

## LA CONTRIBUCION DE LAS LITERATURAS DE LA AMERICA LATINA A LA LITERATURA UNIVERSAL EN EL SIGLO XX \*

Roberto Fernández Retamar

Al romper el siglo XX, José Enrique Rodó publicó su ensayo *Ariel* (1900), interpretación del espíritu hispanoamericano que tendría vasta repercusión en su América. Pero a pesar de la relevancia de esta obra, no es posible considerarla un punto de partida: es más, sólo se la entiende plenamente como un momento de la renovación que habían empezado a experimentar las letras y el pensamiento hispanoamericanos hacía varios lustros, cuando se abre lo que Juan Marinello llamaría “el más importante período de la literatura latinoamericana, el que arranca de los años 80 del pasado siglo y llega hasta los 20 de la presente centuria [...] la magna etapa, nuestra Edad de Oro [...] Llamémosla modernidad, o universalidad, o toma de conciencia, o de otro modo cualquiera”<sup>1</sup>. Aunque al propio Marinello no le satisfaga la denominación por las estrecheces que ella ha padecido, a ese período se le suele llamar *el modernismo*, en atención a que entonces se desarrolla “le premier mouvement hispano-américain auquel il soit impossible d’affecter un nom européen”, como recordó Marie-Josèphe Faurie<sup>2</sup>; mientras Adrian Marino señaló que “parmi les nombreux courants littéraires ‘modernes’ du XIXe. siècle”, el *modernismo* hispánico resultó la única en tomar “ce nom, ou si l’on veut, cette ‘enseignement’”<sup>3</sup>.

El modernismo hispanoamericano no es sólo el primer movimiento nacido en América que determina el sesgo de las letras de lengua castellana —siendo decisivo, por ejemplo, para el desarrollo de grandes escritores españoles como Antonio Machado, Ramón del Valle Inclán o

\* Con ligeras modificaciones, este trabajo fue leído en el VIII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, celebrado en Budapest en agosto de 1976. El tema y el título fueron sugeridos por los organizadores del congreso.

1. Juan Marinello: “Centenario de Rubén Darío”, en *Creación y revolución*, La Habana, 1973, p. 38. (v. en este ensayo rectificaciones de opiniones anteriormente expresadas por Marinello sobre este asunto).

2. Marie-Josèphe Faurie: *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, París, 196, p. 96.

3. Adrian Marino: “Modernisme et modernité, quelques précisions sémantiques”, en *Neohelicon*, 3-A, 1974, p. 307.

Juan Ramón Jiménez—, sino que ofrece a la literatura mundial en formación el primer conjunto de escritores representativos de nuestra América<sup>4</sup>. Baste recordar los nombres de José Martí, Rubén Darío, José Enrique Rodó y Horacio Quiroga.

Estos renovadores hispanoamericanos tuvieron en común la conciencia de que, frustrado por el momento el proyecto bolivariano de consolidación nacional, nuestra América era a la sazón una comarca lateral, secundaria, que entre otras ausencias aún no había hecho verdaderos aportes a la literatura universal<sup>5</sup>. El más radical de aquellos hombres, José Martí, anotaba en su cuaderno de apuntes en Caracas, en 1881, que todavía no habíamos dado al mundo un “escritor inmortal [...] como el Dante, el Lutero, el Shakespeare o el Cervantes de los americanos”; y aún más: que teníamos “alardes y vagidos de Literatura propia [...] mas no Literatura propia”. Pero mientras la conciencia de esta situación dramática llevaría al joven Darío a confesar en 1896, al frente de sus *Prosas profanas*: “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”, Martí, mucho más profundo y visionario, seguía diciendo en aquellos apuntes caraqueños: “A pueblo indeterminado, ¡literatura indeterminada! Mas apenas se acercan los elementos del pueblo a la unión, acérquense y condénsense en una gran obra profética los elementos de su Literatura”<sup>6</sup>. Esa “gran obra profética” anunciada entonces resultaría ser su propia obra magna, que hace de él “el primer escritor inmortal en América”, y el iniciador de nuestro presente, como ha destacado Noël Salomon<sup>7</sup>.

La modernidad a la cual se abría entonces nuestra América era una dolorosa realidad: entre los años a que ha aludido Marinello, nuestros países son uncidos, como meras tierras de explotación, al mercado del capitalismo monopolista<sup>8</sup>. Martí es el único de estos hombres en comprender el sustrato histórico cuyas consecuencias lastimaban a escritores como Darío, a quienes Martí alude visiblemente cuando en 1890 habla de “los poetas de imaginación [...] que viven con un alma

4. Nuestra América produjo unos cuantos escritores de gran valor durante la colonia, como el Inca Garcilaso de la Vega o Sor Juana Inés de la Cruz, pero eran considerados dentro de la literatura española. Y en el siglo XIX, escritores como Sarmiento, José Hernández o Machado de Assis no constituían un conjunto.

5. Ese rasgo común lleva a estos escritores a familiarizarse con las literaturas de los países “desarrollados”, pero de ninguna manera puede aceptarse el error, repetido por Marie-Joséph Faurie, en su libro, según el cual “leur gallicisme mental est bien leur trait commun le plus indéniables” (*op. cit.*, p. 262). Tiene razón Federico de Onís al afirmar: “Hay que desear de una vez para siempre la idea de que el modernismo se caracterizó por la influencia francesa, aunque la hubiera en todos los modernistas, incluso Martí y Unamuno. El modernismo significó más bien la liberación de la influencia francesa, que había sido única desde el siglo XVIII, como Martí quería, mediante la influencia de las demás literaturas”. Federico de Onís: “Martí y el modernismo”, en *España en América*, 2da. ed., San Juan, 1986, p. 627.

6. José Martí: “Ni seré escritor inmortal en América...”, en *Ensayos sobre arte y literatura*, selección y prólogo de R. F. R., La Habana, 1972, p. 50-51.

7. Noël Salomon: “José Martí et la prise de conscience latino-américaine”, en *Cuba Sí*, n 35-36, 4o. trimestre 1970-1er. trimestre 1971, p. 3.

8. Cf. Leslie Manigat: *L'Amérique Latine au XXe. siècle 1889-1929* París, 1973, p. 16.

estética en pueblos podridos o aún no bien formados”<sup>9</sup>. Pero también es cierto que Martí confía en que estos hombres de obra valiosa evolucionarían de modo positivo, y en 1893 —el mismo año en que llama “hijo” a Darío, quien lo considera su Maestro<sup>10</sup>— escribe en su penetrante obituario a Julián del Casal: “Es como una familia en América esta generación literaria que principió por el rebusco imitado y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo”<sup>11</sup>. El “rebusco imitado” todavía haría estragos un tiempo más, y “la expresión artística y sincera [...] del juicio criollo y directo” apenas ofrecía entonces ejemplos fuera de su propia obra. Pero la evolución anunciada por Martí la experimentarían en efecto estos escritores a partir de 1898, con la intervención norteamericana en la guerra de independencia de Cuba: es decir, con los primeros pasos del imperialismo, que habría de convertirse en la experiencia histórica decisiva de estos hombres, merecedores por ello de ser llamados, como sus coetáneos españoles, “generación del 98”<sup>12</sup>. Ante la irrupción visible de aquel imperialismo (ya anunciado y combatido por Martí), el modernismo, sin abandonar lo mejor de sus conquistas formales, cambia de signo. Así nace la literatura del siglo XX latinoamericano.

Bajo ese nuevo signo se escribe el *Ariel* de Rodó, con su impugnación espiritualista de los nuevos conquistadores, y su énfasis patético en los valores latinos de nuestra cultura. Bajo ese nuevo signo, también, el propio Rubén Darío escribe las crónicas que recogerá en su libro *La España contemporánea* (1901): en ellas, como ha sabido destacar Mátyás Horányi, “el modernista Rubén Darío coincide [...] con los del 98 en que la crisis de la vida española se debe a factores históricos y sociales, que la base de una posible ‘regeneración’ es el pueblo, y que no hay rasgos de estetismo o evasiónismo frente a los problemas candentes de su tiempo”<sup>13</sup>. Con esa nueva visión (reconciliado con lo mejor del pueblo y la tradición de España), Darío, ante la nueva intervención imperialista, esta vez en Panamá (1903), escribe el primer gran poema político de la literatura latinoamericana en este siglo: “A Roosevelt”, donde resuena uno de los más fuertes “No” de nuestra poesía. Y el asunto volverá incluso mezclado al tema (en apariencia sólo esteticista) de “Los cisnes”, a quienes Darío interroga: “¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?”.

Estos poemas, junto a otros muy variados, se recogerán en el que indudablemente es el mejor libro de Darío: *Cantos de vida y esperanza* (1905). No es extraño que Francisco Contreras, al observar el giro ha-

9. José Martí: “Poesías de Francisco Sellén”, En *Ensayos*, cit., p. 225

10. Darío ha contado ese encuentro en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, s.f., p. 142 s. Cf. el trabajo que Darío consagró a Martí en *Los raros* (1896).

11. José Martí: “Julián del Casal”, en *Ensayos*, cit., p. 234.

12. Cf. R. F. R.: “Modernismo, noventiocho, subdesarrollo”, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, 1975.

13. Mátyás Horányi: *Las dos soledades de Antonio Machado*, Budapest, 1975, p. 54.

cia los problemas nacionales de la literatura latinoamericana de estos años (que él llamará *mundonovismo*), lo haga partir de aquel libro de Darío<sup>14</sup>, aunque en realidad sepamos que haya que remitirlo aún más atrás, a la obra de Martí: pero la consagración de este último a la lucha revolucionaria, y de Darío a la literatura, explica que Jaime Concha, resumiendo una opinión ampliamente compartida, haya podido escribir no hace mucho que Darío “es el fundador de la lírica hispanoamericana en sentido propio, por aunar la primicia cronológica con una vasta resonancia en todos los pueblos de habla española”<sup>15</sup>. Veinte años atrás, al relacionar a Darío con poetas europeos coetáneos, C. M. Bowra había señalado que Darío “was a stranger from an undeveloped land”, y que algunos cambios en su obra hacían pensar “of the great change which came over such poets as W. B. Yeats and Alexander Block when they gave up their first, entrancing dreams to face naked facts”<sup>16</sup>.

No hay duda de que, en general, lo mejor de la obra de Darío y de los escritores latinoamericanos que aparecieron después nace de este enfrentamiento con los “naked facts” de nuestra realidad. Pero decir que *toda* la literatura latinoamericana valiosa de este siglo ha proseguido después en esta línea, sería desde luego falso. En las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, Darío había escrito también: “¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; más he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles”. Esa bifurcación que el gran poeta vio con lucidez (aunque por suerte estuvo lejos de permanecer atado a su primera decisión) explica las dos vertientes de nuestras letras en este siglo: la gota (más bien caudalosa) de “sangre de Africa, o de indio” (y sobre todo los problemas históricos vinculados a ella) resonará en Vallejo y Arguedas, en Guillén y Carpentier, en Rulfo y Césaire, en Neruda y Amado; mientras las “visiones de países lejanos o imposibles” perviven en obras como las de José María Eguren, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges o Haroldo de Campos. Algunos de estos hombres no han dejado de hacer aportes, incluso importantes, a la cultura occidental. Su divisa podría ser, en esencia, la que escribió en 1955 el mayor de ellos, Borges: “creo que nuestra tradición es Europa” (lo que no implica que carezcan de rasgos americanos); mientras los primeros estarían mejor encabezados por la divisa martiana “Patria es humanidad”.

El vuelco hacia las cuestiones nacionales y sociales alcanzará una intensidad mayor en nuestra América a partir del estallido, en 1910, de la Revolución Mexicana, ese proceso democrático-burgués que echará afuera las raíces de la nación, y por primera vez hará irrumpir las masas populares en las artes de un país nuestro. En ninguna de esas ar-

14. Francisco Contreras: *Le mondonovisme*, París, 1917, p. 8.

15. Jaime Concha: *Rubén Darío*, Madrid, 1975, p. 11.

16. C. M. Bowra: “Rubén Darío”, en *Inspiration and poetry*, Londres, 1955, p. 245 y 253. Este ensayo desató en el mundo hispánico una polémica, con una lamentable intervención de Luis Cernuda y una luminosa de Ernesto Mejía Sánchez (sobre el texto de Cernuda). Cf. C. M. Bowra, Arturo Torres-Rioseco, Luis Cernuda, Ernesto Mejía Sánchez: *Rubén Darío en Oxford*, Managua, 1965. Un excelente panorama de los estudios sobre Darío es el libro de Keith Ellis *Critical approaches to Rubén Darío*, Toronto, 1974.

tes el hecho se hizo más visible, ni alcanzó más calidad, que en la plástica del período: hace poco, ha podido reiterar Luis Cardoza y Aragón su criterio de que “el muralismo mexicano es la única aportación mundial dada por el arte de América”<sup>17</sup>. Hombres como Diego Rivera, quien trabaja punto a los primeros cubistas en París antes de regresar a México a contribuir a crear un arte nuevo, al mismo tiempo nacional y universal; hombres así no encontrarán sus pariguales en las letras. Pero aunque no pueda decirse de la literatura surgida entonces en México que implica una “aportación mundial” equivalente a la de la plástica coetánea, sí es cierto que “la novela de la Revolución Mexicana” (como se ha solido llamar a lo más creador de esta literatura, a menudo más documental que novelesca) “constituye uno de los movimientos más vastos y arrolladores en la historia de las literaturas latinoamericanas”, según afirmó Adalbert Dessau<sup>18</sup>.

Paralelamente al desarrollo de la llamada “novela de la Revolución Mexicana”, se producen en la América Latina otros dos fenómenos literarios de envergadura continental: “el primer período, la primera fase coherente de la narrativa latinoamericana”<sup>19</sup>, y la aparición de la vanguardia poética. Se trata de fenómenos en apariencia contradictorios: por una parte, la publicación de novelas como *La vorágine* (1924), de José Eustacio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, y *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, que revelan un fuerte predominio agrario, en correspondencia con el atraso estructural de nuestras sociedades<sup>20</sup>; por otra parte, la primera consecuencia en nuestros países de la llamada vanguardia europea, que al principio muestra una visible tendencia urbana, maquinística<sup>21</sup>. En realidad, en ambos fenómenos repercute la crisis del liberalismo dependiente latinoamericano: una crisis aún más visible en la aparición coetánea de pensadores marxistas como José Carlos Mariátegui y Julio Antonio Mella, la cancelación de la influencia de pensadores como Rodó, y la revalorización de demócratas revolucionarios como Manuel González Prada y, sobre todo, Martí.

En Rivera, Güiraldes y Gallegos, alcanza su última floración literaria la vieja dicotomía sarmientina, “civilización y barbarie”, que confunde la “civilización” con los valores de la burguesía “occidental”, y la

17. Luis Cardoza y Aragón: “Prólogo” a: Kasimir Malevich: *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*, trad. de Lya de Cardoza, México, 1975, p. 21.

18. Adalbert Dessau: “La novela de la Revolución Mexicana”, en *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*, compilación y prólogo de Rogelio Rodríguez Coronel, La Habana, 1975, p. 75.

19. Trinidad Pérez: “Prólogo” a *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*, selección y prólogo de T. P., La Habana, 1971, p. 7.

20. Marinello ha hablado, a propósito de estas obras, de “la etapa agraria de la narración latinoamericana”, en “Treinta años después. Nota sobre la novela latinoamericana” (*Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*, cit. p. 58).

21. Esa etapa inicial del vanguardismo poético latinoamericano la representan las primeras manifestaciones del creacionismo, el ultraismo argentino, el estridentismo mexicano, el modernismo brasileño y otras más o menos independientes.

“barbarie” tanto con las sobrevivencias preburguesas como con nuestras realidades elementales. En la inicial vanguardia latinoamericana, en conjunto, no es otro el criterio subyacente, fuera de que ni siquiera se da beligerancia a la supuesta “barbarie”, y, a la manera de los futuristas italianos, se tiende a identificar la “civilización” con los objetos mecánicos obvios.

Sobrepasado el planteo liberal dependiente, sin embargo, ambas líneas iban a conocer, a su vez, superaciones apreciables. A partir de la década del 30, por ejemplo, la narrativa de preocupación social entre cuyos creadores más logrados se encuentran los “novelistas del Nordeste brasileño” Graciliano Ramos (*Vidas secas*, 1938), José Lins do Rego (*Menino de engenho*, 1932) y Jorge Amado (*Cacau*, 1933); y los narradores del Grupo de Guayaquil en Ecuador.

La propia vanguardia europea, por su parte, más allá del programa al cabo reaccionario de los futuristas italianos<sup>22</sup>, implicaba, en sus realizaciones más genuinas (como se ve en lo mejor del surrealismo), una impugnación de los valores “occidentales” que no podía sino favorecer tal impugnación fuera del Occidente, según lo entendió desde temprano Mariátegui<sup>23</sup>. Ello explica el sesgo más creador de la vanguardia latinoamericana, encarnado por ejemplo en César Vallejo, el mayor poeta latinoamericano de este siglo. En cierta forma, su papel en el seno de la vanguardia es comparable al de Martí en el seno del modernismo. Así como este había publicado ya sus *Versos sencillos* (1891) cuando en 1893 (en abierta contraposición a la búsqueda de “lo raro” en Darío) explica: “no se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble y graciosa”<sup>24</sup>, y así como censura en los primeros modernistas la copia boquiabierta de “la poesía nula, y de desgano falso e innecesario, con que los orífices del verso parisiense entretuvieron estos años últimos el vacío ideal de su época transitoria”<sup>25</sup>; de modo similar, Vallejo, que en 1922 ha publicado Trilce, el mejor libro de la vanguardia latinoamericana, explica en 1927:

Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal [...]. Un verso de Neruda, de Borges o de Maplas Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy [...]. La autoctonía no consiste en decir que se es autóctono, sino en serlo efectivamente, aun cuando no se diga<sup>26</sup>.

Felizmente, en ambas ocasiones la poesía latinoamericana de tal modo emplazada encontró caminos de autenticidad en figuras mayores que podríamos ejemplificar, en un caso, en el modernista Darío, y en

22. Cf. Mario de Micheli: “Las contradicciones del futurismo”, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. de Giannina de Collado, La Habana, 1967, p. 258-293.

23. Cf. R. F. R.: “Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana”, en *Para una teoría...*, cit.

24. José Martí: “Julián del Casal, En *Ensayos*, cit. p. 234.

25. J. M.: *op. cit.*, p. 233.

26. César Vallejo: “Contra el secreto profesional” (1927), en *Literatura y arte (textos escogidos)*, Buenos Aires, 1966, p. 34 y 37.

otro, en el vanguardista Pablo Neruda, cuyas obras, como las de Martí y Vallejo entre sí, guardan tan evidentes similitudes. Así como Darío después del 98 (la intromisión imperialista), se reconcilió con su herencia hispánica y americana, llegando a escribir, desde la perspectiva de una burguesía optimista, su vasto "Canto a la Argentina" en 1910; también Neruda, después de 1936 (la agresión facista, el 98 de esta generación), se reconcilió con su herencia hispánica (*España en el corazón*, 1937) y americana, y escribió luego, esta vez desde una perspectiva socialista, su formidable *Canto general* (1950): sin que, en ambos casos, dejaran de sobrevivir las más variadas formas y actitudes.

Uno de los logros más definitivos de la vanguardia latinoamericana, en consecuencia con la esencia misma de la verdadera vanguardia nacida críticamente en Europa, fue su desafiante proclamación de los valores no occidentales en la América Latina. Es lo que hace Oswald de Andrade al lanzar, maduro ya el *modernismo* brasileño, su *Manifiesto antropófago*<sup>27</sup> en 1928. La *antropofagia* brasileña proponía, dirá Antonio Candido, "la devoración de los valores europeos, que había que destruir para incorporarlos a nuestra realidad, como los indios caníbales devoraban a sus enemigos para incorporar la virtud de estos a su propia carne"<sup>28</sup>. En esta línea, la principal figura del *modernismo* brasileño, Mario de Andrade, publicará ese mismo año *Macunaima*, "especie de rapsodia en prosa construida con la libertad de los mitos en función del tiempo y del espacio"<sup>29</sup>.

Esa "devoción de valores europeos" para expresar los nuestros es lo que en esencia harán el indigenismo peruano y el negrismo antillano. El primero, impulsado por Mariátegui en la década del veinte, no vendrá a encontrar realizaciones estéticas de valor universal hasta que José María Arguedas, formado en el seno del mundo quechua e influido luego, como explicará él mismo<sup>30</sup>, por Mariátegui y Lenin, comience a crear su poderosa obra, sin parigual en América, donde se revela el complejo, doloroso y delicado drama de un mundo que no ha soldado aún sus componentes básicos<sup>31</sup>. "Así deben de haber leído en España al Inca Garcilaso en el siglo XVII", pudo decir Fernando Alegría<sup>32</sup>.

El negrismo antillano, incitado al principio por "la moda negra" europea, acabará convirtiéndose en la violenta y luminosa toma de conciencia de una cultura mestiza en la que el aporte africano ha desempeñado un papel esencial, y en que la esclavitud *sans phrase* del

27. Cf. Erdmute Wenzel White: "Le surréalisme au Brésil", ponencia en el VII congreso de la AILC, 1973.

28. Antonio Candido: *Introducción a la literatura del Brasil*, La Habana, 1971, p. 50.

29. *Ibid.*

30. José María Arguedas: "No soy un aculturado", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, compilación y prólogo de Juan Larco, La Habana, 1976, p. 432.

31. Junto a su obra literaria, Arguedas realizó también, con igual intención, una tarea antropológica de la que se ofrece muestra en su libro *Formación de una cultura nacional indoamericana*, selección y prólogo de Angel Rama, México, 1975.

32. Cit. en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, p. 318.

principio, y la subsiguiente explotación neocolonial después, llevan a hacer desembocar la rebeldía vanguardista en una orgánica postura revolucionaria. Ello da sustento a la obra del poeta social cimero de nuestra América, Nicolás Guillén, y también a la de grandes representantes de esta poesía, como Jacques Roumain o Aimé Césaire, cuya huella se hará sentir en poetas más jóvenes como René Depestre o Edward Brathwaite.

La tarea de hombres así (y de pensadores y luchadores políticos antillanos como Marcus Garvey y Frantz Fanon) revelará la apertura internacional de las letras y el pensamiento latinoamericanos, al hacer sentir su influencia no sólo en este Continente, sino incluso al otro lado del Atlántico: esta vez, sin embargo, de preferencia no sobre Europa. Si el modernismo hispanoamericano, al influir sobre España, había sido, según la fórmula acuñada por Max Henríquez Ureña, "el retorno de los galeones"<sup>33</sup>, a la influencia que ejercen aquellos hombres podría llamársela *el retorno de los barcos negreros*, porque ella se hará sentir, ahora, sobre África: además de los casos bien conocidos de Césaire y Fanon, ¿será necesario recordar aquí que la estrella negra de la bandera de Ghana proviene de la *Black Star Lines* de Garvey; o lo que debe el poeta Agostinho Neto al poeta Nicolás Guillén?

A quince años de la Segunda Guerra Mundial —ese lapso en que se hace evidente la emergencia del mundo colonial o semicolonial, bautizado entonces equívocadamente como "subdesarrollado" o "tercer mundo"—, la literatura latinoamericana ofrece, junto a libros de madurez de varios de los autores ya citados y de otros como Manuel Bandeira, Ezequiel Martínez Estrada, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Juan Bosch o Ciro Alegría, novelas como *El señor Presidente* (1946) y *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Angel Asturias; *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez; *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal; *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier; *Hijo de ladrón* (1951), de Manuel Rojas; *In the castle of my skin* (1953), de George Lamming; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, *Compère général soleil* (1955), de Jacques Stephen Alexis, y *La hojarasca* (1955), de Gabriel García Márquez; *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. En un solo año, 1958, publican Nicolás Guillén *La paloma de vuelo popular*; Alejo Carpentier, *Guerra del tiempo*; Pablo Neruda, *Estravagario*; José María Arguedas, *Los ríos profundos*; Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela*; José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*; Octavio Paz, *La estación violenta*; Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*; Edouard Glissant, *La lézarde...*

Cualquier lector atento puede discernir en obras así la asimilación creadora de una vasta y contradictoria herencia. Pero sobre todo ese lector puede (o debe) discernir que si el ámbito histórico en que se produce esa literatura es un mundo "subdesarrollado", su literatura, en cambio, donde ese mundo alcanza una compleja y genuina expresión, no es obligadamente una literatura "subdesarrollada", y en más de un aspecto, en cambio, puede decirse que es ya una literatura mayor.

33. Max Henríquez Ureña: *El retorno de los galeones. Bocetos hispánicos*, Madrid, 1930.



Sin embargo, aunque esa literatura hubiera dado ya figuras notables, y aunque algunas de ellas fueran ya conocidas más allá de nuestras fronteras (en 1945 Gabriela Mistral recibía el Premio Nobel de literatura; desde la década del cincuenta, no eran extrañas las traducciones de autores como Borges, Carpentier, Asturias, Amado, Césaire, Neruda o Guillén), sólo a partir de la década del sesenta puede hablarse realmente de una entrada de la literatura latinoamericana en el mundo, de su articulación orgánica con la literatura universal. Roger Caillois se hará eco de este hecho al escribir en *Le Monde*, en 1965: "La literatura latinoamericana será la gran literatura del mañana como la literatura rusa fue la gran literatura de finales del siglo pasado, y la norteamericana la de los años 25-40; ahora ha sonado la hora de la América Latina". Es curioso confrontar esta observación con algunas líneas (o su ausencia) en el *Manifiesto comunista*. Como se sabe, Marx y Engels postulan allí, en la estela de Goethe, que "la estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de las literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal"<sup>34</sup> Pero en aquel texto, centrado en lo que en 1848 era la línea principal de la historia, los países a cuyas literaturas alude Caillois no eran tomados en cuenta: señal del escaso peso que se les atribuía entonces en la escena mundial. Unas décadas más tarde, la situación había variado considerablemente: al publicarse una edición rusa del *Manifiesto* en 1882, los autores señalaban en un prólogo este hecho: "Rusia y los Estados Unidos, precisamente, no fueron mencionados", añadiendo: "¡Cuán cambiado está todo!"<sup>35</sup>. Este cambio, naturalmente, no es ajeno a la ulterior internacionalización de las literaturas rusa y norteamericana. Y si entonces, incluso en 1882, sobraban las razones para que la América Latina no fuera mencionada en aquel breve texto fundador, otra sería la realidad en la segunda mitad de este siglo. Ocho años después de la observación de Caillois, en 1973, Vera Kuteischikova hará suya implícitamente la profecía del francés, al hablar del "papel que desempeña en la literatura mundial la América Latina, que, mantenida hasta hace poco en la periferia de la historia y la cultura, ha avanzado a un primer plano". Pero la Kuteischikova no se limita a constatar este hecho, sino que explica la razón de él, al añadir:

En este primer plano, las innovaciones literarias de la América Latina en las décadas del cincuenta y el sesenta generalmente se relacionan con el movimiento de liberación nacional cuyo comienzo habrá que buscarlo en la Revolución Cubana[...]. Hoy en día [...], es evidente que para comprender la labor de los escritores latinoamericanos, es necesario situarlos dentro del contexto de la literatura mundial, dentro de la crisis de la ideología colonialista y, aún más, de la lucha de liberación nacional que llevan a cabo los pueblos del continente [latinoamericano]<sup>36</sup>.

34. Carlos Marx y Federico Engels: *Manifiesto del Partido Comunista*, en *Obras escogidas en tres tomos*, tomo I, Moscú, 1973, p. 114.

35. *Op. cit.*, p. 101.

36. Vera Kuteischikova: "La hora de la América Latina", en *Voprosi Literaturi*, n. 2, 1973, p. 209 y 213. (En ruso).

A la pregunta sorprendentemente dirigida por Darío al cisne a principios de siglo, la Revolución socialista cubana ha respondido con un *no* aún más rotundo que el que el gran poeta nicaragüense diera al pájaro de cuentas Teodoro Roosevelt. Y ello ha abierto una nueva etapa en nuestra común historia latinoamericana, con vastas repercusiones, también, para la recepción e incluso, en medida apreciable, para la producción de nuestras letras.

Sabemos que la literatura colabora a la revelación de un nuevo aspecto del mundo, o de una nueva zona de él: una zona que suele reclamar la atención por razones extraliterarias; pero que, en lo que toca a la literatura, sólo podrá retener esa atención por razones concretamente literarias. Esto es lo que se ha visto, en estos años inmediatos, a propósito de la América Latina. Los acontecimientos desencadenados en 1959 atrajeron los ojos del planeta sobre ella en múltiples aspectos: incluso literarios. Y en estos últimos, los lectores del mundo entero se encontraron con una literatura que había alcanzado hacía décadas su primera madurez (en la obra de hombres como Martí y Darío), y había elaborado, y continuaba elaborando, instrumentos expresivos al mismo tiempo refinados, de nivel universal y fieles a sus problemas específicos. Se encontraron también con que la América Latina ni era una mera repetidora de las realizaciones "occidentales" (al menos, en sus figuras y obras genuinas), ni poseía tampoco una cultura cuyos sistemas signícos estuvieran abruptamente alejados de los que "Occidente" había esparcido por el planeta. Los latinoamericanos no somos europeos; pero sí, como acuñó Lipschutz, "europoides"<sup>37</sup>: surgidos sobre todo del seno de imperios "paleooccidentales" (el español, el portugués), y forjados luego en diálogo dramático con la "modernidad" occidental, nuestra situación no estaba tan alejada de la que viviera, y en algunos casos vive aún, la propia periferia europea: con el añadido de estar enriquecidos con herencias culturales aborígenes y de raíz africana que aportan sus poderosos elementos a un mestizaje en ebullición. En las obras más auténticas de nuestra literatura, el lector extranjero familiarizado ya con las realizaciones occidentales no encuentra, pues, un manso pleonismo de ellas; pero tampoco un mensaje cuya decodificación se le haga excesivamente ardua. Ambos hechos han contribuido a la propagación de obras que, por otra parte, según es corriente en situaciones similares, contribuyen también a ensanchar la noción misma de *literatura*, a redefinir y jerarquizar sus géneros<sup>38</sup>. Hoy somos unánimes a reconocer a *La guerra y la paz* como una de las novelas cimeras de la humanidad. Pero, conciente de las diferencias que esta obra tenía con las que entonces eran habituales (y al parecer canónicas) en "Occidente", el propio Tolstoy aseguraba que "no es una novela, y todavía menos una crónica histórica", explicando que "la historia de la literatura rusa desde Pushkin no sólo nos ofrece numerosos ejemplos de derogaciones similares de las formas aceptadas en Europa [entiéndase: en la Europa occiden-

37. Alejandro Lipschutz: *Perfil de Indoamérica de nuestro tiempo. Antología 1937-1962*, La Habana, 1972, p. 92.

38. Nos hemos ocupado de esta cuestión en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, cit.

tal], sino que nos suministra incluso ejemplos de todo lo contrario”<sup>39</sup>. En situación similar en lo que toca a la literatura de nuestra América, Alejo Carpentier, dándole aspectos general a lo que entonces era sobre todo un problema latinoamericano, escribió hace doce años: “Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: ‘¡Esto no es una novela!’”<sup>40</sup>. La misma raíz tiene su teoría de que el novelista latinoamericano debe describir morosamente su realidad, con un lenguaje que él ha llamado “barroco”: sólo así, según él, esa realidad, aún no abarcada por el ojo mundial, puede ser descrita, explicada y en consecuencia internacionalizada de veras. Es decir, lo que Arguedas realiza para el mundo indígena peruano, que hace aseguir al lector de lengua española, Carpentier propone realizarlo para la América Latina toda con referencia al lector universal<sup>41</sup>. Pero si el lenguaje tiene obligadamente esa riqueza (nacida de su función informativa, no de una autónoma y enfermiza cariocinécis), el énfasis está decididamente puesto en la peculiaridad de aquella realidad, mostrada en la extrañeza que le da su articulación, y al mismo tiempo su desfase, con el mundo llamado “desarrollado”: a este hecho, en fructuosa polémica con el surrealismo, Carpentier lo ha llamado “lo real maravilloso”<sup>42</sup>.

Esa mostración de la dramática realidad latinoamericana, refracta a través de una rica diversidad estilística y presentada por lo general en contrapunto polémico con la versión “occidental”, es lo que tienen en común novelas tan variadas como muchas de las que ya hemos citado, y otras posteriores como *Palace of the peacock* (1960), de Wilson Harris y *Eloy* (1960), de Carlos Droguett; *El astillero* (1961), de Juan Carlos Onetti; *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier, y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes; *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar; *Gracias por el fuego* (1965), de Mario Benedetti; *La casa verde* (1966), de Mario Vargas Llosa; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez y *Los hombres de a caballo* (1967), de David Viñas; *La última mujer y el próximo combate* (1971), de Manuel Cofiño; *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *Mascaró, el cazador americano* (1975), de Haroldo Conti, y *El pan dormido* (1975), de José Soler Puig...

Con obras así, la literatura latinoamericana, encabezada ahora por la novela como en el modernismo y la vanguardia lo había estado por la poesía, alcanzó reconocimiento internacional. También en su momento fueron la novela rusa y la norteamericana las que sirvieron de heraldo a sus respectivas literaturas, por las mismas razones: comunicar al mundo noticias de esas comarcas que reclamaban la atención. Lo que, necesi-

39. León Tolstoy: “Algunas palabras a propósito de *La guerra y la paz*”, trad. de Irene y Laura Andresco, La Habana, 1973, tomo II, p. 533.

40. Alejo Carpentier: “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en *Tientos y diferencias (ensayos)*, México, 1964, p. 14.

41. Sobre la complejidad de las órbitas sucesivas en la obra de Arguedas, cf. Antonio Cornejo Polar: *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, 1973.

42. Como se sabe, esta polémica la plantea Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), que después se convertirá en el ensayo “De lo real maravilloso americano” (*Tientos y diferencias*, cit.).

riamente, implicaba no sólo nuevos objetos, sino también nuevas miradas: Tolstoy y Dostoyevski, Faulkner y Hemingway, Carpentier y García Márquez no sólo hablan de zonas distintas, sino que lo hacen de maneras diversas (entre sí y con relación a los demás), enriqueciendo el ámbito humano.

Pero la actual literatura latinoamericana, desde luego, no se agota en su novela. Aunque no hayan sido igualmente difundidos, no menos riqueza ni menos tensión que ella ofrecen su poesía e incluso su cuento, como lo han señalado dos de los autores más relevantes de esta literatura: Mario Benedetti y Julio Cortázar. De la primera, a la que llama "la gran poesía latinoamericana", Benedetti recuerda que "no necesitó del *boom* para situarse en un nivel óptimo"<sup>43</sup>; ello lo confirma hoy la obra no sólo de poetas que ya se han vuelto en cierta forma clásicos y a muchos de los cuales hemos nombrado, sino también de otros como Vinicius de Moraes, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, João Cabral de Melo Neto, Alvaro Mutis, Ernesto Cardenal, Jaime Sabines, Alejandro Romualdo, Derek Walcott, Fayad Jamís, Juan Gelman o Roque Dalton. Cortázar, por su parte, afirma que "casi todos los países americanos de lengua española le están dando al cuento una importancia excepcional, que jamás había tenido en otros países latinos como Francia o España"<sup>44</sup>; esta verdad la ejemplifican los propios cuentos de Cortázar y Benedetti; los de otros novelistas que también cultivan este género, como Carpentier, Arguedas, Onetti, Rulfo, Roa Bastos, García Márquez o Salvador Garmendia; y, por supuesto, los de escritores más ceñidos a él, como Francisco Coloane, Onelio Jorge Cardoso, Juan José Arreola, René Marqués, Julio Ramón Ribeyro o Antonio Benítez.

Un rasgo característico de esta literatura es el papel sobresaliente que en ella han tenido —y no han dejado de tener— obras a las que Alfonso Reyes llamaba "ancilares": por ejemplo, las que ahora, con un término que tampoco nos satisface, consideramos "testimonios": esa literatura documental que del *Facundo* (1845) de Sarmiento y *Os sertões* (1902), de Euclides de Cunha, a *Peleando con los milicianos* (1938), de Pablo de la Torriente, *Mamita Yunai* (1941), de Carlos Luis Fallas u *Operación masacres* (1957), de Rodolfo Walsh, suele andar mezclada con las urgencias del tiempo, y recientemente ha encontrado una obra arquetípica en los *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963), de Ernesto Che Guevara, y conocería un auge considerable, invadiendo incluso otros géneros. Junto al testimonio, discursos, diarios y cartas, de Bolívar y Martí a Fidel Castro y el propio Che, aunque no se suela reparar en ello por la estrechez académica con que muchos entienden la "literatura", ocupan igualmente sitio central en nuestras letras, sacudidas durante estos años, como no podía menos de ser, por polémicas que, en busca de claridades, a menudo encarnan en ensayos lúcidos y beligerantes.

Reconocer la plena incorporación reciente de la literatura latinoamericana a la literatura mundial en formación, no implica, por supues-

43. Mario Benedetti: "Prólogo" a *Los poetas comunicantes*, Montevideo, 1972, p. 11-12.

44. Julio Cortázar: "Algunos aspectos del cuento", en *Casa de las Américas*, n. 15-16, nov. 1962-feb. 1963, p. 4.

to, postular o aplaudir la sustitución de un parroquialismo por otro; sino, por el contrario, comprobar en qué medida se va ensanchando el horizonte real de la humanidad. No podemos olvidar que hace tan sólo unas décadas lo que ocurriera en Asia, la América Latina o Africa, esas tierras “lejanas” (¿lejanas de dónde?), ese “la bàs” cuya desaparición señalara ya con suave ironía el delicioso Alfonso Reyes<sup>45</sup>, no podían ser sino oscuros acontecimientos locales: en estos años inmediatos, lo que ha ocurrido en Vietnam, Cuba o Angola (para sólo mencionar algunos ejemplos), ha demostrado ser de importancia mundial. Y así, a la enteca visión del hombre propuesta por cierto humanismo periclitado y por su correspondiente literatura (visión según la cual el hombre era *en esencia* masculino, blanco, burgués, occidental..., siendo *lo otro* la excepción), la literatura latinoamericana contribuye a sobreponer la visión, enormemente más rica, que estamos construyendo en todo el planeta, y según la cual el hombre esencial es también mujer, negro, amarillo, mestizo, obrero y campesino, asiático, latinoamericano y africano. Los escritores latinoamericanos podemos decir, glosando unos versos memorables de Nicolás Guillén: traemos nuestro rasgo al perfil definitivo del hombre.

45. Alfonso Reyes: “No hay tal lugar...”, en *Obras completas*, tomo IX, México, 1960, p. 356.