

RASGOS ESPECIFICOS DE LA PRODUCCION LITERARIA ILUSTRADA EN AMERICA LATINA *

Alejandro Losada

Los modos de producción cultural de los estratos medios urbanos en América Latina: las culturas dependientes (1780-1920) y las culturas autónomas (1840-1970)

En la actualidad, las interpretaciones de las literaturas latinoamericanas están controladas por cuatro supuestos diferentes y difícilmente conciliables. Por un lado, están aquellos que la describen como una prolongación imitativa de la literatura europea. En su tiempo, Menéndez y Pelayo la consideraba un aspecto de la peninsular (1911-1913). El francés Daireaux y los primeros norteamericanos también la analizaron según los criterios derivados del desarrollo y de los tipos de la literatura española y francesa (Daireaux, 1930; Coester, 1916). Y Riva-Agüero, el primer organizador de la historia literaria del Perú (1905), la caracterizó como una producción imitativa, donde la reproducción de los modelos españoles significaba, en realidad, el encontrarse con “ecos de ecos y reflejos de reflejos” de la literatura francesa.

A partir de los primeros ensayos de Juan M. Gutiérrez y Ricardo Palma en sus respectivos países, las primeras historias nacionales articularon el desarrollo de sus literaturas con el de sus sociedades a partir de la Independencia (Romero, 1888; Urbina, 1917; Rojas, 1917). A partir de entonces, una historia global de la literatura latinoamericana se ve obligada a conciliar los desarrollos políticos nacionales —tan diferenciados en cada sub-región—, con la evolución de los modelos estéticos europeos. Hasta hoy ninguna historia literaria ha logrado solucionar el problema de tener que operar con dos supuestos relativamente contradictorios que, en definitiva, no dan razón de los hechos. Además, esta herencia arrastra un conflicto de interpretaciones: ¿Estas literaturas representan la incorporación de la región, en sus sectores más modernizados, a la cultura de la Europa industrial? ¿O, antes al contrario, implican la autoafirmación nacional y reflejan un gesto de independencia, no sólo frente a España sino también frente a la cultura europea en su conjunto, como lo podría reflejar la literatura gauchesca, la novela indigenista o el “realismo mágico” de la “nueva novela”?

* Este trabajo ha sido realizado gracias al apoyo de la Alexander von Humboldt Stiftung, durante la estadía del autor en el Seminar für Romanische Sprachen und Auslandskunde en la Universidad de Erlangen-Nürnberg, República Federal Alemana y presentado en el “Erste wissenschaftliche Tagung Deutschen Hispanisten Verbandes” (Universität Augsburg, 1977).

A partir del muy difundido ensayo de Vasconcelos (1925), de los brillantes trabajos de Pedro Henríquez Ureña (1928; 1941), de la Historia de Luis A. Sánchez (1928-1936) y de los planteos de Gylberto Freire (1933) hasta Antonio Candido (1959) y R. Grossmann (1969) se ha popularizado otro esquema interpretativo que hoy es el predominante. La literatura latinoamericana no sería, según estos autores, una imitación de la Europa ni se reduciría a expresar el temple de cada una de las naciones, sino que objetivaría el proceso de mestizaje que caracteriza a la población del sub-continente frente a las demás agrupaciones del globo. Los específicos de esta literatura residiría, entonces, en el modo que expresa la novedosa síntesis cultural que se ha producido al mezclarse las poblaciones tradicionales (indios, negros y gauchos) con las europeas, modificadas ambas por la influencia de un medio primitivo y maravilloso como el que fascinó a Cristóbal Colón y todavía sigue siendo uno de los motivos de interés de los norteamericanos y europeos. Pero este supuesto todavía no ha respondido a algunas preguntas que queremos plantear acá: ¿Estas literaturas, expresan a la sociedad de toda la región, o sólo a la experiencia problemática de una estrecha élite privilegiada, que tiene un comportamiento y unos rasgos culturales diferenciales dentro de la sociedad latinoamericana? Y, por otro lado, ¿es posible hablar de "la" literatura latinoamericana describiéndola con el concepto de mestizaje, como si América Latina fuera una unidad sin conflictos y no hubiera producido, simultáneamente, literaturas radicalmente diferentes? ¿Cuál es la base para tratar como una unidad al romanticismo cortésano peruano y a la literatura politizada en dialecto gauchesco del Río de la Plata? ¿Qué permite considerar como una sola literatura a tendencias simultáneas tan distintas como la narrativa crítica marginal que se produjo en las grandes metrópolis, y que coexistió con la poesía vanguardista, la novela de la revolución mexicana y la literatura indigenista?

En la última década se han presentado una serie de estudios críticos parciales que insisten en la unicidad, trascendencia, excepcionalidad y contemporaneidad de la obra literaria. En estos estudios no se alude a la dimensión histórica y social de la cultura. Para ellos, lo importante es la localización de ciertos monumentos culturales que, por su excelencia, forman parte de la cultura universal. En su visión, el desarrollo social e histórico de la literatura se ven reemplazados por una galería de obras intemporales, autosuficientes y trascendentales, referidas simultáneamente a la cultura universal y a cada subjetividad privada y aislada (F. Moreno, 1972; Losada, 1975; 193-198).

Se han propuesto, por lo tanto, cuatro paradigmas básicos que operan como supuestos de interpretación del desarrollo de la literatura latinoamericana: 1. Es una imitación de la europea; 2. Es una afirmación de la expresión nacional; 3. Es una objetivación de la síntesis racial; 4. Participa del trascendentalismo universalista. En este trabajo esbozaré en grandes rasgos otro tipo de paradigma, donde aparezca que aquellos otros planteos pueden verse superados por una aproximación más crítica al fenómeno¹.

1. Me refiero a la tendencia crítica que articula el proceso literario al proceso social, explicitando sus presupuestos epistemológicos: Dessau 1967, 1970, 1975 y 1976; Fernández Retamar 1975 y 1976; Rincón 1973 y 1975; Perú 1974 y 1976; Losada 1975a y 1976b.

Nuestro campo de trabajo se limita a la cultura urbana ilustrada de América Latina y, en particular, del mundo hispánico. Esto significa una doble restricción. Por un lado, no consideraremos las culturas ilustradas pre-urbanas, es decir aquéllas que eran producidas en el espacio cortesano y eclesiástico y que se reducían a los miembros de la clase dominante que se encontraba en la cúspide de la pirámide social. Por otro lado, tampoco trabajaremos sobre las culturas populares tradicionales —donde se expresaba el horizonte del mundo de los sectores, hasta hace poco, abrumadoramente mayoritarios—, ni de los sectores populares urbanos que, aún hoy, en las grandes ciudades, desarrollan una producción cultural diferenciada.

Las culturas urbanas ilustradas comienzan a desarrollarse a partir de la descomposición del mundo colonial en las últimas décadas del siglo XVIII. Son producidas por ciertas élites intelectuales de los estratos años; por otro lado, 2. mostraremos la diferencia significativa que mientos que, dentro del ámbito del mundo occidental, son exclusivos de la nueva ciudad latinoamericana. En el presente trabajo señalaremos: 1. algunos rasgos característicos de estas élites, que diferencian su realidad social y sus modos de producción literaria en los últimos doscientos años; por otro lado, 2. mostraremos la diferencia significativa que se produce entre el modo dependiente de producción cultural, cuando estas élites se encuentran articuladas a las oligarquías tradicionales en la urbe pre-metropolitana (1780-1920); y la producción autónoma cuando entra en crisis esa relación (1840-1880), o cuando producen en el nuevo espacio cultural creado por la ciudad masiva, metropolitana e internacionalista (1920-1970); simultáneamente, 3. indicaremos cómo el desarrollo literario no se produce sincrónicamente en cada una de las sub-regiones de América Latina, sino que evoluciona con un ritmo diferente que acompaña al efecto del proceso de modernización y, sobre todo, a la transformación de la estructura social.

1. LA PRODUCCION CULTURAL DEPENDIENTE DE LAS ELITES OLIGARQUICAS EN EL PERIODO PRE-METROPOLITANO

1.1 Una evaluación tardía del proceso cultural latinoamericano realizada desde el Cono Sur, señala el romanticismo revolucionario de la Argentina, Chile y Uruguay como el primer fenómeno literario significativo de la región. Sin embargo, desde el punto de vista de la conciencia de la época, es decir, teniendo en cuenta lo que entonces se consideraba "literatura", la primera literatura nacional no se produce en aquella sub-región sino en el Perú².

Vamos a exponer sucintamente cómo se produce el fenómeno, para extraer de los hechos algunos conceptos básicos que permitan comprender el nacimiento oficial de la cultura literaria en los nuevos países latinoamericanos³.

2. Otros movimientos anteriores no fundan propiamente una cultura republicana, sino que participan del movimiento liberal del reformismo borbónico, característico de toda la región que perteneció al Imperio español. Ver, por ejemplo, Benson 1966.

3. Esta primera parte divulga los resultados de una investigación sobre la literatura peruana en el periodo premetropolitano (Losada 1976a). Dado que ésta

El romanticismo se manifiesta en el Perú como una repentina ruptura cultural. En el año 1848 se imprimió en Lima un poemario de un español recién llegado, que se convirtió en el poeta de moda. Un texto de la época nos narra cómo ese poeta “hízose capitán de una docena de jóvenes talentosos que andaban poetizando por ahí con desasosiego” (Basadre, 1964: 903). Estos jóvenes estudiantes constituyen al poco tiempo la primera generación literaria propiamente republicana del Perú. De esta manera, se vincula la aparición del romanticismo con una influencia cultural venida de España y se constata la variación del gusto de cierto público formado sobre todo por damas y jóvenes ilustrados. Lo anecdótico de este movimiento está ya claro en los textos de los especialistas (R. Palma, 1886; J. de la Riva-Agüero, 1905; L.A. Sánchez, 1928). Nos interesa acá, más que señalar un cambio de estilo en una literatura nacional y una variación del tipo de público que se convertirá en portador de la cultura, determinar el sentido que toma una determinada producción cultural como un proceso social. Esto nos debería permitir, posteriormente, descubrir las características generales de ciertos fenómenos que se repetirán en cada sub-región y determinar las características específicas de esta producción en comparación con la de los países industriales.

Aunque sea muy brevemente, debemos imaginarnos primero el contexto social donde se producirá este fenómeno. Recordemos que, en aquella época (1838-1848), el Perú era una joven nación independiente con poco más de un millón de habitantes. El Estado y la Ciudad de Lima dependían de los Departamentos más ricos donde se concentraba la población (Cuzco, La Libertad, Ayacucho y Puno). Las rentas se recaudaban de los productos de la aduana y de los impuestos a las castas y a las personas que, en un 40%, era sostenido por los indios. La ciudad de Lima era un centro administrativo con aproximadamente 50.000 habitantes de los que, un tercio, eran españoles o blancos; un millar, clérigos y religiosos; cinco mil esclavos y otros tantos indios dedicados a los transportes, las artesanías y al servicio de las 2.000 familias propietarias, del clero o de las instituciones del Estado. Rodeada de murallas, huertas y campos de cultivo, seguía organizada con el sistema de gremios, corporaciones y castas, cerrada casi a los extranjeros, donde los habitantes no podían entrar o salir sin pasaporte y donde todas las actividades laborales, sociales o culturales estaban controladas por el Estado. Hasta hacía poco las mujeres vestían exclusivamente la saya y el manto para presentarse en público y las principales actividades seguían desarrollándose en Palacio, en Iglesias y Conventos, en los salones de las familias principales, en el paseo de la Alameda, en la Plaza de toros y en su único teatro. Eran una ciudad y un Estado pobres que recordaban con nostalgia los tiempos de abundancia de la Colonia, con un aparato productivo exhausto por 25 años de guerras internacionales y civiles, que habían perdido gran parte de su élite dirigente con la emigración de los nobles, del alto clero y de los comerciantes españoles, que no habían conocido hace ya

es una reflexión conceptual, donde se trata de oponer casos claramente diferentes y no de reproducir el proceso histórico-cultural, me referiré al momento de aparición del nuevo movimiento en el Perú, prescindiendo de la exposición de las tendencias por las que evoluciona y de otros movimientos simultáneos diferentes. Los datos básicos que se refieren al romanticismo en el Perú: Basadre 1964: tomos 1-3; Riva-Agüero 1962: 65-139; Sánchez 1966: 960-983; Escobar 1964, 1966 y 1971: 77-167, además del imprescindible ensayo de Palma 1886.

mucho tiempo ninguna inversión productiva y que gastaba la mitad del presupuesto nacional en mantener indecorosamente un inevitable Ejército constantemente improvisado (Basadre, 1964: 225-58, 514-657).

¿Qué tipo de vida cultural era posible en esta situación social? Producir cultura era un privilegio reservado a la escasa élite dirigente, es decir que era una actividad propia de quienes eran militares, tenían tierras o gozaban de una formación clerical, o de quienes fueran protegidos por ellos. En otras palabras, la única manera que tenía un joven de progresar era habitando en la ciudad de Lima donde residía el Estado nacional y donde se afincaban las pocas instituciones culturales que estaban directamente controladas por aquél. Y para decirlo más concretamente, el único camino era participar de la vida de la élite dirigente —unas 1.200 familias “decentes”, como diría L.B. Cisneros en 1860— alrededor de quienes se agotaba toda la actividad de la Ciudad y del Estado, siendo impensable que se pudiera realizar con éxito alguna otra actividad que no estuviera directamente protagonizada, o referida, a aquella élite dirigente. Y con esto quiero hacer notar que, en una sociedad cerrada, rigurosamente estratificada y controlada, sólo es posible realizar una actividad cultural si el artista se vincula a las pocas familias que pertenecían a la élite y si entraba al servicio del Estado. Será, por lo tanto, una producción dependiente del lugar que ocupa esa élite en la sociedad general, de su proyecto y de sus constricciones ya que, para un sujeto ilustrado, ser incorporado por ellas era su única posibilidad de existencia social. De tal manera que, si el Romanticismo —como todos los movimientos culturales de los siglos XIX y XX en América Latina —representa la introducción de la modernidad llevada a cabo por algunos jóvenes ilustrados, en medio de una sociedad tradicional, en estas condiciones será una modernidad sometida a una violenta constricción por aquella élite y, finalmente, provocará la interiorización reprimida de los escritores que triunfen y sean cooptados por aquella clase tradicional.

En la práctica, el romanticismo peruano coincidirá con una coyuntura de acelerada expansión económica, cuyo efecto más inmediato será la consolidación institucional de la joven Nación y, por otro lado, la brusca modernización de las instituciones del Estado y de la misma ciudad de Lima. Los hechos son conocidos. Todo comienza con la intensa necesidad de recursos alimenticios en los países industriales, que ocasiona la explotación del guano en las islas peruanas. Pronto el Estado no será más un mendigo insolvente y rodeado de pretendientes que se acechan entre ellos, sino una fuente de riqueza que puede duplicar sus presupuestos cada cuatro años y va incorporando cada vez nuevas promociones, si se muestran aptas para colaborar en la reorganización patriótica de la Nación. En el momento en que aparece el romanticismo como movimiento literario, las primeras exportaciones daban ya al fisco una utilidad tal que financiaba la mitad del presupuesto tradicional. Al poco tiempo, se pagan las deudas externas e internas atrasadas desde la época de la guerra por la Independencia, trayendo una corriente de modernización y de riqueza que cambia el ritmo de la vida urbana. Por ello, el romanticismo se introduce en el Perú junto con los Ferrocarriles y los decorados de los salones estilo Imperio, con el agua corriente y el alumbrado a gas, con la construcción de nuevos teatros, la moda europea y las compañías de ópera italianas. Porque, a partir de este proceso, le será posible al Estado redactar presupuestos, conseguir empréstitos, reconstruir parcialmente el aparato productivo tradicional, formar una bu-

rocracia profesional y regularizar la administración pública, reconocer los servicios hechos a la Nación, pagar las pensiones y, en medio de todo esto, reconstruir la vida cultural e incorporar a la élite a pequeños grupos de talentos que desempeñen los nuevos puestos de la administración, la cultura, el ejército, los negocios y la política (Basadre, 1964: 748-811: 826-834).

Y con esto deseo hacer notar que, si en otras regiones, la producción romántica objetiva, la actitud de quienes se sienten afectados por graves trastornos sociales que cambian radicalmente la fisonomía de la sociedad —como podría ser el hecho de las grandes revoluciones liberales que se desarrollan entre 1776 y 1814—, en el Perú se produce en un momento de estabilización social y no se encuentra referida a ningún proceso social que implique una revolución en el modo de producción, en la forma de relaciones sociales o en el modelo de estratificación social coloniales. La riqueza venía de unas islas, era extraída por unos pocos centenares de obreros y, después, transportada y comercializada por capitalistas extranjeros, para ser finalmente usufructuada por una estrecha élite tradicional que se encontraba en la cúspide de la pirámide social y no imaginaba que se pudiera transformar esencialmente esa situación (Bonilla, 1974). Más aún, el proceso de modernización implicaba asumir las formas externas de prestigio derivadas de compartamientos europeos, pero se resistía a modificar las formas de una sociedad donde la gran mayoría estaba en una situación de minoridad, de marginación o, directamente, de explotación. Producir una literatura romántica, aplaudida por esa élite que exigía modernas formas de prestigio, implicaba responder a la demanda de una puesta al día de las formas externas del espectáculo, pero la estrecha relación con esa élite pondría su precio y le daría sus características últimas al romanticismo peruano. Quien quisiera sentarse a la mesa de la estabilidad y de la prosperidad podía pretender hacerlo pero, para decirlo burdamente, debía saber utilizar los cubiertos, es decir que debía someterse a una violenta constricción en las perspectivas de modernización que eran aceptadas por esa sociedad. De ahí que todo el romanticismo peruano podría ser definido como el movimiento artístico-cultural que representa la posible modernidad en medio de una próspera sociedad tradicional. No podemos repetir acá cómo esta situación social es el catalizador de una doctrina estética y de un proyecto cultural que darán por resultado lenguajes tan sofisticados como el de las “Tradiciones” de Ricardo Palma (Escobar, 1971: 77-67), pero esta insinuación nos permite un primer avance de nuestro modo de presentación de la producción cultural como un proceso social, indicando que una doctrina estética será siempre el resultado de un comportamiento y de un proyecto social. Este nivel de análisis, que en este caso lo hemos caracterizado como el de las culturas dependientes, nos permitirá buscar analogías y señalar diferencias con otros movimientos culturales que no se producen en la misma región o no aparecen simultáneamente en el mismo período histórico, pero representan el mismo proceso social y producen lenguajes que obedecen a análogos proyectos estéticos y culturales.

El análisis crítico reconstruye las características de un determinado proyecto estético-cultural cuando se encuentra que se ha producido una variación significativa de los géneros dominantes, los lenguajes y los modos expresivos dentro de una sociedad. Intenta, a posteriori, enunciar una especie de modelo ideal de comportamiento que, coherentemente,

pueda sostener ese nuevo conjunto literario. Si la crítica ha realizado esta tarea con destreza para explicar la unidad de obras particulares, no ha tenido los mismos resultados —y en muchos casos, como en la literatura latinoamericana, ni siquiera se ha planteado el problema— para explicar la unidad de los conjuntos literarios. Probablemente la razón más inmediata para esta autoconstricción sea la falta de conceptos adecuados para describir estos niveles abstractos que dan razón de la formulación de un nuevo paradigma estético-cultural como un proceso social. Porque si se trata de formular las características de un modelo ideal que permita describir las analogías de una multiplicidad de obras, el sujeto a quien debe ser referido ese modelo no es un individuo claramente analizable, sino un sujeto social. El estudio de la formación de la personalidad social de los representantes del romanticismo peruano a lo largo de las décadas del cuarenta y cincuenta, configurada en aquella situación de base que hemos descrito, nos permitirá señalar algunos rasgos de este nuevo sujeto social. Porque ellos serán producto inmediato de este nuevo espacio cultural creado por la expansión económica que, a su vez, ha de ser entendido en su articulación al proyecto de la clase dominante predominantemente tradicional. Vamos a realizar algunas referencias que, si a primera vista parecerán irrelevantes, nos darán una base para señalar qué queremos decir cuando hablamos de una nueva personalidad social que enuncia un nuevo proyecto estético-cultural.

Si se piensa en el modo en que se desarrolla la actividad del Colegio de San Carlos, que era el centro más importante de preparación profesional, se comprenderá más exactamente lo que queremos decir. Tuvo una vida intermitente, casi colonial, entre 1822 y 1844, que puede ser considerada como una penosa decadencia después del alto grado académico que alcanzó en los últimos años del siglo XVIII y en las dos primeras décadas del XIX. El Ministro Laso le encarga, en 1842, al P. Bartolomé Herrera, la reorganización y la modernización de sus estudios. Aquél era de tendencia liberal y, éste, representaba las ideas conservadoras y aún ultramontanas. Sin embargo toda la élite se enorgullece del alto nivel que alcanza su disciplina intelectual. Herrera introdujo el estudio de los idiomas modernos, la economía política, la teneduría de libros y la práctica forense; impuso también nuevos autores para el estudio del derecho natural, de la filosofía, el derecho internacional y el canónico. Toda su reforma puede ser considerada una mezcla de rigorismo conceptual conservador y una clara adecuación a la demanda de la época, llevándose a cabo el entrenamiento profesional según la imagen que se tenía del nuevo “funcionario público”, o del nuevo tipo de abogado que tendrá cada vez más que ver con la administración de los recursos del Estado. El régimen disciplinario era monacal, de tipo jesuítico alemán. En las salidas de los domingos vestían frac y tricorneo y era fama que debían cuidar su conducta, ya que el Rector les estaba vigilando desde la torrecilla de la Iglesia. Luis Benjamín Cisneros (1886) recuerda las galerías adornadas con los retratos de los Santos Padres, los salones conventuales, el Convictorio presidido por el primer monarca cristiano, el Emperador Carlos V, y los exámenes públicos, realzados con la presencia del Mariscal Castilla, sentado bajo un ancho dosel de terciopelo carmesí, “fijos los ojos vivos y chispeantes en el alumno que contestaba”. Los exámenes eran controlados y aprobados por los representantes del Estado. Asistían los funcionarios oficiales y los antiguos alumnos —que ya formaban parte de la élite di-

rigente— “a sonreírnos dulcemente y alentarnos con sus aplausos cuando las respuestas dadas a sus preguntas correspondían a las que ellos conocían desde que eran alumnos del Convictorio”. Se cuenta que Castilla pagaba con onzas de oro las respuestas ingeniosas y que premiaba a los alumnos sobresalientes dándoles asiento en su coche hasta el Palacio de Gobierno, o regalándoles un abono para el teatro (Basadre, 1964: 859-861).

Toda esta imaginaria anecdótica parece que no fuera suficiente para fundar la interpretación de un hecho histórico. Sí lo es, en cambio, para comprender cómo veía aquella generación su relación con la élite que disponía del poder y controlaba la expansión haciéndose presente espontáneamente en los centros culturales. Bartolomé Herrera, su Rector, participaba activamente de la vida del Estado. Tiene a su cargo el sermón cívico que se pronuncia durante el Te Deum celebrado con ocasión de un nuevo aniversario de la Independencia, donde realiza por primera vez su defensa del autoritarismo. El mismo Laso que lo había nombrado unos años antes, ahora vocal de la Corte Suprema, entabla la polémica periodística que se prolonga durante doce artículos de cada contendiente. Más tarde, con ocasión de los exámenes, un Consejero de Estado se presenta para impugnar esas doctrinas y el mismo Herrera hace una invitación pública para que quienes quisieren, aun cuando no fueran examinadores oficiales, se presten a rebatirlas, polemizando con un estudiante escogido por él. Intervendrán un diputado y otras autoridades. Herrera, más tarde, sin dejar su Rectorado, será Ministro de Echenique y, en los años siguientes, delegado del gobierno ante la Santa Sede y parlamentario. Y con esto queremos mostrar la estrecha relación que existía entre los centros de cultura, la élite dirigente y el Estado.

Esto nos explica la imagen, benevolente de Ricardo Palma (1886) con respecto a las autoridades de su tiempo. Una de ellas, que había sido sucesivamente Ministro, Consejero de Estado y Vocal de la Corte Suprema —además de censor de teatros— los alentaba diciéndoles: “Acusar a su país de ingratitud, ha sido, es y será recurso de ineptos y pretenciosos sin mérito real. Hoy todos pueden escribir y hablar, exhibiéndose tales como son. Si hay sabios ocultos, que nos descubran su sabiduría; si hay literatos eminentes, que nos enseñen sus producciones. En el gran certamen del siglo, el que no alza la voz es porque nada tiene que decir. Dudemos de los genios mudos. El reinado de la inteligencia se afirma en el mundo, y el hombre de verdadero talento pasa el Rubicón, dejando atrás a la aristocracia de la sangre y a la aristocracia del dinero”. Palma, Corpancho y otros poetas de la bohemia asistían a su tertulia en la que alternaban con altas autoridades. Recuerda que “allí estábamos de plácemes: podíamos aspirar a todo y alcanzarlo todo”. Y tiene cuidado de anotar que “la juventud de entonces no tenía la petulancia de creerse en aptitud de imponer a los gobiernos un plan de conducta administrativa, ni imaginaba que los claustros del colegio podían convertirse en centros o en clubs revolucionarios”. Recuerda que aquel Ministro deseaba que la Nación favoreciese a esos muchachos pobres de solemnidad, concediéndoles lo que Palma llama “canongías de merced”, a través de un nombramiento, lo que les permitía recibir mensualmente la mitad del haber íntegro de los oficiales activos y les daba el derecho de usar “el bonito uniforme de oficiales de marina; y los favorecidos bohemios seguíamos nuestros estudios en el cole-

gio, muy contentos de comer la sopa boba del presupuesto, lejos del mar y de los buques”.

En los textos anteriores se encuentra esbozado cómo el Poder Ejecutivo, el Parlamento y otras instituciones del Estado, la Educación, la Iglesia, la vida profesional y, como veremos más tarde, el espectáculo, estaban articulados alrededor del proyecto expansivo de una misma y reducida élite dirigente. Los jóvenes alumnos que formarán la generación romántica se codearán, por así decir, con el Presidente y sus Ministros y, en la expectativa de no contradecir sus proyectos, formarán su personalidad social. De allí que el éxito teatral del joven estudiante de medicina Corpancho, le valiera una beca para terminar sus estudios en Europa, pronto fuera incorporado al cuerpo docente del Colegio Independencia y, simultáneamente, llegara a ser secretario de Castilla durante su segunda presidencia. De la misma manera, la representación de una alegoría patriótica fue el comienzo de la exitosa carrera pública de Luis Benjamín Cisneros, lo incorpora a la burocracia, a pesar de su participación revolucionaria le hace ganar después un consulado en Europa y lo adscribe a los negocios del salitre. Palma nos recuerda que aquellos jóvenes pobres de solemnidad, como él mismo, después llegaron a figurar ventajosamente en la política, en el foro, en el magisterio y en la tribuna parlamentaria y que cinco o seis de ellos llegaron hasta Ministros de Estado. Vicente Camacho tuvo representaciones diplomáticas, Palma fue Cónsul y, después, secretario del Presidente Balta y Diputado y Salaverry cronista, vate y protegido del mismo General Balta. También se diseña acá cuál es el nuevo espíritu de la época, dominada por una relativa democratización del poder y una mayor movilidad social para quienes tuvieran la suerte de ser admitidos entre los doscientos alumnos del Colegio San Carlos, entre el centenar de discípulos del Guadalupe o entre las pocas decenas del Colegio Independencia o del Seminario Santo Toribio, dándose culto al talento y a la aristocracia de la inteligencia. Finalmente se muestra cómo se desarrolla un tipo particular de amable presión social desde arriba, donde los jóvenes estudiantes se ven inconscientemente obligados a asumir como propio el proyecto de la élite dirigente como un modo de afirmación nacional, de modernización social y de progreso, sin tener en cuenta cuál era la composición del poder, el modo en que el Estado cumplía sus funciones, el olvido de las clases populares, la postergación de la transformación de los modos productivos y las relaciones sociales y el precio que habrían de pagar por articularse, a espaldas de su país, como una aristocracia privilegiada, al mercado mundial.

No deseo extenderme presentando la manera en que el movimiento literario, de esta joven generación, estuvo determinada por esta ambigua relación simultánea con la modernidad europea y con un público nacional tradicional, cuando este último la cooptaba pretendiendo ponerse a tono con la época pero manteniendo al mismo tiempo una estructura social y un comportamiento coloniales. Este movimiento será, en primer lugar, un espectáculo teatral, donde se incorporan temas y escenarios exóticos, medievales o efectistas, comunes al drama español contemporáneo. Por otro lado, toman un nuevo modo expresivo que se caracteriza por el cultivo de lo heroico-caballeresco y del lirismo intimista, que habían sido desconocidos por los géneros anteriores. Crea también un lenguaje que proyecta en la escena un tono de irrealdad elegante, donde se revela una nueva concepción del arte como referido

a un reino de ilusión y de belleza fundamentalmente diferente de la vida cotidiana de los espectadores. Aunque sus autores están conscientes que, con todo ello, introducen la modernidad artística en medio de una sociedad tradicional, mantienen por otro lado el carácter melodramático que reclama un público populachero y poco cultivado, utilizan personajes ficticios idealizados, que viven apasionados dramas tal como hoy los podemos todavía percibir en las peores producciones de la literatura frívola, mantienen un vuelo retórico y una preocupación tramoyística que se interesa más por lo espectacular que por lo trágico, es decir que se ven todavía determinados por un auditorio aproblemático y tradicional, que no desea verse inquietado por la escena y que no se interesa por alcanzar una catarsis individual, por acceder en profundidad a la comprensión del hombre o de la vida, purificarse por la belleza o acceder a un nuevo nivel de realidad, sino por un momento social sin consecuencias.

Todavía años más tarde, la producción lírica privada (Salaverry, 1869; 1871) y la novela idealista (L. B. Cisneros, 1860; 1864) no revelarán un movimiento de interiorización, o de diferenciación con la sociedad que los rodea, sino que producirán un estereotipo retórico elegante. Más que una nueva poesía, será una nueva forma de prestigio social, ya que en ese período ser un hombre moderno implicaba vestir a la francesa, mostrar sentimientos delicados y recitar poesía intimista del mismo modo que treinta años antes era una exigencia social ser patriota, tomar las armas o ser capaz de pronunciar discursos semejantes a los de los tribunos revolucionarios franceses. Pero si en este caso se daba una cierta unidad entre el medio social revolucionario y el expresionismo artístico, en el caso del romanticismo se trataba, en cambio, de expresar sólo aquellos elementos de la vida social que eran consentidos por la élite tradicional. No implicaba una ruptura con el mundo, ni diseñaba el horizonte de una individualidad insatisfecha, sino que significaba la tentativa de lograr el éxito social, legitimaba la pretensión de ser miembros de la clase dominante y formulaba la decisión de acceder a los más altos niveles sociales a través del cultivo del talento. Es decir, no expresaban un ideal romántico de vida, como les ocurrió en el mismo período al aventurero Byron, al desdichado Mazzini o al proscrito Sarmiento, sino que era sobre todo una retórica que les permitía incorporarse a la vida prosaica de la administración, de la política menuda y de los negocios guaneros.

1.2. Recapitulemos los elementos básicos del nuevo fenómeno cultural como un proceso social. Se trata de presentar a la joven generación romántica como un sujeto social que, en una concreta situación histórica, produce una nueva literatura adecuándose a un nuevo proyecto estético-cultural. Vamos a distinguir tres elementos: a) la situación social general que permite y estimula el surgimiento de un determinado tipo de cultura; b) el modo de articulación del grupo productor con esa sociedad, donde la producción cultural va a cumplir una concreta función social; c) el proyecto estético-cultural que sostiene un determinado lenguaje que se convierte en dominante durante un período en una multiplicidad de obras.

a) LA SITUACION SOCIAL

La generación romántica se convierte en portadora de una nueva literatura en relación con cuatro actores sociales. De una manera media-

ta, se encuentra desafiada por dos elementos que se hacen presentes como un amplio campo magnético, con su doble efecto de atracción y repulsión: la moderna sociedad europea y la primitiva sociedad tradicional, el futuro y el pasado o, para decirlo con la frase de Sarmiento, que también ellos gustaron de formular, la civilización y la barbarie. Europa se hará presente a través de su agresiva política expansionista comercial y financiera, con sus modelos de organización institucional, con sus emigrados por las fracasadas revoluciones liberales, en la demanda de productos primarios y de mercado para sus producciones y sus capitales y, finalmente, en la copia de sus formas culturales, la importación de sus transportes y la introducción de sus pautas de ornato edilicio. La sociedad local impondrá su imagen, en cambio, cada vez que se hace sentir el poder violento de los terratenientes y de los caudillos, cuando se comprueba que no existe ninguna solución inmediata para la enorme masa indígena todavía no incorporada a la nación y sometida al poder de los señores locales y cuando se tiene la evidencia de que se pertenece a una sociedad desarticulada, con mentalidades y lenguas diferentes, con modos de vida y con formas de estratificación y diferenciación social más propias de la vida feudal, y aun tribal, que de una sociedad moderna. Entre ambos parámetros, en una ciudad que no pertenece a Europa ni se identifica con la sociedad local general, se encuentra una élite dirigente que funda un "Estado nacional soberano" y lo organiza imitando algunos aspectos de las instituciones europeas, controlando los recursos financieros que provienen de la exportación de un recurso natural explotado por capitales extranjeros y usufructuándolos como una renta patrimonial. Finalmente, se halla presente un populacho urbano al que acá apenas nos hemos referido que, como opinión pública, responde a los estímulos, se hace eco de las iniciativas o se rebela contra ese liderazgo caudillesco de la élite dirigente y que, de alguna manera, incidirá en el modo en que la joven generación formulará su proyecto estético-cultural. Porque estos escritores no llegarán a optar por un nuevo lenguaje de una manera independiente de su inserción en esta realidad social. Antes al contrario, será el resultado de un comportamiento que diseña un modo de relación con estos cuatro actores sociales, donde la producción cultural cumplirá una concreta función social.

b) MODO DE ARTICULACION Y FUNCION SOCIAL

En esa ciudad-isla (en términos de antropología social podríamos llamarla casi "ciudad-estado" Adams, 1975: 258-264), en una situación de estabilidad y de orgullo nacional, se fundan nuevas instituciones administrativas y culturales y surge un nuevo espacio cultural referido a la educación, el arte y el espectáculo. Para cubrir las necesidades de bienestar y ocio, producto de la expansión económica, para llenar las vacantes en la administración pública en constante crecimiento, para hacerse cargo de los negocios políticos y financiaron del nuevo Estado, para formar un Ejército profesional y para poder organizar el espectáculo artístico, se produce una aguda demanda de jóvenes talentos. Se presentan como pretendientes aquellos que se encuentran más o menos vinculados a la aristocracia de provincias aisladas, o parientes pobres, validos, recomendados o clientes de la élite dirigente, a quienes se les da la oportunidad de formarse y destacarse para ser incorporados, en un lugar subordinado, a esa élite privilegiada y enormemente diferenciada del resto de la sociedad general. Estos jóvenes, estimulados por la nue-

va época y por las expectativas de la élite dominante, se forman en un ambiente académico y, al poco tiempo, comienza a producir la poesía y el teatro románticos. Esto les abre el camino hacia el éxito ante el populacho urbano y, precisamente este éxito literario, será su credencial que les permitirá incorporarse a la élite dirigente y usufructuar también las rentas del nuevo Estado.

c) EL PROYECTO ESTETICO-CULTURAL

En esta situación social, la opción que realiza la nueva generación por un nuevo lenguaje representa la elección de un nuevo proyecto estético, donde se fundará una peculiar relación consigo mismos, con la cultura y con la sociedad.

El primer elemento de este proyecto, tiene un carácter negativo: la creación artística no debe referirse a la experiencia social. Toda esta generación, de alguna manera, fue protagonista de las graves contradicciones que debió afrontar su sociedad en un momento crítico de desestructuración y reestructuración social: declararse independiente de su pertenencia a un gran Imperio, articularse a los países industriales, organizar políticamente a la Nación, afrontar los conflictos armados con las otras naciones latinoamericanas, solucionar el grave problema social heredado de la Colonia y presente en la gran mayoría de indios y en los negros esclavos, enfrentar la anarquía, a los caudillos, al ultramontanismo clerical y, como realidad más o menos cotidiana, a las revoluciones y a la guerra. Después de vivir varias décadas en un mundo desarticulado y en un estado de emergencia (Valdez y Palacios, 1844) —los conflictos se desarrollan con carácter de gravedad desde los últimos años del siglo XVIII, cuando se produce la insurrección de Túpac Amaru—, en un momento de estabilización y de expansión económica, se trataba más de olvidar y de armonizar a los distintos grupos sociales, de purificar y serenar las pasiones, que de recordar y problematizar esta dura experiencia. Es así que se funda una doctrina estética que divorcia el arte de la conciencia y que se niega a vincular la creación literaria con la experiencia social. Ricardo Palma, después de ser un revolucionario liberal fracasado, abandonará el proyecto de convertirse en historiador de su sociedad, al comprobar los conflictos y resentimientos que suscita su primer ensayo (1860). Se dedicará, entonces, a la “literatura” escribiendo varios miles de *Tradiciones* (1872-1918) en las que no alude a estos problemas y, si lo hace, los incorpora al relato como trasfondo lateral y disuelve su importancia empañándolos de ironía jocosa.

De manera positiva, se le asigna al arte un ámbito de idealidad armoniosa, donde se desarrollan experiencias irreales, subjetivas o caballerescas, ya que se supone que deberá cumplir una función de purificación de las pasiones, embellecimiento de los sentimientos y cultivo de las buenas maneras, es decir de aquella dimensión de la vida que no era posible realizar en la conflictiva y prosaica vida cotidiana y que se hallaban ausentes del medio social. Luis B. Cisneros escribe la primera novela moderna del Perú (1860) pretendiendo estudiar la “faz bella, elevada y poética de las costumbres limeñas”, volcándose sobre la vida íntima de familia, donde “es posible todavía hallar un horizonte infinito abierto a la poesía, la contemplación y el romanticismo”.

Finalmente, se acepta que el individuo creador debe escindir su personalidad entre su vida pública y sus relaciones privadas, refiriendo

el arte a esta última. Esto no ocurre al principio, cuando la generación romántica todavía se veía necesitada de buscar el prestigio social a través del triunfo ante el público poco cultivado de los teatros. Pero a partir de las revoluciones que se desarrollan en la década de 1850-1860, donde estos jóvenes liberales se desilusionan del “pueblo” de Lima y no pueden llevar a cabo sus ansiadas reformas sociales y, sobre todo, desde el momento en que la mayoría de ellos ya ha alcanzado la riqueza y el status social perteneciendo por derecho propio a la élite privilegiada, desde ese momento desvinculan también el arte de la vida pública y lo refieren a la vida íntima, constituyéndolo en un código diferencial que caracteriza a las pocas personas ilustradas que, viviendo en medio de una burda sociedad tradicional, en realidad pertenecen a la europea. Ya en 1866 Sebastián Lorente, al inaugurar el año académico en la Universidad de San Marcos, se puede referir a los “goces literarios” como el momento en que se accede a las “ilusiones más dulces y duraderas”, como a “una sabiduría, cuya virginal belleza excita castos y misteriosos amores” y como aquel don que “desciende del cielo para hacer a los hombres mejores y más dichosos”. Y el mismo Luis B. Cisneros, en 1874, cuando ya era un opulento hombre de negocios, dirá en el discurso inaugural del Club Literario que la “Literatura, como arte, como sentimiento y como gozo refinado del espíritu, es un privilegio”, una actividad aristocrática vinculada a la vida privada, gratuita y ociosa, donde se encuentra el “aliento del espíritu” y el “consuelo de todos los dolores”.

1.3. Al proponer esta nueva perspectiva analítica, donde un movimiento cultural es descrito como un peculiar proceso social teniendo en cuenta el comportamiento de un sujeto social, estamos tomando como criterio básico de diferenciación un elemento que hasta ahora no había sido considerado por los investigadores: el modo de producción cultural. Para mostrar la vigencia del nuevo concepto vamos a comparar brevemente este modo de producción dependiente con otro movimiento cultural simultáneo que se produce en el Río de la Plata y que, hasta ahora, había sido igualmente clasificado como *Romanticismo*, refiriéndose al hecho de que representaba la afirmación de las nuevas colectividades nacionales y la influencia del mismo movimiento proauido unos años antes en Europa. Haré solo breves alusiones, pues este movimiento está suficientemente expuesto en los manuales, tratando de aclarar la manera en que utilizo el concepto y las consecuencias que se derivan de su aplicación (Rojas, 1917; Anderson Imbert, 1954; Arrieta, 1958; Grossmann, 1969). En el país del Pacífico, la nueva literatura surge como un producto de la expansión de la riqueza y de la consolidación institucional del Estado. En el Río de la Plata, en cambio, es una reacción en contra de la anarquía institucional y el estancamiento económico. En un caso acompaña a un particular proceso de modernización de una élite urbana tradicional y se ve estimulado por los representantes del Poder. En el otro, es una lucha contra la estaticidad del orden tradicional y, sobre todo, contra quienes detentan el Poder, precisamente para introducir la modernidad. En el Perú se producirá como un modo de integración a la clase dirigente tradicional y, mediada por ella, a algunas de las modernas formas europeas. En el Cono sur, al contrario, representa el combate contra la clase dirigente —que no quería ni podía incorporarlos— con el auxilio de las ideas más radicales, las flotas militares y los comerciantes europeos. En un caso es una forma cortesana de cliente-

lazgo y de adhesión social y, en el otro, constituye una ruptura con quienes dominan la sociedad y configura una actitud revolucionaria. Y esto se reflejará, sobre todo, en que unos y otros concebirán de manera radicalmente diferente cuál ha de ser la función que ha de cumplir la producción cultural en una y otra situación social, cuáles han de ser los supuestos de validez en el arte, cuáles han de ser los criterios de coherencia, verosimilitud y belleza y, para decirlo en una palabra, cuál ha de ser el proyecto estético-cultural a través del cual han de fundar una relación consigo mismos, con su mundo y con la cultura europea. De esta manera, los revolucionarios del sur tomarán como materia propia de la creación su propia experiencia histórica y su lucha por crear una nueva sociedad; mientras que el grupo de artesanos peruanos deberá montar un espectáculo teniendo como condición ineludible el hecho de que no deben siquiera nombrar aquellos problemas graves que pueden crearle un conflicto con el auditorio que los promueve y tiene en sus manos su futuro.

Por otro lado, los proscriptos no conciben que el arte deba desarrollarse en un ámbito de idealidad armoniosa sino que, antes al contrario, piensan que su misión específica es interpretar dramáticamente la realidad social. El primer romántico argentino, Esteban Echeverría, recién llegado de Europa, escribe un poema conforme al estereotipo idealista y caballeresco del romanticismo peruano, pero ya entonces tiene como programa literario introducir los elementos locales como actantes del drama idealista de los personajes (el desierto, los indios, los animales salvajes, etc.). Pero, sobre todo, a partir de su relato *El matadero* (1840?) trata de representar con la mayor fidelidad realista a la chusma rosista, oponiéndola a la persona del intelectual ilustrado, reproduciendo el choque de sus modalidades sociales, sus valores y sus lenguajes, con los que representan unos y otro a la "Barbarie" y a la "Civilización" respectivamente; y, precisamente, este choque de dos realidades históricas tipificadas en sus personajes, producirá el resultado trágico-dramático. Es por esto que ya muy tempranamente, en el Río de la Plata, se abandona el cuadro de costumbres produciéndose el realismo social dramatizante (Ghiano, 1968).

Los proscriptos argentinos tampoco podrán aceptar el supuesto de los peruanos, quienes oponían la vida pública a la intimidad privada, refiriendo el ámbito de lo artístico a esta última. Antes al contrario, la misma urgencia de aprehender y de interpretar la realidad los hace identificar el destino privado con los conflictos sociales, siendo papel del arte el descifrar la dialéctica de esta relación. Es así que Sarmiento escribe la primera *Memoria realista* (Recuerdos de Provincia, 1850), inaugurando un género que tendrá un desarrollo notable en todo el continente por más de un siglo, donde reconstruye su propia historia como el resultado del choque de fuerzas sociales, presentándose a sí mismo como un paradigma que ayuda a comprender las contradicciones sociales que se desarrollaban en su medio. El mismo autor producirá también el primer *Ensayo dramático-iluminista*, inaugurando un género que, si bien tiene su antecedente en el ensayo ilustrado del siglo XVIII, ahora se reformula con una orientación dramático-realista en la voluntad de comprender la realidad social y los procesos históricos, con una proyección utópico-revolucionaria, por verse obligado a proponer una imagen de la sociedad futura que desean producir. Por esta simplificación pictórica de la realidad social, por el expresionismo dramatizante, por

el diseño utópico del futuro, el *Facundo* (1845) es una obra propiamente literaria que servirá de ejemplo a decenas de relatos y ensayos dramáticos durante casi ochenta años en América Latina. Escrito en 1845, allí se concreta por primera vez en estas Literaturas lo que Lukács ha descrito tan acertadamente con la categoría de lo “típico”, es decir, donde el personaje (tanto el narrador como los actantes ideales) viven sus conflictos en cuanto representan determinadas fuerzas sociales y concretas opciones históricas, identificándose su destino con el destino de la sociedad. Acá también hay que mencionar, como un caso excepcional en todas las literaturas burguesas (aunque comparable con la ruptura cultural que significó la utilización de las lenguas romances en la Baja Edad Media), la tentativa artística de los intelectuales ilustrados que quieren tomar por público de su tarea a las clases populares más bajas de la sociedad. Son periodistas y literatos los que durante sesenta años producen romances en lenguaje gauchesco con intención política o jocosa, festiva o dramática, tratando de ser la voz pública de aquel sector que hasta hacía poco había sido el más despreciado por el Poder. Esta tendencia tendrá su culminación en el gran poema elegíaco *El Gaucho Martín Fierro* (1872-1878), donde manteniendo la categoría de lo típico y utilizando los recursos tradicionales de la literatura sapiencial, un gaucho narra sus desgracias y reproduce su propio proceso de iluminación, hasta llegar a comprobar que su destino ilustra, en realidad, el destino de su raza. Este poema logró expresar el sentimiento social de un sector tradicional próximo a desaparecer por el proceso de modernización a un nivel artístico tan adecuado que seguramente ha tenido la difusión más grande que obtuvo un texto en lengua española hasta la fecha de su publicación. En poco menos de una década se publicaron 40.000 ejemplares (que era, probablemente, más o menos el número de personas que podían leer un texto escrito en un país predominantemente campesino que no contaba más de 1.700.000 habitantes). Más adelante, llegó a sufrir un proceso de anonimización, llegándose a transmitir por tradición oral, donde la conciencia popular había dado realidad histórica a su personaje (Losada, 1968).

Con estas breves menciones ya podemos esbozar una comparación entre los resultados de dos modos sociales de producción. Por un lado, nos encontramos con dos diferentes *situaciones sociales*: un polo en el Pacífico, antigua capital del Virreinato, en proceso de institucionalización y de expansión, donde dominan la estabilidad social y el deseo de modernización; otro polo marginal, que había sido la zona más pobre del antiguo Virreinato, viviendo todavía en el estancamiento económico y controlado por poderes caudillescos tradicionales, permanentemente convulsionado por el peligro de los indios y por la anarquía. En una y otra situación, se han formado *grupos ilustrados* que pretenden representar la modernidad europea. Pero uno y otro grupo se relacionan de un modo diferente con su sociedad: mientras unos se sienten reclamados y estimulados por una próspera élite tradicional, los otros se ven reprimidos y proscriptos hasta que, finalmente, se entregan a buscar una alternativa revolucionaria. Por esta razón, los peruanos se ajustan a un *proyecto estético* que internaliza la constricción a que los somete su situación casi cortesana, divorcian el arte de la vida social y se asignan la función de compensar en la intimidad las frustraciones de la vida pública, consagrándolo como un ámbito aristocrático; los revolucionarios, en cambio, se sienten estimulados a crear con un alto

grado de libertad subjetiva, se vuelven sobre la realidad para interpretarla o diseñan utopías programáticas, refieren el arte a la vida social que elabore los conflictos y diseñe las tareas del grupo conspirativo, producen literatura como un aspecto más del compromiso político social y, finalmente, no la imaginan como una actividad aristocrática sino como un lenguaje del pueblo.

Se producen, por lo tanto, en el Perú y en el Cono sur, simultáneamente, dos tipos de producción cultural que configuran diferentes procesos sociales. Este proceso es posible de describir atendiendo a tres niveles: el de la situación social, el de las relaciones del grupo productor con su medio que, finalmente, se formaliza en un determinado proyecto estético-cultural, por el que ese grupo productor funda un determinado horizonte del mundo e instituye, precisamente a través de la producción de distintos lenguajes, diferentes relaciones consigo mismo, con su sociedad y con la cultura europea. Llamo a este proceso social con el nombre de modo social de producción cultural.

Si utilizamos el concepto estilístico de *Romanticismo* para caracterizar el fenómeno literario que se produce en el Perú y en el Río de la Plat (Carilla, 1958) creo que es evidente que se toma un elemento análogo, pero irrelevante, para describirlos como similares, dejando de lado las grandes diferencias que los convierten en literaturas radicalmente diversas. Si empleamos, por otro lado, los conceptos socio-culturales de imitación, o de *difusión* de la cultura europea, o el de *literatura nacional*, comprobamos que también resultan inadecuados. Es verdad que, en uno y otro caso, se da una ruptura con el pasado colonial, donde la producción cultural se desplaza hacia un nuevo sector social de estratos medios urbanos, que tiene otro tipo de sensibilidad y le asigna al arte otras funciones que en el período anterior. También es verdad que, en ambos casos, se produce una imitación de ciertos aspectos de los movimientos europeos y una tentativa de afirmación de la cultura nacional. Pero la realidad es que, uno y otro grupo, vivían en sociedades ya diferenciadas, tenían una visión distinta del efecto de demostración que venía de Europa, proyectaban imágenes contrastadas sobre lo que había de ser la Nación y, sobre todo, tenía diversas concepciones sobre el papel que debía cumplir la producción cultural ilustrada en la vida social. Sólo el concepto de *modo social de producción* respeta la complejidad de los hechos y reproduce conceptualmente la diversidad radical de los lenguajes que produjeron; de los diversos paradigmas de lengua y expresión que utilizaron; de los distintos sentimientos y géneros que prefirieron; de las distintas funciones que cumplió esa producción y, sobre todo, de los diferentes horizontes existenciales que instituyeron y de las distintas relaciones que establecieron —en ese nuevo lenguaje—, consigo mismos, con su sociedad y con la cultura.

Para utilizar una fórmula rápidamente identificable, he llamado al modo social de producción que he ejemplificado con el caso peruano, como el período de las *literaturas dependientes*, es decir, el período de la cultura latinoamericana en que la producción cultural es llevada adelante por estratos medios modernizados, pero constreñidos por su dependencia de las élites oligárquicas tradicionales. No puedo tratar este fenómeno más detenidamente en esta oportunidad, pero permítaseme recordar que en otro lugar he propuesto más detalladamente un paradigma que permite considerar como análogos a tres momentos culturales que se desarrollan en distintas regiones entre 1780 y 1920 (Re-

formismo borbónico, Romanticismo peruano y Modernismo del Río de la Plata)⁴.

En los tres momentos se produce una coyuntura de prosperidad económica basada en la exportación de productos primarios, que afirma en el poder a las oligarquías tradicionales; en los tres casos estas oligarquías urbanas se empeñan por llevar adelante un programa de modernización restringida, que tendrá por efecto la demanda, incorporación, constricción y coopción de los estratos medios intelectuales; y en los tres casos estos estratos producirán una nueva cultura, muy diferenciada ya de la cultura cortesana que tenía por protagonistas a la nobleza o a los miembros de la élite dirigente, conforme a un proyecto estético-cultural semejante. El fenómeno cultural del Río de la Plata entre 1840 y 1880, en cambio, inaugura un modo de producción diferente que después será dominante en el siglo XX. Pero para que ello ocurra será necesario que se transforme el tipo de sociedad y el espacio cultural urbano donde se desarrolla la tarea de los intelectuales, que éstos tengan una relación cualitativamente diferente consigo mismos y, sobre todo, que el modo social con que se llega a formular un determinado tipo de proyecto estético-cultural sean radicalmente distintos. Si el período anterior puede ser caracterizado como el de las culturas de pequeños estratos de intelectuales dependientes de las élites oligárquicas, este nuevo momento puede ser llamado el de las *culturas autónomas* de las clases medias.

2. LA PRODUCCION CULTURAL AUTONOMA EN EL PERIODO METROPOLITANO

2.1. El concepto de autonomía, como opuesto al de producción dependiente, se refiere a varios niveles simultáneos: 1. al tipo de sociedad que posibilita uno u otro tipo de cultura; 2. al modo de articulación del grupo productor con quienes dominan esa sociedad; 3. a las características intrínsecas del grupo productor, que lo identifican como un determinado sujeto social que elabora un particular proyecto estético-cultural; 4. al tipo de obras y lenguajes producidos; y, 5. a las funciones que cumple esa literatura en el conjunto social. No me parece que sea éste el momento adecuado para exponer abstractamente todos estos niveles. Puede ser, en cambio, más oportuno elaborar conceptualmente las características del modo de producción cultural del grupo de proscriptos rioplatense para presentar, después, de una manera más general, los rasgos de la producción autónoma en el siglo XX.

El aspecto más inmediatamente inteligible consiste en que, en una y otra situación, el intelectual se encuentra participando de distintas realidades sociales. En el Perú se producía un proceso de estabiliza-

4. Desde el punto de vista de una periodificación, estos movimientos son análogos en cuanto se diferencian esencialmente, tanto de las culturas cortesanas como de las autónomas, en que se mueven dentro de determinados límites, se refieren al mismo público y tienen el mismo tipo de articulación social. Desde el punto de vista interno, desarrollan las mismas tendencias básicas que, en el trabajo citado, he llamado "populismo ilustrado", "radicalismo abstracto" y "aristocratismo intimista". En este trabajo no se insiste en estas particularidades, ya que se trabaja con grandes conjuntos. Para una exposición más ajustada a los hechos, Losada 1976a y 1977.

ción y de prosperidad económica y, en el Río de la Plata, se tenía la certeza de que se estaba a las puertas de un proceso eminente de reestructuración social. Tengo que advertir expresamente que no estoy operando con el supuesto teórico de que la realidad se “refleja” en la conciencia y en la práctica de los escritores como si se tratara de un espejo de las circunstancias sociales. Antes, al contrario, si se plantearan las cosas en estos términos, me refiero a la relación que tienen los intelectuales, no con la sociedad como un hecho dado, sino con el horizonte en el cual entienden a su sociedad. Para decirlo de manera no muy exacta pero inmediatamente comprensible: a los peruanos les interesaba el presente, a los argentinos el pasado y el futuro; para unos, todo estaba hecho y se hacían problema del modo en que debían articularse a un mundo dado que no se podía transformar y al que sólo había que aceptar mientras, los otros, centraban su interés en el modo cómo habían de producir una nueva sociedad en el tiempo; unos vivían en un mundo estable, que evolucionaba progresivamente hacia metas que no se ponían en duda y, quizás, ni siquiera se formulaban, ya que definían la existencia social y los otros, en cambio, consideraban el presente como algo transitorio y casi terminado, y se dedicaban con ahínco a imaginar metas para la sociedad que debían revolucionar. De esta manera, el concepto de autonomía no se refiere inmediatamente al modo en que una literatura refleja la sociedad, sino a la manera en que ella posibilita y estimula un determinado horizonte de la producción cultural y, finalmente, le permite una diferencia cualitativa por el nivel de realidad a que estará referida⁵.

Este concepto comprende, también, el modo en que los intelectuales se articulan a la sociedad, objetiva y subjetivamente. El hecho relevante en el caso de los proscriptos, que incidirá esencialmente en la cualidad de la producción cultural, tiene un doble aspecto contradictorio cuya resolución le dará a la cultura de los estratos medios latinoamericanos su peculiaridad frente a las culturas campesinas tradicionales, las culturas cortesanas y las culturas burguesas de los países industriales: ellos pertenecen al estrecho sector privilegiado de su sociedad y, al mismo tiempo, han roto drásticamente toda relación con esa élite dominante, con sus instituciones, con sus tradiciones y sus valores. Sarmiento, Echeverría o Alberdi, por ejemplo, pertenecían a ese estrecho núcleo de 20.000 ó 30.000 personas que tenían acceso a los bienes de la cultura, enormemente diferenciados de una población tradicional de un millón y medio de habitantes que pertenecían a otro mundo y a los que se le negaba toda participación en el excedente productivo y en las instituciones políticas, económicas, sociales y religiosas de la clase dominante. Cuando ese pequeño grupo —entre militantes y simpatizantes quizás no llegara a cuatro o cinco centenares— rompa revolucionariamente su relación con esa clase deberán marchar al exilio, ya que la sanción a que los someterá su sociedad será despojarlos de toda

5. No nos referimos acá al concepto de *ideología* en general, sino al caso particular que plantea Gramsci entre un tipo de conciencia que se desarrolla dentro de un consentimiento fundamental con un sistema social hegemónico; y, por otro lado, a una producción cultural que se desarrolla con independencia, o en oposición, a aquella otra conciencia hegemónica. Véase, por ejemplo, F. Ricci (recop.), *Gramsci dans le Texte*. Paris: Ed. Sociales. 1975: 158-175 y 250-265. También Williams 1960: 586-590 y Losada 1975a: 55-58.

función social y librarlos a su propia suerte. Pero además de esta consecuencia objetiva, se producirá un fenómeno subjetivo mucho más agudo, que influirá de manera determinante en el modo de producción cultural: la pérdida de la identidad social. Desde ahora, el hecho de pertenecer a una sociedad no determinará de una manera ingenua la definición de la propia personalidad social y ellos se verán necesitados de formular nuevamente qué significa ser peruanos o argentinos y, más adelante, plantear el sentido de ser "americano" y, aun, como Vallejo, simplemente ser "Hombre". Si no se entiende que la producción cultural ilustrada latinoamericana implica, simultáneamente, la tentativa de darse una función social objetiva y de diseñar una identidad social subjetiva, se entenderá muy poco el sentido de producción y de los comportamientos culturales del grupo del Río de la Plata, de revolucionarios como Martí o Mariátegui, de una narrativa como la de José M. Arguedas, Carpentier y García Márquez o de la poesía antropológica de Borges, Neruda u Octavio Paz⁶.

De esta manera, es posible indicar el papel espiritual y social que puede llegar a desempeñar la producción de lenguajes para un grupo problematizado de intelectuales desarraigados, que intentan una producción autónoma de las élites oligárquicas, de su sociedad concreta y, aun, de la identidad social que habían recibido. Como primera tarea, se ven obligados a formular el modo con que se han de rearticular a su sociedad y diseñar algo así como una reinterpretación de su mundo. Su ámbito de referencia más inmediato será precisamente ese grupo de privilegiados a los que pertenecen: es así que discutirán la legitimidad del dominio de la oligarquía, configurarán a los grupos dominantes tradicionales como sus principales enemigos y pretenderán desplazarlos del poder, tomar el Estado, arrojarlos de la Universidad, reformar las instituciones que los representaban y aun reestructurar los modos de producción y las formas de relaciones sociales que les daban esa posición de dominio. Por otro lado, se imaginan que representan a los intereses de las clases populares durante siglos oprimidas por aquella clase dominante y, simultáneamente, a los movimientos y las ideas europeas más revolucionarias. Finalmente, reinterpretan todo el proceso histórico, representándose a sí mismos como los sujetos que producirán un corte radical en las tendencias tradicionales, liquidando el pasado (representando por aquellas oligarquías, sus valores y sus formas de relación social) y fundando un nuevo tipo de sociedad futura. Y con estas referencias quiero destacar el hecho de que, ahora, en la producción de un lenguaje literario, estos escritores instituyen *su* realidad, se dan a sí mismos una nueva función social y se crean una identidad. Es ésta una realidad específicamente literaria, ya que se vuelve significativa sólo en la medida en que es tratada de una manera particular por la lengua, mientras que para otros grupos de personas simplemente no existe. Pero lo importante es comprender que, para ellos, este nivel lingüístico era la única realidad consistente, aunque sea una realidad producida por la creación literaria, subjetiva, libremente oprimada. Para decirlo de manera gráfica, podrán parecer externamente unos pobres exiliados que se tra-

6. En el momento de la difusión entre un grupo social más amplio, estas literaturas permiten, igualmente, encontrar una identidad, un modo de pertenencia a la historia y un diseño de ciertas metas de acción colectiva. Véase, por ejemplo, Losada 1975c: 77-90.

tan de ganar la vida como periodistas, maestros o, aun, como Sarmiento, como minero, pero subjetivamente ellos habitarán y existirán en esa otra realidad. Este comportamiento implica un proyecto estético-cultural y un modo de producción radicalmente diferentes, con necesidades y funciones totalmente inéditas en otras sociedades, que dará sus características específicas a las culturas ilustradas de América Latina.

De esta manera, una primera aproximación al concepto de modo de producción autónomo en América Latina, nos permite señalar tres rasgos que lo definen como un proceso social: 1. Una situación de reestructuración social eminente, que posibilita que la producción cultural se desarrolle teniendo como perspectiva un horizonte abierto que ha de ser definido por la propia subjetividad; 2. Un grupo productor perteneciente al sector privilegiado que, objetivamente, no tiene ninguna función social y, subjetivamente, debe reformular su propia identidad; 3. Un proyecto estético-cultural por el que tratan de darse a sí mismos una función social, definir la propia identidad, rearticularse a su sociedad y, finalmente, fundar un horizonte del mundo para desarrollar en él la propia existencia subjetiva. Y será precisamente este horizonte cultural el que, a partir de ahora, resultará algo más consistente y esencial que los datos provenientes de la objetividad social.

Es importante comprender que todo este proceso no es algo circunstancial o coyuntural, una especie de voluntarismo excepcional que caracterizó a un grupo de intelectuales desdichados, sino que, a partir de la primera guerra mundial, será una condición ineludible y una necesidad social de todos los intelectuales latinoamericanos. Será un modo de producción que definirá la personalidad social de todo un estrato urbano productor de cultura. Nos toca ahora mostrar en qué condiciones sociales aquella situación excepcional del Río de la Plata a mediados del siglo XIX, se transforma en una necesidad social general. Finalmente, insinuaremos las diversas maneras en que los intelectuales, a partir de esta situación de base y con este mismo modo de producción, han solucionado el problema de su falta de función social, han fundado un horizonte de la existencia, han intentado rearticularse a su sociedad y se han dado una identidad. Esas diversas maneras configurarán las tendencias básicas de la Literatura Latinoamericana contemporánea y, aquella situación general, determinará lo característico de esta cultura.

2.2 El caso del Cono sur a mediados del siglo XIX, aunque ilustra las posibles diferencias entre dos literaturas nacionales que, simultáneamente, tratan de incorporar la modernidad europea, no es representativo de las culturas autónomas. En ese período, el Río de la Plata era posiblemente uno de los polos marginales más atrasados del territorio incorporado al capitalismo mercantilista: la mayoría del suelo estaba ocupado todavía por agresivos indios nómades, se vivía en una sociedad dispersa y anarquizada, casi despoblada, situación que Sarmiento acuñó en una frase feliz afirmando que el principal problema de la República Argentina era el desierto. En esta realidad, los lazos que unen al intelectual con su sociedad son naturalmente muy débiles, a la que hay que definir, mejor que con el concepto de autonomía —que implica un referente sólidamente constituido, “frente” al que se desarrolla una producción no ligada objetivamente a sus intereses—, con el concepto de “disponibilidad”. Pero para que sea posible aquel modo de producción en el resto de América Latina, se tienen que producir dos fenómenos simultáneos que implican un violento proceso de reestructuración social:

la conversión de la ciudad-aldeana en metrópoli y, por otro lado, la ruptura de la rigidez social, formándose estratos secundarios y terciarios que no vivan inmediatamente en función de las necesidades de la élite oligárquica y dominen la vida de la ciudad.

La ciudad metropolitana latinoamericana es un caso típico de un fenómeno de expansión económica sostenida durante varias décadas por la demanda de productos primarios, que repercute de manera diferente en la sociedad global y en ese espacio urbano. En las zonas rurales se produce un violento proceso de reestructuración social por la introducción de una economía de plantación moderna mientras se refuerzan las formas tradicionales de relaciones sociales, en medio de un panorama de inseguridad, pauperización, rebeliones campesinas, despojos e invasiones de tierras y hambre, provocado por la desarticulación del antiguo modo de producción donde se complementaban haciendas tradicionales y comunidades campesinas (Cockroft, 1968; Klaren, 1973; Fioravanti, 1974). Paralelos a este proceso de modernización de algunos en claves productivos y a la crisis general de la estructura tradicional, se produce una vigorización y ampliación del Estado, cuyas instituciones residen en la Ciudad-capital; una emigración masiva interna y externa que se localiza en esa misma ciudad, envolviéndola en los problemas internacionales y nacionales que trae consigo la economía capitalista en el período imperialista; y, finalmente, la constitución de lo que ha sido llamado la "Ciudad-primada", formándose una moderna metrópoli masiva, con servicios similares a las de una ciudad de los países industriales, pero enclavada en medio de un mundo todavía tradicional o, mejor dicho, coexistiendo con ese otro tipo de sociedad y, en alguna manera, invadida por sus miembros (Morse, 1972; Schaedel, 1972-1976). E importa hacer notar que este proceso cambia fundamentalmente el espacio cultural, a cuya demanda deberán responder los productores de cultura, ya que la ciudad es prácticamente "tomada" por nuevos actores sociales, que traen consigo una nueva agenda de problemas y con quienes los intelectuales deben establecer una nueva relación: llegan los jóvenes talentos de las familias pudientes del interior, los campesinos —o hijos de campesinos sin tierras—, y los inmigrantes extranjeros que, en algunos casos, suman cientos de miles (como los chinos en el Pacífico) o millones (como en el Río de la Plata, donde en 1920, había tres extranjeros por cada persona natural del país); o bien, en una proporción nada despreciable y que incidirá esencialmente en la formación de una cultura urbana popular autóctona, se asientan sectores marginalizados por las nuevas condiciones en que se desarrolla la nueva economía de plantación, como fue el caso de los negros y chinos libertos en la costa del Pacífico, o los gauchos de la pampa rioplatense que, no queriendo incorporarse al nuevo tipo de producción asalariada, se trasladan a la periferia de las ciudades (Millones, 1976). Y esto determinará la constitución de un espacio social problemático, donde se tiene la certidumbre que se ha terminado el dominio de una clase social, un modo de relaciones sociales y la vigencia de los ideales y valores del capitalismo liberal, y que se está a las puertas de un violento proceso de reestructuración social: las luchas obreras y las rebeliones campesinas; las noticias —o la participación— que llegan sobre las revoluciones mejicana, rusa y española; la reflexión sobre los movimientos facistas europeos, que se extienden a la discusión sobre los regímenes dictatoriales en latinoamérica; el renacimiento de culturas como la japonesa, la turca o la china, que acompañan grandes conmociones sociales y, en fin, la evidencia de

la conflictiva expansión imperialista de las grandes potencias; todos estos elementos serán los que constituirán normalmente el espacio cultural de las grandes metrópolis, provocando una ampliación significativa de las tareas que se pondrá a sí misma la producción cultural y rechazando, como perimidos, el modo anterior de comprender la literatura y el arte. Desde ahora, la cultura girará en torno a la agitación social, la reflexión internacionalista o el problema nacional, pero ya no será más una cultura cortesana, ni volverá a desarrollarse en función a las necesidades, las demandas o la articulación de la élite oligárquica dominante.

En esta época se produce, igualmente, una crisis de legitimidad y la pérdida del poder político de parte de esas oligarquías, que clausurará de manera objetiva el proceso de integración, coopción y demanda de los estratos medios. Su modo de vida patriarcal, su manera de disponer sobre los negocios y de usufructuar las rentas del Estado como de una renta patrimonial, y su sistema tradicional de valores no podían adaptarse a las exigencias de la nueva época (Chevarría 1972). Aproximadamente en 1920, en casi todas las regiones de América Latina, estos grupos han abandonado bruscamente el poder político, frente al empuje de los nuevos partidos de clase media y frente a las agresivas demandas de los obreros y campesinos; también abandonan el aparato del Estado, las tareas administrativas y burocráticas, dejándolas en manos de expertos, de militares o de representantes de las grandes compañías extranjeras; y aun abandonan aquellas actividades que están relacionadas con la producción de cultura y, finalmente, la misma Universidad. Se produce, entonces, una especie de enclaustramiento de sus miembros, que se reducen a defender su poder económico-financiero manteniendo estrechas relaciones con los grupos militares represivos que se encargarán de administrar el poder, y de estrechar relaciones con el capital internacional. Este repliegue tiene una expresión casi física en la manera en que estas antiguas familias abandonan una ciudad que había sido construida a su medida, refugiándose en ciudadelas vedadas a las nuevas masas urbanas que se han apropiado del antiguo espacio, y constituyéndose zonas exclusivas de "residencia" en lugares periféricos (Barrio Norte en Buenos Aires, Carrasco en Montevideo, San Isidro en Lima, Las Condes en Santiago de Chile, etc.). Y este hecho no puede menos que reflejar simbólicamente la pérdida del dominio social de su clase sobre un espacio urbano que ya no se moverá más en función de sus necesidades y donde los demás sectores, numéricamente muy restringidos, eran aceptados porque estaban a su servicio. En este momento termina la posibilidad de que un intelectual, en un corto período y mostrando su talento, ascienda socialmente y se incorpore a la clase dominante y, precisamente este hecho, será uno de los factores dominantes para que se produzca la autonomía de la cultura.

Si el intelectual no se puede articular a las oligarquías, tampoco lo puede hacer a la administración estatal que se ha convertido en un Estado de técnicos y de empleados bajos vaciados ideológicamente, en una organización anónima y burocrática manejada por intereses mediatizados que no tienen que ver directamente con sus servidores y, sobre todo, en un Estado represivo y dictatorial. Esta no es una frase declamatoria, ya que ésta es la época de las grandes persecuciones a los movimientos estudiantiles y autores como Asturias y Carpentier, Ciro Alegría y Arguedas, Mariátegui y Rómulo Gallegos debieron crear sus obras

sufriendo cárceles y exilio, represión y amenazas, comunes a todos los jóvenes progresistas del período. El intelectual, entonces, para darse una función social, mira hacia los nuevos movimientos políticos y sociales de una clase media diferenciada, se imagina que puede representar a las masas populares y, ampliando enormemente sus posibilidades, viaja por América Latina o por Europa, identificándose con movimientos revolucionarios internacionalistas o con una cultura universalista supraburguesa (en el sentido de que ya no representa los valores de una nación o de una clase, sino que tiene la pretensión de ser la expresión de valores universales e intemporales). Una cultura autónoma será la que se produzca a partir de esta posibilidad de articularse a lo que ella misma decida —la nación, el pueblo, el internacionalismo, la revolución mundial o la propia subjetividad—; es decir aquella que puede disponer de sus propias finalidades y enunciar libremente su propio horizonte existencial. Y este hecho, que llegará a ser una constante en los próximos decenios, especificará esta cultura sobre la producción anterior y, probablemente, también sobre la producción europea.

Finalmente, debemos mencionar que la condición para que un grupo productor de cultura tenga esta libertad, será la formación del sector secundario y terciario en la vida de la ciudad. Numéricamente, el intelectual ya no vivirá en una aldea, sino en una gran ciudad, cuya población es cinco o diez veces mayor que la segunda ciudad en el territorio nacional y que, en algunos casos, puede llegar a contar con un tercio y, aun con la mitad de la población nacional (Buenos Aires y Montevideo, respectivamente), o a ser una de las grandes aglomeraciones urbanas del mundo, semejante a otras grandes capitales del globo. Esto traerá consigo fenómenos tan significativos como la formación de partidos políticos de clases medias, que tratan de representar a la nación en su totalidad y disputan el Poder tanto a las antiguas oligarquías como al Ejército represivo; o la organización de los movimientos obreros en sindicatos, cooperativas o asociaciones de socorros mutuos; o la formación de asociaciones campesinas, como en el Perú, que en el período de formación metropolitana llegaron a superar los tres millares (Arguedas, 1964). Y con esto quiero hacer notar que el intelectual podrá ahora salir a buscar sus metas y sus públicos en Europa, en los movimientos obreros, en las asociaciones campesinas, en las células revolucionarias internacionalistas, en una clase media diferenciada de empleados y pequeños comerciantes o en el movimiento universalista de la cultura. Para decirlo gráficamente, él no tiene nada que esperar del Estado ni de los grupos dominantes; él está convencido que se ha terminado una época y que debe levantar amarras con respecto al pasado; y, sobre todo, se ve urgido a darse una sociedad con la cual identificarse, articularse a uno u otro grupo social, optar como propios una u otra ideología de las que se le proponen como válidas. Debe, en una palabra, determinar la orientación de su producción cultural y formular un proyecto estético que, simultáneamente, sea una relación social.

Estas especificaciones no corrigen substancialmente el concepto de modo de producción autónoma que hemos presentado en las páginas anteriores. Se produce también acá, 1. una situación de reestructuración social que posibilita la perspectiva de un horizonte abierto que ha de ser definido por la propia subjetividad; existe también, 2. un grupo productor todavía privilegiado, ya que tiene acceso a la utilización de la palabra escrita como un sector excepcional dentro de una sociedad

todavía en formación, pero que no tiene funciones sociales objetivas y que, subjetivamente, debe reformular la propia identidad y, aun, la identidad nacional o de una nueva época histórica; y, 3. estas funciones las cumplirá precisamente la producción cultural. Estos jóvenes se llamarán Jorge L. Borges, Pablo Neruda, Vasconcellos, Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, José C. Mariátegui, Roberto Arlt, Asturias, Gallegos, Jorge Amado, Vallejo o Carpentier. Desde esta relativa nueva autonomía, en esta nueva coyuntura internacional vivida en esta novedosa ciudad latinoamericana, ellos se vieron impulsados a producir sus obras a partir de distintos proyectos culturales que significaron diferentes formas de reestructurar subjetivamente el mundo donde iban a desarrollar su existencia, les confirió una nueva identidad y en definitiva, les permitiera fundar una nueva relación con la sociedad.

De esta manera, el modo autónomo de producción permite comprender por qué la literatura y la cultura ilustradas contemporáneas se desarrollan a lo largo de tres tendencias tan diferentes, en gran parte antagónicas unas con otras y, en todo caso, irreductibles; de modo que toda investigación sobre ese fenómeno debe considerar por separado cada una de estas unidades: el *realismo social* con perspectiva revolucionaria, el *subjetivismo marginal* donde el artista sólo elabora su desdicha en la interioridad o se refiere al mundo trascendente de la cultura universal, y el *naturalismo tremendista* que se dirige al mercado popular de la cultura, a los que ya nos hemos referido en otros trabajos (1975a: 50-55)⁷.

CONCLUSION

El primer problema de toda investigación es la constitución de un objeto científico que sea lo suficientemente general y lo bastante concreto como para comenzar el proceso metódico de conocimiento de un fenómeno oscuro y complejo, que no es susceptible de observación inmediata. Probablemente el escollo más grave con que tropiezan los actuales trabajos sobre literatura latinoamericana en cuanto disciplina científica, sea su dificultad para establecer unidades adecuadas de investigación. No me refiero acá a los trabajos monográficos sobre obras o autores particulares, o a otro tipo de crítica literaria que lleva en sí misma su propia legitimidad, pero no tienen cualidad científica en el sentido metódico y sistemático y despojando a este término de su ordinaria carga valorativa. Cuando estos estudios, en cambio, tratan de constituir un objeto en base a conjuntos, seleccionan series tan heterogéneas —como, por ejemplo, el “romanticismo”, el “modernismo” o la “nueva novela”— que sus juicios no tienen validez en ninguno de los niveles de certeza aceptables en un proceso científico de conocimiento. Y si bien esto no ocurre con conjuntos pequeños o estrictamente delimitados, como por ejemplo el trabajo de Dessau (1967) sobre la literatura de la revolución mexicana, los trabajos sobre conjuntos más amplios que se desarrollan en varias regiones (o deben referirse a varias literaturas simultáneas dentro de la misma región) se resisten por un nivel tan abstracto de generalización que no implica un avance en el conocimiento del fenómeno,

7. Para un tratamiento más riguroso de las tendencias básicas de la literatura urbana ilustrada contemporánea —o de los sistemas literarios—, Losada 1976b: 140-172 y 221-252.

o por juicios concretos reduccionistas que son insostenibles. Lo hemos mostrado brevemente a propósito de la homologación del fenómeno literario en el Perú y el Río de la Plata a mediados del siglo pasado; y, actualmente, es un lugar común la situación problemática en que se encuentra la crítica cuando, a partir de juicios generales sobre un movimiento literario, se encuentra con la simultaneidad de obras tan diferentes como las de José Martí y Rubén Darío, de Ciro Alegría y Martín Adán, de José M. Arguedas y Julio Cortázar, de Huidobro-Borges-Girondo y Neruda-Vallejo-Guillén, acabando en una abstracción reduccionista o, simplemente, suprimiendo a todos los autores y tendencias que no le caben a su interpretación de la literatura latinoamericana.

El propósito de estas reflexiones consiste en establecer criterios que permitan constituir ese tipo de objeto científico, susceptible de ser analizado con una determinada estrategia de investigación. El concepto de modo de producción nos parece que ofrece ese criterio científicamente adecuado para proceder a aislar y establecer unidades, con el suficiente grado de complejidad y concreción, como para permitir el diseño de investigaciones de conjuntos homogéneos parciales y avanzar en el proceso de conocimiento sobre estas literaturas. Permitiría, por ejemplo, aislar el realismo social dentro de los diferentes períodos estilísticos, desde el romanticismo en que se manifiesta por primera vez, hasta su desaparición, reaparición o transformación en las diversas regiones, llegando a fundar la tendencia de la novela contemporánea en que se inscriben Rulfo, José M. Arguedas, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez o Roa Bastos, cuyas peculiaridades son algo posible de captar en esta tradición de más de un siglo, y no sólo en su comparación con la literatura marginal aristocrática⁸. De la misma manera, se podría investigar esta última tendencia desde su aparición en la década de 1920, su reformulación en autores como Neruda y Vallejo —o en la tendencia negativa de Onetti, Roberto Arlt, José Bianco— hasta su resolución en el presente con el último Carlos Fuentes, Cabrera Infante, Severo Sarmiento, Cortázar, Sábato o Lezama Lima.

En el limitado espacio de que disponemos no podemos mostrar más detenidamente la operatividad científica de este criterio analítico que, en último término, articula cada literatura a su sociedad entendiéndola como la praxis social de un pequeño grupo de intelectuales desarraigados, por la que tratan de producir de alguna manera su propio mundo y fundar una relación diferente para con su sociedad. Creemos que su empleo permitiría describir adecuadamente las diferencias más evidentes de las formas literarias a nivel formal; que daría acceso a una nueva sistematización de su proceso histórico; que sentaría las bases para articular el fenómeno literario a la sociedad a través de mediaciones científicas.

8. En rigor, el modo de producción autónomo, a partir de 1950, se transforma en un modo de producción marginal. Una periodificación más ajustada debería contemplar este tercer modo de producción (1920-1970) que actualmente ha dado un nivel cualitativo diferente a la literatura latinoamericana. Para una teoría general al respecto, Losada 1976b: 8-26. Otros enfoques: Dessau 1966: 279-287 y Perús 1974 (tercer período). Utilizo esta periodificación en el trabajo presentado en el "Colloquium on Brazil in the Twentieth Century: An interdisciplinary Dialogue with Florestan Fernandes" (Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1976) titulado "Modos de producción cultural en América Latina" y que será publicado por la misma Universidad.

te observables; y que, finalmente, ofrecería criterios adecuados para juzgar en qué medida cada literatura ha cumplido una determinada función en el desarrollo histórico de la cultura y en el de la sociedad en su conjunto. Para hacer frente a esta limitación, y para acentuar el carácter hipotético de este discurso, que ha de probar su cualidad científica en el desarrollo mismo de la investigación, presentaré brevemente cuatro tesis que juzgo posible verificar a partir de este presupuesto:

Es posible describir, sistematizar, articular e interpretar científicamente la literatura latinoamericana a través del concepto de los modos de producción, porque:

1. Permitiría *describir* las tendencias básicas por las que se desarrolla, distinguiendo entre
 - a. el realismo social con perspectiva revolucionaria;
 - b. el subjetivismo elaborado en la marginalidad;
 - c. el naturalismo articulado al mercado popular de la cultura.
2. Permitiría *sistematizar* su desarrollo histórico presentando:
 - a. las diversas literaturas que se producen simultáneamente, porque responden a diversos modos de producción dominantes en cada región;
 - b. el desarrollo diacrónico como una serie de sistemas simultáneos, superando la escala sucesiva que se ha utilizado hasta el presente (romanticismo, naturalismo, modernismo, etc.);
 - c. Y permitiendo comparar procesos homólogos que se producen en diversas regiones en distintas épocas, o se reformulan dentro de la misma región (como, por ejemplo, el realismo social y la perspectiva revolucionaria en Sarmiento-Mariátegui-Fuentes, o el de Ciro Alegría y José M. Arguedas).
3. Permitiría *articular* el fenómeno literario a la totalidad social, presentando:
 - a. Los distintos tipos de formación social que intervienen en cada modo de producción y diferenciarán su literatura (diferenciando, por ejemplo, el Pacífico andino, el Río de la Plata y México como unidades no-homólogas);
 - b. Los distintos períodos por los que evoluciona cada formación social subregional (como, por ejemplo, lo hacen Cardoso-Falletto);
 - c. Las distintas situaciones por las que atraviesa ese proceso de evolución de cada formación social (como, por ejemplo, de estabilidad y expansión; o de crisis y desestructuración; o de revolución).
4. Permitiría *interpretar* el fenómeno literario como una praxis social de distintos tipos de escritores en aquellas diferentes situaciones y estructuras sociales, señalando objetivamente las funciones que cumplió, o cumple, esa producción en sus vidas prácticas y, a través de ellos, en su sociedad.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Newbold Richard. *Energy and Structure. A theory of Social Power*. Austin-London: University of Texas Press. 1975.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica. 1954.
- ARRIETA, Rafael A. (ed.). *Historia de la Literatura Argentina* (desde sus orígenes hasta 1950), 6 vol. Buenos Aires: Peuser. 1958-60.
- BASADRE, Jorge. *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú*. Lima: Huascarán. 1947 (2ª ed.).
- BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú* (10 vol.). Lima: Ed. Peruamérica S.A. 1962-1964 (5ª ed.).
- BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú* (17 vol.). Lima: Ed. Universitaria. 1968-1968 (6ª ed.).
- BASADRE, Jorge. *Introducción a las bases documentales para la Historia de la República del Perú, con algunas reflexiones* (2 vol.). Lima: Ed. P.L.V., 1971.
- BENSON, Natie Lee (ed.). *Mexico and the Spanish Cortes, 1810-1822*. Austin-London: University of Texas Press. 1966.
- BONILLA, Heraclio. "La coyuntura del comercio internacional del Perú en el siglo XIX", en *Desarrollo Económico*, Buenos Aires, vol. XII, Nº 46, págs. 305-331.
- BONILLA, Heraclio. *Guano y Burguesía en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 1974.
- BOURRICAUD François, en José Matos Mar (comp). *La oligarquía en el Perú*, Lima: IEP. 1969.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)* Sao Paulo: Martins. 1959 (2 vols.).
- CANDIDO, Antonio. "Literatura y Subdesarrollo", en Fernández Moreno 1972, págs. 335-353.
- CARDOSO F. H. y FALETTO E. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Bs. As.: Siglo XXI, 1969.
- CARILLA, Emilio. *El romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Gredos. 1958.
- CHEVARRIA, Jesús. "La desaparición del Perú colonial (1870-1919)", en *Aportes*, Nº 23, enero 1972, págs. 120-153, París.
- CISNEROS, Luis Benjamín. *Obras Completas*. Lima: Ed. Huascarán. 1952 (2 vol.).
- COCKCROFT, D. James. *Intellectual Precursors of the Mexican Revolution 1900-1913*. Austin-London: University of Texas Press. 1968.
- DESSAU, Adalbert. *Der mexikanische Revolutionsroman*. Berlin: Rütten und Loening. 1967.
- DESSAU, Adalbert. "La novela latinoamericana como conciencia histórica", en *Actas del Tercer Congreso de Hispanistas*. México. 1970, p. 259 y ss.

- DESSAU, Adalbert. "Realismo mágico y nueva novela latinoamericana: consideraciones metodológicas e históricas", en *Simposio Internacional de Estudios Hispánicos* (1976). Budapest (en preparación).
- DESSAU, Adalbert. "Síntesis histórica y expresión literaria en la literatura del Nuevo Mundo", en *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, N° 7, 2° y 3° Trimestre 1975, pág. 61 ss.
- ESCOBAR, Alberto. *Ricardo Palma*. Lima: Ed. Universitaria. 1964.
- ESCOBAR, Alberto. *Carlos A. Salaverry*. Lima: Ed. Universitaria. 1966.
- ESCOBAR, Alberto. *Patio de Letras*. Caracas: Monte Avila. 1971 (2ª ed.).
- ESCOBAR, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: Villanueva. 1973.
- FERNANDEZ MORENO, César (ed.). *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI. 1972. (ver Losada 1975 b).
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana", en *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*. Año I, N° 1, Lima. 1975, págs. 7-39.
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. "La contribución de las literaturas de la América Latina a la literatura universal en el Siglo XX", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año II, N° 4, Lima. 1976, págs. 17-31.
- FIORAVANTI, Eduardo. *Latifundio y Sindicalismo agrario en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 1974.
- FERNANDEZ, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil, Ensaio de Interpretação Sociológica*. Río de Janeiro: Zahar Ed. 1975.
- GERMANI, Gino. *Sociología de la Modernización*. Buenos Aires: Paidós. 1969.
- GHIANO, Juan Carlos. *"El Matadero" de Echevarría y el costumbrismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1968.
- GRACIARENA, Jorge. *Poder y clases sociales en el desarrollo de América Latina*. Buenos Aires: Paidós. 1967.
- GROSSMANN, Rudolf. *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*. München: Max Hueber. 1969.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica. 1949.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. (Buenos Aires: Raigal. 1928), en *Obra Crítica*, México: 1960, pág. 255 y ss.
- KLAREN, F. Peter. *Modernization, Dislocation, and Aprismo. Origins of the Peruvian Aprista Party, 1870-1932*. Austin-London: University of Texas Press. 1973.
- LOSADA, Alejandro. *Martín Fierro, Mito, Héroe y Gaucho*. Buenos Aires: Plus Ultra. 1968.
- LOSADA, Alejandro. "La Obra de José M. Arguedas y la Sociedad Andina", en *Eco* N° 162, abril 1974, págs. 592-621. Bogotá.
- LOSADA, Alejandro. "Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año I, N° 1, 1975, págs. 39-61.

- LOSADA, Alejandro. (recensiones), págs. 193-204.
- LOSADA, Alejandro. "Ciro Alegría como fundador de la realidad hispanoamericana", en *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 17, (1-2), Budapest 1975, págs. 71-92.
- LOSADA, Alejandro. *La producción romántica y la formación de la sociedad republicana latinoamericana (El caso peruano 1840-1880)*. Lima: Instituto Nacional de Cultura (1976 en preparación).
- LOSADA, Alejandro. *Creación y praxis: la producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1976.
- LOSADA, Alejandro. "La Literatura urbana como praxis social en América Latina: Bases para la formulación de un paradigma de la cultura ilustrada dependiente de las élites oligárquicas en el período de expansión preindustrial (1780-1920)", en *Ideologies and Literature*, Vol. I, N° 3, mayo-junio 1977, Minnesota (en preparación).
- MARIATEGUI, José C., *Obras Completas* (1923-1929). Lima: Biblioteca A-mauta. 1970-1971 (17 vol.).
- MILLONES, Luis. "Pícaros y criollos: bases para el estudio de la cultura colonial urbana". Austin, Texas, 31 de diciembre 1975 (mimeo).
- MORSE, Richard M. *Las Ciudades Latinoamericanas* (2 vol.). México: Secretaría de Educación Pública. 1973 (ver Schaedel 1976).
- PALMA, Ricardo. *Tradiciones Peruanas Completas* (1872-1918). Madrid: Aguilar (2ª ed.), 1953.
- PALMA, Ricardo. "La bohemia de mi tiempo" (1886), idem, págs. 1293-1323.
- PERUS, François. "Literatura y Sociedad en América Latina desde fines del Siglo XIX". México: Colegio de México. 1974 (documento de trabajo: mimeo).
- PERUS, François. *Literatura y sociedad en América Latinas El Modernismo*. México: Siglo XXI. 1976.
- RINCON, Carlos. "Sobre crítica e historia de la literatura hoy en Hispanoamérica", en *Casa de las Américas*, setiembre-octubre 1973.
- RINCON, Carlos. "Symtome des Funktionswandels in der gegenwärtigen lateinamerikanischen Literatur", en *Funktion der Literatur*, Berlin: Akademie Verlag. 1975, págs. 235-250.
- RIVA AGUERO, José de la. *Obras Completas*. Lima: Universidad Católica. 1962.
- ROJAS, Ricardo. *Historia de la Literatura Argentina* (4 vol.). Buenos Aires: 1917-1922.
- SANCHEZ, Luis Alberto. *La Literatura Peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*. Lima: Ed. Ediventas. 1966 (5 vol.).
- SCHAEDEL, Richard P. "El tema central del estudio antropológico de las ciudades hispanoamericanas", en *Revista de Indias*, N° 127-130, enero-diciembre 1972, págs. 55-86, Madrid.
- SCHAEDEL, Richard P. "The Native Ethic of Latin American Cities: Hope or Illusion?", en *Journal of urban history*, May 1976, 357-362.

VALDEZ Y PALACIOS, José Manuel. *Bosquejo sobre el Estado político, moral y literario del Perú* (1844). Lima: Biblioteca Nacional. 1972.

WILLIAMS, Gwyn A. "The concept of "Egemonia" in the thought of Antonio Gramsci: some notes on interpretation". *Journal of the History of Ideas*. Vol. 21, N° 4, 1960, págs. 586-598.

HISPAMERICA

revista de literatura
Dirige : Saúl Sosnowski

SUMARIO del N° 16 :

Ensayos : Francine Masiello: **Oliverio Girondo: el carnaval del lenguaje.**
José Miguel Oviedo: **Fuente: Sinfónica del Nuevo Mundo.**

Entrevista : Jorge Ruffinelli: **Entrevista a Salvador Elizondo.**

Taller : Darío Canton: **Con las manos en la masa.**

Poesía : **Muestra de la poesía uruguaya actual preparado por Hugo Verani:**
textos de Benavides, Maia, Medina Vidal, Peri Rossi, Fierro, Estrázulas..

Ficción : René Avilés Fabila: **El misterio de las pinturas rupestres.**
Miguel Donoso Pareja: **Nunca más.**

Reseñas, Apuntes

Suscripciones, colaboraciones, libros, correspondencia, a: Saúl Sosnowski /
Hispanérica / 1402 Erskine Street / Takoma Park, Md. 20012 / U.S.A.

Suscripciones : individuales: US\$ 10.00; instituciones y bibliotecas US\$ 15.00
patrocinadores : US\$ 25.00