

LITERATURA Y CULTURA EN AMERICA LATINA*

Angel Rama

1. Independencia, originalidad, representatividad

Nacidas de una violenta y drástica imposición colonizadora que, ciega desoyó las voces humanistas de quienes reconocían la valiosa "otredad" que descubrían en América; nacidas de la rica, variada, culta y popular, enérgica y sabrosa civilización hispánica en el ápice de su expansión universal; nacidas de las espléndidas lenguas y suntuosas literaturas de España y Portugal, las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico.

Contribuyeron con brío —y no les faltaron razones— a la leyenda negra, sin reparar demasiado que prolongaban el pensamiento de los españoles que originalmente la fundaron. Casi desde sus comienzos procuraron reinstalarse en otros linajes culturales, sorteando el "acueducto" español, lo que en la Colonia estuvo representado por Italia o el clasicismo y, desde la independencia, por Francia e Inglaterra, sin percibirlos como las nuevas metrópolis colonizadoras que eran, antes de recalar en el auge contemporáneo de las letras norteamericanas. Siempre, más aún que la legítima búsqueda de enriquecimiento complementario, las movió el deseo de independizarse de las fuentes primeras, al punto de poder decirse que, desde el discurso crítico de la segunda mitad del XVIII hasta nuestros días, ésa fue la consigna principal: independizarse¹.

Esas mismas letras atizaron el demagógico celo de los criollos para que recurrieran a dos reiterados tópicos —el desvalido indio, el castigado negro— para usarlos retóricamente en el memorial de agravios contra los colonizadores, pre-textando en ellos las reivindicaciones propias. El indigenismo, sobre todo, en sus sucesivas olas desde el XVIII aludido, ha sido bandera vengadora de muchos nietos de gachupines y europeos, aunque lo que en la realidad éstos hicieron desde la Emancipación, llegada la hora del cumplimiento de las promesas, no les acredita blasones nobiliarios.

El esfuerzo de independencia ha sido tan tenaz que consiguió desarrollar, en un continente donde la marca cultural más profunda y perdurable lo religa

* Fragmento del libro de próxima publicación *La transculturación narrativa en América Latina* (Siglo XXI, México).

1. Uno de los últimos análisis de este comportamiento, en el libro de Claudio Velis, *The Centralist Tradition of Latin America*, Princeton, Princeton University Press, 1980, cap. "Outward-Looking Nationalism and the Liberal Pause", pp. 163-188.

estrechamente a España y Portugal, una literatura cuya autonomía respecto a las peninsulares es flagrante, más que por tratarse de una invención insólita sin fuentes conocidas, por haberse emparentado con varias literaturas extranjeras occidentales en un grado no cumplido por las literaturas-madres. En éstas el aglutinante peso del pasado no ha alcanzado su fuerza identificadora y estructuradora por no haber sido compensado con una dinámica modernizadora que es, en definitiva, la de la propia sociedad, la cual no se produjo en los siglos de la modernidad².

Dicho de otro modo, en la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedido y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo anterior, la cual no ha sido ahora única de sus elites literarios sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos.

La fecha en que se llevó a cabo la que hoy vemos como azarosa emancipación política, colocó de lleno a las literaturas independientes (que entonces debieron ser fundadas con el muy escaso respaldo recibido del iluminismo) en el cauce del principio burgués que alimentó al triunfante arte romántico. Dentro de él, recibió la marca de sus Dióscuros mayores: la originalidad y la representatividad, ambas situadas sobre un dialéctico eje histórico. Dado que esas literaturas correspondían a países que habían roto con sus progenitores, rebelándose contra el pasado colonial (donde quedaban testimoniadas las culpas), debían ser forzosamente **originales** respecto a tales fuentes. El tópico de la “decadencia europea”, al cual se agregara un siglo después el de la “decadencia norteamericana”, entró así en escena para no abandonarla, instaurando el principio ético sobre el cual habría de fundarse tanto la literatura como el rechazo del extranjero, que servía para constituirla, sin reflexionar mucho que ese principio ético era también de procedencia extranjera, aunque más antiguo. arcaico ya para los patrones europeos. Así justificó Andrés Bello su “Alocución a la poesía” (1823) pidiéndole que abandonara “esta región” de luz y de miseria, / en donde tu ambiciosa / riva Filosofía, / que la virtud a cálculo lo somete, / de los mortales te ha usurpado el culto: / donde la coronada hidra amenaza / traer de nuevo al pensamiento esclavo / la antigua noche de barbarie y crimen”.

Esa originalidad sólo podría alcanzarse, tal como lo postula Bello y lo ratificarán los sucesores románticos, mediante la **representatividad** de la región en la cual surgía, pues ésta se percibía como notoriamente distinta de las sociedades progenitoras, por diferencia de medio físico, por composición étnica heterogénea, y también por diferente grado de desarrollo respecto a lo que se visualizaba como único modelo de progreso, el europeo. La que fue consigna inicial de Simón Rodríguez, “o creamos o erramos”, se convirtió en Ignacio Altamira-

2. Para la literatura de lengua inglesa ha estudiado este punto W. Jackson Bate: *The Burden of the Past and the English Poet*, New York. The Norton Library, Norton & Co., 1970.

no en una “misión patriótica”, haciendo de la literatura el instrumento apropiado para fraguar la nacionalidad. El principio ético se mancomunó con el sentimiento nacional, haciendo de los asuntos nativos la “materia prima”, según el modelo de la incipiente economía. Equiparaba al escritor con el agricultor o el industrial en una cadena de producción: “¡Oh! si algo es rico en elementos para el literato, es este país, del mismo modo que lo es para el agricultor y para el industrial”³.

De tales impulsos modeladores (independencia, originalidad, representatividad) poco se distanció la literatura en las épocas siguientes a pesar de los fuertes cambios sobrevenidos. El internacionalismo del período modernizador (1870-1910) llevó a cabo un proyecto de aglutinación regional por encima de las restringidas nacionalidades del XIX, procurando restablecer el mito de la patria común que había alimentado a la Emancipación (el Congreso Anfictionico de Panamá convocado por Simón Bolívar) pero no destruyó el principio de representatividad, sino que lo trasladó, conjuntamente, a esa misma visión supranacional, a la que llamó América Latina, postulando la representación de la región por encima de la de los localismos. En cambio, sí, logró restringir, sin por eso cancelarlo, el criterio romántico de que se lo debía alcanzar por los asuntos nacionales (simplemente sucesos, personajes, paisajes del país) abogando por el derecho a cualquier escenario del universo, tesis defendida por Manuel Gutiérrez Nájera en términos que merecieron la aprobación de Altamirano⁴. La originalidad, defendida aún más fieramente que en el período romántico-realista del XIX, quedó confinada al talento individual, al “tesoro personal” como dijo Darío, dentro de una temática cosmopolita que, sin embargo, concedía principal puesto a las peculiaridades de los “hombres de la región” más que a la “naturaleza de la región”. La acentuación individualista propia del modelo asumido al integrarse el continente sólidamente a la economía-mundo occidental, había ganado su primera batalla, pero no canceló los principios rectores que habían dado nacimiento a las literaturas nacionales cuando la Emancipación. Se lo demostró en la apetencia de originalidad, como nunca se había visto, y, a pesar del internacionalismo reverente, en un intento de autonomía que vio en la lengua su mejor garantía. Dado que se vivía una dinámica modernizadora se pudo recurrir libremente al gran depósito de tradición acumulada, sin tener su peso sofocante, lo que explica el hispanismo (que resucitó la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco) vibrante por debajo de todos los **galicismos mentales** detectables. En esa nueva coyuntura internacional la lengua había vuelto a ser instrumento de la independencia.

El criterio de representatividad, que resurge en el período nacionalista y social que aproximadamente va de 1910 a 1940, fue animado por las emergentes clases medias que estaban integradas por buen número de provincianos de re-

3. Ignacio M. Altamirano, *La literatura nacional*, México, Porrúa, 1949, (ed. y prol. de José Luis Martínez), t. I, p. 10.

4. V. José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, t. I, p. 5.

ciente urbanización. Su reaparición permitió apreciar, mejor que en la época romántica, el puesto que se le concedía a la literatura dentro de las fuerzas componentes de la cultura del país o de la región. Se le reclamó ahora que representara a una clase social en el momento en que enfrentaba los estratos dominantes, reponiendo así el criterio romántico del "color local" aunque animado interiormente por la cosmovisión y, sobre todo, los intereses, de una clase, la cual, como es propio de su batalla contra los poderes arcaicos, hacía suya las demandas de los estratos inferiores. Criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, y también vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo, restauran el principio de representatividad, otra vez teorizado como condición de originalidad e independencia, aunque ahora dentro de un esquema que mucho debía a la sociología que había estado desarrollándose con impericia. Esta sociología había venido a sustituir, absorbiéndola, la concepción nacional-romántica, como se percibe en sus fundadores: de Sarmiento y José María Samper a Eugenio de Hostos. Estableció las restricciones regionalistas que, para Zum Felde, caracterizan al total funcionamiento intelectual del continente: "Toda la ensayística continental aparece, en mayor o menor grado, vinculada a su realidad sociológica. Y esto no es más que un trasunto de lo que, analógicamente, ocurre en la novela, la cual es también sociológica en gran parte, diferenciándose a menudo ambos géneros solo en las formas e identificándose en su común sustancia"⁵.

Implícitamente, y sin fundamentación, quedó estatuido que las clases medias eran auténticos intérpretes de la nacionalidad, conduciendo ellas, y no las superiores en el poder, el espíritu nacional, lo cual llevó a definir nuevamente a la literatura por su misión patriótico-social, legitimada en su capacidad de representación. Este criterio, sin embargo, fue elaborado con mayor sofisticación. Ya no se lo buscó en el medio físico, ni en los asuntos, ni siquiera en las costumbres nacionales, sino que se lo investigó en el "espíritu" que anima a una nación y se traduciría en formas de comportamiento que a su vez se registrarían en la escritura. Si se trataba de una superación del simplista planteo romántico, era sin embargo criterio más primario o vulgar que el subterráneo diseño de la representatividad a través del funcionamiento de la lengua que concibieron los modernizadores de fines del XIX. Se lo religó, por encima de éstos, a aquellos románticos con los cuales coincidía en la concepción idealizadora y ética de la literatura y a los cuales superaba en un instrumental más afinado (y más inseguro) para definir la nacionalidad.

La lectura "mexicana" que hizo Pedro Henríquez Ureña, seguido con discreción por Alfonso Reyes, de las obras de Juan Ruiz de Alarcón en las cuales no había rastros del medio mexicano⁶, tuvo su equivalente en la lectura "uruguay" que hicieron los hermanos Guillot Muñoz de la obra de Lautréamont

5. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Los ensayistas*, México, Editorial Guaranía, 1954, p. 9.

6. V. Antonio Alatorre, "Para la historia de un problema: la mexicanidad de Ruiz de Alarcón", en *Anuario de Letras Mexicanas*, 4 (1964), pp. 161-202.

Les chants de Maldoror, o la peruana que hizo José Carlos Mariátegui de la obra de Ricardo Palma y Ventura García Calderón del libro de Alonso Carrió de la Vándera *El lazarillo de ciegos caminantes*. La nacionalidad resultaba, en esos análisis, confinada a modos operativos, a concepciones de vida, a veces a recursos literarios largamente recurrentes en el desarrollo de una literatura. Por afinados que hayan sido, no dejaban de encontrar escollos mayores: por un lado estatúan una pervivencia, a veces de siglos, de los presuntos rasgos nacionales de esas obras, lo que los forzaba a detectarlos en la influencia de la geografía invariable más que en la movediza historia, en tanto que por otro partían de una concepción de la nacionalidad según la había definido una determinada clase en un determinado período, lo que fijaba un criterio historicista móvil. Esta contradicción corroía los fundamentos de la nueva visión de la representatividad, aunque seguía filiando en ella la originalidad literaria y por ende la independencia. Entre el artista individual (a que apostaron los modernizadores del XIX) y la sociedad y/o naturaleza (de los románticos del XIX y regionalistas del XX), se concedía el triunfo a la segunda. Demostraba mayor potencialidad, capacidad modeladora más profunda, enmarque genético más fuerte que la pura operación creadora individual, aunque esas fuerzas ya no respondían meramente a aquella naturaleza ubérrima que había servido a tantos críticos, incluyendo a Menéndez Pelayo, para explicar las peculiaridades diferenciales de las letras hispanoamericanas respecto a otras literaturas de la lengua, sino a los rasgos intrínsecos de la sociedad, cuya exacta denominación todavía no había sido encontrada por la incipiente antropología: cultura.

En quien despunta esa nueva perspectiva es en el crítico literario más perspicaz del período, Pedro Henríquez Ureña, quien educado en Estados Unidos había tenido trato con la antropología cultural anglosajona y aspiró a integrarla en una pesquisa de la peculiaridad latinoamericana (hispánica, como prefirió decir) todavía al servicio de concepciones nacionales. El título de su recopilación de estudios en 1928, define su proyecto: *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Abría el camino a una investigación acuciosa y documentada del funcionamiento de una literatura que, nacida del rechazo de sus fuentes metropolitanas, había progresado gracias al internacionalismo que la había lentamente integrado al marco occidental y al mismo tiempo seguía procurando una autonomía cuya piedra fundacional no podía buscar en otro lado que en la singularidad cultural de la región. La perspectiva de sus dos últimos siglos revelaba un movimiento pendular entre dos polos, uno externo y otro interno, respondiendo, más que a una resolución libremente adaptada, a una pulsión que la atraía a uno u otro. La acción irradiadora de los polos no llegaba nunca a paralizar el empecinado proyecto inicial (independencia, originalidad, representatividad) sino sólo a situarlo en un nivel distinto, según las circunstancias, las propias fuerzas productoras, las tendencias que movían a la totalidad social, la mayor complejidad de la sociedad propia y de la época universal propia. No llegaba esto a fijar una impecable línea progresiva, pues había retrocesos, detenciones, aceleraciones discordantes, y, sobre todo, llegadas las diversas socieda-

des latinoamericanas a un grado de evolución alta, había una pugna de fuerzas sobre el mismo momento histórico, las cuales reflejaban bien los conflictos de sus diversas clases en lo que todas ellas tenían de portadoras de fórmulas culturales.

Hacia 1940 se abre un vasto cuestionamiento del continente del que han de participar activamente sus escritores y pensadores. Iniciado en algunos puntos antes (Argentina), en otros después (Brasil, México), parece responder al freno con que tropiezan los sectores medios en su ascenso al poder, a la refluencia de sus conquistas, a la autocrítica a que se someten sus orientadores y a la presencia creciente y autónoma de los sectores proletarios (y aun campesinos) sobre la escena nacional. Este largo período es pasible de análisis histórico, sociológico, político, pero también literario, no simplemente en sus autores y obras, en sus cosmovisiones y en sus formas artísticas, sino preferentemente en sus peculiaridades productivas, para responder con ellas a esas normas básicas que regulan la literatura latinoamericana desde sus orígenes.

Proponerse este análisis ahora, conlleva un matiz polémico. Reaccionando contra un torpe contenidismo que hizo de las obras literarias meros documentos sociológicos, cuando no proclamas políticas, un sector de la crítica ha hecho una reconversión autista igualmente pernicioso que, so pretexto de examinar la literatura en sus peculiares modulaciones, la recortó de su contexto cultural, decidió ignorar la terca búsqueda de representatividad que signa a nuestro desarrollo histórico, concluyendo por desentenderse de la comunicación que conlleva todo texto literario. Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad. Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres. Un compilador, hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana.

Pero además, en una época en que los prestigios de la "modernización" han sufrido severas mermas, y el encandilamiento con las aportaciones técnicas de la novela vanguardista internacional ha acumulado, junto a obras mayores de reconocido esplendor (Borges, Cortázar, Fuentes), una serie farragosa de meras imitaciones experimentales que apenas circulan en enrarecidos cenáculos, es conveniente examinar la producción literaria de las últimas décadas para ver si no había otras fuentes nutricias de una renovación artística que aquéllas que procedían simplemente de los barcos europeos. El punto lo he examinado en mi ensayo sobre "La tecnificación narrativa" (*Hispanamérica* No. 30) más desde el ángulo de una literatura cosmopolita que se difundió en América Latina, que de esta otra que buscó su nutrición en la organicidad cultural a que se había llegado dentro del continente y a la que se consagra este estu-

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

2. Respuesta al conflicto vanguardismo-regionalismo

En la década del treinta se formularon de manera orgánica en los conglomerados urbanos mayores de América Latina, particularmente en el más adelantado del momento - Buenos Aires -, una orientación narrativa cosmopolita y una orientación realista-crítica. Ambas conllevaban, por el solo hecho de expandir sus estructuras artísticas -para lo cual disponían de los circuitos de difusión, radicados todos en las mismas ciudades en que se generaban esas proposiciones estéticas- la cancelación del movimiento narrativo regionalista que aparecido hacia 1910 como trasmutación del costumbrismo-naturalismo (el caso de Mariano Azuela) regía en la mayoría de las áreas del continente, tanto las de mediano o escaso desarrollo educativo como las más avanzadas, gracias al éxito de los títulos dados a conocer en los años veinte -*La Vorágine* en 1924 y *Doña Bárbara* en 1929 son sus modelos- cuya difusión oscureció al vanguardismo en marcha en el período.

En un primer momento, el regionalismo asumió una actitud agresivo-defensiva que postulaba un enfrentamiento drástico. Hubo una pugna de regionalistas y vanguardistas (modernistas) que se abre con el texto de quien, por su edad y obra, era maestro indiscutido de los primeros, Horacio Quiroga, titulado “Ante el tribunal”, que da a conocer en 1931:

De nada me han de servir mis heridas aún frescas de la lucha, cuando batallé contra otro pasado y otros yerros con saña igual a la que se ejerce hoy conmigo. Durante veinticinco años he luchado por conquistar, en la medida de mis fuerzas, cuanto hoy se me niega. Ha sido una ilusión. Hoy debo comparecer a exponer mis culpas, que yo estimé virtudes, y a librar del bátrato en que se despeña a mi nombre, un átomo siquiera de mi personalidad⁷.

El tono liviano no esconde la amargura de una batalla a la que elusivamente contribuyó en los años 1928 y 1929, con una serie de textos sobre su arte narrativa y sobre los narradores-modelos, desplegando su Parnaso: Joseph Conrad, William Hudson, Bret Harte, José Eustasio Rivera, Chejov, Kipling, Benito Lynch, etc.

Si en este enfrentamiento podría discernirse el típico conflicto generacional no podría decirse lo mismo del *Manifiesto Regionalista* que en 1926 redac-

7. Horacio Quiroga, *Sobre literatura (Obras inéditas y desconocidas*, t. VII), Montevideo, Arca, 1970, p. 135.

tó Gilberto Freyre para el Congreso Regionalista que animó en Recife, pues la oposición al “modernismo” paulista que lo inspiraba implicaba la discrepancia con un escritor como Mario de Andrade que sólo lo aventajaba en siete años y pertenecía por lo tanto a la misma generación⁸.

El manifiesto procura “un movimento de reabilitação de valores regionais e tradicionais desta parte do Brasil: movimento de que mestres autênticos como o humanista João Ribeiro e o poeta Manuel Bandeira vão tomando conhecimento”, restaurando contra el extranjerismo procedente de la capital Rio de Janeiro y de las ciudades pujantes como São Paulo, el sentido de regionalidad, que es así definido: “sentido por assim dizer eterno em sua forma —o modo regional e não apenas provincial de ser alguém de sua terra— manifestado numa realidade ou expresso numa substância talvez mais histórica que geográfica e certamente mais social do que política”⁹.

Aunque, con orientación antropológica que responde visiblemente al magisterio de Franz Boas, el manifiesto atiende más a la cocina del Nordeste y a la arquitectura de los “mucambos” que a las letras, no deja de subrayar la influencia que en la formación espiritual de los intelectuales nordestinos han tenido los componentes idiosincráticos de su cultura, los cuales tienen plena manifestación en el pueblo, aunque Freyre elude una interpretación clasista, vertical, de las culturas, y defiende una concepción regional, horizontal, de ellas:

no Nordeste, quem se aproxima do povo desce a raízes e a fontes de vida, de cultura e de arte regionais. Quem se chega ao povo está entre mestres e se torna aprendiz, por mais bacharel em artes que seja ou por mais doutor em medicina. A força de Joaquim Nabuco, de Sílvio Romero, de José de Alencar, de Floriano, do Padre Ibiapina, de Telles Júnior, de Capistrano, de Augusto dos Anjos, de Rosalvo Ribeiro, de Augusto Severo, de Auta de Sousa, de outras grandes expressões nordestinas da cultura ou do espírito brasileiro, veio principalmente do contacto que tiveram, quando meninos de engenho ou de cidade, ou já depois de homens feitos, com a gente do povo, com as tradições populares, com a plebe regional e não apenas com as águas, as árvores, os animais da região¹⁰.

Este regionalismo no quiere ser confundido “com separatismo ou com bairrismo, com anti-internacionalismo, anti-universalismo ou anti-nacionalismo” en lo que ya testimonia su fatal sometimiento a las normas capitalinas de unidad nacional, su pérdida por lo tanto de empuje para aspirar a la independencia o a la autarquía, limitándose a atacar la función homogenizadora que cumple la capital mediante la aplicación de patrones culturales extranjeros, sin “atenção ao corpo do Brasil, vítima, desde que é nação, das estrangeirices que lhe têm sido

8. Gilberto Freyre, *Manifiesto regionalista*, Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976 (6a ed.).

9. Ob. cit., pp. 52-3.

10. Ob. cit., p. 76.

impostas, sem nehum respeito pelas peculiaridades e desigualdades da sua configuração física e social”¹¹.

Las ciudades-puertos modernizadas quedan simbolizadas por la incorporación del Papá Noel con su vestimenta invernal y su trineo para recorrer zonas nevadas, en tanto la cultura pernambucana y en general nordestina no es superada por ninguna “em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter” y “tem o direito de considerar-se uma região que já grandemente contribuiu para dar à cultura ou à civilização brasileira autenticidade e originalidade”, con lo cual además refuta el discurso extranjero despreciativo de los trópicos y el antilusitano de los modernizadores que ven “em tudo que é herança portuguesa um mal a ser desprezado”¹².

Aunque es en Brasil donde el conflicto es teorizado con rigor, dentro de perspectivas renovadas y, sobre todo, modernizadas, no dejó de encararse en los demás países hispanoamericanos. En el caso peruano, por ejemplo, José Carlos Mariátegui lo visualizó desde un ángulo social y clasista más que cultural, por lo cual pretendió superar el viejo dilema “centralismo/regionalismo” que se resolvía en una descentralización administrativa que en vez de reducir, aumentaba el poder del gamonalismo, mediante una reevaluación social que soldaba el indigenismo con un nuevo regionalismo, que entonces podía ser así definido:

Este regionalismo no es una mera protesta contra el régimen centralista. Es una expresión de la conciencia serrana y del sentimiento andino. Los nuevos regionalistas son, ante todo, indigenistas. No se les puede confundir con los anticentralistas de viejo tipo. Valcárcel percibe intactas, bajo el endeble estrato colonial, las raíces de la sociedad incaica. Su obra, más que regional, es cuzqueña, es andina, es quechua. Se alimenta de sentimiento indígena y de tradición autóctona¹³.

Esta apreciación muestra que el regionalismo no sólo encontraba la oposición de las propuestas capitalinas oficiales que buscaban la unidad sobre modelos internacionales que implicaban la homogenización del país, sino también la de propuestas no oficiales, heterodoxas u opositoras, que registraban también una apreciable dosis de internacionalismo. La desatención de Mariátegui por la cultura regional en su manifestación horizontal tiene que ver con su proximidad a una tercera fuerza ideológica que operó en la narrativa latinoamericana de la época y abasteció desde López Albújar hasta Jorge Icaza la llamada literatura social indigenista.

La tercera fuerza componente del período estuvo representada por la narrativa social, que aunque emparentada a la realista-crítica, mostró rasgos específicos que permiten encuadrarla separadamente desde la publicación de *El tungsteno* de César Vallejo en 1931, iniciando su difusión en el período beligerante que

11. Ob. cit., pp. 54-5.

12. Ob. cit., p. 58.

13. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 140.

correspondió a la “década rosada” del antifascismo universal. Aunque traducía niveles menos evolucionados de la modernidad, respondía a ésta porque estaba signada por la urbanización de los recursos literarios, porque adhería a esquemas importados propios del realismo-socialista soviético de la era staliniana, porque traducía la cosmovisión de los cuadros políticos de los partidos comunistas. Paradójicamente, algunos de esos componentes la asociaban tanto al realismo-crítico como incluso al fantástico que se expande en Buenos Aires en los treinta (“*Tlön Urbar Tertius Orbis*” de Borges es una fecha clave) contra el cual militó aduciendo su identificación con el pensamiento conservador. A esta tercera fuerza se refiere de hecho Alejo Carpentier cuando expresa que “la época 1930-1950, se caracteriza, entre nosotros, por un cierto estancamiento de las técnicas narrativas. La narrativa se hace generalmente nativista. Pero en ella aparece el factor nuevo de la denuncia. Y quien dice denuncia, dice politización”¹⁴. Más correcto hubiera sido decir que las técnicas narrativas de la novela social eran muy simples, opuestas a las del regionalismo como a las del fantástico aunque menos a las del realismo-crítico, porque traducía diversas perspectivas sectoriales, de clases o grupos o vanguardias, que habían entrado en una pugna que la crisis económica habría de agudizar.

Hubo de hecho una guerra literaria, aunque entre las diversas corrientes se verían curiosos puntos de contacto ocasionales. Así por ejemplo, el regionalismo venía elaborando asuntos rurales y por eso mantenía estrecho contacto con componentes tradicionales e incluso arcaicos de la vida latinoamericana, muchos procedentes del folklore, pero de ellos fue sutil apreciador Carpentier dentro del realismo-crítico que desarrollaría, manejándolos muchas veces al servicio de una comprensión de los tiempos históricos americanos; por su parte Borges, en su respuesta al libro de Américo Castro *La peculiaridad lingüística rioplatense*, supo estimarlos correctamente en el plano de la lengua, en tanto Mario de Andrade apeló a ellos directamente para componer *Macunaima*.

El desafío mayor de la renovación literaria, le sería presentado al regionalismo: aceptándolo, supo resguardar un importante conjunto de valores literarios y tradiciones locales, aunque para lograrlo debió trasmutarse y trasladarlos a nuevas estructuras literarias, equivalentes pero no asimilables a las que abastecieron la narrativa urbana en sus plurales tendencias renovadoras. Vio que si se congelaba en su disputa con el vanguardismo y el realismo-crítico, entraría en trance de muerte. La menor pérdida sería el haz de formas literarias (habida cuenta de su perenne transformación), y la mayor, la extinción de un contenido cultural amplio que sólo mediante la literatura había alcanzado vigencia aun en los centros urbanos renovados, cancelándose así una eficaz acción destinada a integrar el medio nacional en un período de creciente estratificación y de rupturas sociales.

Dentro de la estructura general de la sociedad latinoamericana, el regionalismo acentuaba las particularidades culturales que se habían forjado en áreas

14. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, México, Siglo XXI, 1981, p. 12.

internas, contribuyendo a definir su perfil diferente y a la vez a reinsertarlo en el seno de la cultura nacional que cada vez más respondía a normas urbanas. Por eso se inclinaba a conservar aquellos elementos del pasado que habían contribuido al proceso de singularización cultural de la nación y procuraba transmitir al futuro la conformación adquirida, para resistir las innovaciones foráneas. El componente tradición, que es uno de los obligados rasgos de toda definición de "cultura", era realizado por el regionalismo, aunque con evidente olvido de las modificaciones que ya se habían impreso progresivamente en el equipaje tradicional anterior. Tendía, por lo tanto, a expandir en las expresiones literarias una fórmula históricamente cristalizada de la tradición.

De esto procedía la fragilidad de sus valores y de sus mecanismos literarios expresivos, ante los embates modernizadores procedentes del polo externo que eran transmitidos por puertos y capitales. Los que cedieron primero ante el embate fueron las estructuras literarias. Como es de sobra conocido, éstas registran, aun antes que la cosmovisión inspiradora, las transformaciones del tiempo, procurando resguardar sin cambio aparente los mismos valores, en realidad trasladándolos a otra perspectiva cognoscitiva. Así, el regionalismo habría de incorporar nuevas articulaciones literarias, que a veces buscó en el panorama universal pero con mayor frecuencia en el urbano latinoamericano próximo. Se trataba de evitar la drástica sustitución de sus bases, procurando en cambio expandirlas nuevamente hasta cubrir el territorio nacional si fuera posible. Para resguardar su mensaje cargado de tradicionalismo, el cual hasta la fecha se había transmitido con relativa felicidad a las ciudades, en buena parte porque éstas habían sido ampliadas por la inmigración interior incorporando fuertes sectores pertenecientes a culturas rurales, debió adecuarlo a las condiciones estéticas fraguadas en esas ciudades. Las coordenadas estéticas de éstas, tanto responden a la evolución urbana que absorbe y desintegra a las culturas rurales, como a su mayor supeditación a las pulsiones externas que las torna obedientes a los modelos prestigiosos que vienen signados por la universalidad, de hecho plasmados en las metrópolis desarrolladas. No se puede decir que se trate de exclusivas operaciones artísticas reservadas a escritores: es parte de un mayor proceso de aculturación que cubre todo el continente y que bajo el conjugado impacto de Europa y Estados Unidos cumplió un segundo período modernizador entre ambas guerras. Es más visible en los enclaves urbanos de América Latina que se modernizan y en la literatura cosmopolita ligada a las pulsiones externas, pero hemos preferido examinarlo en la interioridad tradicionalista del continente, por entender que allí es más significativo.

Tras la primera guerra mundial, una nueva expansión económica y cultural de las metrópolis se hace sentir en América Latina y los beneficios que aporta a un sector de sus poblaciones no esconde las rupturas internas que genera ni los conflictos internos que han de acentuarse tras el crac económico del 29. Se intensifica el proceso de transculturación en todos los órdenes de la vida americana. Uno de sus capítulos lo ocupan los conflictos de las regiones interiores con la modernización que dirigen capitales y puertos, instrumentada por las elites dirigentes urbanas que asumen la filosofía del progreso.

La cultura modernizada de las ciudades, respaldada en sus fuentes externas y en su apropiación del excedente social, ejerce sobre su hinterland una dominación (trasladando de hecho su propia dependencia de los sistemas culturales externos) a la que prestan eficaz ayuda los instrumentos de la tecnología nueva. En términos culturales, las urbes comerciales e industriales consienten el conservatismo folklórico de las regiones internas. Es un ahogo, pues dificulta su creatividad y su obligada puesta al día; un previo paso hacia la homogeneidad del país según las pautas modernizadas. A las regiones internas, que representan plurales conformaciones culturales, los centros capitalinos les ofrecen una disyuntiva fatal en sus dos términos: o retroceden, entrando en agonía, o renuncian a sus valores, es decir, mueren¹⁵.

Es a ese conflicto que responden los regionalistas, fundamentalmente procurando que no se produzca la ruptura de la sociedad nacional, la cual está viviendo una dispareja transformación. La solución intermedia es la más común: echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado. En los grupos regionalistas plásticos, se acentúa el examen de las tradiciones locales, que habían ido esclerosándose, para revitalizarlas. No pueden renunciar a ellas, pero pueden revisarlas a la luz de los cambios modernistas, eligiendo aquellos componentes que se pueden adaptar al nuevo sistema en curso.

En el campo de las artes de los años veinte y treinta esta operación se cumple en todas las corrientes estéticas y con más nitidez en las diversas orientaciones narrativas del período. No es excepción el Carpentier que, al escuchar las disonancias de la música de Stravinsky, agudiza el oído para redescubrir y ahora valorizar los ritmos africanos que en el pueblecito negro de Regla, frente a La Habana, se venían oyendo desde hacía siglos. Ni tampoco el Miguel Angel Asturias que deslumbrado por la escritura automática considera que ella sirve al rescate de la lírica y el pensamiento de las comunidades indígenas de Guatemala. En el mismo sentido, examinando *Macunaíma*, Gilda de Mello e Souza adelanta perspicazmente la hipótesis de una doble fuente que simbólicamente expresaría un verso del poeta ("Sou um tupi tangendo um alaúde") para comprender la obra:

O interesse do livro resulta assim, em larga medida, dessa "adesão simultânea a termos inteiramente heterogêneos", ou melhor, a um curioso jogo

15. Vittorio Lanternari ve en este impacto modernizador un factor de desintegración cultural ("Désintégration culturelle et processus d'acculturation" en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. XLI, jul-dic, 1966): "Un troisième facteur de désintégration culturelle dépend du processus d'urbanisation et de migration. Comme l'a fait remarquer L. Wirth pour nombre de sociétés, le sacrifice de leur intégrité culturelle apparaît comme le lourd tribut payé au progrès. Le processus sociologique est parallèle à celui de l'urbanisation". Acerca de la inflexión urbana del proceso, puede verse el artículo de Ralph Beals: "Urbanism. Urbanisation and Acculturation" en *American Anthropologist*, LIII, 1951.

satírico que oscila de maneira ininterrupta entre a adoção do modelo europeu e a valorização da diferença nacional¹⁶.

En esos mismos términos se podría definir a la mayoría de la producción literaria latinoamericana de la modernización de entre ambas guerras, salvo que este problema general de todos los escritores y pintores de la época, es más ríspido y difícil en el caso de aquellos vinculados a sociedades internas, enquistadas y dominadas, donde la distancia entre las conformaciones culturales tradicionales y los impulsos modernizadores pueden ser abismales.

El impacto modernizador genera en ellas, inicialmente, un repliegue defensivo. Se sumergen en la protección de la cultura materna. Un segundo momento, en la medida en que el repliegue no soluciona ningún problema, es el examen crítico de sus valores, la selección de algunos de sus componentes, la estimación de la fuerza que los distingue o de la viabilidad que revelen en el nuevo tiempo. Es aleccionador el cotejo entre el citado *Manifiesto regionalista* de Gilberto Freyre y los sucesivos prólogos que escribió para sus reediciones. En éstos lo define como “Movimento Regionalista, Tradicionalista e, a seu modo, Modernista” y realza que “pioneiramente iniciava um movimento tão modernista quanto tradicionalista e regionalista de revolução das normas de artes brasileiras” el cual ilustra con abundantes nombres en esos generosos panoramas personales de Freyre. No puede, sin embargo, abarcar también a la *Semana de Arte Moderno* de São Paulo, pero en cambio procura diseñar una convergencia con Mario de Andrade, viniendo desde otro polo:

empenhou-se também em, desde o seu início, pesquisar, reinterpretar, valorizar inspirações vindas das raízes telúricas, tradicionais, orais, populares, folclóricas, algumas como que antropológicamente intuitivas, da mesma cultura. Coisas cotidianas, espontâneas, rústicas desprezadas pelos em arte ou em cultura sensíveis somente ao requintado e ao erudito¹⁷.

Apunta así al tercer momento en que el impacto modernizador es absorbido por la cultura regional. Después de su autoexamen valorativo y la selección de sus componentes válidos, se asiste a un redescubrimiento de rasgos que, aunque pertenecientes al acervo tradicional, no estaban vistos o no habían sido utilizados en forma sistemática, y cuyas posibilidades expresivas se evidencian en la perspectiva modernizadora.

El esquema de Lanternari, con sus tres diferentes respuestas a la propuesta aculturadora, podría aplicarse también a la producción literaria regionalista: existe la “vulnerabilidad cultural” que acepta las proposiciones externas y renuncia casi sin lucha a las propias; la “rigidez cultural” que se acantona drásticamente en objetos y valores constitutivos de la cultura propia, rechazando toda aportación nueva; y la “plasticidad cultural” que diestramente procura incorporar las novedades, no sólo como objetos absorbidos por un complejo cultural, sino

16. Gilda de Mello e Souza, *O Tupi e o Alaupe. Uma interpretação de Macunaima*, São Paulo, Duas Cidades, 1979, p. 75.

17. Ob. cit., p. 28.

sobre todo como fermentos animadores de la tradicional estructura cultural, la que es capaz así de respuestas inventivas, recurriendo a sus componentes propios¹⁸. Dentro de esta "plasticidad cultural" tienen especial relevancia los artistas que no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella.

Para llevarlo a cabo es necesaria una reinmersión en las fuentes primigenias. De ella puede resultar la intensificación de algunos componentes de la estructura cultural tradicional que parecen proceder de estratos aún más primitivos que los que eran habitualmente reconocidos. Estos ostentan una fuerza significativa que los vuelve invulnerables a la corrosión de la modernización: el laconismo sintáctico de César Vallejo, como luego el de Juan Rulfo y, dentro de otras coordenadas, el de Graciliano Ramos. Para un escritor son meras soluciones artísticas; sin embargo proceden de operaciones que se cumplen en el seno de una cultura, por recuperación de componentes reales pero no reconocidos anteriormente, los que ahora son revitalizados ante la agresividad de las fuerzas modernizadoras.

3. Transculturación y género narrativo

Los procesos de aculturación son tan viejos como la historia de los contactos entre sociedades humanas diferentes y bajo diversos nombres se han estudiado en los modelos capitales de las antiguas culturas: Creta, Grecia, Alejandría, Roma. Sin embargo, el concepto antropológico es tan reciente como la disciplina en que se ha desarrollado¹⁹ y vistas las relaciones de ésta con el colonialismo europeo (preferentemente inglés) y con la descolonización del XX, ha arrastrado inferencias ideológicas que no pueden desestimarse, máxime tratándose de su aplicación a las artes y a la literatura.

La antropología latinoamericana ha cuestionado el término "aculturación" aunque no las transformaciones que designa, buscando afinar su significado. En 1940 el cubano Fernando Ortiz propuso sustituirlo por el término "transculturación", encareciendo la importancia del proceso que designa, del que dijo que era "cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia

18. Las tres categorías son enunciadas por Lanternarie (art. cit.) quien agrega: "Dans les innombrables cas d'acculturation fondés sur la 'plasticité culturelle' les éléments de crise et de désintégration sont étroitement associées, dans la réalité, aux éléments qui expriment ou orientent la réintégration".

19. Los problemas iniciales de definición dieron lugar al "Memorandum of the Study of Acculturation" (en *American Anthropologist*, XXXVIII, 1936) de Redfield, Linton y Herskovits. Una ampliación y sistematización en Melville Herskovits, *Acculturation: The Study of Culture Contacts*, New York, J.J. Augustins, 1938. Fuera del ángulo antropológico y dentro de la corriente filosófica de inspiración germana, el ensayo de José Luis Romero, *Bases para una morfología de los contactos culturales*, Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1944.

de Cuba y, por análogas razones, la de toda América en general". Fernando Ortiz lo razonó del siguiente modo:

Entendemos que el vocablo **transculturación** expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana **aculturación**, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial **desculturación**, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse **neoculturación**²⁰.

Esta concepción de las transformaciones (aprobadas entusiastamente por Bronislaw Malinowski en su prólogo al libro de Ortiz²¹) traduce visiblemente un perspectivismo latinoamericano, incluso en lo que puede tener de incorrecta interpretación²². Revela resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora. Al contrario, el concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es un producto largamente transculturado y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve, haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales, pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera. Es justamente esa capacidad para elaborar con originalidad, aun en difíciles circunstancias históricas, la que demuestra que pertenece a una sociedad viva y creadora, rasgos que pueden manifestarse en cualquier punto del terri-

20. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 86.

21. Malinowski dice: "Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente" (ob. cit. p. 5). Ralph Beals ha observado, en el artículo "Acculturation" (en A.L. Kroeber, *Anthropology Today*, Chicago, University of Chicago Press, 1959) que Malinowski no aplicó el concepto del antropólogo cubano en ninguna de sus obras posteriores.

22. Una discusión terminológica en Gonzalo Aguirre Beltrán, *El proceso de aculturación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957. Concluye con esta síntesis: "Volviendo a nuestro término: **ad-culturación** indica unión o **contacto de culturas**; **ab-culturación**, separación de culturas, rechazo; y **trans-culturación** paso de una cultura a otra". Por esta definición, justamente, preferimos el término "transculturación". En favor de la proposición de Fernando Ortiz, aparte de las razones que él aduce y que pertenecen a los mecanismos habituales de la determinación semántica, milita su felicidad expresiva. La sensibilidad de Ortiz por el espíritu de la lengua, hace de sus libros, a diferencia de lo que ocurre con muchos textos de antropólogos y sociólogos hispanoamericanos, una experiencia lingüística creadora.

torio que ocupa aunque preferentemente se los encuentre nítidos en las capas recónditas de las regiones internas.

Estas culturas internas pueden ser expuestas directamente al influjo de metrópolis externas: es el caso de varias zonas rurales de la cuenca caribica donde en el primer tercio del siglo se instalaron compañías de explotación de cultivos tropicales, una historia que desde un ángulo patricio fue contada en *La hojarasca* y desde un ángulo realista-social en *Mamita Yunai*, pero que también puede ser contada a través de los diferentes sistemas literarios que se utilizaron para esos fines y sus fuentes originarias, procurando correlacionar estas tres partes: los asuntos, la cosmovisión y las formas literarias. Con más frecuencia, sin embargo, las culturas internas reciben la influencia transculturadora desde sus capitales nacionales o desde el área que está en contacto estrecho con el exterior, lo cual traza un muy variado esquema de pugnas. Si ocurre que la capital, que es normalmente la orientadora del sistema educativo y cultural, se encuentra rezagada en la modernización respecto a lo ocurrido en una de las regiones internas del país, tendremos un enjuiciamiento que harán los intelectuales de ésta a los capitalinos. Fue eso lo ocurrido en Colombia en las últimas décadas. El suceso cultural más notorio fue la insurrección de la zona costera (Barranquilla, Cartagena) contra las normas culturales bogotanas, la cual puede seguirse en los artículos que escribía en *El Heraldó* en los años cincuenta el joven Gabriel García Márquez, que no sólo oponían el estilo suelto de vida de su área a la circunspección y constricción de la norma capitalina sino que además se prevalecían de una modernización más acelerada:

Hablando de “Los problemas de la novela” en Colombia, señalaba la ausencia de las grandes corrientes renovadoras de la narrativa universal, en términos de visible provocación:

Todavía no se ha escrito en Colombia la novela que esté indudable y afortunadamente influida por los Joyce, por Faulkner o por Virginia Woolf. Y he dicho “afortunadamente”, porque no creo que podríamos los colombianos, ser, por el momento, una excepción al juego de las influencias. En su prólogo a *Orlando*, Virginia confiesa sus influencias. Faulkner mismo no podría negar la que ha ejercido sobre él, el mismo Joyce. Algo hay —sobre todo en el manejo del tiempo— entre Huxley y otra vez Virginia Woolf. Franz Kafka y Proust andan sueltos por la literatura del mundo moderno. Si los colombianos hemos de decimos acertadamente, tendríamos que caer irremediabilmente en esta corriente. Lo lamentable es que ello no haya acontecido aun, ni se vean los más ligeros síntomas de que pueda acontecer alguna vez²³.

Concomitantemente, por la misma época de este artículo, considera la inculpación de provinciano que se le endilga y la retorna contra la capital, en una pintoresca y humorística arremetida contra el tradicionalismo que estaría en-

23. *El Heraldó*, Barranquilla, 24 de abril de 1950. Ahora en: Gabriel García Márquez. *Obra periodística*. Vol. 1: *Textos costeros*, Barcelona, Bruguera, 1980 (ed. Jacques Gilard). p. 269.

señoreado en Bogotá, en tanto que la modernización correspondería a la zona costera colombiana.

un inteligente amigo me advertía que mi posición respecto a algunas congregaciones literarias de Bogotá, era típicamente provinciana. Sin embargo, mi reconocida y muy provinciana modestia me alcanza, creo, hasta para afirmar que en este aspecto los verdaderamente universales son quienes piensan de acuerdo con este periodista sobre el exclusivismo parroquial de los portaestandartes capitalinos. El provincianismo literario en Colombia empieza a dos mil quinientos metros sobre el nivel del mar²⁴.

Su posición tenía abundante fundamento. No sólo porque el grupo de "La Cueva" introduciría en la narrativa colombiana una visible modernización (apenas si anunciada con la novela de Eduardo Zalamea Borda, *Cuatro años a bordo de mi mismo*) sino además porque ya de antes la región costera venía distinguiéndose por una apertura universal a la cultura con una intensidad que no lograba transparentarse en la capital: el movimiento de "Los Nuevos" en Bogotá de los años veinte no revela una atención por las nuevas corrientes literarias similares al que ya había mostrado la revista *Voces* de Ramón Vinyes al finalizar los años diez. La renovación artística en Colombia vendría de variadas aventuras personales (León De Greiff, José Félix Fuenmayor, Arturo Vidales) con una mayoría de aportaciones de regiones internas del país, las cuales acusarían el impacto modernizador que defiende García Márquez, aunque incorporándolo como un fermento que azuzaba la respuesta expansiva de las propias culturales regionales.

Sin embargo, es más frecuente que las regiones internas reciban los impulsos de las más modernizadas, de tal modo que se cumplen dos procesos transculturadores sucesivos: el que realiza, aprovechando de sus mejores recursos, la capital o, sobre todo, el puerto, aunque es aquí donde la pulsión externa gana sus mejores batallas, y el segundo que es el que realiza la cultura regional interna respondiendo al impacto de la transculturación que le traslada la capital. Estos dos procesos, esquemáticamente perfilados y distribuidos en el espacio y en el tiempo, en muchos casos se resolvieron en uno gracias a la migración hacia las ciudades principales de cada país de muchos jóvenes escritores provincianos, asociándose a veces con los igualmente provincianos, aunque nacidos en la capital. Las soluciones estéticas que nacieron en los grupos de esos escritores mezclarán en variadas dosis los impulsos modernizadores y las tradiciones localistas, dando a veces resultados pintorescos. En el sur, Pedro Leando Ipuche acuñó la fórmula "nativismo cósmico" que metaforiza la encrucijada de culturas, la que tuvo la aprobación del Borges inicial. El insólito manejo de la cultura universal que testimonian los ensayos de José Lezama Lima, explica este juicio de Edmundo Desnoes; "las elucubraciones de un genial boticario de pueblo"²⁵.

24. *El Heraldo*, Barranquilla, 27 de abril de 1950. En ob. cit., p. 273.

25. "A falta de otras palabras", ponencia en el coloquio *"The Rise of the New Latin American Narrative"*, 1950-1976. Wilson Center, Washington, 18-20 octubre 1979.

El deslinde introducido por Fernando Ortiz hubiera complacido al peruano José María Arguedas, antropólogo como él e igualmente desconfiado de la apreciación académica extranjera sobre los procesos transformadores de la cultura americana. En el discurso de recepción del premio Inca Garcilaso de la Vega (1968) se opuso beligerantemente a que se le considerara un “aculturado”, en lo que entendía que decía la palabra: pérdida de una cultura propia sustituida por la del colonizador, sin posibilidad de expresar ya más su tradición singular, aquella en que se había formado:

El cerco podía y debía ser destruido: el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía porqué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir, que se aculture. Yo no soy un aculturado: yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua²⁶.

Cuando se aplica a las obras literarias la descripción de la transculturación hecha por Fernando Ortiz, se llega a algunas obligadas correcciones. Su visión es geométrica, según tres momentos. Implica en primer término una “parcial desculturación” que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreado siempre pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera. Este diseño no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención, que deben ser obligadamente postulados en todos los casos de “plasticidad cultural”, dado que ese estado certifica la energía y la creatividad de una comunidad cultural. Si ésta es viviente, cumplirá esa selectividad sobre sí misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuará invenciones con un “ars combinatorio” adecuado a la autonomía del propio sistema cultural. El “stripping down process” sobre el que ha llamado la atención George M. Foster en su libro²⁷ sobre la colonización española en América, responde a una selectividad que el donante cultural introduce en sus aportaciones para darles la mayor viabilidad. La misma selectividad se encuentra en el receptor cultural en todos aquellos casos en que no le es impuesta rigidamente una determinada norma o producto, permitiéndole una escogencia en el rico abanico de las aportaciones externas, o buscándola en los escondidos elementos de la cultura de dominación, vistos en sus fuentes originarias. El impacto transculturador europeo de entre ambas guerras del XX no incluía en su repertorio al marxismo y sin embargo éste fue seleccionado por numerosos grupos universi-

26. El discurso bajo el título “Yo no soy un aculturado”, fue incluido a pedido del autor como epílogo a su novela póstuma e inconclusa, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971.

27. *Culture and Conquest: American's Spanish Heritage*, New York, Wenner Green Foundation for Anthropological Research, 1960.

tarios de toda América, extrayéndolo de las que Toynbee hubiera llamado fuerzas heterodoxas de la cultura europea originaria. Más aún, podría decirse que la tendencia **independentista** que hemos señalado como rectora del proceso cultural latinoamericano, siempre ha tendido a seleccionar los elementos recusados del sistema europeo y norteamericano que se producían en las metrópolis, desgajándolos de su contexto y haciéndolos suyos en un riesgoso modo abstracto. Así, el teatro latinoamericano de las últimas décadas no se ha apropiado de la “comedia musical” norteamericana pero sí del espectáculo off Broadway que define *Hair*. Conduce un mensaje crítico, el cual se adapta a las posibilidades materiales de los grupos teatrales y a su vocación de crítica social.

La capacidad selectiva no sólo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes. En el examen a que ya aludimos y que puede deparar el redescubrimiento de valores muy primitivos, casi olvidados dentro del sistema cultural propio, se pone en práctica la tarea selectiva sobre la tradición. Es de hecho una búsqueda de valores resistentes, capaces de enfrentar los deterioros de la transculturación, por lo cual se puede ver también como una tarea inventiva, como una parte de la **neoculturación** de que habla Fernando Ortiz, trabajando simultáneamente con las dos fuentes culturales puestas en contacto. Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, sólo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura.

a. Lengua

Tal como ocurriera en el primer impacto modernizador de fines del XIX que nos dejó el “modernismo”, en el segundo de entre ambas guerras del XX el idioma apareció como un reducto defensivo y como una prueba de independencia. Los comportamientos respecto a la lengua fueron decisivos en el caso de los escritores, para quienes la opción de la **serie lingüística** que los proveía de su materia prima, resultaba determinante de su producción artística. El modernismo había fijado dos modelos: uno de reconstrucción purista de la lengua española, que se adaptaba preferentemente a los asuntos históricos (*La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta, la novela colonialista mexicana) y otro que fijaba una lengua estrictamente literaria mediante una reconversión culta de las formas sintácticas del español americano. Subyaciendo al modernismo, se había extendido el costumbrismo romántico en formas que llegaron a llamarse “criollas” y donde comenzaba a recogerse las formas idiomáticas dialectales. Esta línea es la que triunfa con la aparición de los regionalistas que puede fijarse hacia 1910, en el ocaso del modernismo: habrán de procurar un sistema dual, alternando la lengua literaria culta del modernismo con el registro del dialecto de los personajes, preferentemente rurales, con fines de ambientación realista. No se trata de un registro fonético, sino de una reconstrucción sugerida

da por el manejo de un léxico regional, deformaciones fonéticas dialectales y, en menor grado, construcciones sintácticas locales. Esa lengua, como ya observó Rosenblat²⁸, está colocada en un segundo nivel, separada de la lengua culta y "modernista" que aun usan los narradores, e incluso es condenada dentro de las mismas obras: son las lecciones que Santos Luzardo no cesa de impartir a Marisela en *Doña Bárbara*; la utilización de comillas estigmatizadoras para las voces americanas que aparecen en el texto, práctica que venía desde los primeros románticos (Echeverría) y la adopción de glosarios en el apéndice de las novelas, debido a que eran términos que no registraba el Diccionario de la Real Academia Española. Caracteriza a estas soluciones literarias su ambigüedad lingüística que es reflejo fiel de la estructura social y del lugar superior que dentro de ella ocupa el escritor. Si éste se aproxima a los estratos inferiores, no deja de confirmar lingüísticamente su lugar más elevado, debido a su educación y a su conocimiento de las normas idiomáticas, que lo distancia del bajo pueblo.

Respecto a estos comportamientos de los escritores regionalistas, sus herederos y transformadores introducen cambios, bajo los efectos modernizadores. Reducen sensiblemente el campo de los dialectalismos y de los términos estrictamente americanos, desentendiéndose de la fonografía del habla popular, compensándolo con una confiada utilización del habla americana propia del escritor. Tanto vale decir que se prescinde del uso de glosarios, estimando que las palabras regionales transmiten su significación dentro del contexto lingüístico aun para quienes no las conocen, y además se acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes, por estimar que, el uso de esa dualidad lingüística, rompe el criterio de unidad artística de la obra. En el caso de personajes que utilizan alguna de las lenguas autóctonas americanas, se procura encontrar una equivalencia dentro del español, forjando una lengua artificial y literaria (Arguedas, Roa Bastos, Manuel Scorza) que sin quebrar la tonalidad unitaria de la obra permite registrar una diferencia en el idioma. En resumen, son estas algunas de las vías por las cuales se propone la unificación lingüística del texto literario, respondiendo a una concepción de organicidad artística evidentemente más moderna, gracias a una muy nueva e impetuosa confianza en la lengua americana propia, la que el escritor maneja todos los días. Con las variantes previsibles, ésta es la línea rectora de toda la producción literaria posterior a 1940. Es visible en uno de los mejores exponentes del cosmopolitismo literario, en el Julio Cortázar que unifica el habla de todos los personajes de *Rayuela*, sean argentinos o extranjeros, mediante el uso de la lengua hablada de Buenos Aires (con sus típicos *vos* y *che*) la cual manifiesta mínimo distanciamiento respecto a la lengua del escritor en la misma novela, resolución lingüística que puede considerarse drástica venida después de las normas impartidas por las autoridades argentinas para combatir en escuelas y liceos las formas dialectales que en el país tenían no menos de dos siglos.

28. Angel Rosenblat, "Lengua literaria y lengua popular en América" (1969), recogido ahora en *Sentido mágico de la palabra*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1977. V. cap. cuarto, "La novela social del siglo XX", pp. 191-198.

En el caso de los escritores procedentes del regionalismo, colocados en trance de transculturación, el léxico, la prosodia y la morfosintaxis de la lengua regional, apareció como el campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad, solucionando al mismo tiempo unitariamente, tal como recomendaba la norma modernizadora, la composición literaria. La que antes era la lengua de los personajes populares y, dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escudriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así a la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo. Pero no remeda simplemente un dialecto, sino que utiliza formas sintácticas o léxicas que le pertenecen dentro de una lengua coloquial esmerada, característica del español americano de algunas de las áreas lingüísticas del continente. La diferencia entre estos dos comportamientos literarios, aun más que lingüísticos, la da el cotejo entre dos excelentes cuentos: la "Doña Santitos" de la chilena Marta Brunet, última representante del regionalismo, y "Luvina" de Juan Rulfo, ya representación de esta transculturación narrativa en curso.

El autor se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella, con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos. Si esa comunidad es, como ocurre frecuentemente, de tipo rural, o aun colinda con una de tipo indígena, es a partir de su sistema lingüístico que trabaja el escritor, quien no procura imitar desde fuera un habla regional, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística. Desde el momento que no se percibe a sí mismo fuera de ella, sino que la reconoce sin rubor ni disminución como propia, abandona la copia, con cuidada caligrafía, de sus irregularidades, sus variantes respecto a una norma académica externa y en cambio investiga las posibilidades que le proporciona para construir una específica lengua literaria dentro de su marco. Hay aquí un fenómeno de neoculturación, como decía Ortiz. Si el principio de unificación textual y de construcción de una lengua literaria privativa de la invención estética, puede responder al espíritu racionalizador de la modernidad, compensatoriamente la perspectiva lingüística desde la cual se lo asume restaura la visión regional del mundo, prolonga su vigencia en una forma aun más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria en un modo mejor ajustado, auténtico, artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad.

b. Estructuración literaria

La solución lingüística al impacto modernizador externo, fue sutilmente reconstructora de una tradición y habría de depararnos algunas obras estimadas ya como clásicas de la literatura latinoamericana: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En ese nivel, con todo, los problemas derivados de la nueva circunstancia modernizadora eran menos difíciles que los que se presentaron en el nivel de la estructuración literaria. Aquí la distancia entre las formas tradicionales y las modernas extranjeras era mucho mayor. La novela regional se había elaborado sobre los modelos narrativos del naturalismo del XIX los que adecuó a sus necesida-

des expresivas. Enfrenta ahora el abanico de recursos vanguardistas que inicialmente pudieron ser absorbidos por la poesía y recién después fecundaron la narrativa realista crítica y prácticamente engendraron la narrativa cosmopolita, en particular su vertiente fantástica. Las dotaron de una destreza imaginativa, una percepción inquieta de la realidad y una impregnación emocional mucho mayores, aunque también imprimieron una cosmovisión fracturada. Si se recuerda que el regionalismo respondía a una concepción racionalizadora rígida, hija del sociologismo y el psicologismo del XIX sólo remozados superficialmente por las filosofías vitales del 900, se puede medir lo difícil de su adaptación a las nuevas estructuras de la novela vanguardista.

También en este nivel, surtió de respuestas el repliegue dentro del venero cultural tradicionalista, merced al cual se retrocedió aún más a la búsqueda de mecanismos literarios propios, adaptables a las nuevas circunstancias y suficientemente resistentes a la erosión modernizadora. La singularidad de la respuesta consistió en una sutil oposición a las propuestas modernizadoras. Así, al fragmentarismo de la narración mediante el “stream of conscioussnes” que de Joyce a V. Woolf invadió la novela, le opuso la reconstrucción de un género tan antiguo como el monólogo discursivo (que se ejercita en el *Gran sertão: veredas* de Guimarães Rosa) cuyas fuentes no sólo pueden rastrearse en las literaturas clásicas sino asimismo, vivamente, en las fuentes orales de la narración popular; al relato compartimentado, mediante yuxtaposición de pedazos sueltos de una narración, (en John Dos Pasos, en Huxley) se le opuso el discurrir dispersivo de las “comadres pueblerinas” que entremezclan sus voces susurrantes (tal como lo aplica Rulfo en *Pedro Páramo*). Ambas soluciones proceden de una recuperación de las estructuras de la narración oral y popular. Quizás su mejor ejemplo pueda buscarse en el problema a que se enfrentó García Márquez cuando en los *Cien años de soledad* debió resolver estilísticamente una conjunción del plano verosímil e histórico de los sucesos y el del maravilloso en que se sitúa la perspectiva que los personajes tienen de ese suceder real. Es atendible la explicación proporcionada por el autor, que apunta hacia esas fuentes orales de la narración y, más aún, a la cosmovisión que rige sus peculiares procedimientos estilísticos, evocando la conducta de una de sus tías:

una vez estaba bordando en el corredor cuando llegó una muchacha con un huevo de gallina muy peculiar, un huevo de gallina que tenía una protuberancia. No sé por qué esta casa era una especie de consultorio de todos los misterios del pueblo. Cada vez que había algo que nadie entendía, iban a la casa y preguntaban y, generalmente, esta señora, esta tía, tenía siempre la respuesta. A mí lo que me encantaba era la naturalidad con que resolvía estas cosas. Volviendo a la muchacha del huevo, le dijo: “Mire usted, ¿por qué este huevo tiene una protuberancia?”. Entonces ella la miró y dijo: “Ah, porque es un huevo de basilisco. Prendan una hoguera en el patio”. Prendieron una hoguera y quemaron el huevo con gran naturalidad. Esa naturalidad creo que me dio a mí la clave de *Cien años de soledad*, donde se cuentan las cosas más espantosas, las cosas más

extraordinarias con la misma cara de palo con que esta tía dijo que quemaran en el patio un huevo de basilisco, que jamás supe lo que era²⁹.

Con todo, las pérdidas literarias, en este nivel de las estructuras narrativas, fueron muy amplias. Naufragó gran parte del repertorio regionalista, que sólo pervivió en algunos epígonos y curiosamente en la línea de la narrativa social posterior a 1930. Estas pérdidas fueron ocasionalmente reemplazadas por la adopción de estructuras narrativas vanguardistas (el García Márquez que encuentra la apuntada solución estilística de los *Cien años*, es el mismo que traslada de las invenciones de Faulkner y Woolf, la serie de monólogos alternos de *La hojarasca*), pero esas soluciones imitativas no rindieron el dividendo artístico que produjo el retorno a estructuras literarias pertenecientes a tradiciones analfabetas. Sobre todo porque fueron elegidas las que no estaban codificadas en los cartabones folklóricos, sino que pertenecían a una fluencia más antigua, más real, más escondida también.

Estos dos niveles (lengua, estructura literaria) adquirieron importancia capital en otro continuador-transformador del regionalismo, el brasileño João Guimarães Rosa, tal como lo definió Alfredo Bosi: "O regionalismo, que deu algumas das formas menos tensas de escritura (a crônica, o conto folclórico, a reportagem), estava destinado a sofrer, nas mãos de um artista-demiurgo, a metamorfose que o traria de novo ao centro da ficção brasileira"³⁰.

En los dos niveles, la operación literaria es la misma: se parte de una lengua y de un sistema narrativo populares, hondamente enraizados en la vida sertaneja, lo que se intensifica con una investigación sistemática que explica la recolección de numerosos arcaísmos lexicales y el hallazgo de los variados puntos de vista con que el narrador elabora el texto interpretativo de una realidad, y se proyectan ambos niveles sobre un receptor-productor (Guimarães Rosa) que es un mediador entre dos orbes culturales desconectados: el interior-regional y el externo-universal. El principio mediador se introduce en la propia obra: el Riobaldo de *Gran sertão: veredas* es yagunzo y letrado, papel que asimismo ocupa el Grivo de *Cara-de-Bronze* que transporta, al señor encerrado, los nombres de las cosas. Está aquí diseñado el género peculiar del relato de Riobaldo, que Roberto Schwarz reconoció como un habla que nace de un interlocutor que la promueve³¹, en lo que Unamuno hubiera definido sagazmente como un "monodílogo". Este interlocutor que nunca habla pero sin cuya existencia el monólogo no se conformaría, aporta la incitación modernizadora que conocemos a través de las formas del "reportaje" para investigar una cultura básicamente ágrafa, que sigue transmitiéndose por la vía oral. De un extremo a otro de la obra de Guimarães Rosa disponemos de su testimonio sobre este procedimiento para recolectar una información y para estudiar lengua y formas narra-

29. Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *La novela en América Latina: diálogo*, Lima, Carlos Milla Batres, Ediciones UNI, 1968, pp. 15-6.

30. Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Editora Cultrix, 1972 (ea. ed.) pp. 481-2.

31. *A Sercia e o Desconfiado*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965.

tivas de una cultura pecuaria: en 1947 es el texto "Com o Vaqueiro Mariano", por lo tanto contemporáneo de *Sagurana*; en 1962 es "A Estória do Homen do Pinguelo" que también reconstruye la escena original del informante rural que va siendo evaluado por el escritor, mientras desarrollan su discurso³². En el primer ejemplo, la narración de Mariano sobre los bueyes va siendo observada por el interlocutor que a esa información agrega referencias al estilo y las palabras, ("Ponderava, para me responder, truz e cruz, no coloquial, misto de guasca e de mineiro"; "Umas palavras intensas, diferentes, abrem de espaços a vastidão onde o real furta à fábula") hasta reconocer que es el sistema narrativo el que construye a la persona, al personaje narrador: "Também as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim performam; narrar é resistir"³³. De otro modo: la resistencia de la cultura que recibe la modernización se sostiene, aun más que sobre la pervivencia del nivel lexical, sobre el otro superior de los sistemas narrativos, en los cuales podemos avizorar un homólogo de las formas de pensar. Al transcribir el mensaje va manifestando simultáneamente el código con el cual se elabora, no siendo escindibles ambos, como sugiere Bosi apoyándose en Lucien Sebag: es por lo tanto el esfuerzo de construir una totalidad, dentro de la cual se recuperan las formas inconexas y dispersivas de la narración rural pero ajustadas a una unificación que ya procede del impacto modernizador. Este mismo está transculturado, pues para realizarse apela en primer término a una manifestación tradicional, el discurso hablado, extendiéndolo homogéneamente a todo el relato. Correctamente Walnice Nogueira Galvao ha observado que "a fala é também o grande unificador estilístico; cancela a multiplicação de recursos narrativos - variação de pessoa do narrador, cartas, diálogos, outros monólogos; até mesmo as personagens do enredo falam pela boca de Riobaldo"³⁴. Dentro de ella, como la misma crítica ha observado, opera una unificación superior mediante la inserción de un modelo matricial, que es donde el autor ajusta su código con el del narrador.

c. Cosmovisión

Queda aún por considerar un tercer nivel de las operaciones transculturadoras, que es el central y focal representado por la cosmovisión que a su vez engendra los significados. Las respuestas de estos herederos "plásticos" del regionalismo, depararon aquí los mejores resultados. Este punto íntimo es donde asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que es más difícil rendir a los cambios de la modernización homogenizadora sobre patrones extranjeros. Tal como venimos subrayando, la modernización de entre ambas guerras (que en el hemisferio brasileño se llama "modernismo" y en el hispanoamericano "vanguardismo") actúa sobre las diversas tendencias literarias poniendo en casi todas una marca similar, salvo que las intensidades de este fenómeno serán bastante distintas y, sobre todo, las respuestas dadas por cada

32. Ambos textos está recogidos actualmente en João Guimarães Rosa, *Estas estórias*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1969.

33. Ob. cit., pp. 73-4.

34. *As formas do falso*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 70.

una de ellas señalarán el puesto que ocupan en la multiplicidad cultural latinoamericana de la época.

El vanguardismo puso en entredicho el discurso lógico-racional que venía manejando la literatura a consecuencia de sus orígenes burgueses en el XIX. Tres tendencias literarias lo utilizaban, ya sea por la vía de un lenguaje denotativo referencial, ya sea por la de los mecánicos diseños simbólicos: la novela regional, la novela social y la realista crítica. La novela social se mantuvo aferrada a su logicismo didascálico, conservó el modelo narrativo burgués del XIX, pero invirtió su jerarquía valorativa, desarrollando un mensaje antiburgués; la novela realista-crítica (en el amplio espectro que la caracterizó, donde caben Juan Carlos Onetti, Graciliano Ramos, Alejo carpentier) aprovechó sugerencias estructurales y sobre todo la escritura renovada de la vanguardia, de la respuesta de la novela regional hablaremos luego. La tendencia que sin embargo se adaptó rápidamente al impacto vanguardista, la que incluso se desarrolló bajo su impulso, fue la que llamamos narrativa cosmopolita, atendiendo a su mejor expositor, Jorge Luis Borges, y a la definición que de su obra hiciera Etienne. Dentro de esta tendencia caben diversos conjuntos, los que se desarrollaron preferentemente en Buenos Aires: una, la narrativa fantástica, que aprovechó su permeabilidad a la pluralidad de significados gracias a su construcción abierta a las corrientes subterráneas, inconscientes, que mueven su escritura, aunque el propio Julio Cortázar, que es su representante genuino, no ha dejado de observar que puede volverse rígida y logicista como una novela social³⁵; otra fue la que Jorge Rivera³⁶ ha preferido llamar de la ambigüedad, atendiendo a la obra de José Bianco, aunque en esa definición también puede haber una parte destacada de la obra de Juan Carlos Onetti.

No es este el lugar para examinar causas, rasgos, consecuencias del movimiento irracionalista europeo que impregnó las plurales áreas de la actividad intelectual: se registró en el pensamiento filosófico y el político, lo que explica la condena conjunta a que lo sometió Lukács en su libro *El asalto a la razón*; modeló los centros de renovación artística, tanto el expresionismo alemán, el surrealismo francés como el futurismo italiano, con un punto máximo en la aventura Dada; impregnó las filosofías de la vida, las divergentes vías de los existencialismos; incluso corrientes básicamente ajenas al movimiento, como la antropología o el psicoanálisis, hicieron aportaciones que sirvieron a los recusadores de la razón. De esas aportaciones, ninguna más vivamente incorporada a la cultura contemporánea que una nueva visión del mito, la cual, en algunas de sus expresiones, pareció sustitutiva de las religiones que habían sufrido honda crisis en el XIX. Partiendo de las revisiones promovidas por la antropología inglesa (Edward Tylor, James Frazer), esta concepción del mito fue retomada por los psicoanalistas del XX (Sigmund Freud, Otto Rank, Ferenczi, Carl Jung),

35. "Del sentimiento de lo fantástico" en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI de España, 1970, t. I, pp. 69-75.

36. "La nueva novela argentina de los años 40", prólogo a: José Bianco, *Las ratas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp. IV-VI.

así como por los estudiosos de la religión (Georges Dumézil, Mircea Eliade) e inundó el siglo XX. Hacia 1962, Mircea Eliade registraba este cambio operado “desde hace más de medio siglo” en las ideas de los estudiosos:

Au lieu de traiter, comme leurs précédesseurs, le mythe dans l'acception usuelle du terme, i.e., en tant que “fable”, “invention”, “fiction”, ils l'ont accepté tel qu'il était compris dans les sociétés archaïques, où le mythe désigne, au contraire, une “histoire vraie” et, qui plus est, hautement précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative³⁷.

Entre los más autorizados centros que restablecieron esa concepción del mito y lo redescubrieron actuando vivamente en las sociedades racionalizadas, estaba la Alemania pre-hitlerista donde se produjo la capital obra de Ernst Cassirer, conjuntamente con la Francia donde desarrolló su magisterio Lucien Lévy-Bruhl, cuyo libro *La mentalité primitive* (1922) fue autoridad hasta la discusión crítica por la antropología estructural de Lévy Strauss, y prestó un fondo teórico al desarrollo coetáneo del surrealismo. A través de los hispanoamericanos que residieron en Europa en el período de entre ambas guerras (nuestra “lost generation”) y por la mediación de los cenáculos intelectuales españoles (la *Revista de Occidente*) este novedoso “objeto” de la cultura internacionalizada de la hora se trasladó a la América Latina, aunque probablemente con menor retraso del que le ha supuesto Pierre Chaunu en sus múltiples ejemplos del “retraso” hispanoamericano respecto a las invenciones europeas:

Autre signe de ce long décalage intellectuel: la conquête, entre 1940 et 1950, des principales universités hispano-américaines, Mexico puis Buenos Aires, par la pensée allemande des deux premières décennies du XX siècle. Elle est superficiellement conséquence de la diaspora en Amérique de l'Espagne républicaine dont les cadres issus de la petite et moyenne bourgeoisie avaient, par réaction contre la haute bourgeoisie et l'aristocratie francisés bu, comme Ortega y Gasset, aux sources de la philosophie allemande du début du siècle³⁸.

De hecho Chaunu se refiere a las traducciones alemanas del Fondo de Cultura (Dilthey por Imaz) y a la incorporación estilística idealista (Vossler, Spitzer), las que coincidieron con la introducción del pensamiento francés y del arte surrealista, cuyos postulados míticos hicieron suyos escritores tan diversos como Asturias, Carpentier, Borges, y cuyo examen aún puede encontrarse en los ensayos iniciales de Julio Cortázar (en especial “Para una poética”, de 1954). El mito (Asturias), el arquetipo (Carpentier), aparecieron como categorías válidas para interpretar los rasgos de la América Latina, en una mezcla sui generis con esquemas sociológicos, pero aun la muy franca y decidida apelación a las creencias populares supervivientes en las comunidades indígenas o africanas de América que esos autores hicieron, no escondía la procedencia y la fundamentación intelectual del sistema interpretativo que se aplicaba. Alguno de los equívocos del real-maravilloso proceden de esta doble fuente (una materia interna,

37. *Aspectus du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 9.

38. *L'Amérique et les Amériques*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 43.

una significación externa) al punto que la mayor coherencia alcanzada por la literatura de Jorge Luis Borges procede de la franca instalación en la perspectiva cosmopolita y universal. Desde "Tlon, Uqbar, Tertius Orbis" (1938) el "mito" fue un sueño bibliográfico que se componía a partir de los libros que integraban la Biblioteca de Babel. Con lo cual se cumplía la inversión simétrica que detectaron Horkheimer-Adorno, al observar que al trasmutarse el iluminismo en mito dentro del irracionalismo dominante en el XX, se recobraba la originaria trasmutación del mito en iluminismo, como puntos de apoyo de la civilización burguesa³⁹.

La desculturación que en las culturas regionalistas promovió la incorporación de este corpus ideológico habría de ser violenta, pero paradójicamente serviría para abrir vías enriquecedoras. El discurso literario de la novela regionalista respondía básicamente a las estructuras cognoscitivas de la burguesía europea. Por lo tanto funcionaba, respecto a la materia que elaboraba, a la misma distancia con que lo hacía la lengua culta del narrador respecto a la lengua popular del personaje. Esta discordancia lingüística remedaba la discordancia entre la estructura discursiva y los materiales. En ambos casos se ejercía una imposición distorsionadora. Al ser puesto en entredicho el discurso lógico-racional, se produce nuevamente el repliegue regionalista hacia sus fuentes locales, nutricias, y se abre el examen de las formas de esta cultura según sus ejercitantes tradicionales. Es una búsqueda de realimentación y de pervivencia, extrayendo de la herencia cultural las contribuciones valederas, permanentes.

Este repliegue restablece un contacto fecundo con las fuentes vivas, que son las inextinguibles de la invención mítica en todas las sociedades humanas, pero aún más alertas en las comunidades rurales. Se redescubren las energías embridadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla y las de las estructuras del narrar popular. Se asiste así al reconocimiento de un universo dispersivo, de asociacionismo libre, de incesante invención que correlaciona ideas y cosas, de particular ambigüedad y oscilación. Existía desde siempre, pero había quedado oculto por los rígidos órdenes literarios que respondían al pensamiento científico y sociológico propiciado por el positivismo. En la medida en que este pensamiento estaba incapacitado para apreciar un imaginario protoplasmático, discursivo, apegado a una realidad inmediata que daba sostén a sus esquemas opositivos, había preferido imponerse con rigidez y forzar ese material aparentemente errátil a la logicidad sistemática que tenía sus fuentes en Spencer, en Comte o en Taine. La quiebra de este sistema lógico deja en libertad la materia real perteneciente a las culturas internas de América Latina y permite apreciarlas en otras dimensiones.

En la frase con que Riobaldo reflexiona sobre el universo sertanejo, está captada la oscilación que servirá de base a la novela: "Sertão é isto, o senhor

39. Marx Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Aufklärung*, Buenos Aires, Sur, 1969 (trad. de H.A. Murena).

sabe: tudo incerto, tudo certo". La extraordinaria fluidez y el constante desplazamiento de vidas y sucesos, las transmuciones de la existencia y la inseguridad de los valores, tejerán entonces el sustrato sobre el cual se desplegará el discurso interpretativo. No de otro modo, en "La cuesta de las comadres" de Rulfo, el discurso oscilante del personaje se construye sobre la dispersión y la contradicción de los elementos componentes. El narrador, en ambos casos, se transforma en el mediador que trabaja sobre la dispersión y construye un significado que será igualmente problemático. La construcción de la historia es reproducida por la construcción del discurso, de tal modo que las formas de la peripecia equivalen a las formas de la narratividad. Benedito Nunes ha visto estos dos viajes superpuestos en *Cara-de-bronze* y ha percibido en la función mediadora un característico rol mítico: "Essa visão bifocal da obra ajusta-se a natureza ambígua e mediadora do Grivo, personagem que tem por fundo a figura do Menino mítico, um dos arquétipos do **sagrado**, que domina, sob outras encarnações importantes, como Diadorim e Miguilim, a ficção de Guimarães Rosa"⁴⁰. En esta novela corta, la correlación de ambos planos es notoria, ya que el asunto es la búsqueda de la palabra. Pero también la observa Walnice Nogueira respecto a *Gran sertão: veredas*, aproximando dos leit-motiv de la obra: "Viver é muito perigoso", "Contar é muito, muito dificultoso"⁴¹.

Es por eso que los transculturadores descubrirán algo que es aún más que el mito. A diferencia de la narrativa cosmopolita de la época que revisa las plasmas literarias en las cuales ha sido consolidado un mito y, a la luz del irracionalismo contemporáneo, lo somete a nuevas refracciones, a instalaciones universales, los transculturadores liberan la expansión de nuevos relatos míticos sacándolos de ese fondo ambiguo y poderoso como precisas y enigmáticas acuñaciones. Nada más vano que el intento de ajustar las historias de Comala a los modelos fijados en las mitologías grecolatinas: no hay duda de que sin cesar éstos son rozados o, mejor, enturbiados, por las invenciones de Rulfo, pero su significación está fuera de ellos, proceden de otras llamas y buscan otros peligros, se desprenden espontáneamente de un trasfondo cultural desconocido que torpemente manejan nuestros métodos de conocimiento⁴².

Todavía más importante que la recuperación de estas estructuras cognoscitivas en incesante emergencia, será la indagación de los mecanismos mentales que generan el mito, el ascenso hacia las operaciones que los determinan. En el ejemplo paradigmático proporcionado por José María Arguedas, un antropólogo que recogió mitos indios acuñados y los estudió, encontraremos ese segundo nivel, en que no sólo el narrador de la novela, sino el propio autor construye a base de esas operaciones, trabaja sobre lo tradicional indígena y lo modernizado occidental, indistintamente asociados, en un ejercicio del "pensar mítico".

40. *O dorso do tigre*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1969, p. 185.

41. Ob. cit., p. 80.

42. Para el caso de la narrativa de Rulfo lo observa Carlos Monsiváis en su ensayo "Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente" en *Juan Rulfo. Homenaje Nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980, pp. 35-6.

Por lo tanto, la respuesta a la desculturación que en este nivel de la cosmovisión y del hallazgo de significados promueve el irracionalismo vanguardista, sólo en apariencia parece homologar la propuesta modernizadora. En verdad, la supera con imprevisible riqueza, a la que pocos escritores de la modernidad fueron capaces de llegar: al manejo de los “mitos literarios”, opondrá el “pensar mítico”. Lo analizaremos concretamente en la literatura de José María Arguedas.

En cualquiera de esos tres niveles (lengua, estructura literaria, cosmovisión) se verá que los productos resultantes del contacto cultural de la modernización, no pueden asimilarse a las creaciones urbanas del área cosmopolita pero tampoco al regionalismo anterior. Y se percibirá que las invenciones de los transculturadores fueron ampliamente facilitadas por la existencia de conformaciones culturales propias a que había llegado el continente mediante largos acriollamientos de mensajes. Probablemente el contacto directo entre las culturas regionales y la modernización, hubiera sido mortal para las primeras, habida cuenta de la distancia entre ambas que, en casos como el de la polaridad europeísmo-indigenismo era abismal. La mediación la proporcionó esa conformación cultural que había logrado imponerse tras seculares esfuerzos de acumulación y reelaboración: en el caso del Brasil la orgánica cultura nacional; en el caso de Hispanoamérica, el desarrollo de una intercomunicación fructífera de sus diversas áreas. Por eso, el diálogo entre el regionalista y el modernista se hizo a través de un sistema literario amplio, un campo de integración y mediación, funcional y autoregulado. La contribución magna del **período de modernización** (1870-1910) había preparado esta eventualidad, al construir en Hispanoamérica un sistema literario común.