

*Romance de João Alfaiate e Manuel Sapateiro*. Editor proprietário: João José da Silva. Sem indicação de autor, local e data.

*Romance do conde de Monte Cristo*. v. 1. Autor: José Costa Leite. Editor proprietário: José Alves Ponte. Sem indicação de local e data.

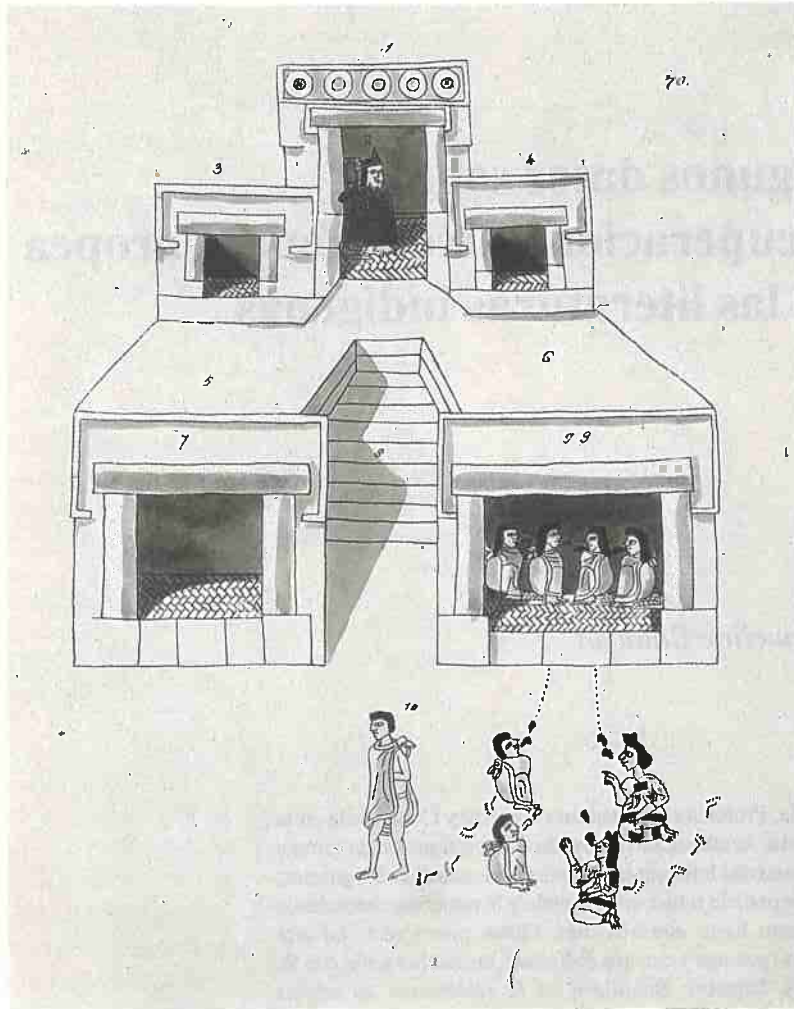
*Romance do pavão misterioso*. Editor proprietário: José Bernardo da Silva. Juazeiro, 10 jul. 1965. Sem indicação de autor.

## *As culturas indígenas*

# **Algunos datos sobre la recuperación antropológica europea de las literaturas indígenas**

*Jacqueline Baldran*

Francia. Profesora de Literatura General y Comparada en la Sorbona. Actualmente desarrolla su investigación en torno a dos temas: los latinoamericanos en París entre las dos guerras; imágenes de la mujer en la novela y la mujer escritora desde Rousseau hasta nuestros días. Obras principales: *La tête dedans* (poemas y cuentos indígenas, en colaboración con R. Bareiro Saguier); *Brasillach ou la célébration du mépris* (1987); *À l'écoute infini de la nuit* (1990, en colaboración con C. Bochorberg).



El calmecac, según el Códice Mendocino.

Como sabemos, el choque de la conquista española produjo la muerte de las civilizaciones precolombinas. Conscientes de la pérdida ineluctable de aquellas culturas que su misma llegada condenaba, algunos españoles, cuando no les cegó demasiado la codicia o el celo apostólico, comprendieron la necesidad de salvar del naufragio la memoria de los vencidos, su historia, sus tradiciones, sus literaturas. Encontraron las principales fuentes de sus informaciones en los códices mesoamericanos, en las inscripciones jeroglíficas y sobre todo en la tradición oral. Los misioneros o cronistas, después de aprender las lenguas indígenas, trataron de reunir mitos, leyendas, cantos para luego traducirlos, pero fue esencialmente la transmisión oral la que permitió evitar la desaparición total de las literaturas amerindias.

El esfuerzo vino también de los indígenas, que aprendieron a usar el alfabeto romano para transcribir, en su lengua, la memoria de una tradición y de un mundo a punto de desaparecer.

En 1533 fray Andrés de Olmos reunió unos textos literarios que le comunicaron los sabios aztecas; tres años más tarde, fray Toribio Motolinía prosiguió esta labor. En 1547 fray Bernardino de Sahagún emprendió la recuperación sistemática de la cultura náhuatl. Dominaba la lengua, formó discípulos y varios informantes nativos le ayudaron. Recogió en náhuatl y tradujo poemas, cantos y mitos, algunos de los cuales procedían de las antiguas tradiciones. Sus recopilaciones y comentarios constituyen una obra monumental que permite considerarlo como el fundador de la etnología moderna.

En el área maya de Yucatán, Chiapas y Guatemala no quedan muchos documentos españoles del período colonial temprano, con excepción de la obra de Diego de Landa. Pero en el curso del siglo XVI escritores nativos empezaron a utilizar el alfabeto romano para transmitir en su lengua sus leyendas y memorias. Así se salvaron algunos de los grandes textos del pensamiento maya.

El libro *Los Anales de los Cakchiqueles* fue comenzado poco después de la conquista de Guatemala por un miembro de la familia Xahil. *El título de los Señores de Totonicapán* fue escrito alrededor de 1554. En el área maya de Yucatán se conservaron también manuscritos que forman los *Libros de Chilam Balam*. En cuanto a la obra más famosa de la literatura quiché, el *Popol Vuh*, se supone que unos sabios maya-quiché del clan de los Kavek lo transcribieron, con el alfabeto latino, alrededor de 1550, para rescatar sus creencias amenazadas por la evangelización. El texto anónimo conserva tradiciones muy antiguas (700 d.C.). El manuscrito desapareció durante dos siglos hasta que lo descubrió un dominico,

fray Francisco Jiménez, quien lo transcribió en maya-quiché y luego lo tradujo al español.

Entre 1530 y 1577 se manifestó un gran interés por las literaturas indígenas; luego la política colonial cambió y a partir de 1577, por orden de la Corona de España, se interrumpió brutalmente este trabajo de rescate. El virrey Toledo impuso la represión de las culturas indígenas y varios manuscritos fueron destruidos o quedaron ocultos hasta el siglo XIX. Así durante siglos la herencia cultural y literaria de los indígenas quedó ignorada como si no formara parte integrante del patrimonio de los latinoamericanos.

## A fines del siglo XIX

Después de las independencias y pasadas las convulsiones de las guerras civiles, las nuevas repúblicas empezaron a manifestar cierto interés por lo prehispánico. Aun Humboldt, quien en el siglo XVIII había sacado del olvido los monumentos americanos, no los consideraba obras de arte. Para la sociedad decimonónica las figuras del arte precolombino resultaban groseras, bárbaras. Lo "primitivo" opuesto a lo "civilizado" significaba una clara oposición entre lo superior y lo inferior, lo que en América Latina correspondía a la antinomia civilización/barbarie o civilización europea/barbarie indígena. No se veía, por lo tanto, en las culturas precolombinas la manifestación de una verdadera civilización, se despreciaba su capacidad creadora o artística.

Sin embargo, en Europa, los monumentos precolombinos empezaban a llamar la atención. Lo atestigua la obra monumental *Antiquities of Mexico*, publicada por E. Kingsborough entre 1831 y 1848 en Londres y en 1834 en París, libro que reproducía los monumentos conocidos. En la segunda mitad del siglo se publicaron, en América Latina, unos manuscritos hasta entonces perdidos en lo más recóndito de los archivos de bibliotecas o de algún convento; a veces, el descubrimiento tardío de aquellos testimonios de las literaturas amerindias fue mera casualidad.

Entre los investigadores o aficionados que se dedicaron a sacar del olvido las obras del pasado precolombino, el caso del abate francés Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg (1814-1874) es uno de los primeros y más curiosos. En 1840 un viajero que volvía de México le despertó la curiosidad por el "Nuevo Mundo", y Brasseur de Bourbourg empezó entonces una carrera de americanista incansable, dedicando gran parte de su actividad al estudio de las literaturas mesoamericanas. Fue a los Estados Unidos; luego, en 1848, a México y durante dos años recorrió el país. En 1854 emprendió otro viaje para visitar Nicaragua, El Salvador, Guatemala. Se quedó algún tiempo en varias parroquias hasta que el arzobispo lo nombró administrador de los indígenas de Rabinal, hasta 1856. Allí

aprendió la lengua quiché. Hizo, entonces, un cuarto viaje en 1859, acompañando una misión científica organizada por el Ministerio de Instrucción Pública.

Sus viajes y estancias en América Latina fueron fecundos, y varios libros suyos demuestran el interés y la curiosidad del abate por la tradición literaria de los pueblos con los cuales entró en contacto amistoso. Valiéndose de los manuscritos del padre Jiménez y también de su *Tesoro de las lenguas quiché, cakchiquel y tzotzil*, que quedó inédito, tradujo al francés y publicó en 1861 el *Popol Vuh, le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine* acompañado del texto quiché. El libro incluía también el *Memorial de Tecpan Atitlan* o sea *Los Anales de los Xahil*.

Aunque Brasseur de Bourbourg alude a una traducción española, editada en Viena en 1856 por el Doctor Scherzer, se puede considerar que con la publicación de París el *Popol Vuh* empieza a formar parte de la literatura universal. En su larga introducción, Brasseur de Bourbourg justifica su empresa. Cuenta cómo y por qué empezó ese trabajo, recuerda la simpatía que, en México, le manifestaron tanto la jerarquía episcopal como los liberales y expone las dificultades que encontró para realizarlo. De un modo más general, lamenta el escaso interés de los franceses y de los investigadores en general por lo americano, el desprecio manifiesto por los llamados "Estudios Americanos", la ignorancia de los que juzgan sin conocer. Para ellos las antigüedades americanas son unas "sauvageries", y las muestras más bellas de la cerámica no se exponen. Lamenta también que no se haya enviado una misión científica a México para continuar investigando estas civilizaciones.

Aficionado entusiasta, el traductor tiene, sin embargo, clara conciencia de las imperfecciones de su texto y del comentario que lo acompaña pero añade: "Mais qu'on veuille bien se souvenir que nous sommes un des premiers pionniers dans cette voie encore difficile et obscure".

A partir de esa edición francesa, Juan Gavarrete lo tradujo al español, en 1873, con el mismo título y lo publicó en el *Boletín de la Sociedad Económica de Guatemala*. Pero el fruto más raro de sus andanzas y peregrinaciones fue la recuperación de *Rabinal Achí*.

*El Rabinal Achí* o *Danza del Tun* había sido representada desde los tiempos prehispánicos hasta el final del período colonial; luego en las primeras décadas del siglo XIX cayó en desuso. En 1856 Brasseur de Bourbourg residía en Rabinal, cuando un joven criado suyo le contó la leyenda del guerrero Rabinal. Le dijo también que en otros tiempos los indígenas solían representarla y que su propio tío, Bartolo Ziz, había sido uno de los actores. El abate quiso saber algo más y le favoreció la suerte: le tocó curar al tal Bartolo Ziz con unas medicinas traídas de Europa. En agradecimiento, el indígena le contó, en quiché, la historia entera que recordaba muy claramente. Brasseur de Bourbourg la transcribió con la ayuda de su informante, quien además le ayudó a comprender la lengua que todavía no manejaba muy bien. Hasta consiguió que los indígenas la representaran el 19 de enero de 1856, con máscaras y música, lo que le permitió completar la primera



transcripción. La publicó en un volumen que contiene una *Grammaire de la langue quiché* (París: Arthus Bertrand, 1862).

La empresa de Brasseur de Bourbourg, a pesar de los errores que le reprocharon luego los especialistas, merece destacarse por ser inédita en su época.

Sin embargo, las cosas iban cambiando; ya en América Latina Martí había reivindicado el pasado indígena por formar parte de la identidad latinoamericana, y González Prada, "el profeta", anunciaba el indigenismo teorizado un siglo después por Mariátegui.

## A principios del siglo XX

A principios del siglo XX nació un nuevo interés por las sociedades llamadas "primitivas", que se consideraron dentro de una perspectiva más científica. Por otra parte, los aportes del cubismo, del fauvismo y del arte abstracto permitieron que se prestara una verdadera atención a las obras precolombinas, y el arte moderno ayudó a aceptar las distorsiones de la realidad.

En América Latina el romanticismo había abierto una brecha sacando a luz una imagen exótica del indígena. Luego, el prestigio cultural de Europa y particularmente de París y los trabajos de los investigadores franceses llamaron, por su parte, la atención de los latinoamericanos sobre las riquezas de su propio continente.

Así, mientras la universidad francesa y los intelectuales parisienses manifestaban una curiosidad científica cada vez mayor por las antigüedades americanas y las literaturas precolombinas, se despertaba con fuerza en el continente la atención de los latinoamericanos por su propia herencia cultural tanto en el campo de la arqueología como de la literatura. Al mismo tiempo, el indigenismo en los países andinos, la revolución mexicana y el zapatismo planteaban el problema del indígena, revelaban la explotación de los campesinos indígenas y la vigencia de su cultura. En "busca de su expresión" la América Latina iba a recuperar una parte de sus raíces: una identidad indígena, hasta entonces oculta.

## La etnografía francesa

En Francia, oficialmente, a nivel universitario, se promovió el estudio de algunas culturas amerindias. La Administración de la Tercera República autorizó la creación de un "cuarto curso" sobre "las religiones del México antiguo", en la Escuela de Altos Estudios (1893). Un año después se le confiaba a Georges Raynaud, conocido por sus investigaciones sobre los manuscritos precolombinos

de Yucatán. El 13 de febrero de 1900, el gobierno lo nombraba maestro de conferencias en esa materia. Las clases de Raynaud eran seminarios durante los cuales el profesor no sólo analizaba los mitos, las religiones, sino también su expresión literaria en la poesía y en el teatro. El plan detallado de los programas conservado en los anuarios de la Escuela permite seguir el desarrollo de esta enseñanza y de estas investigaciones.

Por otra parte, en 1902, el duque de Loubat, miembro del Instituto, fundaba un "cours complémentaire d'Antiquités américaines", el cual, a partir de 1908, fue dictado por Joseph-Louis Capitan.

Joseph-Louis Capitan (1854-1929), médico, alumno de Claude Bernard, era también etnólogo. En 1900 había organizado para la Exposición Universal una muestra de arqueología y antropología prehistóricas que se conservó luego en el palacio del Trocadero. Capitan intentaba aplicar el método experimental de su maestro a la antropología, dedicando una atención particular a las culturas americanas. A partir de los relatos míticos y de las producciones artísticas quería esbozar los esquemas psicológicos del hombre prehispánico. Su método pedagógico era directo, concreto; dictaba sus clases frente a las piezas del Museo del Trocadero, adonde llevaba a sus alumnos para estudiar el arte maya o las vasijas peruanas.

En 1927, Paul Rivet, hijo espiritual de Capitan, fundó con Lévy-Bruhl y Marcel Mauss el Instituto de Etnología; en 1928 fue nombrado director del Museo del Trocadero.

A los cursos de Raynaud y de Capitan no asistían sólo los estudiantes inscriptos sino también oyentes franceses y extranjeros, y sobre todo latinoamericanos. El más célebre fue el joven Miguel Ángel Asturias (1924). Terminada su tesis sobre el problema social del indígena, Miguel Ángel Asturias viajó a Europa. Según lo que él cuenta, al llegar a París en julio de 1924, se enteró del seminario del profesor Raynaud sobre las civilizaciones precolombinas leyendo un cartel en los corredores de la Sorbona. Decidió quedarse en la capital e inscribirse en este curso<sup>1</sup>.

En aquellos años, el profesor preparaba una nueva versión francesa del *Popol Vuh*, que publicó en 1927. Raynaud manifestó simpatía para con el joven guatemalteco. En su seminario, Miguel Ángel Asturias conoció al periodista y escritor mexicano José María González de Mendoza. Ambos, bajo la dirección del profesor, tradujeron el *Popol Vuh* al español, a partir de la versión francesa, y en 1927 lo publicaron en París.

Al año siguiente, en 1928, Asturias y Mendoza publicaron *Los Anales de los Xahil (los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala antigua: anales de los Xahil de los indios Cakchiqueles)* a partir de la versión francesa inédita del

<sup>1</sup> CHEYMOL, Marc. Asturias entre latinidad e indigenismo. In: 1924-1933 — Asturias, periodista. Colección Archivos, 1989; CHEYMOL, Marc. Asturias dans le Paris des années folles. París: PUF, 1987.



profesor Raynaud. No se sabe exactamente en qué consistió la participación de Asturias, pero lo más importante para él fue, sin duda, el contacto con estos textos indígenas. Al seguir las enseñanzas de Raynaud y de Capitan, el joven escritor descubrió la vitalidad y la fuerza del mundo maya, y eso fue un aporte esencial para su obra futura.

## La tradición oral en las sociedades “primitivas”

Con todo, en lo que toca a la América Latina, esa moda de lo primitivo encierra en sí una contradicción; no se pueden relacionar los estudios ya citados, por valiosos que sean, con “lo primitivo americano”. A principios del siglo la recuperación de las literaturas amerindias se limitaba esencialmente a la tradición de los grandes imperios precolombinos. Se los llama “las grandes civilizaciones” o “las altas culturas”, y esos términos encierran un juicio, una jerarquía de valores. Atestiguan un punto de vista etnocéntrico, admitido sin discusión: por ofrecer un modelo de sociedad comparable con las formas estatales del mundo occidental, las civilizaciones azteca o inca son “altas” civilizaciones, lo que viene a significar que los otros grupos son inferiores. Así, a pesar de las apariencias, notamos la vigencia de los prejuicios decimonónicos con la oposición ya señalada entre “lo civilizado” y lo “primitivo”. Habrá que esperar casi hasta la mitad del siglo XX para que se preste atención a la palabra de los grupos selváticos que durante siglos escaparon a la agresión “civilizadora”.

Sin embargo, por primera vez en 1912 se dio a conocer una parte de la tradición oral de los Guaraníes, merced a los trabajos de Kurt Unkel Nimuendajú, quien publicó en Alemania textos recogidos entre los Apapocuva.

Mucho más tarde, en los años 50, León Cadogan publicó *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mby'a-Guaraní del Guairá* (1959).

León Cadogan, autodidacta, fue durante 20 años el discípulo y oyente de los Mby'a-Guaraní. Se consideraba como sucesor de Nimuendajú y vino a ser un “miembro genuino del asiento de los fogones”. Para él los Mbya rompieron su orgulloso silencio. Supo escuchar la palabra original, creativa, inspirada de los indígenas guaraníes y luchó para que esa palabra y esa cultura no desaparecieran del todo. Así llegaron hasta nosotros poemas, cantos y mitos cuyos orígenes se pierden en lo más remoto del pasado. Luego Pierre Clastres, etnólogo francés y amigo de Cadogan, dio una admirable versión de esos textos, tal vez los más bellos de la tradición oral indígena, *Le grand parler*.

Poco a poco se fue descubriendo la cultura de los grupos llamados “primitivos”, la vigencia de la tradición oral en los pueblos dominados. Esta atención que se les prestó permitió comprender que a pesar de siglos de represión existía y existe entre ellos una tradición oral viva.

Como se sabe hoy, la palabra posee para ellos un poder funcional, mágico, terapéutico y, en última instancia, compensatorio. La tradición oral es la memoria colectiva, transmite la tradición, la historia, la cultura. Como una cadena ritual va actualizando, en función de situaciones concretas en la vida del grupo, los antiguos mitos fundacionales, adaptándose inclusive a los mitos aparecidos en el proceso de aculturación. La palabra más tradicional se puede transformar, adaptar, reformular para dar cuenta de una situación nueva y expresar nuevos mitos. Esa transformación es muy sensible en los textos recogidos de los herederos de los grandes imperios precolombinos, pero también en los grupos selváticos acosados por la presión del blanco. A través de esos mitos nuevos se expresa la amenaza que se cierne sobre las culturas indígenas, la perturbación causada por elementos extranjeros, el esfuerzo de este grupo para integrarlos a su propia concepción del mundo.

Los grupos indígenas, cada vez más perturbados por la interferencia de los blancos, sintieron muchas veces la necesidad de conservar por escrito sus literaturas; en la actualidad con frecuencia se encuentran informantes dispuestos a grabar y transmitir sus tradiciones orales. Las investigaciones científicas contemporáneas realizadas por lingüistas y otros investigadores de campo revelan un tesoro de textos originales. Éstos enseñan a los que todavía los menosprecian, como señala Pierre Clastres, que “los pueblos sin escritura no son menos adultos que las sociedades letradas”.

## Bibliografía de base

- CADOGAN, León (ed.). *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mby'a-Guaraní del Guairá*. 1959.
- Dramatische und Lyrische Dichtungen der Keshua Sprache*. Leipzig, 1891.
- El Popol Vuh (los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala antigua o el Libro del Consejo Popol Vuh de los indios quichés)*. Traducción de la versión francesa del profesor Raynaud por Miguel Ángel Asturias y José María González de Mendoza. París-América, 1927.
- MUÑOZ CAMARGO, Diego. *Historia de la ciudad y república de Tlaxcala*. Notas de A. Chavero. 1892.
- Nueva coronica y buen gobierno* (codex péruvien). París: Institut d'Ethnologie, 1936. Ilustrée.
- Popol Vuh. Le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine*. Texte quiché et traduction française par l'abbé Brasseur de Bourbourg. París: Arthus Bertrand Éditeur, 1861.
- RAYNAUD, Georges. *Les dieux, les héros et les hommes de l'ancien Guatemala, d'après le Livre du Conseil*. París: Imprimerie Ernest Leroux, 1925.
- RODRÍGUEZ, Alberto C. (ed.). *Recopilación de lecturas sobre literaturas americanas prehispanicas*. Mérida: Universidad de los Andes, 1983.
- SALKAMAYWA, Pachakuti Yamki. *Tres relaciones peruanas. Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú*. Madrid, 1879.

## VII. As discussões sobre a língua

*O caso mexicano*

## **“Pimentel y Altamirano”: discusiones sobre la literatura y la lengua**

*Beatriz Garza*

México. Profesora e investigadora en el Colegio de México, donde dirige desde 1983 la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Ha sido directora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios en la misma institución entre 1977 y 1990. Obras principales: *La connotación: problemas del significado* (1977); *El español hablado en la ciudad de Oaxaca, México* (1987); *Connotation and meaning* (1991). Publicó varios artículos sobre historia de la lingüística y políticas lingüísticas.



Dos imágenes de un tipo popular: "el evangelista".



La obra de Francisco Pimentel (1832-1893) se puede considerar como la primera historia sistemática de la literatura mexicana. Sin embargo, por diversas razones, durante el siglo XX quedó al margen de la mayoría de las historias literarias y de la crítica de la literatura en México. Con objeto de entender las causas de esta marginación, comentaremos aquí ciertas ideas literarias y principios estéticos que rigieron la obra de este pionero de la historia literaria mexicana, y finalmente contrastaremos algunas de ellas con las ideas de otro crítico de la misma época, cuyo éxito fue notable y aún llega hasta nuestros días: Ignacio Manuel Altamirano.

El objetivo central de Francisco Pimentel fue escribir una serie de obras de gran alcance sobre las ciencias y las humanidades en México. De hecho, de este proyecto, cuya publicación se inició en 1885 y que se titula *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México, desde la conquista hasta nuestros días*, Pimentel sólo alcanzó a publicar en vida la sección sobre los *Poetas*. Esta obra, que el autor corrigió, aumentó y reescribió parcialmente para una nueva versión, se conoce bajo el título de *Historia crítica de la poesía en México*, editada en 1892<sup>1</sup>. La otra parte, correspondiente a la narrativa, se publicó póstumamente, en 1904, bajo el título de *Novelistas y oradores mexicanos*<sup>2</sup>.

Para dar idea de la amplia erudición y de la gran cultura de este historiador de la literatura mexicana, hay que destacar que Francisco Pimentel fue también un gran lingüista, reconocido dentro y fuera de México, que describió, analizó, comparó y clasificó las lenguas indígenas de su país. Con su obra *Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas indígenas de México, o tratado de filología mexicana*, Pimentel obtuvo en 1876 un importante premio del Instituto de Francia, asociación que reunía a varias de las academias francesas<sup>3</sup>. Por esa

1 Publicada por la Oficina de la Secretaría de Fomento, México.

2 Voy a citar, en adelante, de las Obras completas de Francisco Pimentel (México: Tipografía Económica, 1903-1905. 5 t.), publicadas póstumamente por sus hijos. Usaré la abreviatura *Obras*.

3 Dice Francisco Sosa en su "Noticia preliminar. Vida y escritos de Francisco Pimentel", en el tomo I, publicada en 1903 en las *Obras*: "Invitado a tomar parte en el concurso filológico abierto por el Instituto de Francia — una de las primeras sociedades sabias del mundo — remitió Pimentel los tres tomos de la 2ª edición de su *Cuadro comparativo de las lenguas indígenas de México*. Reunido el Instituto, en sesión de 2 de Junio de 1876 acordó a Pimentel una medalla de oro. Meses después, el corresponsal en París del diario hoy extinto, *Siglo XIX*, decía a este periódico: 'Con gran placer hemos visto premiado a uno de nuestros compatriotas en el certamen filológico que ha tenido lugar aquí. La sesión pública anual de las cinco Academias, se efectuó bajo la presidencia del Sr. Bersol, presidente de la Academia de Ciencias Morales y Políticas, asistido de los Sres. C. Doucet, de Vailly, vice-almirante Páris y Messonier, delegados de las Academias francesa, de Inscripciones y Bellas Letras, de Ciencias y de Bellas Artes, y del Sr. Mignet, secretario perpetuo de la Academia de Ciencias Morales y Políticas.

misma época, también fue reconocido en Estados Unidos por el Instituto Smithsonian de Washington y citado en diversas publicaciones de ese país<sup>4</sup>. Entre otras obras dignas de mención, escribió un extenso estudio de tipo antropológico sobre los grupos indígenas de México, que también sería interesante analizar desde una perspectiva actual para entender mejor las políticas mexicanas del siglo XIX en torno a los indios<sup>5</sup>.

El problema del aislamiento en que cayó su obra no se debe, pues, a falta de datos pertinentes, de erudición, ni de capacidad de sistematización y de análisis, sino principalmente al dogmatismo literario que en su época caracterizó a su autor. Como seguidor de algunas corrientes de la filosofía didáctica de su época, que pretendían que la crítica debía aprobar lo bueno y señalar y tratar de corregir lo que consideraba malo, Pimentel, como otros críticos del XIX, emitió juicios negativos sobre poetas y escritores. Esta severidad contribuyó a su descrédito, ya que muchos de esos autores fueron ampliamente revalorados por la crítica posterior. Por ejemplo, Pimentel criticó duramente la poesía de sor Juana simplemente porque en su época era usual la postura antigongorina y anticonceptista. Criticó también a escritores contemporáneos suyos, como a Ignacio Ramírez — “el Nigromante” — y a Manuel Acuña, lo cual le valió la censura de otros críticos de la época, como Manuel Sánchez Mármol<sup>6</sup>.

Por otra parte, el descrédito que sufrió Pimentel sin duda se ahondó por la postura política que adoptó durante una época crítica en la historia de México. En plena lucha entre los conservadores, partidarios de la imposición del reinado de un príncipe europeo en México, y los liberales, defensores de la república,

secretario actual de despacho del Instituto. El jefe del Secretariado del Instituto, Mr. Fingaud, comunicó oficialmente la fausta nueva al laureado filólogo mexicano, con fecha 18 de Noviembre del citado año de 1876” (p. xxiii-xxiv).

- 4 Sobre esto, dice Francisco Sosa en la “Noticia preliminar...”, arriba citada a las *Obras*: “En los Estados Unidos de Norte América obtuvo la obra el mismo éxito brillante que en Europa. Bancroft la utilizó en su libro *The native races of the Pacific States*; el Instituto Smithsonian de Washington obsequió a Pimentel con una colección de obras sobre los idiomas de ese país, acompañada de una muy expresiva carta del Secretario Henry; Hubert Howe Bancroft, en el capítulo 17 del volumen 38 de sus obras, califica de admirables las investigaciones de nuestro compatriota; el *Dayley Unión*, el *Evening Bulletin* y otras publicaciones las elogiaron; y con medalla y diploma fue premiada en Filadelfia” (t. 1, p. xxiv).
- 5 En sus *Obras* (1903), este trabajo se titula *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios de remediarla* (t. 3, p. 7-320). Esta obra fue publicada originalmente en 1864, en México, por la Imprenta de Andrade y Escalante.
- 6 Dice Manuel Sánchez Mármol sobre nuestro autor: “Don Francisco Pimentel es autor de un grueso volumen intitulado: *Historia crítica de la poesía en Méjico*, afortunada muestra de su rica erudición en literatura, mas no adecuada a hacer aceptables sus doctrinas. Pimentel pecó por el rigorismo, por la nimia severidad, por un incondicional apego a las reglas, en las que cifraba todo el secreto del éxito de la poesía versificada. Maduro, docto, recto y honrado, faltóle una sola condición para ser celebrado crítico en la materia que trató: faltóle el sentimiento poético, lo que le incapacitaba para juzgar a los poetas, a quienes, antes que aplicarles el cartabón de la métrica, hay que sentirlos. No es, por tanto, extraño que Pimentel haya criticado con notoria acerbidad las poesías de D. Ignacio Ramírez, sin perdonar las de D. Manuel Acuña” (*Las letras patrias* [1902]. México: Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco, 1982, p. 92).

Pimentel colaboró con el imperio de Maximiliano, aceptando varios cargos y honores públicos<sup>7</sup>. Esto, muy probablemente, le valió la animadversión de algunos literatos, pero aún con estos antecedentes, dada su enorme sabiduría y solidez académica, la mayoría de los grandes intelectuales liberales de su época, como Ignacio M. Altamirano y José María Vigil, siguieron respetándolo y dialogando con él dentro de las instituciones más influyentes del país, como el Liceo Hidalgo, que reunía a las personalidades más destacadas de la cultura.

A pesar de sus rígidos juicios y de su postura conservadora, la amplia gama de información que reunió Pimentel, sus fuentes, datos y noticias, y muchos de sus análisis y de sus juicios son el punto de partida y la base de la mayoría de las historias literarias posteriores. Tratemos de ver, pues, cuáles fueron sus ideas principales sobre la literatura para poder valorar mejor su obra.

Pimentel identifica la definición de arte con la de literatura. Para él, “el arte es la representación sensible del bello ideal”, y se opone radicalmente a la idea de concebirlo de acuerdo con el antiguo principio de que “el arte es la imitación de la naturaleza”<sup>8</sup>, porque en la imitación podría haber lo mismo “lo bueno que lo malo, lo bello que lo feo, la virtud que el vicio, lo agradable que lo repugnante. ¡Qué absurdo!”<sup>9</sup>, dice. Así, Pimentel llega a calificar de “depravada” a la literatura francesa, en especial a Eugène Sue, a Victor Hugo y a Émile Zola<sup>10</sup>. Sin embargo, tampoco llega al extremo de identificar todo lo bueno con lo bello, sino que afirma que “el arte no es una perfecta realidad, ni tampoco una ilusión pura; es como una fluctuación entre la ficción y la verdad, y he aquí su prerrogativa: elevarnos del mundo real sin inducirnos a la falsedad y al engaño”<sup>11</sup>.

Su modelo en lo que respecta a una teoría del arte es, en primer lugar, la *Estética* de Hegel<sup>12</sup>. Ésta parece atraerle, sobre todo, por la concepción del arte clásico y del romántico y por el eurocentrismo característicos de Hegel. También concuerda plenamente con las ideas de Fichte y de Schlegel. En relación con Schlegel conviene recordar que considera fundamental que, aunque cada obra de arte sea un objeto único en sí mismo, hay que entenderla también como parte

7 Véase la reseña que hace Francisco Sosa de la colaboración de Pimentel con el imperio. En la “Noticia preliminar...” citada, dice Sosa: “Los empleos y cargos honoríficos que Pimentel obtuvo del Imperio fueron: el de regidor del Ayuntamiento de la Capital, el de Prefecto político de la misma ciudad [al] que renunció, y el de Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en Madrid, que admitió pero que no llegó a desempeñar. El Imperio le reconoció el título de Conde de Heras que tenía de sus antecesores por la línea materna, y le nombró Chambelán. Hay que advertir que no había antes del Imperio figurado en la política ni desempeñado cargo alguno, ni escrito en favor de ningún partido” (*Obras*, t. 1, p. cv).

8 *Obras*, t. 4, p. 7.

9 *Obras*, t. 4, p. 11.

10 *Obras*, t. 4, p. 11-2.

11 *Obras*, t. 4, p. 19.

12 Véase FRIEDRICH, Carl J. (ed.). *Selections from Lectures on Aesthetics*. In: *The philosophy of Hegel*. Nueva York: The Modern Library, 1954, p. 333-95.



integral de una serie que forma un todo<sup>13</sup>. Por lo tanto, para Schlegel hay que estudiar y analizar la obra literaria a partir de las demás obras que la han precedido, y también a partir de las que la siguen. Esta idea de continuidad e influencias mutuas en el arte es importante para comprender la obra de Pimentel, que trata de integrar en un todo la información que hasta ese momento se había dado aisladamente sobre obras, autores, épocas, formas literarias, estilos, influencias, etc. Por eso la *Historia crítica de la poesía en México* y los *Novelistas y oradores mexicanos* pueden considerarse la primera historia sistemática de la literatura mexicana.

De acuerdo con estas ideas sobre el arte, Pimentel cree que el oficio de la crítica es: ser imparcial, elogiar lo bueno y reprender lo malo, y exponer con profundidad las razones en las que se funda. Es decir, dentro de su visión tan personal de la literatura, Pimentel intenta fundamentar lo más objetivamente posible todos sus juicios, de modo sistemático y riguroso. Además, el autor se exige a sí mismo abarcar siempre tanto los aspectos temáticos como los formales:

La crítica para que sea completa — afirma — debe abarcar *lo formal y lo esencial* de las composiciones literarias, porque todas ellas constan de dos elementos, forma y sustancia<sup>14</sup>.

Otro aspecto fundamental de la obra de Pimentel, como la de muchas otras historias literarias y obras críticas del siglo XIX, es la preocupación por situar la literatura dentro de marcos nacionales. En su "Epílogo" a la *Historia crítica de la poesía en México*, esboza una especie de teoría de la literatura y concluye con cuatro puntos básicos:

1º La poesía mexicana no ha llegado todavía a la posible perfección, sin poder aspirar aún al título de verdaderamente nacional. 2º Sin embargo, [declara que] tiene un mérito relativo. 3º [Explica las] Causas de los defectos que se observan en la poesía mexicana. 4º [Propone el] Modo de corregir esos defectos<sup>15</sup>.

En su análisis, Pimentel coincide con otros críticos de su época, opuestos a él ideológicamente, como Ignacio Manuel Altamirano, al señalar que la literatura mexicana carece de suficiente originalidad, ya que con frecuencia cae en la imitación. Dice Pimentel:

13 Sobre las teorías estéticas que tuvieron mayor influencia en esta época, véase GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas, 1987, que estudia tanto los modelos liberales como los modelos conservadores en la Hispanoamérica de esa época.

14 *Obras*, t. 4, p. 22.

15 *Obras*, t. 5, p. 212.

Aún la propensión a imitar no sólo lo feo sino lo bello, ha dado por resultado que carezcamos de un poeta primitivo, verdaderamente original en toda la acepción de la palabra [...]. La tendencia de los mexicanos a la imitación, viene desde que se hizo la conquista y llega hasta nuestros días: en este concepto, la diferencia entre la poesía colonial y la independiente, consiste en que antiguamente la imitación casi se reducía a la de los escritores que privaban en España, mientras que después se han tomado modelos en las diversas literaturas, resultando nuestra poesía moderna menos monótona y menos sistemática<sup>16</sup>.

Si comparamos este texto con uno de Altamirano, autor liberal que a diferencia de Pimentel ha sido ampliamente reconocido, reeditado y estudiado, veremos que la semejanza es muy grande. En uno de sus escritos sobre la poesía de 1870, Altamirano dice:

Hay que tener en cuenta otras causas que [...] han impedido la marcha rápida de la literatura [...]. La primera de estas últimas causas, debemos decirlo con entera franqueza, es la propensión a imitar. Este no es un defecto exclusivo de nuestra actual generación literaria; es un vicio hereditario, es una manía adquirida en el colegio, o inspirada por consejeros poco ilustrados o meticolosos [...]. No: cada país debe tener su poesía original. Garcilaso, Villegas y todos los españoles, están bien en España. Los franceses deben servir de modelos en Francia [...]. ¿Por qué, pues, en México no se fundó esta escuela nacional que nos habría hecho presentarnos en el concurso poético de las naciones con nuestra riqueza propia?<sup>17</sup>.

Altamirano y Pimentel coinciden también en pensar que para llegar a tener una literatura mexicana original era necesario que hubiera más literatura épica sobre las gestas de los héroes y las glorias de México y que se escribieran más elegías nacionales. Pero mientras Altamirano creía que la solución residía en la construcción de esa épica nacional<sup>18</sup>, Pimentel sabía que la épica y las elegías al país — que de hecho ya existían — por sí solas no le darían originalidad a nuestra

16 *Obras*, t. 5, p. 212 y 213.

17 ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. De la poesía épica y de la poesía lírica en 1870. In: —. *Obras completas: escritos de literatura y arte*. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, v. 12, t. 1, p. 191 y 195.

18 José Luis Martínez acertadamente explica los deseos épico-nacionalistas de Altamirano y, paradójicamente, su olvido y desconocimiento de nuestra literatura indígena: "Creía también el maestro que, para que la nuestra fuese una literatura orgánica y no le faltasen las raíces, precisábamos de una poesía épica, salud vigorosa de las letras y fundamento de toda expresión y conciencia nacionales. Advertía melancólicamente la inconsistencia y la fugacidad de nuestros cantores épicos y cívicos y la propensión de nuestros poetas hacia el sentimentalismo quejumbroso. No llegó a comprender que sólo dentro de nuestra propia índole podíamos desarrollarnos y que, acaso, nuestra épica había quedado en los oscuros textos indígenas..." (El maestro Altamirano. In: —. *La expresión nacional*. México: Imprenta Universitaria, 1955, p. 78). La parte citada está reproducida en el "Prólogo", del mismo J. L. Martínez, a ALTAMIRANO, *Obras completas: escritos...*, arriba citadas, v. 12, t. 1, p. 13.



literatura, si no estaban acompañadas de más ingenio creador, menos imitación literal, más educación y cultura generales y mayor maestría en el conocimiento y manejo de las formas literarias<sup>19</sup>.

Ambos autores estaban profundamente preocupados por impulsar la originalidad de la literatura mexicana, pero hay una diferencia esencial entre los dos. Para Altamirano esa originalidad comenzaría cuando se terminara con toda filiación de las literaturas hispanoamericanas respecto a la literatura española peninsular. Para este liberal era imprescindible que el corte, el alejamiento y la independencia de las literaturas de América se dieran, no sólo en el estilo, la temática, la forma, etc., sino también en la lengua misma. Altamirano deseaba que el español hablado en cada uno de los países hispanoamericanos se independizara también del peninsular, al grado de que la lengua de cada país se convirtiera en una lengua nacional, nueva y propia, de modo semejante a la fragmentación que había tenido lugar en la Edad Media con el latín en la Romania:

Los pueblos americanos tuvieron su lengua, después tuvieron sus libertades y sus instituciones políticas, luego tuvieron su literatura. Asumieron su derecho en materia de nacionalidad y pudieron asumirla en materia de idioma. No ha procedido de otro modo España, después de que se ha ido emancipando de la dominación de los cartagineses, de los romanos, de los bárbaros y de los árabes [...]. Las lenguas castizas son estatuas modeladas en diferentes barro: ¿por qué no ha de formarse una en cada nación de la América Latina?<sup>20</sup>

Más conservadora, pero, a fin de cuentas, más realista y más moderna, resulta la postura de Pimentel, a quien le parece natural que las literaturas en lengua española estén estrechamente emparentadas entre sí, y que la lengua española en que se escriben sea la misma para todas:

Los mexicanos tenemos por idioma nacional y, en consecuencia, de nuestra literatura, el castellano, pues aunque vino de Europa, se ha establecido aquí, substituyendo a los idiomas indígenas, de los cuales unos han muerto y otros se acercan a su fin. Las variaciones que el castellano presenta en México,

19 Dice Pimentel: "De poesía descriptiva y narrativa tenemos ya mucho bueno, pero falta bastante para completar el gran cuadro de nuestras costumbres, historia y naturaleza. En esa línea el vacío más importante que se nota es el de no existir un buen poema sobre la conquista de México, argumento digno, en muchos conceptos, ya que no de una verdadera epopeya, al menos de un poema histórico o caballeresco. No es menos de sentirse la falta de un romanero nacional completo, el cual se refiera a nuestra historia antigua, la de la época colonial, la de la guerra de independencia, y aun a algunos episodios contemporáneos que pueden poetizarse" (*Obras*, t. 5, p. 213). Más adelante aclara: "En la poesía mexicana no faltan argumentos nacionales; v. gr. en lo lírico 'El soldado de la Libertad' por Fernando Calderón...", y da más ejemplos (p. 216).

20 ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. Prólogo a *Pasionarias* de Manuel M. Flores. In: —. *Obras completas: escritos...*, arriba citadas, v. 13, t. 2, p. 211.

respecto de España, no son bastantes para formar un dialecto aparte, y sí para estropear el modo de expresarse propio y correcto, según explicamos, contrariando a D. Ignacio Altamirano [...]. Ahora bien, como México no se hizo independiente de España sino hasta 1821, antes de esa fecha, nuestra literatura se confunde con la de aquella nación, nuestra poesía es una rama de la española, nuestros poetas pertenecen al mismo tiempo a España y a México. Por esta razón vemos que aunque sor Juana Inés de la Cruz nació y vivió en México, figura en algunas historias de la literatura española, como la de Ticknor y la de Alcántara. Sucede lo mismo con Alarcón: pertenece a España, porque allí floreció; pertenece a México, porque aquí nació, hizo sus principales estudios y tuvo sus primeras inspiraciones dramáticas [...]<sup>21</sup>.

Ya José Luis Martínez, uno de los pocos críticos que han destacado la importancia de Pimentel, mencionó la polémica que Altamirano y Pimentel sostuvieron en el Liceo Hidalgo a propósito de la lengua que debía ser la propia de nuestra literatura. Mientras Pimentel abogaba por que en México, y en general en Hispanoamérica, se usara una lengua correcta que fuera la misma en su forma culta que la del español peninsular, Altamirano pretendía la ruptura total — incluso la lingüística — con España. Aunque los textos de esta polémica no se conocen directamente, Pimentel mismo hace la siguiente referencia a esas discusiones:

Altamirano dijo una vez discutiendo con nosotros "Que así como en México había habido un Hidalgo, el cual en lo político nos hizo independientes de España, debía haber otro Hidalgo respecto al lenguaje". Le contestamos: "Que no había un Hidalgo de esos, sino varios, se hallaban en el portal de Santo Domingo de México y eran los escribientes públicos, bárbaros, ignorantes, a quienes nuestro pueblo llama *Evangelistas*, los cuales en toda su plenitud usan la jerigonza recomendada por Don Ignacio"<sup>22</sup>.

A fin de cuentas, podemos ver que nuestros dos autores coinciden en su idea de que la literatura nacional es la escrita en español, ya sea acompañada del ideal de unidad lingüística de Pimentel o del concepto de una lengua fragmentada de Altamirano; pero vuelven a diferir en cuanto al dominio que abarca la literatura mexicana. Por un lado, Pimentel habla de la existencia de una literatura indo-hispana, pero considera que las literaturas en lenguas indígenas son más bien objeto de estudio de otras disciplinas, como la lingüística, y que no deben considerarse propiamente "literatura", puesto que la literatura se reduce para él a la de las culturas occidentales escritas en lenguas indoeuropeas. Explica Pimentel:

21 *Obras*, t. 5, p. 215-6.

22 *Obras*, t. 5, p. 134. Véase también: MARTÍNEZ, José Luis. La emancipación literaria en México. *Cuadernos Americanos*, México, año 10, p. 190-210, y especialmente p. 204, ene./abr. 1951.

La literatura de México propiamente dicha, desde que se hizo la conquista, es la que consta de arte europeo e idioma castellano, porque éste es el dominante en nuestro país, en todas materias [sic], en lo oficial, lo científico, lo literario y el trato común, mientras que los idiomas indígenas se han convertido o se van convirtiendo en lenguas muertas, con la circunstancia de carecer de literatura, lo que no sucede con otros idiomas muertos, como el sánscrito, el griego y el latín. Esto supuesto, lo que nos queda de la literatura indo-hispana más bien debe considerarse como una parte de la lingüística, y en tal concepto no haremos aquí otra cosa, respecto de aquélla, sino citar, por vía de ejemplo, algunas obras<sup>23</sup>.

A pesar de ese marcado eurocentrismo, Pimentel es de los pocos críticos de la época que menciona las literaturas en lenguas indígenas y les dedica unos cuantos párrafos, aunque no las estudia sistemáticamente. En esto contrasta con Altamirano que, a pesar de su obsesión por que se creara en México una literatura verdaderamente nacional con una épica propia, no las menciona ni toma en cuenta los textos indígenas, las crónicas de la conquista, ni otras literaturas posteriores escritas en lenguas indígenas que podrían darle un carácter único a la literatura mexicana, sino que se concentra sobre todo en la literatura del siglo XIX. Paradójicamente, una vez más la postura de Pimentel resulta más moderna y más objetiva que la de Altamirano.

Estos dos críticos, tan opuestos ideológicamente, coinciden de nuevo en otro tema. Ambos piensan que las lenguas aborígenes de México, más que una riqueza cultural, son un lastre para la sociedad mexicana después de la independencia. En los dos casos esta concepción resulta sorprendente. En el caso de Pimentel, porque a pesar de ser uno de los grandes lingüistas de su época, pionero en el estudio científico de las lenguas indígenas en toda América, incluidos los Estados Unidos, y reconocido internacionalmente, toma las lenguas sólo como objeto de estudio de laboratorio, sin percatarse de su dimensión y de su riqueza cultural. Aunque esta actitud fuera común durante el siglo XIX entre los lingüistas que estudiaban otras lenguas que no fueran las indoeuropeas, resulta sorprendente en un contexto nacional donde las lenguas indígenas eran una parte viva y cotidiana de la cultura de México. Sin embargo, ya vimos en la cita anterior cómo Pimentel afirma tajantemente que estas lenguas que — según él — carecen de literatura pronto serán lenguas muertas.

En el caso de Altamirano, esta coincidencia de opinión resulta aún más sorprendente, dada su ideología liberal y democrática y su extremo nacionalismo y dado también su propio origen indígena. Como lo señala José Luis Martínez, sus padres eran “indígenas puros, [que] habían heredado su apellido del español Juan Altamirano, padrino de uno de sus ascendientes”, y es probable que Ignacio

23 *Obras*, t. 4, p. 63.

Manuel no conociera el español sino hasta comenzar la escuela<sup>24</sup>. Altamirano se lamenta de que durante la colonia los frailes, la Corona y las autoridades virreinales no hubieran enseñado español a todos los habitantes, y, sobre todo, no hubieran acabado con las lenguas indígenas. En este sentido Altamirano escribe:

En efecto, [la castellanización] debía haber continuado hasta generalizar el idioma español, es decir, hasta lograr que la raza indígena lo hablase de preferencia a las lenguas antiguas, y si hubiera sido posible con entera exclusión de éstas.

¿Qué se habría perdido? Un enjambre de lenguas y dialectos del que hoy apenas sacan un mezquino provecho la Arqueología y la Filología [...].

Pero en cambio la civilización habría ganado inmensamente, dando a la pobre raza indígena, con la lengua española, una clave mejor para penetrar los secretos de la cultura europea, unificando los intereses de la nacionalidad y haciendo posible la homogeneización que debía constituir fisiológica y políticamente hablando la gran fuerza del pueblo<sup>25</sup>.

A través de estas comparaciones, resulta fácil ver cómo se han exagerado los aspectos negativos de Pimentel, y cómo, en cambio, se ha tomado a Altamirano como una especie de héroe nacional de la crítica literaria mexicana. Pimentel como Altamirano son productos de su época; uno de la ideología conservadora, el otro, de la liberal. Ambos eran inteligentes y cultos, aunque Pimentel, además, poseía una gran erudición; ambos trabajaron intensamente, aunque en distintas formas, para buscar la cohesión y las características de la llamada literatura mexicana. Altamirano indudablemente estimuló positivamente a sus contemporáneos y también a los escritores del siglo XX para que, a través de la literatura, se contribuyera a conformar un concepto de nacionalidad. Pimentel, por otra parte, sentó las bases de nuestra historiografía literaria, al producir una obra que sistematizó prácticamente todo el conocimiento de la literatura que había llegado hasta su época. En este respecto, nos dejó una construcción de gran solidez y el camino abierto, con un acceso fácil y rápido, a toda la producción poética y a gran parte de la narrativa de la colonia, desde sus inicios, hasta fines del XIX.

En nuestros días, resulta necesario, si queremos hacer de nuestra historiografía literaria una disciplina seria y consciente, volver a estudiar las fuentes,

24 MARTÍNEZ, José Luis. El maestro Altamirano. In: —. *La expresión nacional...*, cit., p. 55.

25 ALTAMIRANO, I. M. Generalización del idioma castellano. In: GIRÓN, Nicole (ed.). *Antología*. México: UNAM, 1981, p. 77-8. Más adelante, insiste Altamirano en lo nefasto que ha sido, según él, el hecho de que subsistan las lenguas y las culturas indígenas: “El resultado ha sido, pues, que el aislamiento, miseria e ignorancia de las razas antiguas de México han continuado hasta nuestros días, y hoy mismo presentan el espectáculo desconsolador de un pueblo semibárbaro y abyecto, viviendo en medio de castas civilizadas sin obtener ninguna mejora de su contacto diario con ellas” (p. 79).

revalorarlas sin prejuicios, para sacar de ellas todo aquello que nos pueda servir para interpretar mejor nuestro pasado literario.

### Bibliografía de base

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *Obras completas: escritos de literatura y arte*. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.
- PIMENTEL, Francisco. *Historia crítica de la literatura y las ciencias en México, desde la conquista hasta nuestros días*. México: Librería de la Enseñanza, 1885.
- . *Obras completas de Francisco Pimentel*. México: Tipografía Económica, 1903-1905. 5 t.

### Bibliografía de referencia

- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.
- MARTÍNEZ, José Luis. La emancipación literaria en México. *Cuadernos Americanos*, México, año 10, p. 190-210, ene./abr. 1951.
- . *La expresión nacional*. México: Imprenta Universitaria, 1955.

### *O caso brasileiro*

## O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro

*Flora Süssekind*

Brasil. Pesquisadora no setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa e professora no Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, Rio de Janeiro. Obras principais: *Tal Brasil, qual romance?* (1984); *Literatura e vida literária* (1985); *Cine-matógrafo de letras* (1987); *O Brasil não é longe daqui* (1990); *Papéis colados* (1993).





"Antes de Pedro Álvares Cabral" e "Depois de Decap e Autége".  
(Henrique Fleuiss, *Semana Ilustrada*, 7 jul. 1863)

Um convite imperioso — “Vai, Colombo, abre a cortina, / Da minha eterna oficina... / Tira a América de lá”<sup>1</sup> — logo na primeira estrofe de “O livro e a América”, poema de Castro Alves de 1867, à primeira vista sugere apenas motivação sobrenatural (uma conversa com Jeová) para a viagem de Cristóvão Colombo e a chegada ao continente americano. A um segundo olhar, no entanto, parece chamar a atenção igualmente, mas de modo indireto, para a forma genealógica de pensamento que dominaria a literatura romântica brasileira.

Porque se a ordem deste lacônico Jeová para que se forjasse um continente novo e se efetuasse uma expedição de descobrimento tem, no poema, destinatário inequívoco — o navegador —, adivinham-se outros interlocutores, de perfil mais difuso, mas com máscara semelhante de descobridor: os letrados brasileiros, impelidos, por seu turno, no período que se segue à independência política do país, a um movimento incessante de retorno, ao compromisso de “fazer uma coisa americana — exclusivamente nossa”<sup>2</sup>, como disse certa vez Gonçalves Dias, a uma repetida figuração de cenas de descoberta, de origens, de momentos míticos de fundação da nacionalidade.

Às vezes se assume literalmente até este papel de descobridor. Foi o caso de Gonçalves Dias que, em outubro de 1856, aceitaria, como empreendimento capaz de “mudar a face do Brasil”<sup>3</sup>, a chefia da seção de Etnografia de uma comissão científica de exploração das províncias do norte do Império, apelidada ironicamente à época de “Comissão das Borboletas”, onde lhe coube o estudo dos indígenas e a coleta, em cartórios e arquivos, de documentos e informações referentes aos locais visitados entre 1859 e 1861.

Às vezes essas obrigatórias expedições — literais ou imaginárias — de descoberta podem transformar um simples folhetim do *Correio Mercantil*, como o de 21 de janeiro de 1855, em retorno à paisagem da baía de Guanabara antes da fundação do Rio de Janeiro, quando, em meio a uma “natureza rica e majestosa”, “apenas a piroga do índio cortava as ondas, e a cabana selvagem suspendia-se na escarpa da montanha”<sup>4</sup>, conforme relata, numa “visão”, o então cronista José de Alencar. Passa, em seguida, aos comentários, bem mais esperáveis em se tratando

1 CASTRO ALVES, Antônio de. *Obras completas*. Ed. Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921, v. 1, p. 308-11.

2 Apud MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1943, p. 88.

3 Apud BANDEIRA, Manuel. *Poesia e vida de Gonçalves Dias*. São Paulo: Editora das Américas, 1962, p. 153.

4 ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Melhoramentos, s.d., p. 144.

de uma seção de “Variedades”, sobre especuladores, teatros, o dia-a-dia na Corte, e aos giros, não pela paisagem pré-colonial do país, mas pelas alamedas, mais prosaicas, do Passeio Público da cidade. A que se chega, entretanto, na crônica em questão, apenas depois desse retorno a uma cena imaginária de origem, com florestas virgens, índios e ondas ainda pouco navegadas.

Abrir a cortina do passado, tirar um Brasil-nação de lá: esta a tarefa indiscutível do escritor romântico. E contrapor à sucessão de rebeliões provinciais do período regencial e do começo do Segundo Reinado a imagem de um território indiviso e singular. É, nesse sentido, exemplar a explicação de Francisco Adolfo de Varnhagen, no prefácio da primeira edição de sua *História geral do Brasil*, publicada entre 1854 e 1857, para o seu trabalho historiográfico:

Assim a integridade do Brasil, já representada majestosamente no Estado e no Universo pela monarquia, vai agora, bem que mui humildemente, ser representada entre as histórias das nações por uma história nacional<sup>5</sup>.

A integridade nacional é tomada como um dado, cabendo ao historiador apenas representá-la a seu modo. Algo semelhante, voltando a Gonçalves Dias, diria ele em carta de 1847, sobre o projeto inicial de um de seus “poemas americanos”, “Os timbiras”:

com magotes de tigres, de coatis, de pacas — mangueiras copadas — cajazeiros arrogantes, jambeiros — de palmeiras não falemos; guerreiros diabólicos — mulheres feiticeiras, sapos e jias à ufa — enfim é um gênese americano — uma *Ilíada* brasileira, uma criação recriada<sup>6</sup>.

No caso do poeta também há certa integridade a reduplicar, a de uma paisagem natural peculiar que, figurada literariamente, daria contornos “brasileiros”, “americanos”, ao seu canto, ao seu retorno épico às cenas de origem da nacionalidade.

Trata-se, porém, de operação particularmente complicada. De um lado porque é preciso inventar retroativamente a nacionalidade desejada, fundar alguma coisa dizendo que, de algum modo, ela já estaria lá. De outro porque há um duplo compromisso em jogo nessa literatura que se produz nos decênios de 30 a 70 no Brasil do século XIX: tanto com uma sintonia ao panorama cultural internacional de então quanto com um todo-poderoso projeto de individuação nacional. Mão dupla que, se não é exclusividade da consciência literária romântica, assumiria caráter peculiar nesse período.

5 VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d., t. 1, p. xviii.

6 Apud MIGUEL-PEREIRA, op. cit., p. 88.

## Um livro brasileiro da natureza

Se os laços entre desejo de afirmação da nacionalidade e atividade literária têm se mostrado especialmente estreitos ao longo da história cultural brasileira — como se vê, por exemplo, pela dominância da tendência documental na sua ficção ou pelo reiterado auto-retrato dos letrados locais como fiéis guardiães de uma idéia coesa e atemporalizada de Brasil —, é no romantismo que tal enlace, convertido em programa estético-ideológico, passa de fato a pautar a produção intelectual do país por um abraileiramento — paisagístico, idiomático, temático — apaixonado, obrigatório.

Abraileiramento paisagístico prescrito, dentre outros, por dois observadores, bastante influentes então, das manifestações literárias locais. De um lado, o francês Jean-Ferdinand Denis, que percorre o país entre 1816 e 1819, e sugere, no seu *Resumo da história literária do Brasil* (1825), uma atenta observação do majestoso espetáculo da natureza americana como meio eficaz de se fundar uma literatura original nos trópicos:

Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres<sup>7</sup>.

De outro lado, o português Almeida Garrett, que no seu *Bosquejo da História da poesia e língua portuguesa* (1826) lamenta o receio dos escritores brasileiros de se mostrarem americanos, de enfatizarem cores locais e novas cenas da natureza. O que o leva, nessa linha, a citar como verdadeiramente exemplar, porque “mais nacional que nenhum dos seus contemporâneos brasileiros”, o caso de Basílio da Gama e do seu *Uraguai* (1769), cuja “frase pura, sem afetação”, cujas “cenas naturais mui bem pintadas, de grande e bela execução descritiva” lhe parecem elogiáveis, incomuns: “Os Brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana”<sup>8</sup>.

Prescrição que se ajustaria como uma luva ao projeto nativista dominante no país recém-independente, e que seria endossada desde a primeira geração romântica, como se vê pelo aviso “A descrição das cenas da natureza é a pedra de toque do escritor”<sup>9</sup>, que antecede um quadro primaveril em *O filho do pescador* (1843),

7 DENIS, Jean Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. In: CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do romantismo. A contribuição européia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp, 1978, p. 37. Consultar, ainda, sobre a crítica romântica: CANDIDO, Antonio. A consciência literária. In: —. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2; LIMA, Luiz Costa. *Natureza e história nos trópicos*. In: —. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

8 ALMEIDA GARRETT, João Batista Leitão de. *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*. Lisboa: Livraria Moderna Editor, 1904, p. 31. Todas as referências a Garrett foram tiradas dessa página.

9 TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonçalves de. *O filho do pescador*. São Paulo/Brasília: Melhoramentos/Instituto Nacional do Livro, 1977, p. 29.



de Teixeira e Sousa, passando por defensores até certo ponto inesperados, como é o caso de Álvares de Azevedo, cuja opção pessoal por cenário sobretudo urbano para seus textos não o impediria de, em discurso de 14 de setembro de 1849, junto a um enfático elogio aos *Primeiros cantos* (1846) de Gonçalves Dias, aproximar a regeneração literária nacional de grandiosos quadros naturais:

Os filhos desta nossa América, onde os rios são oceanos, as montanhas gigantes de rocha que vão perder-se com seu manto de florestas e catadupas e coroa trovejada nas nuvens e os páramos — extensões imensas lastradas da mais luxuriante vegetação, a perder-se de vista neles, não nasceram para ficar imóveis ante o assombro dessa natureza sublime<sup>10</sup>.

Menos inesperado, o endosso de Alencar a esses quadros da natureza fica patente tanto em suas críticas a *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, que por vezes se transformam em diálogo imaginário com o próprio país — “Por que não lhe dás as cores de tua paleta, a forma graciosa de tuas cores, a harmonia das auras da tarde? Por que não arrancas das asas de um dos teus pássaros mais garridos a pena do poeta que deve cantar-te?”<sup>11</sup> —, quanto na sua defesa da própria originalidade diante das acusações de imitador de Fenimore Cooper e Chateaubriand — “Mas o mestre que eu tive foi esta esplêndida natureza que me envolve e, particularmente, a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência”<sup>12</sup>.

Há um livro brasileiro da natureza que se deve citar necessariamente a todo momento. Um poema sobre a melancolia de um cair de tarde deve se deixar invadir por arapongas, coqueiros, marrecas e se converter num “Crepúsculo sertanejo” como o de Castro Alves. Uma canção de exílio pode servir de pretexto para retratar a própria terra, para se suspirar por mangueiras copadas, goiabeiras, tiês e gaturamos como num poema de 1856, “Minha terra”, de Casimiro de Abreu. A reiteração de um convite amoroso — “Ah! vem, ó minha Ilná” — deve abrir caminho, como em “Anima mea”, de Álvares de Azevedo, para a descrição de uma cena de verão, com laranjais, sombra de mangueiras, mar e cantilena de sabiá. Pode, inclusive, não ser necessário pretexto algum para que uma simples “Mangueira” ocupe o primeiro plano numa das “poesias americanas” de Gonçalves Dias. Por vezes são cidades ou acidentes geográficos característicos que dão margem a exercícios poético-paisagísticos como “Caxias”, como o poema-dedi-

10 ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. Discurso. In: CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Imprensa Oficial do Estado, 1960, p. 100.

11 ALENCAR, José de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios* (excertos). In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro/Brasília: Pallas/Instituto Nacional do Livro, 1980. 2 v. v. 1, p. 81.

12 Apud MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1977, p. 89.

catória de “Tabira”, dirigido aos pernambucanos, ou “O gigante de pedra”, sobre os morros do Rio de Janeiro, os três de Gonçalves Dias também.

Há, então, uma espécie de imaginação geográfica todo-poderosa na escrita dos românticos brasileiros. A literatura deve delimitar, a seu modo, o território do Império, cumprindo, dessa maneira, via ficção, a exigência, tão repetida no Brasil do Oitocentos, de “mapas bons e exatos”<sup>13</sup> para que se pudessem conhecer melhor as “cousas da pátria”. Para que, à falta de um sentimento espontâneo de nacionalidade, coisa que as rebeliões provinciais deixavam patente, se fortalecesse cartográfica, literária ou paisagisticamente a idéia de uma comunidade imaginária delimitada nacionalmente.

Ou, como se lê logo no segundo número, de 15 de novembro de 1843, de um dos mais importantes órgãos de divulgação do ideário romântico no Brasil, a revista *Minerva Brasiliense*:

Estranhas umas às outras, falta às nossas províncias a força do laço moral, o nexo da nacionalidade espontânea que poderia prender estreitamente os habitantes desta imensa peça, que a natureza abarcou com os dois maiores rios do mundo<sup>14</sup>.

Parece ter cabido, nesse sentido, à literatura papel fundamental nessa naturalização de uma idéia nacional de pátria. Daí seus incontáveis “quadros da natureza”. Daí, detalhando as províncias, a multiplicação também das cenas de costumes, dos quadros rurais, esboçados na prosa de Bernardo Guimarães e do Visconde de Taunay, dos quadros citadinos, como se percebe no teatro de Martins Pena e França Júnior, nos romances urbanos de Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Antônio de Almeida, nas histórias humorísticas de Luís Guimarães Júnior ou nos “perfis de mulher” de José de Alencar.

Vistas do Brasil, exercícios descritivos que teriam contraparte pictórica à época — lembrem-se Manuel de Araújo Porto-Alegre e Agostinho José da Mota — na pintura de paisagem, gênero cuja eclosão no país se dá sob a influência direta de artistas como Jean-Baptiste Debret ou Nicolau Antônio Taunay, vindos com a Missão Francesa de 1816, além de outros pintores-viajantes como João Maurício Rugendas, Thomas Ender ou Hercules Florence, ligados a expedições científicas, ou paisagistas como Abraham Louis Buvelot, Henri-Nicolas Vinet e Nicolau Antônio Facchinetti, que se fixariam no Rio de Janeiro.

Abraseiramento paisagístico, temático — em geral servindo de argumento para se afirmar a autonomia da literatura brasileira perante a portuguesa — a que corresponderia, no campo das discussões sobre a natureza da língua falada no país, um pensamento idiomático nativista, no qual dominava a percepção da diversifi-

13 T. [F. Sales Torres Homem]. O compêndio do Sr. General J. I. de Abreu e Lima. *Minerva Brasiliense*, v. 1, n. 2, p. 51, 15 nov. 1843.

14 Id., *ibid.*



cação do português do Brasil do de sua antiga metrópole como irreversível, enriquecedora.

Nessa linha, houve quem afirmasse (“claro é que temos uma língua e uma língua brasileira”<sup>15</sup>), como Joaquim Norberto, no número de junho de 1855 da revista *Guanabara*, a existência de uma língua brasileira própria. E, baseando-se em diferenças sobretudo vocabulares, Norberto contava a história da fria recepção do *Caramuru* (1781) em Portugal para ilustrar a afirmativa de que a língua usada no Brasil, sem dúvida a portuguesa, a seu ver, não seria tal e qual a usada na “antiga mãe pátria”. Segundo ele, Santa Rita Durão até certo ponto previra o modo como receberiam seu poema. E, supondo que estranhariam os nomes de alguns personagens, chamou atenção para o fato de nomes de ingleses e alemães não serem, muitas vezes, “menos bárbaros” do que os utilizados por ele.

A resposta portuguesa teria sido rápida e rasteira: ao contrário do que sugerira, os nomes brasileiros “não eram bárbaros, mas ridículos”. “A língua portuguesa tem taful e paul: e a língua brasileira não terá Paraguaçu, tatu?”<sup>16</sup>, pergunta Joaquim Norberto à guisa de moral da história. “Em Portugal não arranham aos ouvidos os termos bolotas, medronhos e alfarrobas; e no Brasil darão arrepios os de mangarás e batatas?”<sup>17</sup>, completa o historiador, enfatizando o direito à diferenciação do léxico, a uma expressão própria por parte dos brasileiros.

É de fato com o romantismo, e sobretudo desde meados do século XIX, que se procura fixar uma língua literária brasileira. Não que até então não houvesse o emprego literário de termos indígenas, populares, ou de elementos identificadores de uma paisagem local, por exemplo. Basta pensar, nesse sentido, na estranheza provocada, segundo Joaquim Norberto, pelo uso de nomes como Paraguaçu, Caeté, Imboaba e Jacarandá por parte de Santa Rita Durão. Lembrem-se, ainda, as nhanhãs, os nhonhês e quindins que aparecem na *Viola de Lereno* de Domingos Caldas Barbosa. Ou as súbitas sugestões de aspectos da vida colonial em alguns textos de Tomás Antônio Gonzaga ou em Silva Alvarenga. Ou as serras, montes, rochas e rochedos que esboçam um cenário de pedra, como o de Minas Gerais, e com um “vocabulário de pedra”, como já assinalou Antonio Candido, na poesia de Cláudio Manuel da Costa. No Brasil setecentista, porém, não só o mais freqüente, para quem estudava, era formar-se em Portugal, como também se tomavam emprestados de lá as normas gramaticais e os modelos e tendências literárias para uso colonial.

No século XIX é que grande parte dos escritores brasileiros passa a se formar no próprio país. E a buscar conscientemente uma forma brasileira de escrita. Com vocábulos e expressões locais, com ritmo e prosódia peculiares. Sendo que, quanto à pronúncia, o “acento do Brasil” — reconhecido, no que se referia à língua falada,

15 SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. A língua brasileira. *Guanabara*, Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Dous de Dezembro, de Paula Brito, t. 3, n. 4, p. 102, jun. 1855.

16 Id., *ibid.*

17 Id., *ibid.*

até mesmo por alguém tão zeloso da filiação lusitana do idioma quanto Varnhagen — passou a ser usado estrategicamente, nessa escrita com marcas de oralidade propositais, como forma de afirmação da variante brasileira. “É outro o boleio da frase, a construção mais direta, a inversão menos freqüente. Usam mais comumente dos tempos compostos dos verbos, à francesa ou à italiana”<sup>18</sup>, salientaria o crítico José Veríssimo na sua *História da literatura brasileira*. “Refogem ao hábito clássico português de nas suas orações de gerúndio começá-las por ele. Colocam os pronomes oblíquos segundo lhes pede o falar do país e não conforme a prosódia portuguesa, que entra então a ser aqui motivo de chufa e troça”<sup>19</sup>, acrescentaria, chamando a atenção para a existência de uma base comum à língua falada e à literária no Brasil oitocentista.

Não é à toa, nesse sentido, que um José de Alencar, por exemplo, vivesse às turras com os defensores de maior casticismo no uso da língua. Acusações de deturpar o português que receberiam defesa inflamada de outro acusado, João Salomé Queiroga, num texto de 23 de dezembro de 1871. Segundo este se os escritos de Alencar “deleitam” é “porque conhece maravilhosamente que sem a forma brasileira morta fica a idéia americana”<sup>20</sup>. Mas se Salomé Queiroga defende o uso de “cores exclusivamente brasileiras” ao escrever, se Gonçalves Dias elogia em Joaquim Manuel de Macedo um abasileiramento semelhante — “Vês tu o nosso Macedo? o seu merecimento não é ser clássico, mas ser brasileiro, e ele não seria tão estimado, tão popular se andasse alambicando frases, que os poucos conhecedores da língua mal compreenderiam a sopro de dicionário”<sup>21</sup> —, houve quem, como o juiz e etimologista Macedo Soares, mesmo sugerindo que se escrevesse à brasileira, afirmasse que a nacionalidade não deveria estar unicamente nas palavras empregadas e temesse que a moda indianista, por exemplo, o recurso obrigatório a nomes indígenas para abasileirar o estilo, resultasse em obras “meramente descritivas”, “tudo exterior, tudo falso e descorado”<sup>22</sup>.

Temores à parte, entretanto, as pesquisas do léxico brasileiro que realizaria no Paraná, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro levariam Macedo Soares a indicar que se pensasse na língua do Brasil como um dialeto do português e a prefigurar

18 VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954, p. 160.

19 Id., *ibid.*

20 QUEIROGA, João Salomé. Prólogo a *Arremedos*. In: CASTELLO, op. cit., p. 58.

21 GONÇALVES DIAS, Antônio. Carta ao Dr. Pedro Nunes Leal [1857]. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil. Textos críticos e teóricos*. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp, 1978. v. 1: 1820-1920. *Fontes para a teoria e a história*, p. 37. A coletânea e a introdução de Edith Pimentel Pinto foram fundamentais para a redação dos comentários relativos à língua presentes neste ensaio. Seria o caso de consultar, ainda, o capítulo “A língua literária” de outro livro de Edith Pimentel Pinto, *A língua escrita no Brasil* (São Paulo: Ática, 1986). Além do volume *História e estrutura da língua portuguesa* (Rio de Janeiro: Padrão/Prolivro, 1975), de Joaquim Mattoso Câmara Júnior; e dos tomos dedicados ao século XVIII e ao XIX, respectivamente de Rolando Morel Pinto e Nilce Sant’Anna Martins, da *História da língua portuguesa* (São Paulo: Ática, 1988).

22 MACEDO SOARES, Antônio Joaquim. Bittencourt Sampaio. In: PINTO, *O português do Brasil*, cit., p. 43.

uma completa diferenciação, em termos de vocabulário, entre os dois países no século XX.

O léxico, exemplo mais evidente, na língua literária, de uma diferenciação lingüística em processo, e a pronúncia, reconhecida como diversa nos dois continentes, foram, na verdade, os assuntos centrais no debate oitocentista em torno da existência de uma variante brasileira do português. Quer se acreditasse, como Varnhagen ou João Francisco Lisboa, na unidade de língua entre a antiga metrópole e o Brasil, quer se sugerisse uma superioridade do “português americano”, como chega a fazer Alencar, com base na crença de que a civilização brasileira teria “maior pujança”, quer se defendesse a idéia de que haveria um “novo idioma” no país, como dizia João Salomé Queiroga, os acréscimos que o vocabulário romântico trazia ao léxico básico do português pareciam indiscutíveis. Desde Gonçalves de Magalhães, no seu prefácio, “Lede”, aos *Suspiros poéticos e saudades* (1836) — “Algumas palavras acharão neste Livro que nos Dicionários Portugueses se não deparam; mas as línguas vivas se enriquecem com o progresso da civilização, e das ciências, e uma nova idéia pede um novo termo”<sup>23</sup> —, passando por Gonçalves Dias, numa carta de 1857 a Pedro Nunes Leal, na qual afirmava que “Bom ou mau grado, a língua tupi lançou profundíssimas raízes no português que falamos e nós não podemos, nem devemos atirá-las para um canto a pretexto de que a outros parecem bárbaros e mal soantes”<sup>24</sup>, e chegando a Alencar que, no “Poscrito” à segunda edição de *Diva* (1864), afirmava:

Criar termos necessários para exprimir os inventos recentes, assimilar-se aqueles que, embora oriundos de línguas diversas, sejam indispensáveis, e sobretudo explorar as próprias fontes, veios preciosos onde talvez ficaram esquecidas muitas pedras finas: essa é a missão das línguas cultas e seu verdadeiro classicismo<sup>25</sup>.

Via tupinismos — lembrem-se os “cantos americanos” de Gonçalves Dias e as “lendas indígenas” de Alencar —, regionalismos — veja-se *Inocência* (1872), do Visconde de Taunay —, estrangeirismos — como na mescla lingüística operada por Sousândrade em *O guesa*, poema cujos dois primeiros cantos seriam divulgados num volume de 1868, *Impressos* — ou arcaísmos — como nas *Sextilhas de frei Antão* (1848), de Gonçalves Dias —, a regra parece ser a diferenciação, a ampliação do repertório vocabular disponível, como reforço na definição de uma língua literária própria.

23 GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. Lede. In: —. *Suspiros poéticos e saudades*. 2. ed. Paris/Porto/Coimbra: N. Moré Livreiro, 1859, p. 16.

24 GONÇALVES DIAS, Carta ao Dr. Pedro..., cit., p. 36.

25 ALENCAR, José de. Poscrito. In: PINTO, *O português do Brasil*, cit., p. 56.

Não são de estranhar, então, os sucessivos esforços de compilação de palavras caracteristicamente americanas levados a cabo no Oitocentos brasileiro. Já é sintomática desse interesse por brasileirismos a ênfase posta pelo cônego Januário da Cunha Barbosa, num relatório sobre os cinco anos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro — divulgado no número 14, de 15 de maio de 1844, da revista *Minerva Brasiliense* —, na necessidade de edição de cinco vocabulários indígenas e de uma “preciosa” coleção de orações e doutrinas cristãs pertencentes ao instituto. Há, como se sabe, o *Dicionário da língua tupi, chamada geral dos indígenas do Brasil*, montado por Gonçalves Dias com base em documentos coloniais referentes ao tupi antigo e impresso, em junho de 1857, em Viena, do qual o poeta chega a planejar uma não realizada segunda edição com “termos e expressões que colhera na viagem ao Amazonas”<sup>26</sup>.

Houve, ainda, diversas listagens de palavras e expressões características empreendidas por viajantes estrangeiros em trânsito pelo país durante o século XIX, de que é exemplar a coletânea *Glossaria Linguarum Brasiliensium*, impressa em 1867, onde se acham reunidos vocabulários de dezenas de línguas ameríndias colhidos pelos naturalistas Spix e Martius, e mais algumas listas coletadas em suas expedições por Saint-Hilaire, pelo príncipe de Wied-Neuwied, por Castelnau, dentre outros. E há trabalhos como o de Couto de Magalhães sobre o nheengatu, o *Curso de língua geral segundo Ollendorf compreendendo o texto original de lendas tupis* (1876); as pesquisas do léxico das províncias do Paraná, Minas Gerais e Rio de Janeiro feitas por Macedo Soares com vista ao seu “Vocabulário luso-brasileiro”; ou a “Coleção de vocábulos e frases usadas na província de S. Pedro do Rio Grande do Sul”, de Pereira Coruja, divulgada pela *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* em 1852.

## A questão dos neologismos

Esforços lexicográficos parecem sublinhar o papel dos neologismos como “ponto vital na definição da língua do Brasil”<sup>27</sup> à época, como já foi assinalado pela lingüista Edith Pimentel Pinto. De um lado, porque as alterações no vocabulário, os novos termos, seriam inevitáveis; de outro, para afirmar, por meio de tais acréscimos, a maior riqueza da variante brasileira. Mas se há uma espécie de consenso favorável com relação aos neologismos no romantismo, numa espécie de desdobramento lexicográfico da “vontade consciente de definir no Brasil uma

26 Cf. MIGUEL-PEREIRA, op. cit., p. 326-7.

27 PINTO, Edith Pimentel. Introdução. In: —. *O português do Brasil*, cit., p. xxix.



literatura independente”<sup>28</sup>, para a qual chama a atenção Antonio Candido na sua *Formação da literatura brasileira*, há também processos de criação e usos diversos para os termos novos.

Há o caso de um José Bonifácio de Andrada e Silva, por exemplo, cuja assinatura como poeta era “Américo Elíseo” e que, se conhecia bastante bem o “Ossian” de James Macpherson, Walter Scott, Wieland, Byron, “retirava das disciplinas clássicas energias para resistir à avalanche romântica”<sup>29</sup>, conforme comentou certa vez Sérgio Buarque de Holanda. Para José Bonifácio, se a Independência política parecia abrir “nova época à língua portuguesa”<sup>30</sup>, isso deveria significar sobretudo a conquista de “energia e laconismo” semelhantes aos do grego, “ardimento e concisão” como os do latim. O que seria possível conseguir com a adoção de novos vocábulos compostos, como aqueles de que sente falta nas suas traduções do grego. Nesse sentido, chega, em 1825, a fazer uma pequena lista:

Nós já temos muitos vocábulos compostos tirados do latim, e por que não faremos, e adotaremos muitos outros, tanto ou mais necessários em poesia; como por exemplo: auricómada, roxicómada, boquirubra, braccirósea, olhinegra, olhiamorosa, argentípede, tranciloira, docirisonha, docifalante, etc., etc.<sup>31</sup>

O impulso de José Bonifácio em direção aos neologismos clássicos, à reatualização dos compostos greco-latinos, que, de certa forma, opera um retorno genealógico do português do Brasil à sua fonte latina, como a “fundá-lo” de novo, seria retomado por dois poetas maranhenses: Manuel de Odorico Mendes, tradutor de Homero e Virgílio, considerado por Gonçalves Dias um grande metrificador e mestre da língua portuguesa — “não sei quem a maneja melhor, quem seja mais variado, mais enérgico, mais conciso do que ele”<sup>32</sup>, dizia —, e Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade), que se referia a Odorico Mendes como um “pai rococó” e cujos termos compostos, que se multiplicam no seu poema narrativo *O guesa*, parecem de fato dialogar diretamente com as expressões criadas por seu conterrâneo nas traduções da épica clássica.

Odorico Mendes, como José Bonifácio, considerava o português um idioma particularmente talhado para as palavras compostas. Daí a proliferação de invenções vocabulares com que procura responder, em língua portuguesa, às “metáforas

28 CANDIDO, op. cit., v. 1: 1750-1836, p. 303. Outro ensaio de Antonio Candido, “Literatura de dois gumes” (In: —. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987), em especial a seção “A tendência genealógica”, teve também papel decisivo na elaboração deste estudo.

29 HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. In: ANDRADA E SILVA, José Bonifácio de. *Obras*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Instituto Nacional do Livro/Imprensa Nacional, 1946. v. 1: *Poesias de Américo Elísio*, p. viii.

30 ANDRADA E SILVA, José Bonifácio de. Dedicatória. In: CASTELLO, op. cit., p. 17-8.

31 Id., ibid., p. 17.

32 GONÇALVES DIAS, A. Carta a Antônio Henriques Leal [1863]. In: MIGUEL-PEREIRA, op. cit., p. 368.

fixas”, aos compostos de Homero: bracicândida, auritrônia, criniázul, olhi-cerúlea, crini-pulcra, dedirrósea, olhitáurea e outras mais. Termos cuja invenção procura explicar nas notas às suas versões da *Ilíada* e da *Odisséia*. No “Livro XXIV” da *Ilíada* surge, por exemplo, a seguinte observação:

*Crudívoros* do verso 64 é deduzido do latim, como já o fez Monti para o italiano: *carnívoro*, que já é nosso, não é o mesmo; porque *devorar carnes* não é o mesmo que *devorar carnes cruas*<sup>33</sup>.

No “Livro VIII” do mesmo poema, explica: “Procelípede, epíteto imitado a Homero, mas de cunho latino, quer dizer *de pés tão rápidos como a procela*”<sup>34</sup>. No segundo canto, com tom ainda um pouco mais temeroso, avisava: “O epíteto *hecatômpola*, que ousou introduzir, quer dizer *de cem cidades*”<sup>35</sup>. Por vezes chega mesmo a sugerir mais de uma opção de tradução, entre um composto e outro, entre um canto e outro, para idêntica expressão homérica. “*Circumfluo* quer dizer *cercado de ondas* e já é nosso”<sup>36</sup>, observa em nota ao “Livro I” da *Odisséia*, à guisa de justificação para o modo como traduz uma fala de Minerva:

Mas a aflição de Ulisses me compunge,  
Que, há tanto longe dos amenos lares,  
Em ilha está circumflua e numerosa,  
Lá no embigo do mar [...] <sup>37</sup>.

Logo na seção seguinte do poema, justificaria, entretanto, versão diversa para a mesma expressão, empregada pela mesma Palas, agora disfarçada de Mentor:

Paterno sócio, te serei companha,  
Em baixel te esquipe: ondi-cercada  
Ítaca abunda em naus de toda a sorte [...] <sup>38</sup>.

Dizia Odorico, em nota à sua tradução, de publicação póstuma, da *Odisséia*:

*Ondi-cercada*, no meu verso 221, imitado do italiano, é o mesmo que *circumflua*, adjetivo já da nossa língua, do qual falei anteriormente <sup>39</sup>.

33 MENDES, Manuel Odorico. In: HOMERO. *A Ilíada*. Trad. de M. Odorico Mendes. São Paulo: Atena, 1956, p. 454.

34 Id., ibid., p. 162.

35 Id., ibid., p. 65.

36 MENDES, Manuel Odorico. In: HOMERO. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro/Freitas Bastos, 1928, p. 20.

37 HOMERO. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro/Freitas Bastos, 1928, p. 12.

38 Id., ibid., p. 26.

39 Id., ibid., p. 30.



A técnica — greco-latinizante — de composição de palavras empregada por Odorico Mendes seria aproveitada por Sousândrade, sobretudo em *O guesa* e *Novo Éden*, originando por vezes expressões vertidas ao pé da letra de Homero como “rododáctila”, por vezes tiradas irônicas em relação ao seu próprio hibridismo idiomático (português, tupi, quíchua, inglês, holandês, latim, espanhol, grego, francês) característico, como ao rimar, numa mistura de caracteres gregos e romanos, “Homeros” e “heros”.

E, no seu método de composição poética, parece fundamental a multiplicação de neologismos pelos mais diversos meios, tendendo em geral para sínteses metafóricas, antitéticas, cromáticas numa só palavra composta. Exemplos: lícido-polida, luzenegros, escuro-límpidas, olhar-paraíso, olhos-alma, sorriso-dardos, terra-céus, sempre-Éden, nuvens-sonhos, púrpuro-amarela, sempre-verde, Angelus-ave, lírio-luz, seios-céus, lágrima-pantera, terra-inundam, antenoite-alvor, longe-olhando, sempre-longes, quase-olvido.

Neologismos que proporcionam muitas vezes um belo aproveitamento literário, como ao final do “Canto Quinto” (1862) de *O guesa*, quando o protagonista, sempre errante, depois de atravessar a mata e a aldeia natal, revive cenas de sua infância, em meio às sombras dos antepassados, ao irremediável aniquilamento da casa familiar, às ruínas do “Solar da Vitória”:

Estala, e range, e s'esconjuncta, e inteiro  
Rue colossal por terra! Os céus reboam  
No horizonte do mundo, e pó-nevoeiro  
Noite escurece! Ruínas amontoam<sup>40</sup>.

Neste caso a expressão “pó-nevoeiro”, para a qual já chamaram a atenção Augusto e Haroldo de Campos em *Revisão de Sousândrade*<sup>41</sup>, sintetiza simultaneamente o cair da noite e a poeira das ruínas que se amontoam num nevoeiro incessante que luz alguma descerra, apontando para o fecho, em sombras espessas, desertas, de todo o episódio: “E nada, d'este canto, se conserva”<sup>42</sup>.

Para Alencar, outro defensor da criação de termos novos, este processo estaria ligado à independência e à espontaneidade do escritor no uso da língua, espécie de contraparte individual de desejada autonomia intelectual com relação a Portugal. E estaria ligado fundamentalmente, a seu ver, à diferença, no que se refere à forma e à expressão, entre a língua de todo dia e a língua literária, que, no entanto, do ponto de vista da “substância”, seriam uma única língua. “A linguagem literária, escolhida, limada e grave não é por certo a linguagem sedição e comum que se fala diariamente, e basta a rápida permuta das idéias”, observou

40 SOUSÂNDRADE [Joaquim de Sousa Andrade]. *O guesa*. São Luís: Sioge, 1979, p. 130.

41 Cf. CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. Sousândrade: o terremoto clandestino. In: —. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 19-110.

42 Cf. SOUSÂNDRADE, *O guesa*, cit., p. 130.

Alencar, “a primeira é uma arte, a segunda é simples mister”<sup>43</sup>. Nessa linha de raciocínio, caberia ao uso popular incorporar ou rejeitar os novos termos — “O corpo de uma língua, a sua substância material, que se compõe de sons e vozes peculiares”, dizia o escritor em 1870, “este só a pode modificar a soberania do povo”<sup>44</sup> — e ao trabalho dos escritores a sua criação — “eles talham e pulem o grosseiro dialeto do vulgo, como o escultor cinzela o rude traço de mármore e dele extrai o fino labor”<sup>45</sup>.

E, respondendo a acusações de “francesismo” por parte de Pinheiro Chagas, assinalava que, na sua opinião, uma vez introduzido um termo numa língua, “por iniciativa de um escritor ou pelo uso geral”, passaria a se tornar tão nacional quanto qualquer outro e a se sujeitar às “modalidades do idioma que o adotou”<sup>46</sup>. Argumento retomado alguns anos mais tarde quando, em polêmica com Joaquim Nabuco, perguntaria a certa altura: “A iniciativa dessa nacionalização filológica do vocábulo exótico há de partir de alguém: um será o primeiro a dar-lhe o cunho brasileiro, e por que não pode ser este o escritor?”<sup>47</sup>. Argumentação que parece fazer do uso de galicismos e estrangeirismos diversos, ao menos para Alencar, uma espécie de estratégia particular e necessária a mais de abasileiramento, obediente, paradoxalmente, ao programático nativismo romântico.

Explica-se, assim, o orgulho com que lista termos novos tanto quando são fruto de suas fantasias etimológicas indianistas, como nas notas a *Iracema* ou a *Ubirajara*, quanto ao tirá-los de outras fontes, como os dezesseis vocábulos (núbil, escumilhar, pubescência, exale, palejar, rofado, garceo, garrular, olímpio, elance, rútilo, roçagar, frondes, aflar, rubescência, fervilhar) compilados ao final da segunda edição de *Diva*, que Alencar procura filiar ao latim e justificar como necessários, belos, apropriados. Às vezes diverte-se retomando expressões já usadas antes noutro livro, como se vê numa das notas à primeira edição de *Iracema* (1865) — “Sobre este verbo que introduzi na língua portuguesa do latim *afflo*, já escrevi o que entendi em nota de uma segunda edição de *Diva*”<sup>48</sup>, às vezes aproveita a repetição para corrigir-se, como na segunda edição de *Iracema*, falando sobre o mesmo verbo “aflavam” — “completo equívoco de minha parte; pois o verbo foi usado por Mousinho e o P. Bernardes”<sup>49</sup> —, às vezes sublinha, cheio de si, a autoria do neologismo, como em “a brisa rugitava nos palmares”: “É um verbo de minha composição para o qual peço vênias”<sup>50</sup>.

43 ALENCAR, Poscrito, cit., p. 56.

44 ALENCAR, José de. Pós-escrito. In: PINTO, op. cit., p. 74.

45 Id., *ibid.*

46 Id., *ibid.*, p. 80.

47 ALENCAR, José de. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1875.

48 ALENCAR, José de. *Iracema*. In: PROENÇA, M. Cavalcanti (org.). *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. 3 v. v. 2, p. 1.118.

49 Id., *ibid.*

50 Id., *ibid.*, p. 1.117.

Na verdade, em meio a esse aproveitamento de certos termos novos, Alencar parece ter se interessado particularmente pela recriação do tupi. Se, conforme analisa na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, que serve de posfácio a *Iracema*, as obras indianistas realizadas até então no país pecavam ora pelo abuso de vocábulos indígenas, ora pela ausência de “certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas”, é numa “tradução” para o português das idéias, das imagens poéticas dos índios, como a que busca nas suas “lendas indígenas”, que julga possível encontrar uma literatura “inteiramente brasileira”. E o procedimento básico de Alencar nessa operação, que considera de tradução, seria exatamente procurar extrair formas de expressão, comparações, metáforas peculiares do estudo da composição das palavras indígenas.

Nessa linha — a da defesa do estudo das línguas indígenas — Alencar acaba se encontrando não só com Gonçalves Dias, que, de fato, procurara conhecê-las, como também com o historiador Francisco Adolfo de Varnhagen, que, em “Memória” apresentada no Instituto Histórico, e publicada no número 9, de abril de 1841, da *Revista Trimensal de História e Geografia*, a respeito da importância de se criarem escolas de línguas indígenas no país para auxiliar a elaboração de um glossário especial de vocábulos indígenas e o conhecimento da história das invasões e transmigrações dos povos aborígenes, detinha-se, a certa altura, em recursos expressivos e na sonoridade de algumas destas línguas:

se têm algumas delas muitos sons nasais e guturais, se outras têm expressões vagas nascidas da pobreza das idéias de povos ignorantes e que desconhecem o uso da escrita [...], por outro lado também alguns destes, doces e sonoros, como quase todos os dos habitantes dos trópicos, são pela sua melodia próprios para o canto. Possuem abundância de perífrases que as fazem aviventadas e coloridas, e inquestionável é que as onomatopéias em que abundam devem fazer a língua própria para a poesia<sup>51</sup>.

É com aura poética semelhante que Alencar enxerga o tupi e procura “traduzi-lo”. Imagina uma língua tupi e, a partir dela, multiplica, então, onomatopéias, símiles, frases “mais simples e concisas” nos seus romances indianistas, para que se aproximem, assim, das “tendências do espírito” dos selvagens. Exemplar dessas “traduções”, e dos “tupinismos metafóricos” de Alencar, é ver um termo como “aguaçaba, a amante”, que, segundo diz o escritor em nota a *Ubirajara*, significaria, literalmente, “o que se tem à cintura”, transformando-se no seguinte trecho de uma declaração de amor de Jandira no terceiro capítulo do

51 VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Memória sobre a necessidade do estudo e ensino das línguas indígenas. *Revista Trimensal de História e Geografia*, Rio de Janeiro: Tipografia de D. L. dos Santos, t. 3, n. 9, p. 56-7, 1841 (reimpressa em 1860). É importante lembrar, porém, que ao definir a nacionalidade brasileira o historiador faria questão de representá-la “pela cruz da ordem portuguesa do Cristo e pela esfera símbolo do rei Emanuel, reinante em Portugal à época do descobrimento” e não por “um índio tupi puro sangue”.

romance: “Seus braços, que outrora querias para tua cintura, não servirão unicamente para te abraçarem, mas também para te servirem”<sup>52</sup>. Um desdobramento semelhante ocorreria, já quase no final de *Iracema*, quando Caubi, depois de contemplar o rosto de recém-nascido de Moacir por algum tempo, diz a Iracema apenas o seguinte: “Ele chupou tua alma”<sup>53</sup>. Fala que Alencar procuraria explicar etimologicamente mais adiante, numa de suas muitas notas ao livro:

Criança em tupi é *pitanga*: de *piter*, chupar; e *anga*, alma; chupa alma. Seria por que as crianças atraem e deleitam aos que as vêem? ou por que absorvem uma porção d’alma dos pais? Caubi fala nesse último sentido<sup>54</sup>.

Em suma: justifica-se com raciocínio etimológico — fantasioso, como assinalou o crítico M. Cavalcanti Proença sobre Alencar — um aproveitamento sobretudo estilístico de tupinismos, latinismos e regionalismos “traduzidos” por Alencar na sua prosa de ficção.

Seria exatamente esse predomínio dos “neologismos de autor” na obra de Alencar que distinguiria sua concepção de neologismo da de Gonçalves Dias, por exemplo. Este, se defendia, como Alencar, o direito a “aumentar e enriquecer a língua portuguesa”, se repudiava, como ele, o excesso de “palavras tupis ou tapuias” na literatura brasileira, se sugeria a rejeição “das mais ásperas ou das menos sonoras”, não julgava, contudo, que fosse tarefa sobretudo do escritor “arredondá-las”, cabendo aos demais falantes da língua apenas a incorporação de tal modificação particular. Gonçalves Dias, ao contrário de Alencar, acreditava que este “arredondamento” deveria ser “elaboração lenta do povo e obra do tempo”<sup>55</sup>. E seriam esses mesmos neologismos estilísticos de Alencar alguns dos alvos favoritos de seus críticos. Como Franklin Távora, que chega a acusá-lo de “neologismomania”<sup>56</sup>, Joaquim Nabuco ou Antônio Henriques Leal, que criticam em especial a idéia de deixar-se “ao arbítrio de um escritor”<sup>57</sup> a criação de termos novos. A implicância dos críticos da época ficaria centrada, contudo, nas inovações autorais, não nos termos novos em geral.

Aceitam-se bem, em geral, como já se viu, os neologismos, e são até estimulados como reforço da autonomia literária local, no romantismo brasileiro. Mesmo galicismos e estrangeirismos diversos pareciam adequados a uma estratégia de ampliação do repertório vocabular na língua literária. É claro que havia quem lamentasse o “português afrancesado” dos salões, das novelas e da imprensa, como fazia o padre Lopes Gama no periódico pernambucano *O Carapuiceiro*

52 ALENCAR, José de. *Ubirajara*. In: PROENÇA, op. cit., v. 2, p. 1.151.

53 Id., *ibid.*, p. 1.112.

54 Id., *ibid.*, p. 1.122.

55 GONÇALVES DIAS, Carta ao Dr. Pedro..., cit., p. 36.

56 Cf. TÁVORA, Franklin. Carta VIII [1871]. In: PINTO, op. cit., p. 183.

57 Cf. LEAL, Antônio Henriques. Questão filológica. In: PINTO, op. cit., p. 179.



já no início da década de 40 do século XIX. Por outro lado, tais “francesismos” podiam provocar, por vezes, até mesmo certa euforia. Como a que se percebe no poeta Junqueira Freire ao sugerir, em 1852, que se tirassem do francês as palavras novas que o português não tivesse: “sigamos a França. Porque ela é o farol que ilumina todo mundo civilizado”<sup>58</sup>. Uma palavra de ordem talvez estranha, à primeira vista, numa época de abrasileiramento obrigatório. Explicável, porém, quando se pensa no duplo movimento — de afirmação da nacionalidade, de um lado, e de sintonização ao panorama artístico europeu, de outro — que orientaria, ao mesmo tempo, a literatura romântica brasileira; quando se pensa na sua “fidelidade dilacerada”<sup>59</sup> à realidade local e à moda francesa e portuguesa, como assinala Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*.

## Exercícios de admiração

Se a tentativa de visualização dos esforços intelectuais locais em sintonia ao movimento artístico internacional tem sido, ao lado da afirmação da nacionalidade, outro par constante da produção literária brasileira — espécie de duplo contraditório, mas, ao que parece, inseparável do outro, do abrasileiramento —, isso se faria notar de modo particularmente acentuado no romantismo. E, diante da mania dos românticos brasileiros de “entremear por toda parte, nem sempre com muita adequação”<sup>60</sup>, como diria o crítico Brito Broca, “nomes de autores, personagens de romances ou de poemas”, dá até para imaginar que, ao lado dos obrigatórios “quadros da natureza”, os “quadros de influências e admirações” e as “cenas de leitura” constituiriam quase uma espécie de *topos* no Brasil oitocentista.

As epígrafes, por exemplo, desempenhavam papel fundamental na configuração deste tipo de cena. Pelos textos de Álvares de Azevedo, por exemplo, passam Lamartine, Victor Hugo, George Sand, Bocage, Shakespeare, Musset, Theophile Gautier, Dante, Propércio, Almeida Freitas, Ossian, A. F. de Serpa Pimentel, Goethe, Vigny, Thomas Moore, o Livro de Jó, Shelley, Uhland, Chateaubriand, Charles Dovalle, André Chenier, o Marquês de Maricá, Turquet, Alexandre Herculano, Ugo Foscolo, Filinto Elísio, Clément Marot, o profeta Jeremias, W. Cooper, Alexandre Dumas, e, inúmeras vezes, Byron. Há pouquíssimos poemas sem uma, às vezes duas epígrafes. Uma espécie de listagem compulsória de autores e personagens admirados, e nem sempre bem conhecidos, faz com que o poeta não consiga — fato registrado por Brito Broca — em quatro breves páginas,

58 JUNQUEIRA FREIRE, L. J. Pureza [1852]. In: PINTO, op. cit., p. 25.

59 CANDIDO, *Formação da literatura brasileira*, cit. v. 2: 1836-1880, p. 117.

60 BROCA, Brito. O que liam os românticos. In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo/Brasília: Polis/Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 97.

como as que introduzem a segunda parte da *Lira dos vinte anos*, enfileirar menos de quinze nomes de figuras literárias estrangeiras.

O cenário livresco parece obrigatório. Até mesmo uma recordação amorosa pode se transformar, de uma hora para outra, numa nota de leitura, como no poema “Saudades”:

Quando eu lia com ela... e no romance  
Suspirava melhor ardente nota...  
E Jocelyn sonhava com Laurence  
Ou Werther se morria por Carlota...<sup>61</sup>

Uma cena íntima se desdobra muitas vezes numa cena de leitura, com “Childe-Harold-entreaderto”, retratos de Victor Hugo e Lamennais junto do leito, e pilhas de nomes e volumes que se espalham por toda parte, como na descrição, bastante conhecida, que se faz do quarto do poeta em “Idéias íntimas”:

Reina a desordem pela sala antiga,  
Desde a teia de aranha as bambinelas  
estante pulvurenta. A roupa, os livros  
Sobre as poucas cadeiras se confundem.  
Marca a folha do Faust um colarinho  
E Alfredo de Musset encobre, às vezes,  
De Guerreiro ou Valasco um texto obscuro<sup>62</sup>.

Há outros livros entreabertos na literatura romântica do período. Aliás muitos outros. Um deles — de Lamartine — serve mesmo de ponto de partida, num poema de Castro Alves, para as cismas sobre Deus e o universo de que se falam em “Poeta”:

Perto do candelabro teu Lamartine terno  
tua espera abria as folhas de cetim;  
Mas tu lias no livro, onde escrevera o Eterno  
Letras — que não estrelas — no céu — folha sem fim<sup>63</sup>.

Não é, por sinal, de estranhar o mote do “livro aberto” exatamente em Castro Alves, outro a construir verdadeira rede particular de influências, via epígrafes, em sua obra, por meio das quais, ao contrário, contudo, do que acontecia com Álvares de Azevedo, sugere uma intensificação do diálogo com a geração de escritores brasileiros que antecede a sua, incluindo muitas vezes trechos do próprio Álvares de Azevedo numa lista que passa por Byron, Musset, Monte

61 ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. *Obras*. 7. ed. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, s.d., t. 2, p. 114.

62 Id., *ibid.*, p. 170-1.

63 CASTRO ALVES, *Obras completas*, cit., v. 1, p. 112.



Alverne, Junqueira Freire, Laurindo Rabelo, Dante, Milton, Victor Hugo, Lamartine, Shakespeare, Garrett, Fagundes Varela, Heine, Eugene Sue, Maciel Monteiro, Isaías, Lucrecio, José de Alencar.

O mesmo Alencar seria responsável, aliás, num dos seus romances urbanos, por algumas cenas lapidárias de leitura, que ajudam a sublinhar, em *Lucíola* (1862), as transformações processadas no caráter de sua protagonista, uma prostituta à procura da inocência perdida. E cujos passos nessa direção vão sendo marcados primeiro, no capítulo XV, por uma leitura interrompida de *A dama das camélias*, mais adiante, no capítulo XVII, pela de *Paul et Virginie* e de *Atala*, ambas responsáveis pelos suspiros de Lúcia pela própria antiga ingenuidade, pelo seu “tempo de menina”. Cenas de leitura que permitiam ainda a Alencar, como já observou Valéria de Marco em *O império da cortesã*<sup>64</sup>, tematizar diretamente, no processo mesmo de escrita do romance, alguns dos textos que lhe serviam de fonte. E sugerir de saída tanto uma aproximação literária, de todo modo evidente, a Dumas Filho, quanto certa diferenciação do modelo, evidenciada na conversa de Paulo e Lúcia sobre Armando e Margarida — “Está bem: deixemos em paz *A dama das camélias*”, diria o narrador a Lúcia, “Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando”<sup>65</sup>. Negação teatralizada em seguida no gesto de Lúcia, que faria em pedaços o livro que antes tentara esconder com tanto cuidado.

A tensão entre a necessidade de exposição de textos e autores de referência, perceptível nessas cenas de leitura e na multiplicação das epígrafes, de um lado, e o desejo de singularização, a afirmação da própria autonomia, forma de marcar um afastamento da estética europeia, de outro, é o que Alencar tematiza, não sem humor, na ambigüidade entre a referência direta a Dumas Filho e o literal desfolhamento do seu livro exatamente por uma “dama das camélias” potencial. E o que Sousândrade sintetiza, no “Canto décimo” de *O guesa*, simultaneamente sugerindo e ironizando a influência byroniana sobre o seu poema:

Pois há, entre o Harold e o Guesa,  
Diferença grande, e qual é,  
Que um tem alta voz  
E o pé *bot*.  
‘Voz baixa’ o outro, e firme o pé<sup>66</sup>.

Assimilação e abasileiramento, imitação e singularização: são essas as tensões que enformam uma consciência literário-idiomática no romantismo bra-

64 MARCO, Valéria de. *O império da cortesã. Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. Ver, ainda, sobre Alencar, as análises, em linhas diversas, de Roberto Schwarz (*A importação do romance e suas contradições em Alencar*. In: —. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977) e Silviano Santiago (*Liderança e hierarquia em Alencar*. In: —. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982).

65 ALENCAR, José de. *Lucíola*. In: PROENÇA, op. cit., v. 1, p. 293.

66 SOUSÂNDRADE, op. cit., p. 244.

sileiro. Uma consciência à beira do dilaceramento, está posto. E, por isso mesmo, ao que parece, obrigada a reencenar tantas vezes as mesmas tensões.

Essa duplicidade de orientação, ainda no primeiro número da revista *Niteroy*, em 1836, levaria Gonçalves de Magalhães a verdadeira torção argumentativa no seu “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”<sup>67</sup>, onde consegue, com poucos parágrafos de distância, afirmar, encantado, a condição de “filho da civilização francesa” do Brasil de então e negar, peremptoriamente, qualquer tipo de imitação como verdadeira forma de “escravização”.

Três décadas mais tarde José de Alencar faria coisa parecida. Numa carta, apresentando Castro Alves a Machado de Assis, conseguiria elogiar o poeta, então novato, tanto pela capacidade imitativa — “Imitar Vítor Hugo só é dado às inteligências de primor”<sup>68</sup>, dizia —, quanto pela originalidade, pelo “poderoso sentimento da nacionalidade”. E o próprio Castro Alves daria, na sua obra poética, versão particular a essa dupla orientação, dedicando-se simultaneamente a um elogio constante da inspiração individual, de caráter “pessoal e intransferível” — como no “Eu sinto em mim o borbulhar do gênio”<sup>69</sup>, de “Mocidade e morte”, poema de 1864 —, e ao trabalho de tradução, por vezes paráfrase, de textos alheios, como nas versões de Musset, Lamartine, Byron, Losano, Spronceda e em várias de Victor Hugo, entendida, todavia, essa atividade, no seu caso, como próxima ao exercício literário “original”. O que se pode perceber por uma carta, de julho de 1867, do poeta ao seu amigo Regueira Costa, em que se refere às traduções do amigo como “teus versos”:

Como vai a *Noiva de Abydos*, de Byron? A tua mimosa *assimilação* da poesia de Lamartine? [...] Quero ler Byron e Lamartine na melodiosa toada de tuas estâncias<sup>70</sup>.

Uma atitude de não delimitação de uma fronteira rígida entre criação e tradução marcaria a obra de muitos românticos brasileiros, não apenas a de Castro Alves. Basta lembrar, nesse sentido, das inúmeras imitações e paráfrases de textos das mais variadas extrações que aparecem nas coletâneas poéticas do período, como a paródia de “Les îles”, de Hugo, por Castro Alves, como o poema “Protesto”, de Gonçalves Dias, segundo ele “imitação de uma poesia javanesa”, como as “imitações” de Bernard, Anacreonte, Champfort ou do “Cântico dos cânticos” realizadas por José Bonifácio. Houve, ainda, quem, à época, se dedicasse sobretudo à tradução poética, como Pinheiro Guimarães e Francisco Otaviano. O que demonstra, de certa maneira, o prestígio dessa atividade em meados do século

67 GONÇALVES DE MAGALHÃES, D. J. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. *Niteroy, Revista Brasiliense*, Paris: Dauvin et Fontaine, t. 1, n. 1, p. 132-59, 1836.

68 Apud MARCO, op. cit., p. 45.

69 Cf. CASTRO ALVES, *Obras completas*, cit., v. 1, p. 57.

70 Id., *ibid.*, v. 2, p. 435.

XIX. E não apenas na área de poesia. Pois se esboçaria, então, certa profissionalização da atividade de tradutor, sobretudo para periódicos, de novelas e folhetins estrangeiros, um tipo de versão em que se especializariam Caetano Lopes de Moura, Emílio Zaluar, Paula Brito e Justiniano José da Rocha. Este último seria responsável, por sinal, por uma curiosa tentativa de estender a não rigidez com que se distinguiam criações e traduções para o terreno da autoria. Daí perguntar-se, no *Jornal do Commercio* de 27 de março de 1839, antes da publicação de sua versão em folhetins, “A paixão dos diamantes”, para a novela *Fräulein von Scudéry*, de E. T. A. Hoffmann: “Será traduzida, será imitada, será original a novela que vos ofereço, leitor benévolo? Nem eu mesmo que a fiz vo-lo posso dizer”<sup>71</sup>.

A dúvida muitas vezes estaria aparente na própria organização de certos livros de poesia, nos quais, como já observou José Paulo Paes em “A tradução literária no Brasil”<sup>72</sup>, as versões podiam “dividir terreno” com as composições originais, ficando até “em pé de igualdade” com elas. Divisão de terreno que teria contraparte idiomática. Daí Álvares de Azevedo preferir um termo em inglês para definir a sensação de tédio dominante em sua poesia: *spleen*. Daí uma das primeiras “novelas brasileiras”, a *Olaya e Júlio* ou *A periquita*, de 1830, ter tido duas versões — em português e em francês —, como a sugerir uma dupla filiação literário-idiomática em contraste evidente com o subtítulo nativista — “novela nacional” — que ostentava no periódico *O Beija-Flor*, onde foi divulgada. Ou, conforme explicaria a pesquisadora Marlyse Meyer: “binacional quanto à língua, simbolizando, assim de saída, por esse amálgama brasileiro-francês, o signo sob o qual se colocaria *nossa nascente literatura*”<sup>73</sup>.

Havia, no entanto, quem não visse amálgamas idiomáticos e exercícios de aproximação da literatura européia com muito bons olhos. Como o padre Lopes Gama que, à guisa de defesa nativista do idioma, inventaria, em *O Carapuceiro* de 6 de abril de 1842<sup>74</sup>, um diálogo cômico entre Mr. Pimenta, D. Mariposa e Títtere, com o propósito evidente de desqualificar a ficção traduzida e divulgada no país então. A conversa começava com uma sucessão de exclamações por parte de D. Mariposa: “Que belo! Quadrilhas e pedacinhos de francês... Que coisas d’encantar a gente!”. Das quadrilhas passava, no entanto, para um possível projeto de lei: “Olha, amável primo: se eu fosse deputada e legislativa, propunha a indicação para que fosse proscrita a língua portuguesa ou, pelo menos, que só se falasse português afrancesado”. E, na resposta que lhe dava o Títtere, expunha

71 Cf. *Jornal do Commercio*, 27 mar. 1839.

72 PAES, José Paulo. A tradução literária no Brasil. In: —. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990, p. 15-6.

73 MEYER, Marlyse. Uma novela brasileira de 1830. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 47, n. 1-4, p. 131.

74 GAMA, Manuel Lopes. Quadrilhas e pedacinhos de francês. In: DELGADO, Luís (org.). *Textos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1958, p. 88-9.

Lopes Gama, pelo avesso, a moral da sua crônica-para-várias-vozes: “não é preciso que haja disposição legislativa *ad hoc*; as novelas, as traduções e os periódicos vão-nos fazendo esse importante serviço”.

Nessa mesma linha de condenação humorística de estrangeirismos e modismos literários poderosos se podem entender igualmente as caricaturas em que se transformavam em geral os personagens estrangeiros na comédia de costumes de Martins Pena e França Júnior. Ou nas charges tão em voga na imprensa ilustrada brasileira sobretudo da segunda metade do século XIX. Um exemplo: uma página da *Semana Ilustrada* de 16 de abril de 1871 intitulada “Estudos especiais sobre pronúncia de línguas”. Brinca-se, então, com a língua alemã, sugerindo-se que, para falá-la, bastaria beber um copo de cerveja com um carretel enfiado na garganta; com o inglês, cuja boa pronúncia exigiria uma batata quente na boca; com o italiano, que não deveria ser falado, mas cantado como numa ópera; e com o francês, cujo aprendizado poderia ser feito sem maiores esforços: “Estuda-se com proveito na rua do Ouvidor: *Pristi!*”, avisa a charge.

## Exercícios de prosaização

Implicâncias com afrancesamentos e traduções, de um lado; Álvares de Azevedo respondendo com uma bravata também humorística, de outro. E indo direto ao ponto numa condenação das próprias ladroagens em trecho de “O cônego Filipe”: “Mas ah! O plágio nem perdão merece! / Digam — pega ladrão! — Confesso o crime [...]”<sup>75</sup>. Auto-ironia a que Bernardo Guimarães, companheiro, na Academia de Ciências Jurídicas e Sociais de São Paulo, de Álvares de Azevedo, acrescentaria traço impiedoso a mais em “Dilúvio de papel”, poema provavelmente de 1859 ou 1860.

Aí, o “sonho de um jornalista poeta” acaba virando ao avesso a “cena de leitura” tão comum aos românticos locais. Nele, em vez de nomes e títulos nobres, como os que o próprio Bernardo Guimarães costumava citar nas suas epígrafas (Garrett, Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Virgílio, Lamartine, Chateaubriand, Camões, Metastásio, Horácio, Hugo), são jornais locais e estrangeiros diversos, com tipos e títulos variados, e em todas as línguas possíveis, que perseguem o poeta e, mesmo no seu quarto, trancado, brotam em turbilhão de gavetas, armários, paredes, cadeiras, lençóis, castiçais até quase sufocá-lo. “Oh! século dezenove, / ó tu, que tanto reluzes. / És o século das luzes, / Ou século de papel?!...”<sup>76</sup> indaga, em certo momento, o poeta em fuga diante de uma nuvem

75 ÁLVARES DE AZEVEDO, *Obras*, cit., t. 2, p. 264.

76 GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas*. Org. Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1959, p. 122.



densa de jornais, gazetas, correios e diários, que parece inundar a terra inteira. Cenário de impressos, bem diverso do ambiente livresco tão caro à literatura brasileira oitocentista. Capaz, entretanto, de chamar a atenção para o papel fundamental dos periódicos, das seções de “Variedades”, dos “Folhetins”, das revistas de divulgação cultural, na formação e nas publicações dos românticos brasileiros.

Segundo José Guilherme Merquior, em *De Anchieta a Euclides*, teriam sido exatamente essa mescla, esse recurso a “gêneros menos ‘nobres’ e mais populares do que o repertório neoclássico — a canção de verso curto, o folhetim, a comédia farsesca”<sup>77</sup> os responsáveis pela “entrada nos costumes”, pela maior popularização do romantismo. A ponto de os leitores disputarem avidamente as páginas do *Diário do Rio de Janeiro* em que os capítulos de *O guarani*, de José de Alencar, saíam em folhetins em 1857. Ou de se ter formado, em meados do século, uma platéia teatral bastante fiel para as montagens de autores brasileiros no “Ginásio Dramático” do Rio de Janeiro.

Mas se o “dilúvio de papel” de Bernardo Guimarães indica o jornal como um dos interlocutores fundamentais da literatura brasileira do século XIX, chama a atenção também, ao opor musas, líras e ninfas a gazetas, fósforos e urinóis, para o processo de “rebaixamento” a que o “jornalista poeta” do texto submete um repertório “nobre” de imagens e figuras alegóricas. Prosaização, neste caso; estratégia inversa no caso de um poema como “Leito de folhas verdes”, de Gonçalves Dias, no qual se enobrecem uma forma poética medieval — a cantiga de amigo — abrasileirando-a, e uma personagem indígena, emprestando-lhe habilidade trovadoresca. Não se trata, porém, de escolher uma dessas estratégias de apropriação de recursos expressivos ou um dos poetas referidos. Mesmo porque rebaixamentos e enobrecimentos estão presentes na dicção poética de ambos. Tanto Bernardo Guimarães pode ser bastante reverente, como diante do modelo das “meditações poéticas” de Lamartine nos seus “Cantos da solidão” (1852), quanto Gonçalves Dias irreverente ao exercitar redondilhas sob o disfarce humorístico de frei Antão de Santa Maria de Neiva nas *Sextilhas de frei Antão* (1848).

E não é de estranhar, aliás, que, em meio a um duplo comprometimento com um abrasileiramento apaixonado e um desejo de sintonia com relação à literatura européia, com exibições de originalidade e imitações, com afirmações de nacionalidade e listagens de modelos estrangeiros, houvesse oscilação de tom. Ou que essa tensão interna pudesse rachar a dicção poética. Por vezes estilizando literalmente a voz lírica num sem-número de vozes como em “A orgia dos duendes”, de Bernardo Guimarães, ou em *O guesa*, de Sousândrade, em especial nos “episódios infernais” dos seus cantos “Segundo” e “Décimo”. Por vezes vendo-se o poeta — que um Álvares de Azevedo, por exemplo, diverte-se, numa

77 MERQUIOR, José Guilherme. *Breve história da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979. v. 1: *De Anchieta a Euclides*, p. 55.

cruel autoprosaição, em comparar a lagartixas, marrecos ou a um canário de gaiola — forçado a recompor a própria imagem pela associação a uma série de figuras ancestrais, por um repentino exercício de linhagem literária como o que invade *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, no seu décimo canto:

Esse céu, onde os Anjos já sabiam  
Os nomes de Durão, dos Alvarengas,  
De Basílio e de Cláudio, e de outros vates,  
Que em séculos futuros assomando,  
A terra do Cruzeiro honrar deviam.  
Inspire-me esse céu, que viu-me infante,  
Nos braços maternais, beber co’ a vida  
Este amor da harmonia que afagou-me;  
E possa ouvir meu canto derradeiro [...]<sup>78</sup>

Legitimação, via linhagem, do próprio projeto épico, no caso de Magalhães, que figuraria, nesses poucos versos, o movimento genealógico pelo qual se orienta, de modo geral, o pensamento romântico brasileiro.

## Genealogias, etimologias, projetos épicos

Não seria, no entanto, como era freqüente na literatura romântica européia, sob a forma de viagens espirituais, circulares e ascendentes, de aprendizado, de autoconhecimento, à maneira do *Hypérion*, de Hölderlin, do *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, de *The rime of the ancient mariner*, de Coleridge, ou de um “poema autobiográfico” como “The prelude” de Wordsworth, que o romantismo brasileiro realizaria esse seu movimento, reiterado, obrigatório, de retorno. No caso brasileiro, as expedições de demarcação de origens, de fundação da nacionalidade, bem adequadas a um país com independência política recente, é que se tornariam a regra.

Entende-se, assim, a intensificação, no Brasil oitocentista, do interesse dos letrados locais pelos mais diversos relatos de viagem pelo país, recentes então ou referentes aos primeiros tempos da colonização portuguesa, que tomariam — às vezes diretamente, como se vê nas notas de Alencar e Gonçalves Dias a seus textos — por modelos ou antagonistas nas suas próprias viagens literárias de descoberta. É fruto desse interesse a divulgação à época de textos como o *Diário de navegação*, de Pero Lopes de Sousa, em 1839, a *Narrativa epistolar*, de Fernão Cardim,

78 Apud CANDIDO, *Formação da literatura brasileira*, cit., v. 2, p. 65. Cf. MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1864, p. 305-6.



em 1847, o *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, em 1851, os três em edições a cargo de Francisco Adolfo de Varnhagen.

É igualmente exemplar, dessa atenção intensificada ao olhar de fora, a resposta em geral imediata, passional, a quaisquer comentários sobre o país, da parte desses viajantes estrangeiros, de que se tinha notícia. Foi, assim, em bloco, e de modo aguerrido, que a redação da revista *Minerva Brasiliense* reagiu à *Revue des Deux Mondes* e respondeu em dois números seguidos, o de 15 de setembro e o de 1º de outubro de 1844, a referências consideradas desairosas, com um editorial de Santiago Nunes Ribeiro, um artigo de Manuel de Araújo Porto-Alegre contra Jacquemont, Arago, Chavagnes e outros viajantes franceses, e outro de Émile Adêt, defendendo a suavidade da língua portuguesa da “acusação” de Chavagnes de que seria “dura e gutural”.

É curiosa, também, nesse sentido, a repercussão de uma obra como *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Jean-Baptiste Debret, cujos três volumes saíram entre 1834 e 1839. Já em 1836, no primeiro número da revista *Nitheroy*, na seção “Bibliografia”, seria divulgada uma resenha bastante elogiosa de Gonçalves de Magalhães sobre os dois volumes publicados até então. “O Brasil apenas conhecido na Europa culta como um vasto e maravilhoso deserto habitado por selvagens antropófagos, começa enfim a merecer a atenção, que justamente reclama sua categoria social”, exultava o escritor. E sublinhava o fato de, além do “deserto virgem”, da “cabana do índio”, dos “costumes do habitante dos bosques”, Debret tratar ainda da cidade, das festas da Corte, da “mais bela Igreja da capital”. “Os quadros fielmente desenhados ao lado de verdadeiras descrições”, dizia, “dão a esta obra a maior importância” (p. 185). Um breve comentário, positivo, no seu caso, a respeito do segundo volume já parecia prefigurar, no entanto, a reação negativa de alguns membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ao livro. Eis a observação de Magalhães: “Contém o segundo volume os costumes, e usos do povo, alguns dos quais, com o progresso da civilização vão desaparecendo” (p. 187). Não é difícil perceber que é à escravidão que se refere aí.

E seria exatamente à tematização direta, pictórica, do escravismo brasileiro que reagiriam os responsáveis — Bento da Silva Lisboa e J. D. de Ataíde Moncorvo — pelo parecer do Instituto Histórico local ao relato de Debret. No parecer, publicado na *Revista Trimensal de História e Geografia* em abril de 1841 (n. 9, p. 98-9), há ironias contra a representação de uma mulher “no último período de gravidez”, mas são as cenas de escravidão que merecem os maiores reparos: a do tráfico de africanos no Valongo e a de um feitor castigando um negro. A elas respondem os membros do Instituto Histórico batendo numa tecla muito repetida no país então à guisa de defesa de uma prática indefensável:

é confessado por escritores de nota, que entre todos os senhores de escravos, os Portugueses eram os mais humanos: ao menos não se lhes atribuíam as crueldades praticadas por outras nações com estes infelizes.

Explicação semelhante, aliás, à que usaria Alencar, em texto de dezembro de 1874, ao falar da palavra “sinhá”. “As relações sociais que produziram o termo *sinhá* são desconhecidas aos europeus”, dizia Alencar. No Brasil, a seu ver, ao contrário do “velho mundo”, a escravidão teria se revestido “dos sentimentos mais generosos, a caridade do senhor e a dedicação do servo”<sup>79</sup>. Daí, então, “a doçura e expressão do vocábulo com que o escravo começou a designar a filha do seu senhor”<sup>80</sup>. Não haveria doçura alguma, no entanto, no modo de um outro “escravo”, o Seixas, do seu romance *Senhora* (1875), referir-se à mulher Aurélia, também sua “proprietária”. Trata-a não por “senhõra” (esposa), como seria de se esperar, mas por “senhõra” (proprietária), sublinhando, assim, pela pronúncia, a agressividade embutida no nexos escravocrata. E seria apenas sob o disfarce da metáfora amorosa, como neste romance, ou sob a retórica senhorial da doçura, como na digressão sobre o termo “sinhá”, que o próprio Alencar se permitiria tematizar ocasionalmente a escravidão. Nada de feitos e chicotes como os estampados por Debret, por exemplo. Nem tudo cabia, portanto, como a reação às suas pranchas demonstrava, nesses exercícios continuados de construção da nacionalidade empreendidos pela maior parte dos românticos brasileiros.

Construção problemática — dadas as exclusões —, mas obrigatória. E tão mais legítima, ao que parece, se vista como restauração, como retorno a uma cena paradigmática de fundação, à “origem”. “Os povos ressentem-se eternamente da sua origem”<sup>81</sup>: é assim, citando Tocqueville, que Varnhagen abre a segunda edição da sua *História geral do Brasil* e justifica o estudo de “tempos coloniais” num “império independente” como possibilidade de se delimitar, desta maneira, o “caráter nacional” brasileiro. “Qual a origem da literatura brasileira?”<sup>82</sup>: é com mote semelhante, e voltando-se, como Varnhagen, para o período colonial, que Gonçalves de Magalhães apresenta, em 1836, uma pequena linhagem, composta por Santa Rita Durão, Basílio da Gama e Sousa Caldas, para defender a idéia de que “o país se não opõe a uma poesia original, antes a inspira”. E de que “estudar o passado” ensinaria a nação a enxergar melhor o presente.

É, ainda, de linhagens que fala Pereira da Silva no segundo número da revista *Nitheroy* ao tratar da “origem da civilização moderna” e, em particular, da “poesia que nós apelidamos romântica”, filiada por ele à influência árabe. Araújo Porto-Alegre se imporia retorno semelhante, só que ao início da colonização portuguesa — “Os proscritos e aventureiros de Portugal deram princípio à Nação brasileira”<sup>83</sup> —, ao expor, num artigo de 1836, suas idéias sobre a música no Brasil. “Nós queremos remontar-nos à origem da poesia brasileira e achar a sua caracte-

79 ALENCAR, José de. *O nosso cancioneiro (Cartas ao Sr. Joaquim Serra)*. Introd. e notas de M. Cavalcanti Proença e Manuel Esteves. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962, p. 68-9.

80 Id., *ibid.*

81 VARNHAGEN, *História geral do Brasil*, cit., t. 1, p. vii.

82 *Nitheroy*, n. 1, p. 132-59.

83 *Ibid.*, p. 179.

rística<sup>84</sup>; é, pois, via retorno que Santiago Nunes Ribeiro, parecendo sintetizar as preocupações da crítica de então, procura rastrear, em artigo publicado a 1º de novembro de 1843 na *Minerva Brasiliense*, a “nacionalidade da literatura brasileira”.

O cônego Fernandes Pinheiro, por seu turno, sublinharia, num artigo de 1854 na revista *Guanabara*, “o dever de estudar a origem, as bases da nossa linguagem; que ainda ninguém contestou que fossem estas a língua e a literatura latinas<sup>85</sup>. E seria também com os olhos voltados para “começos” e “princípios”, mas com uma compreensão bastante diversa da de Fernandes Pinheiro sobre o português do Brasil, que Macedo Soares rastrearía, nas suas notas lexicográficas e etimologias, as “vozes d’África e das tribos indígenas<sup>86</sup> que, a seu ver, contribuíam decisivamente para o “movimento dialetal” que se estaria operando na “língua nacional”.

Aliás, o interesse pela etimologia tomaria tais proporções à época que, no início da década de 70 do século XIX, se tornaria um dos motes humorísticos da *Semana Ilustrada*. E a partir de seu número de 3 de dezembro de 1871 o periódico teria como seção regular durante meses um “Curso de Etimologias”, todas elas, é claro, fantásticas, e para os vocábulos mais corriqueiros, como quitanda, bigodes, caneta, gravata, alfaiate, papel. Veja-se, por exemplo, a explicação para uma palavra como mosquito:

*Mos*, ou antes, *mus*, é, como sabem os leitores, palavra latina, e quer dizer *rato*. São pequeníssimos e com asas os ratos da cidade de Quito (república do Equador) e daí veio o nome de *mosquito*, *rato de Quito*, que em português damos aos zoilos que nos afligem na cama.

Explicação cômica que, no entanto, diz bem da verdadeira paixão etimológica do período.

Há uma demanda de origens que, de Varnhagen a Fernandes Pinheiro e Macedo Soares, passando por Santiago Nunes Ribeiro, Pereira da Silva, Araújo Porto-Alegre e Gonçalves de Magalhães, dominaria o romantismo local. “Há mister reunir todos os títulos de sua existência”, diria Magalhães sobre o país,

para tomar o posto que justamente lhe compete na grande liga social, como o nobre recolhe os pergaminhos de sua genealogia, para em face do Rei fazer-se credor de uma nova graça<sup>87</sup>.

84 RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro: Tipografia de J. E. Cabral, n. 1, p. 19, 1º nov. 1843.

85 FERNANDES PINHEIRO, J. C. Reação lingüística. *Guanabara*, t. 2, n. 8, p. 265.

86 MACEDO SOARES, Antônio Joaquim. Sobre algumas palavras africanas introduzidas no português que se fala no Brasil. In: —. *Estudos lexicográficos do dialeto brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p. 72. Quanto à etimologia criada pela *Semana Ilustrada* para a palavra “mosquito”, está no número de 28 de janeiro de 1872 (ano 12, n. 581).

87 Cf. GONÇALVES DE MAGALHÃES, op. cit., p. 144.

E seria sob tal orientação genealógica que se organizariam, então, coletâneas de “poesia brasileira” remontando a exemplos tirados do Brasil colonial, como o *Florilégio da poesia brasileira* (publicado entre 1850 e 1853), de Varnhagen, este explicitamente voltado para a divulgação do que “por mais americano tivemos<sup>88</sup>, ou o *Mosaico poético*, planejado por Joaquim Norberto e Émile Adêt para que “tantas e tantas produções que, disseminadas e desamparadas à poeira dos anos, aí jazem como que condenadas ao olvido” formassem o “corpo de toda uma literatura<sup>89</sup>. Na verdade, como explicavam Émile Adêt e Joaquim Norberto em artigo publicado a 1º de maio de 1844 na *Minerva Brasiliense*, tratava-se de repetir, com material local, as muitas coletâneas de baladas, contos e canções populares — como a dos Grimm, de contos infantis e domésticos, de 1812 — que se multiplicaram pela Europa sobretudo durante a primeira metade do século XIX. “Vede agora todas as nações da Europa, cheias de entusiasmo e de coragem, pesquisando com paciência na poeira de seus conventos e de suas bibliotecas”, lia-se na *Minerva Brasiliense*, “ou colhendo nos lábios de seus povos dispersos sobre a face de seu território, essas primitivas obras caídas na singeleza do pensamento e do coração<sup>90</sup>. E se, na Europa, essas coletâneas, esse entusiasmo pela cultura do povo estavam intimamente ligados, como registra Peter Burke em *A cultura popular na Idade Moderna*, a “um movimento de autodefinição e libertação nacional<sup>91</sup>, nada mais adequado para uma literatura empenhada em delimitar a própria nacionalidade, em autolegitimar-se, como a brasileira do Oitocentos, do que acompanhar essa tendência.

O que moveria, no entanto, os florilégios locais, assim como a coleta de brasileirismos, histórias indígenas, cantigas populares, seria a crença, semelhante à dos Grimm ou de Herder, de que, como indica Burke, “os usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, etc. faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação<sup>92</sup>. E seria exatamente no sentido da captura desse “espírito nacional” que José de Alencar esboçaria, numa série de “Cartas ao Sr. Joaquim Serra”, publicadas em *O Globo* em 1874, seu projeto de um cancionero nos moldes da coletânea de Walter Scott e do *Romanceiro* de Garrett. “É nas trovas populares que sente-se mais viva e ingênua a alma de uma nação<sup>93</sup>, diria o escritor no texto publicado no dia 7 de dezembro daquele ano. E, chamando a atenção para o predomínio que acreditava existir, na poesia popular cearense, do gênero pastoril, divulgaria o que lembrava do poemeto do *Boi*

88 VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987, t. 1, p. 14. Lembrem-se, ainda, as coletâneas de Pereira da Silva (*Parnaso brasileiro*, 1843-1848) e de Januário da Cunha Barbosa (*Parnaso brasileiro*, 1829-1831).

89 ADÊT, Émile e SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. Algumas palavras sobre uma nova publicação. *Minerva Brasiliense*, v. 1, n. 13, p. 392-3, 1º maio 1844.

90 Id., *ibid.*, p. 392.

91 BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 40.

92 Id., *ibid.*, p. 36.

93 ALENCAR, *O nosso cancionero*, cit., p. 15.



*Espácio*, no qual um vaqueiro, depois de matar um animal fugitivo, passa a elogiá-lo e a desfiar suas muitas proezas, e do *Rabicho da Geralda*, do qual procura “restaurar” o “traço primitivo e original”, refundindo cinco versões disponíveis de um poema que, ao lado do *Ivanhoé*, de Walter Scott, e da literatura popular de cavalaria, funcionaria como uma das fontes básicas de seu romance *O sertanejo* (1875).

Nesses esforços generalizados de compilação e aproximação de contos e cantigas do povo estaria embutida, ainda, a busca de poemas nacionais, heróis ancestrais, e a determinação de algum texto fundador da nacionalidade. O que, do ponto de vista europeu, se daria em cadeia: o *Beowulf* teria duas edições seguidas, a de Thorkelin, em 1815, e a de Grundtvig, em 1820, a partir de um manuscrito descoberto em 1705; o *Nibelungenlied* teria uma primeira edição crítica em 1826, a cargo de Lachmann, e uma segunda em 1827, de Karl Simrock; a *Chanson de Roland* seria editada por Paulin Paris e por Francisque Michel em 1836 e 1837; a *Kalewala*, por Elias Lönnrot em 1835, e assim por diante.

Sem dúvida havia desejo semelhante de “descobrir” um poema nacional para o Brasil em meio aos florilégios e cancioneiros em projeto. O que ficaria evidente, por exemplo, no modo como Alencar fala das canções populares cearenses nas cartas a Joaquim Serra. Logo na primeira delas já avisava: “Não se inspiram no sentimento lírico, têm cunho épico. São expansões ou episódios da eterna heróida do homem em luta com a natureza”<sup>94</sup>. Tentativa de localizar traços épicos que se acentuaria na quarta carta, divulgada a 17 de dezembro de 1874, na qual estabelece diversos paralelos entre o *Rabicho da Geralda* e as epopéias homéricas. A começar de uma possível proximidade de duração com a *Ilíada*: “A ação dilata-se por nove anos, segundo uma versão, ou por onze, na lição mais seguida. É com pouca diferença o período clássico do cerco de Tróia”<sup>95</sup>. Ressaltaria, ainda, os “traços de simplicidade homérica” dos “rústicos vates do sertão”; sua estratégia de “exaltar o homem para glorificar o animal”<sup>96</sup>, na sua opinião semelhante à de Homero, que engrandeceria troianos para exaltar os gregos; e um processo coletivo, gradual, de composição, como o das epopéias de ir se escrevendo ao longo de suas várias repetições por cantores e ouvintes diversos.

Não seria, porém, somente na tradição oral, nas reminiscências de antigas cantigas ouvidas na infância, que se tentaria descobrir, no Brasil oitocentista, o rastro de algum poema fundador. Daí o interesse por manuscritos de toda ordem, sobretudo os dos primeiros tempos da colonização portuguesa, alguns deles impressos pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e a curiosidade por qualquer registro de escrita guarani, como os divulgados por alguns estudiosos de línguas indígenas então. Velhos manuscritos — dotados de aura especial não só

94 Id., *ibid.*, p. 16.

95 Id., *ibid.*, p. 49.

96 Id., *ibid.*, p. 51.

porque ligados, eles mesmos, a origens aparentemente legítimas, mas porque depositários potenciais de uma desejada “essência” da nacionalidade —, que seriam investidos de papel destacado, exemplar, na ficção alencarina. E não apenas nela, está posto.

Houve, na verdade, como assinalava Otto Maria Carpeaux na sua *História da literatura ocidental*, uma verdadeira moda de “crônicas e manuscritos falsificados”, de “fazer passar romances por transcrições de manuscritos encontrados num velho castelo”<sup>97</sup>. Isso o que faria Alencar, trocando o velho castelo por uma sacristia pernambucana, na sua *Guerra dos mascates* (1873), alinhavada, segundo se lê na sua “Advertência prévia”, “sobre uma papelada velha, descoberta de modo bem estúrdio”<sup>98</sup>. Também o inacabado *Ex-homem* e alguns dos perfis de mulher se apresentariam como manuscritos recentes, mas cercados de certo mistério, recebidos e divulgados por aquele que apenas se pensaria ser o seu autor.

No caso de Alencar, entretanto, a referência a esses velhos ou novos escritos não serviria simplesmente para referendar ou para brincar com a veracidade romanesca. Um de seus manuscritos, aliás, o do tesouro de Robério Dias, se converteria em elemento todo poderoso, espécie interesseira de Graal, tanto em *O guarani* quanto em *As minas de prata* (1862-1866), e seria, no segundo livro objeto de buscas tão persistentes quanto o desejo romântico de um “manuscrito fundador”, de um tesouro épico capaz de fixar a “origem” da literatura brasileira e singularizá-la de modo indiscutível.

Essa busca, sem termo, de um poema fundador se desdobraria, no entanto, no romantismo brasileiro, numa espécie de projeto épico em abismo, marcado por certo inacabamento essencial e pela presença, por outro lado, nas mais diversas manifestações literárias do período. Inclusive na reedição, em 1845, do *Uruguai* e do *Caramuru*, por Varnhagen, num pequeno volume intitulado *Épicos brasileiros*, com a observação de que se tratava das “duas primeiras epopéias de assuntos brasileiros e autores filhos do Brasil”<sup>99</sup>. Outro tipo de resposta a essa tarefa épica foi a tradução da *Eneida*, publicada no volume *Virgílio brasileiro* em 1858, da *Ilíada* e da *Odisséia* por Odorico Mendes, sendo que as suas versões para as epopéias gregas só seriam editadas em 1871, a primeira, e 1928, a segunda, ambas depois de sua morte.

97 CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966, v. 4, p. 1.810.

98 ALENCAR, José de. *Guerra dos Mascates*. In: PROENÇA, op. cit., v. 2, p. 883.

99 VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Apostila acerca desta edição. In: —. *Épicos brasileiros*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1845, p. 445. Sobre a relação dos projetos épicos dos românticos com Basílio da Gama e Durão, lembrem-se os comentários de José Veríssimo acerca da influência do *Uruguai* em *Os timbiras*, de Gonçalves Dias: “Indicia esse influxo, e quase reproduz o verso do *Uruguai*. ‘No espaço azul onde não chega o raio’ estoutro dos *Timbiras*, aludindo ao surto do condor após a presa feita, ‘E sobe audaz onde não chega o raio’. [...] Também a apóstrofe — América infeliz! — do formosíssimo canto terceiro recorda o — Gentes da Europa nunca os trouxera — do segundo canto do *Uruguai*” (VERÍSSIMO, op. cit., p. 206).



No caso de Odorico, porém, não seria simplesmente o fato de ter escolhido as epopéias clássicas para traduzir que o vincularia de modo mais acentuado a esse projeto épico nacional poderoso, mas sim a sua reiterada tentativa de aproximar os gregos dos “selvagens da América”, como nas notas aos Livros IV e X da *Iliada*, e de enxergar em situações referidas no texto grego cenas da vida brasileira do século XIX. Como numa embarcação descrita no Livro V da *Odisséia* veria uma jangada semelhante às que “andam nas costas de muitas províncias do Brasil”<sup>100</sup>. Ou numa referência à escravidão na Grécia perceberia, pela “menor dureza”<sup>101</sup>, pontos de contato com a brasileira, expostos numa das notas ao Livro XV do mesmo poema.

Reedições e traduções, de um lado; e uma sucessão de tentativas de se produzir, enfim, o épico da nacionalidade brasileira, de outro. E nesta série se incluíam *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, *Os timbiras*, de que Gonçalves Dias só chegaria a divulgar quatro cantos; *Os filhos de Tupã*, poema inconcluso de Alencar; *Colombo* (1866), espécie de épico americano, de Manuel de Araújo Porto-Alegre; *O guesa*, também inacabado, de Sousaândrade; *Anchieta, ou O Evangelho nas selvas* (1871), “epopéia cristã”, de Fagundes Varela, divulgada em 1875, já depois de sua morte.

Paisagens e cenas americanas, de um lado; figuras de descobridores, viajantes, como Colombo, o próprio guesa errante ou o Anchieta do poema de Varela, de outro. A certeza, sublinhada pelo panorama literário europeu, de que não havia mais muito lugar para o épico então, de um lado; a necessidade de textos de fundação, exigência de uma literatura e de uma nacionalidade em busca de legitimação, de outro. Atualiza-se, assim, mais uma vez, a duplicidade característica do romantismo brasileiro, e não apenas de seus projetos épicos. Quanto a estes, tomam forma entre a inviabilidade do gênero (exposta por Alencar ao comentar o poema de Magalhães e ao adotar a forma romanesca) e a necessidade do poema nacional (endossada pelo mesmo Alencar ao tentar, ainda assim, o gênero), entre forte pressão interna para o dilaceramento (daí a fragmentação a que Sousaândrade submete o próprio poema, daí a inconclusão de outros deles) e uma longa vigência obrigatória (como se fosse necessário ter uma epopéia-em-processo para levar adiante outros trabalhos).

E, se o gênero mesmo das origens, a epopéia, deixa de ser possível, estiliza-se em múltiplos traços épicos disseminados pelo conjunto da literatura oitocentista brasileira, generalizando-se o seu movimento de retorno, o seu impulso genealógico. Então Varnhagen, com a máscara de Pero Vaz de Caminha, é impelido a refazer a *Crônica do Descobrimento do Brasil* (1840), Junqueira Freire

100 MENDES, Odorico. In: HOMERO. *Odisséia*, p. 70. Sobre a tentativa de apropriação por parte de José de Alencar, em particular, dos dísticos, perífrases, metáforas fixas de Homero, vejam-se os comentários de José Guilherme Merquior (op. cit., p. 82) e Haroldo de Campos (Iracema: uma arqueografia de vanguarda. *Revista USP*, n. 5, p. 67-74, em especial p. 70, mar./abr./maio 1990).

101 Cf. MENDES, Odorico. In: HOMERO, *Odisséia*, cit., p. 192.

a adotar, vez por outra, a voz lírica de um jesuíta no começo do povoamento do país, entre “ínvias matas” e “tribos bárbaras”<sup>102</sup>, Alencar a remontar às origens do Ceará em *Iracema*, Sousaândrade a renarrar, a seu modo o Gênesis bíblico, num poema já dos anos 80, o *Novo Éden*, Joaquim Felício dos Santos a acompanhar, passo a passo, a fundação de Diamantina nas suas *Memórias do distrito diamantino* (1861-1862), Joaquim Manuel de Macedo a percorrer, com olhos de cronista, o Rio de Janeiro dos tempos coloniais em *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (1862). E assim por diante, esboçando-se, em mosaico, esta figura impossível — a épica —, que parece servir de ponto de fuga à literatura romântica brasileira.

Rio de Janeiro, 1990.

### Bibliografia de base

- ADÊT, Émile e SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. Algumas palavras sobre uma nova publicação. *Minerva Brasiliense*, v. 1, n. 13, p. 392-3, 1º maio 1844.
- ALENCAR, José de. *O nosso cancionário (Cartas ao Sr. Joaquim Serra)*. Introd. e notas de M. Cavalcanti Proença e Manuel Esteves. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.
- . *Guerra dos Mascates* (v. 2); *Iracema* (v. 2); *Lucíola* (v. 1); *Ubirajara* (v. 2). In: PROENÇA, M. Cavalcanti (org.). *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. 3 v.
- . Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios* (excertos). In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro/Brasília: Pallas/Instituto Nacional do Livro, 1980, v. 1.
- . *Ao correr da pena*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- ALMEIDA GARRETT, João Batista Leitão de. *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*. Lisboa: Livraria Moderna Editor, 1904.
- ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. Discurso. In: CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Imprensa Oficial do Estado, 1960.
- ANDRADA E SILVA, José Bonifácio de. *Obras*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Instituto Nacional do Livro/Imprensa Nacional, 1946. v. 1: *Poesias de Américo Elísio*.
- CASTRO ALVES, Antônio de. *Obras completas*. Ed. Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921, v. 1.
- CUNHA BARBOSA, Januário da (org.). *Parnaso brasileiro, 1829-1831*.

102 JUNQUEIRA FREIRE, L. J. O jesuíta. In: —. *Obras poéticas*. 4. ed. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, s.d., t. 1, p. 74. Quanto às tentativas de um épico nacional propriamente dito, leiam-se as observações de Wilson Martins no terceiro volume de sua *História da inteligência brasileira* (São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977, em especial p. 29-82) e de José Aderaldo Castello em “A polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios* e o indianismo romântico” (In: —. *A polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953).

- DENIS, Jean Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do romantismo. A contribuição europeia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp, 1978.
- FERNANDES PINHEIRO, J. C. Reação lingüística. *Guanabara*, t. 2, n. 8, p. 265.
- GAMA, Manuel Lopes. Quadrilhas e pedacinhos de francês. In: DELGADO, Luís (org.). *Textos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- GONÇALVES DE MAGALHÃES, D. J. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. *Nitheroy, Revista Brasiliense*, Paris: Dauvin et Fontaine, t. 1, n. 1, p. 132-59, 1836.
- . *Suspiros poéticos e saudades*. 2. ed. Paris/Porto/Coimbra: N. Moré Livreiro, 1859.
- . *A Confederação dos Tamoios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1864.
- GONÇALVES DIAS, Antônio. Carta ao Dr. Pedro Nunes Leal [1857]. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil. Textos críticos e teóricos*. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp, 1978. v. 1: 1820-1920. *Fontes para a teoria e a história*.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias completas*. Org. Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1959.
- HOMERO. *A Ilíada*. Trad. de M. Odorico Mendes. São Paulo: Atena, 1956.
- JUNQUEIRA FREIRE, L. J. *Obras poéticas*. 4. ed. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, s.d., t. 1.
- MACEDO SOARES, Antônio Joaquim. *Estudos lexicográficos do dialeto brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.
- . Bittencourt Sampaio. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil. Textos críticos e teóricos*. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp, 1978. v. 1: 1820-1920. *Fontes para a teoria e a história*.
- MENDES, Manuel Odorico. In: HOMERO. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro/Freitas Bastos, 1928.
- PEREIRA DA SILVA (org.). *Parnaso brasileiro*, 1843-1848.
- QUEIROGA, João Salomé. Prólogo a *Arremedos*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Imprensa Oficial do Estado, 1960.
- RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro: Tipografia de J. E. Cabral, n. 1, p. 19, 1º nov. 1843.
- Semana Ilustrada*, ano 12, n. 581, 28 jan. 1872.
- SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. A língua brasileira. *Guanabara*, Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Dous de Dezembro, de Paula Brito, t. 3, n. 4, p. 102, jun. 1855.
- SOUSÂNDRADE [Joaquim de Sousa Andrade]. *O guesa*. São Luís: Sioge, 1979.
- T. [F. Sales Torres Homem]. O compêndio do Sr. General J. I. de Abreu e Lima. *Minerva Brasiliense*, v. 1, n. 2, p. 51, 15 nov. 1843.
- TEIXEIRA E SOUSA, Antônio Gonçalves de. *O filho do pescador*. São Paulo/Brasília: Melhoramentos/Instituto Nacional do Livro, 1977.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Memória sobre a necessidade do estudo e ensino das línguas indígenas. *Revista Trimensal de História e Geografia*, Rio de Janeiro: Tipografia de D. L. dos Santos, t. 3, n. 9, p. 56-7, 1841 (reimpressa em 1860).
- . *Épicos brasileiros*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1845.
- . *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987, t. 1.
- . *História geral do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d., t. 1.

## Bibliografia de referência

- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e vida de Gonçalves Dias*. São Paulo: Ed. das Américas, 1962.
- BROCA, Brito. O que liam os românticos. In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo/Brasília: Polis/Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 97.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. *Revista USP*, n. 5, p. 67-74, mar./abr./maio 1990.
- CANDIDO, Antonio. A consciência literária. In: —. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2.
- . Literatura de dois gumes. In: —. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966. v. 4.
- CASTELLO, José Aderaldo. A polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios* e o indianismo romântico. In: —. *A polêmica sobre "A Confederação dos Tamoios"*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953.
- LIMA, Luiz Costa. Natureza e história nos trópicos. In: —. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1977.
- MARCO, Valéria de. *O império da cortesã. Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977, v. 3.
- MATTOSO CÂMARA JÚNIOR, Joaquim. *História e estrutura da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão/Prolivro, 1975.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Breve história da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979. v. 1: *De Anchieta a Euclides*.
- MEYER, Marlyse. Uma novela brasileira de 1830. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 47, n. 1-4, p. 131.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1943.
- PAES, José Paulo. A tradução literária no Brasil. In: —. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990, p. 15-6.
- PINTO, Edith Pimentel. *A língua escrita no Brasil*. São Paulo: Ática, 1986.
- PINTO, Rolando Morel e MARTINS, Nilce Sant'Anna. *História da língua portuguesa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: —. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: —. *Ag vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954.

## VIII. A encruzilhada do fim do século



*América española*

## **Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)**

*Susana Zanetti*

Argentina. Actualmente es profesora titular de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de La Plata. Alejada de la vida universitaria a partir del golpe de Estado de 1966, concentró su trabajo intelectual especialmente en la dirección de colecciones en el Centro Editor de América Latina, donde dirigió la serie titulada *Capítulo: historia de la literatura argentina (1979-1982)*. Ha publicado, además, un libro sobre Jorge Isaacs, numerosas selecciones con prólogos y notas, así como artículos sobre literatura latinoamericana.



Buenos Aires, cosmopolitismo y modernidad.  
(Foto de Horacio Coppola)

Entre los posibles hilos conductores para definir la literatura latinoamericana, perfilándola en el marco de otras experiencias literarias y culturales, el examen de los fenómenos de religación es uno de los productivos: analizar los lazos efectivos condensados de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros, atendiendo a un entramado que privilegia ciertas metrópolis, determinados textos y figuras, que operan como parámetros globalizantes, como agentes de integración<sup>1</sup>. Anudando detalles y vertebrando encuentros, lecturas, correspondencia — múltiples vínculos, en fin — el estudio de la religación intenta contribuir a la respuesta de cómo se fue constituyendo y fortaleciendo esa amalgama que subyace en la construcción del objeto que denominamos literatura latinoamericana. La articulación de un legado, el cruce de lecturas o la interiorización de modelos propios supone el soporte de un grano menudo, un envés de la urdimbre concretado en religaciones variadas, a veces de patente vigor, pero con frecuencia de una discreción que impone el rastreo cuidadoso.

El tema de nuestro trabajo serán los fenómenos de religación entre 1880 y 1916, aproximadamente. Período significativo desde esa óptica pues resulta difícil indicar en él procesos literarios muy separados o de neta asincronía, o supeditar su sentido a un desarrollo mayor, social o político. Momento de aglutinamiento y de notable plenitud, en el que se comienzan a superar las manifestaciones literarias más o menos aisladas para organizarse una literatura con sistemas diferentes y con variada intercomunicación a nivel continental entre ellos; momento que atiende a la recuperación y actualización de textos del pasado — orales y escritos —, a la reflexión historiográfica y crítica, apuntando además a un intenso esfuerzo de puesta al día con la literatura occidental contemporánea, en la que busca conquistar espacio propio. Momento también de gestación de la autonomía del discurso literario y de un mercado moderno<sup>2</sup>. En general, los lazos entre textos y autores no dependen de circunstancias ajenas al campo específico, aunque los favorezcan actividades típicas del escritor de estos años — el periodismo, la

1 Cf. PIZARRO, Ana (coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL, 1985.

2 "Debe reconocerse a los escritores de la modernización el rango de fundadores de la autonomía literaria latinoamericana [...]. En el mismo tiempo en que surgen las primeras historias de las literaturas nacionales, vinculando el pasado colonial con los años de la independencia y fijando fronteras frecuentemente artificiales con las literaturas de los países vecinos, la intercomunicación y la integración en el marco literario occidental, instauran la novedad de un sistema literario latinoamericano que, aunque débilmente trazado en la época, dependiendo todavía de pulsiones externas, no haría sino desarrollarse en las décadas posteriores" (RAMA, Ángel. *La modernidad literaria latinoamericana (1870-1910)*. *Hispanérica*, 36, p. 9, 1983).

diplomacia, etc. Los vínculos no descansan ya en unos pocos nombres — Bello, Sarmiento — sino que por debajo de las grandes figuras, ahora bastante numerosas (Martí, Darío, Rodó, Silva, Ugarte, etc.) se producen múltiples contactos a través de diarios y revistas, del mutuo envío de obras, de reuniones en congresos, en redacciones, en los cafés... Los letrados encaran su experiencia singular, y nacional — mexicana, colombiana —, desde una dimensión mayor que las contiene y que empieza a reconocer modelos propios. Tal perspectiva es hispanoamericana: los vínculos con Brasil son aún escasos y no se presiente una pertenencia común con el Caribe no hispanohablante.

Es este un momento de coalescencia<sup>3</sup> que obedece, en buena medida, al desarrollo del modernismo, movimiento generalizado y hegemónico en toda Hispanoamérica y con importante incidencia en España. A esto se agrega el hecho de que muchos de sus actores — Martí, Darío, Gómez Carrillo, etc. — vivieran casi siempre fuera de su país y cumplieran en los diferentes centros en que se hallaban una intensa y sostenida interacción personal con otros americanos.

Esta particular aptitud religadora de los modernistas estimuló respuestas creativas renovadoras e impulsó el espíritu de cofradía que caracteriza al movimiento. También se consolida un grupo numeroso de intelectuales de nuevo cuño en los que prevalecen sentimientos de pertenencia y perspectivas latinoamericanas. Los análisis y reflexiones de Ugarte, Rodó, García Calderón, Blanco Fombona o Justo Sierra, aun si encaran cuestiones locales, se suelen colocar en el ámbito totalizador del continente.

Las ideas de unidad<sup>4</sup> se fortalecen ante la conciencia de amenaza que encarna Estados Unidos hacia fin de siglo: la guerra en Cuba y Puerto Rico en 1898, la creación del Estado de Panamá (1902), las conferencias panamericanas (1889/1890, 1901, 1910) o los sucesivos desembarcos de marines (en Cuba, Honduras, Nicaragua, Santo Domingo...) jalonan un proyecto de hegemonía percibido por Martí, Ugarte, etc., quienes alertaron sobre el imperialismo como fenómeno universal y concurren a conformar corrientes de oposición<sup>5</sup>.

Los abruptos cambios que acarrearán la modernización y la modernidad en América Latina contribuyen a pergeñar respuestas literarias y culturales similares

3 Aludimos al concepto expuesto por Antonio Candido en PIZARRO, op. cit., p. 64.

4 Se vuelven habituales formulaciones como ésta de Rodó: "La producción de la intelectualidad americana es hoy muy vasta y compleja para que ella pueda ser, en cualquiera de sus manifestaciones, fielmente representada en las páginas de una publicación que no se modele en un plan extraordinario. Pero cada una de las que dan voz y reflejo a las parcialidades nacionales de nuestra literatura pueden contribuir por el espíritu de propaganda y por los medios de comunicación facilitados entre ellas, a la obra de unificación literaria que tendría su expresión ideal en un *Repertorio Americano* del presente". Texto de 1896 para conmemorar el primer aniversario de la revista *América*. Apud ENGLEKIRK, J. La literatura y la revista literaria en Hispanoamérica. Registro complementario. *Revista Iberoamericana*, 55, p. 10-1, 1963.

5 Véase, entre otros: REAL DE AZÚA, C. Ante el imperialismo, colonialismo y neocolonialismo. In: ZEA, Leopoldo (comp.). *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI, 1986, p. 270-99.

en los distintos centros. Revisaremos brevemente esos hechos deslizando siempre las coincidencias hacia los vínculos, hacia las religaciones concretadas en el período.

### "De gorja son y rapidez los tiempos"

(José Martí, "Amor de ciudad grande")

Hacia 1880 América Latina se incorpora de lleno al mercado capitalista mundial. Un nuevo orden neocolonial se establece con las metrópolis europeas, a las que se suma Estados Unidos, que en un comienzo patentiza su peso en el Caribe y en Centroamérica. Si bien funcionan ya integrados los Estados nacionales (a consecuencia del desalojo de las poblaciones indígenas en extensos territorios: Argentina, 1880; Chile, 1883), no se han liquidado las revoluciones armadas ni los resabios de guerras civiles, nuestra "Facultad de Estudios Clásicos", según Barba Jacob, y perviven los conflictos entre países — el más relevante, la Guerra del Pacífico, concluye en 1883 con pérdidas de territorio para Perú y de la salida al mar para Bolivia.

La exportación de materias primas agropecuarias y de minerales, y la importación de manufacturas y maquinarias constituyen las bases del nuevo pacto económico, con su secuela de ingerencia del capital extranjero, de crisis y endeudamientos, concesiones de tierra y minas, conformación de enclaves. Desde los cultivos tropicales al guano, salitre y estaño, la lana y la carne congelada hasta el inicio de la explotación petrolera, los productos se supeditan a los centros compradores, que dirigen el proceso fijando demanda y precios e impulsando la puesta en valor de nuevas regiones. La dinámica modernizadora provoca múltiples transformaciones, notables en los litorales y áreas productoras. La conmoción desencadenada por el progreso material y la eclosión de una riqueza no conocida antes profundizan las diferencias entre las zonas de acelerado avance y las rezagadas, tanto a nivel continental como nacional<sup>6</sup>.

Los textos de entonces tematizan profusamente los contrastes: *A la costa* (1904) de Luis A. Martínez articula los avatares de una modernidad que conjuga dramáticamente el futuro promisorio y la muerte, a partir de la oposición entre la arcaica Quito, burocrática y clerical, y Guayaquil, que lidera

6 Dada la peculiar topografía americana, las dificultades geográficas inciden todavía mucho en el aislamiento y el atraso. En *El oficio del lector* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, s.f., p. 129) Sanín Cano recuerda que "Antioquia estaba, hasta la época de los transportes aéreos, no menos aislada en Colombia. En Rionegro [...] entre sus doce o trece mil habitantes, habría a lo sumo diez personas de quienes se supiera que habían estado en la capital de la República. La prensa de la capital no era conocida sino de una o dos personas suscriptas al *Diario de Cundinamarca*".



la prosperidad de las haciendas de tierra caliente<sup>7</sup>. La influencia de algunas ciudades, con rango de cosmópolis modernas, excede los límites nacionales convirtiéndolas en puntos reiterados de comparación y ejemplo, y para nuestros intereses, en polos de religación continentales. Miguel Cané señala las diferencias entre la aún provinciana Bogotá de 1882 y la pujante Buenos Aires de donde viene:

En los primeros días me creí transportado a la España de Cervantes. Las calles estrechas y rectas...; las casas bajas y de tejas, con balcones de madera que aún se ven en nuestra Córdoba... El sereno que enciende los faroles, oscuridad, alguna serenata... Id a dar una serenata en Buenos Aires, bajo la luz eléctrica, en medio de un millar de transeúntes y en combinación con las cornetas de los tranvías!<sup>8</sup>

Aislamiento y atmósfera de ahogo para la actividad intelectual y artística fueron los rasgos de muchas ciudades donde pasaron su infancia y adolescencia un buen número de letrados; emprendieron entonces el abandono, típico de la modernidad, del “pequeño mundo”, en busca de otros horizontes, estimulados por las promesas de contacto con lo nuevo, que aflúa a los centros más avanzados. Así partieron Darío, González Martínez, etc., afrontando la aventura con su carga de anonimato y desarraigo, de ilusiones, de proyección y de éxito. Vivencias claves de la universalización de experiencias culturales; “unificación del mundo”, que vuelve semejantes los problemas del hombre en la vida moderna, y en nuestro caso del escritor, que compartirá no la “influencia” o el reflejo de procesos o textos extraños, sino los conflictos, las presiones y los deseos del artista y del intelectual de los distintos ámbitos de Occidente. La puesta en escena de este marco cosmopolita permite diseñar la flexión propia, americana, esa que, con insistencia, se pretendía reducir a tópicos convencionales americanos, encerrándola en una “eterna silva a la agricultura de la zona tórrida”<sup>9</sup>.

El nuevo tráfico exige transportes y comunicaciones modernos. Se tienden miles de kilómetros de vías férreas<sup>10</sup>, con altos costos sin duda para la inde-

7 “Estaba [...] en la Capital de la Costa, en la ciudad soñada por todos los desheredados de la esquiva fortuna; estaba en la tierra donde tantos otros como él habían llegado llenos de esperanzas en busca de pan, huyendo de la estéril Sierra, y encontraron sólo la muerte o una lucha desesperada y abrumadora” (MARTÍNEZ, Luis A. *A la costa*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959, p. 189).

8 Cané demora un mes en alcanzar Bogotá desde Caracas. Desde aquí viaja a La Guaira en coche — antes de la inauguración del ferrocarril entre ambos puntos —, de allí en barco a Puerto Cabello, luego en tren a Barranquilla, donde embarca por el Magdalena. El resto del viaje lo hace en mula y a caballo. Estos datos muestran la importancia de los cambios en comunicación y transportes que trajo la modernización en América Latina, dada su extensión y su topografía, como antes señalamos; tales cambios son la base material indispensable para las interrelaciones culturales y literarias. La cita de *En viaje* corresponde al capítulo 13.

9 Véase GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.

10 El ferrocarril trasandino entre Chile y Argentina, la vía interoceánica entre Puerto San José en el Pacífico y Puerto Barrios en el Atlántico (1878-1890), el ferrocarril entre Puerto Cabello y Valencia (1888) en Venezuela. En 1900 la red mexicana conecta, con sus 13.715 km de vías, las principales ciudades del país.

pendencia nacional<sup>11</sup>; pero los cambios promovidos por las “profecías de la industria” — así las llamó Lastarria — pronto fueron moneda corriente de lo cotidiano: dieron título a periódicos — *La Locomotora* de Guatemala o *El Ferrocarril de Chile* —, se convirtieron en temas de canciones — *La rielera* de México a fines de siglo — o en agentes del desplazamiento narrativo como en *Los parientes ricos* (1902) de Rafael Delgado — el ferrocarril entre Pluviosilla (Orizaba) y Ciudad de México —, entre tantas otras, proveyendo un nuevo espacio ficcional — “Nada en quince minutos”, de Eduardo Wilde, por ejemplo.

Una fisonomía heterogénea y abigarrada caracteriza a las ciudades y puertos involucrados activamente en el comercio. El aumento demográfico es notable: los 664.000 habitantes de Buenos Aires (1895) ascienden a 1.300.000 en 1914, año en que ingresan a Argentina 1.750.000 extranjeros, de los cuales se queda el 50%. Los inmigrantes representan por entonces el 30% de la población total del país. En 1900 São Paulo incrementa a 240.000 los 64.000 habitantes que poseía en 1890. La Habana tiene 236.000 habitantes en 1899 y México 345.000 al año siguiente. Montevideo concentra, con sus 268.000 habitantes, el 28,7% de la población uruguaya. Se fundan además ciudades planificadas (Belo Horizonte, 1897; La Plata, 1882), se crean y remodelan puertos — Buenos Aires inaugura una parte de su nueva estructura en 1889 y Montevideo lo hace en 1909. En mayor o menor medida asombra el ajeteo de los puertos de Rosario, Veracruz o Valparaíso. Este último, adonde llega Darío en 1886, cuando ya tenía 100.000 habitantes, aparecía así en 1877:

es, sin duda alguna, una ciudad completamente europea. ¡Qué movimiento de vapores y de buques!... ¡Qué actividad en las calles y plazas donde continuamente se ven cruzar coches, carretones y tranvías!... Sus almacenes espaciosos, elegantes y muy variados, y su población compuesta de chilenos, ingleses, alemanes, franceses, yanquis, sudamericanos, españoles, portugueses y chinos. La vida, el comercio, la actividad reina en este puerto, emporio del Pacífico meridional<sup>12</sup>.

El acelerado desarrollo urbano prevalece en las capitales que unen la intermediación comercial y la función burocrática. Amplían su perímetro urbano (Buenos Aires lo duplica), incorporan o remodelan barrios (el Barrio Norte en Buenos Aires o la aristocrática Colonia Juárez en México), se abren avenidas, se ensanchan calles y se pavimenta. Se rediseñan plazas y paseos — el de la Reforma, centro elegante del México finisecular, o el cerro de Santa Lucía, urbanizado en Santiago de Chile a partir de 1872. Los nuevos jardines y bulevares dan el tono de las ciudades modernas, atentas a las modas europeas. Edificios públicos, clubes

11 La construcción del ferrocarril Madeira—Mamoré fue parte de la concesión del Alto Acre (1903) de Bolivia a Brasil.

12 AGUILAR, Federico C. *Colombia: en presencia de las Repúblicas Hispano-Americanas*. Bogotá: Impr. de Ignacio Borda, 1884, p. 138.

y cafés, como mansiones y teatros (el Colón de Buenos Aires se inaugura en 1908), confunden a menudo elegancia con derroche, imitación y acumulación de estilos. Los edificios de varios pisos<sup>13</sup>, las tiendas repletas de mercancías importadas también peculiarizan a estas ciudades, cuya actividad se asienta en las comodidades de los recién inaugurados servicios públicos<sup>14</sup>.

Entre los cambios cualitativos provocados por la modernización se destaca el aumento considerable de las fuentes de trabajo, que promovió la inmigración europea, sobre todo en el Cono Sur, y la migración interna. Las pretensiones cosmopolitas imprimieron un aire común a la vida urbana latinoamericana<sup>15</sup>, perceptible incluso en ciudades marginadas, en las que se hacían aún más palpables los contrastes con las costumbres antiguas: Luis E. Valcárcel recuerda el Cuzco de su infancia, con sus 19.825 habitantes en 1912 — de los cuales más de 10.000 hablaban sólo quechua — que, alumbrado a querosene y sin servicios públicos, consumía productos extranjeros, como los que su padre incorpora a su almacén: “champagne Clicot, cervezas alemanas, jamones ingleses y los delicados *potages* conservados en vasijas de vidrio provenientes de Italia y Francia”<sup>16</sup>.

Culmina además la secularización iniciada por los liberales — leyes de matrimonio civil, cementerios, enseñanza laica — que dio pie a fuertes polémicas sobre el rol de la Iglesia respecto al Estado. La reforma educativa se implementa a los fines de aportar los empleados y técnicos requeridos por las transformaciones económicas y administrativas en marcha. Se generalizan las controversias sobre los objetivos y alcances de la educación, en las que concurren no sólo los criterios divergentes de liberales y conservadores, sino sobre todo los de los positivistas. La confianza en la capacidad transformadora de la educación incluye la demanda de arbitrar a la construcción de una democracia y una cultura modernas, sin exclusión de ideas ni sectores sociales. Reclama Martí:

13 En 1887 Buenos Aires tenía 436 edificios de tres pisos; en 1910 eran 3.252 los de más de dos pisos. Los ascensores se empiezan a instalar en 1898.

14 El alumbrado eléctrico es un hecho en México en 1898 y en 1900 ya se tendieron 70.000 km de líneas telefónicas en todo el país. El teléfono se instala en Santiago de Chile en 1880 y la luz eléctrica a comienzos de siglo. Pronto llega el tranvía, el automóvil y el transporte colectivo. Los transportes contribuyen a diseñar la ciudad con sus recorridos, promoviendo el surgimiento de barrios suburbanos, como en Buenos Aires; cf. SCOBIE, James R. *Buenos Aires, del centro a los barrios. 1870-1910*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1977.

15 “Como en Buenos Aires y Ciudad de México otras áreas urbanas reflejaban en distinto grado el bienestar social del momento y la pasión por el cosmopolitismo. El modesto empleado de cuello duro de Valparaíso o Santiago, por ejemplo, podía adoptar la pipa y el tweed de los muchos británicos que dirigían las importantes industrias carbonífera y náutica de Chile; mientras el más voluble joven típicamente ‘latino’ de Caracas o Lima, caía naturalmente en el estereotipo del boulevardier parisino [...]”. STABB, Martín D. *América Latina en busca de una identidad*. Caracas: Monte Ávila, 1969, p. 15.

16 VALCÁRCEL, Luis E. *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1981, p. 118.

Una [...] educación práctica, no meramente universitaria y verbosa [...]. Puesto que allí donde los hombres no tienen un seguro modo honesto de ganarse el pan, no hay esperanzas de que se afirmen las libertades públicas<sup>17</sup>.

La educación era también reaseguro de la nacionalidad ante la amenaza extranjera — inmigrantes, allí donde la inmigración era alta; o la cercanía de los Estados Unidos. Justo Sierra, responsable de buena parte de la reforma educativa mexicana, busca persuadir a Limantour, ministro de Hacienda de Porfirio Díaz, de la necesidad de fomentar la educación como sustento de la identidad nacional:

Los ferrocarriles, las fábricas, los empréstitos y la futura inmigración, y el actual comercio, todo nos liga y nos subordina en gran parte al extranjero. Si anegados así por esta situación de dependencia, no buscamos el modo de conservarnos a través de todo nosotros mismos, y de crecer y desarrollarnos por medio del cultivo del hombre en las generaciones que llegan, la planta mexicana desaparecería a la sombra de otras infinitamente más vigorosas [...]. Sólo la educación y nada más que ella puede hacerlo<sup>18</sup>.

Los planteos sobre la educación coinciden en los problemas y en el modo de plantear las discusiones, pero además suele vérsela desde perspectivas latinoamericanas. Por otra parte, educadores de un país suelen trabajar en otros, como ocurre con Martí y Hostos<sup>19</sup>. Los Estados, en mayor o menor medida, crean escuelas primarias y secundarias, se atiende a la formación de maestros y profesores, se fundan universidades y facultades, se introducen nuevas disciplinas<sup>20</sup>. Argentina, Uruguay y Chile cumplieron con más eficacia la alfabetización proyectada, mien-

17 Cf. MARTÍ, José. *Obras completas*. La Habana: Editora Nacional, 1963-1965, v. 8, p. 278. Sostiene en 1865 José P. Varela, encargado de la reforma educativa uruguaya (1876-1879): “No necesitamos poblaciones excesivas; lo que necesitamos es poblaciones ilustradas. El día en que nuestros gauchos supieran leer y escribir, supieran pensar, nuestras convulsiones políticas desaparecerían quizá. Es por medio de la educación del pueblo que hemos de llegar a la paz, al progreso y a la extinción de los gauchos [...]. La ilustración del pueblo es la verdadera locomotora del progreso y base de la democracia” (Apud ARDAO, Arturo. *Etapas de la inteligencia uruguaya*. Montevideo: Universidad de la República, 1968, p. 115).

18 SIENA, Justo. *Obras completas*. México: UNAM, v. 14, p. 357.

19 Hostos va a Chile en 1889 llamado por el gobierno para colaborar en la reforma de la enseñanza; allí, como en otros países hispanoamericanos, activa el apoyo a Cuba; será elegido director honorario de la Sociedad Unión Americana (1896).

20 Unos pocos ejemplos. En 1887 se crea la Facultad de Matemática en Uruguay y se promulga la ley de creación de la Facultad de Agronomía y Veterinaria en Argentina (1889). En México se funda la Escuela de Altos Estudios (1910), origen de Filosofía y Letras. Esta facultad se crea en 1896 en Buenos Aires; Ricardo Rojas asume la cátedra de Literatura Argentina en 1912. En 1910 se organiza la Universidad de México, se fundan las de Potosí y Oruro (1892), La Plata (1897), Zulia y Valencia (1890), y Puerto Rico (1903).



tras en los demás Estados sigue predominando el analfabetismo, sobre todo en las áreas rurales, donde se concentra, además, la población no hispanohablante<sup>21</sup>.

La sociología, la psicología, la lingüística y otras nuevas especialidades empiezan a enseñarse en las universidades, propiciadas generalmente por intelectuales de perfil diferente al tradicional; ellos se preocupan por encarar estudios histórico-sociales nacionales y americanos desde los postulados de tales disciplinas — Francisco Bulnes, José Ingenieros, etc. Activan y modifican el campo cultural la fundación y organización de instituciones científicas y artísticas — museos, archivos, institutos, etc.—, que editan sus revistas especializadas. Tal actividad vehiculiza de un modo realmente nuevo los contactos del mundo científico y cultural hispanoamericano, concretando una religación activa a través de las publicaciones, congresos y otros encuentros<sup>22</sup> en el continente o en el extranjero<sup>23</sup>, que posibilitan intercambios de ideas sobre la función del conocimiento en la sociedad americana.

En los medios universitarios, el descontento estudiantil por la enseñanza y los profesores promueve, aún lentamente, la movilización que culminará con la Reforma Universitaria, de alcance continental, que estalla en Argentina en 1918. Las cuestiones estudiantiles promueven reuniones<sup>24</sup> a nivel hispanoamericano, que cooperan a esta trama de vínculos en el campo universitario y científico que venimos enunciando. En esta transformación cultural interesan por su significado los avances en la arqueología y la antropología americanas, concretadas en investigaciones y trabajos de campo, en publicaciones e intercambios con los especialistas hispanoamericanos y extranjeros<sup>25</sup>. La atención al legado precolombino se intensifica y amplía con exposiciones, ediciones de documentos y códices, congresos internacionales. En 1895, el Congreso de Americanistas, que se cele-

21 En Santiago de Chile hay un 17% de alfabetos en 1865, la cifra sube al 50% en 1920. En Argentina los analfabetos suman el 77% en 1869, y bajan a 53,5% y a 32,8% en 1914. El Censo General de Educación da, para 1909, menos del 4% de niños en edad escolar en Buenos Aires. En México el analfabetismo representa el 79% de la población de 1910. En 1935 apenas el 10% de los habitantes saben leer en Venezuela. Sergio Ramírez da un 94% de analfabetismo para Centroamérica en 1892 (cf. *Centroamérica hoy*. México: Siglo XXI, 1975, p. 330).

22 Cuando Ingenieros viaja, vía Pacífico, en 1915, al Congreso Panamericano de Washington, participa en reuniones con intelectuales de los distintos centros hispanoamericanos por donde pasa.

23 En Buenos Aires se celebra el Primer Congreso Científico Latinoamericano en 1898.

24 El primer congreso, convocado por universitarios uruguayos, se realiza en Montevideo en 1908; el segundo, en Buenos Aires, dos años después. En 1912 triunfan en el concurso continental para la creación de la canción del estudiante el poeta peruano José Gálvez y el músico chileno Enrique Soto.

25 En 1877 se fundan en Buenos Aires el Museo Antropológico y Arqueológico y en 1906 el Museo Etnográfico. A fines de siglo, Max Uhle inicia la investigación arqueológica sistemática en Perú, a la que se suman otros especialistas extranjeros y peruanos — Valcárcel, Tello. Estudios similares se producen en otros países, en los cuales a veces trabajan expertos de otras áreas. Manuel Gamio, por ejemplo, participa de la expedición arqueológica al Ecuador dirigida por M. H. Saville. En México se dictan cursos de arqueología desde 1877 en el Museo Nacional, se realizan exploraciones de yacimientos a partir de los años 1890, se crean las cátedras de Antropología (1903) y la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana (1910), dirigida sucesivamente por Selser, Boas y Gamio.

braba ya hacía dos décadas, elige a la ciudad de México como sede. Todos estos hechos ocurren en un período en que los intelectuales se plantean, desde distintas perspectivas por cierto, la significación y el lugar que en la sociedad y en la cultura nacional o hispanoamericana tienen el legado y el presente concreto de las civilizaciones nativas. La labor de un número ya significativo de especialistas — Uhle, Selser, Valcárcel, Jaime Tello o Gamio —, así como el descubrimiento hecho por Bingham en 1911 de Machu Picchu, amplía la incipiente conciencia respecto de estas cuestiones, incluso a nivel oficial, problematizada tanto por la vigencia de las tesis positivistas como por los reclamos reivindicativos de indígenas y mestizos — que trataremos luego —, en los que participan algunos intelectuales. Desde nuestra perspectiva de religación, interesan tales actividades porque contribuyen a visualizar los lazos culturales que conforman áreas americanas específicas.

En materia educativa importa tanto la diversificación cuanto la ampliación de la enseñanza, los cambios en los modos de acceso y en las concepciones de la cultura. El periodismo, los libros de reducido precio que llegan de España y los que comienzan a editarse en América, junto con la radio y el cine<sup>26</sup>, son los medios que ya conforman un incipiente mercado masivo. Las bibliotecas nacionales aumentan y reorganizan sus fondos, editan a veces sus catálogos (*Vigil*, en la de México) y sus propias revistas (*La Biblioteca*, dirigida por Groussac, en la de Buenos Aires). Se fundan también bibliotecas universitarias y especializadas, y se multiplican las populares, por la acción oficial o de centros políticos y gremiales. Entre éstas mencionaremos por su importancia las creadas por el Partido Socialista argentino — las Bibliotecas del Pueblo — desde 1897<sup>27</sup>. Este crecimiento y diversidad, es obvio, colaboró con la circulación de obras hispanoamericanas en los diferentes países; los fondos bibliográficos, acumulados en algunas bibliotecas de centros importantes, fueron básicos para el conocimiento de la producción literaria de estos años.

Agrupaciones formales e informales, y distintos sectores sociales promueven una actividad cultural diferenciada<sup>28</sup>, que atiende a la instrucción, a la lectura o al entretenimiento de los sectores que emergen con la modernización; presentan propuestas alternativas a los contenidos y modalidades de información. Recordemos entre ellas la constitución del Ateneo de la Juventud en México (1909), integrado por Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Henríquez

26 La reconstrucción del fondo bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Lima, destruido durante la ocupación chilena, es llevada a cabo por Ricardo Palma a través de una nutrida correspondencia con personalidades latinoamericanas, solicitando material en donación. Estas cartas son uno de los numerosos ejemplos recordables de esa religación casi silenciosa que ya varias veces anotamos entre los letrados latinoamericanos.

27 *El Cojo Ilustrado* anuncia en su número 34 (1893) la apertura de la Biblioteca Obreros del Porvenir, con 5.000 volúmenes sobre arte, ciencia e industria.

28 Hacia fines de siglo el Ateneo Obrero de Santiago de Chile, por ejemplo, esboza en sus estatutos un programa de conferencias, certámenes, veladas dramáticas y musicales (en las que se preferirán a los autores nacionales), creación de una biblioteca pública, etc.



Ureña, entre otros, algunos de los cuales participan en la fundación de la Universidad Popular de México (1912). Sobre el cierre de la etapa que consideramos, varios de sus miembros llevarán adelante una valiosa empresa religadora en el continente, tanto por los vínculos concretos con intelectuales como por la reflexión y análisis sobre la sociedad, la cultura y el arte latinoamericanos.

El desarrollo económico y social, y sus consecuencias — concentración urbana, nuevos medios de comunicación — proporcionaron condiciones favorables a la irradiación de los logros del campo cultural ampliado, diversificado y complejo que surgía en cada uno de los centros hispanoamericanos, sobre todo en los más modernos; iba quedando atrás, siempre en términos relativos, una comunidad letrada de incidencia precaria, restringida en sus alcances continentales por la incomunicación y la distancia. El proceso modernizador no determinó la constelación de artistas e intelectuales del período, pero fue condición imprescindible para que fuera posible un movimiento mancomunado en concepciones estéticas e ideológicas, para que surgiera el intercambio y la discusión entre pares, medianamente generalizada y con cierta simultaneidad. La religación, en sus numerosas variables, supone la quiebra del aislamiento, del compartimiento estanco, y para ello hacían falta bases materiales para vehiculizarla y una mentalidad moderna.

**“...Se come el ruido,  
como un corcel la yerba, la poesía.”**

(José Martí, “Envilece, devora...”)

Empleadas de tienda, dependientes, agiotistas, obreros de la construcción... Todos se mezclan en el trájín urbano. En las ciudades más dinámicas se nuclea un incipiente proletariado industrial<sup>29</sup>, se afianzan las capas medias con las nuevas posibilidades de empleo. Se vive una atmósfera de optimismo entre los beneficiarios de los cambios, aunque la movilidad social carga de amenazas los sectores tradicionales, pertenecientes o asociados a las viejas oligarquías. El ascenso auspicioso para el protagonista de *Martín Rivas* (1862) de Blest Gana o del indio herrero Nicolás de *El Zarco* (1901) de Ignacio Manuel Altamirano cede más bien lugar al advenedizo que pone en peligro la seguridad de muy diversos estratos sociales, aunque empuja, sobre todo, las puertas de acceso a las clases altas — *En*

29 El desarrollo industrial argentino a fines de siglo, que puede servir de ejemplo representativo de los países más avanzados, era embrionario. En 1895 las fábricas representaban un 13% y ocupaban el 23% de la mano de obra, mientras que los talleres artesanales constituían el 66% con un 60% de la mano de obra industrial. Un cambio importante ocurre con la Primera Guerra Mundial: el Censo Nacional de 1914 registra 48.779 fábricas con 410.210 obreros ocupados. De éstos, 210.570 eran extranjeros.

*la sangre* (1887) de Cambaceres, *Casa Grande* (1903), de Orrego Luco. Todos los sectores viven el formidable impacto modernizador, muy notable en América Latina por el corto lapso en que se produce y por la coexistencia de hábitos y modalidades arcaicas — aún coloniales —, tanto como por la presencia, muy poco frecuente hasta entonces, de los extranjeros, sobre todo si se tiene en cuenta que el afianzamiento de las sociedades hispanoamericanas como naciones estaba casi ahí, muy cerca; aunque los Centenarios se encargaran de festejar su trayectoria, las “jóvenes” naciones americanas, sobre todo algunas de ellas, frente a los cambios contundentes que la modernidad conllevaba — con su carga de inseguridad y cierto sentimiento de desquicio —, se veían sostenidas por un patrimonio débil de tradiciones propias en las cuales reconocerse.

El reacomodo de las oligarquías tradicionales, mediante alianzas con el capital comercial y financiero, aparece con insistencia en la narrativa de la época ligado a la voráGINE del oro, de las ambiciones y la competencia que desembocan en la ruina — o rozan sus riesgos — más que en el enriquecimiento. La especulación, con su secuela de rápida fortuna y derrumbe, es el tema de las novelas del Ciclo de la Bolsa — atravesadas por la crisis del noventa en la Argentina — o de *Casa Grande* de Orrego Luco:

La sociedad entera se sentía arrastrar por el vértigo irresistible, por ansiedad de ser ricos pronto, al día siguiente. [...] Y las almas veían desaparecer de la existencia todo sentido espiritual, barrido por el hecho concreto, por apetito feroz y desenfrenado lucro, por sensualismo desatentado, para el cual desaparecía todo valor que no fuera de Bolsa.

El autor justifica el éxito de su novela<sup>30</sup>, valiéndose de explicaciones que dejan traslucir los conflictos de las clases altas, que participan en la nueva riqueza pero que asumen reticentemente las fracturas en la concepción de vida que la modernización — que hacía posible esa riqueza — entrañaba. Las perspectivas de bienestar y prosperidad palpables ya, el desafío de un futuro promisorio asegurado por la inagotable riqueza del suelo americano no logran neutralizar la perplejidad y las dudas, especialmente en esos sectores que gozaban de una colocación consabida en un orden de valores que parecía desmoronar pautas vigentes apenas ayer. Se entroniza la “canción del oro”, seducción y anatema, legitimizada por el afán de lujo y la actitud dispendiosa, el ímpetu de los negocios,

30 *Casa Grande*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1985, p. 186. Orrego Luco escribe en *El Mercurio* (6 a 8 de julio de 1903): “Los que más tarde se ocuparen de nuestra vida chilena [...] mirarán con sorpresa el hecho de que se hayan agotado tres ediciones y vendido seis mil ejemplares de un libro en seis semanas [...]. La importancia del libro no provenía del mérito propio [...] sino del apoyo moral y de la resonancia que tuvo en la antigua sociedad chilena que comprendía el peligro de las nuevas tendencias y de las nuevas situaciones [...] era esa vieja sociedad tan respetable como reservada y modesta [...] [que] creía que solamente el trabajo y el ahorro eran la base creadora de riqueza y se inclinaba sólo ante el mérito, el talento y la seriedad personal” (Apud *Boletín del Instituto de Literatura Chilena*, p. 27, 1956).

las cifras de exportaciones; pero la corroen las sucesivas crisis. El presente inestable se proyecta hacia la nostalgia: la actitud reminiscente, el culto idealizado del pasado proliferan en todos los ámbitos hispanoamericanos, impulsando la consolidación de las "tradiciones", un subgénero de matriz propia, y el fárrago memorialista — *México viejo* de González Obregón, *Montevideo antiguo* de Isidoro de María, *Impresiones y recuerdos* de Rivera y Garrido, *Mis memorias* y las *Causeries* de Lucio V. Mansilla, los relatos de Aristides Rojas. Simbólicamente, las antiguas casonas se pierden, se malbaratan — la de los Agualonga de *El hombre de oro* (1914) de Blanco Fombona — o se guardan celosamente — la de los Arcos de *La sangre patricia* (1902) de Manuel Díaz Rodríguez<sup>31</sup>.

Hay en estos años un crecimiento notable, especialmente en los centros más activos, de las capas medias, como consecuencia del desarrollo de la actividad comercial y financiera, y de la burocracia. La empleomanía — acceder al preciado puesto en la administración pública — concentra los ataques desde muy distintos ángulos. El Estado ejercerá todavía una suerte de patronazgo con escritores e intelectuales a punto tal muchas veces, que hace decir al socialista Mario Bravo que Correos y Telégrafos de Buenos Aires era el hogar del Parnaso Argentino por el número de poetas incluidos en la lista de la repartición. La concentración de asalariados da pie al desenvolvimiento de un gremialismo firme — fortalecido con la presencia y experiencia de los inmigrantes europeos en los centros donde estos se han afincado —, que impone la huelga y la huelga general como instrumentos de protesta. La represión, ineficaz para frenar las demandas de mejoras, da paso a una legislación que halla su expresión más avanzada durante la segunda presidencia de Batlle y Ordóñez (1912) en Uruguay<sup>32</sup>. Se publica además una nutrida prensa obrera, casi siempre de origen socialista o anarquista. En este terreno se destaca el líder obrero chileno Luis Recabarren, quien dirige, entre otros, *El Grito Popular*, *El Socialista*.

Los regímenes políticos autoritarios son norma en la etapa, respaldados por una ideología de matriz positivista patente en sus lemas: "La paz verdadera y científica" de Rafael Núñez o "Paz y administración" de Roca — que el viejo Sarmiento traducía críticamente en "Remington y empréstitos". La viabilidad democrática, los medios más adecuados para alcanzar el progreso buscado son objeto de un examen generalizado por los intelectuales.

31 "Tulio, como sus antepasados, la respetó, no haciéndole nunca sino las reparaciones más precisas. Ni una sola vez pensó en dejarse guiar de la moda, de voluble tiranía extranjera. Porque de una parte la moda y de la otra el comercio, desde muy atrás venían transformando los nobles caserones antiguos en viviendas comunes [...]. Poco a poco, una sonrisa de afeminados disfrazaba, como una máscara impúdica, las augustas reliquias de la antigua fuerza" (DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel. *La sangre patricia*. In: —. *Narrativa y ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982, p. 723).

32 En 1915 se implanta la jornada de ocho horas en Uruguay. Algunos ejemplos de constitución de centrales obreras en Hispanoamérica: Gran Círculo de Obreros de México (1872), la Federación Montevideana (1875), y la FORU (1905), la FORA (1891), de tendencia anarquista y, poco después la Unión General de Trabajadores, socialista, en Argentina.

Estas reflexiones evidencian los vínculos afirmados entre los americanos, ya que parten de las vicisitudes de una historia común — el régimen colonial, las consecuencias de las guerras y el caudillismo, la conformación poblacional, etc.—, si bien muchas veces para avalar la pertinencia del autoritarismo, cuyo texto casi emblemático será *Cesarismo democrático* (1919) de Vallenilla Lanz. Pero en nuestra línea de análisis nos interesa recalcar esa convicción de proceso compartido y propio — más allá de las peculiaridades puntuales — que lleva a indagar el destino hispanoamericano, y también el nacional, desde el despliegue de las distintas experiencias sociales, políticas y culturales del continente, acudiendo a los textos producidos en él, tramando una red de lecturas y relecturas, de coincidencias y controversias a través de una constelación de autores y obras — de Martí a Ugarte, de César Zumeta a Carlos Bunge o Francisco Bulnes, de Rodó a García Calderón — que constituye base obligada de las investigaciones y las discusiones posteriores<sup>33</sup>.

La enajenación del patrimonio nacional<sup>34</sup>, el peculado, tanto como la represión y el fraude, muestran la otra cara del progreso, cuya crítica asumen textos comparables de los distintos ámbitos de Hispanoamérica: *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1911) de Payró, *La candidatura de Rojas* (1909) de Chirveches, *Las memorias de un venezolano de la decadencia* de Pocaterra o *El cabito* (1908) de Pedro María Morantes (Pío Gil)<sup>35</sup>. La movilización de los nuevos sectores sociales por el sufragio y la vigencia de los derechos civiles, a través de la organización de partidos políticos modernos, por una parte, y el peso del activismo socialista y anarquista, por otra, obligaron a arbitrar bases de sustentación política más amplia, por lo menos en los centros más dinámicos. La culminación de estos procesos, con signo distinto, puede verse tanto en las presidencias de Batlle y Ordóñez en Uruguay y de Yrigoyen en Argentina<sup>36</sup>, como en la revolución mexicana.

El anarquismo y el socialismo abren frentes de lucha importantes a fin de siglo. En 1896 Juan B. Justo funda el Partido Socialista argentino, luego de crear

33 Un ejemplo de esa trama puede ser *Balance y liquidación del Novecientos* (1939), de Luis Alberto Sánchez.

34 Expresa al respecto Batlle y Ordóñez: "Tenemos un país en que la luz es extranjera y privilegiada en forma de Compañía de Gas; en que el agua se halla en las mismas condiciones [...]; en que la locomoción representada por tranvías, ferrocarriles y vapores es también extranjera, etc. [...] Todo es extranjero y privilegiado y tiende a serlo. Y de esta manera, si en el régimen político hemos destruido el sistema colonial, no lo hemos destruido en la industria, los hábitos, los sentimientos, las ideas, todo es de importación — con espíritu de retorno en luses o en libras esterlinas" (Apud ACHUGAR, Hugo. *Poesía y sociedad; Uruguay 1880-1911*. Montevideo: Arca, 1985, p. 29).

35 Mariano Picón Salas, refiriéndose al éxito de este último, da idea de la atención del público hacia este tipo de obras. Los textos de Morantes circularon clandestinamente durante la dictadura de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez en Venezuela: "Había gente que viajaba hasta la Antilla holandesa para comprar y leer los libros de Morantes, impresos en París y exportados como si fueran explosivos" (*Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1984, p. 157).

36 Hipólito Yrigoyen, líder del primer partido moderno argentino, la Unión Cívica Radical (1891), sube al poder en consecuencia de la ley de voto secreto y obligatorio de 1912.



dos años antes *La Vanguardia*, en la que colaborarán Lugones y Darío. En relación estrecha con este movimiento, Emilio Frugoni funda el Partido Socialista uruguayo en 1905. El año anterior, Alfredo Palacios era elegido diputado, el primero por el socialismo en América Latina. Su acción tendrá relevancia como figura religadora entre los partidos políticos modernos; pero no sólo la figura de Palacios, junto a otras destacadas del continente, será reconocida entre artistas y literatos y en los diversos ámbitos intelectuales; esta actividad política nueva producirá, a través de la difusión de sus discursos y de contactos o encuentros, fenómenos de religación también nuevos por su alcance en el continente los cuales, sumados a los que venimos expresando y a los que luego señalaremos, crean un panorama amplio y muy diverso de vínculos hispanoamericanos, pocas veces conseguido. En Chile se funda el Partido Socialista en 1897 y al año siguiente el Partido Obrero Socialista Francisco Bilbao. Con los círculos anarquistas del Perú, surgidos en los primeros años del nuevo siglo, se relaciona la acción política de González Prada, volcada antes a la organización de un partido político moderno. En 1905 propone la unión de obreros e intelectuales con fines revolucionarios, visualizando la labor del escritor a través “no [...] tanto [del] libro como el folleto, el periódico y la hoja suelta” y por acción directa. González Prada encarna, junto con Martí, un modelo de intelectual adánico, en proceso de cambio en el período.

Un número significativo de letrados mantienen vínculos vivos con socialistas y anarquistas; otros lo son y lo expresan en sus obras. Fueron socialistas Payró, Lugones, Ingenieros, en Argentina. Pezoa Véliz hace de la prensa popular y obrera el vehículo de sus poemas, participando además de la fundación del Ateneo Obrero de Santiago de Chile y de quehaceres similares en Valparaíso — junto a Víctor D. Silva y Ernesto Montenegro —, entre ellos sus colaboraciones en *La Voz del Pueblo* desde 1904. Poesía libertaria escriben Ángel Falco, de ideas anarquistas, y Álvaro Vasseur, cuyas adhesiones y modelos literarios hablan de la circulación de la poesía hispanoamericana en Montevideo — Lugones, Díaz Mirón, Chocano, etc.

Un sector emergente significativo es el de las mujeres. Normalistas, universitarias, empleadas u obreras, todas se vuelven visibles en la trama social por su actividad laboral y gremial<sup>37</sup>, intelectual y política<sup>38</sup>. Tal protagonismo cimentó la movilización por demandas específicas — igualdad de derechos civiles y

37 El Censo Nacional de 1914 indica que trabajaban en Argentina 714.893 mujeres, cifra que representaba el 22% de la población activa mayor de 14 años y con profesión determinada y que es similar a la de los países industrializados.

38 Muchas mujeres militaban en el socialismo y el anarquismo. En Buenos Aires, por ejemplo, la fundación del Centro Feminista (1905) se vincula al Partido Socialista. Socialistas fueron Alicia Moreau de Justo, Cecilia Grierson, Julieta Lanteri-Renshaw, etc., integrantes del centro mencionado. En México, entre otras figuras, se destaca Juana Belén Gutiérrez de Mendoza por su acción en la política (funda en 1899 el Club Liberal Benito Juárez), en el sindicalismo (organiza la agrupación de gremios de trabajadores denominada Socialismo Mexicano), en la educación femenina y en el periodismo.

cívicos<sup>39</sup>. Dimensión inédita adquiere también la mujer como escritora y periodista, además de constituir buena parte del nuevo público lector<sup>40</sup>. Organizan asociaciones y algunos congresos (el Primer Congreso Feminista mexicano se reúne en Yucatán en 1917, por ejemplo). Capacidad religadora por la búsqueda de respuestas mancomunadas tuvo el Primer Congreso Femenino Internacional reunido en Buenos Aires (1910), en el que las participantes argentinas, paraguayas, peruanas y chilenas fundan la Federación Feminista Americana. Más allá de las escritoras importantes del período — Delmira Agustini o María Eugenia Vaz Ferreyra, analizadas en otros capítulos — nos interesa recordar brevemente a algunas que cooperan en la tarea religadora que venimos apuntando. Una de ellas es la puertorriqueña Lola Rodríguez de Tió. Los sucesivos exilios y la actividad en favor de la independencia de su patria la pusieron en relación con otros intelectuales hispanoamericanos durante su residencia en Venezuela (1877-1879) y, más tarde, en Cuba y Nueva York, cuando la represión de los *compontes* la obliga a expatriarse nuevamente.

Persistentes lazos establecen entre Lima y Buenos Aires Juana Manuela Gorriti y Clorinda Matto de Turner. Esta última se incorpora a la Asociación Literaria organizada por Juana Manuela, afincada en Lima luego de su alejamiento de Bolivia. También lo hace Mercedes Cabello de Carbonera, quien recibe el Primer Premio en el Certamen Literario Hispanoamericano de la Academia del Plata de Buenos Aires, en 1891, por su ensayo *Juicio filosófico sobre la novela moderna*. El éxito y el escándalo por su novela *Blanca Sol* (1894) colaboraron en su trágico ocaso. Por razones parecidas, la crítica a la sociedad peruana, también conoció el éxito y el escándalo Clorinda Matto. En 1889, año en que edita *Aves sin nido* — fundadora de la novela indigenista latinoamericana —, concita el ataque de grupos reaccionarios, por lo que es separada de la dirección de *El Perú Ilustrado*, importante órgano de la prensa limeña. Sus vínculos con Argentina la llevan a elegir a Buenos Aires para su exilio, provocado por su oposición a Piérola. Allí continúa su actividad literaria y periodística, especialmente con la dirección de *El Búcaro Americano* (1895-1908), que se propone proyección continental.

Una suerte de *best seller* fue *Stella* (1905), de César Duayen (Emma de la Barra), visión romántica tardía adecuada a las expectativas del público femenino de las capas medias y bajas — que heredará poco después *La Novela Semanal* u otras colecciones semejantes<sup>41</sup> —, muy ajena a las “crónicas de un mundo enfermo” de la narrativa realista y naturalista de estos años. Las nuevas posibilidades de movilidad social no

39 A fines del XIX se destacan en este aspecto, entre otras muchas, Francisca S. de M. Diniz y Josephina Álvares de Azevedo en Brasil. En Buenos Aires el reclamo del voto femenino es visible a partir de 1910.

40 También datos de Brasil. Las mujeres que sabían leer y escribir en 1872 representaban el 29,3% del total de la población femenina; en 1890 el porcentaje crece al 43,8%.

41 Véase, para la Argentina: SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.

encubrieron ese costado oscuro de la modernidad: el hacinamiento en las casas de vecindad y en los conventillos (*O cortiço* de Aluísio Azevedo, *En la sangre* de Cambaceres, etc.), los barrios pobres (*La Rumba*, 1890-1891, de Ángel de Campo), o la prostitución que, como símbolo de la ciudad moderna, es tema de *Juana Lucero* (1902) de D'Halmar o de *Santa* (1903) de Gamboa. Por primera vez estos estratos sociales tienen rol protagónico en nuestra narrativa con esa intensidad, contribuyendo a conformar un imaginario en el que confluyen la experiencia propia y las lecturas europeas del naturalismo, las que provocan una discusión generalizada en el continente. Los textos en pro y en contra que se escriben en estos años muestran la frecuentación de las novelas de esa tendencia publicadas en Hispanoamérica de muy diferentes escritores y críticos de los distintos centros: fenómeno de recepción relativamente generalizada que señala la circulación de estas obras, a pesar de las dificultades, que luego señalaremos.

“El impuro amor de las ciudades” del verso de Julián del Casal parece alentar el diseño de ese espacio nuevo, cuyo espesor inicial proviene de la literatura de entonces. Son, por una parte, las ciudades cosmopolitas en las que el sentimiento de alienación crece por el peso de la presencia extranjera, que diluyen el sello de lo nacional o lo desprecian, aun en centros con muy relativo número de inmigrantes, como Caracas<sup>42</sup>. La literatura atestigua la problematización de lo nacional, plantea nuevas propuestas criollas, como ocurre con Blanco Fombona, coincidiendo con la irrupción del nacionalismo hacia 1910. Novelas, ensayos, poemas, propician la reconsideración de lo nacional y de lo americano, profundizando o matizando la provocada por el colapso de 1898, evidenciada en los distintos ámbitos del continente. Se producen nuevos cruces de textos y lecturas; se habla de concepciones estéticas de la escritura hispanoamericana que van dejando atrás las meras coincidencias y las propuestas aisladas.

### “Le dijo a Cruz que mirara / las últimas poblaciones y a Fierro dos lagrimones / le corrieron por la cara”

(José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*)

La modernización ha alterado el paisaje, los usos cotidianos, la vida política y la inserción social, con dinamismo indudable en las ciudades, acentuando los

42 “Entre los empleados los había ingleses, alemanes, curazoleños, venezolanos e hijos de venezolanos de padres extranjeros. [...] Para aquel mundo no existía nada más noble que el comercio, ni nada más vil que el Gobierno, cualquiera que fuese. A los periodistas los llamaban ‘ganapanes’; a los literatos los juzgaban ociosos y viciosos, dispuestos a todo, hasta a ponerse en ridículo en prosa y en verso antes que trabajar [...]. Y el cajero: ‘[...] ¡Yo soy venezolano! ¿Qué significa, vamos a ver, ser venezolano? Pertener, ni más ni menos, a una tribu de cafres [...]’” (BLANCO FOMBONA, R. *El hombre de hierro* [1915]. Caracas: Monte Ávila, 1972, p. 35-6).

contrastes con las zonas rurales. Éstas, sin embargo, también viven una significativa transformación, a poco que se piense en las consecuencias de la abolición definitiva de la esclavitud (1886, en Cuba; 1888, en Brasil), los campos alambrados y atravesados por el ferrocarril<sup>43</sup>, el uso de maquinaria moderna en la explotación agropecuaria y minera, el traslado de población indígena a los centros productivos, o su desalojo, el pago en vales, los sistemas de enganche y otras injusticias. Tales situaciones movilizan protestas, huelgas y sublevaciones<sup>44</sup>, que culminan con la Revolución Mexicana.

Esta emergencia compleja y particular de América Latina abre nuevos cauces a las concepciones ideológico-estéticas del período y a las relaciones de los letrados con estos sectores. Las experiencias concretas producen textos de nuevo cuño por la dimensión crítica y por la conmoción que causan en las ideas y en la colocación de sus autores, si bien es cierto que ellas se agudizan ya concluida esta etapa. Los relatos de Baldomero Lillo, representante de las capas medias incorporado al campo literario, sobre las condiciones de los mineros chilenos (*Sub terra*, 1905) o de Jaime Mendoza sobre los mineros bolivianos (*En las tierras del Potosí*, 1911) valen como ejemplo. A ellos se suman *Tomóchic* (1893) de Heriberto Frías, relato de la masacre de un pueblo campesino de Chihuahua, cuya difusión truncó la carrera militar del autor y decidió su inserción definitiva en el periodismo; o *Los sertones* (1902) de Euclides da Cunha, el texto de mayor envergadura en este aspecto del período considerado.

Incluso quienes acuerdan con los regímenes autoritarios suelen hacerse cargo de las condiciones de los sectores campesinos: Federico Gamboa, funcionario porfirista, incorpora en la escena mexicana, por primera vez no ridiculizado, al peón de hacienda en *La venganza de la gleba* (1903). Sus memorias son índice de los conflictos del escritor ante el protagonismo de los sectores rurales, en su caso, en la Revolución Mexicana<sup>45</sup>. Estos sectores también se hacen presentes con sus ritmos

43 “Pero si los ferrocarriles no contribuyeron al establecimiento de una economía nacional [...] y si no se levantaron nuevos centros de población y de trabajo [...] no sólo los aprovechó el Estado para consolidar su autoridad, mas también rindieron utilidad al adelanto social de México, puesto que movieron los hombres con rapidez y facilidad de uno al otro extremo de la República para descubrir riquezas que permanecían ignoradas; modificándose los sistemas patriarcales de profundas raíces en los pueblos aislados de la civilización [...]; restóse a la Ciudad de México una parte de su imperio político, renovándose los anhelos federalistas que mucho influjo iban a tener en acontecimientos posteriores [...]” (VALADÉS, José C. *El porfirismo: historia de un régimen*. 2. ed. México: UNAM, 1987, p. 313-4).

44 Entre otras, se destacan en Perú las rebeliones de Huaraz, al mando de Atusparia (1885 y 1896), o las de Puno, a partir de 1906, lideradas por Rumi Maqui. Son los años de las tres ediciones de *Aves sin nido* [1889] de Clorinda Matto de Turner. En México, son importantes las revueltas de diferentes etnias a principios de siglo.

45 “Desfilan ante mis balcones hasta [...] dos centenares de jinetes, caballeros en jamelgos agotados y polvorientos; vienen armados de rifles y cananas y [...] sobre las camisas desgarradas y negruzcas que dejan ver sus tóraces velludos, pesan sus fisonomías [...] capaces de intimidar a una pareja de la benemérita hispana [...]. Si no son zapatistas legítimos debieran serlo, por su aspecto feroz.” Es esta su mirada de 1914, cuando de la entrada de Zapata en la Ciudad de México. En 1919, ante el asesinato de Zapata expresa: “La prensa seudo independiente de México censura del modo más enérgico y acre



y canciones<sup>46</sup>, sus artesanías, tradiciones y leyendas, incidiendo en la concreción de nuevas relaciones entre cultura culta y popular, estimuladas por la recopilación, edición y difusión de materiales, la fundación de entidades específicas, etc.<sup>47</sup> Las ediciones, los artículos en revistas especializadas de los diversos institutos y asociaciones, junto con las exposiciones internacionales en las que se incluían expresiones de las culturas americanas, permitieron a escritores, artistas, intelectuales, y al público general, interiorizarse de un modo más concreto y amplio acerca de lo que constituían esos “rasgos hispanoamericanos” de los que se hablaba con creciente frecuencia.

La guerra en Cuba<sup>48</sup> y la Revolución Mexicana tuvieron importancia en la difusión y resemantización de canciones de muy diverso origen — culto o popular, nacional o extranjero<sup>49</sup>, que se incorporaron al acervo general, en algunos casos con difusión latinoamericana o internacional, como los corridos *La Adelita* y *La cucaracha*, o *La paloma* de Iradier. Entre las nuevas expresiones urbanas de música popular se destaca el tango argentino, que se difunde en los centros europeos en las primeras décadas del nuevo siglo. Su función religadora en América Latina se acentuará a partir de los años 20.

El ensayo, la narrativa o la poesía tematizan los ámbitos rurales y sus relaciones con los centros urbanos, reactualizando ideas ya estructuradas sobre lo americano, como las de civilización y barbarie. Lo rural, y sus tradiciones, puede encerrar promesas de regeneración del vigor nacional perdido o encontrar en leyendas o figuras heroicas populares un reaseguro de cohesión nacional (*Durante la Reconquista*, 1897, de Blest Gana). El registro épico de la *Venezuela heroica* de Eduardo Blanco fluye hacia el rescate del bandido para echar las bases de

la traición de que fue víctima el caudillo suriano, que era, dígame lo que se quiera y no obstante su condición de primitivo, el revolucionario de ideales, entre todos los que ahora abundan en mi pobre tierra” (*Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*. México: Siglo XXI, 1977, p. 203 y 234).

46 En 1912 se estrena en Perú *El cóndor pasa* de Julio Baudoin (Julio de la Paz) y en 1915, el joropo “Alma llanera” de Elías Gutiérrez, que rápidamente alcanza gran popularidad, difundiéndose en toda América.

47 Algunos pocos ejemplos. A fines de siglo se recoge *El güegüence o Macho Rabón* y Middendorf realiza la edición crítica de *Ollantay*. Se recopilan cuentos y cantos populares en casi todos los países latinoamericanos — colecciones de Silvio Romero, Juan Alfonso Carrizo, Julio Vicuña Cifuentes, etc. En 1909 se funda la Sociedad de Folklore Chileno.

48 Las poesías guajiras de Nápoles Fajardo alcanzaron tal popularidad que se convirtieron en canciones de guerra cubanas. Véase BUENO, Salvador. *Historia de la literatura cubana*. 3. ed. La Habana: Ed. Nacional, 1963.

49 “El trasiego de individuos de un extremo a otro del país, llevando cada uno en su bagaje espiritual la música y los cantos que le eran familiares desde su infancia, hizo que las canciones no sólo cambiaran de sitio, sino que hasta llegaron a perder el lugar de origen [...]. Al llegar 1920 ya los cantos se habían trasvasado, ya la vena popular se había removido hasta las raíces más hondas y la música regional, aislada por su propio orgullo, era entonces una sola expresión del hombre expuesto a todas las contingencias de la guerra. El pueblo mexicano había aceptado como suyas melodías venidas de otros países: italianas, francesas, españolas, colombianas, chilenas, cubanas, todo cuanto saturaba su ambiente [...]. En esta fusión participaron los mismos elementos tradicionales ya enraizados como el jarabe, el son, las coplas y cantares, que los tonillos sandungueros teatrales desprendidos de revistas políticas de moda, hijas también de las circunstancias” (MENDOZA, Vicente T. *La música tradicional*. In: —. *México: cincuenta años de Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962, v. 4, p. 488).

la novela nacional con *Zárate* (1888)<sup>50</sup>. El personaje se expande alcanzando un auge bastante generalizado en América Latina, en obras de sostenido éxito de público en distintos circuitos de lectura<sup>51</sup>, que contribuyen a consolidar o a construir mitos populares y nacionales. En las llaneras del sur, a la inmigración europea, agente transformador de “la pampa gringa”, se la hará muchas veces chivo emisario de la desaparición del gaucho o culpable por el criollo arrinconado — consecuencia más bien de la tenencia de la tierra y de la tecnificación agropecuaria. Los registros literarios de este proceso varían desde la revitalización de un lirismo gauchesco o criollista que canoniza en el gaucho el símbolo de la nacionalidad<sup>52</sup> hasta la perspectiva crítica — *Barranca abajo* (1905) de Florencio Sánchez<sup>53</sup>.

### “He lanzado mi grito, cisnes, entre vosotros”

(Rubén Darío, “Los cisnes”)

También el mundo letrado se transforma radicalmente. Las carreras tradicionales siguen siendo índice de idoneidad y prestigio, pero los doctores comparten ahora su rango con nuevos profesionales — ingenieros, economistas, agrónomos... — y con intelectuales y artistas que no pasaban necesariamente por la universidad. En su mayoría, tampoco provienen de las clases altas, sino más bien de sectores en decadencia de las mismas (Silva, Rodó) y de las capas medias (Lillo, Fray Mocho, Martí, Payró). Muchos, como dijimos, se confundían con los inmigrantes (Darío, Jaimés Freyre), eran hijos de inmigrantes (Ingenieros) o migraban del interior a la capital del Estado (González Martínez, López Velarde). Si bien es cierto que algunos, pertenecientes a las oligarquías tradicionales, conservan sus lazos con ellas (Díaz Rodríguez, García Calderón o Valencia),

50 Propone el narrador: “Enterradas la mayor parte de nuestras tradiciones populares con la ya muerta generación de nuestros padres, pocos serán los que recuerden, en la época presente, las fechorías de Santos Zárate” (BLANCO, Eduardo. *Zárate*. Barcelona: Los Libros de Plaon, 1979, p. 17).

51 Así sucede con los folletines de Eduardo Gutiérrez — *Juan Moreira*, *Hormiga Negra* —, *Los bandidos de Río Frío* [1889-1891] de Manuel Payno, *El Zarco* [1901] de Altamirano, con corridos y décimas, con folletos y hojas sueltas que circulan profusamente y en grandes tiradas en Buenos Aires o Montevideo, en Santiago o en México — aquí, muchas son ilustradas por Guadalupe Posada. Son estas últimas un excelente material para encarar las relaciones entre cultura culta y popular, entre circuitos de producción y lectura, como lo evidencian las obras de Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988), y de Bernardo Subercaseaux, *Fin de siglo: la época de Balmaceda* (Santiago de Chile: Aconcagua, 1988).

52 Las conferencias de Leopoldo Lugones en el Odeón, reunidas en *El payador* (1916), coinciden con el momento en que la ley de voto secreto posibilita el acceso de sectores nuevos, muchos de ellos hijos de inmigrantes o inmigrantes, a la definición de la clase gobernante en Argentina.

53 Véase ACHUGAR, Hugo. *Poesía y sociedad: Uruguay 1880-1911*. Montevideo: Arca, 1985.



muchos exhiben su disenso y tematizan la pugna o la distancia de vida y sensibilidad<sup>54</sup>. Los sectores dominantes, por su parte, más bien critican y reprueban los modos de vida y las preferencias estéticas del escritor — especialmente de los que llaman “decadentes” —, hecho que incide tanto en la constante definición de éstos de sus elecciones de trayectoria vital, de ideales y de lecturas, fuertemente programáticos<sup>55</sup>, como en el ataque al “rey burgués”, indiferente al arte o atendido a formas anquilosadas.

Los lazos con los grupos dominantes y la dirigencia política se volvían problemáticos; los mediatizaba ahora la nueva condición: el escritor-artista y el intelectual hablaban desde otro espacio, el propio, que borronaba esos vínculos; no resignaban la función ideológica, que se pretenderá rectora de la entera sociedad, a pesar de las contradicciones, conflictos o respuestas ambiguas que, también, dan cuenta del momento de pasaje hacia la constitución del artista y del intelectual moderno, aquí, y en otros ámbitos occidentales, si bien en América Latina este proceso se cumple en un lapso bastante breve y de modo más trabado, ya que no cuenta con una profesionalización neta ni con un mercado cultural de las mismas dimensiones. Es cierto sí que la modernización perfila el ámbito literario, artístico y cultural como un campo específico incipiente, con nuevas reglas de circulación y de consumo, con cambios en los modos de consagración y en los sentimientos de pertenencia.

La interacción entre grupos diferenciados ya por su ideología o su estética, ya por sus vínculos con el mercado, se asienta en modos de constitución de autores y de público muy transformados con respecto a un pasado reciente. Formados muchas veces en las lecturas de bibliotecas provincianas (Darío, López Velarde),

54 Buen síntoma es la ironía con que Silva comenta a Sanín Cano las recomendaciones de su rico acreedor Uribe, amigo de la familia: además de “la confianza en lo sobrenatural, en los milagros, me hacía leer el libro de Henri Laserre sobre Nuestra Señora de Lourdes y la Vida de San Ignacio de Loyola. Otras veces me indicaba medios más humanos, en una ocasión me aconsejó que especulara en minas y en otras que tomara boleta en la lotería española [...]” (SILVA, José A. *Obras completas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977, p. xii). También lo son las observaciones de Pérez Petit y de Herrera y Reissig sobre el medio uruguayo: “A las veladas y tertulias del Ateneo no iban, comúnmente, sino los socios, es decir, ese enjambre lucífero de estudiantes y jóvenes doctores que las damas de sociedad y las señoras graves calificaban despectivamente de ‘herejes’, liberales o ‘enemigos de la religión’ [...]”. Los ‘jóvenes bien’, criados entre las polleras de mamá, educados beatíficamente en un colegio privado, no tenían por qué frecuentar una casa donde empezaban por enseñarle que el mundo no había sido hecho en seis días [...]” (PÉREZ PETIT. *Obras completas*. Montevideo: Claudio García, 1943, v. 11, p. 144). En “Epílogo wagneriano...” Herrera y Reissig ataca a los “bobicultos” uruguayos, “cautivos de la rutina”, que sin capacidad de pensar sus experiencias “dan vuelta en el estrecho círculo de lo evidente y atávico, chapoteando en el apocamiento natural de los sucesos y de las trivialidades de la vida diaria” (In: HERRERA Y REISSIG, Julio. *Poesía completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 296).

55 Véanse al respecto los numerosos artículos de Martí, Darío, Gómez Carrillo o Nervo, así como *Los raros* (1896) de Darío, *El modernismo* de Gómez Carrillo, *Los modernistas* (1902) de Pérez Petit, etc.

conocen las nuevas propuestas estéticas<sup>56</sup> por libros y revistas extranjeras, por los viajes propios o de amigos, o por los materiales que circulan en las redacciones de los diarios o en los cafés donde se reúnen — el Polo Bamba, en Montevideo, por ejemplo, es el lugar de encuentro de Alberto Lasplaces, Florencio Sánchez, Herrera y Reissig, etc.

La afirmación de Adolfo Prieto de que “todo proyecto de levantar un mapa de lectura de la Argentina entre los años 1880 y 1910 supone necesariamente la incorporación y el reconocimiento de un nuevo tipo de lector”<sup>57</sup> cuadra a toda América Latina, si bien atañe sobre todo a los centros más modernos. El periodismo fue la base de ampliación y diversificación del público — consecuencia de la reciente alfabetización —, al cual se suma en las primeras décadas del siglo XX el surgimiento de nuevas librerías y editoriales. Son los primeros pasos hacia una cultura masiva, en los que se reconoce además una actividad teatral y musical de importancia, que crea diversos circuitos de producción y público (la ópera y la zarzuela, el teatro culto y el sainete, u otras expresiones de teatro popular)<sup>58</sup>.

América Latina poseía algunos diarios importantes y con continuidad<sup>59</sup>, pero sólo a partir de los años 1870, y sobre todo desde fines de siglo, se produce el crecimiento explosivo de la prensa, de la prensa moderna, caracterizada por la gran tirada que posibilita la venta a bajo precio, por la información ágil basada en la actualidad y la novedad de la noticia y por la ilustración y publicidad profusa<sup>60</sup>. En Buenos Aires, tanto *La Prensa* (1869) como *La Nación* (1871) se destacan en el marco mundial por la calidad de sus colaboradores — Martí, Darío, Nervo, Rodó o Unamuno, entre muchos otros de *La Nación* —, por su tirada o por sus imponentes edificios. En Venezuela, *El Pregonero* (1893) introduce la primera linotipo y, ya en este siglo, aparece *El Universal* (1908), también con todos los rasgos de los diarios modernos. En estos años surgen otros importantes: *La Prensa* (1902) de Lima, *El Tiempo* (1911) de Bogotá, *El Diario* de El Salvador

56 Gómez Carrillo expresa las estrechas posibilidades que le ofrecía su medio, al recordar la biblioteca paterna: “No había una sola novela ligera entre sus libros. La literatura imaginativa estaba representada para él en el Telémaco, en el Quijote, en El Gran Tacaño, en algunos dramas clásicos y en tres o cuatro ‘fabliaux’ franceses de la Edad Media” (Apud MENDOZA, Juan M. *Enrique Gómez Carrillo*. 2. ed. Guatemala: Tipografía Nacional, 1946, p. 52).

57 PRIETO, *El discurso criollista*, cit., p. 13.

58 “La zarzuela era el género que atraía a los capitalinos de todas las clases sociales, pero no todos podían darse el lujo de acudir al Teatro Principal, ni siquiera a la galería, de manera que los teatros-jacalones, como se les llamaba a los que después serían las carpas, surgían por todos los barrios de México con cantantes de ínfima categoría, pero que sabían divertir al escandaloso público que pagaba veinte centavos por tanda” (REYES DE LA MAZA, Luis. *El teatro en México durante el porfirismo*. México: UNAM, 1968, v. 3, p. 14).

59 Eran muy pocos, entre ellos *El Comercio de Lima*, fundado en 1839; *El Mercurio* (1827) de Santiago de Chile; *El Siglo XIX* (1841) de México; o *El Diario de la Marina* (1844) de Cuba.

60 *La Prensa* de Buenos Aires introduce desde 1898 rotativas modernas, capaces de imprimir cien mil ejemplares.

(1895), etc.<sup>61</sup> Este desenvolvimiento requirió un creciente número de asalariados, entre ellos los periodistas, quienes lograron presencia inusitada en la opinión pública de entonces.

La prensa adecua información, diagramación y formato al público que se propone captar, apelando al precio para ganar mercado. Los intereses sectoriales amplían la diversificación, en tanto la censura y otras formas de control limitan la acción del periodismo independiente y la libertad de prensa<sup>62</sup>. Los gobiernos recurrían también al apoyo económico para poner los diarios a su servicio: un caso notorio es *El Imparcial* de México (1896), vocero del porfirismo, que prácticamente logra anular la competencia — imprime 65.000 ejemplares que vende a precio de centavos. El acatamiento de las imposiciones empresarias, el agostar las pulsiones creadoras en el periodismo es tema recurrente entre los escritores<sup>63</sup>. Sin embargo, los seduce el ajetreo y novedad de las redacciones, la posibilidad de conformar el gusto del lector, de diseñar un estilo reconocible y reconocido: conscientes de las posibilidades de la prensa<sup>64</sup>, implementan estrategias de escritura para controlar el valor literario de sus textos, aunque viven sometidos,

61 Entre 1890 y 1900 se editan en Chile 186 periódicos anuales, frente a los 150 de la década anterior. En 1895 salían en Santiago 7 periódicos con una tirada mayor a los 14.000 ejemplares. Con una población de 256.405 habitantes, circulaban en la capital chilena unos 52.800 periódicos por día. En Argentina se publican 148 periódicos en 1877, 18 de ellos científicos y literarios. El número asciende a 215 en 1882. Datos tomados de las obras de A. Prieto y B. Subercaseaux, citadas.

62 Partidos políticos, sindicatos, colectividades contribuyen a la diversificación de la prensa. En Buenos Aires, Juan B. Justo, cronista parlamentario de *La Prensa* en sus años de estudiante, funda *La Vanguardia* (1894), de ideología socialista. También en Buenos Aires, *La Questione Sociale* (1884), dirigida por Enrico Malatesta, inaugura la prensa anarquista en Sudamérica. En Perú, *El Perseguido*, de igual tendencia, alcanza tiradas de 16.500 ejemplares. Abundan los episodios represivos, siendo célebres la cárcel de Belén en México o El Castillo en Venezuela, donde estuvo preso, entre otros, José Rafael Pocaterra, a partir de 1907, junto con el director y otros redactores del periódico *Cain*.

63 Entre ellos, Julián del Casal: "el periodismo [...] es la institución más nefasta para los que, no sabiendo poner su pluma al servicio de causas pequeñas y no estimando en nada los aplausos de la muchedumbre, se sienten poseídos del amor del Arte, pero del arte por el arte, no del arte que priva en nuestra sociedad, amasijo repugnante de excrecencias locales que, como manjares infectos en platos de oro, ofrece diariamente la prensa al paladar de sus lectores. Lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable del escritor: su propia personalidad [...]. Hay que blanquearse los cabellos, si son negros [...] convirtiéndose en republicano, si es monárquico, en librepensador, si es católico, en anarquista si es conservador" (CASAL, Julián del. *Obras completas*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963, p. 271-2).

64 Martí sopesó sin dudas las conveniencias de su corresponsalía de *La Nación* de Buenos Aires para su acción política al aceptar los cortes a sus textos que le comenta su director, Bartolomé Mitre y Vedia en 1882, respecto a su primera carta: "Sin desconocer la verdad de sus apreciaciones [...], hemos juzgado que su esencia, extremadamente radical [...] se apartaba algún tanto de las líneas de conducta de nuestro modo de ver [...] al par que las conveniencias de empresa [...]. Habla a Ud. un joven que tiene probablemente mucho más que aprender de Ud. que Ud. de él, pero tratándose de una mercancía — y perdone Ud. la brutalidad de la palabra, en obsequio de la exactitud — que va a buscar favorable colocación en el mercado que sirve de base a sus operaciones, trata, como es su deber y su derecho, de ponerse de acuerdo con los medios más convenientes para dar a aquélla todo el valor de que es susceptible" (cf. QUESADA Y MIRANDA, Gonzalo de. *Martí periodista*. La Habana: Impr. Tabla, Bouza y Cía., 1949, v. 1, p. 175-6).

casi siempre, al pluriempleo<sup>65</sup>. Con una intensidad impensada antes surge el reclamo de deslinde entre vocación y trabajo, la pregunta sobre la función de la escritura. Dudas y contradicciones ponen en escena esa marca de la modernidad que conduce al planteo de la autonomía del arte y del lugar del artista. Marginarse en el Ideal del Arte, buscar la evasión en el grupo selecto (la Torre de los Panoramas de Herrera y Reissig) puede ser la vía ante una sociedad utilitaria que arrincona al escritor; vía que se condensa en una nueva temática, "la novela del artista", presente en los cuentos de Darío, en *De sobremesa* de José A. Silva, en *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez — en la que se inscribe (la primera en clave) *Humano ardor* de Alberto Ghirardo. El sentimiento de marginación ante un público de mirada estrecha o indiferente, que desolara alguna vez a Rodó<sup>66</sup>, a Nervo, a Silva, se convierte en desafío: constituir un lector abierto a una nueva percepción y a una nueva escritura es una empresa que asumen militantemente Martí y Darío, actitud que en los hechos puede incluir a casi todos y que encuentra en la gran difusión de la prensa periódica el camino posible aunque no sea el deseado. Gutiérrez Nájera lo percibe con claridad, como percibe también la brecha profunda que se ha abierto en la condición del escritor respecto de las generaciones anteriores al referirse a esa figura señera que era Ignacio M. Altamirano en el campo cultural mexicano:

Altamirano ha hecho obras maestras; ayudó a hacer la República; ha hecho discípulos, ha hecho fanáticos, ha hecho la obra de algunos amigos suyos, ha hecho una literatura [...]. En cambio (yo) escribo de seis a ocho horas diarias; cuatro empleo en leer, porque no sé todavía cómo puede escribirse sin leer nada; aun cuando sólo sea para ver qué idea y qué frase se roba uno;

65 La situación de pluriempleo se generaliza, aun para aquellos que contaban con una trayectoria importante ya cumplida, como es el caso de Ricardo Palma: "Si me hubiera sido posible, yo no habría querido ser otra cosa que hombre de letras; pero, desgraciadamente, en nuestras repúblicas, todos tenemos que quemarnos en esa arena ardiente que se llama política. Hasta 1875 viví en ella, ya como periodista, ya como diputado y senador, ya como secretario de uno de nuestros presidentes o ya como subsecretario en el ministerio" (Carta a Victoriano Agüeros del 12 de nov. de 1885; cf. PALMA, Ricardo. *Epistolario*. Lima: Cultura Antártica, 1949, v. 1, p. 175-6). Se pueden citar muchos otros ejemplos. Gómez Carrillo era al mismo tiempo redactor del *ABC* de Madrid, corresponsal de *Caras y Caretas* y *La Nación* de Buenos Aires, de *Blanco y Negro*, también de Madrid, *El Mercurio* de París y del *Diario de la Marina* de La Habana, además de colaborar en el diccionario enciclopédico de Garnier. Mientras reside en Buenos Aires (1904-1918), Javier de Viana soporta una constante penuria económica; para aliviarla escribe para *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, *Mundo Argentino* y *Atlántida*. En el reportaje publicado en *Nuestra América* de Buenos Aires en 1926, dice que alguna vez llegó a escribir cuatro cuentos en tres horas. Esta situación de explotación es tema de muchos textos, entre ellos, *El triunfo de los otros* (1907) de Payró, cuyo protagonista expresa: "Quince años de periodismo anónimo me exprimieron material y mentalmente" (In: PAYRÓ. *Teatro completo*. Buenos Aires: Hachette, 1956, p. 193).

66 Dice Rodó en carta a Julio Piquet (1896): "¿quién escribe? ¿quién lee? El frío de la indiferencia ha llegado a la temperatura del hielo, para estas cosas. Montevideo es mitad un club de hablillas políticas, y mitad una factoría de negociantes" (Rodó, J. E. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967, p. 26).



publico más de treinta artículos al mes; pago semanalmente mi contribución de álbumes...

Es reticente en cambio cuando valora literariamente al maestro, al tiempo que afirma su camino estético a través de cuentos y crónicas periodísticas:

No se estima bien en México el valor de estas crónicas elegantes; no se aprecia como debiera apreciarse el arte de narrar cosas frívolas con cierto esmero literario. El género, por su misma delicadeza, es muy difícil. Es necesario que la pluma del cronista tenga alas de colibrí y que sus dientes muerdan de cuando en cuando sin hacer sangre [...]. Es fuerza que la pluma del cronista pellizque con los labios. De otro modo [la crónica] oscila entre la gaceta incolora y el arte descriptivo. Para quedar en el justo medio se requiere un prodigio de equilibrio<sup>67</sup>.

El salario y la proyección intelectual o literaria inicial, por lo menos, provenían fundamentalmente de la actividad periodística. Los escritores ingresaban a ella desde muy jóvenes<sup>68</sup>, y en ella se hacían de una cultura, con frecuencia poco firme<sup>69</sup>. Las salas de redacción eran su centro vital, donde se tejían solidaridades y se fraguaban adhesiones, forjaban un estilo, constreñidos por los imperativos de la premura y la brevedad. En ellas palpaban la fugaz permanencia de los textos, devorados por la circunstancia, por la vejez del día siguiente. Así funcionaban los salones de *La Época*, por ejemplo, diario de concepción moderna fundado en Chile en 1881, en donde se reunían los jóvenes Pedro Balmaceda, Orrego Luco, Darío o Narciso Tondreau.

Además de producir fenómenos de coetaneidad en América Latina por el desarrollo simultáneo de similares condiciones de producción y recepción, la prensa se constituye en el principal agente de religación del período, pues promueve una red extensa e intensa de vínculos entre los latinoamericanos, escritores y público. La crónica frívola, la moda del artículo de viaje, el auge de la ilustración favorecieron el conocimiento de personalidades, modos de vida, paisajes y personajes típicos que, unidos a la información política, social y económica de los diferentes países, auspiciaron el acercamiento. Por otra parte, un alto número de periodistas de un país funcionaban como corresponsales de la

67 GUTIÉRREZ NÁJERA, M. *Obra crítica*. México: UNAM, 1959, t. 1, p. 365 y 263-4, respectivamente.

68 Amado Nervo comienza a los 16 años como redactor de *El Universal*. J. S. Chocano dirige a los 15 años *El Perú Ilustrado*, a los 20 administra la imprenta del Estado, a la que convierte en cooperativa, y en ella edita *La Neblina*, vocera del modernismo. Su compatriota José Carlos Mariátegui entra al periodismo a los 15 años, como alcanzarejones; será luego linotipista, corrector y redactor de notas en 1912.

69 Gómez Carrillo comenta al respecto: "Y nosotros escribíamos entusiasmados, tratando sin empacho los problemas más espinosos. Para suplir nuestra ignorancia, teníamos el Diccionario Larousse, en el cual hallábamos la esencia de todos los conocimientos" (Apud MENDOZA, Juan M. *Enrique Gómez Carrillo*, cit., p. 152).

prensa de otros — Palma, Gómez Carrillo, Darío, Martí, Nervo, etc. — o directamente trabajaban en sus redacciones. Diarios y revistas surgían a veces siguiendo el desplazamiento de periodistas experimentados de un país a otro, llevados por el exilio, la censura o simplemente el trabajo. En 1892, por ejemplo, Próspero Calderón funda en Guatemala la revista *Guatemala Ilustrada*: venía de Costa Rica, donde dos años antes fundara en San José *Costa Rica Ilustrada*. A estos lazos se sumaba el conocimiento proveniente de la reproducción de textos de unos periódicos en otros, lo cual ampliaba la red notablemente, como ocurría con los artículos y poemas de Martí, Darío, Nervo, Gutiérrez Nájera, etc. Este hecho cooperó además para que se destacaran centros en el interior del continente<sup>70</sup>.

La mayoría de los escritores daban a conocer sus textos en la prensa antes que en libro, textos que, a menudo, se escribían en las mismas redacciones. Artículos, cuentos o poemas, además, como dijimos, se iban reproduciendo continuamente en diarios y revistas latinoamericanos y españoles. Contribuyó a esta difusión la moda del suplemento literario<sup>71</sup>, la multiplicación de revistas y *magazines*, cuyo carácter misceláneo facilitaba el ingreso de textos literarios, las notas sobre literatura o sobre escritores nacionales o extranjeros, entre ellos los latinoamericanos. "Ilustrado", recalcaban siempre los títulos. Para nuestro tema tuvo peso, pues incluían fotografías de intelectuales y artistas, de eventos literarios y culturales, que colaboraron en la conformación de la imagen de escritor, introduciendo un nuevo contacto con el público justamente cuando se vivía la amenaza de la dispersión y de la transitoriedad de nombre y textos a que sometía el periódico, tan ajeno a la individualidad y permanencia que el libro aseguraba. La reproducción de estas fotografías a nivel latinoamericano tuvo incidencia religadora, con cruces interesantes muchas veces: *El Cojo Ilustrado* de Caracas, por ejemplo, presenta retrato y semblanza del novelista uruguayo Acevedo Díaz, redactada y enviada desde Santiago de Chile por Pedro Figueroa. Los *magazines* fueron buenos difusores de la literatura latinoamericana, dada la gran popularidad de que gozaban — y sus grandes tiradas (*Caras y Caretas* de Buenos Aires, fundada en 1878, lanza 201.150 ejemplares del número dedicado al Centenario). En los *magazines*, además, encontraban trabajo — Rodó pudo viajar por fin a Europa en 1916 como corresponsal de *Caras y Caretas*, y ella le encarga a Darío su *Autobiografía* (1913).

Uno de los *magazines* importantes es el ya citado *El Cojo Ilustrado* (1892-1915), definido como "órgano continental del modernismo" por Max

70 Son habituales las referencias y extractos sobre otras publicaciones periódicas, como ésta de la *Revista Moderna de México*, marzo de 1905: "Al tan debatido asunto de si es efectiva o no la existencia de una literatura genuinamente nacional, en cada país, especialmente en los de América Latina, el escritor R. Tirado aporta nuevos y espaciosos argumentos. Difícil nos sería seguirlo en todas y cada una de sus disquisiciones, y sólo nos limitaremos a entresacar al acaso, del excelente artículo que inserta *El Cojo Ilustrado*, de Caracas, dos o tres de sus mejores párrafos".

71 Introdujeron suplementos literarios, entre otros, *El Federalista* (en 1872), *La Libertad* (1878) de México, *El Chileno* y *La Tarde* de Chile, *El Diario* de El Salvador (1895), la *Prensa Libre* de Costa Rica, *El Tiempo* de Bogotá, *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires, etc.

Henríquez Ureña. Lo dirige J. M. Herrera Irigoyen y su imprenta edita también libros de los nuevos autores venezolanos. El gran formato, la calidad de sus notas e ilustraciones dan idea de la relevancia de esta revista — conocimiento facilitado hoy por la reproducción facsimilar. Colaboraron y se reprodujeron en *El Cojo Ilustrado* textos de un gran número de escritores de la época, como Díaz Rodríguez, Pedro E. Coll, Gil Fortoul, Chocano, Gómez Carrillo, Darío, Blanco Fombona, etc.

También se multiplicaron las revistas literarias<sup>72</sup>, aunque siempre urgidas por problemas económicos<sup>73</sup>. Promovieron, de modo inédito, la religación en el marco específicamente literario: era una intercomunicación especialmente buscada; es más, se proyectaban conformando grupos o tendencias ideológico-estéticas de nivel hispanoamericano<sup>74</sup>. Estas revistas se ocupaban de problemas o asuntos generales latinoamericanos, insertaban colaboraciones de los escritores, reproducían sus textos y hacían crítica sobre ellos. Muchos fueron prácticamente conocidos por esta vía — Silva o Díaz Mirón, por ejemplo — y, salvo pocas excepciones, alcanzaron difusión continental por ella. Algunas revistas van introduciendo secciones fijas destinadas a las distintas literaturas latinoamericanas<sup>75</sup>, o incorporan información sobre ellas a través de secciones especiales como “notas de redacción” o “revista de revistas”<sup>76</sup>, realizan encuestas, números de homenaje o extraordinarios sobre escritores americanos. Algunas empiezan a valerse de agentes de distribución en las ciudades latinoamericanas para facilitar la recepción — como ocurre con *La Revista de América*.

Seguramente el rasgo de religación más relevante sea el ya apuntado de que algunas de estas revistas sostengan propuestas estéticas comunes, convirtiendo a Hispanoamérica, por primera vez, en un campo compartido de solidaridades

72 Entre 1900 y 1914 se editan en México 40 revistas literarias, 23 en la capital y 17 en otras ciudades; cf. CARTER, Boyd G. *Las revistas literarias de Hispanoamérica*. México: Studium, 1959. Véase además, entre otros, ENGLEKIRK, John E. La literatura y la revista literaria en Hispanoamérica. *Revista Iberoamericana*, 51, p. 9-79, 1951, y 52, p. 219-327, 1951.

73 *Bohemia*, de Montevideo, fundada en 1908, debió resignar su proyecto de ser exclusivamente una “Revista de Arte” por causas económicas. Incorpora para paliar las dificultades un agente de negocios y la revista cambia de carácter, introduce notas de interés para el público general y femenino, aumenta el espacio de avisos, etc.; véase SCHANZER, George. *Bohemia*. *Revista de Arte*. *Revista Iberoamericana*, 53, 1952.

74 Generalmente explicitan su intención americanista. Valgan como ejemplo: la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897), de Montevideo, dirigida por Rodó, Pérez Petit y los hermanos D. y C. Martínez Gil: “La revista tiene por objetivos principales unir en un esfuerzo común las fuerzas vivas de la intelectualidad uruguaya y laborar el santo propósito de poner las bases de fraternidad americana, de establecer por medio de la literatura vínculos de unión entre nuestras jóvenes repúblicas”. Y la *Revista Nueva* (1900-1903) de Santiago de Chile: “y comprendiendo la necesidad de vulgarizar el conocimiento de algunos escritores hispano-americanos, pues la fraternidad intelectual de la América Latina es también uno de nuestros ideales [...]”.

75 La *Revista de América*, fundada en 1912 y dirigida por Francisco García Calderón, tiene secciones fijas sobre literatura colombiana (Sanín Cano), mexicana (Alfonso Reyes), boliviana (Alcides Arguedas), etc.

76 *Nosotros* dedica números extraordinarios a Florencio Sánchez (1908), Rodó (1917), Darío y Nervo (1919).

articuladas para la defensa de los mismos ideales, y también de polémica. En este sentido importan los órganos de difusión del modernismo, en los que publicaron un número significativo de escritores de toda Hispanoamérica. A la inicial *La Revista Venezolana* (1881) de Martí, le suceden, en 1894, la *Revista de América* (1894), *Cosmópolis* (1894-1895) y la *Revista Azul* (1894-1896)<sup>77</sup>, a las que se suman *El Cojo Ilustrado*<sup>78</sup> y la *Revista Moderna de México* (1898-1911), dirigida por Nervo y Jesús E. Valenzuela, con excelentes ilustraciones de Julio Ruelas.

Diarios, revistas y *magazines* fueron el principal soporte para el conocimiento de la literatura entre los diferentes países hispanoamericanos, ya que la circulación del libro fue escasa<sup>79</sup>. Era difícil editar en América Latina. Con frecuencia la edición la costeara un amigo rico o el propio autor<sup>80</sup> y, normalmente, se limitaba a los 500 ejemplares. Aumentaban las opciones para quienes vivían en España o París, pero la situación se fue revirtiendo lentamente en las primeras décadas del nuevo siglo. Creció el número de librerías interesadas en la producción nacional y en la edición de libros<sup>81</sup>. También aumenta el número y la actividad de

77 *La Revista de América* se edita en Buenos Aires, dirigida por Darío y Jaimes Freyre, tres números. *Cosmópolis* aparece en Caracas, dirigida por Dominici, Coll y Urbaneja; la *Revista Azul*, fundada por Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo, suplemento dominical de *El Partido Liberal*, publica 128 números.

78 Son muchas las revistas que expresan las nuevas corrientes estéticas. Sólo citaremos algunas: *El Mercurio de América* (1898-1900) de Buenos Aires, fundada por E. Díaz Romero; *La Neblina* (1896-1897) de Lima, dirigida por Chocano; *El Cosmos* (1896-1897) de Panamá; la *Revista Puertorriqueña* (1887-1893) y la *Revista de las Antillas* (1913-1914), ambas excelentes publicaciones de Puerto Rico; *La Alborada* (1909) de Caracas, fundada por Rómulo Gallegos, Simón Soublette, Planchart, Julio Rosales y Salustio González Rincones, etc.

79 La situación que describe Julio Rosales para Caracas se repite en muchos centros hispanoamericanos: “los libreros de Caracas sólo abastecían el grueso del público con muy contados casos especiales de encargo previo, para clientela relacionada, o de condición adecuada para premios escolares. Las ediciones baratas de Maucci, [...] Samper [...] inundaban anaqueles con autores heterogéneos, como Eugenio Sue, Paul Feval [...], Invernizio [...], Blasco Ibáñez, Goethe, Manzoni. Orate hubiera sido el librero que se hubiera aventurado a ocupar sus escaparates con producciones de Flaubert, Zola, Gautier, Sand, Baudelaire, Poe, Wilde [...], pues los libreros de fines del ochocientos temblaban entre naturalistas, neorrománticos, simbolistas, parnasianos, decadentes, realistas” (ROSALES, Julio. *El Cojo Ilustrado*. Caracas: Universidad Central, 1966, p. 21).

80 Nervo se ocupa, como muchos otros escritores del período, de las dificultades y los costos para editar en “Un libro nuevo”, donde señala que el autor no sólo paga la edición, los gastos de correo, etc., sino que además se ve obligado a regalar los ejemplares. En un artículo posterior, “Lo que se edita”, advierte cambios en el público mexicano: “hace catorce años que estudio el público de México, y crea Ud., ha cambiado notablemente. Se preocupa ya, poco, es cierto, pero se preocupa de los libros de valor” (NERVO, Amado. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967, v. 2, p. 445 y 576 respectivamente).

81 En la Ciudad de México había unos 75 libreros y unos 5 editores en 1912. Porrúa, fundada en 1900, empieza a editar en 1914, y también lo hace Andrés Bots. En 1916 se inicia la colección Cultura. En 1905 se funda Zig-Zag en Chile y hacia 1910 aparece la Biblioteca de Escritores de Chile, editada por el Estado. En Montevideo, Constancio Vigil se dedica a la edición de autores uruguayos. En Buenos Aires muchos impresores se convierten en editores — Kraft, Coni, Biedma, etc. Peuser lo hace tempranamente (1881). En 1898, Ángel Estrada compone el primer libro en linotipo. Algunas librerías editan obras de autores nacionales: Casavalle, desde la década del 1870, y luego Moen, Lajouane, etc. Navarro Viola funda la Biblioteca Popular de Buenos Aires, con autores argentinos, americanos, españoles, y traducciones; se propone un libro mensual, con una tirada de 2.000 ejemplares.



las editoriales extranjeras que se instalan en América — la viuda de Bouret en México, Garnier en Río, Maucci, etc.

Si bien es cierto que el interés por los nuevos autores nacionales y latinoamericanos no aumentó en proporción al nuevo caudal de lectores, sí se diversificó y se operaron cambios. En esta etapa se emprende la edición de obras historiográficas nacionales — *Historia constitucional de Venezuela* (1906-1907) de Gil Fortoul, *México a través de los siglos* (1884-1889), dirigida por Riva Palacio, la *Historia de San Martín y la independencia americana* (1887-1888) de Mitre, etc. —, de documentos y de colecciones básicas para el trabajo posterior en este campo y para su conocimiento en el ámbito nacional e hispanoamericano de entonces. Algunos letrados toman a su cargo la redacción de textos para los distintos niveles educativos que, en unos pocos casos, se imponen en el mercado hispanoamericano — la *Psicología* y la *Lógica* de Carlos Vaz Ferreyra. Desde el Estado, o por esfuerzo privado, se editan obras completas, reediciones y compilaciones del pasado o contemporáneas (las obras completas de Bello, Martí, etc.), así como colecciones dedicadas a la literatura y a la cultura nacional, que entrañan la posibilidad de lectura y de relectura de textos generalmente inhallables por entonces.

En los años 1890, José María Rojas publica su biblioteca de autores venezolanos; desde 1904 José Ingenieros brega por poner en el mercado una colección de obras canónicas, que recién logra concretar en 1915, cuando sale el primer volumen de *La Cultura Argentina* — tiraba 3.000 ejemplares y se vendía a bajo precio. Con la publicación de la *Historia de la literatura argentina*, que se inicia en 1913, de Ricardo Rojas, podríamos decir que asistimos a un primer momento de “construcción” de los clásicos nacionales. Esta situación se produce también en otros países hispanoamericanos. Se inicia además la edición de “bibliotecas” de obras hispanoamericanas: en 1914 Blanco Fombona funda en España la Editorial América, que difunde en todo el continente las colecciones Andrés Bello, Ayacucho y Biblioteca de la Juventud Hispanoamericana.

Hacia fines de siglo, Buenos Aires, muy lentamente, empieza a competir con Francia y España en la impresión de libros hispanoamericanos, dato que confluente para evidenciar su carácter de metrópoli en el interior del continente<sup>82</sup>.

En buena medida descansaba en los escritores arbitrar modos eficaces para editar y promover sus obras: la recepción generalizada de *Ariel* y el prestigio de Rodó en el ámbito hispanohablante no son ajenos a los trabajos que éste emprende

82 Estuardo Núñez señala que los autores peruanos, que publicaban en Francia entre 1850 y 1880, se inclinan a buscar la edición de sus obras en Buenos Aires, con una asiduidad que antes no se daba (*La imagen del mundo en la literatura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971). A pesar de una relativamente precaria industria editorial, González Arrili consigna también la nueva proyección de Buenos Aires: “Salían los paquetes para distintos lugares del país, otros para ciudades lejanas de América [...]. Cien libros, mil libros, aparecieron en Buenos Aires para recorrer en triunfo el continente [...], una euforia americanista, despertada en *Ariel* y sostenida por aquellos hermanos de países cercanos a la nación estadounidense” (*Buenos Aires 1900*. Buenos Aires: CEAL, 1967, p. 106).

para que así ocurra<sup>83</sup>. *Ariel* fue uno de los éxitos del período, generador de un movimiento a nivel continental. Menos “apostólicamente”, hicieron lo mismo otros autores hispanoamericanos — Gómez Carrillo<sup>84</sup>, Vargas Vila<sup>85</sup>, etc. —, quienes aprendieron a valerse del aviso encubierto, de la *réclame*. Pero el medio más a mano era casi artesanal: se basaba en los envíos por correo, los prólogos auspiciadores, los préstamos entre escritores de los nuevos materiales que recibían. Son muchísimos los testimonios al respecto; ellos hablan de lazos logrados con esfuerzo y asumidos, podríamos decir, de modo militante<sup>86</sup>.

### “Suenan un *che* o un *all right*, un *ja* o un *kalimera*, un cumplimiento turco o un piropo español”

(Rubén Darío, “En el Luxembourg”)

Los continuos viajes, otro rasgo que define la vida letrada de estos años, tienen una función religadora similar a la desarrollada por las publicaciones periódicas. El desplazamiento de los escritores por los distintos países de América y de Europa produce una enmarañada red de vínculos, cuyos vericuetos sería fastidioso diseñar en detalle. Al comienzo de este capítulo señalamos el hecho de que un número significativo de las figuras importantes — Martí, Darío, Ugarte, Blanco Fombona, Chocano, Gómez Carrillo, etc. — pasaran buena parte de su vida fuera de su país, residiendo en diversos centros: ello contribuyó a que se reconocieran, y fueran reconocidos, como hispanoamericanos. El trabajo y sus propios intereses intelectuales y artísticos los llevaban a relacionarse con el campo

83 Dice Real de Azúa: “El modo como lo llevó a cabo constituye un fascinante capítulo de vida y de estrategias literarias” (In: RODÓ, J. E. *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976, p. xx. Prólogo). *Ariel* apareció en 1900; en 1911 contaba con nueve ediciones en distintos centros — cuatro en Montevideo, dos en México y tres más en Valencia, Santo Domingo, y La Habana, respectivamente.

84 “Sus entradas eran generalmente buenas. Apenas había anunciado que publicaría *El misterio de la vida y de la muerte de Mata Hari* y ya tenía el pedido de 20.000 ejemplares. Es una de sus obras que vendió en mayor cantidad [...] Otro tanto puede decirse con respecto a *El Evangelio del amor* y *El Japón heroico y galante*” (Apud MENDOZA, Enrique Gómez Carrillo, cit., p. 217).

85 Sus obras fueron muy conocidas en el ámbito hispanohablante. Recibía por derechos de autor entre cincuenta y sesenta mil pesetas de la editorial Sopena (de Madrid).

86 Darío es un ejemplo innegable. Así lo expresa en 1907, en un texto incorporado como prólogo a *Hombres y piedras de Tulio Cestero*: “Una de las ventajas que han tenido nuestras dos últimas generaciones es la de la comunicación y mutuo conocimiento. Si aún algo queda que desear, ya no sucede como antaño, que se ignorasen, de nación a nación, los seguidores de una misma corriente filosófica o estética [...]. Hay mayor intercambio de ideas. Se comunican los propósitos y las aspiraciones. Se cambian los estímulos. Hay muchas simpatías trocadas y muchas cartas. Los imbéciles no evitan en afirmar: sociedad de elogios mutuos. No se hace caso a los imbéciles. Los libros y las cartas se siguen trocando. No otra cosa se hacía en latín, entre los sabios humanistas del Renacimiento”.

cultural del centro en que se hallaban, especialmente en el ámbito hispanohablante. El vicecónsul de Costa Rica, Manuel González Zeledón (Magón), por ejemplo, cuando llega a Bogotá en 1889, estrecha amistad con literatos colombianos como Isaacs, Pombo, Silva o Rivas Groot; más tarde, fundará en Nueva York el Círculo Literario Hispano (1911). Recordando su vida colombiana dirá: "Ese roce me fue de mucho provecho como educación literaria para formar mi estilo"<sup>87</sup>.

Las "sensaciones de viaje" o los "recuerdos de viaje" construyen un rico campo semántico que, creemos, si se circunscribe sólo al viaje estético — si bien tiene éste un peso en el imaginario del momento que no puede negarse — corre el riesgo de empobrecer su significación. Esta transhumancia, teñida con frecuencia de visos dolorosos y dramáticos, concreta líneas de sentido muy complejas, en las que se cruzan los textos y la experiencia vivida — mediatizada por otro tipo de discurso: la carta, la autobiografía o la memoria — de cada escritor, experiencia que se concreta a lo largo de los años, con los consabidos cambios que alteran la perspectiva<sup>88</sup>.

Los viajes cooperaron en destacar centros en Hispanoamérica y en caracterizar, desde la mirada propia, a los que se convertían en tales en Europa y Estados Unidos. Las causas fueron muchas: el exilio o la política, el trabajo, el estudio o el placer, la búsqueda de horizontes más amplios, como ya dijimos. Muchos se desempeñaron en la diplomacia: Riva Palacio, Gamboa, Altamirano, Nervo, Icaza, entre otros mexicanos; García Calderón o Valdelomar entre los peruanos. Silva tuvo un cargo diplomático en Caracas e Ismael Arciniegas fue secretario de legación en la misma ciudad, y en Chile, Quito y Panamá. El boliviano Armando Chirveches lo será en Brasil, desde donde envía notas sobre la literatura de este país a los diarios bolivianos; su compatriota Alcides Arguedas se instala en Europa desde 1903, viviendo fuera de su patria 25 años, con cargos diplomáticos en París y Londres. Manuel Díaz Rodríguez hace su primer viaje a Europa para perfeccionar sus estudios; en 1910 visita Buenos Aires como delegado venezolano a la Conferencia Panamericana. Muchos otros visitan Europa por diferentes motivos: Justo Sierra, Lugones, Casal, Silva, Rodó... La lista sería interminable, pero lo cierto es que la lectura de los textos más diversos abre rumbos a cada momento sobre la función religadora de los viajes. Anoto simplemente una, para que el lector

87 Carta a José M. Arce en *Cuentos* (San José: Librería A. Lehmann, 1968, p. 9).

88 Los siguientes textos de Darío y Blanco Fombona, respectivamente, muestran lo que quiero decir, a poco que se recuerden la trayectoria, las ideas y las obras de uno y otro. Escribe Darío a Palma en 1891: "La guerra y otras politiquerías aventaron a Gavidia a Costa Rica. Acosta y yo estamos aquí. De mí sé decirle que no sé aún dónde iré. Yo en Guatemala no pienso permanecer. Probablemente iré a Nueva York. Y si no, seguiré el rumbo del viento, como los gitanos" (PALMA, *Epistolario*, cit., p. 105). El texto de Blanco Fombona es de 1908: "Nosotros, los hispano-americanos, no viajamos como Darwin o como Taine, con un fin científico, para comprobar una teoría, sino más bien como gozadores, como diletantes, como curiosos de arte, de paisajes, de mujeres" (*Letras y letrados de Hispanoamérica*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1908, p. 269).

vea ese revés de la trama, silencioso y de infinitos nudos, que iban vinculando a los hispanoamericanos entre sí, dentro y fuera del continente. Victoria Garrón de Doryan explica en el prólogo a su antología de García Monge que el gobierno de Costa Rica becaba a jóvenes profesores para completar sus estudios superiores en Chile y que éstos, a su regreso, tuvieron mucho peso en la formación de las generaciones jóvenes de principios de siglo. Entre los "chilenoides" — así los llamaban — se cuentan Roberto Brenes Mesín y el citado García Monge. Éste partió a Chile en 1901 y vivió allí tres años, en los que se compenetró de la cultura y la vida chilenas:

Chile me aprovechó mucho, de allí cogí el impulso que todavía me dura, hacia la función social del escritor, de editor y de maestro<sup>89</sup>.

Las dictaduras o la política — casi siempre el exilio — empujaron fuera de la patria a muchos letrados. Algunos vivieron casi todo el tiempo desterrados, como Martí, José J. Palma o Pérez Bonalde. Esta situación, u otras, los llevaron a instalarse en los países vecinos al propio, hecho que contribuía a estrechar las relaciones entre áreas. Era frecuente el pasaje entre Argentina y Uruguay, entre los países centroamericanos y México, etc. Los estudios que el poeta ecuatoriano Numa Pompilio Llona hizo en Lima, pesaron seguramente en el vínculo que mantuvo con Perú, donde residió y publicó parte de su obra, luego de vivir con cargo de embajador en Colombia desde 1885. México, España y Nueva York son centros importantes de inmigración para cubanos y puertorriqueños. En México residieron, por ejemplo, Zenea, Martí y Alfredo Torrealba. El colombiano Barba Jacob abandona México a la caída de Porfirio Díaz y se instala sucesivamente en Nueva York, Cuba, Puerto Rico y América Central. Algunos desarrollan su actividad política y cultural en otros centros hispanoamericanos: así sucede con Rafael María Merchán, que se instala en Bogotá en 1874.

Luego del golpe de los Ezeta en El Salvador (1890), Darío pasa a Guatemala, donde actúa en los medios literarios y periodísticos trabando amistad con los jóvenes — Gómez Carrillo, Máximo Soto Hall, etc. — y con literatos hispanoamericanos que allí viven, como el colombiano César Conto. Por el mismo episodio llegan Gavidia y Masferrer. Por entonces está en Guatemala el cubano José J. Palma y el ecuatoriano Federico Proaño, quien muere allí en 1894, luego de pasar parte de su exilio en Lima y Panamá. Cubanos y puertorriqueños, como dijimos, emigraban a Estados Unidos; ya al final del período, también lo hacen los mexicanos, llevados por los avatares revolucionarios. Nueva York cobra una dimensión religadora notable en estos años, generalmente por razones políticas. Vivieron en ella Martí, Hostos, Betances, Enrique Piñeyro, Varona, González Celedón, Manuel Zeno Gandía, Bolet Peraza, etc. A Nueva York llega Darío desde

89 GARRÓN DE DORYAN, V. (comp.). *Joaquín García Monge*. San José: Ministerio de Cultura, 1971, p. 20. Prólogo.



Europa en 1893, rumbo a Buenos Aires. Permanece dos meses, conoce personalmente a Martí y recibe homenajes de los emigrados. En 1899, el encuentro de Ugarte y Blanco Fombona en Boston inicia una larga amistad. Chocano la visita por primera vez en 1909, también como escala de su viaje desde Europa a Cuba; recorre activamente América Latina y Europa, asumiendo un latinoamericanismo grandilocuente, estereotipo en cierta forma de las grandes figuras religadoras de este período, como Martí, Darío o Ugarte. Su vida aventurera se asemeja a otras de entonces — la de Barba Jacob o Vargas Vila. Este último se exilia en Nueva York, en 1891 — funda la revista *Hispanoamérica* — y luego en 1902. En este segundo destierro edita la revista *Némesis* y su diatriba contra Estados Unidos *Ante los bárbaros*.

La presencia de los hispanoamericanos favoreció un contacto más fluido con la literatura y la cultura norteamericana de los países hispanohablantes, gracias a la difusión que de ella hicieron mediante artículos y traducciones. Baste recordar las crónicas de Martí y sus muchos textos sobre autores norteamericanos. Todos ellos generaron una imagen de la modernidad en Estados Unidos, que se sumó a la construida por los mismos años en Europa. Esa imagen de los Estados Unidos tuvo una importante dimensión religadora en el campo simbólico: se conjugó con significaciones diversas, pero la crítica al utilitarismo fue la perspectiva más generalizada; la Nordomanía dio pie a un ataque que alimentó sentimientos de pertenencia, cuyos rasgos se definían según se privilegiara el proceso histórico y cultural de nuestra América o se lo expandiera acentuando los vínculos, ya hispanos, ya latinos. Ella está en la base del arielismo, cuya proyección alcanza a todos los centros hispanoamericanos.

La presencia de intelectuales hispanoamericanos colaboró además en la difusión de la literatura española e hispanoamericana en los Estados Unidos. Algún homenaje a Darío, la publicación de su poesía — también textos de otros escritores — en la prensa periódica, una antología de su obra en ocasión de su muerte por la Poetry Society of America son síntomas de un conocimiento de nuestra literatura que avanza muy lentamente, pero que avanza, como lo evidencia Pedro Henríquez Ureña, cuya actividad religadora en ese sentido es ya significativa — aunque cobrará peso en años posteriores —, en carta a Alfonso Reyes del 9 de mayo de 1916:

Aquí no se sabe sino que HAY literatura hispanoamericana; pero nadie la ha leído ni piensa leerla, a menos que sepa castellano. En las universidades la están leyendo, en castellano; existen muchas cátedras de literatura hispanoamericana [...]. Harvard está adquiriendo una gran biblioteca hispanoamericana: ya tiene muy completo Chile, creo que por regalo; todos adquieren libros hispanoamericanos.

## “Y era bien nuestro Buenos Aires. Lo teníamos todo, en fin.”

(Ruben Darío, “Versos de año nuevo”)

En esta etapa se destacan algunos centros, en Hispanoamérica y en el extranjero, que actúan como puntos de concentración de las tramas de vínculos que venimos esbozando. Varias ciudades hispanoamericanas se proyectan literaria y culturalmente más allá de sus fronteras nacionales, convirtiéndose en polos religadores. Los grandes diarios, la importancia de sus revistas y de su producción literaria, sus artistas e intelectuales posibilitan la emergencia de México, Santiago de Chile, Caracas<sup>90</sup> y Buenos Aires como ciudades rectoras, centros de expansión que facilitan la interacción mutua — emergencia palpable en lo dicho hasta ahora en este capítulo. Sólo nos detendremos brevemente en Buenos Aires, la Cosmópolis saludada por Darío, la “Meca de los esperanzados”, no sólo para los “inmigrantes humildes y tozudos” sino también para los artistas del novecientos, según Luis Alberto Sánchez<sup>91</sup>.

El dinamismo modernizador de Buenos Aires, las posibilidades de trabajo intelectual, la proyección de sus grandes diarios, especialmente de *La Nación* — de indudable peso en la difusión de la prosa de Martí, Darío, etc. —, su incipiente pero destacado desarrollo de la industria editorial en el nivel hispanoamericano confluyeron para convertirla en un centro de atracción en el continente y en centro irradiador del modernismo a partir de la presencia de Darío y de la edición de *Prosas profanas* y *Los raros* en 1896. Muchos latinoamericanos la visitan; viven, trabajan y editan sus obras en Buenos Aires en este período. Como a Clorinda Matto, el exilio trae a Carlos Amézaga a Buenos Aires, donde edita *Poemas mexicanos* (1896)<sup>92</sup>. Jorge Miotto vive en Buenos Aires y Montevideo desde 1900, Manuel Beingolea, entre 1902 y 1906, Abelardo Gamarra, en 1908. Son diplomáticos en Buenos Aires, entre otros, Federico Gamboa — allí edita *Apariencias* (1892) e *Impresiones y recuerdos* (1893) y Aluísio Azevedo, quien muere en Buenos Aires en 1913. También se instalaron en la ciudad el panameño

90 Un ejemplo de cómo se percibía y se proyectaba la actividad literaria caraqueña, tomada de *El Cojo Ilustrado*, 1 de marzo de 1899: “Cuando el año último llegaba yo — Eulogio Horta — a la pintoresca capital de Venezuela [...] procedente de la República Dominicana [...] anhelaba vivamente llegase el instante de conocer al grupo de literatos jóvenes que forman en Caracas la vanguardia de las letras, a Manuel Díaz Rodríguez, Gil Fortoul, Picón Febres, Rufino Blanco Fombona [...] la peña que se forma en la librería francesa o en el café La India [...]. Allí en mi patria, en Cuba, ya los periódicos me habían dado a conocer en obras al joven cantor de la sierra de Pinzón Rico y Jorge Isaacs. Particularmente Casal, el soñador inolvidable, que me mostraba las cartas fraternalmente afectuosas de Arciniegas [...]”.

91 SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Balance y liquidación del novecientos*. 4. ed. Lima: Universo, 1973, p. 48.

92 Amézaga vivió su destierro en Estados Unidos, México, Chile, Uruguay y Argentina.

Darío Herrera (Moen le publica sus *Hojas lejanas* en 1903), Máximo Soto Hall (redactor de *La Prensa*) y Ricardo Jaimes Freyre, uno de los propulsores del modernismo.

En estos años se intensifican las interrelaciones entre Buenos Aires y Montevideo: se recorta ya un área rioplatense, apuntalada por los lazos históricos y culturales del pasado. Muchos uruguayos visitan, viven, trabajan, publican o estrenan sus obras en Buenos Aires — Acevedo-Díaz, Javier de Viana, Herrera y Reissig, etc. Los vínculos cobran tal vigor que dificultan a veces el deslinde de pertenencia a un ámbito o a otro, como ocurre con Horacio Quiroga y Florencio Sánchez, incluidos tanto en la literatura uruguaya como en la argentina.

### “Y me volví a París. Me volví al enemigo...”

(Rubén Darío, “Epístola a la Sra. de Lugones”)

Aunque en 1921 José Gil Fortoul responde positivamente a la encuesta de Hugo Barbagelata sobre la literatura latinoamericana afirmando su existencia, no deja de notar las dificultades reales de comunicación entre textos, lectores y escritores. De allí que cite a París como espacio religador de primer orden<sup>93</sup>. Esta aptitud se reitera en múltiples testimonios: París es lugar de encuentro concreto de muchísimos intelectuales y artistas hispanoamericanos, y lo será durante largos años<sup>94</sup>. Omitiremos enumerarlos; sería más sencillo mencionar a quienes no cumplieron con el consabido viaje a Europa, quienes no visitaron París, meca del arte y la cultura modernos en el mundo de entonces. Algunos, como Gutiérrez Nájera, evidencian el carácter simbólico de espacio estético de la modernidad, en sus ficciones y poemas, y la posibilidad de transformación del discurso literario hispanoamericano — su célebre afirmación del “cruzamiento en

93 “Si bien en la esfera internacional nuestra América es un todo [...] en literatura cada República tiene aún capilla aparte. Y es difícil pasar de una capilla a otra, separadas como están por distancias enormes y terribles desiertos. Para ir de Buenos Aires a Caracas, lo más corto es venir primero a Europa. Para que un escritor paraguayo conozca personalmente a un colega guatemalteco, lo práctico es venirlo a buscar en los bulevares de París” (GIL FORTOUL, J. *Obras completas*. Caracas: Ministerio de Educación, 1957, v. 7, p. 366).

94 Dice al respecto Alcides Arguedas: “Ese fue el tiempo de las bellas relaciones y de los recuerdos imborrables. Se ensanchó el círculo de mis conocimientos literarios y tuve muchos y buenos amigos. Formamos nuestra peña intelectual con Manuel Ugarte, Blanco Fombona, Francisco García Calderón, Juan Pablo Echagüe, Hugo Barbagelata [...]. Las salas de la Redacción se abren también. Primero en *Mundial*, luego la *Revista de América*, e *Hispania* de Londres, sin contar los muchos periódicos del Continente que solicitan nuestra colaboración” (Apud *Cuba Contemporánea*, 1925, p. 390). En el final de nuestro período ya están en París representantes de las nuevas generaciones. En 1916, por ejemplo, los chilenos Edwards Bello y Vicente Huidobro.

literatura”<sup>95</sup> — que París significaba. Esta adhesión atravesó la polémica sobre la literatura hispanoamericana<sup>96</sup> y el mote de afrancesado o decadente dio pie a la afirmación del derecho a la búsqueda de una originalidad que no descansara en los límites estrechos de lo temático, sino abierta a consonancias más universales y más específicas del discurso literario. París encarna también por antonomasia en la literatura de estos años el lugar conflictivo del artista en la sociedad moderna: será, por una parte, la salida del mundo estrecho de los centros hispanoamericanos — *Ídolos rotos* (1901) de Manuel Díaz Rodríguez — y, por otra, la percepción concreta de la difícil condición del escritor sometido a las manipulaciones del mercado con una intensidad muy ajena a la vivida en América Latina — recuérdense los innumerables textos al respecto de Gómez Carrillo o de Darío<sup>97</sup>, entre tantos otros —, difícil condición que se extremaba en el caso de quienes pertenecían a la periferia intelectual que se hacía presente, tímidamente, mezclada en el tráfico urbano con los compatriotas rastacueros, los aventureros o los dictadores exiliados.

La residencia en París contribuía a descubrir o a asumir la condición hispanoamericana<sup>98</sup> y a pensarla en su dimensión literaria:

Nuestra generación — dice Ugarte — se definió en Iberoamérica pronunciando el nombre de dos ciudades: París, Madrid... Al instalarnos en Madrid (punto de partida) y París (ambiente español) descubrimos dos verdades. Primera, que nuestra producción se enlazaba dentro de una sola literatura.

95 “El cruzamiento en literatura”, publicado en *El Partido Liberal* en 1890 y luego, modificado, en la *Revista Azul* (1894).

96 Rufino Blanco Fombona critica la alienación de la literatura hispanoamericana en la imitación de lo extranjero al tiempo que promueve la vuelta a lo criollo. Es una de las figuras más relevantes de la discusión entre cosmopolitismo y americanismo en este período. En *Diario de mi vida* (1912) afirma: “Ve en París argentinos, chilenos, brasileños, colombianos, venezolanos, gente de toda América, orgullosos unos de su dinero, otros de su talento y otros de su país; ¡qué lástima me dan y qué desprecio me inspiran! ¿No dejarán nunca de ser colonos? Los pueblos americanos han podido fundar una cultura propia, deliberadamente diferenciada. Aún sería tiempo. Pero nadie desea la originalidad, sino la imitación: continuar a Europa, simularla, simiarla. El mono es animal del Nuevo Mundo. Haremos con la cultura lo que hizo con la navaja el orangután que vio afeitarse a un hombre: nos degollaremos” (Apud GALASSO, Norberto. *Rufino Blanco Fombona*. Buenos Aires: El Cid, 1977, p. 230).

97 Entre los textos darianos al respecto uno de los más interesantes es “La vida intelectual”, publicado en *La Nación* del 31 de octubre de 1901 y recogido en BARCIA, Pedro L. *Escritos dispersos de Rubén Darío*. La Plata: Facultad de Humanidades, 1968.

98 La actividad, y las obras, de Francisco García Calderón son un ejemplo de ello; véase *Las democracias latinas de América. La creación de un continente*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. Distintos hechos movilizan también a los hispanoamericanos a encarar como tales una tarea de conjunto. P. C. Dominici relata la formación de la unión de jóvenes hispanoamericanos “para fundar una Asociación que laborase por la emancipación de Cuba” — la Sociedad Patriótica Cuba Libre — en 1896 (véase *Tronos vacantes*. Buenos Aires: La Facultad, 1924, p. 132). Francisco Contreras funda en 1914, ya iniciada la guerra, la Ligue des Pays Neutres, con otros escritores de América y España: Ruy Barbosa, Unamuno, V. García Calderón.



Segunda, que, individualmente, pertenecíamos a Iberoamérica desde Europa en forma panorámica<sup>99</sup>.

Suerte de lugar de sutura de los hiatos entre las literaturas nacionales hispanoamericanas y la europea, favoreciendo una apropiación del arte y literatura que disuelve el aislamiento y la asincronía, París posibilita el contacto con los nuevos libros y las nuevas propuestas estéticas, que los hispanoamericanos que allí residen difunden en América a través de sus crónicas y artículos en la prensa del continente. Es ésta una profusa labor religadora no sólo en lo que hace al conocimiento de los hispanoamericanos entre sí, sino en cuanto a dar bases para la recepción contemporánea de lo producido al otro lado del océano. Este aporte, por otra parte, se extiende también a España<sup>100</sup>. En París esperan alcanzar una proyección más amplia de sus textos, sea europea o hispanoamericana, e insertarse en un marco que superara las posibilidades, a menudo estrechas, del nacional. Hay allí mayores facilidades para acceder a la edición en español y aún a la traducción<sup>101</sup>, ya que el idioma es una valla difícil de franquear y es acaso el interés por nuestra literatura en el viejo continente<sup>102</sup>. Algunos críticos franceses se ocupan sin embargo de la producción latinoamericana — Louis Bonafux, Rémy de Gourmont — y *Le Mercure de France* destina desde su fundación (1890) una sección fija a las “Lettres Hispanoaméricaines”, redactada por Pedro E. Coll (1897-1898), Díaz Romero y Francisco Contreras (1910-1933). Desde París los hispanoamericanos editan varias revistas encaradas como proyectos y proyecciones de la literatura y la cultura continental: *Mundial Magazine* (1911-1914), dirigida por Darío, la *Revista de América* (1912-1914) de Francisco García Calderón y la *Revue Sud-Américaine* bajo la dirección de Lugones.

Si bien resulta innegable la importancia de París como polo de religación extracontinental, creemos que es necesario insistir en la relevancia de España en

99 *Escritores iberoamericanos de 1900*. Santiago de Chile: Orbe, 1943, p. 24-5 y 258.

100 Además de la repercusión de los artículos que continuamente se editaron en España enviados desde París por hispanoamericanos, vale la pena atender al impacto de la segunda edición de *Los raros* (1905): “Nos daba también *Los raros* un índice de las lecturas recientes de Darío y un atisbo de sus afinidades espirituales. Acatando al maestro, encontrábamos sus caminos de formación, y muchos se lanzaban a explorarlos. De este modo, la influencia de Rubén Darío llevaba a las letras de España no sólo un aliento de América, sino amplias perspectivas universales” (DÍEZ-CANEDO, E. Rubén Darío, J. R. Jiménez y los comienzos del modernismo en España. In: LITVAK, Lily. *El modernismo*. Madrid: Taurus, 1975, p. 223.)

101 *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, premiada por el Congreso Internacional de París en 1895, es un ejemplo. Se la traduce al francés, alemán, inglés e italiano. Francisco García Calderón, luego de editar *Le Pérou contemporain* (1907), obtiene notable repercusión con *Les démocraties latines de l'Amérique* (1912), publicada en la biblioteca dirigida por Le Bon con prólogo de Poincaré. Se la traduce al inglés y al alemán.

102 Son frecuentes afirmaciones de esta índole en Darío: “Jamás será inútil insistir respecto a la asombrosa ignorancia francesa en nuestras costumbres, sociabilidad, intelectualidad, sobre todo lo nuestro” (Apud BARRIA, Pedro L., op. cit., v. 2, p. 201).

este aspecto, en función de que en ella se estrechan relaciones y reconocimientos mutuos de una envergadura inédita luego de la independencia americana.

### “De un ultramar de sol, nos trae el oro de su aliento divino”

(A. Machado, “Al maestro Rubén Darío”)

El aislamiento entre España e Hispanoamérica se había ido quebrando, lenta y precariamente, con la renuncia a las pretensiones de reconquista (1866)<sup>103</sup>. Pero complicaron el restablecimiento de relaciones la guerra en Cuba y Puerto Rico, además de otros episodios bélicos. Muy excepcionalmente la guerra en el Caribe halló comprensión entre los intelectuales españoles en tanto obtenía la amplia adhesión de los hispanoamericanos. Cooperó también al desentendimiento la preeminencia del ideario liberal entre los más destacados letrados hispanoamericanos, quienes rechazaron el pasado colonial y los aportes que pudieran provenir de una España atrasada. Puntos de divergencia fueron además la cuestión del idioma y de la pretendida preponderancia de la cultura española en América, difícil de admitir dada la convicción hispanoamericana de que la independencia política implicaba la literaria y cultural<sup>104</sup>. La desautorización de regionalismos, voces populares y neologismos americanos en nombre de la norma castiza prevaleció en España. El riesgo de la fragmentación lingüística, temido luego del desmembramiento colonial, vuelve a sentirse amenazante hacia fines de siglo a causa de la inmigración extranjera en América del Sur, entre otras razones<sup>105</sup>. La tenacidad en el planteo casticista puede ilustrar también la percepción de cambios respecto de una centralidad española difícil de sostener y que entrañaba la pretensión de una hegemonía lingüística y cultural en América. La negación de aportes ajenos a su

103 Véase al respecto RAMA, Carlos M. *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

104 Algunas voces se levantaron en apoyo de ese derecho, como la de Miguel de Unamuno, cuyo interés por la literatura hispanoamericana fue siempre notable. Afirma al comentar las quejas de Ricardo Rojas en *La restauración nacionalista*: “me parecen dañósísimos y disparatados los pujos del magisterio literario respecto de América, [...] el desatinado propósito de ejercer el monopolio del casticismo y establecer aquí la metrópoli de la cultura” (Apud PERALTA, J. La preocupación americana en Miguel de Unamuno. *Atenea*, Santiago de Chile, 46, p. 110, 1964).

105 La Real Academia Española lo destaca en los fundamentos de creación de las academias correspondientes americanas — impulsada desde los años 1870 —, aunque las mismas poco ayudaron a zanjar los desacuerdos. Pesó a menudo la designación de ultramontanos, que provocó la reacción de los hispanoamericanos, entre ellas la de Gutiérrez Nájera (“La Academia Mexicana”, cuatro artículos sucesivos en *La Libertad* en 1884, recogidos en *Obra crítica*, cit.). Incidieron además el rechazo del nombramiento del argentino Juan M. Gutiérrez, la no aceptación del ingreso de Montalvo, la actitud frente a las propuestas de americanismos de Palma, etc.

cultura, especialmente de las culturas indígenas, será constante en historiadores y críticos al tratar la cuestión de la originalidad de la literatura hispanoamericana. Atento al desarrollo económico de Hispanoamérica, a los intereses que evidencia la concepción panlatina francesa y al avance de los Estados Unidos, el gobierno español procura estrechar lazos con las antiguas colonias apelando a la unidad de lengua, raza y cultura. La pérdida de Cuba y Puerto Rico promueve el acercamiento de los hispanoamericanos e influye en una visión más positiva de sus fundamentos. España tiende a quebrar la desinformación respecto de Hispanoamérica mediante instituciones y publicaciones fundadas para ese fin<sup>106</sup>. La Unión Iberoamericana organiza los festejos del Cuarto Centenario del Descubrimiento, evento que favorece el encuentro de intelectuales, investigadores y hombres de letras en reuniones y visitas a diversas ciudades, dictado de conferencias y edición de documentos. Entre los hispanoamericanos están presentes Palma, Darío, Zorrilla de San Martín, Riva Palacio, etc. También importa en este sentido la concreción del Congreso Iberoamericano, reunido en Madrid en 1900, al que asisten representantes de casi todos los países, incluido Brasil. En este marco la Real Academia Española encarga a Menéndez y Pelayo la *Antología de poetas hispanoamericanos*, editada entre 1893 y 1895; su autor completará la obra con la *Historia de la poesía hispanoamericana* (1911-1913).

En buena medida, aumenta el intercambio bibliográfico<sup>107</sup>. Hacia fines de siglo se incrementa la presencia de libros de procedencia española en Hispanoamérica, donde se instalan agencias de las casas editoras más importantes — Gili, Salvat, Sopena, Muntaner<sup>108</sup>. Aunque con dificultad, aumenta también la edición — a menudo la reedición de obras de éxito — de autores hispanoamericanos en España.

El mutuo conocimiento entre el ámbito literario hispanoamericano y español se activa sobre todo por los contactos personales, por la correspondencia (lo evidencia el intercambio fluido de Cejador y Frauca, Menéndez y Pelayo, Unamuno, etc.), por las colaboraciones de los españoles en prensa periódica americana (Rueda, Castelar, Unamuno, etc.) y de los hispanoamericanos en la de la península (M. A. Pardo, Nervo, Darío, Gómez Carrillo, etc.). Lentamente comienza a

106 Se publican *La Revista Española de Ambos Mundos* (1853), la *Revista de Crítica de Historia y Literatura Española, Portuguesa e Hispanoamericana* (1895), dirigida por Ramiro de Maeztu, y otras. En 1883 se funda la Unión Iberoamericana, que edita la revista del mismo nombre.

107 Escribe Armando Donoso a Julio Cejador: "Sus libros son muy buscados en Chile, aunque no se venden como sería de desear porque estos terribles libreros de acá y esos feroces editores de allá son dos negaciones del buen comerciante [...]. Si usted supiera que los libreros franceses envían acá sus agentes viajeros [...] cada tres o cuatro meses y que cada cual se lleva buenos miles de francos en pedidos, se explicaría cuánto pierden sus compatriotas dejando que extraños le arrebaten un mercado que podía ser exclusivamente de ellos: hará fortuna y grandísima, en poco tiempo, con sus ventas por estos lados, pues acá el público lee, lee mucho" (CEJADOR Y FRAUCA, J. *Epistolario de escritores hispanoamericanos*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional, s.f., p. 110).

108 Véanse al respecto las observaciones de Juan Valera en *Obras completas*. 3. ed. Madrid: Aguilar, 1958, especialmente p. 470.

modificarse la convicción de que la literatura hispanoamericana es mero reflejo de la española, pues a la crítica prejuiciosa y recalitrante de Valbuena, Fray Candil o Clarín se oponen con nuevo interés y actitud más equilibrada otras voces, entre las que se destacan las *Cartas americanas* de Juan Valera en *El Imparcial* desde 1888, en donde se ocupa de Obligado, Pombo, Roa Bárcena, Darío, Mera, Palma, etc.<sup>109</sup>

Por estos años hay una significativa presencia de hispanoamericanos en Madrid y Barcelona especialmente. Es larga la lista de quienes visitan o se afincan en España, muchas veces al amparo del cargo diplomático: Casal, Miguel Cané, Riva Palacio, Altamirano, Nervo, Payno, C. M. Ocantos, Juan de Dios Peza, Antonio Gómez Restrepo, Carlos Reyles, Francisco de Icaza, etc. En general son bien acogidos en el medio cultural español. Esta presencia favorece la difusión y la edición de sus obras que, muchas veces, obtienen una recepción calurosa, un rápido éxito. Podríamos citar como ejemplo el renombre de José Santos Chocano, avalado a principios de siglo por la edición de *Alma América*, con prólogo de Unamuno e ilustraciones de Juan Gris; *Tabaré* de Zorrilla de San Martín y, sobre todo, *Ariel* de Rodó con la edición de 1900<sup>110</sup>. Además, un número no desdeñable de obras recuperan la tradición y el interés por España, cierto sentimiento de pertenencia y destino común, presentes no sólo en ese libro señero, *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Darío, sino en muy diversos ensayos y novelas: *La gloria de Don Ramiro* de Larreta, *El embrujo de Sevilla* de Reyles o *El solar de la raza* de Gálvez. Todavía un prólogo con firma española prestigiosa sigue siendo un modo de consagración para los hispanoamericanos, como lo es el éxito y el reconocimiento en España misma, que la actuación en sus ámbitos literarios sin duda favorecía. Ello explica en parte la difusión tardía o escasa de algunos escritores, como José A. Silva o Gutiérrez Nájera, entre muchos otros.

Pero es sobre todo con el modernismo hispanoamericano en España, desde una posición independiente y sostenida por un grupo suficientemente numeroso, que comienzan a tramarse relaciones e interinfluencias literarias de significativa proporción por vez primera. Un hito al respecto es el arribo de Darío a Barcelona en 1899, para iniciar su segunda estadía europea por largos quince años y la etapa culminante de su consagración. Se vienen publicando poemas suyos en las revistas españolas desde 1890; ya ha visitado España en 1892; a partir de ahora se editan y reeditan varias de sus obras más importantes, aparecen continuamente poemas y textos críticos suyos, y sobre su obra, en la prensa española, hechos todos que apoyan un liderazgo en el interior del campo intelectual español que incluye a toda una generación de hispanoamericanos. Numerosas voces españolas confirman esta

109 Importan también sus *Cartas* a la *Revista Ilustrada* de Nueva York en 1891, sobre el movimiento intelectual español, pues incluye el hispanoamericano.

110 En 1926 se habían publicado en España 18 ediciones de *Ariel*.



“influencia de retorno” y apertura<sup>111</sup>. A regañadientes entre los puristas y tradicionalistas, y con entusiasmo entre los jóvenes<sup>112</sup>, los literatos españoles empiezan a comprender que compartían su primacía con otros centros hispanoparlantes y que se estaba produciendo una transformación rotunda en el discurso literario en español, difícil de explicar si no se introducía, por lo menos, la figura de Darío, quien tan claro veía que “aun en lo intelectual, aun en la especialidad de la literatura, el sablazo de San Martín desencuadró un poco el diccionario, rompió un poco la gramática”.

El fantasma del afrancesamiento, de la pérdida del purismo por obra de decadentes desarraigados impulsa la sátira y el rechazo de la nueva sensibilidad y del nuevo espíritu que la estética modernista traía en esos hispanoamericanos cosmopolitas que se unían a los nuevos poetas de Madrid o Barcelona para intercambiar lecturas y textos, para fundar revistas, para enfrentar la polémica. En la última década del siglo van ganando espacio. Publican y colaboran en la *Revista Nueva*, *La Vida Literaria* y fundan *Helios* y *El Renacimiento*, específicamente modernistas. Rueda, Villaespesa, Valle Inclán, Benavente, Juan Ramón y los Machado junto a Darío, Nervo o Gómez Carrillo comparten la defensa de los nuevos presupuestos estéticos — más allá de las diferencias personales o los cambios en su literatura — frente a las reacciones de Clarín, Baroja, Unamuno o los críticos antes citados, ante las sátiras de *Madrid Cómico* y otras revistas. Darío sin dudas — y otros hispanoamericanos como Gómez Carrillo o el primer Ugarte — daba tela para el ataque y la mirada prejuiciosa. Llegaba de esa Buenos Aires cosmopolita, donde había publicado *Prosas profanas*, cuyas “Palabras liminares” adquirían otro sentido en España, con su alarde de un espíritu demasiado subyugado por lo francés — “el abuelo español...” — y admirador del pasado precolombino — “Si hay poesía en nuestra América [...] está en Palenque y Uatatlán”. Veían al indio aflorar en su fisonomía: lo testimonian Juan Valera, Juan Ramón y el conocido exabrupto de Unamuno, tan difícil de reparar aun después de las reinterpretaciones que intentara y que, en verdad, ponen de manifiesto la rivalidad por estéticas diferentes y por la centralidad en el campo literario español, como lo confirman Juan Ramón y diversos especialistas en Unamuno.

111 Afirma Benavente: “Todos sus admiradores [de Darío] sentimos fuertemente que la lírica de nuestro idioma no es ya la misma desde que la sacudió la mano fuerte del poeta americano” (Apud ASHHURST, Anna W. *La literatura hispanoamericana en la crítica española*. Madrid: Gredos, 1980, p. 312). Y Azorín: “¿Le queda alguna duda hoy a alguien de que Rubén Darío domina en la poesía española y de que, en mayor o menor grado, la modalidad de Rubén ha influido en todos nuestros poetas?” (In: —. *Pintar como querer*. Madrid, 1954, p. 128-9).

112 “Antes de salir yo para Madrid (1900), Villaespesa me había mandado un montón de revistas hispanoamericanas. En ellas encontré por vez primera alguno de los nombres de aquellos poetas distintos, que habían aparecido, como astros de primera magnitud, por los países fascinadores para mí desde niño, de la América Española: Salvador Díaz Mirón, Julián del Casal, José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera, Leopoldo Lugones [...] ¿otros?, y siempre Rubén Darío, Rubén Darío, Rubén Darío” (JIMÉNEZ, J. R. *El modernismo poético en España e Hispanoamérica*. Apud FOGELQUIST, D. F. *Españoles de América y americanos de España*. Madrid: Gredos, 1968, p. 251).

Hacia 1900 el triunfo es un hecho y los escritores hispanoamericanos alcanzan una difusión y un peso en el campo literario español totalmente nuevo. Circulan los textos de Icaza, Chocano, Díaz Rodríguez, Díaz Mirón, Vargas Vila y muchos otros, más allá de las dificultades en la recepción de algunos otros, entre los que se destaca José Martí, quien, sin embargo, ha dejado huella visible en la poesía de Unamuno y de Antonio Machado.

El modernismo entrañó una revisión recuperadora de la tradición poética española, que por primera vez alcanzaba tal libertad y envergadura. La renovación del discurso poético realizada por el modernismo — similar a la operada por Garcilaso — encontró en la reimmersion en el pasado político hispano, a partir de un proyecto propio, hispanoamericano, una de sus fuentes más importantes.

## Palabras finales

La religación intenta diseñar, como hemos dicho, el continuo tramado de textos, autores y lecturas que configuran el proceso literario latinoamericano. Desde esta perspectiva podríamos decir que la etapa considerada constituye un verdadero momento de fundación de la literatura hispanoamericana. Los cambios cualitativos que acarreó la modernidad, ya revisados someramente, posibilitaron el surgimiento de una constelación de escritores-artistas y de intelectuales, de un sólido cuerpo de textos, cuya circulación e intercambio hacían viables las nuevas comunicaciones. Lentamente y con dificultad se iban relegando el aislamiento y la asincronía, esa relación que casi siempre se visualiza respecto de la literatura europea, pero cuya presencia en el interior de América Latina misma amenazaba circunscribir la actividad del mundo letrado a meras coincidencias, a falsas sumas de las diferentes literaturas nacionales.

Los continuos desplazamientos de escritores, la activa correspondencia, la prensa periódica o las revistas especializadas, las nuevas instituciones — como hemos visto — aseguraron un espacio de libertad para la producción en los distintos centros que, en buena medida, descansaba en una afiliación de fuertes lazos, de solidaridades, cuyo único elemento filiator fue la reiterada afirmación de pertenencia hispanoamericana. “No quisiera que me llamasen escritor de Venezuela, sino escritor de América” es una frase de Rufino Blanco Fombona<sup>113</sup> que asumiría la mayoría de los escritores de este período. Las crisis de la colocación del letrado, el sentimiento de asfixia en un medio cultural muchas

113 BLANCO FOMBONA, Rufino. *Letras y letrados de Hispanoamérica*. París: Librería P. Ollendorff, 1908, p. iv. Poco más adelante reconoce el poder de intercomunicación hispanoamericana de la literatura: “En casi todas las capitales americanas sábase más, por lo común, en orden a cuestiones de literatura, respecto de los otros pueblos del continente, que en punto a política, vida económica y demás aspectos interiores de cada República” (p. v).

veces precario y parroquiano — “Quizás contribuyó a hacernos continentales la resistencia que hallábamos en la república en que habíamos nacido”<sup>114</sup> — buscaron soporte y aval en el diálogo y la intercomunicación activa, que acortaban distancias y permitían también la percepción de lo común en las diversas experiencias nacionales. Más allá de las diferencias personales o ideológico-estéticas se percibe un mancomunado esfuerzo de creación de una literatura, de una escritura latinoamericana que se recorte a nivel universal por la madurez de su instrumento<sup>115</sup>. La conciencia de este ideal, asumido militantemente, y de sus conflictos y limitaciones da pie a un nutrido número de libros y artículos conceptuales<sup>116</sup>, de promoción y difusión, entre los que se encuentran *El pensamiento de América* (1898) de Luis Berisso, *La joven literatura hispanoamericana* (1905) y *Las nuevas tendencias literarias* (1908) de Ugarte, los artículos de Martí, Darío, Gómez Carrillo, etc., *Letras y letrados de Hispanoamérica* (1908) de Blanco Fombona o los *Ensayos críticos* (1905) de Pedro Henríquez Ureña, que incluye sus ensayos sobre Rodó y Hostos, con los que comienza a perfilar los “maestros” de nuestra expresión, y el inicio de sus investigaciones sobre literatura colonial hispanoamericana o sobre versificación; al cierre del período, el dictado de cursos en español sobre literatura española e hispanoamericana en las universidades de los Estados Unidos. En 1907<sup>117</sup> señalaba la falta de una mirada crítica totalizadora, tarea que las nuevas generaciones empezaban a llevar a cabo, en momentos en que la edición y reedición de obras — como ya hemos dicho — facilitaban el acceso a un reservorio que cobraba carácter de legado. Es cierto que sobre todo entre los modernistas prevaleció una actitud exigente y cuestionadora frente a ese legado, que incrementó el sentimiento de vacío y el ímpetu de futuridad que atraviesan sus textos, a la vez que consolidó la dimensión fundadora otorgada a sus obras, esa común empresa que apuntalaron con prólogos, comentarios y críticas auspiciadores de su circulación y difusión. Se iba conformando así en los distintos centros un ámbito cultural más amplio y complejo, en el que se cruzaban perspectivas diferentes a nivel

114 *Escritores iberoamericanos de 1900*. Santiago de Chile: Orbe, 1942, p. 259. En la página anterior destaca el proyecto compartido de echar las bases espirituales de la unión hispanoamericana: “una filiación, un parecido, un propósito nos identificaba. Más que el idioma, influía la situación. Y más que la situación la voluntad de dar forma en el reino del espíritu a lo que corrientemente designábamos con el nombre de Patria Grande”.

115 Dice Darío en su artículo crítico a *El pensamiento de América* de Berisso: “No hay que desear de un porvenir no muy distante en que Europa descubra el pensamiento latinoamericano y no como una rara cacatúa, o un extraño ananás, un vaso de pulque o un caimán guayaquileño” (In: *El Cojo Ilustrado*, p. 94, 1 feb. 1899).

116 La primera visión de conjunto de nuestra literatura corresponde a la ponencia sobre “La literatura de la América Latina”, de Torres Caicedo, presentada en el Segundo Congreso Internacional de Literatura en Londres en 1897.

117 En la nota crítica que hace en la *Revista Moderna de México* (7, 1907) a *Escritores iberoamericanos de 1900* de Ugarte, Pedro Henríquez Ureña expresa: “Recién ahora comienzan la crítica y la historia a recoger, ordenar y clasificar nuestra producción intelectual”.

continental y sobre la literatura del continente tanto del pasado como de ese presente. Algunos textos del pasado lograban una lectura generalizada y en distintos públicos; empezaban a asumirse como modelos, como ocurre con *María* de Jorge Isaacs<sup>118</sup>. Pero son especialmente las obras contemporáneas las que ya rivalizan y desplazan a los modelos extranjeros en los primeros años del nuevo siglo, generando relaciones intertextuales totalmente inéditas por su dimensión. Ya las hemos citado muchas veces para insistir ahora, aunque seguramente coincidiríamos en reconocer en Darío la figura de ese poeta padre — prácticamente única por su recepción en toda Hispanoamérica —, punto de partida y fundamento de la poesía de este siglo, a la que deberán enfrentarse los futuros poetas fuertes, en el sentido de Bloom<sup>119</sup>, del continente.

La tarea asumida en común y entendida como “la formación definitiva de una literatura genuinamente americana, la realización plena de *monroísmo* literario”, que formula Nervo en carta a Ricardo Palma<sup>120</sup>, iba acompañada por una reflexión de envergadura semejante en el plano del pensamiento. Intelectuales con la misma perspectiva totalizadora, mencionados ya muchas veces — Martí, Rodó, Blanco Fombona, García Calderón, y también Sanín Cano, Hugo Barbagelatta, Alfonso Reyes, etc. —, expresaban la convicción de estar creando no sólo una literatura sino la conciencia misma del continente:

Otros forjaron la nacionalidad geográfica, otros nos dieron nuestros límites, otros prestaron forma material al anhelo confuso de vivir que trabajaba a las antiguas colonias; pero la verdadera patria moral, la verdadera mentalidad activa, la que amalgama, la que se difunde, la que concilia voluntades, esa la hemos creado nosotros<sup>121</sup>.

Estas palabras de Ugarte exponen sin dudas una convicción compartida que movilizó el quehacer de un número significativo de intelectuales hacia la concreción de la utopía aún presente: la unidad latinoamericana. La acción imperialista de los Estados Unidos multiplicó la prédica de Ugarte, iniciada a principios de siglo en innumerables artículos, discursos y libros, en sus famosas giras americanas (1911-1913) en las que las muchedumbres escuchaban su mensaje impulsando la unificación latinoamericana y la lucha por una segunda independencia. Ugarte es también ejemplo de la preocupación por dar a las propuestas universales políticas y sociales, en su caso el socialismo, un encuadre nacional y americano. Su meta, la Patria Grande, recogía la lección de Martí y se reavivaba en la Magna

118 El peso de la lectura de María se advierte en muchas novelas de esta época — las de Rafael Delgado, por ejemplo. Es además una lectura frecuente de las heroínas, como sucede en *La maestra normal* de Manuel Gálvez. Isaacs le comenta a Justo Sierra, en carta de 1889, que por entonces se han hecho 14 ediciones en México y que superan las 25 las publicadas en el resto de Hispanoamérica.

119 BLOOM, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1973.

120 PALMA, Ricardo. *Epistolario*, cit., p. 320.

121 UGARTE, Manuel. *La joven literatura hispanoamericana*. París: A. Colin, 1906. p. xlv.



Patria de Pedro Henríquez Ureña, expuesta en textos que se concretan ya finalizado nuestro período, en la década del 20, especialmente en "El descontento y la promesa".

Estos últimos rasgos peculiarizan y sobre todo dan sentido a las interrelaciones de la etapa. Momento de religación múltiple y productiva, en el que el mundo letrado latinoamericano fue anudando su condición, su experiencia cultural, como obedeciendo de antemano a la apelación de Alfonso Reyes en Río de Janeiro en 1932:

Relacionad, pues, a nuestros hombres de pensamiento unos con otros. Sed ingeniosos e incansables; discurrid medios para crear los vasos comunicantes; labor de prensa, correspondencia, obligación de cambiar libros a través de organismos adecuados, exposiciones de arte, conciertos, viajes de profesores y estudiantes, congresos de escritores, sistemas de investigación paralela! Qué sé yo!<sup>122</sup>

#### Bibliografía de base

- CARTER, Boyd G. *Las revistas literarias de Hispanoamérica*. México: Studium, 1959.
- FOGELQUIST, D. F. *Espanoles de América y americanos de España*. Madrid: Gredos, 1968.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- PIZARRO, Ana (coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL, 1985.
- RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: EBUC, 1970.
- . *La ciudad letrada*. Nueva York: Ediciones del Norte, 1981.
- . *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación A. Rama, 1986.
- ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Balance y liquidación del Novecientos*. 4. ed. Lima, 1973.
- ZEA, Leopoldo (comp.). *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI, 1986.

122 REYES, A. Última tula. In: —. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959, v. 11, p. 70.

## Brasil

### A encruzilhada do fim do século

#### Antonio Dimas

Brasil. Professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Obras principais: *Tempos eufóricos* (Análise de Kosmos: 1904-1909); *Romance e espaço*; *Alúcio Azevedo e Gregório de Matos* (antologias).



O acanhamento imperial, simbolizado pela estreita rua do Ouvidor, cede lugar à amplidão da avenida Central, artéria republicana que modificou os hábitos e costumes dos cariocas (Foto de Marc Ferrez, c. 1910, Revista Kosmos, arquivo IEB-USP).

Ao contrário do que se ensinava até anos recentes, as duas primeiras décadas de nosso século não foram tão infecundas no terreno literário. Viveu-se, é verdade, um momento de impasse, mas dele germinaram opções decisivas que nortearam nossa produção cultural posterior. Bem vista à distância, percebe-se, hoje, que essa época abrigou posições as mais contraditórias e antagônicas, ferrenhas às vezes, todas elas pautando-se pelo ânimo de redesenhar um retrato do Brasil.

*Grosso modo*, pode-se dizer que, de um lado, o forte acento francês do século anterior teimava em não admitir sua exaustão, tentando, de forma patética em alguns casos, resistir bravamente às novas exigências do momento. De outro lado, rascunhava-se uma forma nova de tratar o país, cansado da linearidade que enveredava ora pelo otimismo descabelado, ora pelo pessimismo bilioso. E, ao vasculhar os interstícios dessas situações polares, observa-se que suas ramificações são férteis e compõem uma trama complicada na qual se entrelaçam obras, textos e periódicos, dispersos e esparsos, favorecendo agora o aparecimento de estudos em conjunto ou particularizados, cuja parcimônia se compensa pela qualidade.

Em 1939, Tristão de Ataíde dedica o primeiro estudo global a esse período: *Contribuição à história do modernismo*. Depois, em 1956, foi a vez de Brito Broca publicar *A vida literária no Brasil — 1900*, hoje um clássico. Dez anos mais tarde, em 1966, Alfredo Bosi consagra-lhe *O pré-modernismo*. Há menos tempo, têm surgido outros textos críticos bastante agudos sobre essa fase, como o de Sérgio Miceli, *Poder, sexo e letras na República Velha*; o de Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão*; uma obra coletiva, *Sobre o pré-modernismo*, publicado pela Casa de Rui Barbosa; e, finalmente, *A tropical "Belle Époque"* de Jeffrey Needell.

Contra o servilismo à cultura proveniente da beira do Sena, levantava-se, então, uma corrente que, bem ou mal, coesa ou não, encorajava o acento brasileiro de nossa reflexão cultural.

O Brasil não queria mais ser “le Brésil”.

Dessa forma, ao se buscar um traço que bem defina os primeiros vinte anos do nosso século XX literário, vê-se que a disputa entre *localismo* e *cosmopolitismo*, já detectada por Antonio Candido, foi acirrada, assumindo matizes diversos e resultando em produtos diferenciados, como não poderia deixar de ser. Cabe-nos, pois, mergulhar nessa heterogeneidade qualitativa e dela extrair algumas linhas convergentes, divergentes ou paralelas. Difusas ou não.

Conferir, enfim, a tensão de forças em antinomia que, esquematicamente, poderiam ser traçadas como jecas, de um lado; janotas, de outro.



Para alcançar uma idéia crítica geral e substanciosa dos movimentos literários que ocorreram no Brasil no fim do século passado — realismo, naturalismo, parnasianismo e simbolismo — convém sempre a leitura de um dos críticos mais exigentes do período, aquele que acompanhou de perto, com isenção e largueza de espírito, todos esses momentos e sobre eles depôs de forma certa: José Veríssimo (1857-1916).

Nos inúmeros artigos que escreveu, hoje recolhidos em livro, José Veríssimo não perdia oportunidade para salientar alguns vícios que comprometiam seriamente a formação orgânica e sistemática da literatura brasileira. No seu entender, além do entrave óbvio do analfabetismo, pecado capital dos “povos de cultura latina” e de “educação católica”<sup>1</sup>, nossa literatura carecia de “comunicabilidade” (p. 64), e nossos escritores de cultura geral e de “sinceridade da emoção” (p. 65).

Por “comunicabilidade” referia-se o crítico à necessidade imperiosa de se estabelecer um elo de contato contínuo entre as obras produzidas, do qual surtisse o efeito da interação, da fecundação recíproca e do diálogo. Ao denunciar as imensas distâncias territoriais brasileiras, a ausência de uma rede interna de comunicações e a quase inexistência de centros urbanos dotados de condições favoráveis ao consumo e à produção literária, Veríssimo acentuava que essa precariedade material provocava “uma literatura de poucos, interessando a poucos” e que, por conseguinte, “os escritores, de fato sem comunhão com o seu povo, com a sua nação, são forçados também a viver espiritualmente fora dela, no comércio quase exclusivo, não direi só da literatura, mas do mesmo pensamento, da mesma emoção alheia” (p. 57).

A essa fragilidade infra-estrutural, Veríssimo junta ainda “a deficiência da cultura geral dos escritores de todo o gênero no Brasil” (p. 65). Por esse motivo, segundo ele, limitamo-nos a “repetir servilmente o estrangeiro, sem nenhuma originalidade de pensamento e de forma, sem idéias próprias, com imensas lacunas de erudição, e não menores deficiências da instrução comum hoje aos homens de mediana cultura nos países que pretendemos imitar e seguir” (p. 65). Daí não podermos “competir diante dos nossos leitores com o que eles de lá recebem em primeira mão, oferecendo-lhes um produto similar em segunda” (p. 65).

Por fim, a falta de “sinceridade poética”, originária de uma “descorrelação do meio e do escritor” (p. 65), sobretudo nos poetas posteriores ao romantismo, teria contribuído ainda mais para desfibrar nossa literatura nascente.

Se no período romântico a valorização extremada da terra e a conseqüente busca de liberdade política serviram para congregar os ânimos, o que se assistiu depois foi, de um lado, à libertação da tutela cultural portuguesa, mas, de outro, ao adesismo sôfrego a outras fontes, o que redundou num descolamento rápido de nossa retina cultural.

1 BARBOSA, João Alexandre (org.). *José Veríssimo. Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp, 1978, p. 56.

Durante o romantismo, segundo Veríssimo,

o sentimento de uma nacionalidade nova cooperava eficazmente para fazer aos escritores um público simpático, que instintivamente sentia na sua obra uma expressão dessa nacionalidade. Depois nós aprendemos muito francês, algum inglês e italiano, um nada de alemão e desnacionalizamo-nos intelectualmente. [...] O sucesso em literatura, como no vestuário, vem de Paris já feito (p. 65).

Conseqüência desalentada dessa sucessão de obstáculos é que “uma sociedade incaracterística não pode produzir senão uma literatura incaracterística” (p. 53).

Com o tempo, liquefizeram-se todas as fórmulas estéticas importadas da Europa, e essa diluição tornou-se mais palpável na poesia que na prosa, talvez por causa de seu cultivo intenso, uma vez que fazer poesia tornara-se sinônimo de destreza lingüística e de refinamento cultural. No fim dos Oitocentos, brasileiro que desejasse ser *bien réussi* na sociedade deveria estar sempre armado de um soneto, pronto para ser disparado assim que a ocasião exigisse. Dentro dessa mentalidade que impingia à literatura a função de trampolinagem social, advieram o inevitável dessoramento poético e a expansão do artificialismo.

Assim — fiando-nos ainda em Veríssimo —, durante uma quinzena de anos, fomos verdadeiramente inundados de miríades de sonetos descrevendo cenas domésticas, paisagens, mulheres, animais, casos históricos, marinhas, luares, naturezas mortas, lances de alcova ou de amor, toda uma galeria de quadros em versos a pretexto de poesia, tudo muito certo, muito direito, muito arranjado, muito perfeito se quiserem, mas sem emoção, sem idéia, sem pensamento e, de fato, sem arte. Em breve isso degenerou na maneira e no artifício, e os que possuíam a forma métrica, e são entre nós legião, acabaram por adquirir nesse ofício uma habilidade quase manual, capaz de iludir os iletrados ou os simples (p. 217)<sup>2</sup>.

“Desterrados em nossa terra”, segundo a advertência de Sérgio Buarque de Holanda em suas *Raízes do Brasil*, urgia rebelar-nos contra essa situação de auto-complacência e de frivolidade que, no afã de aplacar nosso sentimento de inferioridade cultural, transportara-nos para os bulevares parisienses, sem levar em conta que nesse espaço distante e luxuoso nossas palmeiras perderiam o porte e nossos sabiás o bico.

Não é difícil de acreditar que muito reforçou esse estado de alienação a excentricidade boêmia que engoliu parcela significativa de nossos escritores, mais absorvidos pelo exibicionismo pessoal do que pela dedicação profissional, ainda

2 Discussão com mais pormenores desse descolamento cultural deve ser procurada no livro *Ao vencedor as batatas*, de Roberto Schwarz (São Paulo: Duas Cidades, 1977).

que já se notasse um esforço consciente no sentido de conferir um estatuto burguês ao homem de letras, do que é prova insofismável a fundação, em 1897, da Academia Brasileira de Letras.

João do Rio (1880-1921), janota típico dessa geração, desenhou muito bem a figura saliente dessa disponibilidade perdulária quando tomou posse de sua cadeira na Academia, em agosto de 1910. Ao homenagear seu antecessor, o poeta Guimarães Passos (1867-1909), João do Rio evocava uma vida repleta de eventos anedóticos, mas parca de continuidade poética.

Segundo o autor de *As religiões no Rio*, na personalidade desse poeta, que tudo fez para atingir seu desejo supremo — o de morrer gloriosamente em Paris —, confluíam dois componentes fortes, fragmentos de um mesmo todo narcisista: o sentimento de auto-rejeição, que se aliava, paradoxalmente, ao da transgressão social ostensiva. Guimarães Passos trabalhou arduamente esses dois elementos de sua personalidade, sempre com o objetivo inconfesso de se ver recompensado pela sociedade em que vivia e à qual, deveria supor, retribuiria com o brilho permanente de sua inteligência e disposição poética. Ao desembarcar no Rio, chegando da modorrenta Maceió, Guimarães Passos “foi envolvido pelo turbilhão” da rua do Ouvidor. Diante dele, alargava-se uma cidade agitada, sempre ávida de novidades e na qual

os jovens literatos viviam barulhantemente, impondo-se. Andavam com barulho, comiam com barulho, dormiam com ruído, moviam-se com espalhafato, trabalhavam menos e davam muito mais na vista. [...] eles eram o clarim de guerra infrene contra uma porção de coisas que ninguém sabia ao certo quais fossem. O egoísmo era, no bando, o de saldunes crianças. A fama transitória não se fazia assim de um, mas de todos. Se caminhavam pelas ruas, eram como conquistadores, quando abancavam nos cafés, abancavam tremendamente. Diziam versos, jogavam o murro, propunham duelos. Eram os mosqueiteiros literários<sup>3</sup>.

Convém, todavia, não enfatizar esse lado lúdico de uma geração que, nascida entre as décadas de 1850 e 1860, simplesmente viu coincidir sua juventude transbordante com um momento político envolvente e que deu origem a dois fatos marcantes em nossa história: a Abolição (1888) e a República (1889). Mesmo admitindo que tivessem demonstrado certo comportamento estróina, o que não é de espantar se atentarmos para a idade, não é menos verdade, por outro lado, que desse grupo emergiram vultos representativos de nossas letras, capazes de atuação significativa. Basta lembrarmos-nos de nomes como Bilac, Aluísio Azevedo, Artur Azevedo, Raul Pompéia, Valentim Magalhães, Coelho Neto, Emílio de Meneses, Euclides da Cunha, Afonso Arinos e outros, gente que, mais tarde, procurou inserir-se de forma regular na sociedade ao perceber que as pressões do cotidiano

3 *Discursos acadêmicos* (1897-1919). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1965, v. 1, p. 357.

exigiam um mínimo de respeitabilidade burguesa. E ao cumprirem essas exigências tiveram que se desdobrar no jornalismo, na diplomacia, na burocracia do Estado, setores mais ao alcance, o que acabou por minar a carreira literária de alguns, como foi o caso de Aluísio Azevedo ou de Raul Pompéia.

Para João do Rio, a nova realidade política inaugurada pela República determinara uma acomodação social em que os talentos literários foram rapidamente sorvidos. Ao ser implantado o novo sistema político, boa parte dessa geração começava a entrar em fase de inserção profissional. Com a República, argumentava ele,

os militares tomaram as posições e os poetas cuidaram de também ter o seu pedaço humano. Não houve mortos. Houve apenas um desaparecimento definitivo: o da boêmia. A boêmia literária faleceu para sempre depois de sua crise hiperestética. Os ideais transformaram-se. Nas revoltas e nos pronunciamentos havia ao lado de militares homens de letras, no exílio e nas prisões o verso defrontava com o galão e com a divisa. Era a geração pensante tomando parte ativa na vida do país. A estética em que o belo escorraçava o útil e o bem negava o interesse, que é, entretanto, a única e grande força do bem universal, desaparecia. Na Constituinte, os representantes da boêmia de 1886 davam o seu voto e faziam projetos. Em palácios e nos ministérios os potentados do momento procuravam o meio de exterminar o literato-jornalista, possuidor do florete-sátira, do punhal-pilhéria, da adaga-artigo de fundo. Os boêmios, que eram o brinco alegre da opinião, tornaram-se a voz da opinião pública<sup>4</sup>.

Curioso anotar que, em seu discurso de posse, João do Rio monta uma antinomia na qual o poeta e o militar opõem-se, como se um representasse, forçosamente, a gratuidade e o outro, o pragmatismo. Nos novos tempos, fica isso implícito em seu raciocínio, a República significava operosidade e praticidade, e sua instauração propunha o abandono do sonho e da fantasia em benefício de uma ação, fosse ela qual fosse. O representante máximo do Império, intelectualizado e paternal, e que um dia recolhera o poeta Guimarães Passos à sombra de sua augusta proteção, cedera seu lugar à intransigência de homens que se pretendiam objetivos e impiedosos, devotados todos à coisa pública. A fofura e a policromia do manto de papo de tucano cediam lugar à sisudez e ao constrangimento da farda. Portanto, urgia reformar a mentalidade dos homens de letras, convertê-los em orientadores esclarecidos do povo, fazer de seu instrumento de trabalho um instrumento utilitário, recuperando, em parte, o acento social que um realismo-naturalismo exibira, mas que, aos poucos, fora-se perdendo nas mãos de uns parnasianos incoseqüentes e, sobretudo, de uns raros simbolistas, nefelibatas e oníricos.

4 Id., *ibid.*, p. 365.



Nesse jogo de antinomias e de incompatibilidades, como que a enterrar de forma definitiva uma literatura que se dispersara em floreios e galanterias, irrompe com fúria devastadora um livro que haveria de fincar pé em nossa literatura e cuja força decorre exatamente da perspicácia em flagrar nossas contradições, expressando-as numa linguagem dramática, preciosa e precisa, vá lá o paradoxo.

Com *Os sertões* (1902), Euclides da Cunha (1866-1909) reemparelhava o som e a fúria das palavras, realinhando o belo e o útil que João do Rio vira desaparecer sob as ruínas do Império. Com *Os sertões*, Euclides cunhava uma maneira intrigante de encarar o país, ao mesmo tempo que reabilitava o peso específico de um verbo poético e científico que se esvaía em mãos anteriores.

Talvez fosse útil, no entanto, estabelecer um contraponto a esse dramático relato euclidiano, cuja personagem principal, bem a gosto dos romances realistas de pouco antes, é menos um indivíduo do que um conjunto deles, todos desvalidos e desorientados, sem heróis nem bandidos.

No pólo oposto a *Os sertões*, surge no ano de 1900 um livro que acabou por se tornar sinônimo de otimismo irracional e emblema de um nacionalismo pegajoso, porque pregava uma adesão irrefletida ao país, ao mesmo tempo que desenterrava uma retórica grandiloquente e romântica, erroneamente dada já como sepulta pelo cientificismo que conhecêramos a partir de 1870. Com *Porque me ufano do meu país*, Afonso Celso (1860-1938) repunha em trânsito um tipo de discurso laudatório amplamente utilizado pelos românticos e cuja raiz primeira pode ser entrevista na literatura informativa dos cronistas de nossa Descoberta, aquela que insistia em edenizar a terra nova, em contraste flagrante com a decrepitude do Velho Mundo. A própria epígrafe de *Porque me ufano...* — “Right or wrong, my country” — dá bem a medida do delírio do autor, porque nela se recolhe uma definição de princípio que favorece muito mais a posse doentia de um objeto (“my country”) do que a intolerável oposição inicial, “right or wrong”. Mesmo que essa oposição goze de prioridade topográfica na frase, o que incitaria o leitor a uma escolha radical, bem ao gosto do nacionalismo extremado, não há dúvida de que o peso da convocação repousa no final da frase, espaço onde não cabe a hesitação, uma vez que dele foi eliminada qualquer duplicidade e, portanto, qualquer possibilidade de escolha.

Publicado no ano em que se festejava o IV Centenário da Descoberta do Brasil, a cartilha cívica de Afonso Celso tinha um público certo e um objetivo fixo: cativar uma juventude em formação e nela incutir ensinamentos úteis à nação e à família, entre os quais “avulta o do patriotismo”<sup>5</sup>. Porque, exigia o autor,

quero que consagreis sempre ilimitado amor à região onde nascestes, servindo-a com dedicação absoluta, destinando-lhe o melhor da vossa inteligência,

5 CELSO, Afonso. *Porque me ufano de meu país*. 12. ed. Rio de Janeiro: Briguier, 1943, p. 9.

os primores do vosso sentimento, o mais fecundo da vossa atividade, — dispostos a quaisquer sacrifícios por ela, inclusive o da vida (p. 9).

E de onde vem tamanha empáfia moral e intelectual que acena, inclusive, com a perspectiva extremada do sacrifício pessoal em benefício da pátria? De onde escorre essa pregação nacionalista exacerbada, que o implacável Oliveira Lima (1867-1928) denunciou em suas *Memórias* (1937) como “absurda”, “insuportável”, “de um patriotismo estreito e inexorável”?<sup>6</sup>

Vem de um narrador que se confessa distante “da quadra em que o entusiasmo domina” (p. 10) e que se qualifica como estudioso, lido, experiente e viajado. Com base nesse acúmulo de virtudes, sobretudo as que conquistou por intermédio do contato direto com outras terras, o narrador assegura que nosso país é sítio ímpar na medida em que se situa num entroncamento privilegiado do Tempo e do Espaço.

Do Tempo, porque jamais conhecemos prolongadas desgraças coletivas e, apesar das guerras do período de formação do Estado, fomos sempre magnânimos e nunca tripudiamos sobre o inimigo vencido, o que atestaria, segundo Afonso Celso, nossa índole pacifista. Prova dessa magnanimidade é que ajudamos os paraguaios a organizar o seu país “sob a forma republicana” (p. 98), depois que os derrotamos em meados do século passado. Portanto, pontifica Afonso Celso, a grandeza territorial do país é dádiva da Providência, porque não foi alcançada à custa do sangue alheio, nem por guerras de conquista, o que faz com que gozemos de uma harmonia interna invejável, adversária de veleidades separatistas.

Na verdade, se na linha do Tempo podemos ser questionados porque envolvidos em beligerância, mesmo que defensiva, em termos de Espaço nada nos impede de gabar nossa excelência. E, ao comentar essa suposta supremacia, Afonso Celso supera-se. Em tudo ele vislumbra o desígnio divino, seja na extensão da terra, seja na sua conformação, seja ainda naquilo que ela esconde e promete. E, atizado pelo desejo de comprovar o divino, o autor lê a geografia brasileira quase à maneira de nossos cronistas dos anos Quinhentos e Seiscentos, permitindo aproximações simbólicas e até mesmo uma enamorada transgressão biológica que otimiza a incansável fecundidade de nosso solo. Assim é que, no recorte caprichoso da baía de Guanabara, Afonso Celso descobre um sentido nacional, protectionista, religioso e até mesmo dinástico, uma vez que seu pendor monárquico não poderia ficar de lado. Nacional, porque a forma triangular da baía representaria, em “menor escala, a configuração geral do Brasil” (p. 37); protectionista, porque, ao mesmo tempo que acolhe o viajante, protege e guarda, por meio de suas ilhas espalhadas, a entrada do país; religioso, porque na serra dos Órgãos, que se lhe ergue ao fundo, empina-se um pico majestoso, semelhante a um dedo, e que se chama Dedo de Deus; e, finalmente, dinástico, porque no conjunto de

6 LIMA, Oliveira. *Memórias* (Estas minhas reminiscências...). 2. ed. Prefácio de Fernando Cruz Gouvêa. Recife: Secretaria de Turismo, Esportes e Cultura/Fundarpe, 1986, p. 19.

montanhas que guarnecem o lado esquerdo da entrada da baía é possível enxergar “traços do perfil burbônico” (p. 38).

Ora, se as águas e as terras de nosso porto mais importante da época já se organizavam de forma tão hospitaleira e promissora, o que dizer, então, de nossas florestas, que exibiam, além da corriqueira fertilidade, um conjunto invejável de qualidades como a coesão, a individualidade, a diversidade, a tenacidade, a confraternização, a segurança, o afeto e o respeito pelo espaço alheio, como se empenhadas em materializar uma súplica perfeita da democracia que o país conhece e pratica:

Não é monótona a selva brasileira. Cada árvore exibe fisionomia própria, extrema-se da vizinha: circunspectas ou graciosas, leves ou maciças, frágeis ou atléticas. Conforme reflexão de ilustre viajante, as matas brasileiras, únicas tão compactas [sic] que se lhes poderia caminhar por cima, representam a democracia livre das plantas, democracia cuja existência consiste na luta incessante pela liberdade, pelo ar e pela luz. Preside a essa democracia perfeita igualdade. Não há família que monopolize uma zona com exclusão de outras famílias ou grupos. Espécies as mais diversas medram conjuntamente, fraternizam, enleiam-se. Daí, variedade na unidade, múltiplas e diversas manifestações do belo (p. 33).

Católico fervoroso, a ponto de obter de Pio X o título de conde, Afonso Celso deixou fluir em *Porque me ufano de meu país* sua crença religiosa, impregnando-o ora de um panteísmo difuso, ora de um teísmo sem disfarce. Tanto que, além de admitir os jesuítas como verdadeiros emissários e intermediários divinos, Afonso Celso admite também a intercessão direta de Nossa Senhora numa batalha em que os reinóis venceram os holandeses (p. 34), no século XVII, assim como lembra a possibilidade do castigo divino em caso de desrespeito às leis do céu ou às de seus representantes na terra, único momento em que nosso chão pode mostrar-se hostil ao seu ocupante. Por isso, não causa espanto que “nenhuma flor ou erva” tenha brotado “mais no lugar — outrora fértil e belo — ” (p. 58) em que o bispo D. Pero Fernandes Sardinha fora devorado pelos índios em maio de 1556.

Confiante, portanto, na proteção permanente de Deus, Afonso Celso recoloca o país na trilha que julga certa e verdadeira, convertendo-o em fonte de amor eterno, porque, raciocina ele, se o país é belo e se o belo é fonte de amor, segue-se logo que o Brasil gera o amor (cap. 10). Não foi por outro motivo que seu livro foi santificado “e honrado com a expressão: Bíblia do nosso patriotismo”<sup>7</sup>, segundo frei Pedro Sinzig, autor de um *index librorum* — *Através dos romances* — extremamente elucidativo para o entendimento de nossa evolução mental.

7 SINZIG, Frei Pedro. *Através dos romances. Guia para as consciências*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1923, p. 36.

Esse tipo de literatura encomiástica que pregava o civismo de maneira catequética, *ad majorem gloriam patriae*, fez carreira ao longo do tempo. Filhotes que já reclamam uma análise sistemática, objetivo fora de questão no momento.

Entretanto, não seria demasiado apontar mais uma ou outra variante dessa linha exaltativa que, em última instância, encarava o país como uma espécie de Canaã, título, aliás, de um romance que alcançaria relativo prestígio quando de sua publicação em 1902. Sintomaticamente, um ano que conheceu as duas faces de uma só moeda: *Os sertões* de Euclides da Cunha e *Canaã* de Graça Aranha (1868-1931).

Dentro do projeto de conferir ao país um cunho de viabilidade, vários intelectuais aquiesceram em produzir literatura paradidática destinada a crianças e adolescentes, incorrendo quase sempre numa idealização bem próxima da irrealdade e do mítico.

*Minha terra e minha gente*, de Afrânio Peixoto (1876-1947)<sup>8</sup>, publicado em 1916, exemplifica bem essa tendência na qual a indiscutível boa vontade, supostamente alicerçada em dados científicos, mancha-se pelo preconceito e pelo passionalismo. Escrito com o objetivo explícito de se distanciar do “desenganado pessimismo” assim como do “otimismo ridículo”, extremidades onde se localiza o brasileiro macambúzio ou gabola, o livro de Afrânio Peixoto sugere nossa descendência greco-romana, injeta no adolescente uma visão pacífica de nossa formação histórica, apregoa a educação como a única maneira de alcançar a autonomia e a redenção nacional e insiste na necessidade do saneamento básico.

No entanto, mesmo que tais princípios possam ser tidos como objetos de discussão, não se pode omitir o pesado racismo que se infiltra na obra e que atribui à presença negra no Brasil um forte motivo de entrave ao nosso desenvolvimento. Segundo o autor, cessado o tráfico negreiro e abolida a escravidão, era preciso “depurar-se a gente e os costumes que se criaram depois de quatro séculos de promiscuidade com a África” (p. 122), e isso só se alcançaria por intermédio da “imigração de gente branca, livre [e] inteligente” (p. 126)<sup>9</sup>.

Indiferente a teses racistas, mas insistindo na valorização do trabalho feminino, Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) narra uma viagem que fizera ao Rio Grande do Sul, em 1918, e faz de suas *Jornadas no meu país*<sup>10</sup> uma defesa de nossas potencialidades culturais, além de reivindicar o patrocínio do Estado na criação de uma arte regional. Para a autora,

criar uma arte regional, e [sic] quase um dever neste Estado, um dos mais típicos da União. Ele deve por isso acoroçoar os seus artistas, favorecê-los,

8 PEIXOTO, Afrânio. *Minha terra e minha gente*. 3. ed. corr. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929.

9 Para uma visão mais ampla do problema da “branquificação” brasileira deve-se consultar: SKIDMORE, Thomas. *Black into white. Race and nationality in Brazilian thought*. Nova York: Oxford University Press, 1974.

10 ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Jornadas no meu país*. Rio de Janeiro, 1920.



acenar-lhes com prêmios compensadores para que, nas suas telas ou nas suas estátuas como nas páginas dos seus livros, resplandeçam todas as qualidades físicas dos seus filhos e toda a graça pitoresca dos seus costumes (p. 136).

Viajante curiosa, Júlia percorre todos os recantos gaúchos, fazendo um levantamento de seus hábitos sociais, de seu lazer, de suas instituições culturais, de seus recursos econômicos; aponta seus varões exemplares, discute seus antecedentes históricos, lembra influências herdadas e incorre, como não poderia deixar de ser, na idéia da educação escolar como fator necessário de melhoria social:

Dentro de uns vinte anos o mundo feminino do sul brasileiro será de uma grande e notável independência, tal o impulso que ele, talvez inconscientemente, está tomando com a adesão de idéias novas, práticas de novos regimes e sujeição à disciplina das escolas modelares que as meninas freqüentam com expressiva assiduidade e de que o professorado é na sua maioria constituído por senhoras, profundamente estudiosas e competentes (p. 42).

Entre os intelectuais brasileiros desse período que mais se dedicaram a essa tarefa de catequese cívica e de valorização do aprendizado escolar salienta-se a figura de Olavo Bilac (1865-1918), que chegou mesmo a se tornar, no fim de sua vida, propagandista do serviço militar obrigatório. Poeta parnasiano notável, que obteve repercussão nacional aos vinte e cinco anos com a publicação de suas *Poesias*, Bilac aliou-se a Coelho Neto (1864-1934) e a Manuel Bomfim (1868-1932) para produzir livros destinados ao curso primário e médio e cuja qualidade resultou muito da parceria escolhida.

Assim é que os textos oriundos de sua colaboração com Coelho Neto — *A terra fluminense* (1898), *Contos pátrios* (1904) e *A pátria brasileira* (1911) — pautam-se sempre pela linguagem grandiloqüente e enfática, pela bravura necessária de nossa gente, pelo caráter discutível daqueles que ousaram nos enfrentar ou pelo tom edificante do altruísmo e do desprendimento pessoal. Na nota que antecede *A terra fluminense*<sup>11</sup>, o primeiro livro, salvo erro, que abre essa cruzada em prol da adesão cívica, seus autores sumariam, e bem, as intenções que haveriam de nortear essa linha de ação intelectual:

livro original, em que a criança encontrará [...] toda a vida política, toda a vida moral e toda a vida comercial da Terra Fluminense. Neste livro, a História e a Fantasia andam unidas; e procuramos aproveitar os assuntos, de maneira que pudessem eles interessar não somente a inteligência, mas também o coração das crianças. [...] Quisemos fugir da aridez, da forma complicada e da banalidade (p. 1).

E, arrematando, levar a criança a “aprender a amar a sua Pátria”.

11 BILAC, Olavo e COELHO NETO. *A terra fluminense*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898.

Graças a essa exposição de princípios, temos acesso a uma intenção pedagógica que se constrói por meio da *globalidade didática*, da junção da *realidade com a fantasia*, como forma de mobilizar o intelecto e a sensibilidade, e da *fuga à teoria*, sem resvalar, julgavam os autores, no achatamento da informação. Por intermédio desses recursos, empiricamente desenvolvidos, acreditavam Bilac e Coelho Neto atingir a plasticidade e a disponibilidade afetiva da criança e do adolescente.

Anos depois, em 1910 mais precisamente, Bilac reaparece com *Através do Brasil*<sup>12</sup>, uma narrativa escrita junto com Manuel Bomfim, cuja parceria desbastou as sobras de fantasia do poeta parnasiano, mas não a ponto de impedir a secreção de eventuais preconceitos.

Em *Através do Brasil* é fácil perceber uma técnica narrativa envolvente, capaz de dramatizar situações vivenciais que incutem no leitor uma experiência literária menos artificiosa do que aquela que emana dos livros escritos em companhia de Coelho Neto.

*Através do Brasil* inspira-se de perto nas peripécias vividas por dois garotos franceses, André e Julien, personagens de *Le tour de la France par deux enfants* (1877), de autoria de G. Bruno<sup>13</sup>, pseudônimo de Mme. Alfred Fouillée, nascida Guyau (1833-1923). Nesta obra, escrita logo depois da derrota francesa em Sedan, os dois meninos deixam a cidade de Phalsbourg, em 1871, situada na região da Alsácia-Lorena, recém-anexada ao Estado alemão. Aos catorze e sete anos, respectivamente, André e Julien preparavam-se para abandonar a cidade natal na companhia do pai e emigrar para a França. No entanto, dias antes da partida, o pai dos meninos sofre um acidente fatal e sua última palavra, mal sussurrada ao ouvido de André, o filho mais velho, é “France!”.

Cientes, portanto, da responsabilidade herdada, os garotos partem, levando consigo a idéia inabalável de percorrer o território que lhes cabia conhecer e que, um dia, fora sua pátria.

O objetivo do livro francês, expresso no prefácio, era o de evitar a noção *abstrata* de país e fazer, portanto, com que a pátria se tornasse *visível* e *viva* aos olhos do adolescente. Para conseguir essa concretude, G. Bruno afirma que, ao acompanhar os dois garotos pelo chão francês, o leitor assimilaria noções de “instrução cívica”, “moral”, “economia industrial e agrícola”, “ciências”, assim como teria acesso à vida exemplar de “grandes homens”. E complementa:

Ao agruparmos dessa forma todos os conhecimentos morais e cívicos em torno da idéia da França, quisemos apresentar às crianças a pátria em seus traços mais nobres e mostrá-la grande pela honra, pelo trabalho, pelo respeito profundo do dever e da justiça (p. 4).

12 BILAC, Olavo e BOMFIM, Manuel. *Através do Brasil*. 36. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1948.

13 BRUNO, G. *Le tour de la France par deux enfants*. Paris: E. Belin, 1985.

A obra de Bilac e de Bomfim não se distancia disso.

Entendendo que “o livro de leitura deve conter em si mesmo uma grande lição” (p. vii), Bilac e Bomfim propõem um longo roteiro que começa no Recife e termina no Rio Grande do Sul, tendo o rio São Francisco como o “cenário principal” (p. vii), porque esse é o “grande rio, essencialmente, unicamente brasileiro” (p. vii). Em suas margens, dois jovens se fariam adultos, iniciando-se numa lição de coisas brasileiras.

Um parêntese inevitável: muitos anos mais tarde, uma outra obra, agora com dimensão outra que não pedagógica e dotada de um porte literário capaz de reverter o rumo da narrativa brasileira, abusaria também da mesma paisagem e do mesmo rio. Em 1956, ao publicar *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa (1908-1967) radica nessa mesma paisagem uma narrativa épica, cujo tênue ponto de contato com a de Bilac e Bomfim é o caráter iniciático do espaço. No entanto, antes que essa afirmação cause desconforto, esclareça-se: no romance de Guimarães Rosa, a dimensão metafísica esmaga qualquer sugestão de dirigismo pedagógico, além de impedir que a circunstância geográfica modele o ser humano que nela se instala.

Fechado o parêntese, retomemos o princípio externo que orienta *Através do Brasil*.

Segundo seus autores, se o professor soubesse fazer bom uso da obra, ela propiciaria conhecimentos de português, de educação cívica, de história, de geografia, de ciências naturais etc. Isso significa que o texto harmonizaria e irradiaria um aprendizado homogêneo, evitando, assim, que o aluno se dispersasse em leituras desencontradas e, subentenda-se, inúteis.

Segundo eles ainda, o texto se constrói à base de *narrações*, primeiro, e de *descrições* (p. viii), depois, porque a primeira forma narrativa enreda mais que a segunda. Fosse o contrário, o risco de cansar “inutilmente o ânimo do pequeno leitor” (p. viii) seria grande demais.

Dentro desses princípios teóricos, marcados por uma preocupação paternalista, o livro privilegia, pois, a narração em vez da descrição, e seu narrador, distante da ação, cumpre seu papel com rigor, sem interferir nem antecipar, atendo-se apenas à função de intermediário discreto entre leitor e personagens. Estas, por sua vez, ocupam a maior parte da ação narrativa, não disputam primazias nem se mostram excessivas, sob qualquer ponto de vista. Na peregrinação brasileira, como na francesa, a harmonia preside soberana, e quando surge uma desavença ela será passageira e de molde apenas a reforçar o equilíbrio provisoriamente rompido.

Mas qual é, afinal, o trecho de *Através do Brasil*?

Carlos, quinze anos, e Alfredo, dez, são irmãos; órfãos de mãe, moram com o pai no Recife e estudam em um colégio local. Engenheiro ferroviário, o Dr. Meneses é convocado para um serviço no sertão e parte. Poucos meses depois, os meninos recebem a notícia de que o pai caíra gravemente enfermo. Carlos,

angustiado, decide juntar-se a ele. Alfredo, mesmo enfrentando a relutância do irmão mais velho, acompanha-o. Começa, então, o périplo dos meninos, que viajam a pé, de barco e de trem, afundando-se no sertão e só se detendo na Bahia, primeiro descanso efetivo dessa extensa jornada, durante a qual fizeram amizade com Juvêncio, um tipo “simpático, moreno, entre caboclo e mulato, — de rosto largo, boca rasgada, olhos vivos e inteligentes” (p. 66) e que andava pelos seus dezesseis ou dezessete anos.

Durante esse percurso, que ocupa 53 dos 82 capítulos, os dois irmãos recebem a notícia de que o Dr. Meneses havia falecido. Carlos não se convence muito, mas também não dispõe de meios para confirmá-la. Daí sua decisão de aportar em Salvador, único lugar em que podia contar com ajuda, pois os correspondentes de seus tios gaúchos, seus últimos parentes, mantinham comércio e família naquela cidade.

Na capital da Bahia, os dois irmãos são embarcados com destino ao Rio Grande do Sul e Juvêncio aceita uma oferta de emprego que o comerciante baiano lhe fizera, tomando um barco para Manaus.

Depois de rápida entrada em Vitória, Carlos e Alfredo desembarcam no Rio de Janeiro, tomam um trem para São Paulo e outro para Santos. Neste porto, apanham outro barco, tocam em Paranaguá e em Florianópolis, descendo, finalmente, em Rio Grande. Enquanto isso, Juvêncio passava por Maceió, Recife, Fortaleza, São Luís, Belém e descia em Manaus.

No Sul, Carlos e Alfredo são encaminhados ao encontro de uns tios e da avó, que moravam numa estância. E, em meio a uma balbúrdia alegre, recebem duas boas notícias. Primeiro, a de que a morte do Dr. Meneses não era senão boato. O engenheiro telegrafara, prometendo juntar-se aos filhos. Segundo, no telegrama, o Dr. Meneses avisava que Juvêncio acompanhava-o na viagem.

A vivacidade narrativa com que se conduzem personagens e narrador, e a dosagem equilibrada de ação entre eles, que não permite invasões de espaço alheio, fazem com que a leitura de *Através do Brasil* seja amena e envolvente, pois não lhe falta nem mesmo o elemento de suspense, que é dado pela suspeita intermitente do filho mais velho, Carlos, sobre a eventual morte do pai.

Além do elemento de suspense, que, no plano *narrativo*, encadeia as ações e a busca, lembremo-nos de que existe uma *hierarquização* entre os três rapazes e que isso não se dá apenas em nível etário. Juvêncio é mais experiente, mais velho, e seu conhecimento decorre de uma vida dura e em contato direto com a carência material, a orfandade precoce, a agressividade humana e o naufrágio de um segundo núcleo doméstico que o acolhera. Sua reserva de solidariedade e de calor humano é posta à inteira disposição de Carlos e de Alfredo, a quem não pode ensinar o que se aprende na escola, pois mal passara das primeiras letras, mas a quem pode transmitir as regras básicas de sobrevivência num meio hostil e rural: como se improvisa uma cama; como se caça; como se tira bicho-de-pé; como se faz café sem coador; como se ferra o gado etc.



A experiência prática de Juvêncio emparelha-se à intelectual de Carlos, e isso poderia permitir um nivelamento hierárquico e até mesmo complementar, pois um tem o que ao outro falta. Entretanto, isso não ocorre, porque o gosto pela aventura, inclinação muito natural no adolescente, encontra um estojinho ideal em Juvêncio, que decidira, *sponte sua*, abandonar seu trecho natal. Carlos, ao contrário, fora forçado a isso. Ademais, Juvêncio continua inserido em seu meio; domina-o e não se sente baratinado como Carlos e Alfredo, tipos citadinos, órfãos recentes e mal saídos de uma reclusão colegial. Juvêncio, portanto, não enfrenta discontinuidades em sua vida nem se surpreende com o imprevisto.

Juvêncio-Carlos-Alfredo organizam-se nesta ordem.

Juvêncio traduz o mundo natural para Carlos, que, por sua vez, traduz a história, a geografia e as ciências para o irmão mais novo. Juvêncio traduz o imediato e o concreto; Carlos traduz o mediato e o abstrato. Juvêncio prepara os irmãos para o presente; Carlos prepara o irmão para o futuro. Juvêncio é a fonte da sabedoria ancestral e informal; Carlos responde pela cultura escolar adquirida. Juvêncio é o conhecimento espontâneo e descontraído; Carlos é aquele aluno de primeira carteira, atento e todo enfarpeladinho. Na ordem da sobrevivência material, a que importa durante a jornada sertaneja, Juvêncio leva vantagem, pois que sabe como contornar a urgência. E nesse “saber de experiências feito” cria-se um sistema de dependência, cujo último elo é Alfredo, nem sabido, nem atrevido.

No entanto, apesar da superioridade prática, da disponibilidade afetiva e do nome sugestivo que carrega, Juvêncio não pertence à mesma classe dos meninos. Dá-se a separação, pois. Os dois irmãos vêm para o Sul; Juvêncio segue para o Norte. Apesar de toda sua boa vontade e desprendimento, Juvêncio era um *outsider* social, ainda que perfeitamente ajustado à realidade sertaneja. Dada sua condição, não convinha que acompanhasse sempre os dois meninos, exceto nas andanças interioranas, espaço onde a solidariedade pode ser exercida sem prejuízo da imagem pública. É certo que Carlos e Alfredo também eram órfãos. Mas órfãos urbanos e não sertanejos, filhos de pais brancos e de inserção social anteriormente definida.

Mas considerar a separação apenas do ponto de vista ideológico, salientando que, no fundo, o matuto Juvêncio não está à altura da companhia dos filhos do engenheiro, não deforma a compreensão desse *Bildungsroman* juvenil?

Talvez não, se levarmos em conta a conciliação dos pressupostos didáticos, explícitos na “Advertência e explicação” inicial, com as necessidades de uma narrativa orientada, *externamente*, pela geografia e pela história.

Já que Carlos e Alfredo encarregam-se de cobrir o Sul do país, talvez porque mais familiarizados com os hábitos urbanos, cabe ao sertanejo a tarefa de revelar o Norte (misterioso e indomável como o próprio Juvêncio...). Sua presença nessa área geográfica encontra respaldo histórico, externo à ação. Como milhares de outros nordestinos da época, “gente do centro do sertão” (p. 267), Juvêncio fora

forçado a migrar para o Norte. As conseqüências desse equívoco histórico tornaram-se amplamente conhecidas mais tarde, mas o suporte histórico legitima a solução narrativa, que, por sua vez, enaltece a abnegação e o desprendimento sertanejos, sempre dispostos ao sacrifício pelo chão brasileiro.

O afastamento de Juvêncio significaria um imperativo narrativo que disfarça um preconceito de classe ou trata-se de um preconceito de classe que se mostra útil como imperativo narrativo?

Saltemos para não nos alongarmos.

O que importa é que, na busca de um pai, Carlos e Alfredo descobrem um país, ignorado porque dele tinham medo seus intelectuais, mas bem representado porque tinha na têmpera do caboclo Juvêncio uma fonte inesgotável de recursos estratégicos para sobreviver. Nessa apropriação dissimulada do território brasileiro, esses “santos leigos”<sup>14</sup> cumprem o roteiro da unificação nacional, numa peregrinação exaustiva em que se misturam, de maneira equilibrada, a busca pessoal (dado fictício) com o social (dado histórico), cumprindo, portanto, a meta declarada do primeiro livro da série — *A terra fluminense* —, que já propunha a fusão entre história e fantasia.

A continuarem os estudos sistemáticos sobre esse período, é provável que uma retificação interpretativa surja como conseqüência necessária: a que situa sob outra perspectiva o problema da participação do intelectual na sociedade desse momento. Parnasianos e simbolistas, ainda se propala em textos conservadores, afastaram-se de vez dos problemas de seu tempo, encerrando-se na imagem castigada da “torre de marfim”, como se o único documento a ser levado em conta fosse o seu soneto.

Colabora no sentido de desfazer essa impressão errônea ensaio recente de Sérgio Miceli<sup>15</sup>, que, ao realçar as condições sócio-históricas de então, alerta:

Ao invés de ser uma fase de estagnação da atividade literária, “uma fase de repouso, de empobrecimento, de esterilidade em nossas letras”, nos termos da concepção corrente hoje, nessa fase se desenvolveram as condições sociais favoráveis à profissionalização do trabalho intelectual, especialmente em sua forma literária, e à constituição de um campo intelectual relativamente autônomo, em conseqüência das exigências postas pela diferenciação e pela sofisticação do trabalho de dominação.

14 A expressão é de Jacques e Mona Ozouf quando se referem aos heróis de *La tour de la France...* em artigo publicado no volume 1 de *La République*, obra coletiva dirigida por Pierre Nora (Paris: Gallimard, 1984, p. 291-321).

15 MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha. Estudo clínico dos anatolianos*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 13-4.

Portanto:

expurgar esse momento de expansão do campo intelectual no Brasil, relegar os produtores da época tachando-os de “sub-literatos”, tratar suas obras segundo critérios elaborados em estados posteriores do campo, em suma transformá-los numa espécie de lixo ideológico [...] é o mesmo que desconhecer as condições sócio-históricas em meio das quais se constituiu o campo intelectual sob cuja vigência estamos vivendo.

Para não incidir no mesmo equívoco, convém afastarmo-nos da produção impressa em livro e perambular um pouco por áreas conexas, como a das revistas, por exemplo, para ampliar o espectro histórico, delas retirando dados que fortaleçam uma imagem menos pejorativa de uma geração que também soube encaminhar reivindicações menos pessoais. Quando não sociais, ainda que distorcidas.

Em sua *História da imprensa no Brasil*, Nelson Werneck Sodré situa na virada do século a transformação pela qual passa nossa imprensa, que de artesanal tornou-se industrial:

Os pequenos jornais, de estrutura simples, as folhas tipográficas, cedem lugar às empresas jornalísticas, com estrutura específica, dotadas de equipamento gráfico necessário ao exercício de sua função. Se é assim afetado o plano da produção, o da circulação também o é, alterando-se as relações do jornal com o anunciante, com a política, com os leitores. Essa transição começara antes do fim do século, naturalmente, quando se esboçara, mas fica bem marcada quando se abre a nova centúria. Está naturalmente ligada às transformações do país, em seu conjunto, e, nele, à ascensão burguesa, ao avanço das relações capitalistas: a transformação na imprensa é um dos aspectos desse avanço; o jornal será, daí por diante, empresa capitalista, de maior ou menor porte. O jornal como empreendimento individual, como aventura isolada, desaparece, nas grandes cidades. Será relegado ao interior, onde sobreviverá, como tal, até os nossos dias<sup>16</sup>.

Aparentemente, no miolo dessa transformação, brotava também uma inquietude que, causa ou efeito, dava fortes indícios de inconformismo com a situação do intelectual no Brasil. Em outras palavras, o homem de letras não se contentava mais com o simples prestígio que o jornal lhe dava nem com o alcance modesto de sua possível influência intelectual. Ele queria mais. Muito mais. Queria ser remunerado condignamente, assim como alargar sua ação e atuar como consciência crítica de um país em que os políticos de valor já eram matéria escassa.

16 SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 315.

Aos homens de letras, a imprensa impõe, agora — explica Nelson Werneck Sodré —, que escrevam menos colaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito do que o esforço para se colocarem em condições de redigir objetivamente reportagens, entrevistas, notícias (p. 339).

Descartar-se desse personalismo em benefício de uma conduta mais abrangente e comunitária constituiu-se, pois, em objetivo difuso e desafio claro, sempre marcados pela idéia de *profissionalização*.

Num discurso pronunciado em 1907, Bilac sintetiza essa pretensão, em tom de balanço geracional:

Que fizemos nós? Fizemos isto: transformamos o que era até então um passatempo, um divertimento, naquilo que é hoje uma profissão, um culto, um sacerdócio; estabelecemos um preço para o nosso trabalho, porque fizemos desse trabalho uma necessidade primordial da vida moral e da civilização da nossa terra; forçamos as portas dos jornais e vencemos a inépcia e o medo dos editores<sup>17</sup>.

E, para enfatizar o pioneirismo, uma pitada mítica:

representamos, para o progresso intelectual do Brasil, na última metade do século XIX, o mesmo papel que para o seu progresso material representaram no século XVII os heróis das “bandeiras” [...] (p. 79).

O empenho vinha de longe. Tanto no sentido de converter em remuneração a prestação de serviços intelectuais quanto de consolidar uma sociedade literária respeitável, ou ainda no sentido de interferir, sem pudor, nos rumos do país. Nos jornais e nas revistas de então praticavam-se o sério e o frívolo, o consistente e o inócua, o conciso e o pretensioso, o que faz deles e delas uma amostragem viva e dinâmica de nossos erros e acertos, distantes daquela assepsia *nausée* reivindicada por Machado de Assis, quando do discurso inaugural da Academia, em dezembro de 1897:

Nascida entre graves cuidados de ordem pública, a Academia Brasileira de Letras tem de ser o que são as associações análogas: uma torre de marfim, onde se acolham espíritos literários, com a única preocupação literária, e de onde, estendendo os olhos para todos os lados, vejam claro e quieto. Homens daqui podem escrever páginas de história, mas a história faz-se lá fora<sup>18</sup>.

17 BILAC, Olavo. *Últimas conferências e discursos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1927, p. 78.

18 *Discursos acadêmicos*, cit., p. 25.



Exemplo ilustrativo desse intervencionismo cultural e literário, que nada tinha que ver com o absentismo proposto pela voz tutelar de Machado de Assis, fora a criação da Padaria Espiritual do Ceará, em 1892.

Sintonizando seriedade de intenções com extremado bom humor, alguns jovens daquele estado agregaram-se em uma associação irreverente e produtiva para desestabilizar os hábitos literários locais, para fustigar, ainda que à distância, os excessos simbolistas em pleno curso na capital federal e até mesmo, “sob formas excêntricas”, lembra Araripe Jr., para agitar “o pendão do nacionalismo”<sup>19</sup>. Espremidos entre o residualismo romântico e o alvoroço simbolista, os padeiros inclinavam-se pelo naturalismo, mas sem abrir mão do tom gaiato, claramente assinalado em alguns dos artigos que compunham a ata de fundação do grupo, datada de julho de 1892:

Artigo 11: As dissertações biográficas sobre poetas, artistas e literatos “serão feitas em palestras, sendo proibido o tom oratório, sob pena de vaia”.

Artigo 14: É proibido o uso de palavras estranhas à língua vernácula [...].

Artigo 17: O Padeiro que for pegado em flagrante delito de plágio, falado ou escrito, pagará café e charutos para todos os colegas.

Artigo 19: É proibido fazer qualquer referência à rosa de Malherbe e escrever nas folhas mais ou menos perfumadas dos álbuns.

Artigo 21: Será julgada indigna de publicidade qualquer peça literária em que se falar de animais ou plantas estranhas à Fauna e à Flora brasileiras, como: *cotovia*, *olmeiro*, *rouxinol*, *carvalho*, etc. etc.

Artigo 24: Trabalhar-se-á por organizar uma biblioteca, empregando-se para isso todos os meios lícitos e ilícitos.

Artigo 26: São considerados, desde já, inimigos naturais dos Padeiros — o Clero, os alfaiates e a polícia. Nenhum Padeiro deve perder ocasião de patentear o seu desagrado a essa gente.

Artigo 28: Será punido com expulsão imediata e sem apelo o Padeiro que recitar ao piano.

Artigo 32: A “Padaria” representará ao Governo do Estado contra o atual horário da Biblioteca Pública e indicará um outro mais consoante às necessidades dos famintos de idéias.

Artigo 33: Nomear-se-ão comissões para apresentarem relatórios sobre os estabelecimentos de instrução pública e particular da Capital, relatórios que serão publicados.

Artigo 39: As mulheres, como entes frágeis que são, merecerão todo o nosso apoio, excetuadas: as fumistas, as freiras e as professoras ignorantes.

19 ARARIPE JR. *Obra crítica de... 1895-1900*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963, v. 3, p. 151.

Artigo 40: A “Padaria” desejava muito criar aulas noturnas para a infância desvalida; mas, como não tem tempo para isso, trabalhará por tornar obrigatória a instrução pública primária<sup>20</sup>.

Por meio dessa amostragem, tornam-se claros certos preceitos diretivos, mesmo que vazados em discurso pouco ortodoxo: o veto à pompa e à imitação; o nacionalismo lingüístico e imagético; a aversão ao passadismo literário e a instituições repressivas e censórias; a organização de um sistema escolar e bibliotécnico próprio e até mesmo certas preocupações não necessariamente literárias, mas da alçada civil.

A Padaria publicou sua revista *O Pão* em duas fases: de julho a dezembro de 1892; de janeiro de 1895 a outubro de 1896.

Nesse curioso documento, farto de contradições e humor, a pretensão de alimentar intelectualmente uma “cidadezinha sofrivelmente atrasada com laivo de civilização” (n. 2, p. 2, 17 jul. 1892) esbarra numa ficção ainda vinculada ao passado romântico, num humor exageradamente apoiado na circunstância local, numa poesia ingênua e num cronismo social gratificante da leitora local. No entanto, apesar desses deslizos, *O Pão* é capaz também de criticar a má direção da estrada de ferro que serve a cidade (n. 4, 13 nov. 1892); de publicar um artigo em que se relaciona a ocorrência de manchas solares com as secas periódicas da região (n. 10, 15 fev. 1895); ou de denunciar o imperialismo inglês como prepotente, grosseiro e insolente (n. 21, 1 ago. 1895).

Se a ciência e a política intrometem-se nas páginas da revista, cabe, todavia, à literatura o espaço maior. E, dentro dessa orientação, hostiliza-se sobretudo o simbolismo, então em sua plena vigência. Isso não impede, porém, de encontrarmos poemas simbolistas em suas colunas nem de toparmos com restrições críticas ao mecanicismo poético que tomara conta, indiferente, de parnasianos e de simbolistas. Segundo um anônimo J., os americanos haviam inventado uma máquina capaz de produzir poemas e que se compunha de:

pequenas lâminas de metal, onde estão gravados por um processo moderníssimo e rápido não todos os vocábulos da língua, mas somente aqueles que são dignos de figurar na linguagem das Musas, e cuidadosamente graduadas estão dispostas em caixetas como as dos tipos, porém fechadas. Escolhidas as rimas, para o que tem a máquina um mostrador especial, e graduado por um pequeno botão o número de sílabas que deve conter cada verso, toca-se numa pequena manivela e as palavras vão caindo em um receptáculo e formando assim quãdras, sextilhas, oitavas, sonetos, etc.

20 MOTA, Leonardo. *A “Padaria Espiritual”*. Fortaleza: Edésio Editor, 1938, p. 25-31. Em 1982, a Universidade Federal do Ceará e a Academia Cearense de Letras, com apoio da Prefeitura Municipal de Fortaleza, publicaram edição fac-similar de *O Pão*, com criteriosa introdução de Sânzio de Azevedo.

E, agora, a ferroada especial nos simbolistas: “Para as escolas genuinamente nefelibatas há aparelhos especiais sem botão regulador do número de sílabas”. O invento foi adquirido, segundo o informante, pela Boston Sonnetting Corporation Limited (n. 13, 1 abr. 1895).

Junto, portanto, das exigências reiteradas de maior fidelidade ao real e ao natural, cobradas principalmente por Rodolfo Teófilo, a revista da Padaria Espiritual acolhe fantasias tecnicistas como esta, que não estavam distantes de um desejo generalizado e encoberto de modernização técnica e científica do país, como já apontou Flora Süssekind em seu *Cinematógrafo de letras*<sup>21</sup>. Por outro lado, não se pode deixar de ver nessa mesma fantasia o desejo de agilizar a informação científica, o que encurtaria as distâncias internas da comunicação profissional. Aliás, diga-se de passagem, os obstáculos a essa comunicação rápida, que emperravam a consolidação do sistema literário, foram dos fatores mais fortemente combatidos por todos os intelectuais entrevistados por João do Rio para *O momento literário*, o primeiro depoimento do gênero no Brasil, publicado no início deste século e elaborado segundo o modelo do *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) de Jules Huret.

Com a intenção, portanto, de “criar e estreitar entre os estudiosos e escritores de todo o país relações de confraternidade espiritual e de levar por todo ele as vozes daqueles que nas letras, nas ciências, nas artes são os órgãos do sentir e do pensar nacionais”<sup>22</sup> foi que José Veríssimo (1857-1916) encabeçou o relançamento, entre 1895 e 1899, da terceira fase da *Revista Brasileira*, que já gozara de prestígio em dois momentos anteriores: 1857-1861 e 1879-1881. Apoiado em um corpo de colaboradores de alto gabarito — Araripe Jr., Said Ali, Pandiá Calógeras, Sílvio Romero, Emílio Goeldi, Von Ihering, Oliveira Lima, Capistrano de Abreu e Nina Rodrigues, entre outros —, a *Revista Brasileira* prometia agilidade na recolha e divulgação do material, assim como se abria em leque para a diversificação, uma vez que nela encontram-se artigos de história do Brasil, filologia, direito, engenharia, crítica literária, saúde mental, ornitologia, botânica, antropologia, direito penal etc. Contudo, o que evidencia rápido esse desejo de modernizar e agilizar a informação é um anúncio perdido na quarta capa do número de 15 de março de 1896 que noticiava a criação de um “centro de informação bibliográfica”. De responsabilidade provável da direção da revista, o anúncio prometia encarregar-se de “adquirir livros ou fazer executar cópias ou extratos nas bibliotecas e arquivos” do Rio de Janeiro, comprovação inequívoca de que um serviço como esse, posto em prática ou não, já se fazia sentir no meio da agremiação intelectual.

Veríssimo não chegara à casa dos quarenta quando se decidiu pelo relançamento de uma revista que, ao expandir sua abrangência científica, mantinha um

21 SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

22 *Revista Brasileira*, ano 1, t. 1, p. 3, 1895.

nexo com as fases anteriores, ao mesmo tempo que delas se afastava, enriquecendo a si mesma e ao momento cultural. A *Revista Brasileira* perseguia um objetivo mais elástico, e não é por outro motivo que homens de letras e de ciências naturais conviviam harmoniosamente em suas páginas, buscando todos pronunciar-se sobre a realidade segundo princípios científicistas em curso. Nelas não havia espaço para a chalaça. Tudo era comedido. Contemporânea da fundação da Academia Brasileira de Letras, esta e aquela espelhavam-se reciprocamente na sisudez intelectual que lhes imprimiram seus responsáveis maiores e mais aplicados: Veríssimo, na revista; Machado, na Academia. Um crítico e um ficcionista, dos maiores que já tivemos, a se erigirem como padrão de comportamento intelectual reservado, extremos opostos de uma forma de viver boêmia e literária em via de extinção. E aquilo que Brito Broca diz da Academia poderia ser estendido para o grupo de colaboradores da revista dirigida por Veríssimo:

Sob o signo de Machado de Assis, a prova de compostura se tornara imprescindível para a admissão do novo grêmio, que desde o início se revestira de uma dignidade oficial incompatível com os desmandos da boêmia<sup>23</sup>.

Menos ambiciosa em suas intenções culturais, porque restrita à atividade literária, ressurgiu em 1893, durando até 1895, a segunda fase de uma outra revista que fora sucesso na década anterior: *A Semana* de Valentim Magalhães (1859-1903).

Contra a austeridade da revista dirigida por Veríssimo colidia uma feição mais descontraída de *A Semana*, que funcionou, sobretudo, como fator de divulgação, de agitação e de motivação literárias, na medida em que procurava um contato sempre estreito com seu público por intermédio de concursos. Um número interrogava-o sobre os melhores romances de língua portuguesa ou sobre nosso poeta mais fecundo e original; outro convidava-o a compor sonetos sobre personalidades literárias ou contos a partir de determinados provérbios; outro ainda estabelecia prêmios para traduções ou contos novos, além, é claro, de acolher, em seção específica, “os que surgem”.

Pelas páginas de *A Semana* desfilaram críticos, prosadores e poetas que confirmaram o prestígio do realismo literário. É nelas que vamos encontrar, talvez, a consolidação de uma estética que desde 1870 vinha lutando para se impor e que fazia da pregação obstinada em favor da observação e da análise o seu *Leitmotiv*. Por meio delas e dos resultados de concursos em prática poderíamos especular com mais segurança, porque documentados, sobre o gosto literário do público de então. Com elas poderíamos elaborar uma visão mais infra-estrutural da articulação do sistema literário realista, surpreendendo-o naquela intimidade que nem

23 BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil — 1900*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960, p. 8.



sempre o texto ficcional facilita. Graças a elas, enfim, poder-se-ia traçar um perfil mais rigoroso desse movimento, além de esboçar um retrato desse generoso agitador literário chamado Valentim Magalhães, a quem, um dia, Euclides da Cunha reverenciou como talento dispersivo, mas “excepcionalmente afetivo”<sup>24</sup>.

Mas *A Semana* não se limitou apenas a cuidar do realismo e do parnasianismo, porque nessa década de 90 uma outra estética literária começava a se infiltrar em nosso meio. Comprovação disso é o “Retrospecto literário do ano de 1893”, título original de um ensaio de Araripe Jr. que dava conta dos primeiros momentos do nosso simbolismo, cuja emergência ocorria com *Broquéis* (1893) de Cruz e Sousa (1861-1898).

Ultrapassada a década de 1880, quando sobreveio auspiciosa bifurcação das potencialidades de nossa narrativa realista por meio da publicação, no mesmo ano de 1881, de *O mulato* e de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, agitava-se em 1890 um novo grupo de jovens idealistas, dispostos a mudar o cenário, carregando uma “bandeira escandalosa de guerra para derrubar os velhos parnasianos, românticos e realistas”, segundo a imaginação bélica de um contemporâneo, Antônio Austregésilo (1870-1960)<sup>25</sup>. Vê-se, portanto, que nessa década os simbolistas assumiam a liderança literária em meio a uma crescente adversidade que os tinha na conta de pernósticos, prolixos e pretensiosos e que considerava sua produção ora de forma condenatória, como foi o caso de José Veríssimo, ora de maneira jocosa, como o fez João Luso (1875-1950) pelas páginas da revista *Kosmos*, em janeiro de 1906.

Para levar adiante a sustentação desse novo credo literário, os simbolistas valeram-se de um periodismo intenso mas sempre vitimado pela efemeridade e que se espalhou, principalmente, pelos estados meridionais do Brasil. Em torno da *Folha Popular*, jornal carioca de curta duração, aglutinaram-se os adeptos do novo credo para divulgar suas intenções literárias, entre outubro e novembro de 1890. E a partir desse momento uma quantidade significativa e dispersa de pequenas revistas deu expansão a mais uma tendência importada, na qual a figura de maior relevo foi Cruz e Sousa.

Assim como o realismo e o parnasianismo, o simbolismo conheceu também um prolongamento diluente que se esvaiu por longo tempo numa revista mais mundana que literária, lançada em 1907, *Fon-Fon*. No seu título, a tentativa onomatopaica de copiar o som de um dos símbolos da modernidade, o automóvel; em suas páginas, a preocupação em fixar os sinais exteriores dessa modernidade, na qual a característica marcante era a substituição do aconchego doméstico pelo burburinho da vida nas ruas, agora menos caipiras e mais adequadas a uma convivência reputada como europeizante.

24 *Discursos acadêmicos*, cit., p. 222.

25 AUSTREGÉSILO, Antônio. Reminiscências do simbolismo. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 out. 1942. Suplemento Literário.

Veículos ideais dessa transformação urbana que tomou conta do Rio de Janeiro no começo deste século foram as revistas *Kosmos* (1904-1909) e *Renascença* (1904-1908), que optaram por uma linha eclética, entre o cultural e o mundano, talvez com a intenção de responder às necessidades de uma burguesia que já não se contentava somente com os brilhos de salão, mas que sentia a necessidade de vago polimento cultural e de patenear, na avenida, o seu poder.

Revistas mensais e concorrentes, lançadas em plena campanha de reurbanização do Rio de Janeiro, *Kosmos* e *Renascença* testemunham uma vontade deliberada de modernização e de sofisticação que se apossara de um país em via de deixar para trás o lastro pesado do isolacionismo herdado do Império. Com o Barão do Rio Branco à testa do Ministério das Relações Exteriores, o Brasil preparava-se para ingressar em um contexto político e comercial mais amplo, e esse projeto é perceptível nas páginas de ambas as revistas. Por esse motivo, não seria temerário dizer da *Renascença* o mesmo que já se disse sobre *Kosmos*, publicação que

não fora pensada para questionar nenhum tipo de sistema: literário ou não. Seu conteúdo de arte — literária, gráfica, plástica — constrói-se sobre tendências diversas do panorama intelectual europeu *fin-de-siècle*, no qual entrecruzavam-se simbolistas, parnasianos, decadentes, realistas já em fase de dissolvência. Antes de mais nada, *Kosmos* era ato de afirmação; veículo móvel, comprobatório do remodelamento urbano, sua extensão. Protagonista de uma consciência urbana moderna que se modelava à custa da negligência dos subúrbios cariocas, espaço da competência de Lima Barreto<sup>26</sup>.

O acanhamento imperial, simbolizado pela estreita rua do Ouvidor, cedia lugar à amplidão da avenida Central, “artéria republicana mais espaçosa, arejada e convidativa”<sup>27</sup>.

*Kosmos* e *Renascença* nunca assumiram expressamente o programa de inclusão do país num contexto mais abrangente de comunicação internacional, porque não era esse o seu objetivo, limitado a ecoar e a enfatizar as características européias tidas como de atualidade. Todavia, ao passarmos para a *Revista Americana*, publicada a partir de 1909 no Rio de Janeiro, vê-se que seu intuito era o de divulgar os países americanos entre si, porque já se considerava antiquilha a “convicção radicada em todos nós de que as idéias, para ser [sic] aceitáveis, necessitam trazer a marca européia e transpor os mares nos bojos dos transatlânticos” (n. 1, out. 1909).

Desse projeto de coesão pan-americanista participaram intelectuais de peso, como Joaquim Nabuco, Vicuña Subercaseaux, Oliveira Lima, José Enrique Rodó, Alfredo de Carvalho, Sílvio Romero, Euclides da Cunha e outros, sempre preo-

26 DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos* (Análise de *Kosmos*: 1904-1909). São Paulo: Ática, 1983, p. 10.

27 Id., *ibid.*, quarta capa.

cupados com a historicidade americana, o que levou Nabuco a afirmar no número inaugural de outubro de 1909 que “é cedo ainda para discorrer sobre a parte reservada na História à América Latina. Ainda não tivemos ordem para entrar em cena; as peças de Deus são muito longas, seus atos são séculos”.

Apesar dessa advertência que prega um compasso de espera, a revista continuou acolhendo matérias e colaboradores até sua extinção em julho de 1918. Porém, antes de findar-se, e como que dando continuidade à metáfora teatral de Nabuco, a *Revista Americana*, em outubro de 1917, acolhia um artigo que combatia o “parisismo” e propunha sua substituição pelo “titanismo”. Às vésperas da Semana de Arte Moderna de 1922, Carlos Maul (1889-1973) pregava a necessidade de se abandonarem as sugestões literárias provenientes do estrangeiro, por ele batizadas de “parisismo”, e convocava nossos escritores a recuperar um suposto espírito helênico perdido, por meio do qual se alcançaria uma literatura grandiosa, em que não faltaria, por certo, a paisagem brasileira, motivo maior de sua reivindicação. Reivindicação que trazia escondido em seu bojo um apelo ao autoritarismo e a uma força superior de ordenação da sociedade, pois Carlos Maul fazia propaganda clara da necessidade de um *caudilho de idéias* que nos conduzisse, de um colossal *titã* que nos orientasse. Em vez da elaboração crítica de nossas origens, o resgate de um pseudopassado estritamente branco, cujos mitos seriam magnificados por nossos artistas. Porque a função

dos nossos grandes artistas modernos [...] deve ser a de ordenar a nossa mitologia, modificar e ampliar os mitos bárbaros tornando-os belos e lúcidos na expressão pura; separá-los das [sic] abusões africanos que os escravos negros trouxeram e integrá-los na paisagem; incitar o homem a amar e a viver com a paisagem; viver titanicamente.

De modo menos torcicoloso e retórico, a proposta é: sanear o país da mancha negra e entregá-lo ao punho de um branco forte que saiba conduzi-lo a bom termo, fazendo-nos dignos de nossa herança helênica. Como aquele Afrânio Peixoto de *Minha terra e minha gente*, Carlos Maul reforçava o clima para as orientações de direita que se digladiariam com as de esquerda nos anos subseqüentes.

Entre a perspectiva europeizante de *Kosmos* e de *Renascença* e a perspectiva americanizante desta última interpuseram-se outras revistas, mundanas como *A Rua do Ouvidor* (1889-1913), galhofeiras como a *Careta* (1908-1964) e *O Malho* (1902-1954), humorísticas como *A Avenida* (1903-1905) e *O Pirralho* (1911-1917), ou avessas a frivolidades como *Os Anais* (1904-1906) de Domingos Olímpio.

Uma delas, todavia, merece menção particular, não por sua efemeridade, pois que durou apenas quatro números, senão por sua deliberada disposição de navegar contra a correnteza e de furar o bloqueio de um sistema editorial em formação, ao qual seu responsável não tinha acesso, fosse por motivos financeiros, fosse por outros menos declaráveis.

Refiro-me à revista *Floreal* de Lima Barreto (1881-1922), publicada em 1907. Pronto a combater de frente a inocuidade de um tipo de periodismo complacente e feérico, Lima Barreto repudiava os “mandarinatos literários”, admitia o caráter individualista da revista e, juntando o desabafo pessoal a uma denúncia dos conchavos editoriais, invocava para si a faina de desconsiderar os artifícios de manipulação e de aliciamento da opinião pública, habituais na imprensa de então. De modo categórico, argumentava ele no número inicial, impunha-se a escolha do enfrentamento atrevido,

pois nenhum de nós teve a rara felicidade de nascer de pai livreiro, e pouca gente sabe que, não sendo assim, só há um meio de se chegar ao editor — é o jornal. Pouca gente sabe também que o nosso jornal atual é a coisa mais ininteligente que se possa imaginar. É alguma coisa como um cinematógrafo, menos que isso, qualquer coisa semelhante a uma *féerie*, a uma espécie de mágica, com encantamentos, alçapões e fogos de bengala, destinada a alcançar, a tocar, a emover o maior número possível de pessoas, donde tudo o que for insuficiente para esse fim deve ser varrido completamente (out. 1907).

Excluindo-se da confraria literária dominante e, por conseqüência, de seus pressupostos estéticos, Lima Barreto criava seu próprio caminho ao se voltar para as classes humildes e ao investigar o espaço urbano periférico do Rio de Janeiro, que pouca oportunidade tivera de figurar em nossa ficção, exceto como refúgio amoroso, no romantismo, ou como território de degradação necessária, no realismo. Em seus romances — *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) — Lima Barreto desnuda uma sociedade dissimulada e valoriza, por meio de uma simplicidade estilística desconhecida no período (muitas vezes avaliada como desleixo...), os que não participavam da euforia oficialmente implantada pela avenida Central. Suas “cenas de rua”, ensina Alfredo Bosi,

ou os encontros e desencontros domésticos acham-se narrados com uma animação tão simples e discreta, que as frases não brilham por si mesmas, isoladas e insólitas (como resultava da linguagem parnasiana), mas deixam transparecer naturalmente a paisagem, os objetos e as figuras humanas<sup>28</sup>.

No caso de Lima Barreto, o despojamento estilístico amoldava-se perfeitamente ao objeto da narração, cuidadosa em revelar nossas contradições mais gritantes, ora exemplificadas por uma redação de jornal, ora pelo desatino de um indivíduo como Policarpo Quaresma, aturdido diante de transformações sociais que não alcança, senão de modo ingênuo. Nesta perspectiva, Lima Barreto cria uma personagem singular, porque radical e patética. Fruta múltipla mas tinta de

28 Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 357.



cor melancólica, seu Policarpo Quaresma incomoda-se na cidade, abandona-a pelo campo, nele se frustra e acaba por encarnar a angústia insuportável do cidadão desenraizado na própria terra, punido com o exílio *intramuros*, aniquilado na solidariedade inocente, oco de identidade pessoal e nacional.

Mas o livro que haveria de cristalizar de modo magnífico esse sentido de exílio interno; que haveria de figurar exemplarmente o desencontro entre o homem do campo e o da cidade, separados por uma dimensão de tempo intransponível; que haveria de encarnar o “bota-abaixo” sertanista, surgiu em 1902 das mãos de Euclides da Cunha. Com *Os sertões* estamos perante um documento literário capaz de alterar substancialmente os rumos de nossa reflexão cultural, na medida em que se trata não mais de simples denúncia escandalizada, mas também de compacta verberação apoiada num instrumental científico e estilístico de primeira grandeza. Com *Os sertões*, monumento que até hoje baratina o leitor indefeso, assegura-se a tradição grandiloquente do período, só que esvaziada de artificialismo verbal, porque seu autor apela para uma linguagem na qual os limites entre o literário e o científico se elidiram e se amalgamaram completamente, como bem demonstrou Augusto Meyer em seu ensaio incluído em *Preto e branco*<sup>29</sup>.

Construído de forma enganosa, pois que presta tributo ao modelo ficcional realista que recomenda a estruturação da narrativa segundo os ditames de espaço-personagem-ação, *Os sertões* inverte as expectativas, provocando um desconforto até hoje não superado de todo. Por meio do uso intenso de antinomias, em que o mais singelo detalhe ganha proporções hiperbólicas, Euclides desmitifica a noção do sertão paradisíaco, refúgio de um homem cordial e manso. Mais que a atenção a uma personagem isolada, o que vemos ao longo de seu livro é um desfile de seres humanos cujo poder reivindicatório, bem ou mal encaminhado, amedronta a sociedade litorânea que os negligenciou. “Livro de ciência e de paixão, de análise e de protesto”, construído “em um tom que oscila entre o agônico e o trágico”<sup>30</sup>, *Os sertões* incomoda, porque acena com a vitória dos “civilizados”, mas mostra-os soldados de Pirro; sugere a decadência racial dos derrotados, mas revela-os viris e motivados; instaura um vocabulário precioso, mas força à reflexão; aponta para uma reserva interior, mas a denuncia decomposta; brota da pena de um homem da fria ciência, mas não disfarça sua indignação.

A força do pensamento euclidiano reside exatamente em sua extraordinária capacidade de perceber um país duplicado e antagônico, no qual litoral e sertão se contradiziam de modo iniludível e feroz. Foi somente a partir de seu texto magno que o país se debruçou sobre si mesmo, esgaratou seu próprio umbigo, espantou-se, reaprumou-se e, daí por diante, passou a assumir, não importa se envergonhado, um outro horizonte que não mais se limitava à viela estreita da rua do Ouvidor. Depois de Euclides, o Brasil já não podia mais se embalar na

29 MEYER, Augusto. *Preto e branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1971.

30 Bosi, op. cit., p. 347.

inocência, alegar ignorância ou revolver-se satisfeito na auto-indulgência. Tinham sido revolvidas nossas entranhas e o ar circundante não exalava somente o bogari. “Euclides obrigara a geração seguinte a sair à cata doutro modo interpretativo do país.”<sup>31</sup> Seu teodolito de engenheiro fora desbancado por pena incisiva. Com o primeiro instrumento aprendera Euclides a faculdade do alcance distante e preciso; com o segundo, à maneira de um médico formado por Claude Bernard, o engenheiro lancetava fundo e supurava um gânglio intumescido e malcheiroso. De um cheiro tão prolongado que até hoje não se dissipou.

Não fosse por outros motivos, bastaria a presença de Euclides e de Lima Barreto para dar consistência ao período em causa. Graças aos dois, nossa literatura deixa de solidarizar-se com a autocomplacência ornamental que há tempos vinha engrossando. Por influência deles, a literatura recuperava uma função que excedia o mero encantamento dos sentidos e afastava-se, por conseguinte, de noção ainda vigente na segunda década deste século: “A Arte é a suprema dessas inutilidades essenciais à vida”<sup>32</sup>, sentença de gosto tão wildiano.

Nos livros de Euclides e de Lima Barreto, alerta Nicolau Sevcenko em seu sólido *Literatura como missão*,

o que sobressai [...] é uma concepção de literatura e da atividade intelectual, em que se apagam as fronteiras tradicionais entre o homem de letras e o homem de ação, entre o escritor profissional e o homem público e entre o artista e a sua comunidade. Assim metamorfoseados em escritores-cidadãos, esses autores despontavam para uma dupla ação tutelar: sobre o Estado e sobre a Nação<sup>33</sup>.

Não seria outro o caminho de mais um escritor de força desse momento, porque suas mãos acolheriam a herança do nacionalismo euclidiano, farto de simpatia pelos condenados da terra, e a ele juntaria uma comovente, mas agressiva, preocupação com o homem simples e desassistido, não da cidade, como no caso de Lima Barreto, mas sim do interior caipira. Indignado diante de um país que se exauria na rotina e, portanto, incompetente para se situar no século XX, Monteiro Lobato (1882-1948) rompe com sua herança pessoal e, no simbolismo do gesto rebelde, desvencilha-se de seu passado fundiário para aventurar-se num projeto industrial e modernizante, que tanto lhe custaria. Dono de carreira múltipla, esse homem corajoso tarda a ser reconhecido globalmente pelos círculos acadêmicos literários, arredios que são às inovações que não se limitem ao estranhamento estético e que extrapolem, portanto, o estritamente literário. Fazendeiro, advogado, jornalista, ficcionista, crítico, epistológrafo, editor, polemista, homem de

31 LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 236.

32 Afirmação encontrada no número 1 de *A Cigarra* (6 mar. 1914), uma das revistas fátuas da época.

33 SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 232.

negócios, agente comercial no estrangeiro, Monteiro Lobato foi homem de sete instrumentos, muito próximo daquele espírito *arlequinal* de que fala Mário de Andrade, seu contemporâneo. Enquadra-lo numa moldura única aplasta-o, dele retirando as eventuais rugosidades que tão bem ajudam a compor sua imagem de relevo acidentado, árdua de percorrer, porque se tratava de um intelectual que não admitia incompatibilidade entre a criatividade artística e a temeridade comercial, pois que ambas lhe eram familiares.

A carreira de Monteiro Lobato começou pela criação accidental do Jeca Tatu, símbolo irado de nosso imobilismo e mais tarde retificado por uma compreensão justa de sua desgraça. No começo, ao delinear-lhe o contorno, Lobato atribuiu-lhe uma indolência congênita, construindo-o de modo radicalmente pessimista e culpando-o de parasita, predatório, inadaptável, soturno, dendroclasta e fatalista. Com esse retrato apressado, Lobato insurgia-se contra uma das mais caras tradições de nossa literatura de estirpe sertaneja, pois arrasava com a imagem do sertanejo corajoso e forte de Alencar, ao mesmo tempo que decretava a suspensão provisória da tradição épica em que se inserira Euclides da Cunha, só bem mais tarde retomada por Guimarães Rosa, em moldes muito diferentes.

Jeca Tatu nasceu em 1914, junto com a Primeira Guerra, num momento em que, nos subterrâneos da literatura feita em São Paulo, germinavam novos ideais literários que desembocaram na Semana de Arte Moderna de 1922<sup>34</sup>. Década preciosa essa, não só por causa da virada modernista posterior, mas também porque nela fermentava uma revalorização idílica do campo e de seu habitante, cujos paradigmas vamos encontrar no *Juca Mulato* (1917) de Menotti del Picchia (1892-1988), na *Alma cabocla* (1920) de Paulo Setúbal (1893-1937), em *Os caboclos* (1920) de Valdomiro Silveira (1873-1941) e nos *Ipês* (1921) de Ricardo Gonçalves (1883-1916).

Nessa reabilitação neo-romântica do campo, sinônimo necessário de virtude e de autenticidade pessoal, o homem converte-se em cavalheiro imaculado e infenso às tentações da cidade grande, moldando-se de modo perfeito ao seu ambiente e com ele se confundindo como se lhe fosse mera extensão:

Como se sente bem recostado no chão!  
Ele é como uma pedra, é como a correnteza,  
uma coisa qualquer dentro da natureza  
amalgamada ao mesmo anseio, ao mesmo amplexo,  
a esse desejo de viver grande e complexo,

que tudo abarca numa força de coesão<sup>35</sup>.

34 Um panorama notável desse período, em termos de São Paulo, pode ser encontrado em: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

35 PICCHIA, Menotti del. *Juca Mulato*. 29. ed. São Paulo, 1952, p. 16.

Sempre rijo e bem-humorado, esse capiau personifica, no fundo, o último vestígio de vitalidade de um país que insiste em procurar no seu interior a força de que carece, como se só ali estivesse ela presente. No repúdio à cultura urbana e litorânea entrevê-se a prevenção contra o estrangeiro e a afirmação implícita de que os valores autenticamente nacionais só poderão ser flagrados nas soleiras das cabanas, onde sempre cismam os caboclos.

Exemplar nesse sentido é a personagem principal de *Alma cabocla* quando renega seu passado de estudante na cidade grande e retorna à fazenda em que fora criado. Assaltado por um súbito “desejo sanhudo / De despedaçar o canudo / Com a carta de bacharel”<sup>36</sup>, o jovem recém-formado bestifica-se diante daquela natureza que o acolhe maternalmente e na qual empilha-se uma quantidade enorme de estereótipos, congelados numa Idade de Ouro: a paisagem risonha, os negros dóceis, a mestra estóica, o bêbado inocente, a mesa farta, a fruta fresca, o solo fértil, a morena catita, seus olhos negros, a vizinha banguela, o gado roliço, sem berne nem carrapato.

Ora, foi exatamente contra essa imagem hollywoodiana do campo que Monteiro Lobato batalhou, invertendo-a de cima para baixo e, por conseguinte, falsificando-a também. Mas o paradoxal nessa sua luta contra a mentalidade cabocla foi a extraordinária repercussão que o livro de Paulo Setúbal alcançou quando de sua publicação pela editora que o próprio Lobato fundara em 1919<sup>37</sup>. Aí então seu lado empresarial soterrou o lado ideológico, e a reação ao sucesso das vendas não foi senão de euforia, segundo Leo Vaz, com quem o dublê de editor e de autor desabafou:

Isto é o melhor negócio que existe! E depois dizem que o Brasil não lê! Uma ova! A questão é saber levar a edição até o nariz do leitor, aqui, ou em Mato Grosso, no Rio Grande do Sul, no Acre, na Paraíba, onde quer que ele esteja, sequioso por leituras... Livro cheirado é livro comprado, e quem compra, lê. Se o Brasil não lia é porque os velhos editores, na maior parte vindos da santa terrinha, limitam-se a inumar os volumes nas poeirentas prateleiras das suas próprias livrarias, e quem quiser que tome o trem, ou o navio, e vão ao Rio comprá-los. Umas bestas! O Brasil está é louco por leituras. Só os editores é que até agora não sabem disso!...<sup>38</sup>

Detalhes de política editorial à parte, o que interessa é constatar a contradição de um homem que, no plano comercial, colhia enormes lucros com um produto contra o qual criara intensa ojeriza no plano intelectual. Lobato tirava partido de

36 SETÚBAL, Paulo. *Alma cabocla*. São Paulo: Revista do Brasil, 1920, p. 15.

37 Segundo informações de Laurence Hallewell, *Alma cabocla* esgotou em um mês seus primeiros 3 mil exemplares, cifra bastante significativa se considerarmos que ainda hoje as primeiras edições brasileiras de ficção não passam disso (*O livro no Brasil. Sua história*. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1985, p. 247).

38 VAZ, Leo. *Páginas vazias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957, p. 74.



um motivo literário que queria ver extinto e fora com essa intenção que criara o seu Jeca Tatu. No entanto, o feitiço virou contra o feiticeiro, pois sua criatura aderiu como ventosa ao criador, perseguindo-o e identificando-o onde quer que o escritor estivesse. Com isso, cresceu seu prestígio em um público sempre pronto à tolerância, à compreensão ilimitada, à contemporização: o público brasileiro, cuja paciência muitas vezes alcança as raias do inimaginável. O Jeca caiu nas graças desse público de brandos costumes e por ele foi assimilado não como construção crítica, mas como objeto de piedade e de condescendência. Ao contrário do que esperava com sua atitude homicida e deliberada, o que Lobato despertou foi certa cordialidade equivocada, sempre embrulhada no riso que despista e posterga o problema. Diante desse jeito manso, irritava-se o criador literário, cuja criatura fora pensada para a discussão e nunca para a complacência. E dessa irritação temos novamente o testemunho de Leo Vaz:

— Seu Leo — disse-me mais de uma vez Lobato — este negócio do Jeca já me fede... Sempre tive antipatia pelo Raimundo Correia, desde que me contaram que ele não podia ouvir a menor alusão às suas *Pombas*, sem se irritar. Parecia-me isso um pedantismo ou cabotinismo intolerável. Pois este raio de Jeca Tatu está-me fazendo pagar a língua: já estou de Jeca até os gorgomilos. É Jeca de todo jeito: assado, cozido, frito, picadinho, de esca-beche, com farofa ou de molho pardo, que o correio me despeja, duas vezes por dia!... E não fica nisso; todo sujeito que me encontra na rua, no café, ou onde quer que seja, não acha outra amabilidade para me dirigir, senão me atochar com coisas, façanhas, patranhas, mentiras, do Jeca... Eu vomito; eu preciso vomitar o raio deste Jeca, ou arreberto!...<sup>39</sup>

Em 1918, Lobato compra a *Revista do Brasil*, periódico em que vinha colaborando desde 1916, pouco antes de vender sua propriedade agrícola no Vale do Paraíba. Por meio dessa aquisição, pretendia ele arregaçar as mangas e entrar de vez numa luta que acreditava necessária para si e para o país: a defesa intransigente de postulados nacionalistas, numa amplitude econômica, social e estética. Fora essa afinal a carta de princípios dessa revista, cujo número inaugural, publicado em janeiro de 1916, repelia o estrangeirismo (leia-se francesismo...) de nossa cultura e proclamava “a vontade firme de constituir um núcleo de propaganda nacionalista”.

Nessa esteira, sucedem-se as colaborações, ou reclamando uma estética literária brasileira, ou demonstrando a existência de um dialeto caipira; ora especulando sobre nossas economias regionais, ora denunciando a precariedade de nossa saúde pública. Entretanto, é no número de novembro de 1919 que a revista assume pública e deliberadamente uma política democrática, pois que abria suas páginas àqueles que já haviam sido consagrados “pela imortalidade acadê-

39 Id., *ibid.*, p. 89.

mica”, bem como àqueles que manifestassem simples inquietude intelectual, mas tudo muito bem escorado num vasto programa que previa a abordagem da história, da sociologia, da etnografia, do folclore, da biografia, das artes, do estudo da mulher no Brasil, da população em geral, dos tipos brasileiros, da linguagem, dos nossos costumes e tradições, dos aspectos de nossa geografia física, de nossa educação, de nossa herança colonial, dos contingentes imigratórios etc.

Para exemplificar o nível de detalhamento a que chega o programa, bastaria destacar um de seus itens, aquele que trata dos “Costumes, tradições e aspectos”, nesse mesmo número de novembro de 1919:

A sociedade colonial. O luxo da época. Um senhor de engenho. A moda masculina e feminina no tempo de D. João. Como se iniciou o tráfico dos negros, como os apanhavam na Guiné; as primeiras levas. Procissões, representações de autos e mistérios. A nostalgia do negro, o banzo, o mal de Luanda. Os veículos de outrora. Os coches de gala, a diligência, a cadeirinha, a liteira, etc. O carro de boi, sua função no passado e no presente. A caça, como caçavam os índios e como caçamos nós. O que conservamos do índio; as armas, as armadilhas. A pesca, instrumentos de pesca, a pesca da baleia na Bahia. A vida agrícola, alfaia agrícola, métodos e sistemas. A habitação; como se diferencia de norte a sul. A ocaria e a choça de hoje. As velhas fazendas: tradições, lendas e dramas. A vida de um fazendeiro do Império. O fazendeiro do sertão. Formas de vida religiosa, superstições. A alimentação, a cozinha de outrora e a de hoje, a cozinha baiana, os pratos tradicionais. Os santuários. As romarias. As festas populares. A feitiçaria. O curandeiro e o santo. Costumes criados pela escravidão: o apadrinhamento, a alforria na pia, o direito de mudar de senhor, os quilombos. A Tróia Negra. O amor no Brasil. O namoro antigo e moderno. O derriço poético. A organização da corte imperial. Os palácios e a vida de uma família imperial na América. A escravidão: dramas, o negreiro, os trapiches, o Valongo, capitães de mato, o feitor, a mucama, o moleque, instrumentos de tortura, a senzala, etc. Os garimpeiros. As zonas fronteiriças. A interpenetração nas fronteiras, da língua e dos costumes. As cidades mortas. A tapera. A cruz à beira da estrada, etc.

É claro que programa tão extenso e tão abrangente só poderia ser posto em prática ao longo do tempo, por indivíduos extremamente bem-dotados ou por equipes. O que importa assinalar é a gestação lenta de todo um desejo intenso de auto-reflexão cultural, de auto-envolvimento, cujos resultados primeiros começariam a surgir a partir do modernismo, sobretudo em sua segunda fase, a década de 30, segundo exposição de João Luís Lafetá em seu *1930: A crítica e o modernismo*<sup>40</sup>. Não foi por outro motivo nem foi simples coincidência o surgimento, anos depois, de algumas respostas a todo esse ideário de uma revista que

40 LAFETÁ, João Luís. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

começara pelas mãos da oligarquia liberal de São Paulo, pois que fora fundada por L. P. Barreto, Júlio Mesquita e Alfredo Pujol, e que passara às mãos de um fazendeiro falido e neto de visconde do Império. Ao escapar do controle de uma oligarquia consolidada, a revista de Lobato penetrava em meios que haviam conhecido a decadência e, com isso, propiciava um espectro social mais amplo e mais abrangente. E, a partir de determinado momento, assiste-se a um desfile de obras fundamentais que procuravam responder à pregação da *Revista do Brasil*, oferecendo possíveis interpretações de nossa identidade nacional: *Populações meridionais do Brasil* (1922) e *Evolução do povo brasileiro* (1924) de Oliveira Viana (1883-1951); *Retrato do Brasil* (1928) de Paulo Prado (1869-1943); *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade (1893-1945); *O Brasil Nação* (1931) de Manuel Bomfim (1868-1932); *Casa grande e senzala* (1933) e *Sobrados e mocambos* (1936) de Gilberto Freire (1900-1987); *O folclore negro no Brasil* (1935) de Artur Ramos (1903-1949); *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982); *Conceito de civilização brasileira* (1936) e *O índio brasileiro e a Revolução Francesa* (1937) de Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990), para ficarmos apenas em alguns títulos<sup>41</sup>, um dos quais foi publicado por Monteiro Lobato & Cia., o primeiro de Oliveira Viana.

Às vésperas da eclosão do tumulto modernista, permeava o ambiente intelectual uma insatisfação que se procurava resolver de formas diversas, porque já caducara a exaltação ufanista de Afonso Celso e receava-se, no fundo, a sedução pessimista a que nos intimara Euclides e reiterara Paulo Prado. E como se vivia uma fase de franca industrialização, pelo menos em São Paulo, convém invocar um testemunho ficcional desse processo de transição, pronto a expor as marcas do ritual de iniciação, em que se harmonizassem o antigo e o moderno, o agrário e o industrial. Nesse instante de passagem, nada tão ilustrativo e modelar quanto o romance isolado de um autor que nada mais nos deu em ficção que seu *Madame Pommery*.

Falo de Hilário Tácito, cuja história de uma prostituta inteligente e dotada de tino administrativo foi publicada em 1920 pela *Revista do Brasil*, editora de Monteiro Lobato.

Sintomático desse tateamento é que da mesma casa publicadora, criada para renovar a indústria editorial e para bulir com o meio intelectual, tivessem saído, no mesmo ano, duas obras de natureza visceralmente colidente: a pieguice complacente e reiterativa do *Alma cabocla* de Paulo Setúbal e o atrevimento formal e temático do *Madame Pommery*, romance marcado pelo signo do deslocamento.

Aliás, se suscitarem espanto as aproximações entre biografia e obra, deve-se calar sobre a carreira sempre deslocada desse escritor bissexto que, na verdade,

41 Para acompanhar mais de perto essa discussão sobre a identidade brasileira, ver: LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. 2. ed. rev. ref. ampl. São Paulo: Pioneira, 1969.

chamava-se José Maria de Toledo Malta (1885-1951) e que vivia profissionalmente como engenheiro calculista. Freqüentador das rodinhas literárias que se agrupavam em torno de Lobato, Toledo Malta colaborou de forma sistemática e extensa mais com a verticalização modernizante da edificação urbana em São Paulo, por meio de seus livros técnicos e da participação direta em cálculos para a construção de nossos primeiros arranha-céus, do que com o ofício de escrever.

Homem encabalado e culto, dono de respeitável formação humanística, conhecedor do latim, do espanhol, do italiano, do inglês, do alemão e do francês, até mesmo em suas variantes dialetais e temporais, Toledo Malta deixou óbvia sua admiração por Montaigne, através de um romance cuja ironia lembra bastante a do ensaísta de Bordeaux, bem como por meio de uma tradução caprichada e selecionada de alguns de seus ensaios.

De acordo com artigo de Leo Vaz, o anúncio da publicação de *Madame Pommery* gerou expectativa, porque seus capítulos poderiam “estimular e desengajar insuspeitados diletantismos literários nos apreciadores da boa pilhéria festinina”<sup>42</sup>. No entanto, a julgar pela crítica imediata, o romance de Hilário Tácito desconcertou mais pela inconveniência estrutural do que pela descontração do tema.

Alceu Amoroso Lima reconhece-lhe a “perfeição de linguagem”, “a simplicidade vernácula e cristalina da forma” e “o perfeito domínio da razão”<sup>43</sup>, longe, pois, do panfletário ou do mau gosto (!). Mas nem por isso admite-o como *romance* e sim como *sátira de costumes*. Porque, para ser romance, ensina o crítico, faltam-lhe duas qualidades fundamentais: autonomia e substrato ficcional.

Mesmo sem explicitar melhor os seus critérios, Alceu Amoroso Lima prefere o comentário normativo e canônico, omitindo-se sobre o novo para salientar sobretudo a suposta serenidade de um autor que “nunca perde a linha”. E se defeitos há, continua ele, consistem eles na ocorrência insistente de passagens digressivas que afrouxam a velocidade e a vivacidade da sátira. Esquecera-se ele, no entanto, de que a digressão era matéria constituinte da própria construção do texto, incrustação deliberada de um narrador taxativo que impunha:

Eu reclamo e exijo liberdade plena para escrever segundo o meu sistema e o meu modo. O leitor, por seu lado, quando não queira acompanhar-me em todas essas divagações por veredas laterais, não tem mais que me largar sozinho nelas e seguir direito e por alto o fio da narração<sup>44</sup>.

Difícil, portanto, compreender essa restrição de Alceu Amoroso Lima depois de um *Tristram Shandy* e de umas *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

42 Cit. por FIORENTINO, Terezinha A. del. *Prosa de ficção em São Paulo: produção e consumo (1900-1922)*. São Paulo: Hucitec/SEC, 1982, p. 84.

43 LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966, p. 200-4.

44 TÁCITO, Hilário. *Madame Pommery*. São Paulo: Revista do Brasil, 1920, p. 43.



Menos afeito à taxionomia dos gêneros e, por conseguinte, à mania classificatória, Lima Barreto reconhece um certo “desordenamento” narrativo na obra, mas adverte que seria tolice pretender compreendê-la como romance clássico. Segundo seu flexível ponto de vista, a herança artística mais se afirma e se enriquece se nela o artista interferir, porque “os gêneros que herdamos e que criamos estão a toda a hora a se entrelaçar, a se enxertar, para variar e atrair”. Para o autor de *Policarpo Quaresma*, *Madame Pommery* é romance “rico e sem modelo”<sup>45</sup>.

Mas qual é o assunto, afinal, desse filhote único de Hilário Tácito?

É a história da dona de um bordel, nascida na Europa, filha espúria de um domador de circo, um judeu polaco que se engraçara com uma monja indócil. Logo depois de seu nascimento, a mãe abandona a casa, o companheiro e a filha. Anos depois, Ida Pomerikowsky já é moça feita e formosa. Seu pai resolve, então, vendê-la, apoiando sua decisão em preceitos étnicos e religiosos. Seus companheiros de tribo não são renomados vendedores? A Bíblia também não advertia que “se alguém seduzir uma donzela, que ainda não está desposada, e dormir com ela, dotá-la-á e a tomará por mulher. Se o pai da donzela não lha quiser dar, pagará tanto dinheiro, quanto as donzelas costumam receber em dote” (Êxodo 22, 16-17)?

Desconfiada da tramóia, Ida executa o plano em benefício próprio, entregando-se a um ricaço senil e desaparecendo em seguida. Durante algum tempo, perambula pela Europa e aporta em Marselha, onde se envolve, cheia de segundas intenções, com o imediato do *Bonne Chance*, que largava âncoras para Santos, simples trampolim de seu destino final, São Paulo, em plena euforia cafeeira do começo deste século.

A cidade estava se transformando à vista de todo mundo; crescia, embelezava-se. O Teatro Municipal em breve se inaugurava. O café, tanto tempo sucumbido, sentia os primeiros estímulos da valorização. De todos os pontos acorriam à Capital fazendeiros aos magotes, todos dinheirosos e ávidos, todos, por quebrar a longa abstinência dos maus dias passados, numa vida renascente de prazer e de fartura (p. 71).

Encaixada, pois, numa moldura conveniente ao arrivismo e bravamente dotada de iniciativas, Ida monta um bordel conforme padrões empresariais, muito distante do amadorismo e, *ça va sans dire*, dos riscos do envolvimento amoroso.

Porém, o que diferencia essa prostituta das anteriores?

Antes de mais nada, uma reabilitação que não se dá no plano moral, mas sim no econômico, pois que Ida empenha-se em conquistar independência financeira sem sentir a mais remota culpa pela profissão que exerce. Objetiva, determinada e ciente de que desempenhava função importante no processo de modernização

45 BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961, p. 116.

da cidade, Madame Pommery organiza sua casa dentro de um esquema altamente profissional e não admite que a irresponsabilidade boêmia ou o contratempo afetivo possam comprometer a *performance* de suas meninas e, por conseguinte, o lucro de seu empreendimento.

Calculista, mas simpática, Ida seduz três homens que dela pensavam servir-se.

O primeiro é um rico fazendeiro que lhe empresta certa quantia para dar início à montagem da casa. Crente de que poderia gozar de vantagens ilimitadas no prostíbulo que financiara, Pinto Gouveia é surpreendido, um dia, com uma conta de despesas bem maior que o capital inicial que cedera. O segundo é um médico que ocupava um cargo público, o de diretor da Companhia Paulista de Teatros e Passatempos, e nessa condição facilitava o acesso das meninas aos lugares mais conspícuos dos teatros, um meio de prometer imaginárias delícias virtuais aos seus freqüentadores. O terceiro é um burocrata importante da municipalidade que poderia atravancar um processo de desapropriação, ameaça à espreita daquele lupanar.

Olímpica e indiferente ao estigma culposo que ronda sua profissão, Ida assimila, incorpora e emprega métodos operacionais em seu reduto, métodos que visam otimizar sua rentabilidade, invadindo, portanto, o mundo masculino na medida em que dele empresta e copia estratégias de gerenciamento e de *marketing*. E, ao fundir essa frieza comercial com uma calorosa capacidade de sedução, a proprietária do “Paradis retrouvé” confunde seus freqüentadores, até então habituados a encarar o bordel apenas como espaço necessário de lazer e de suspensão do corre-corre cotidiano e nunca como instrumento de lucro... alheio. Ida é ameaça dupla: à segurança da mulher burguesa, resguardada pelo matrimônio ou que por ele palpita, e ao orgulho machista que se arroga o direito exclusivo de gerir empresas. Capitã de indústria ela também, Ida Pomerikowsky recusa a milenar penumbra da sua marginalidade e bate o pé pelo direito de emparelhar sua ousadia empresarial à dos industriais sôfregos ou à dos fazendeiros de “range-rede”.

Mais que um simples puteiro, local onde deságua a suposta superioridade masculina, a casa de Madame Pommery inverte as expectativas, fazendo de indivíduos fátuos e arrogantes meras cornucópias de fácil alcance, inteiramente submissos à libido. O que até então sempre fora considerado apenas da perspectiva masculina como espaço preferencial do prazer sofre agora rotação. De arapuca para mulheres, o prostíbulo passa a alçapão de homens, que nele caem para deleite, engrandecimento e enriquecimento das funcionárias. Nas mãos de sua proprietária aninha-se o poder, antes vaidoso de refrear e de controlar a dependência total das mulheres em relação ao dinheiro que se auferia com a prostituição. E para alcançar esse privilégio fica bem claro que não é necessária muita sagacidade. Basta articular um plano simples e eficaz, sempre movido a álcool, que, naquela usina de prazer, substitui o óleo e movimenta suas engrenagens. Segundo o narrador, um perito em linguagem de engenharia, a meticulosa operação passa por três etapas:

FASE A — Cocotte engrena coronel. Resistência ao rolamento = 100\$000. Resultante: — contração, movimento retardado.

FASE B — Cocotte engrena champanha, champanha engrena coronel. Resistência inicial = 30\$000. Resultante: — atração, movimento giratório cerebral.

FASE C — Coronel engrena cocotte. Resistência final = 130\$000. Resultante: — convulsão, movimento ascensional acelerado (p. 111-2).

Não bastassem essas surpresas, Ida ainda representa a norma e a razão dentro de um mundo tido como sítio da irregularidade e da emoção. O paradoxo de sua atividade consistia em “regulamentar os desregramentos do alto bordo” (p. 90). Em sua casa o vício se metamorfoseia e se transforma, porque é cultivado com o rigor da virtude catequética. Confiante de estar auxiliando na “desbotucudização” (p. 8) de nossa cidade provinciana, Madame Pommery entende que sua missão é evangelizadora e que a ela cabe a função apostólica de converter gentios botinudos em cavalheiros refinados e viáveis, sensíveis ao hedonismo que já se via ameaçado pelo ranço da sociedade senilizada, ou pela voracidade incipiente do capitalismo em expansão. Segundo intervenção do narrador, “hábitos novos e novas instituições tinham, pois, que surgir forçosamente em todos os órgãos da sociedade. [...] Cumprira remodelar tudo isso [...]” (p. 71). Nesse mundo invertido que só faz refletir uma realidade social cujos valores andam em franca mutação, nada mais coerente que seu narrador rejeite as regras tradicionais da narração e se arme de novos recursos para descrevê-lo. Sob a égide portanto de um panteão ilustre, onde se misturam historiadores, poetas e ficcionistas como Voltaire, Camões, Homero, Rabelais, Montaigne, Sterne, Flaubert, Machado de Assis e outros, o narrador de *Madame Pommery* rejeita o título de romancista ou de cronista convencional, porque não aceita o primado da imaginação nem o encadeamento seco dos fatos. Sua meta é a imparcialidade “de um observador não desatento” (p. 135), que, todavia, tem consciência do perigo da imaginação inflamada e da insipidez do relato cronológico. Para evitar ambos os riscos, ele anuncia um (falso) método pessoal e, parodicamente, desdobra-se em considerações que derivam ora para o ficcional, ora para o histórico, tudo sempre recheado de longas digressões ironicamente moralizantes, armadilhas para sobresaltar o leitor que esperava apenas uma crônica picante, mas que terá diante de si um texto repleto de dialogismo intertextual.

Depois do realismo verista, da boêmia perdulária, da fase de catequização cívica, do alerta nacionalista e da idealização paternalista do homem do campo, essa literatura preparava-se para ingressar no século XX, apetrechada para toda sorte de atrevimentos, não se sectarizando nem fugindo de sua condição de país periférico. Aliás, um dos traços de sua vitalidade intermitente brota bem dessa condição aflitiva que, às vezes, nos empurra para fora, outras nos recolhe para o mato.

Bem ou mal, continuamos deglutindo, antropofagicamente, nossas sardinhas.

### Bibliografia de base

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Jornadas no meu país*. Rio de Janeiro, 1920.
- ARARIPE JR. *Obra crítica de... 1895-1900*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963, v. 3.
- ATAÍDE, Tristão de. *Contribuição à história do modernismo. O pré-modernismo*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1939.
- AUSTREGÉSILO, Antonio. *Reminiscências do simbolismo. A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 out. 1942. Suplemento Literário.
- AZEVEDO, Sânzio de (org.). *O Pão*. Ed. fac-similar. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará/Academia Cearense de Letras/Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1982.
- BARBOSA, João Alexandre (org.). *José Veríssimo. Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp, 1978.
- BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- BILAC, Olavo. *Últimas conferências e discursos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1927.
- BILAC, Olavo e BOMFIM, Manuel. *Através do Brasil*. 36. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1948.
- BILAC, Olavo e COELHO NETO. *A terra fluminense*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898.
- BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira. O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- . *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil — 1900*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.
- BRUNO, G. *Le tour de la France par deux enfants*. Paris: E. Belin, 1985.
- CAROLLO, Cassiana L. *Decadismo e simbolismo no Brasil. Crítica e poética*. Rio de Janeiro/Brasília: LTC/Instituto Nacional do Livro, 1980. 2 v.
- CELSE, Afonso. *Porque me ufano do meu país*. 12. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1943.
- DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos (Análise de Kosmos: 1904-1909)*. São Paulo: Ática, 1983.
- Discursos acadêmicos (1897-1919)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1965. v. 1.
- FIORANTINO, Terezinha A. del. *Prosa de ficção em São Paulo: produção e consumo (1900-1922)*. São Paulo: Hucitec/SEC, 1982.
- FLEIUSS, Max. “A Semana” (1893-95). (Crônica de saudades). Rio de Janeiro, 1915.
- GOUVEIA, Carolina M. “A Semana”. *Um periódico na transição Monarquia-República*. Tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1983.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil. Sua história*. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1985.
- LAFETÁ, João Luís. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. 2. ed. rev. ref. ampl. São Paulo: Pioneira, 1969.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.



- LIMA, Oliveira. *Memórias* (Estas minhas reminiscências...) 2. ed. Prefácio de Fernando Cruz Gouvêa. Recife: Secretaria de Turismo, Esportes e Cultura/Fundarpe, 1986.
- LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária. São Paulo — década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1985.
- MEYER, Augusto. *Preto e branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1971.
- MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha. Estudo clínico dos anatólios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MOTA, Leonardo. *A "Padaria Espiritual"*. Fortaleza: Edésio Editor, 1938.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1973. 3 v.
- NEEDELL, Jeffrey D. *A tropical "Belle Époque". Elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro*. Nova York: Cambridge University Press, 1987.
- NORA, Pierre (ed.). *La République*. Paris: Gallimard, 1984. v. 1.
- PEIXOTO, Afrânio. *Minha terra e minha gente*. 3. ed. corr. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929.
- PICCHIA, Menotti del. *Juca Mulato*. 29. ed. São Paulo, 1952.
- SANTOS, Afonso Carlos M. dos. *O Rio de Janeiro de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1983. 2 v.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SETÚBAL, Paulo. *Alma cabocla*. São Paulo: Revista do Brasil, 1920.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- . *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SINZIG, Frei Pedro. *Através dos romances. Guia para as consciências*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1923.
- SKIDMORE, Thomas. *Black into white. Race and nationality in Brazilian thought*. Nova York: Oxford University Press, 1974.
- Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1988.
- SODRÉ, Néelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SOUSA, José Cavalcante de. *O saber científico e o saber ideológico...* Tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1982.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TÁCITO, Hilário. *Madame Pommery*. São Paulo: Revista do Brasil, 1920.
- VAZ, Leo. *Páginas vadias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957.

## IX. Discursos programáticos. Nacionalismo, latino-americanismo, cosmopolitismo

## Primeras reformulaciones: del pensamiento racista al despertar de la conciencia revolucionaria

*Eve-Marie Fell*

Francia. Profesora en la Universidad François Rabelais de Tours. Areas de investigación: Historia de la Educación, Historia de las Ideas, Historia de la Literatura. Obras principales: *Les Indiens: sociétés et idéologies en Amérique Hispanique* (1973); *José María Arguedas et la culture nationale* (1982); edición crítica de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1990).





México: vagón de 2ª clase, hacia 1910.  
(Foto de Hugo Brehme)

Desde mediados del siglo XIX, la América Latina, caracterizada por la coexistencia de grupos étnicos muy variados, por una notoria inestabilidad política y por un estancamiento económico acentuado por el adelanto del “gran vecino estadounidense”, le proporciona al pensamiento europeo un terreno de reflexión altamente oportuno. Para el darwinismo social, así como para el organicismo spenceriano, el subcontinente ofrece el ejemplo de un espacio abandonado a la lucha desenfrenada por la coexistencia y afectado por numerosas enfermedades orgánicas. Para Gobineau, el mestizaje derivado de la conquista ha sido motivo de degeneración de la raza blanca y América, “corrompida en su sangre”<sup>1</sup>, está destinada a una bárbara anarquía. Si el propio Darwin manifiesta cierta prudencia en cuanto al porvenir de las naciones mezcladas como las de América<sup>2</sup>, Spencer no vacila en renegar del tipo inestable del mestizo latinoamericano, tipo muy alejado del necesario para fundar civilizaciones firmes y creativas<sup>3</sup>. Más allá del enfrentamiento de las tesis que agitan a la Europa de la segunda mitad del XIX, destaca un hecho irrefutable: la omnipresencia del enfoque racial en el estudio de las colectividades humanas, ya se trate de disciplinas en vías de formación como la sociología, antropología o psicología social, o de nuevas interpretaciones insertadas en el viejo marco de la historiografía.

La implicación de los escritores latinoamericanos en estos debates etnicistas es inevitable, y no solamente por el magisterio ideológico que ejerce Europa (Francia, sobre todo) sobre ellos en aquella época. Se debe recordar que los pensadores americanos de fines del XIX y primeras décadas del XX son testigos oculares — o actores — de una serie de fenómenos históricos problemáticos: el desfase creciente entre su propio estancamiento y el imperialismo avasallador de Estados Unidos; la innegable inestabilidad social, política, constitucional de sus jóvenes naciones; el auge del latifundismo local y la correlativa desigualdad de rentas y de culturas que acentúa. Condenados, además, a una “anarquía” perpetua por numerosos estudiosos europeos, no es de extrañar que echen mano de una ideología racista que explica y condena al subcontinente sin afectarlos personalmente<sup>4</sup>. Dicha explicación llega además a

1 Cf. *Essai sur l'inégalité des races humaines. 2e partie* [1855]. París: Belfond, 1967, p. 842 ss.

2 *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle* [1871]. Ver en particular el capítulo sobre las razas humanas.

3 Cf. el pesimismo radical de Spencer en el caso de México, nación mestiza (*The principles of sociology*, 1876, v. 1).

4 Cabe recordar de paso que a principios de siglo todavía pertenecen casi todos los creadores e intelectuales latinoamericanos a la categoría “blanca” de la población...

punto para aclarar y justificar la derrota de España frente a Estados Unidos, derrota que la élite latinoamericana vive de manera muy ambigua. La visión del mundo como teatro de una eterna lucha de individuos y de especies, la teoría de la jerarquía de las razas, el dogma de la degeneración causada por los cruzamientos raciales forman un conjunto ideológico de marcada coherencia, que abre paso a una lectura aparentemente racional del "trágico destino" latinoamericano.

También es lógico que, dentro de la gran nebulosa neodarwinista finisecular, los latinoamericanos se acerquen con mayor interés a los ensayistas europeos que se señalan por un marcado pesimismo: Gumplowicz, *La lucha de razas*; Lombroso, *Antropología criminal*; Vaccaro, *La lucha por la existencia en la humanidad*; Nordau, *Degeneración*; Lapouge, *Las selecciones sociales*, obras publicadas en los últimos años del siglo y que aparecen citadas con la mayor frecuencia en la reflexión subcontinental. Encima de todos, un pensador de fama internacional hacia 1900 ejerce una forma perversa de magisterio moral sobre la América Latina de la época: Gustave Le Bon, autor de más de cuarenta libros entre los cuales una docena tendrá rápida traducción al español<sup>5</sup>. El más difundido, *Leyes psicológicas de la evolución de los pueblos* (1894) recurre con insistencia a la esfera latinoamericana para ejemplificar un implacable determinismo racial. Para Le Bon, si América Latina conoce la anarquía permanente y una degeneración obvia de la moral pública y privada es por su problema étnico: la conquista del territorio por un ramo bastardo de las "razas superiores" y el cruzamiento irreflexivo con elementos de "razas inferiores", hibridismo que desemboca en la aparición de un tipo humano "indescriptible" y "degenerado", el mestizo. La condena de Le Bon se resume en una frase célebre, mil veces citada por la *intelligentsia* latinoamericana:

Tous les pays qui présentent un trop grand nombre de métis sont, pour cette seule raison, voués à une perpétuelle anarchie<sup>6</sup>.

La América española está, pues, enferma de su población, como lo confirma el carácter netamente patológico de los títulos de numerosos ensayos de la época<sup>7</sup>:

5 Las obras más famosas de Le Bon, traducidas todas al español por las ediciones de Daniel Jorro, son *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*; *Psychologie des foules*; *Psychologie du socialisme*. Sobre su gran influencia en el mundo europeo y en el latinoamericano, ver: NYE, R. N. *The origins of crowd psychology. Gustave Le Bon and the crisis of mass democracy in the Third Republic*. Londres: Sage, 1975. También: FELL, E. M. *Sources françaises du courant raciste en Amérique du Sud. Travaux de l'Université de Haute Bretagne, Rennes, 1975*; STERNHELL, Zeev. *La droite révolutionnaire. 1885-1914: Les origines françaises du fascisme*. París: Le Seuil, 1978.

6 LE BON, Gustave. *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*. 4. ed. París: Félix Alcan, 1900, p. 45.

7 Citaremos, entre otros muchos: ÁLVAREZ, Agustín. *Manual de patología política* (1899); ZUMETA, César. *El continente enfermo* (1899); UGARTE, Manuel. *Enfermedades sociales* (1905); ARGUEDAS, Alcides. *Pueblo enfermo* (1909).

una enfermedad cuya gravedad varía según la situación nacional y que requiere, en consecuencia, diferentes remedios ajustados al caso. Aparecen nuevas jerarquías: algunas naciones, aventajadas por la superioridad numérica de la raza blanca, pueden esperar un *leadership* sobre otras, irremediablemente corrompidas por una mayoría mestiza y mulata. La visión conjunta de la lucha de los organismos por la vida y de la jerarquía racial acompaña y refuerza un nacionalismo conservador y agresivo, un "separatismo parroquial" como justamente lo señala Luis Alberto Sánchez en un conocido ensayo<sup>8</sup>.

Es muy notable la rapidez con la cual se difunde, antes de ser traducida, la obra de Le Bon en el territorio latinoamericano. Tres años después de la publicación de *Lois psychologiques...*, Clemente Palma presenta en la Universidad de San Marcos de Lima su tesis de bachiller, *El porvenir de las razas en el Perú*<sup>9</sup>, cuyas referencias constantes son Max Nordau y Gustave Le Bon. Palma considera como establecidos dos dogmas fundamentales ("leyes", según su terminología): el de la lucha universal por la sobrevivencia y el de la jerarquía que divide la humanidad en razas "superiores" e "inferiores". En esta perspectiva, el caso peruano es lamentable ya que la sangre criolla ha sido corrompida por los injertos sucesivos de sangre inferior (india, negra, amarilla). Muy alejado de los esplendores del pasado virreinal, condenado a la degeneración específica de las naciones mezcladas, sólo tiene el país una puerta de escape, calificada como "terapéutica étnica"<sup>10</sup>, la de una inmigración alemana masiva, aluvión de calidad superior que el Estado debería importar con la mayor urgencia.

Palma inaugura a nivel universitario una amplia corriente de reflexión patologizante y racista que va a manifestarse con un vigor desigual en casi todos los países que componen la América Latina. En los primeros años del siglo XX, la pregunta de muchos ensayistas no será: "¿Estaremos enfermos?", sino "¿De qué estamos enfermos?", apareciendo la patología del continente como un hecho científico que no exige demostración. En esta amplísima producción, amparada por la sombra tutelar de Gustave Le Bon, descuellan dos obras famosas: *Nuestra América*<sup>11</sup> del argentino Carlos Octavio Bunge y *Pueblo enfermo*<sup>12</sup> del boliviano Alcides Arguedas. Para Bunge, toda la historia de la República Argentina,

8 SÁNCHEZ, L. A. *Examen espectral de América Latina*. Buenos Aires: Losada, 1962, p. 150. En otro capítulo, el crítico señala la influencia negativa de "esos engorrosos científicismos a lo Lombroso, Nordau y demás fatalistas de la llamada escuela positivista" que finalmente "siembran discordias".

9 En *Dos tesis leídas por Clemente Palma* (Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1897).

10 Id., *ibid.*, p. 37.

11 *Nuestra América*. Prólogo de Rafael Altamira. Barcelona: Enrich y Cía. Editores, 1903. Bunge reeditó varias veces su obra, subtitulada desde la segunda edición "Ensayo de psicología social" y aumentada en diversos capítulos. Nos referimos al texto definitivo, sexta edición (Buenos Aires: Casa Vacaro, 1918).

12 *Pueblo enfermo: contribución a la psicología de los pueblos hispanoamericanos*. Carta-prólogo de Ramiro de Maeztu. Barcelona: Viuda de L. Tasso, 1909. Nos referimos a la tercera edición, corregida y ampliada por el autor (Santiago de Chile: Ed. Ercilla, 1937).



caracterizada por episodios sangrientos, descansa en un implacable enfrentamiento étnico, que analiza en un capítulo de título esclarecedor: "Esquema de la lucha de razas en la República Argentina"<sup>13</sup>. Desgraciadamente para esta nación, las razas en cuestión se señalan por su degeneración, fenómeno que explica los vicios de la sociedad argentina. Por el lado hispánico, la situación es poco favorable: adoptando las jerarquías lebonianas, Bunge pinta un cuadro siniestro de la herencia española<sup>14</sup>. En el otro extremo, el aborígen trae sus lacras (pereza, fatalismo, espíritu vengativo y cruel), felizmente compensadas por su progresiva eliminación del escenario continental; condenado por la ley biológica que sólo permite el triunfo de los más aptos, el indígena desaparece, legando como el español sus vicios a los elementos mezclados<sup>15</sup>.

Obviamente constituye el mestizo, en la visión de Bunge, la base de la nacionalidad y la causa profunda de la patología argentina, patología que también percibe, a más altos niveles, en otras naciones vecinas. No se trata solamente de mostrar que, en el aspecto psicológico, el mestizo ha heredado los defectos constitutivos de sus respectivos abuelos, mezclando la indolencia y la barbarie, la fanfarronería y la crueldad; el mal es más profundo, y remite a las leyes "naturales" evidenciadas por Darwin en *El origen de las especies*. Bunge dedica cuatro capítulos de su obra a un estudio biológico del mestizo que no es sino una aplicación cerril del estudio darwiniano del hibridismo animal. Así como las mezclas entre especies animales dan productos mal definidos y por lo común estériles, caracterizan al mestizo las taras genéticas, la dificultad de la reproducción, la inestabilidad constitutiva, características que tienen su proyección lógica en la inestabilidad nacional. El título de un capítulo resume en forma tajante el diagnóstico de Bunge: "Caracteres genéticos de los mestizos hispanoamericanos: inarmonía psicológica, semiesterilidad degenerativa y falta de sentido moral"<sup>16</sup>. En contrapunto, el desarrollo rápido y seguro de los Estados Unidos muestra las virtudes de energía, moralidad y estabilidad de una raza que ha sabido preservarse de mezclas abyectas.

La repugnancia al mestizo, dogma leboniano al que se refiere Bunge con frecuencia, es también la nota dominante de las obras de Alcides Arguedas, sobre todo *La fundación de la República*<sup>17</sup> y el célebre *Pueblo enfermo*. "Debemos

13 Cf. *Nuestra América*, op. cit., p. 157 ss.

14 Cf. "Formas degenerativas de la arrogancia española: matonismo, fanfarronería, verbosidad, maledicencia, 'locura'", id., ibid., p. 96.

15 Bunge elimina, en efecto, de modo expeditivo al indígena, y no sólo del suelo argentino: "El indio puro que vive oculto en sus bosques tiende hoy a desaparecer, avergonzado, corrido, ofuscado, aniquilado por la civilización. No conoce de ella más que sus venenos: la miseria, la guerra, la cárcel, el alcohol y el tabaco; y miseria, guerra, cárcel, alcohol y tabaco le debilitan e intoxican, hasta producir la muerte de la especie, su disolución por degeneración. De ahí que el indio puro tenga hoy escasa o ninguna importancia en la sociología americana" (id., ibid., p. 126).

16 Id., ibid., p. 141.

17 *La fundación de la República*. La Paz: Escuela Tipográfica del Colegio Don Bosco, 1920.

convenir francamente, vigorosamente y directamente que estamos *enfermos*, o más bien que hemos nacido *enfermos*"<sup>18</sup>, diagnostica Arguedas, quien atribuye dicha patología a la "composición racial" de su patria:

De no haber predominio de sangre indígena, desde el comienzo habría dado el país orientación consciente a su vida, adoptando toda clase de perfecciones en el orden material y moral, y estaría hoy al mismo nivel que muchos pueblos más favorecidos por corrientes inmigratorias del viejo continente<sup>19</sup>.

El aborígen le parece al escritor boliviano cargado de defectos constitutivos, "receloso y desconfiado, feroz por atavismo, cruel, parco, miserable, rapinesco"<sup>20</sup>, defectos agravados por una explotación secular. Pero el verdadero responsable de la miseria y la incoherencia de la vida nacional es el cholo o mestizo, producto degenerado que se opone por su presencia al progreso de la patria.

Citando sucesivamente a Alberdi, Sarmiento<sup>21</sup>, Agustín Alvarez, Bunge, y en la última edición de su ensayo a Adolfo Hitler<sup>22</sup>, Arguedas traza un retrato iracundo del "híbrido" y de sus características congénitas: "orgullo", "individualismo", "nepotismo", "hipocresía", "deslealtad" y, por encima de todo, "inferioridad respecto al tipo superior de civilización"<sup>23</sup>. Para el ensayista, la multiplicación irresistible de los mestizos, así como su acceso cada vez más frecuente al poder, hacen de Bolivia una nación degenerada y abúlica, incapaz de evolucionar hacia instituciones democráticas, ya que "con mestizos y cholos no se pueden usar instituciones hechas para gente de pura sangre y educación"<sup>24</sup>.

Es cierto que no deja Arguedas de apoyar a los que, en la misma época, llaman a la alfabetización de las masas del continente, como su compatriota y enemigo Franz Tamayo, pero su fe en las virtudes de la educación se ejerce dentro de

18 *Pueblo enfermo*, op. cit., p. 176. Subrayado en el texto.

19 Id., ibid., p. 413.

20 Id., ibid., p. 418. El indio no carece totalmente, sin embargo, de cualidades: puede llegar a ser un buen trabajador y un buen soldado, resultado al que no llega la raza negra, que, según Arguedas, compromete el porvenir del Caribe.

21 Las referencias a Alberdi y Sarmiento no sorprenden. Tanto las *Bases* (1852) como *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883) asimilan el indio al "salvaje", reniegan del "híbrido", ensalzan la raza anglosajona y llaman a la inmigración blanca para desarrollar la zona.

22 Aparecen en efecto varias frases de *Mein Kampf* en la edición de 1937 de *Pueblo enfermo*, al lado de numerosos párrafos de Le Bon (cf. op. cit., p. 260 ss); cabe recordar también que numerosas páginas de Hitler están directamente copiadas de Le Bon.

23 Ver el capítulo III de *Pueblo enfermo* y el capítulo XII de *La fundación de la República*.

24 ARGUEDAS, A. *La danza de las sombras*. Barcelona: López Robert, 1934, v. 2, p. 83. Notemos que en México Francisco Bulnes desarrolla la misma teoría en *El porvenir de las naciones latinoamericanas ante las recientes conquistas de Europa y Norteamérica (estructura y evolución de un continente)*. La composición racial de ciertas naciones se opone radicalmente al funcionamiento de instituciones democráticas. El problema sólo se podrá resolver gracias a una fuerte corriente de inmigración blanca.

estrechos límites y recordando siempre otro de los dogmas lebonianos: la educación de las "razas inferiores" nunca da resultados estables<sup>25</sup>.

Cuando Carlos Octavio Bunge publica en 1918 la sexta edición de *Nuestra América*, la encabeza una "Introducción" de José Ingenieros, que retoma y amplía la crítica favorable publicada por el maestro argentino con motivo de la primera edición del ensayo, en 1903. Sin querer reducir la amplia reflexión de Ingenieros a un texto circunstancial, es interesante comprobar de qué manera un intelectual socialista podía aún, por aquellos años, adherirse a una "sociología biológica", basada en "el fundamental concepto de la lucha por la vida", la "consiguiente selección natural" así como en "las luchas entre las razas"<sup>26</sup>. Aunque perplejo en cuanto a la execración de los mulatos que manifiesta Bunge, Ingenieros no vacila en aprobar las líneas generales de *Nuestra América* y se detiene complaciente en los capítulos más dudosos de la obra:

Merecen señalarse muy particularmente las reflexiones biológicas y psicológicas acerca del hibridismo y la mestización, en las que Bunge demuestra comprender con rara lucidez las doctrinas de Darwin<sup>27</sup>.

Convencido, como Bunge, de que las razas de color están condenadas a la extinción por la ley de la selección natural (es una idea clave de *Sociología argentina*<sup>28</sup>), Ingenieros descarta la amenaza del mestizaje para exaltar el triunfo de la raza blanca en la República Argentina. Equiparando su implantación con la de los anglosajones en Estados Unidos<sup>29</sup>, afirma que la preeminencia de una "raza superior", sin mezcla de sangre, en la región rioplatense llama a esta zona a un *leadership* natural sobre regiones vecinas, afectadas, como Chile, Brasil o Perú, por un "problema étnico" ineludible<sup>30</sup>. El neodarwinismo, sin oponerse al proyecto de solidaridad social que Ingenieros quiere ver triunfar dentro de la colectividad "blanca" nacional, desemboca en una nueva

25 "On fait aisément un bachelier ou un avocat d'un nègre ou d'un japonais; mais on ne lui donne qu'un simple vernis tout à fait superficiel" (*Lois psychologiques...*, op. cit., p. 33).

26 INGENIEROS, José. *La simulación en la lucha por la vida* [1903]. Buenos Aires: Losada, 1961, p. 21.

27 "Introducción", en *Nuestra América*, op. cit., p. 12. Este texto de Ingenieros nos parece muy influido por las teorías de otro neodarwinista francés, Georges Vacher de Lapouge, socialista seleccionista a quien cita muy a menudo el maestro argentino.

28 Cf. INGENIEROS, José. *Sociología argentina*. Madrid: Daniel Jorro, 1913, p. 40 ss, 70 ss.

29 "Dos grandes corrientes emigratorias de razas blancas europeas consiguen arraigarse en el continente americano, ocupando sus zonas templadas; los europeos blancos desalojan a los indígenas de color e inician la formación de razas y nacionalidades nuevas, confinando poco a poco a las razas autóctonas en las regiones intertropicales [...]. Concebimos pues los 'ideales americanos' como el sentido nuevo que las razas blancas nacientes en estas partes del mundo podrán imprimir a la experiencia y a los ideales de la Humanidad" (INGENIEROS, J. *Ciencia y filosofía. Seis ensayos*. Madrid: Ed. América, s.f. [1914-1915?]).

30 Cf. *Sociología argentina*, op. cit., p. 109-112, p. 120-122. Sobre Ingenieros y el problema del nacionalismo etnicista, ver: FELL, Eve-Marie y FELL, Claude. *Race et société dans l'oeuvre de José Ingenieros. Río de la Plata. Culturas. Los años veinte*. París, n. 4-5-6, p. 431-43, 1987.

jerarquía subcontinental y en un nacionalismo altanero, de dudosas bases etnicistas. Esa jerarquización de naciones será compartida por otros pensadores nacidos en países más "desfavorecidos" desde el punto de vista racial y que confiesan hallarse en una situación de inferioridad.

En su famoso ensayo sobre las repúblicas latinoamericanas de 1912, Francisco García Calderón expone su preocupación en cuanto a los países de población mezclada:

Au Brésil et en Argentine, les immigrants allemands et italiens abondent, mais dans les autres pays, le nécessaire courant d'invasion des races supérieures n'existe pas [...]. Cette régression constitue une grave menace. Dans l'Amérique du Sud, la civilisation dépend de la domination numérique des conquérants espagnols, du triomphe de l'homme blanc sur le mulâtre, le nègre et l'indien. Une forte immigration européenne peut seule rétablir l'équilibre rompu des races américaines entre elles. En Argentine, l'alluvion cosmopolite a détruit le nègre et éloigné l'indien<sup>31</sup>.

El peligro de la inestabilidad política y atraso cultural no surge en realidad, para el ensayista peruano, de las masas indias, aplastadas por la miseria y el alcohol; como Alcides Arguedas, a quien cita a menudo, García Calderón compeadece a la población indígena explotada tanto como la desprecia. Todo el peligro proviene del hibridismo, cuyos ejemplares humanos se caracterizan por la agitación crónica y la amoralidad. Apoyándose también en la obra de Bunge, García Calderón lanza un grito angustiado frente a la creciente mezcla de razas que se opera tanto en México como en los países andinos. Según él, los productos híbridos carecen de inteligencia y de carácter, sobrepasando el mulato al mestizo en el servilismo y la amoralidad. La degeneración del grupo criollo por el injerto de sangre inferior, y más precisamente negra, amenaza en fin de cuentas hasta a los propios Estados Unidos, y viene a ser el gran problema continental: "L'oeuvre de la race noire avance, et le continent revient à la primitive barbarie"<sup>32</sup>.

De este brevísimo bosquejo del amplio ensayismo racista de la época se destacan, a nuestro parecer, dos ideas claves. Por una parte, se establece un acuerdo general sobre la "jerarquía natural" de individuos y grupos presentes en el suelo americano. Una rígida clasificación afecta mecánicamente a la persona, a la colectividad o a la nación en función de su capital genético. Si se manifiestan

31 GARCÍA CALDERÓN, F. *Les démocraties latines de L'Amérique*. Pref. de Raymond Poincaré. París: Flammarion, 1912, p. 337-8.

32 Id., ibid., p. 338. Para justificar tan siniestras profecías, García Calderón se refiere muchas veces al "sociólogo" de mayor importancia a sus ojos, Le Bon, a quien visita a menudo en su despacho de la Casa Flammarion; acerca de la influencia de Le Bon sobre los latinoamericanos de París, ver GARCÍA CALDERÓN, F. *En torno al Perú y América*. Lima: Mejía Baca y Villanueva, 1954; en el mismo libro (selección de artículos), ver también el "ensayo preliminar" de Jorge Basadre, muy esclarecedor sobre la problemática del ensayo en la primeras décadas del siglo.



tensiones laterales, como por ejemplo la discutida superioridad de anglosajones sobre latinos o la de los mestizos sobre los mulatos, no contradicen fundamentalmente la "ley" de desigualdad racial. El combate arielista de García Calderón en favor de la latinidad o las protestas de Ingenieros contra el antisemitismo se enmarcan, en todo caso, dentro del mismo cuadro jerárquico de "razas superiores" y "razas inferiores". Muy escasos son los pensadores de principios de siglo que logran eludir tan fatales presupuestos ideológicos. Segundo punto clave: el extraordinario dinamismo del universo humano tal como lo ven los ensayistas neodarwinianos. Lejos de congelar las sociedades humanas en castas infranqueables, bosquejan un cuadro en constante pugna y en rapidísima evolución: los individuos luchan por triunfar del rival, los grupos sociales por el poder, las etnias se enfrentan en implacable odio de razas, las naciones y los continentes aspiran idénticamente al imperio local o universal. La problemática general es, pues, la del *peligro* que amenaza permanentemente a cada uno, eliminando a los débiles, atrasados o pusilánimes. Colocados casi todos en el campo de la élite racial y social, felizmente resignados a la supresión u opresión de los "inferiores", estos pensadores se sienten directamente amenazados por su propia disolución dentro de una masa amestizada, sin respeto a los antiguos privilegios. Frente a una situación inestable y dinámica a la vez, es muy revelador que la respuesta a tanta amenaza rara vez sea el desarrollo de la economía o una política de inversiones educacionales, sino más bien el repetido llamado a la inmigración "blanca", destinada a aumentar mecánicamente el peso de las "razas superiores" en el equilibrio nacional y subcontinental.

Aparecen a partir de 1910-1915 las primeras señales de una declinación del biologismo social. Los ecos persistentes del arielismo, la difusión del bergsonismo, el rechazo al cientificismo son factores que relegan poco a poco al racismo neodarwinista. Numerosos son los ensayistas y maestros universitarios, nacidos en el siglo XIX y ardientes promotores por un tiempo de la selección natural, que se orientan en la segunda parte de su vida hacia un cierto idealismo. Pero cabe notar al mismo tiempo que la problemática etnicista no desaparece con rapidez; sigue empapando directa o indirectamente la reflexión latinoamericana por muchos años. Dos factores influyen poderosamente en ello: en el propio continente, fuera de México, pocos países conocen una verdadera alteración de su sistema social y la mayor parte de los escritores y pensadores seguirán largo tiempo perteneciendo a la misma categoría privilegiada. Por otra parte, fuera de América Latina, la ideología racista y eugenista que se desarrolla entre las dos guerras mundiales en Europa y en Estados Unidos ejerce cierta influencia sobre el pensamiento latinoamericano. La visión jerarquizada de las razas tiende a pasar del terreno explícito y dramatizado a una persistencia implícita, subyacente aunque inconfesada; después de 1920 empieza a parecer de mal gusto hablar de razas "inferiores" o de mezclas "abyectas", pero el juicio permanece intacto, inherente a su doble: la exaltación de la cultura europea y de las virtudes de la raza blanca conquistadora.

La jerarquía implícita es obvia en dos ramos de las ciencias humanas que conocen un excepcional desarrollo en los primeros decenios de nuestro siglo: la historia y la sociología. Entre 1900 y 1930 se publican por toda América Latina los grandes manuales universitarios que proponen a las preguntas básicas (¿Quiénes somos? ¿De qué somos capaces?) contestaciones semioficiales destinadas a grandes masas. Sus autores han recibido todos una formación metodológica de corte positivista que deja una profunda huella en su reflexión hasta cuando reniegan de ella. Muchos de ellos se caracterizan por un eurocentrismo sin freno, cuyo correlativo implícito es una indiofobia silenciosa. Javier Prado, Carlos Wiese, Carlos Pereyra y otros muchos bosquejan un cuadro del pasado y del presente que elogia desmesuradamente a los héroes del descubrimiento, los mártires de la evangelización o los esplendores virreinales, pasando por alto otras páginas de la historia nacional. Entre los corifeos de un hispanismo sutilmente racista, se puede citar el ejemplo del filósofo e historiador peruano Alejandro Deustúa, muy representativo de la evolución de las ciencias humanas en aquellos tiempos. Promotor del bergsonismo después de largos años de un positivismo cerril, Deustúa aboga en favor del espiritualismo, del esfuerzo educativo, de la libertad de pensamiento, valores que, según él, hallan su fundamento en la conquista española. Pero una lectura atenta de sus ensayos permite descubrir la estrechez del campo de aplicación de tan elevado ideal: sólo se trata de los individuos aptos, por su raza, a alcanzar un alto nivel moral y cultural. En cuanto a las masas que pesan sobre la nación peruana, Deustúa sella de paso su definitiva postración:

Debe [el Perú] su desgracia a esa raza indígena que ha llegado, en su disolución psíquica, a obtener la rigidez biológica de los seres que han cerrado definitivamente el ciclo de su evolución y que no han podido transmitir al mestizaje las virtudes propias de razas en el período de su progreso. Es doloroso reconocer este hecho, pero es necesario reconocerlo para plantear el problema de la educación indígena dentro de los términos que la experiencia ofrece. Está bien que se utilicen las habilidades mecánicas del indio; mucho mejor que se le ampare y defienda contra sus explotadores de todas especies y que se introduzca en sus costumbres los hábitos de higiene de que carece. Pero no debe irse más allá, sacrificando recursos que serán estériles en esa obra superior y que serían más provechosos en la satisfacción urgente de otras necesidades sociales. El indio no es ni puede ser sino una máquina<sup>33</sup>.

La hispanofilia conservadora identifica sus valores con los del Occidente católico romano, mostrándose tan opuesta a la sensibilidad protestante como al

33 DEUSTÚA, Alejandro. Ante el conflicto nacional. *La Cultura Nacional*, Lima: UNMSM, 1937, p. 68. Este volumen reúne una serie de ensayos, fechados algunos de ellos a partir de 1904; éste no lleva indicación de fecha, pero según las referencias bibliográficas que utiliza es posterior a 1930.

“paganismo” indígena. Si ya no se habla en voz alta de “razas abyectas”, todo lo que escapa al catolicismo tradicional y más precisamente el universo cultural de las masas indias, mestizas y mulatas<sup>34</sup> se asimila al desorden, al primitivismo, a la desintegración social. El único fundamento posible para una América de libertad y de progreso es, para utilizar la fórmula de Víctor Andrés Belaúnde, “la religión católica y su consecuencia profana que es la cultura europea”<sup>35</sup>.

En esta perspectiva, constituye el sistema colonial hispánico y su prédica cristiana la única fuente histórica capaz de reconciliar las razas y unificar el sistema de representaciones nacionales: “La extensión y primacía del Virreinato es el fundamento histórico de nuestra nacionalidad”<sup>36</sup>.

Los hispanófilos se agruparán en torno a numerosas e influyentes revistas conservadoras entre las cuales se pueden citar *El Mercurio Peruano* (Perú), *Ábside* (México), *Criterio* (Argentina). Como lo apunta muy acertadamente Luis Alberto Sánchez, la tradición hispanófila y católica latinoamericana mantiene solapadamente un racismo implícito en su execración de las tradiciones aborígenes y de las culturas sincréticas así como en la ceguera histórica que manifiesta reiteradamente, oponiendo la barbarie precolombina o los atropellos independentistas a la dorada paz virreinal. También es cierto que, a pesar de sus problemas universalistas en nombre del Occidente católico, es esta corriente lugar de expresión de nacionalismos ofensivos. Como lo subraya L. A. Sánchez:

Los campeones del *Tradicionalismo* han sido y son vehementes propugnadores de los antagonismos nacionalistas. Al acentuar los pseudocaracteres específicos de la *peruanidad*, la *argentinidad*, la *chilenidad*, etcétera — no obstante su grito de orden: “Viva la tradición hispánica común” — siembran discordias y a menudo avalan el fascismo<sup>37</sup>.

Mientras tanto, algunos espíritus más perspicaces llamaban la atención del público sobre un hecho comprobable: la dominación numérica definitiva, en muchas naciones latinoamericanas, de poblaciones indígenas o mestizas llamadas, tarde o temprano, a acceder al poder político. En México, Andrés Molina Enríquez descarta la supuesta superioridad de la raza blanca y ensalza las aptitudes todavía

34 El catolicismo conservador no niega totalmente la existencia de un acervo cultural propiamente autóctono, pero se acerca a él con cierto desprecio, como lo muestra entre otros muchos ejemplos la conocida frase de José de la Riva Agüero: “Los campesinos quechuas, no obstante su barbarie e insondable abyección, conservan hasta el día una interesante literatura popular” (*Paisajes peruanos*, edición póstuma de artículos. In: *Obras completas*. Lima: PUC, 1969. v. 9, p. 251).

35 BELAÜNDE, Víctor Andrés. *Peruanidad. Elementos esenciales*. Lima: Editorial Lumen, 1942, p. 221. Este ensayo ultraconservador e hispanófilo es la prolongación del conocido libro *La realidad nacional* (1930), con el cual Belaúnde intentó contestar a los 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana de Mariátegui.

36 Id., *ibid.*, p. 217.

37 SÁNCHEZ, *Examen espectral de América Latina*, op. cit., p. 149.

inexploradas del grupo que constituye, en mayoría abrumadora, el México contemporáneo: el mestizo<sup>38</sup>. Subraya el carácter absurdo de un análisis racial que le confiere a una minoría importada no sólo las riendas del gobierno sino la exclusiva capacidad de identificación nacional.

Una nueva imagen de la nacionalidad es también propuesta desde fines del XIX en el Perú por el espíritu rebelde de Manuel González Prada, quien escandaliza a sus compatriotas con una idea sencilla: el “verdadero Perú” lo constituye la masa india y mestiza de su población. Desde 1904 rechaza el ensayista peruano los postulados racistas de los “lebonianos”, calificando de “cómoda invención” la supuesta ley de jerarquía de las razas<sup>39</sup>.

Se va abriendo paso un nuevo tipo de definición nacionalista que descansa en tres cambios básicos: primero, el paso de una visión pesimista, acompañada de lamentaciones sobre la “degeneración” del continente, a una perspectiva pragmática y emprendedora; segundo, el paso de un elitismo político, que identifica siempre el poder con la *aptitud* para el poder, a un nuevo credo que funda en el pueblo, amén de su origen étnico o de su preparación cultural, la cohesión nacional; por fin se cuestiona la hegemonía capitalina, sede del poder blanco, llamando a la valoración de provincias postergadas hasta entonces por el color de su población o el supuesto arcaísmo de sus tradiciones.

Se podría hablar así de un “nacional-regionalismo”<sup>40</sup> nuevo, decididamente antioligárquico, de perfil descentralizador y que agita, según el caso, al indio, al negro o al mestizo como emblema de una nacionalidad a la vez popular y progresista. “La sierra es la nacionalidad”, proclama Valcárcel<sup>41</sup> en un célebre panfleto de 1927, y Uriel García enfatiza:

El regionalismo serrano más que una reacción de políticos resentidos y en desgracia es y tiene que ser siempre un estado de alma beligerante, cargado de nobles idealidades, para alcanzar la nacionalidad, para llegar a ese espíritu americano neo-indio, puesto que la sierra fue la entraña de la cultura<sup>42</sup>.

38 Cf. MOLINA ENRÍQUEZ, Andrés. *Los grandes problemas nacionales* [1909]. México: Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, 1964, p. 253 ss.

39 GONZÁLEZ PRADA, Manuel. Nuestros indios. Artículo inédito publicado en *Horas de lucha* (Lima: Peisa, 1969, p. 220).

40 Debe tomarse la expresión en su sentido más amplio, siendo la “región” en algunos casos un fragmento del suelo nacional, y en otros una vasta zona supranacional.

41 VALCÁRCEL, Luis E. *Tempestad en los Andes*. Prólogo de J. C. Mariátegui [1927]. Lima: Ed. Universo, 1972, p. 115.

42 URIEL GARCÍA, José. *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra subperuana* [1930]. 3. ed. corregida. Lima: Ed. Universo, 1973, p. 120. Un nacionalismo de corte “andinista” muy parecido se puede encontrar en Bolivia en las obras de Tamayo, Francovich o Díez de Medina. Falta espacio para estudiar aquí el surgimiento en el ensayo de los años 20 y 30 de un nuevo regionalismo, en los países más vastos de América Latina: México, Perú, Colombia, Venezuela, etc.



Obviamente, esta redefinición de la nacionalidad, provinciana, agrarista y pro-indígena, no emana directamente de las propias masas rurales indias y mestizas. Aparece más bien como una forma más o menos consciente de recuperación de las poblaciones campesinas al servicio de las clases medias provincianas, en su enfrentamiento con las viejas oligarquías. De hecho, no se le propone al nuevo emblema nacional, que es el indio aculturado, un proyecto revolucionario concreto. Esto remite a lo que Mariátegui, en su prólogo al panfleto de Valcárcel, diagnostica como “mistificación”. Por su parte, el gran pensador peruano introduce, en la nebulosa del nacional-regionalismo y del neoindigenismo, nuevas líneas de fuerza que, con ciertos límites propios de la época, delimitan por primera vez un auténtico terreno de lucha:

El socialismo nos ha enseñado a plantear el problema indígena en nuevos términos. Hemos dejado de considerarlo abstractamente como problema étnico o moral para reconocerlo concretamente como problema social, económico y político [...]. Proclamamos que éste es un instante de nuestra historia en que no es posible ser efectivamente nacionalista y revolucionario sin ser socialista<sup>43</sup>.

De su viaje por Europa (1919-1923) y sus dos años de residencia en Italia “donde desposeí una mujer y algunas ideas” — precisa el propio escritor —, tanto como de sus innumerables lecturas, guarda Mariátegui una sólida formación intelectual en la que descuellan algunos pensadores: Croce, Gobetti, Sorel y Bergson, al lado de Marx y Lenin. Situándose siempre en una perspectiva internacionalista, marca sin embargo su obra un paso decisivo hacia la consideración primordial de los problemas nacionales en toda su especificidad. A los vaticinios sobre la patología de la América Latina o el porvenir del híbrido hispanoamericano, sustituye un vigoroso y original análisis de la realidad peruana y continental. El obsesivo problema de la raza, “producto del espíritu imperialista” según Mariátegui, se halla definitivamente esclarecido, y descartadas tanto las proclamas racistas como las profecías ultraindigenistas.

Del prejuicio de la inferioridad de la raza indígena, empieza a pasarse al extremo opuesto: el de que la creación de una nueva cultura americana será esencialmente obra de las fuerzas raciales autóctonas. Suscribir esta tesis es caer en el más ingenuo y absurdo misticismo. Al racismo de los que desprecian al indio, porque creen en la superioridad absoluta y permanente de la raza blanca, sería insensato y peligroso oponer el racismo de los que superestiman al indio, con fe mesiánica en su misión como raza en el renacimiento americano.

43 MARIÁTEGUI, J. C. Prólogo. In: VALCÁRCEL, *Tempestad en los Andes*, op. cit., p. 12-4.

Las posibilidades de que el indio se eleve material e intelectualmente dependen del cambio de las condiciones económico-sociales. No están determinadas por la raza sino por la economía y la política<sup>44</sup>.

Su libro más famoso, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) recoge, reordenados y corregidos, artículos publicados en *Mundial* (sección “Peruanicemos al Perú”) y en la revista *Amauta*, que funda en 1926. Examinando la evolución económica y la historia política del Perú, así como sus problemas más candentes (el indio, la tenencia de tierras, la instrucción pública, el regionalismo), Mariátegui encuentra un hilo conductor que permite entender a un tiempo la desperuanización de la nación y la estratificación social rígida que paraliza al país: la sociedad peruana se ha constituido sobre las bases de una economía feudal, basada en la servidumbre de las masas y supeditada desde siglos a intereses exteriores, los de la potencia colonizadora primero, los del capitalismo internacional luego; todo lo cual permite explicar, en la perspectiva de Mariátegui, la marcada tonalidad neocolonial que empapa la cultura y los comportamientos sociales en el Perú.

El fundamental ensayo que dedica el escritor a la literatura nacional es una audaz contestación a la versión oficial redactada por el conservador hispanófilo José de la Riva Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, base de numerosos manuales. “A su inconfesa parcialidad ‘civilista’ o colonialista enfrente mi explícita parcialidad revolucionaria o socialista”, proclama Mariátegui, quien propone en efecto una revisión radical de las apreciaciones estéticas tradicionalistas y un nuevo panteón en el cual el criollismo literario pierde mucho de su soberbia. Todavía parecen fundamentales y esclarecedoras las páginas que el escritor dedica, sin prejuicios ni exclusivismos, a sus contemporáneos más cercanos, como Vallejo, por ejemplo.

Todos los escritos de Mariátegui, así como su incansable labor de animación de grupos provincianos y su participación activa en la fundación de la CGTP y del Partido Socialista, apuntan hacia un objetivo básico: una auténtica revolución popular capaz de destruir la estructura feudal de la nación. En la progresiva y difícil organización del proletariado, asigna un lugar relevante a la masa indígena en la que ve un amplio sector portador de tradiciones pre-socialistas y apto por lo tanto a integrarse sin dificultad a una sociedad de tipo colectivista.

44 MARIÁTEGUI, J. C. Esquema del problema indígena. *Amauta*, n. 25, 1929; repr. con el título “El problema de las razas en la América Latina” en *Ideología y política* (Lima: Biblioteca Amauta, 1969, p. 30-1). Atento a las realidades peruanas, Mariátegui elimina el factor racial a nivel teórico pero admite su impacto en la práctica: “factor raza” y “factor clase” se mezclan íntimamente en muchos países latinoamericanos, y la praxis revolucionaria debe ajustarse a las circunstancias: “El problema no es racial, sino social y económico; pero la raza tiene su rol en él y en los medios de afrontarlo” (Id., *ibid.*, p. 45).

Las comunidades que han demostrado bajo la opresión más dura condiciones de resistencia y persistencia realmente asombrosas representan en el Perú un factor natural de socialización de la tierra. El indio tiene arraigados hábitos de cooperación. Aun cuando de la propiedad se pasa a la aspiración individual, y no sólo en la Sierra sino también en la Costa, donde un mayor mestizaje actúa contra las costumbres indígenas, la cooperación se mantiene; las labores pesadas se hacen en común. La comunidad puede transformarse en cooperativa, con mínimo esfuerzo<sup>45</sup>.

Mariátegui acoge con júbilo la agitación notable de la masa india en los primeros decenios del siglo XX: levantamientos, quejas, congresos indígenas de Lima, todo parece indicar que una nueva conciencia surge, a pesar de la ignorancia, el alejamiento, la aplastante servidumbre. Saluda la aparición en esta población campesina de un "alma matinal", cargada de energía vital, creadora de mitos históricos que habrán de fundamentar la acción de masas. Es dimensión peculiar de la reflexión de Mariátegui este reconocimiento, recogido de Sorel, de la fuerza del mito popular en la dinámica histórica y en el desencadenamiento de las revoluciones.

La "fuerza religiosa, mística, espiritual" del mito estalla en la esperanza rebelde del indio nuevo, tal como lo profetiza Valcárcel:

La obra que ha escrito no es una obra teórica y crítica. Tiene algo de evangelio y hasta algo de apocalipsis. Es la obra de un creyente. Aquí no están precisamente los principios de la revolución que restituirá a la raza indígena su sitio en la historia nacional; pero aquí están sus mitos<sup>46</sup>.

El pensamiento de Mariátegui es inseparable de su excepcional irradiación durante el breve período creativo que le dejó la enfermedad. Esta irradiación se debe a numerosos factores: la prodigiosa correspondencia que mantiene con escritores e ideólogos de varios países, su labor permanente de difusión en la región de las creaciones culturales extranjeras, su constante intercambio intelectual con grupos socialistas diseminados por todo el territorio nacional, sin olvidar el respeto excepcional que supo inspirar hasta a sus opositores más radicales. El eje de esta labor ideológica y cultural es su inteligente utilización de la prensa nacional, ya se trate de órganos de difusión restringida (*Nuestra Época, La Razón*) o de la prensa burguesa (*La Prensa, Variedades, Mundial*) que le asegura un amplio número de lectores sin restarle libertad de opinión. Por fin, el nombre de Mariátegui permanece inseparable de la revista que funda: *Amauta*. Subtitulada "Doctrina. Arte. Literatura. Polémica", se publica por primera vez en septiembre

45 Id., *ibid.*, p. 42-3.

46 MARIÁTEGUI, J. C. Prólogo. In: VALCÁRCEL, *Tempestad en los Andes*, op. cit., p. 15. Ver también los artículos recogidos en: MARIÁTEGUI, J. C. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Amauta, 1950.

de 1926, terminando con el número 32 en agosto-septiembre de 1930, después de la muerte del fundador. La primera época de *Amauta* corresponde a una etapa típicamente "vanguardista"<sup>47</sup> y se propone ante todo una confrontación tolerante de ideas y proyectos culturales. A partir del número 17 (septiembre de 1928), la revista inicia una segunda etapa, que corresponde a la ruptura con el APRA y a la fundación del Partido Socialista. *Amauta* se presenta a partir de entonces como una publicación comprometida, en la línea de Marx, Sorel y Lenin. Mariátegui emprende la publicación fragmentada de uno de sus ensayos más aleccionadores, "Defensa del marxismo", apasionante esfuerzo de reflexión y de adaptación del materialismo histórico a las realidades complejas del continente.

*Amauta* puede ser considerada, a imagen de su fundador, como una revista ejemplar, cuya originalidad reside en aclarar conocidos dilemas: logra centrar su información sobre los grandes problemas regionales pero sin dejar de abrirse generosamente al pensamiento foráneo; analiza repetidas veces la neocolonización y la consiguiente desperuanización sin caer nunca en fácil xenofobia; declara francamente un compromiso firme sin cerrar sus páginas al pensamiento heterodoxo; logra influir sobre la vida cultural de la élite capitalina, siendo leída o "escuchada" (en lecturas colectivas de auto-educación) por un amplísimo público, indígena y analfabeto muchas veces, en todo el territorio nacional; sin dictar a sus lectores una visión unívoca del país, dialoga con ellos y se fortalece con sus críticas<sup>48</sup>. Cuando fallece Mariátegui en 1930, a los 35 años, desaparece una altísima figura del pensamiento latinoamericano, la que mejor supo conciliar la reflexión doctrinaria, la preocupación humanística y la praxis revolucionaria.

### Bibliografía de base

- ARGUEDAS, Alcides. *La fundación de la República*. La Paz: Escuela Tipográfica del Colegio Don Bosco, 1920.
- . *Pueblo enfermo: contribución a la psicología de los pueblos hispanoamericanos* [1909]. Santiago de Chile: Ercilla, 1937.
- BELAÚNDE, Víctor Andrés. *Peruanidad. Elementos esenciales*. Lima: Editorial Lumen, 1942.
- . *La realidad nacional* [1930]. Lima: Talleres Gráficos Villanueva, 1964.
- BULNES, Francisco. *El porvenir de las naciones latinoamericanas ante las recientes conquistas de Europa y Norteamérica (estructura y evolución de un continente)* [1899]. México: Pensamiento Vivo de América, 1922.

47 Mariátegui justifica el título de la revista afirmando: "El título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo"; la declaración debe enmarcarse en el contexto que hemos visto de marcada oposición con el hispanismo conservador.

48 Sobre la difusión de *Amauta* y el constante intercambio entre sus lectores y militantes y el propio Mariátegui, ver los testimonios publicados en *Allpanchis*, Cuzco, n. 16, 1980.



- BUNGE, Carlos Octavio. *Nuestra América. Ensayo de psicología social*. Introducción de José Ingenieros. 6. ed. Buenos Aires: Casa Vacaro, 1918. Primera edición: *Nuestra América* [1903].
- CORNEJO, Mariano. *El equilibrio de los continentes*. Barcelona: Gustavo Gili. Ed., 1932.
- DEUSTÚA, Alejandro. *La cultura nacional*. Lima: UNMSM, 1937.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel. *Camino de perfección*. París: P. Ollendorf, 1910.
- GARCÍA CALDERÓN, Francisco. *Les démocraties latines de l'Amérique*. Préf. de R. Poincaré. París: Flammarion, 1912. Reed. y trad.: Biblioteca Ayacucho, v. 44 [1979].
- . *La creación de un continente*. París: P. Ollendorf, 1913.
- INGENIEROS, José. *Ciencia y filosofía. Seis ensayos*. Madrid: Ed. América, s.f.
- . *Sociología argentina*. Madrid: Daniel Jorro Ed., 1913.
- LE BON, Gustave. *Lois psychologiques de l'évolution des peuples* [1894]. París: Félix Alcan, 1900.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928]. Santiago de Cuba: Casa de las Américas, 1973.
- . *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Biblioteca Amauta, 1950 (col. póstuma).
- . *Ideología y política*. Lima: Biblioteca Amauta, 1969 (col. póstuma).
- MOLINA ENRÍQUEZ, Andrés. *Los grandes problemas nacionales* [1909]. México: Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, 1964.
- PALMA, Clemente. *Dos tesis leídas por Clemente Palma*. Lima: Impr. Aguirre, 1897.
- PEREYRA, Carlos. *La conquista de las rutas oceánicas. La obra de España en América*. México: Porrúa, 1986. Primera edición: *La obra de España en América* [1920].
- RIVA AGÜERO, José de la. *Obras completas*. Lima: PUC, 1969.
- TAMAYO, Franz. *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Velarde, 1910. Reedición: Biblioteca Ayacucho, v. 62 [1979].
- URIEL GARCÍA, José. *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra subperuana* [1930] 3. ed. corr. Lima: Editorial Universo, 1973.
- VALCÁRCCEL, Luis E. *Tempestad en los Andes*. Prol. de J. C. Mariátegui, colofón de L. A. Sánchez [1927]. Lima: Editorial Universo, 1972.
- WIESSE, Carlos. *Extractos de sociología*. Lima: Aguirre, 1908.

### Bibliografía de referencia

- ARICÓ, José (comp.). *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano*. México: Pasado y Presente, 1978.
- BELLINI, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1985. Cap. XIX: Los ensayistas del siglo XX.
- BRADING, David A. *Mito y profecía en la historia de México*. México: Vuelta, 1988.
- FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- GENEVOIS, D. y LE GONIDEC, B. *Aspects de la pensée hispano-américaine. 1898-1930*. Rennes: Université de Haute Bretagne, 1974.

- PÉREZ AMUCHÁSTEGUI, A. J. *Mentalidades argentinas (1860-1930)*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- RÍO DE LA PLATA. LOS AÑOS VEINTE. Número especial de *Río de la Plata. Culturas*. París, n. 4-5-6, 1987.
- SALAZAR BONDY, Augusto. *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*. Lima: Francisco Moncloa Ed., 1967. 2 v.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Examen espectral de América Latina*. Buenos Aires: Losada, 1962.
- STABB, Martin. *América Latina en busca de una identidad*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- ZEÁ, Leopoldo. *El Occidente y la conciencia de México. Esquema para una historia de las ideas en Iberoamérica*. México: UNAM, 1956.
- ZUM FELDE, Alberto. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: el ensayo y la crítica*. México: Guaranía, 1954.

## Nacionalismo literário e cosmopolitismo

*Antonio Arnoni Prado*

Brasil. Professor de Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (SP). Obras principais: *Lima Barreto: o crítico e a crise* (1976; 2. ed., 1991); *1922: itinerário de uma falsa vanguarda (os dissidentes, a Semana e o integralismo)* (1983); *Libertários no Brasil: lutas, memória, cultura* (org., 1987).





Sala de espera do Cine Pathé, no Rio de Janeiro, em 1909.  
O cinematógrafo incorpora-se ao novo ritmo do cotidiano burguês.

Poucos motivos de sedução retórica marcaram tanto a vocação hegemônica das nossas elites quanto a idéia da pátria. Aura vital de nativismo e autonomia, a metáfora da pátria forjada sob o romantismo (renovação dos sentimentos, culto à natureza pujante, recuperação do passado mítico e lendário) ilustrou por décadas o aparente equilíbrio de um projeto de independência que unificou o país e atravessou incólume o desmoronar do Segundo Reinado. De tal modo que, enquanto persistiu a supremacia do poder agrário mantido à custa do trabalho escravo, não havia razão para supor que a literatura de um modo geral se desviasse da tradição e deixasse de refletir a visão ufanista de um Brasil harmonioso e coeso, heroicamente aberto às imposições do progresso, que irromperiam com alvoroço já no final da década de 1880.

Ocorre que os conflitos se aprofundaram. O deslocamento do eixo econômico para as regiões cafeeiras do Centro e do Sul, a vitória da Abolição, a deposição do imperador, os sucessivos levantes que se espalharam pelos diversos focos de resistência (separatistas ao Sul em 1893-95, revolta na Armada em 1893, rebelião em Canudos em 1896), ao mesmo tempo que apontam para uma recomposição das forças dominantes, provocam a ação de novos grupos urbanos que fazem avançar a resistência operária, a insurreição dos tenentes e a manifestação dos jacobinos de toda ordem.

Nacionalismo e cosmopolitismo combinam-se aí como duas faces de um mesmo projeto reformista, interessado na articulação ideológica de um novo tempo de unidade nacional voltado para a afirmação da soberania. À literatura coube um duplo papel na representação dos valores em jogo: estimulada pela abertura da vida intelectual ao clima renovador presente no ritmo moderno das cidades, alinhou-se como instrumento à disposição das elites na busca desse projeto nacional que só podia avançar de passo acertado com o ideário cosmopolita dos novos tempos, pressuposto agora indispensável à legitimação da República como expressão política de um Brasil moderno, soberano e independente.

Natural, portanto, que a acomodação do estilo parnasiano à nova ordem fosse um dos primeiros sintomas do panorama literário que envolvia o período. Lembremos como exemplo a depuração clássica dos temas que amolda a disciplina da linguagem erudita à exaltação dos sentimentos na maioria dos nossos parnasianos — o panteísmo discreto no Vicente de Carvalho que canta a solidão e o mar; os pequenos cromos de saudade num Raimundo Correia comovido pelo *angelus* no ermo dos campos; a modulação plangente num Alberto de Oliveira que celebra na natureza as estações do amor —, propiciando o necessário equilíbrio para a conversão do escritor em parceiro ilustrado do bacharel.

Assim se explica que Olavo Bilac, então em trânsito da torre de marfim para a Liga Nacionalista, seja um elo importante na transição entre o nacionalismo da independência e a restauração nativista desencadeada pelos intelectuais da geração que amadureceu com a República. Na verdade, é em grande parte através de sua poesia patriótica que a ideologia do novo regime incorpora o imagismo nativista de uma voz tão decisiva na fundação dos mitos da pátria como a de Gonçalves Dias. "A lira que pulsaste", escreveu Bilac numa evocação ao autor de *Os timbiras*, "inda se escuta, a derramar nos ares o estridor das batalhas que cantaste", recuperando-a para uma celebração que faz transmigrar para os fins do século XIX os ritos inaugurais presentes ora no retorno a nossa primitiva idade de ouro, ora no resgate do itinerário épico do descobrimento, quando os navegantes da Europa, maravilhados ante a beleza da terra, "desterravam os pajés e abatiam os caçaras", para aqui fundarem "o reino da Luz, do Amor e da Fatura"<sup>1</sup>. Grande admirador do republicanismo radical francês, Bilac, que acreditava na missão unificadora das forças armadas, pregou o decálogo cívico da pátria e encarnou como poeta a militância oficialista de que resultaram a cantata *Brasil*, escrita em 1899 para ser lida no ano seguinte em comemoração ao IV Centenário do Descobrimento, a letra do *Hino à Bandeira* e a colaboração ativa no grupo da Liga Nacionalista (1915), transformada no ano seguinte na Liga de Defesa Nacional.

Ao aproximar-se das elites que tutelavam o regime, essa identificação da literatura com os mitos inaugurais da nação vai, no entanto, cedendo aos apelos de uma retórica de força, ufanista a princípio e depois jacobinista e autoritária, não obstante o cosmopolitismo do projeto de origem, já prestes a virar o século e a conhecer o impacto da conflagração mundial de 1914-18. Responsáveis pela transformação da literatura numa necessidade primordial da vida e da civilização do país, os intelectuais da geração de Bilac manifestaram como poucos a consciência de seu papel hegemônico. O próprio Bilac, avaliando mais tarde o legado de sua época, considera que a contribuição dos escritores de seu tempo representou para o progresso intelectual do Brasil "o mesmo papel que para o seu progresso material representaram no século XVII os heróis das bandeiras"<sup>2</sup>.

Seja como for, a exacerbação desse empenho ideológico acabou travando o fluxo da criatividade mais de uma vez reclamada pelos historiadores do período. Alfredo Bosi toca no cerne da questão quando assinala o declínio da invenção embutido no preciosismo e na afetação de alguns dos mais expressivos parceiros

1 Num escrito sobre Gonçalves Dias, Olavo Bilac mostra que é justamente através da língua que se dá a reconciliação do poeta com a cultura do colonizador português. Autor que fixou a verdadeira fisionomia moral do selvagem brasileiro, Gonçalves Dias sempre se recusou, segundo Bilac, a "ver o lado prático da conquista, a utilidade dessas sangueiras que haviam de fecundar o solo na América para o desabrochar do patrimônio que os invasores lhe haviam deixado: a língua, a mais bela e dátil de todas as línguas da Terra". Cf. BILAC, Olavo. Gonçalves Dias. In: —. *Conferências literárias*. Paris: Aillaud-Alves, 1906, p. 18.

2 BILAC, Olavo. Sobre minha geração literária. In: —. *Últimas conferências e discursos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1924, p. 78.

de Bilac. Rui Barbosa, o bacharel, e Coelho Neto, o literato, dão por exemplo tons gerais à fragilidade acadêmica desse "vício de epígonos" que, no dizer do crítico, se apropria do legado estético de um Machado de Assis ou de um Aluísio Azevedo para ajustá-lo aos arroubos de circunstância da boêmia romântica em franca decadência.

Os tempos então eram outros e o ritmo acelerado do novo século alterava significativamente o panorama cultural do país. Já agora a boêmia dourada deslocava-se para o cenáculo oficial da Academia, dispersada pela profissionalização do escritor, cada vez mais solicitado pelos jornais e revistas que se multiplicavam. Com a incorporação de um número cada vez maior de leitores, o gosto burguês pelo consumo e a novidade, ao mesmo tempo que acenava com a glória e expandia o mercado, impunha a diversificação do trabalho intelectual e obrigava a novas formas de escrever, que passam a repercutir na estrutura dos gêneros, dinamizando o ritmo da crônica, ampliando o espaço do poema, agora convertido numa espécie de variação impressionista do relato-flagrante, a rivalizar com a reportagem e o conto, também aberto à linguagem dos espetáculos e dos maquinismos que atropelavam o momento histórico e o discurso emperrado dos bacharéis. No centro do torvelinho, funcionando como um espelho ampliado da geração em crise, o romance registrava o confronto cada vez mais vivo entre as metas do programa civilizatório proposto pelo ufanismo das elites e as manifestações de rebeldia ilustrada dos intelectuais que procuravam amoldar-se ao impacto do novo, mergulhados na perplexidade da própria desagregação.

Isso explica que no mesmo horizonte do grupo Zut, traçado por Gonzaga Duque em *Mocidade morta* (1899), antiacadêmico e antiburguês, se delineie também o destino literário dos intelectuais do Craneum, reunidos por Coelho Neto no romance *A conquista* (1897), mas vindos de um momento de esplendor parnasiano e tocados pela mesma estupefação ante o cotidiano avassalador que mudava aspirações e exigia atitudes. Vistos do contexto estético de seu projeto, tanto o inconformismo de Camilo Prado entre os insubmissos quanto a iniciação intelectual do jovem Anselmo Ribas na boêmia heróica de *A conquista* têm a justificá-los o enrijecimento de um estilo que exprime ele próprio a representação da sua crise, quando se propõe romper com o passado para anunciar a modernidade como se fosse esta o seu verdadeiro alvo.

No plano geral das idéias, o que conta, porém, é a convergência para a crise mais ampla do pensamento reformista sustentado pelas elites. Mais propensa à irreverência dos decadistas, adeptos de Huysmans e da *bohème galante* do Chat Noir de Paris, a rebeldia dos insubmissos dará um matiz refinado ao exibicionismo dessa falsa vanguarda com olhos postos nos manifestos pós-simbolistas, na arístia poética de Dario Veloso e na proclamação decadente de Medeiros e Albuquerque, para virar o século com o naturismo anarcóide de Elísio de Carvalho e o desvairismo grã-fino dos dândis de João do Rio. Em contrapartida, os boêmios de *A conquista* aliam a disciplina dos realistas e dos parnasianos ao radicalismo cívico do novo regime, fazendo



harmonizar o fervor de um Patrocínio ao estro hierático de um Olavo Bilac, não por acaso dois heróis iluminados do romance de Coelho Neto. A aproximá-los, o compromisso de superar as condições antiestéticas do meio como forma de compensar o exílio a que se viam relegados em sua própria terra: de um lado, a consciência de um desajustamento que deformava a vida intelectual e se refletia na própria atividade literária; de outro, a irreverência da atitude crítica que faz pressentir a mudança, a onosarquia de Camilo Prado costurando com ar de desaforo o atraso daquela “Frígia do tempo de Midas” (só brilhava quem tivesse orelhas!) a que os rapazes do Craneum, revivendo a mocidade boêmia do Antro ou o arrivismo esnobe dos painéis de *O Binóculo*, costumavam reduzir o Brasil, acirrando preconceitos e assumindo ironicamente o papel de missionários do espírito, autênticos Anchietas de nossa taba<sup>3</sup>.

Em meio a todas essas extravagâncias do século, diria o crítico Araripe Júnior que alguma coisa nos insubmissos movia-se nas trevas e causava espanto. Transposição de uma nova onda de chauvinismo parisiense, imitação dos hábitos enfermos da aristocracia européia, reação anárquica próxima das convulsões de fundo democrático foram as justificativas encontradas pela crítica da época para legitimar uma pretensa aliança dos insubmissos com a vanguarda francesa através de contatos que Medeiros e Albuquerque teria mantido em Paris com o grupo de Mallarmé<sup>4</sup>. A intenção era fazer passar que se expandia entre nós a geração de *uma nova América das idéias*, identificada com o espírito metropolitano que rompia com a tradição em busca de *uma outra afinação para os nervos* que permitisse exprimir o inexprimível e chegar a uma espécie de síntese que combinasse a holofrase de Mallarmé, a instrumentação falada de René Ghil e o horror sistemático ao exotismo. “Momento *fin-de-siècle*, rosa-cruz e floral”, nos dirá depois Antonio Candido, para lembrar as duas vertentes em que se dividiram os insubmissos inspirados na obra de Baudelaire: a que, na década de 1890, se fixou sobretudo no Baudelaire visionário, “sensível ao mistério das correspondências [...] e autor de poemas sentenciosos marcados pelo desencanto”, e a que se seguiu à diluição do simbolismo e aproximou perigosamente o acervo maldito do poeta das “elegâncias decadentes de Wilde e D’Annunzio”<sup>5</sup>.

Para a primeira, que, deslocada no exílio dos trópicos, funcionaria como nascente espontânea do decadismo, a marcha vertiginosa dos tempos exigia a vibração integral do espetáculo, avivado pela conotação patológica das sensações presentes nas primeiras paráfrases baudelairianas de um Carvalho Júnior, um

3 “Poetas do Brasil, meus irmãos, como é triste / Nascer neste país quem tem algum talento” — escrevia em 1903 o poeta decadista Zeferino Brasil, cujo desencanto contudo não afastava a decisão de anular a passividade dos parnasianos em troca de *mais coração e nervos* para os seus versos.

4 ARARIPE JÚNIOR. *O Movimento de 1893*. Rio de Janeiro: Democrática, 1896, p. 66-7.

5 CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: —. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987, p. 23.

Fontoura Xavier e particularmente de um Teófilo Dias, como bem mostrou o próprio Antonio Candido<sup>6</sup>. A essa linguagem só interessava o que tocasse diretamente na deformação da vida, recortada em breves sínteses, rápidas impressões dos objetos, não mais amoldados à perspectiva imobilizada dos parnasianos, mas dados plenamente a sentir através de signos cuja intensidade recusava o mimetismo e supunha no leitor a cumplicidade esotérica que, na expressão de Gama Rosa, fazia da vida “um passeio de *wagon* a 120 quilômetros por hora”.

Curiosamente, à proporção que se afasta do simbolismo, essa facção decadista se volta para a tradição demiúrgica do escritor, agora convertido em guia das multidões a que busca redimir. Rocha Pombo, que participara com a vanguarda anarquista da época do projeto da Universidade Popular de Ensino Livre, em 1904, no Rio de Janeiro, publica no ano anterior o romance *No hospício*, cujo protagonista, Fileto, encarna o perfil messiânico do visionário distante do convívio dos homens, mas capaz de aglutinar a energia transformadora de todas as suas virtudes em favor da liberdade. A poesia de seu tempo persegue a exuberância dos contornos, a rejeição niilista da vida convertida em desperdício, em oposição à espiritualidade amena da tradição romântica (Carvalho Júnior); revaloriza o tédio como fonte de prazer de onde medra a decadência (Fontoura Xavier); funde os sinais da crueza da vida sob o cinismo da descrença e rompe com o modo burguês de existência, reduzido agora a uma espécie de “estrbismo para as consciências mortas” (Dario Veloso).

Exacerba-se, enfim, a noção de que a arte está acima da vida, atrelando a literatura ao ideário das minorias que a consagram como uma forma de aristocracia mental da qual os poetas seriam a linha avançada. Aristocratas acima do horizonte burguês, não tarda que, ao proporem a destruição desse último, os artistas passem a figurar como “terapeutas fascinados pela morte”. O crítico Gonzaga Duque lembra a propósito o interesse dos insubmissos por certa teratologia das imagens, visível no gosto da psicologia mórbida que foram buscar nos “calhamaços de degenerescência” com que Max Nordau, inspirado em Lombroso, então denunciava os desvios da literatura e das artes. Poe e o refrão inexorável de “O corvo”, Huysmans e os sacrilégios da missa negra, Laforge e L’Isle Adam, tudo isso repercute agora no amplo painel que organiza a degradação do burguês, “esfaimado tigre do silêncio” que Gustavo Santiago punha para o monstro como a peste para a vida, respondendo aos manifestos de revistas como *Turris Eburnea*, *Tebáida*, *Fanal* e *A Onda*, pelas quais ecoavam versos de Silva Marques, Emiliano Perneta, Venceslau de Queirós, Marcelo Gama, Pedro Kilkerry e tantos outros.

Uma segunda linhagem viria, contudo, aproximar esse veio deformante dos decadentes ao nacionalismo ambíguo mas sempre radical que se expande sob a República com o mito do cidadão armado, liberal e idealista. Publicado em 1901,

6 CANDIDO, Antonio (org.). *Teófilo Dias: Poesias escolhidas*. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, 1960.

o manifesto *Delenda Carthago*, de Elísio de Carvalho, viria cobrar dos simbolistas um desvio cultural negativo em relação às “fontes diretas e livres” entre as quais incluía a natureza, o povo e a pátria. Apóstolo da arte que “em nome da Virtude de Todos os Tempos” assume a tarefa de recuperar o homem brasileiro para o espetáculo de uma nova era, o poeta concebido pelo manifesto já não é mais o Anjo Revel com que Elísio e o grupo da revista *A Meridional* se aproximaram em 1899 do satanismo de Baudelaire. Consciente de que o futuro do Brasil estava na civilização, a sua missão é resgatar-lhe a identidade que o mistério verde das florestas soterrou, opor o futuro ao passado, ajustando o empenho pela regeneração cultural do povo à exaltação da força ancestral do homem brasileiro. Daí o duplo movimento da articulação ideológica de seu projeto, que se de um lado vincula o pensamento das elites às tradições da aristocracia colonizadora, legítima de outro a casta dos “homens d’escol” que a partir de agora darão consistência letrada à direção das reformas. Livros como *Bastões da nacionalidade e Esplendor e decadência da sociedade brasileira*, que Elísio publicou em 1911, ao retomarem a “distinção fidalga da gente d’antanho”, anunciam claramente a intenção de recuperar a vocação hegemônica dos grupos dominantes, reacendendo um velho mote de celebração nacionalista que vem de *A ilusão americana* (1893), de Eduardo Prado, para o triunfalismo cívico de Rodrigo Octávio e deste para o “meufanismo” de Afonso Celso, já em 1900<sup>7</sup>.

Nascem justamente aí os motivos que levarão as elites do pós-guerra a inserir a literatura no veio ideológico do pan-americanismo. A partir de então a revista *América Brasileira*, que Elísio fundara pouco antes da Semana de Arte Moderna, passa a servir de contraponto à militância jacobinista que formalizou em São Paulo a unificação do pensamento conservador em torno da revista *Bazília* (1917), primeira trincheira do *Movimento de Propaganda Nativista*, depois transformado no semanário *Ação Social*, produto da aliança entre o monarquista Afonso Celso e o republicano radical Álvaro Bomilcar, sob o patrocínio de Jackson de Figueiredo.

*Bazília*, na verdade, aglutinava uma facção nacionalista interessada em depurar o espírito da raça, promover a entrada do Brasil na guerra e denunciar a infiltração estrangeira na vida nacional. Atraídos por sua plataforma, alguns futuros modernistas como Plínio Salgado ensaiavam os primeiros esboços de uma poesia marcial decidida a “enfrentar o delírio do canhão” (*Thabor*, 1919). Ao mesmo tempo, movido pela atmosfera ufanista que a guerra então ampliava, o grupo da *América Brasileira* resgatava o heroísmo libertário de Simón Bolívar

7 *Esplendor e decadência da sociedade brasileira* é um exercício literário no qual contracenam fidalgos e colonos “que em nada lembram os criminosos da Metrópole”. Seus heróis se miram no exemplo dos militares portugueses que lutaram nas Índias e trouxeram para o Brasil o gosto pela conquista e a distinção de nobreza. A tal ponto a distinção de nobreza se inspira na leitura da tradição, que Elísio se utiliza até mesmo do heroísmo de Guido Cavalcanti para transpor para a aristocracia pernambucana “as virtudes do patriciado florentino”.

para sedimentar a crença numa solidariedade latino-americana que resguardasse a hegemonia dos detentores do poder em face das ameaças externas. Não surpreende, assim, que, amoldando-se ao figurino cosmopolita de revistas como *Mercur de France*, *Revue de l’Amérique Latine* ou mesmo a *Revista Americana*, que divulgavam lá fora o projeto reformista das minorias ilustradas, a linha ideológica da *América Brasileira* buscasse justamente harmonizar o refinamento estético de um Rubén Darío ao ufanismo itinerante de um visionário como Blanco-Fombona, em quem Elísio de Carvalho via se concentrarem “todos os atavismos, todas as aspirações e todos os propósitos do espírito peninsular modificados pelo cáldo céu americano”.

Ninguém mais severo que Fombona — nos dirá Elísio — quando se trata de revelar ou estigmatizar a barbária, a incultura e as misérias morais de muitas das repúblicas da América do Sul, mas nenhum escritor é mais entusiasta em louvar as glórias do Novo Mundo e mais zeloso de sua divulgação na velha Europa<sup>8</sup>.

De outra parte, a influência de Rubén Darío, que pouco antes saudara o grupo da *América Brasileira* como “o paladino da revolução intelectual da juventude brasileira”<sup>9</sup>, traz o requinte das imagens que o jornalismo e a crônica de Elísio de Carvalho e João do Rio levarão para os salões da metrópole, embebidos do maneirismo de Wilde e D’Annunzio, da licenciocidade de Jean Lorrain e do pessimismo de Nordau, todos eles ecos esparsos da civilização tantas vezes lembrada pela geração dos literatos grã-finos que, a crer no depoimento de Luiz Edmundo, se acercaram temporariamente do generoso mecenato que Elísio de Carvalho então lhes ofertava no Rio de Janeiro<sup>10</sup>.

É sob essa atmosfera, também ela um reflexo que se incorpora à escala de transformações sofridas pela paisagem urbana, que um grupo de escritores começa a fazer circular os hábitos modernos da burguesia em ascensão. Assim, na mesma direção do *Five o’clock*, em que se traça o retrato do ócio elegante do Rio de Janeiro do começo do século, as crônicas mundanas do *Pall-Mall*, de João do Rio, como que prolongam essa incursão ilustrada no roteiro do novo. O movimento dos teatros, os chás em Petrópolis, a figuração europeia do espaço e da vida (*matches*, *foot-ball*, barcos venezianos), o cinematógrafo, a rotação dos clubes e dos salões, tudo buscava intemporalizar o novo ritmo do cotidiano burguês, transpondo-o para a ficção e a crônica, como se a literatura, cansada dos clichês do realismo, aborrecesse o trivial e tirasse as suas personagens do mundo trepidante dos endinheirados, tomados agora como referência humanizada do estético.

8 CARVALHO, Elísio de. Suave e austero. *Anuário do Brasil-América Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 139-49, 1925.

9 DARÍO, Rubén. Letras. In: —. *El Brasil intelectual*. Madri: Editorial Mundo Latino, s.d., p. 56.

10 A referência ao mecenato quase perdulário de Elísio de Carvalho em favor dos intelectuais de sua geração está em EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, v. 2, p. 771.



Notemos que a essa altura — o século cruzando o seu primeiro vintênio — os penumbistas, numa incursão isolada, ainda buscavam adaptar ao curso dos novos tempos a marginalização voluntária e o estetismo delirante que herdaram dos insubmissos. A voluptuosidade alusiva de um Pennafort (“Volúpia de ver-te ante meus olhos, / ó longínqua, / tal como não és...”), o cotidiano abúlico de um Ribeiro Couto (... “gosto da paisagem piegas, quando chove [...] e venta frio, pondo na alma da gente um desconforto inconsolável...”), o solipsismo lutuoso de um Mário Pederneiras (“Esta sombra que desce / E em tudo alonga e tece / A trama tênue de seu véu de luto”) vão gradualmente se aproximando da poesia de um Ronald de Carvalho, que alterna a atmosfera finissecular das baladas de Verhaeren ou Samain, sob a qual compôs boa parte do *Luz gloriosa* (1913), com os temas do poder e da liberdade que fixam no *Toda a América* (1919) o “canto enorme do Brasil” ao ritmo futurista do continente.

É então que o grupo da *América Brasileira* tenta assumir o movimento modernista, aliando-se a Graça Aranha e propondo uma ação paralela ao nacionalismo da revista *Brazílea*, encampado depois pelo Verdamarelismo em São Paulo, do qual partiriam as primeiras metáforas de força com que a direita de 22 abasteceria o programa da Ação Integralista Brasileira. Conciliavam-se aí, de um lado, o nativismo inspirado no tema do índio, soberano e titular da terra, “base da formação nacional da Raça Futura, que sairá do casamento de todas as raças imigrantes”<sup>11</sup> e, de outro, o mito culturalista da integração do meio cósmico ao meio étnico, trabalhado por Graça Aranha com a intenção de fazer expandir a sua influência para os centros urbanos, onde imaginava atuasse como agente modificador da presença estrangeira.

A idéia, partilhada por ambas as tendências, de supor a concretização de um destino comum para o futuro homem americano vem justamente anunciada nos poemas de *Toda a América*, livro em que Ronald retoma o sonho hegemônico do pan-americanismo, ao incluir o nosso primitivismo entre as fontes do progresso anunciadas pelos vãos futuristas do poeta, em trânsito pelo continente, como a recompor um itinerário de integração perdida, mas de alguma forma presente na vastidão dos Andes, no trabalho anônimo dos caboclinhos da Bolívia, nas romarias aflitas em busca da Virgem de Guadalupe.

É preciso lembrar que, embora configurando um momento de síntese, um livro como *Toda a América* representa uma espécie de ensaio-manifesto que faz a mediação entre as teses naturistas do *Delenda Carthago* e a panacéia do idealismo cósmico que Graça Aranha esboçou no *Canaã* (1902), romance que pouco antes Elísio de Carvalho anunciara como a tentativa mais feliz de integração do homem brasileiro com o seu meio através da vibração coletiva do espírito da raça. No *Canaã*, com efeito, a vinculação moral com a terra é apenas um

11 SALGADO, Plínio. A Revolução da Anta. In: *O Curupira e o Carão*. São Paulo: Editorial Helios, 1927, p. 92-7.

contraponto para a figuração alegórica do eldorado dos trópicos que faz do romance um espaço aberto à ação dos caldeamentos de toda sorte. Ao contrário de *Os sertões* (1902), em que a ausência da unidade de raça se constitui num tema para a consciência do nosso atraso, a convivência no *Canaã* entre colonizadores e colonizados, a pretexto da ocupação da terra inóspita, prescinde dos apelos da pátria. “Isso a que chamamos de nação não é nada”, diz a Milkau um nativo exaltado. “Aqui já houve talvez aparência de liberdade e de justiça, mas hoje está tudo acabado.” Do ângulo do colonizador, a noção de que o Brasil é um cadáver que se decompõe para servir de pasto à ação dos mais aptos representa no fundo uma penitência que põe a nu as conseqüências das nossas mazelas: esbulho burocrático, justiça precária, desvirtuamento da cidadania. Mas para o colonizado (um Brederodes, um Pantoja, um Itapecuru) a descrença na possibilidade de preservar a própria identidade transforma a civilização num sentimento de perda que aguça a vontade de resistir, aproximando-a da atitude crítica de Euclides da Cunha, então preocupado em defender o homem da terra como se fosse a rocha viva da própria raça.

No *Canaã* é o nativo que atribui o desfibramento moral da nação aos males do progresso, contra o qual, aliás, um punhado de abnegados se arroja a fazer frente em pleno coração da floresta. Mas dentre os rebeldes — uns pacatos patriotas, como diria o juiz Paulo Maciel ao estrangeiro Milkau na cena em que discutem o futuro do Brasil — a maioria é composta de “homens de ódios, de sangue, homens enfim logicamente selvagens”, como a sugerir a revolta impossível que o romance dilui entre as múltiplas faces que vislumbra para a América Latina, no mesmo curso da vibração sensacionista do continente sem fronteiras que Ronald depois transporta para o *Toda a América*.

Em nenhum momento Graça Aranha aprofunda o contraste que desde o descobrimento compromete a verdade histórica da metáfora do Novo Mundo, em seu afã de harmonizar em espaços iguais valores e homens tão radicalmente separados. Reservada à crueza exótica dos nativos, a extensão ilimitada da natureza se transforma em terra de ninguém, e nenhuma comunhão envolve os protagonistas a não ser o pretexto para o confronto, como na cena em que o agrimensor Felicíssimo exige ouvir música brasileira num baile de colonos e acaba tendo de dançar sozinho, ao lado de Joca, ouvindo a valsa sufocar o chorado.

A verdade é que, transposta para o nosso meio, a superioridade do europeu decide o destino do *Canaã*, reafirmando as diferenças e fazendo vergar a resistência dos pequenos burocratas e representantes da lei. Diante dela, por exemplo, o juiz Maciel, desdenhando da nossa inferioridade, chega a confessar a sua indiferença a que o país fosse entregue aos “estrangeiros que soubessem apreciá-lo mais do que nós”. É através dela, mas numa direção oposta àquilo que Euclides constatou em *Os sertões*, que o otimismo secular do branco entra como elo de ligação para a capitulação do mulato, o único a resistir em nome da autonomia da terra, impondo-se como contraste primário à dicção que no romance discute o

Brasil como uma tentativa falha da nacionalidade, prestes a converter-se num pasto de feras, condenado ao colonialismo e ao subdesenvolvimento.

Explica-se, assim, que venha de Milkau, um aventureiro europeu, a proposta de liberdade calcada na universalidade do homem contra a abstração da pátria. Uma liberdade, no entanto, que só viria quando um *choque do inconsciente* nos unisse a um cosmos que já não seria propriamente o Brasil, e sim um delírio da transfiguração de forças que moveriam o Novo Mundo em direção de seu verdadeiro destino, exatamente como na metáfora que Ronald de Carvalho transporta depois para o *Toda a América*, confirmando, assim, o projeto de redenção social ilusória com que as elites ilustradas a essa altura se preparavam para encampar a Semana de 22.

A essa alternativa utópica Euclides antecipou a dura realidade do “cidadão à deriva” que encarna em *Os sertões* a mobilidade da horda, homens como o sertanejo ou o jagunço, para os quais a civilização, por mais decisiva que fosse à configuração da própria sobrevivência, seria sempre uma abstração inatingível. Justamente por esse tempo, entre a civilização e a pobreza, chegavam ao fim duas trajetórias do romance urbano, a de Lima Barreto e a de João do Rio, cujo confronto nos permitirá completar a fisionomia literária do período que estamos estudando. Num primeiro momento, porque se trata de dois autores marcados pela tensão das mudanças. Ambos repórteres, ambos à margem dos círculos literários consagrados, o seu itinerário recorta a experiência dessa relação que depois evolui para o conflito (Lima Barreto) e para a conciliação acadêmica (João do Rio), mostrando de modo exemplar a radicalização dos extremos que caracterizou o período. De tal forma que se em Lima Barreto o peso da tradição, mais do que desfigurar um projeto literário do intelectual discriminado, exacerbou o antiacademismo e a decisão de romper com os valores de sua época, em João do Rio o inconformismo correspondeu antes ao gesto elitista de quem se pôs acima das possibilidades do meio, seja por desdém ao atraso cultural, seja por adesão a um projeto de reconstrução desvinculado das necessidades reais do país.

Assim sendo, a convergência de certos temas comuns a ambos, ao mesmo tempo que enriquece a singularidade de classe dos olhares opostos (o *flâneur* que se auto-aniquila no Lima Barreto exilado entre os pobres, e o dândi que em João do Rio passeia pelos salões da metrópole), permite alargar o arco das contradições que acabam fraturando a aparente unidade ideológica do projeto dominante. Um dos modos de constatar essa verdade é retrazar as direções de sua linha de discordância, examinando primeiro o método literário de cada um, para acompanhar depois a entrada na realidade e o mergulho na crise de seu tempo, pressupondo aí o lugar social de onde escrevem, os gêneros que elegeram para recriar o mundo e o papel que acabaram assumindo diante das questões mais graves de sua época.

João do Rio já tinha escrito *As religiões do Rio* (1906), um livro de grande intuição jornalística para a sua época, quando decide entrar para o terreno das letras. Ainda que do ângulo da reportagem, mas ajustando-se ao estilo de seus

entrevistados, começa mapeando o território da tradição. Escreve então uma série dirigida de artigos em que procura diagnosticar as possíveis direções do período, para caracterizá-lo como um *Momento Literário* semelhante a essas galerias dos seletos em face das quais a argúcia crítica do repórter opera como se tivesse o segredo de todas as chaves. Tratando parnasianamente da lira de Bilac, assumindo as virtudes cosmopolitas do espírito de Graça Aranha ou reduzindo o alcance do projeto realista tradicional (excluído Machado de Assis, que se recusou a responder ao inquérito), o que o seu livro revela, à parte esquecer a contribuição expressiva de alguns dos companheiros de geração como Hilário Tácito, Monteiro Lobato e o próprio Lima Barreto, em favor do artificialismo de Elísio de Carvalho, é a intenção de diagnosticar o marasmo como forma de fazer passar o próprio projeto.

A aproximação de certa crítica inspirada numa visão preconceituosa da cultura, o gosto pelo decadentismo de Nietzsche e pelo individualismo de Stirner, a imitação do ciclo estético de vida tomada ao dandismo de Wilde, mais a crença nos maquinismos, na libertação do homem através do dinheiro, da técnica e da própria força (chegou a pronunciar uma série de conferências propondo o serviço militar obrigatório e a imediata entrada do Brasil na guerra) deram aos livros que escreveu a partir de 1909, sobretudo o *Pall-Mall*, a linha ideológica que marcaria o conjunto de sua obra. Do ponto de vista da enunciação, narradores artificiais que se rebelam contra valores que nos são estranhos: dândis que afrontam a passividade burguesa em meio a oligarcas roneiros até há pouco envolvidos no apresamento de escravos; barões afetados e grã-finos que dissimulam a perda de prestígio como pretexto para ironizar as mudanças que se impunham com a virada do século; anti-heróis inspirados nos devassos de Wilde e Lorrain, dos quais imitam o tédio da vida, a perversidade sem causa e o gosto aristocrático pelo exibicionismo esnope numa sociedade de maltrapilhos e pacatos burocratas.

Em todos eles, o contato com a vida é um recurso estético que reduz o texto a um conjunto de artifícios marcados pela empostação do clichê. Nos contos e relatos breves (*A mulher e os espelhos*, *Dentro da noite*), assim como no romance e nas crônicas (*A profissão de Jacques Pedreira*, *Correspondência de uma estação de cura*, *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*), o universo das personagens não é dado apenas pela identificação dos valores que representam, e sim pela acumulação meticulosa dos efeitos de estilo que as convertem em tipos paradoxais da anticonvenção calcada no pastiche. Isso faz que a mesma voz que adere à modernidade dela justamente se afaste pela reduplicação do modelo de origem, mineralizado numa transposição mecânica de gestos e de atitudes que comprometem a verdade humana do projeto.

Assim, a biografia intelectual de Godofredo de Alencar, que a princípio parece sugerir um desdobramento crítico próximo da técnica do heterônimo, é apenas uma forma de antecipar a atmosfera mais adequada à leitura do percurso decadentista de um anti-herói cuja rebeldia a ação depois não confirma. Autor de “algumas frases, observações e alegorias”, o dândi Alencar odeia a literatura como



se fosse a pior das vulgaridades, percorre o mundo e troca a Academia pelo lirismo irônico da desilusão que algumas vezes o inspira a escrever “por excesso de ódios cheios de pensamentos”. A exemplo do barão Belfort ou do desajustado Jacques Pedreira, “é uma figura do romance” que não serve de modelo a nenhuma outra personagem: sua singularidade, como a dos dândis, é a de não se deixar jamais fisgar pelo olho que o persegue<sup>12</sup>.

É um olhar esquivo como esse que se cola aos flagrantes do cotidiano, buscando-lhes uma singularidade ilusória que só tem sentido no espaço imaginário dos livros. Moderno como atitude que por vezes intui a expressão escrita do novo — ressalvemos a crônica certa que antecipa a revolução tecnológica do novo século, o conto-reportagem marcado pela oralidade dos primeiros registros anônimos no espaço da cidade, a duração fragmentária do romance narrado por múltiplas visões, a consciência da profissionalização do escritor e a concepção moderna do livro como bem de consumo —, o projeto de João do Rio é no entanto um projeto de concepção linear que não se ajusta às tensões mais agudas da época senão a partir de seus privilégios de classe. Daí que o *raisonneur* de seu teatro, como o protagonista de seus contos, quando não do romance, seja sempre a mesma personagem-curinga saída da aristocracia que vê o mundo de cima e atravessa as suas vicissitudes sem cruzar com o rosto desconhecido da plebe. O barão Belfort, que escarnece do arrivista apaixonado na peça *A bela Madame Vargas*, é o mesmo que nos contos de *Dentro da noite* enaltece a “depravação saudável” da burguesia como um sinal de civilização indispensável à sua própria sobrevivência. O seu significado é o mesmo do Jacques Pedreira que dribla o destino em nome da vadiagem elegante que não dispensa o dinheiro, ou do Godofredo de Alencar que julga “a razão uma epilepsia e a moral uma coisa para admirar nos outros”, mas defende o lar e a pátria como únicas saídas para restaurar no Brasil a “cidadela do civismo”.

Nos livros de João do Rio, a ênfase no artifício é nada mais que a resposta alegórica que aguça os contrastes da nossa paisagem desigual, presente, por exemplo, na atmosfera grã-fina do romance, no tom empostado da crônica, no fascínio quase delirante pelas aventuras que dão o tema para os contos, ficando para a reportagem o lado escuro da vida que Antonio Candido tão bem destacou, ao revelar a face radical de um narrador interessado ora na greve dos trabalhadores do gás, ora no relato atento do martírio dos deserdados sob a miséria aviltante nos becos da grande cidade<sup>13</sup>.

12 RIO, João do. Nota. In: —. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro: Villas-Boas & Cia., 1916, p. 7.

13 Ver CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: —. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. A marca desse fascínio pela face degradada da vida, às vezes transformada em aventura, abriu caminho para o romance decadentista de Théó Filho, para os relatos em torno da miséria urbana escritos por Benjamin Costallat, bem como para a narrativa gótica do primeiro Gastão Cruls, ainda pouco estudados. Numa posição mais recuada, mas dentro desse momento, que explora a desfiguração dos costumes ante o impacto do novo, alinha-se também o romance *Madame Pommery*, de Hilário Tácito.

No outro extremo, os registros do jovem Lima Barreto na solidão do *Diário* mostram a revolta intelectual do mulato pobre do subúrbio que se recusa a reproduzir o estilo afetado dos literatos da época, em nome de uma solidariedade de classe que o aproxima dos oprimidos de toda sorte. Ao contrário do João do Rio que ingressa na vida literária mapeando o território da tradição, Lima Barreto faz do *Diário* uma espécie de metáfora do auto-exílio, de onde sairão depois os espectros que cortarão por dentro o ufanismo do sistema. Leitor dos russos e dos anarquistas, inimigo declarado das oligarquias e da Igreja, o sentido documental de sua obra dá aos seus livros um sabor de reportagem itinerante que vasculha o cotidiano da periferia em busca da dignidade humana dos miseráveis a quem se alia em compromisso de honra. A essa atitude, que chama de *militante* por inspiração de Tolstói e Guyau<sup>14</sup>, juntam-se a obsessão antiacadêmica e a angústia da marginalização, que dão ao plano geral de seu projeto um tom marcadamente autobiográfico em que o ressentimento fecunda a revolta e afina o sarcasmo.

A caricatura dos literatos da Academia, a sátira dos burocratas (os doutores da roça, a ignorância dos militares, o provincianismo dos arrivistas) e a oposição sistemática às elites (denunciou o colonialismo, a discriminação racial e o reformismo positivista dos bacharéis) compõem a tópica que atravessa os seus contos, romances e relatos de circunstância. Comum a todos, um narrador que recusa a escrita literária e se abre à mobilidade do flagrante numa direção inteiramente oposta à dos dândis que celebram a modernização da província na ficção de João do Rio.

Em Lima Barreto, o *flâneur* é o marginal que persegue os ecos de uma brasilidade dispersa que ele rastreia no terreiro da velha casa de escravos, no rosto anônimo que vaga pelo subúrbio em busca de comida, na coragem libertária de Zumbi ou nos poemas negros de Cruz e Sousa. Reagindo ao auto-exílio que a sociedade lhe impôs, a sua literatura ajusta a forma de escrever à intensidade com que é vivido o dia-a-dia da própria mutilação. Longe dos artifícios de estilo ou da empostação do clichê que marcaram sua época, os seus textos de circunstância combinam o impressionismo da crônica e a objetividade quase fotográfica do conto, cabendo quase sempre ao narrador um gesto de defesa aos oprimidos. Descrevendo, narrando ou refletindo sobre o seu tempo, a crônica assume com ele um modo de militância intelectual poucas vezes verificado nos escritores que o precederam. Nela, o pano de fundo é a defesa do outro, como o demonstram, por exemplo, os relatos que mandava da prisão ou do hospício para a imprensa anarquista; as mensagens que dirigiu aos escritores pobres da época; ou ainda as impressões que publicou à luz da reminiscência para recompor a própria biografia a partir dos ecos distantes da infância difícil na ilha do Governador, ao tempo da Armada<sup>15</sup>.

14 LIMA BARRETO. *Diário íntimo* [1905]. In: BARBOSA, Francisco de Assis, PROENÇA, M. Cavalcanti e HOUAISS, Antonio (orgs.). *Obras completas de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

15 Ver particularmente as crônicas reunidas em *Bagatelas e Feiras e mafuás* (São Paulo: Brasiliense, 1956).

Por outro lado, trabalhados no conto, a rebeldia e o sarcasmo fixam os movimentos de um narrador que desconfia da modernidade que o discrimina e contra a qual, no entanto, reage ora para viver na pele do outro a crueldade de todos os preconceitos (“Dentes negros e cabelos azuis”), ora para desfigurar a falácia do *locus amoenus*, compondo a farsa da terra arrasada seja como alegoria do primitivismo das elites (“O homem que sabia javanês”), seja como retrato delirante da colonização predatória (“A nova Califórnia”).

A crueza da linguagem, o inesperado das imagens fisgadas da perspectiva anônima do homem da rua dão à ficção de Lima Barreto um caráter de paisagem desconhecida que o estilo da tradição sempre hesitou em reconhecer. Daí a incomunicabilidade entre o pária e a ordem a refletir-se no espelho da cidade como uma espécie de pesadelo, a partir de cujos lampejos vamos ingressando num Brasil que a consciência dominante repudia. É contra essa consciência repressora instalada no poder que os heróis do romance se rebelam, eles mesmos figurantes anômalos de um Brasil mutilado que a ideologia ufanista da *belle époque* apagou. O encolhimento de Isaías Caminha ante o poder da palavra na configuração da vida e da glória, a loucura de Policarpo Quaresma atrás da miragem da pátria com que sonhou, mas que jamais existiu, a obstinação de Gonzaga de Sá em viver cada minuto a utopia de um Rio de Janeiro aberto à comunhão da liberdade para todos os seus filhos, dão a exata medida desse difícil percurso, na verdade tão inatingível quanto o sonho do Brasil civilizado para os estetas de João do Rio.

Entre o artificialismo retórico dos dândis e a verdade marginalizada dos párias, a ideologia costurou um vazio de consciência em que a realidade, transformada em sonho, só nos unia enquanto metáfora.

## Bibliografia

- ARARIPE JR., Tristão de Alencar. *Literatura brasileira. Movimento de 1893*. Rio de Janeiro: Democrática, 1896.
- ATHAYDE, Tristão de. *Primeiros estudos. Contribuição à história do modernismo. O pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Agir, 1948.
- BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil, 1900*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959. 2 v.
- . *Radicais de ocasião*. In: ——. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- . *Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)*. In: ——. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro/Brasília: LTC/Instituto Nacional do Livro, 1980. 2 v.
- CARVALHO, Elísio de. *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.

- HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria nem patrão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930 — A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977-1978. v. 5: 1897-1914; v. 6: 1915-1933.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952. 3 v.
- PRADO, Antonio Arnoni. *1922 — Itinerário de uma falsa vanguarda (os dissidentes, a Semana e o integralismo)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 6 séries. Rio de Janeiro: Garnier, 1901-1907.
- VITOR, Nestor. *Crítica de ontem*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurílio, 1919.



## Euclides da Cunha

*Walnice Nogueira Galvão*

Brasil. Foi professora de Teoria Literária na Universidade de São Paulo. Obras principais: *Formas do falso* (1972); *No calor da hora* (1974), tentativa de estabelecimento do *corpus* das reportagens sobre a guerra de Canudos; *Saco de gatos: ensaios críticos* (1976); *Mitológica roseana* (1978). Foi também responsável pela edição crítica de *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

Antônio  
Conselheiro, líder  
carismático da  
guerra de  
Canudos, "um  
pietista ansiando  
pelo reino de  
Deus".



Iconographia

nosotros, por tradición, estamos acostumbrados a ver convivir Rousseau con el Santo Oficio, y los pendones al emblema de la Virgen con *El Capital* [...].

ALEJO CARPENTIER, *Los pasos perdidos*

## I

Parece pouco plausível, mas Euclides da Cunha está escrevendo *Os sertões* na contemporaneidade do grande romance realista brasileiro de Machado de Assis, que marca a maturidade deste e seus últimos anos de vida. Ambos foram participantes da cena literária simultaneamente por pelo menos uma década, como mostram as cartas que trocaram; e viriam a morrer com pequeno intervalo — Machado aos 69 anos, em 1908, e Euclides aos 43 anos, em 1909. Ainda assim, não se pode imaginar obras mais dessemelhantes.

Se, por um lado, o naturalismo igualmente já dera seus melhores frutos, por outro, os primeiros sinais do modernismo, que faria sua rumorosa irrupção em cena na Semana de Arte Moderna em 1922, não chegariam a alcançar Euclides em vida.

Por tudo isso, costuma-se colocar Euclides sob o incômodo rótulo do pré-modernismo, sem dúvida na falta de melhor categoria. Quando se considera que o outro escritor de prosa do mesmo período que sobressai da média é Lima Barreto, a heterogeneidade se acentua desconfortavelmente.

Sobretudo naturalista e positivista, Euclides vai ser rejeitado pelo modernismo. Sua retórica do excesso, seu registro grandiloqüente, seu tom altíssimo só poderiam ser avessos ao espírito modernista. Acrescente-se a isso sua preocupação pelo uso de uma língua portuguesa castiça e até arcaizante, ao tempo em que Mário de Andrade ameaçava todo mundo com seu projeto de escrever uma *Gramatiquinha da fala brasileira*.

No entanto, mal sabiam os modernistas que em Euclides contavam com um abridor de caminhos. As numerosas emendas a que submeteu as sucessivas edições de *Os sertões*, enquanto viveu, apontam para um progressivo abrasileiramento do discurso. No longo processo de emendar seu próprio texto, a prosódia vai aos poucos ganhando da ortoépia, esta sim portuguesa, mostrando que o



ouvido do autor ia desautorizando sua sintaxe e, principalmente, sua colocação de pronomes, anterior.

Ainda mais, o modernismo vai dar continuidade a algumas das preocupações de Euclides com os interiores do país e com a repulsa à macaqueação europeia nos focos populacionais litorâneos. Partilha igualmente com ele a reflexão sobre a especificidade das condições históricas do país, na medida em que já em *Os sertões* Euclides realizara um mapeamento de temas que se tornarão centrais na produção intelectual e artística do século XX, ao debruçar-se sobre o negro, o índio, os pobres, os sertanejos, a condição colonizada, a religiosidade popular, as insurreições, o subdesenvolvimento e a dependência. Aí fincam suas raízes não só o modernismo mas também o romance regionalista de 1930 e o nascimento das ciências sociais no país na década de 40.

Muitas dessas preocupações não eram, evidentemente, exclusivas de Euclides, mas comuns às elites ilustradas nas quais ele se integrava e das quais vai se destacar ao escrever *Os sertões*. E de muitas delas até se pode dizer que ele as aprendeu na escola, pois a marca do militar é muito forte neste livro. Este militar cedo se licenciou do exército para nunca mais retornar, e sem dúvida, a partir de certo ponto, se sentia muito pouco à vontade na farda, como mostram suas cartas a amigos e familiares no período de decisão. Mas não se deve perder de vista que se trata do livro de um militar *por formação*, o que é fundamental para que se entendam tanto as origens de tais preocupações quanto a extraordinária reviravolta de consciência causada pela guerra de Canudos, testemunhada de corpo presente<sup>1</sup>.

O fato de Euclides ter feito seus estudos completos na Escola Militar do Rio de Janeiro, de onde saiu apto para se profissionalizar como engenheiro militar, pesa poderosamente em seus escritos. Essa era uma escola de ponta que, produzindo vanguardas, constituiria um foco modernizador e teria atuação marcante na política brasileira, sobretudo na década em parte da qual Euclides foi aluno. Fundada numa situação curiosa e quase fortuita, é decorrência da invasão de Portugal, metrópole da colônia brasileira, no ano de 1807, durante as guerras napoleônicas. O príncipe-regente, futuro D. João VI, que governava Portugal no impedimento de sua mãe, a rainha Dona Maria I, a Louca, foi obrigado a fugir às pressas para a colônia ultramarina, remota e pouco mais que selvagem, com toda a sua corte. De repente, centenas de pessoas habituadas aos refinamentos cortesãos

1 "No por azar varias de las obras que registran la protesta rural fueran escritas por militares e escritores vinculados al ejército. La explicación es obvia: quien llevó a cabo la represión en todo el continente fue el ejército, ya porque ejerciera directamente el poder ejecutivo (caso de México, Uruguay, Colombia), ya porque fuera el sostén principal de los gobiernos civiles (caso de Argentina e Brasil). En cualquiera de los casos, quien llevó adelante el proyecto modernizador y pude hacerlo viable fue el ejército, lo que es posible razonar de otro modo: sólo la fuerza represiva de que disponía el ejército era capaz de imponer el modelo modernizador, ya que él implicaba una reestructuración económica y social que castigaría ingentes poblaciones rurales, forzándolas a una rebelión desesperada" (RAMA, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 350).

europeus desembarcaram direto na barbárie colonial. D. João viu-se obrigado a tomar, imediatamente, uma série de medidas civilizatórias, inclusive algumas que violavam o exclusivo colonial e que assim vieram contribuir para a independência em 1822, como a abertura dos portos ao comércio internacional.

As medidas tomadas por D. João foram de várias espécies e de diferentes níveis de alcance. Coisas antes proibidas pelo estatuto colonial, como imprensa, emissão de moeda ou cursos superiores, foram criadas por decreto. No intervalo de alguns anos já haveria uma Biblioteca Real, hoje a Biblioteca Nacional, o Jardim Botânico, a Imprensa Régia, a Escola de Belas-Artes, o primeiro Banco do Brasil, cursos de medicina e de direito, e a Real Academia Militar, futuramente Escola Militar, criada em 1810 na cidade do Rio de Janeiro, sede da Corte e capital do país.

Assim foi fundada na colônia esta escola, que era na realidade um centro de altos estudos de matemáticas e ciências naturais, influenciado pela Ilustração e tendo como modelo a École Polytechnique criada pela Revolução Francesa em 1794. A Polytechnique, primeiramente denominada Escola Central dos Trabalhos Públicos, se constituirá como resposta à tarefa urgente de preparar quadros civis e militares para o aparelho de Estado revolucionário.

Embora Portugal fechasse suas alianças com a Inglaterra, e portanto a colônia pertencesse à esfera de influência inglesa, o modelo da nova escola não poderia ser mais francês do que de fato foi. Tudo, desde o currículo até os livros, vinha da França, a mesma França que era a inimiga em armas naquele momento e de onde vinham as idéias perigosas. Tanto que uma das primeiras incumbências dos professores foi traduzir os manuais importados, do francês para o português. E, embora os primeiros professores fossem portugueses, dentro de poucos anos a Escola já se auto-alimentava, formando seu próprio corpo docente. Quanto aos currículos e livros didáticos, estes sobreviveram franceses a várias reformas, e algumas décadas se passaram até que a Escola, primeiro através de traduções e depois de adaptações, passasse a produzir seus próprios compêndios.

As carências inevitáveis do meio impuseram que ela formasse também engenheiros civis. Só em 1874 as duas especializações se bifurcariam em duas escolas diferentes, uma nova só para formar engenheiros civis e a antiga exclusivamente para a formação de militares. Esta última, além da engenharia, compreendia as armas da infantaria, cavalaria e artilharia, que o aluno deveria cursar antes para poder ingressar na arma propriamente de engenharia.

Acolhendo cada vez mais em seu seio os filhos de uma burguesia e pequena burguesia urbana crescentes — posto que os filhos dos grandes proprietários de terras e dos altos funcionários do governo se encaminhavam quase que somente para o direito e, em menor parcela, para a medicina —, a Escola Militar desde o início reconhecia sua clientela através da instituição de soldo obrigatório para todos os alunos, fossem eles militares ou civis. Ainda nisso era seguido o modelo francês. Gradativamente, a Escola vai se tornando um escoadouro de profissionais, técnicos, cientistas e especialistas que se distinguirão na história do país. Seu

prestígio pode ser inferido do fato de que muito senador e ministro continuava professor nela durante sua carreira política.

Dentre os ex-alunos que se tornaram militares de profissão, destacam-se nomes ilustres como o de Duque de Caxias, comandante vitorioso da guerra contra o Paraguai, durante o Segundo Reinado, bem como os dois primeiros presidentes da República, marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto. Mas outros igualmente se notabilizaram em funções e papéis diferentes. André Rebouças se realizou como engenheiro e professor de engenharia, bem como em trabalhos empresariais durante o império. Pereira Passos, o Haussmann do Rio de Janeiro, foi o responsável pela urbanização da capital, de que foi prefeito, no princípio deste século. O Barão do Rio Branco foi um estadista de envergadura e prestou inestimáveis serviços na demarcação de fronteiras, quando ministro das Relações Exteriores. Benjamin Constant, de decisiva influência sobre seu discípulo Euclides, veio a ser ministro da Guerra da recém-proclamada República e em seguida ministro da Educação, sendo o autor da primeira reforma de ensino republicana, de inspiração positivista. Cândido Mariano Rondon, idealizador do indigenismo brasileiro, fundou o primeiro Serviço de Proteção ao Índio, a que se dedicou durante toda a vida, após ter sido colega de turma de Euclides. E ainda muitíssimos outros, que transformaram de várias maneiras os destinos do país.

Pela altura da década de 80 do século passado, a Escola Militar, alimentada pelo ideário francês, acabara por se tornar um foco de oposição ao regime monárquico. Tal oposição concentrava suas forças na grande causa pública da época: extinguir a escravidão e implantar a república.

Com a crise do antigo sistema colonial, foi regra na América Latina que se formassem nações independentes da metrópole ao mesmo tempo que repúblicas de homens livres. No caso do Brasil, não. O Brasil, colônia cada vez mais rica de uma metrópole cada vez mais pobre, seguiu um destino diferente e paradoxal. No plano político, sem dúvida o fator determinante desse destino foi justamente a transplantação da sede do império para a colônia, com D. João e toda a sua corte migrando e instalando aqui a sede do reino, com as conseqüências que se sabe. Quando se dá a independência, em 1822, a nova nação não é mais colônia portuguesa mas continua monarquista e escravocrata, sendo seu primeiro rei um português filho de D. João, o imperador D. Pedro I, também herdeiro do trono de Portugal. Este reina apenas alguns anos, e se retira para Portugal, para defender seu trono, ameaçado por outro pretendente. Durante o longo reinado de seu filho e sucessor, D. Pedro II, vão se avolumando os problemas internos da nação agrário-exportadora, de economia baseada no trabalho escravo e sob a hegemonia britânica. A Inglaterra, já em plena revolução industrial, força de fora a extinção da escravidão, contrária a seus interesses de expansão de mercado. Assim, embora seja a monarquia que acaba finalmente emancipando os escravos em 1888, no ano seguinte ela mesma é deposta, exilada e a república proclamada.

Ora, é o exército quem depõe a monarquia, proclama a república e fornece sucessivamente os dois primeiros presidentes. Nos últimos anos, o exército fora se tornando abolicionista e republicanista; o dissídio crescente com o trono acabou desembocando na Questão Militar, que foi o golpe de misericórdia na derrocada da monarquia.

O oficialato se formava maciçamente na Escola Militar, onde continuava a se alimentar das novas "idéias francesas": o positivismo de Comte e Littré, o evolucionismo tanto spenceriano quanto darwinista, o determinismo de Taine e Buckle, a fé cega na ciência e no progresso, na república e nos direitos dos cidadãos. O líder de opinião na Escola, no último decênio do império, era incontestavelmente o matemático positivista Benjamin Constant (é verdade que Botelho de Magalhães de sobrenome), professor, ex-aluno, engenheiro militar com patente de capitão, de quem Euclides já era discípulo desde os bancos escolares do Colégio Aquino, quando fora seu aluno, antes de se decidir pela mesma carreira que o mestre.

O positivismo se casava tão conaturalmente com o abolicionismo e o republicanismo que o lema da nova bandeira vai ser, como é até hoje, *Ordem e Progresso*. Benjamin Constant pregava que o soldado deveria ser antes de tudo um cidadão armado, com uma missão ao mesmo tempo civilizatória, humanitária e moral. Esses princípios vieram mais tarde a se institucionalizar na reforma da Escola Militar de que foi autor, em 1900. Ora, tal concepção tinha sido uma criação da Revolução Francesa, só que ao contrário: eram os cidadãos que se tinham armado para propagar os ideais revolucionários pelo mundo, para civilizar o mundo ainda oprimido pelo *Ancien Régime*, e não para militarizá-lo. Estava pronto para ser usado — como de fato o foi, até para legitimar a chacina dos pobres em Canudos — o mito da Revolução Francesa à moda da casa.

A passagem de Euclides pela Escola Militar foi rica e acidentada e marcou-o para sempre, até na sua superação. Tendo ingressado nela em 1886, aos vinte anos, vai viver com dedicação o ativismo político em que todos, professores e alunos, se empenhavam em prol do ideal republicano e abolicionista. E é como jovem ativista, ao praticar um gesto de efeito, que vai pela primeira vez chamar a atenção pública, tal como ficou registrado nas atas do Parlamento e na imprensa.

Os alunos tinham combinado uma demonstração no cais do porto, por ocasião do desembarque do tribuno republicanista Lopes Trovão, que voltava da Europa. E foram frustrados pela programação, para o mesmo dia, de uma visita oficial do ministro da Guerra do império à Escola, com revista de tropas em parada. Decidiram protestar com um ato de desacato à autoridade: em vez de apresentar armas, atirar os sabres ao chão — o que, de fato, Euclides foi o único a fazer. Preso e aguardando conselho de guerra, recebeu do imperador uma pena menor, que apenas o expulsava da Escola. Euclides estava quase terminando o terceiro ano.



Mudando-se para São Paulo, estréia na imprensa com uma série de artigos de violenta propaganda republicana no jornal *A Província* (hoje *O Estado de S. Paulo*). Um ano depois, a república é proclamada e Euclides reintegrado na Escola. Forma-se em janeiro de 1892, com a patente de primeiro-tenente — nunca receberia outra — e o título de “Bacharel em Matemática, Ciências Físicas e Naturais”, ambos dados pela Escola Superior de Guerra. Nesse interim, casara-se em 1890 com a filha de um influente general republicano.

Começando sua carreira de engenheiro militar, mais uma vez no Rio de Janeiro, vai fazer, como era usual, um estágio na Estrada de Ferro Central do Brasil. Mas, com a eclosão da Revolta da Armada em 1893, é transferido para trabalhar na construção de fortificações e trincheiras governamentais, e vai ser o pivô de mais um incidente. Um senador governista sugerira no Parlamento que os revoltosos aprisionados fossem asfixiados com cal, ante o que Euclides publica duas inflamadas cartas de protesto no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio. Sua nova transferência profissional, agora para a cidade de Campanha, em Minas Gerais, costuma ser considerada como sinal de que caíra em desgraça com os poderosos do momento, de que até então fora aliado. Em cartas escritas nessa fase começa a cogitar em deixar o exército, o que de fato fará, reformando-se, em 1896, aos trinta anos. Daí em diante trabalhará como engenheiro civil, na qualidade de funcionário público, e escreveria.

O período de consolidação do novo regime é marcado por muitos levantes, efêmeros ou duradouros, sendo volta e meia acenada como mais temível a possibilidade de uma restauração monárquica. E é novamente manifestando-se sobre um deles que Euclides enceta o processo que redundará na feitura de *Os sertões*.

Um grupo itinerante de pessoas religiosas lideradas por um pregador leigo, Antônio Conselheiro, depois de perseguido muitos anos por toda parte no interior dos estados do Nordeste, acaba por se refugiar numa fazenda abandonada, no fundo do sertão da Bahia, numa localidade chamada Canudos. Pequenos contingentes de tropas foram enviados contra eles em mais de uma ocasião, e foram rechaçados. Preparou-se uma expedição maior, que passaria para a história como a terceira expedição, sob o comando do coronel Moreira César. Esse militar se distinguira na repressão à Revolução Federalista do Rio Grande do Sul, já no período republicano, tornando-se conhecido pelo apelido de “Corta-pescoço”. A expedição dirige-se a Canudos e, no primeiro ataque, bate em retirada com pesadas perdas, inclusive a de seu comandante, numa debandada geral, deixando cair peças de roupa, mochilas, armas e munições.

Foi o estopim para um alarma nacional, que começou pela depredação de quatro jornais monarquistas que ainda sobreviviam, um deles em São Paulo e três no Rio de Janeiro, continuou em atentados e resultou na convocação da quarta expedição. Esta reuniu tropas vindas de todos os estados do país, sob o comando

de nada menos que quatro generais e, a partir de certa altura, até um marechal, o ministro da Guerra, que se deslocou pessoalmente para lá.

O exame dos documentos e da imprensa da época mostra como foi feita a montagem dessa reação desmedida. Arquitetou-se uma representação de Canudos como o foco de uma contra-revolução monarquista internacional, com sede em Nova York, Paris e Buenos Aires. Essa conspiração contaria com ramificações de toda sorte em território brasileiro, navios ao largo, rede de apoio logístico e mesmo treinadores estrangeiros no local.

É nesse clima que Euclides escreve dois artigos sobre o assunto, ambos intitulados “A nossa Vendéia”, publicando-os no jornal *O Estado de S. Paulo*. O título foi tão feliz e oportuno que se alastrou, foi muito glosado e chegou a ser o título provisório de *Os sertões*; mas, então, ele próprio já tinha aprendido, e duramente, que Canudos não era “a nossa Vendéia”, como ele também fora induzido a crer. De fato, não calhava mal naquele momento a lembrança da contra-revolução oriunda da aliança entre nobres e camponeses que durante tantos anos fustigara a Revolução Francesa por dentro, enquanto os países europeus atacavam de fora.

Entretanto, nos dois únicos outros livros que publicou afora *Os sertões*, respectivamente *Contrastes e confrontos* (1907) e *À margem da história* (1909), aqueles dois artigos não foram recolhidos. Ambos os livros são constituídos por coletâneas de artigos já publicados e pequenos estudos, de nível desigual, versando tópicos variados como política, fronteiras, literatura, história, quadros sociais, perfis, temas amazonenses e outros afins, inclusive seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, para a qual foi eleito menos de um ano após a publicação de *Os sertões*. Certamente não se pode dizer que acrescentam muito à sua obra, e ele o sabia, pois amigos testemunharam seu aborrecimento por ser conhecido como o autor de um livro só. Viu publicado ainda *Peru versus Bolívia* (1907), um relatório pouco extenso sobre questões de limites entre aqueles dois países, preparado quando trabalhava com o Barão do Rio Branco no Ministério das Relações Exteriores, nos seus últimos anos de vida.

Após a publicação de “A nossa Vendéia” em *O Estado de S. Paulo*, Euclides é imediatamente contratado por aquele jornal para fazer a cobertura da guerra como enviado especial. Viaja para Canudos em companhia do ministro da Guerra, marechal Macedo Bittencourt, comissionado como seu adido.

Dessa missão resultou a publicação de uma série de reportagens sobre a guerra (só muitos anos após sua morte recolhidas em livro), que seriam o embrião de *Os sertões*. O estudante colegial que escrevera quatro sonetos intitulados “Robespierre”, “Danton”, “Marat” e “Saint-Just”, alimentado com idéias francesas na Escola Militar, vai finalmente viver em pleno o mito da Revolução Francesa à moda da casa.

Liquidada a insurreição em 5 de outubro de 1897, assinala-se uma reviravolta de opinião. Mas é bom lembrar que com Canudos o fantasma de um retorno do *Ancien Régime* ficou exorcizado para sempre, e nunca mais foi manipulado como o fora por essa ocasião. A contra-revolução monarquista internacional esfumara-se no ar e em lugar dela, acionado a pretexto dela, ficara o massacre indiscriminado de gente pobre. Os mesmos líderes que clamavam pelo extermínio agora falam com emoção em crime. Os manifestos estudantis que antes eram cheios de ardor republicano agora protestam indignados. As forças armadas se viram cobertas de opróbrio. O arraial de Canudos fora arrasado, depois de empapado em querosene, a que foi ateado fogo com bombas de dinamite. Resistiria até o último homem tombar morto; alguns dias antes do fim, fora negociada a retirada de cerca de seiscentos prisioneiros, constituídos por mulheres, crianças e velhos. Todos os prisioneiros válidos feitos ao longo da guerra tinham sido amarrados e degolados, desde o início, ante a vista dos generais. É essa reviravolta de opinião que *Os sertões* expressará cinco anos mais tarde, quando de sua publicação, vindo a ser a maior *mea-culpa* da literatura brasileira. Esta é a não desprezível razão para seu êxito imediato e fulminante, concretizado em edições sucessivas, juntamente com a eleição de seu autor para a Academia Brasileira de Letras e para o Instituto Histórico e Geográfico. E, pelo menos em certo nível — pois há outros, como veremos —, razão também de sua permanência na estima geral até hoje.

Se o embrião do futuro livro está na série de reportagens, todavia é ainda em escala muito modesta e nem de longe dá idéia do que acabará sendo. Pois, ao mandar os primeiros relatos, Euclides, como todo mundo, inclusive os correspondentes de guerra dos outros periódicos, está convicto de que a república se encontra em perigo. Assina os telegramas com a saudação final: “Viva a República!”, o que também era o grito de guerra das tropas quando avançavam para o ataque. Os canudenses seriam contra-revolucionários que visavam derrubar a república, a qual, juntamente com a abolição dos escravos que imediatamente a precedera, era o primeiro passo efetivo no resgate do atraso brasileiro e no rumo da entrada do país no concerto das nações civilizadas. Como pode uma nação ser moderna se tem escravos e rei? Mas, à medida que a série avança, seu autor torna-se mais reticente, menos ardoroso no entusiasmo republicano. E, mais curioso ainda, a série ficará incompleta: nunca foi publicada, nunca apareceu e nunca se apurou se afinal foi ou não escrita a reportagem que relataria os últimos dias da guerra e a chacina da vitória.

O livro, que Euclides levaria cinco anos a elaborar e para o qual faria detidos estudos, seria finalmente um enorme volume de mais de seiscentas páginas. Se compararmos as áreas do conhecimento que lá são mobilizadas com o currículo da Escola quando ele era aluno, verificamos que já estava familiarizado com boa parte delas. Tinha estudado na Escola química orgânica, mineralogia, geologia, botânica, arquitetura civil e militar, construção de estradas, desenho geográfico, física experimental, topografia e desenho topográfico, ótica, astronomia, geodésia, administração militar, tática e estratégia, história militar, balística, mecânica

racional, tecnologia militar e as matemáticas. Afora outras, de natureza diversa destas, como direito natural e direito público, direito militar, análise de Constituição, direito internacional aplicado às relações de guerra etc. Todas essas, e mais algumas, faziam parte de seu currículo escolar. Como matérias de currículo, não teriam sido obrigatoriamente estudadas a fundo, conforme se percebe no livro, mas é com as vistas afinadas por esses saberes que Euclides avalia Canudos e a guerra.

Mas não era suficiente. Aparecem no livro extensos estudos de história de Portugal e do Brasil, sobretudo no que diz respeito à colonização e ao povoamento, necessários para responder a suas indagações quanto à origem e formação da gente de Canudos. Concorrem igualmente noções de antropologia, de sociologia, de folclore, de religião e de psicologia social, esta última com ênfase no que os cientistas sociais do século XIX chamavam de comportamento anormal das multidões, preocupados como estavam com a primeira revolução social de massa desencadeada nas ruas da Revolução Francesa.

Assim considerado, o livro aparece como uma formidável enciclopédia onde teorias sobre as causas das secas que assolam o Nordeste ombream com interpretações psicocriminais da instabilidade nervosa dos mestiços, e a crítica às táticas desenvolvidas pelo exército, com análises de preceitos religiosos.

No fundo, *Os sertões* é uma narrativa da guerra de Canudos, provinda de um movimento milenarista sertanejo confrontado pelas forças armadas, escrita com inúmeras reflexões sobre todas aquelas áreas do conhecimento. Uma apreciação do esquema básico do livro permite compreender melhor essa combinação. O esquema é decididamente determinista: a uma primeira parte intitulada *A terra* segue-se outra intitulada *O homem* e uma terceira, mais longa e com subdivisões que se desdobram a partir do capítulo “A luta — preliminares”.

Na primeira parte, *A terra*, é examinada nas suas origens a constituição geológica do continente americano, com o foco restringindo-se cada vez mais até se concentrar sobre a região de Canudos. São estudados o solo, a flora, a fauna, o clima e as causas do fenômeno local das secas.

Na segunda parte, *O homem*, é analisada a formação antropológica do brasileiro, resultante da confluência de três raças, que são, pela ordem de chegada, a indígena, a branca e a negra. As sucessivas vagas da colonização e do povoamento do país têm seu histórico traçado. Novamente apertando o foco, são investigadas a população da região, com seus tipos e costumes, a religiosidade sertaneja e finalmente a trajetória pessoal do líder carismático do movimento, Antônio Conselheiro.

A terceira parte, cuja extensão corresponde ao dobro das duas anteriores somadas, narra a guerra de Canudos, desdobrando-se em seis capítulos, intitulados “A luta — preliminares”, “Travessia do Cambaio”, “Expedição Moreira César”, “Quarta expedição”, “Nova fase da luta” e “Últimos dias”.



Das duas primeiras partes poder-se-ia supor que não fossem narrativas, devendo ser, por sua natureza, a primeira descritiva e a segunda analítica. Entretanto, são, desde a palavra inicial do livro, intensamente narrativas. Não cabe aqui o dissídio que Lukács apontou entre narrar ou descrever, a propósito do realismo-naturalismo europeu<sup>2</sup>. Não sendo um romance, *Os sertões* é naturalista e é narrativo. A análise literária dá conta de que em *A terra* é sobretudo à antropomorfização dos elementos naturais, dotados de desígnios e sentimentos, que cabe a responsabilidade pelo caráter de narrativa; o que não é de todo alheio a manuais de geologia. Em *O homem*, o assunto principal, a miscigenação, é narrado como um processo; o que tampouco é alheio a manuais de história. E os capítulos da luta como que deflagram retroativamente as duas partes iniciais, onde se encontram sistemas de metáforas que prefiguram aquilo que vai ser episódio de crônica da guerra.

Entretanto, essa narrativa é *virtualmente* polifônica, no sentido demonstrado por Bakhtin a propósito de Dostoiévski e de seus romances manifestamente polifônicos<sup>3</sup>. Não há propriamente personagens, porque não há romance. O que temos aqui é um imenso diálogo a muitas vozes, mediadas pelo narrador. A massa de conhecimentos e de nomes de autoridades nesses conhecimentos com que Euclides enche as páginas de seu livro aparece em forma ou de citações ou, muito mais freqüentemente, de paráfrases. A paráfrases seguem paráfrases, quase sempre em desacordo total ou parcial. O andamento da narrativa, que procede por antíteses e não por sínteses, torna-se uma polifonia exasperada. Uma autoridade num dado saber disse algo a respeito de um assunto, e sua paráfrase aparece devidamente na continuidade da narrativa, para em seguida outra autoridade, que disse algo que é diverso ou contrário à anterior, achar-se também parafraseada. Extremando o procedimento, aproximamo-nos daquilo que Northrop Frye definiu como anatomia, ou seja, uma forma épica não romanesca com ênfase na disseção analítica de idéias<sup>4</sup>. Pois são idéias, teorias, hipóteses, dogmas, opiniões, apaixonadamente ponderados, vindo a constituir não as personagens mas os actantes da narrativa. Tudo se passa sob as espécies de um simpósio cujos convivas estão ausentes mas suas idéias em entrecchoque os substituem em presença viva nas páginas do livro. Às vezes controlando-as, às vezes perdendo o controle delas, a todas essas vozes sobrepe-se a voz do narrador na primeira pessoa de um plural majestático.

2 LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: —. *Ensaio sobre literatura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965. Ver também três ensaios de Antonio Candido sobre o naturalismo: “Degradação do espaço (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L’Assommoir*)”, *Revista de Letras*, v. 14, 1972, FFLCH-Assis; “O mundo-provêrbio (Ensaio sobre *I Malavoglia*)”, *Língua e Literatura*, n. 1, 1972, FFLCH-USP; e “A passagem do dois ao três (Contribuição para o estudo das mediações na análise literária)”, *Revista de História*, n. 100, 1972, FFLCH-USP.

3 BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981; e *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

4 FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

O suporte desse polifonismo reside na intertextualidade. Toda a ciência da época — aquela que era acessível a um meio periférico e dependente como o brasileiro — é passada em minuciosa, mas não rigorosa, revista. É entre esses outros textos, jogando uns contra outros, manipulando-os e até invectivando-os, que se constrói este. O leitor desavisado vai encontrar dificuldade em precisar qual é, afinal, a teoria, ou a opinião, que o autor subscreve. Isto ocorre a cada página, quer o assunto tratado seja a causa das secas ou a superioridade do sertanejo: as teorias ou opiniões mesmo quando opostas não se cancelam. A correção ou incorreção de sua ciência não vem ao caso. As duas leituras, a “certa” e a “errada”, são possíveis, só que ambas coexistem no livro servindo ao mesmo princípio de construção literária.

Nas duas primeiras partes, a intertextualidade lança mão predominantemente de textos científicos e históricos. Na terceira parte, que é a crônica da guerra, a que presenciou fazendo anotações em sua caderneta de campo e escrevendo reportagens, os materiais mobilizados são as séries escritas por outros jornalistas, os livros sobre a guerra editados antes do seu, os relatórios administrativos de governo, as ordens-do-dia militares. Também neste caso as citações e paráfrases são extensas e as opiniões, contraditórias.

A postura do narrador — esse narrador que, manejando a intertextualidade, finge a apresentação de um simpósio de sábios — é peculiar. Intromete-se naquilo que está narrando, em tom conspícuo, e com alguma freqüência apostrofa os autores e seus assuntos, sempre no plural majestático. O narrador reveste a persona de um tribuno, discursando para persuadir.

A persona de um tribuno num texto narrativo introduz o gênero dramático e seu *pathos*. O narrador confronta os leitores com sua enfática persuasão. Abre-se um espaço entre a elevação da tribuna e o auditório, e esse espaço é homólogo do espaço dramático entre o palco e o público<sup>5</sup>. Não temos aqui a apresentação auto-anuladora do narrador épico, que se apaga para que o narrador resplandeça, mas o gesticular patético do orador, afastado e elevado, em confrontação, querendo convencer.

A tensão dramática nunca está ausente desse livro. A luta é uma situação dramática por excelência. Mas a luta, óbvia numa guerra, a qual toma a maior parte do livro, também contamina o tratamento literário das duas partes iniciais. As forças naturais estão em permanente conflito; a luta entre os homens é uma instância da luta cósmica, onde o calor e a seca atacam a vegetação, mas esta desenvolve uma estratégia de resistência.

Se o dialogismo e a antítese pressupõem o conflito, a figura predileta do autor, o oximoro, compõe-se de extremos<sup>6</sup>. Substancialmente épico, sem dúvida, mas devendo muito ao dramático, *Os sertões* joga com esses dois gêneros literários.

5 STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

6 MEYER, Augusto. *Preto e branco*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

## II

O grande sintagma narrativo bíblico, que vai do Gênese ao Apocalipse, aparece nesse livro com pelo menos uma extraordinária distorção. O bloco inicial maior do Apocalipse bíblico relata o horror da destruição do mundo, da besta, do fogo do céu e do que sobe dos abismos, das pragas, da dizimação da humanidade. O último trecho, menor, é a Revelação sobre o que virá após o Juízo Final, com a epifania paradisíaca da Cidade de Deus, a Nova Jerusalém. Esta não tem Templo, porque a cidade inteira já é a morada do Cordeiro. É construída de ouro e pedras preciosas, exatamente na forma de um quadrado resplandecente, com os demais arquétipos, ou imagens literárias que aparecem repetidamente na tradição, do rio da água da vida e da árvore da vida.

Mas em *Os sertões* há uma dupla inversão, por isso mesmo mais maligna: a primeira parte do Apocalipse é narrada com as imagens invertidas da segunda parte. Ou seja, a parte do horror é narrada com as imagens da parte paradisíaca viradas ao contrário. Também esses arquétipos invertidos pertencem à tradição, e não foi o autor quem os inventou<sup>7</sup>. Assim, a inversão demoníaca dos arquétipos é duplicada. E por isso tudo está virado pelo avesso nesse Apocalipse, que não é paradisíaco porém demoníaco, do inferno, dos mundos íferos, do que é rejeitado pela razão, do que confunde o entendimento humano. Em *Os sertões*, há um rio central — o Vaza-barris — que não mana porque não tem água. Em vez do jardim civilizado, obra do homem, centralizado pelo rio da água da vida e pela árvore da vida, ali está a vegetação da natureza seca, arbustos e cactos sem o verde, só garranchos e espinhos. Em vez do Cordeiro, em nível icônico, a cabra, o bode e os cães que devoram cadáveres; em nível simbólico, o bode expiatório coletivo, que são os canudenses assolados pela modernização do país. Em vez da Cidade de Deus, o labirinto emaranhado de casebres de taipa, construído de terra e cor de terra, sem sequer o quadriculado das ruas confortador da mente humana. As relações sociais internas aos dois bandos empenhados no mútuo extermínio são as de uma horda congregada em torno de um líder sinistro. De um lado, “um falso apóstolo”, um “bufão arrebatado numa visão do Apocalipse”, um “doente grave”, um “doido”. Do outro, generais civilizados que autorizam a degola de prisioneiros amarrados. E a Cidade de Deus vai se tornar a cidade da morte, transfigurada em “necrópole de insepultos”, “vala comum”, “matadouro” e “esterquilínio”.

O palco do confronto é uma *Wasteland* e seu elemento natural poético o fogo. Primeiro o dos tiros, depois o do incêndio deliberado; seus correlatos imagísticos são a seca, o calor excessivo, a seiva cáustica das plantas. Em vez de predominarem o ar em que resplandece a Cidade de Deus e a água que a fecunda, ali só há a terra e o fogo. Assim é que *Os sertões* constitui-se em narrativa desde a primeira

7 FRYE, op. cit.

palavra; mesmo aquilo que parece descrição, ou tem por objetivo aparente descrever, já é narração. Por aí começa a primeira parte de *Os sertões*, com sua mimese do Gênese, seu andamento desmesurado, titânico, narrando o Caos parindo a Terra. Tudo ali é convulso e em movimento: as cordilheiras se desven-cilham do magma ardente e se lançam para o alto, os estratos geológicos lutam entre si à procura de estabilização, os mares se apartam. Como se não bastasse, na região de Canudos o Gênese ainda não terminou: os excessos do clima estão modificando incessantemente a própria morfologia dos minerais, o líquen está em via de atacar a pedra para transformá-la em solo, e assim por diante.

Grande parte da eficácia literária desse início decorre da busca do efeito de dotar de vida, de vontade própria e de movimento aquilo que é inerte e inorgânico, narrando-o como um sujeito vinculado a um verbo de ação.

Essa concepção de um Gênese não pronto porém em devir é aplicada também ao sertanejo. Ele é uma espécie racial ainda em formação, possivelmente a nova raça brasileira — o sertanejo: “a rocha viva de nossa nacionalidade” — que ali está sendo exterminada antes que acabe de se formar; e esta é a grande tragédia. Evidentemente, isso entra em contradição com as teorias raciais do mestiço que Euclides longamente expõe e endossa.

A mimese do grande sintagma narrativo da Bíblia é ciosamente dissimulada sob o ostensivo esquema determinista de *A terra, O homem, A luta*. E o olhar visionário, que apreende sob o esquema determinista as essências de revelação, faz as vezes de olhar do outro; não ininterruptamente, mas em brechas por onde ela fulgura. Nesses relances, Antônio Conselheiro é “um pietista ansiando pelo reino de Deus” e, quanto a Canudos, “ali era o céu”, um “voltar-se à idade de ouro dos apóstolos” e uma “Jerusalém”. O exército é demonizado como “multidão criminosa e paga para matar”, “mercenários inconscientes”, “Anticristo”, ponta-de-lança de “a lei do cão” e “mundica” (imundície). A guerra de Canudos é um “refluxo para o passado” e “um crime”. Compreende-se pela inversão o grito canudense de provocação às tropas: “Avança! fraqueza do governo!”. Muitas vezes dá para supor que era desse modo, na estrutura mais profunda, que os insurretos viam a si mesmos, a sua cidade e ao adversário. A cidade para eles era “o Belo Monte”, com todas as suas implicações bíblicas e especialmente apocalípticas, que “o terror da História”, no dizer de Mircea Eliade, estava transformando no seu contrário. Não estaria aí mimetizado o olhar do outro?

Quanto à vegetação da *Wasteland*, de papel tão proeminente na narrativa, é a que lhe cabe: mirrada, sem folhas, agressivamente armada de espinhos e de seivas cáusticas. A *Wasteland* não tem o húmus, é só areia e pedra. Dois efeitos são montados através da metaforização narrativa dos vegetais. O primeiro deles serve à instauração de uma analogia positiva comportando o elogio do vegetal, a sua resistência quase moral em meio tão adverso, com areia e pedras em baixo, calor em cima, e sem água. Essas plantas enfezadas e disformes não estão domadas. Ao contrário, são corajosas e ricas em ardis para a sobrevivência. Os vegetais, por sua aparência física, por seu caráter “moral”, pela natureza de plantas



sociais que em parte têm, prefiguram o sertanejo e dele serão aliados, protegendo-o, enquanto repelem o invasor.

O segundo prepara esquemas de imagens fortes com base na analogia negativa. O mandacaru é fantasmagorizado em “espectro de árvore”. As colônias de cabeça-de-frade, cacto rasteiro em forma de bola espinhenta, onde desabrocha uma flor rubra, são assemelhadas a sangrentas cabeças decepadas rolando por ali, o que tem efeito de premonição da degola na parte final da narrativa, centenas de páginas adiante<sup>8</sup>. Angicos ostentam uma “floração fantástica”, feita de farrapos coloridos de restos de fardas que ficaram agarrados a seus garranchos, predominando o vermelho, “como se a ramaria morta desabotoasse toda em flores sanguinolentas”. Renques de caveiras de soldados decapitados pelos canudenses margeiam os caminhos, sob a parafernália militar pendurada mais acima nos arbustos, a caatinga “desabrochando numa florescência extravagantemente colorida”. E, para culminar, a visão demoníaca do cadáver do coronel Tamarindo empalado num galho: a árvore da vida inverteu-se na árvore da morte.

O horto recluso, ou *locus amoenus*, imagem paradisíaca, é na sua forma invertida e através dele que o leitor tem seu encontro com Canudos, logo nas primeiras páginas do livro. Num pequeno vale, entre arbustos, à sombra de uma quixabeira alta, está deitado um soldado: “Descansava... havia três meses”, mumificado pelo calor e pela secura do ar. Acrescenta-se em seguida a imagem do cavalo também mumificado, meio de pé, preso pelas pedras da encosta, parecendo vivo quando o vento lhe agita a crina. São imagens da morte, sob a aparência duplamente enganosa da vida, por isso ainda mais horripilantes que a morte.

O longo texto que constitui *Os sertões* pertence ao gênero épico na medida em que se realiza como uma narrativa em prosa. Seu segundo elemento de gênero, pela ordem de predominância, é o dramático, ao qual devemos o *pathos* do livro em registro apreciável e em vários níveis de elaboração de conflitos. Estes vão desde o “martírio secular da Terra” — fundando a analogia com o martírio da vegetação, do sertanejo e dos canudenses finalmente — à exasperação dos oximoros e à matéria propriamente da guerra.

Combinando dialogismo virtual com intertextualidade, vemos o autor cedendo passo a um número imenso de vozes estranhas umas às outras, emitindo uma discussão de idéias muitas vezes contraditórias. Trata-se de um diálogo *in absentia*, já que os interlocutores não estão ali de corpo presente, como personagens épicas, mas apenas como vozes que se fazem ouvir. É por isso que lemos algumas páginas com longas explicações antropológicas sobre as origens raciais do sertanejo, para mais adiante ler outras em que se diz exatamente o contrário. É o que chamo de pensamento oximorótico, pois o oximoro em Euclides não só orna como expressa a dificuldade real de alcançar uma síntese entre doutrinas contraditórias.

8 BORGES, Luciano Diniz. *O jardim de Euclides*. Salvador: Edição EMTUR, 1984.

As longas paráfrases de inúmeros textos são colocadas em seguida umas às outras, devido à natureza da prosa como uma forma contínua. Unifica essas paráfrases o estilo do autor, que é o mediador. Mas essa unificação é apenas parcial, já que, em medida menor, os estilos desses outros textos são parodiados; e, no nível das idéias, elas permanecem sem concordância possível.

A síntese é impossível: a verdade do livro está em suas contradições. As idéias vão e voltam, o argumento que se expõe num dado passo é seguido de seu contrário, logo depois ou centenas de páginas adiante. Tudo isso representa, no seu movimento de vaivém, a impossibilidade da inteligência brasileira de entender o fenômeno e de tomar um e um só partido. Essa dificuldade é de ontem e é de hoje. O livro narra o movimento da inteligência, que, no caso, é de seu autor, em demanda da síntese impossível reveladora da verdade.

Esse é um daqueles livros em que é difícil, se não empresa vã, separar o autor do narrador. Primeiro, porque o narrador não se ficcionaliza, nem mesmo ao portar a persona do tribuno. É sempre a voz do autor — mesmo, embora às vezes só parcialmente, nas paráfrases — que estamos ouvindo, esse autor que fala diretamente para o leitor no plural majestático. Depois, porque o tom panfletário de denúncia coloca ante nossos olhos um tribuno discursando, o tribuno Euclides da Cunha, e não um narrador que seja seu sucedâneo ou porta-voz.

Some-se a isso sua curiosa posição de militar que se apaixona pelo inimigo e não pelo aliado. Apesar de sua intensa fascinação pelo heroísmo, seu desejo de ver o exército como herói civilizador, sua adesão à teoria do herói de Carlyle — mais uma vez, contraditória com seu determinismo —, a mescla de admiração e compaixão que vem a ter pelo adversário sobreleva o restante. E a tarefa transforma-se numa missão: dar testemunho histórico daquilo que ele chama de “um crime”. “[...] misérias que eu vi mesmo / E em que fui grande parte”, como diz Enéias ao iniciar a narração das desgraças sofridas pelos troianos, atendendo à solicitação de Dido<sup>9</sup>.

Desde que Homero mostrou na *Iliada*, com isso marcando todo o desenvolvimento da literatura, a tragédia que é a ruína do inimigo e a dignidade do vencido massacrado, neste sentido se pode dizer que o tema de *Os sertões* é a *mênis*<sup>10</sup>, ou a cólera. E, se lá o que se canta é a cólera de Aquiles — o herói —, em *Os sertões* é Euclides quem canta sua própria cólera, o que é um notável deslocamento. Mas, em ambos os casos, é um canto da *mênis*.

9 VIRGÍLIO. *A Eneida*. 2. ed. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Atena Editora, Canto II, vs. 6-7. A citação completa é:

“... — Mandas-me, ó rainha, / Renove a dor infanda: o como os Dânaos / D’Ílio a pujança e o reino lamentável / Derrocaram: misérias que eu vi mesmo / E em que fui grande parte. Ao relatá-las, / Dolope ou Mirmidon, de Ulisses duro / Há soldado que as lágrimas estanque?” (vs. 3-9).

10 FRYE, op. cit. Ver: CHANTRAIME, P. *Dictionnaire étymologique de la lanque grecque*, verbete *Mênis*: “Sens: colère durable, justifiée par un désir de vengeance légitime, dit surtout des dieux, de héros morts, mais aussi d’humains, parents ou suppliants [...]”.

Assim, temos um *epos* trágico, impossivelmente sem herói — base, fundamento e razão de ser do gênero épico —, em que, pela mediação do dialogismo, o herói em demanda (e herói irônico) vem a ser o próprio autor. Olhar visionário, discurso inspirado e senso de missão se conjugam naquilo que se pode chamar de tom apostolar. O tribuno se hipostasia em apóstolo. Nas palavras de São João, autor do Apocalipse:

Eu fui arrebatado em espírito no dia do Senhor,  
e ouvi detrás de mim uma grande voz, como de trombeta,  
Que dizia: O que vês, escreve-o num livro [...].

Para poder escrever seu livro, muitíssimos outros Euclides teve que ler e absorver, o que porventura se encontrará metaforizado no “livro amargo” do apóstolo São João:

E tomei o livrinho da mão do anjo, e comi-o;  
e na minha boca era doce como mel; e, havendo-o comido,  
o meu ventre ficou amargo.  
E ele disse-me: Importa que profetizes outra vez  
a muitos povos, e nações, e línguas, e reis<sup>11</sup>.

A modernidade de *Os sertões*, a tantos títulos nada moderno, nasce de seu ângulo distorcido. Temos ali um épico que também é trágico, um livro cientificista que se realiza como obra de arte literária, um esquema determinista que mimetiza a Bíblia, um Apocalipse com Gênesis porém sem redenção, uma demanda em que o herói é o autor, um diálogo escrito pelo simposiarca de convivas ausentes, um canto do bode entoado pelo carrasco. Toda essa ironia dificilmente terá sido deliberada. Ela nasce da conjunção infeliz de elementos que se repelem, e é disso que o livro tira sua melhor força. Há, também, ironia deliberada, porém em nível mais imediato, como o escárnio constante de pretensões científicas, do estilo literário das ordens-do-dia militares, do pedantismo e da erudição alheios, do progresso que põe fé no “legislador Comblain [e no] argumento [...] moralizador — a bala”.

Esse livro dá conta, por meio de examinar o seu avesso, do início do processo de modernização do país, ao qual é contemporâneo e do qual examina a face não-eufórica<sup>12</sup>. Quem padeceria como vítima do processo de modernização seria

11 Apocalipse 1, 10-11 e 10, 8-11.

12 DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos* (Análise de *Kosmos*: 1904-1909). São Paulo: Ática, 1983; SÜSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; e *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; NEEDELL, Jeffrey D. *A tropical “Belle Époque”. Elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro*. Boston: Cambridge University Press, 1987; SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983; VÁRIOS. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

a plebe do Rio de Janeiro e aquela do sertão, expulsas ou pela polícia de Pereira Passos ou pelo exército ilustrado. Deste, Euclides era membro, até por formação, membro deste exército que aprendia na Escola Militar ser o portador da Revolução Francesa como vanguarda do Terceiro Estado, e que se descobre de repente o carrasco do Terceiro Estado. Assim, *Os sertões* vem a ser o *epos* da modernização que, examinando o seu avesso, deplora o preço dela, o que ela implica para a plebe em tal ordem de dores e perdas que acaba numa concepção do mundo às avessas, invertido e demonizado. A criança ferida que aparece nas últimas páginas do livro, sorrindo com a face direita e com os ossos da caveira à mostra sob a face esquerda arrancada por um estilhaço de granada, pode ser emblemática como a alegoria desse processo: ela é a criação mais monstruosa da campanha.

Com tudo isso, nem é tanto de admirar a tramitação rápida do canto do bode expiatório entoado pelo carrasco para o bode exultório<sup>13</sup> que se tornou o livro e, com ele, seu autor.

### Bibliografia de base

- BORGES, Luciano Diniz. *O jardim de Euclides*. Salvador: Edição EMTUR, 1984.
- DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos* (Análise de *Kosmos*: 1904-1909). São Paulo: Ática, 1983.
- MEYER, Augusto. *Preto e branco*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.
- NEEDELL, Jeffrey D. *A tropical “Belle Époque”. Elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro*. Boston: Cambridge University Press, 1987.
- RAMA, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SÜSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- . *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

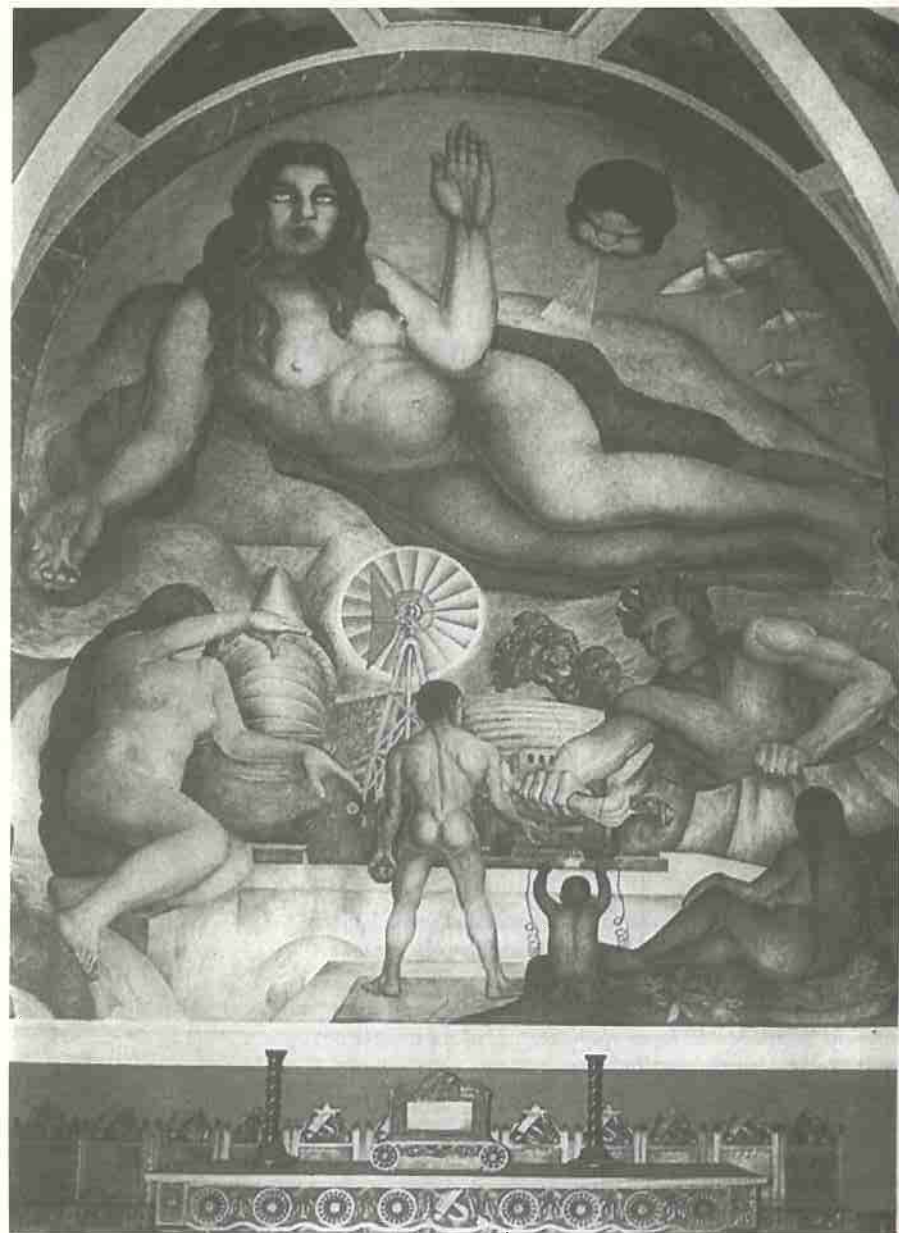
13 Expressão utilizada por Paulo Emílio Salles Gomes para caracterizar o sentido compensatório do subdesenvolvimento atribuído no Brasil a certos feitos; ver, de sua autoria, *Humberto Mauro, Cata-guases, Cinearte* (São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 38).



## La hora americana o el discurso americanista de entreguerras

*Hugo Achugar*

Uruguay. Profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de la República, Uruguay. Miembro del consejo editorial de *Cuadernos de Marcha* (Montevideo) y de la *Revista de Estudios Hispánicos* (Saint Louis, Missouri). Últimas publicaciones: *El lugar sin límites. El obsceno pájaro de la noche José Donoso* (edición, prólogo y cronología, 1991); *La balsa de la Medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay* (1992); *La biblioteca en ruinas: ensayos culturales desde la periferia* (1994). Es autor de dos libros de poesía: *Todo lo que es sólido se disuelve en el aire* (1989) y *Orfeo en el salón de la memoria* (1991).



Diego Rivera: El hombre y la naturaleza.  
Mural de Chapingo, México.

## Nuestra América y la función histórica del discurso americanista

“**N**uestra América”: la frase es por sí sola la definición y la propuesta de una identidad continental y la expresión de un deseo de integración que se apoya en la creencia de poseer un destino propio, por diferenciado, y común. Es también un programa cultural y político de larga tradición. Es posible, según algunos, encontrar los antecedentes culturales tan temprano como a finales del siglo XVII y los antecedentes políticos entre los escritos de la Ilustración en el siglo XVIII<sup>1</sup>.

“Nuestra América” en tanto formulación lingüística realiza a nivel simbólico un deseo pero también funciona como un factor de identificación. Es además, y sobre todo, el nombre de una “comunidad imaginada”, en el sentido que Benedict Anderson le dio a la expresión<sup>2</sup>. Imaginada no por irreal sino por ideológica. La comunidad nacional o regional o cultural no es el mero resultado de una naturaleza y de una lengua, es también el producto y la producción, precisamente, de una comunidad imaginada que actúa a nivel ideológico y afectivo sobre aquellos individuos que se sienten parte de ella. Así lo sostuvieron la mayoría de los teóricos del americanismo de entreguerras, como veremos más adelante. Entre ellos, Alfonso Reyes parece apuntar a lo anterior con la elegancia poética de su prosa cuando, en la conclusión de su *Visión de Anáhuac (1519)* (1915), dice: “El poeta ve, al reverberar de la luna en la nieve de los volcanes, recortarse sobre el cielo el espectro de Doña Marina, acosada por la sombra del Flechador de Estrellas; [...] no le neguemos la evocación, no desperdiciemos la leyenda”<sup>3</sup>. El discurso americanista es, pues, una acción a nivel real y simbólico: contribuye a producir una realidad a la vez que expresa un imaginario social, un deseo y una identidad. Este discurso, sin embargo, no ha estado constituido solamente por

1 Ernesto Mejía Sánchez sostiene que el primero en usar la expresión “nuestra América” fue el poeta neogranadino Hernando Domínguez Camargo, en su alabanza a Cartagena de Indias, obra publicada en Madrid en 1676, como contraste con Europa. Recogido por SOLER, Ricaurte. *Idea y cuestión nacional en Latinoamérica*. México: Siglo XXI, 1980, p. 35, nota 1.

2 ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso, 1983.

3 Todas las citas de Alfonso Reyes corresponden a la siguiente edición: *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956-1960. De ahora en adelante sólo se indican tomo y página. En este caso, la cita corresponde al tomo 2, página 34.



ensayos teóricos, formulaciones filosóficas o doctrinas jurídicas; lo han conformado también el poema, la novela, el cuadro, el mural y las composiciones musicales. Asimilable al conjunto de la cultura no es la cultura a secas. El americanismo es la cultura con un sentido determinado o, dicho de otro modo, es un sentido preciso de la cultura. Y, como en todo proceso social, las condiciones de enunciación del americanismo tienen su historia.

El origen colonial de la expresión “nuestra América” determina la posición desde donde el sujeto de la enunciación habrá de construir su discurso. La posición del sujeto colonial que se enfrenta al sujeto central o imperial y articula un discurso, el suyo propio, que lo identifique y por lo mismo lo diferencie. Los avatares de esta posición, que va desde la del sujeto de los tiempos de la colonia al neocolonial del presente, pasando por la emancipación política, conforman su historia. Una historia dinámica que se reconstituye en cada coyuntura y que hace de este discurso un campo de batalla ideológico. Un peculiar campo de batalla, donde llega a suceder que los diferentes interlocutores/batalladores esgriman los mismos textos o los mismos autores ya para legitimar su posición, ya para reconstruir una tradición a la que adscriben su propia voz. Campo de batalla que posee, por su larga tradición, un canon común en el cual Simón Bolívar, Andrés Bello, José Martí y José Enrique Rodó suelen ser autores fundamentales a toda historia y a toda posición en el discurso americanista. Documentos constitutivos, textos fundacionales, canon inevitable tanto para la acción como para el programa.

El sujeto colonial y el neocolonial, según el caso y el momento, levantan su discurso frente a España, a Inglaterra, a los Estados Unidos, a las potencias financieras de Europa, a la cultura anglosajona, a Europa como totalidad indiferenciada y a una parte de Europa como origen de la cultura occidental; en suma, frente a todo sujeto central que lo constituye en el Otro; sometido o pasible de ser sometido, asimilable o pasible de ser asimilable<sup>4</sup>. El sujeto colonial o neocolonial es el subalterno<sup>5</sup>, el que no tiene voz o apenas tiene la voz y el discurso que el sujeto central o imperial ha decidido que tenga<sup>6</sup>. Discurso del sujeto colonial que se construye como un discurso de oposición. No siempre es de oposición, lamentablemente, y el discurso de muchos americanos ha dado testimonio de ello; hay sujetos coloniales anexionistas, colaboracionistas, estatistas. La expresión *nuestra América* no identifica a estos últimos; para ellos nuestra América es la voz del Otro. Ese Otro cuya voz articula el americanismo como un arma emancipatoria. No necesariamente, sin embargo, el discurso americanista ha sido homo-

4 Sobre el problema del Otro, ver: CERTAU, Michel de. *Heterologies. Discourse on the Other*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1985. Ver especialmente el prólogo de Wlad Godzich.

5 Ver SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: —. *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana-Champaign: University of Illinois Press, 1988.

6 Un ejemplo contemporáneo lo constituye el caso de Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique, La question de l'Autre*.

géneo y homológico. Mientras unos desprendieron su americanismo de una supuesta identidad atemporal y cuasi metafísica, otros lo construyen en la historia. Precisamente, la historia posibilitará las diferentes posiciones de enunciación y así hará que mientras unos sean hegemónicos, otros no<sup>7</sup>. La multitud de textos americanistas del período que produjo “la generación joven de novomundistas” no apunta en una misma dirección<sup>8</sup>. Más aún, muchos de esos textos discuten entre sí: un Manuel Ugarte, por ejemplo, se opone a un Jesús Castellanos y, a las ideas integracionistas o federativas expresadas por muchos, Gamio, aun cuando no las rechace, dirá que antes deben fortalecerse las nacionalidades particulares. Lo que de todos modos parece irrefutable es el carácter continental y sostenido de la preocupación y del debate acerca de la identidad y el sentido histórico de nuestra América.

La guerra de Cuba y el intento panamericanista de los Estados Unidos a finales del siglo XIX son dos elementos notables en la articulación del discurso americanista de la época. José Martí y José Enrique Rodó son en ese momento pilares de definición de la posición desde donde habla el sujeto colonial o pasible de ser colonizado en América. Posición sintetizada por Rubén Darío en su pregunta “¿Tantos millones de hombres hablarán inglés?”. Luego de la emancipación y del sueño bolivariano, éste parece ser el momento de mayor coherencia y fuerza en la formulación y en la defensa de “nuestra América”. Habrá de ser, además, la primera escena de un proceso que apenas comienza. El nuevo escenario no tomará forma definitiva hasta la primera guerra mundial. La transformación política y económica a nivel mundial, iniciada ya en el último tercio del siglo XIX, se resolverá hacia 1915. Para entonces el sujeto americano tendrá una posición, en cierto sentido, diferente. Seguirá en su posición de sujeto colonial o neocolonial y por ende subalterno, pero la de sus interlocutores centrales habrá variado. Y ello afectará de manera importante el discurso americanista ya que, después de todo, “nuestra América” no dialoga solamente consigo misma sino con el Otro — es decir, con un sujeto central —, y, como propone Voloshinov-Bajtin, es en la situación dialógica donde se explicita la propuesta ideológica de todo discurso.

La función histórica del discurso americanista y, de modo especial durante la emancipación y la guerra hispano-norteamericana de Cuba, ha estado siempre ligada a la acción de los centros imperiales. La proliferación de discursos americanistas y, sobre todo, el carácter americanista de una parte fundamental de la cultura latinoamericana entre 1918 y 1940 ha sido entendida y explicada ya por la emergencia de las llamadas capas medias contra la hegemonía de la vieja oligarquía, ya como sustitución de importaciones o como respuestas a las sucesi-

7 Sobre las implicaciones de la adversidad del sujeto enunciador del discurso americanista, ver: ROIG, Arturo A. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. Cap. I: “Acerca de la significación del ‘nosotros’”.

8 Así llama Martín S. Stabb a estos autores (*América Latina en busca de una identidad*. Caracas: Monte Ávila, 1969, p. 93).

vas crisis económicas del período, en particular la de 1929<sup>9</sup>. Sería posible explicar o entender que las luchas sociales y económicas enfrentan distintos grupos y clases y que las distintas posiciones frente al americanismo derivan de tal o cual situación histórica. El período de entreguerras no constituye necesariamente una unidad y es claro que los diferentes agentes sociales tenían distintos proyectos históricos para América. Las consecuencias económicas y políticas de la crisis del 1929, con los varios quiebres institucionales y sus consecuentes dictaduras durante los 30, parece un hecho indudable en la división de las aguas de nuestra historia. Del mismo modo, podrían señalarse otros hechos: el desarrollo y auge del movimiento antipositivista (Antonio Caso, Alejandro Korn, etc.), el indiscutible crecimiento de la inversión de capital norteamericano en la región a partir de 1915, el impacto de la Reforma Universitaria a comienzos de los años 20 y los brutales enfrentamientos de la Guerra del Chaco (1932-1935) y la Guerra Civil española (1936-1939), que reforzaron tanto los sentimientos nacionalistas como los anti-imperialistas. Por otra parte, la recepción de las diferentes doctrinas internaciona- listas o autoritarias, que desde Europa se divulgaron en nuestros países con la consecuente formación de partidos socialistas, comunistas, falangistas y/o fuertemente nacionalistas.

Lo que parece ser común a todo el período de entreguerras es la consolidación de una nueva conciencia mundial. Es decir, el surgimiento de la conciencia de que la realidad económica, política, artística e ideológica se ha vuelto un fenómeno de carácter mundial, donde los diferentes países y pueblos tienen tareas asignadas de modo preciso. La misma modernización y la revolución tecnológica, tanto de los medios de producción como de los medios de comunicación masiva como de transporte, empiezan a hacer realidad cotidiana la experiencia de la simultaneidad, la interdependencia y la cercanía espacial del mundo. Una catástrofe económica fuera de América Latina tiene consecuencias inmediatas o casi en la región, un pronunciamiento político en Europa inspira o repercute en el discurso político local, un manifiesto artístico es rápidamente respondido o asimilado por nuestros artistas. Y lo mismo ocurre al interior de nuestra América: el caso de la Reforma Universitaria de Córdoba se convirtió casi de inmediato en un fenómeno continental. Todo lo cual generó una aguda conciencia de los fenómenos nacionalistas e internacionalistas y puso en el orden del día de la comunidad letrada latinoamericana la necesidad de definir y tomar posición frente a los problemas de identidad. El hecho en sí mismo no era nuevo, lo nuevo eran la mundialización y el carácter cotidiano, no excepcional, de esta nueva realidad. Más aún si se tiene en cuenta que la modernización no hacía más que confirmar la situación neocolonial de las naciones latinoamericanas.

9 HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza, 1969, p. 280-335; MORAÑA, Mabel. *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica (1910-1940)*. Minneapolis-Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1984; y STABB, Martín S. *América Latina en busca de una identidad*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

El discurso americanista de entreguerras, en esta línea de pensamiento, tiene la función histórica de diseñar el sentido de nuestra América en una nueva realidad mundial. Realidad que si bien continúa o exacerba los rasgos de un proceso, del que ahora se tiene cabal conciencia y que, aún cuando se ha iniciado con anterioridad, ha alterado la vida cotidiana a todos sus niveles. A ello hay que sumar, a diferencia de lo que sucedía en las instancias de la emancipación y de la guerra de Cuba, la participación de nuevos sectores sociales, antes sin acceso al discurso o cuya voz no era atendida, que ahora han comenzado a autolegitimarse a través de procesos como el de la revolución mexicana, la reforma universitaria o el ascenso de políticos con programas populistas o socialdemócratas. Así como también hay que sumar el intento de algunos sectores nacionalistas, en algunos países, por revertir la división de trabajo a nivel internacional mediante políticas de industrialización y de nacionalización de sectores específicos de la producción. La multitud de sujetos sociales implicados en estos hechos explica la discusión y la proliferación discursiva en torno a nuestra América. Explica también que la modernización, con sus altos y bajos, durante este período se vuelva tópico no sólo en el ensayo sino también en la ficción y en el arte. Un José Eustasio Rivera y un Diego Rivera, un Rómulo Gallegos, un Jorge Icaza, un Pablo Palacio, un Nicolás Guillén, un Heitor Villalobos, un Roberto Arlt y también un Jorge Luis Borges hacen explícita o implícita ya su visión de la dirección deseada de la modernización, ya su angustia ante los costos sociales y culturales de la misma modernización, ya el rechazo a las lógicas positivistas o causalistas de una modernización que no puede dar cuenta de las realidades fantásticas o maravillosas de Tlön, del inconciente o de la "antropofagia". El que en algunos el regionalismo o el localismo — como en los casos de músicos como Fabini o Chávez o pintores como Rivera o Figari — sea explícito no impide que otros propongan modelos o discursos universalistas. En todos ellos, de lo que se trata, o mejor, lo que ocurre es que funcionan históricamente como modos de resolución, y no de respuesta, a una vivencia de la realidad cotidiana de nuestra América; ahora ineludiblemente conciente de su inserción en el mercado, en la sociedad y en la cultura mundial. El hecho de que las más de las veces el carácter mundial en el que se piensa sea apenas una hipérbole de la llamada civilización occidental no le hace al fundamento del mismo hecho: las aldeas y las naciones, se creía, ingresaban a un diálogo universal. Ingresaban de modo desigual, es cierto, y de ello se tenía sino total al menos parcial conciencia y se aspiraba a corregir. De ahí la necesidad de algunos de auscultar "pueblos enfermos", lastres y rémoras sociales, étnicas y culturales; de ahí la necesidad de otros de proclamar superioridades, destinos históricos o utópicos, y de ahí el apostar a un derecho y a una legitimidad que los otros, las otras voces del polifónico concierto mundial, no parecían reconocer.

Los sucesivos intentos de instituir organizaciones regionales, hispano o panamericanas, y la participación en organismos como el Tribunal de la Haya, así como en particular la actuación de los distintos países latinoamericanos y de los



intelectuales que por este tema se preocuparon, son hechos y problemas que se suman a lo anterior. Y de doble manera, como muestra de la internacionalización creciente y como ejemplo, si nos atenemos a lo que en cada caso se propuso o se discutió, de las distintas funciones a que aspirábamos como región y a las que se nos pretendía reducir. La función histórica de nuestra América entre 1918 y 1945 fue parte del intento de inserción de la región dentro de un mundo donde nuevos imperios económicos sucedían a los del siglo anterior. Al mismo tiempo, consistió en consolidar la deseada comunidad imaginada americana como el modo de sobrevivencia de un proyecto social y ético que se oponía al renovado discurso imperial que, a través de autores como Keyserling o Daireaux, nos volvían a construir culturalmente<sup>10</sup>, esta vez como incapaces hermanos menores que necesitaban la protección del padre. En ese sentido, el americanismo de estas décadas es el discurso de un sujeto neocolonial que le busca su propia expresión y rechaza la homogeneización que le llega del Centro.

### Los teóricos del americanismo de entreguerras

La enumeración incompleta, aunque pesada, de algunos de los distintos textos que se sucedieron en las primeras décadas del período que nos ocupa es en sí misma importante y reveladora de lo que hemos venido sosteniendo. Dicha enumeración nos va a permitir visualizar el carácter continental y sostenido de la preocupación por nuestra América.

En las primeras décadas del siglo XX se acumularon en número particularmente destacable una serie de ensayos que constituyen un núcleo disímil pero fundamental del discurso americanista. Luego de los múltiples artículos y ensayos de José Martí, epitomizados en el central de "Nuestra América" y en la "Conferencia Monetaria Internacional" (1891), se suceden *Continente enfermo* de Zumeta (1899), *Ariel* de Rodó (1900), *Nuestra América* de Bunge (1904), *Nuestros indios* de González Prada (1905), *Pueblo enfermo* de Arguedas (1909), *El porvenir de América Latina* de Ugarte (1910), *La evolución social y política de Hispano América* de Blanco Fombona (1911), *Los dos peligros de América* de Castellanos (1911), *La creación de un continente* de García Calderón (1913), *Visión de*

10 Al respecto resulta ilustrativa la carta de José Vasconcelos a Marcelino Valencia; en enero de 1932 y a propósito de una crítica de Daireaux, dice: "Tras de exhibirnos su panorama moral de la América, el prologuista de su libro aconseja a los jóvenes hispanoamericanos que fijen su atención, no ya en los Rolland, los Ghandi, los Ugarte, los Vasconcelos, que parece le han preocupado, sino en Maurice Barrès (¿este autor escribió de toros?), en Charles Maurras, apóstol de un imperialismo dinástico, y en Maritain, el admirable comentarista de Santo Tomás, pero tan limitadamente nacionalista cuando se trata de la organización de la práctica humana" (VASCONCELOS, José. *Discursos, 1920-1950*. México: Ediciones Botas, 1950, p. 152). Al respecto ver también la polémica entre Franz Tamayo y Ramiro de Maetzu en *Repertorio Americano* entre 1926-1927 (citada en STABB, op. cit., p. 101).

*Anáhuac (1519)* de Reyes (1915), *Eurindia* de Rojas (1924), *La raza cósmica* de Vasconcelos (1925), *La utopía de América* de Henríquez Ureña (1925), *Indología* de Vasconcelos, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Henríquez Ureña, la publicación de *Amauta* por Mariátegui, *El sentido americano de la democracia* de Vallenilla Lanz (todos de 1926), los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui y *Ainsi parla l'oncle* de J. Price Mars (1928), *Hispanoamérica, posición crítica* de Mariano Picón Salas (1931), "¿Adonde va Indoamérica?" de Haya (1935), *El pueblo continente* de Antenor Orrego (1939), *Fundamentos de la historia de América* (1942) de O'Gorman, *Última tule* (1942) y *Tentativas y orientaciones* (1944), de Reyes, *De la conquista a la independencia* de Picón Salas (1944), *Las corrientes literarias de América hispana* de Henríquez Ureña (1945 en inglés y 1949 en español).

A esta lista hay que agregar, además, los otros muchos artículos que los mismos autores escribieron y, sobre todo, los innumerables documentos a que dio lugar la Reforma Universitaria de Córdoba y que, en diferentes países y oportunidades, sirvieron para dar expresión al ideal americanista de la juventud letrada de la época.

De ese concierto, a veces disonante, de textos preocupados por nuestra América, consideraremos sólo aquellos producidos durante la Reforma Universitaria<sup>11</sup> y los escritos por José Vasconcelos, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña<sup>12</sup>.

### La Reforma Universitaria: "es la hora americana"

"Mil novecientos dieciocho es, para América Latina, el aniversario de las revoluciones", dirá Aníbal Ponce en 1924, al prologar el libro de Julio V. González, *La Reforma Universitaria* ("El año 1918 y América Latina", *R.U.*, p. 224). En 1918 y como consecuencia del descontento por la clausura del internado de estudiantes en el Hospital de Clínicas de Córdoba, se inicia un movimiento que se extiende primero a todo el sistema universitario argentino y que, creciendo

11 Ver CÚNEO, Dardo. *La Reforma Universitaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1972. Todas las citas de los documentos de la Reforma Universitaria se hacen siguiendo esta edición; de ahora en adelante sólo se indicará el título del artículo y el número de página.

12 La elección de estos autores no supone, necesariamente, un canon del discurso americanista. Ugarte, Mariátegui, el mismo Haya de la Torre y Picón Salas son otras figuras claves del período. Estos autores corresponden, por otra parte, a lo que Peter Earle y Robert Mead llaman el grupo de los "maestros". "En términos generales, podrían denominarse, respectivamente, maestros y escépticos: los que desde 1910, más o menos, enseñan nuevos caminos y los que desde 1935 encuentran para su espíritu crítico un nuevo tono de beligerancia restringida. Si en ambas generaciones predomina la indignación, podemos afirmar categóricamente que la primera adopta una postura de autoridad intelectual, mientras que la segunda se caracteriza por su rebeldía." (EARLE, Peter y MEAD, Robert. *Historia del ensayo hispanoamericano*. México: Ed. de Andrea, 1973, p. 77).

rápidamente en reivindicaciones y aspiraciones, va a alcanzar toda América Latina, cubriendo la década siguiente. Como dirá el artículo cuarto del Convenio peruano-argentino de 1920, firmado por Haya de la Torre y Gabriel del Mazo, los estudiantes se comprometen a “la propaganda activa por todos los medios, para hacer efectivo el ideal de americanismo, procurando el acercamiento de todos los pueblos del continente y el estudio de sus problemas primordiales” (*R.U.*, p. 19).

El carácter americanista de la Reforma Universitaria y de los movimientos estudiantiles durante la década del 20 es reiterado en casi cada documento producido por los participantes en congresos y conflictos del período. Desde el mismo documento inicial, que Deodoro Roca redactara en Córdoba, el movimiento tiene conciencia y hace explícito su carácter americanista y antiimperialista. En el documento-manifiesto que en 1918 da inicio al proceso se establece, ya en el primer párrafo, la siguiente declaración:

Hombres de una república libre, acabamos de romper la última cadena que, en pleno siglo XIX, nos ataba a la antigua dominación monárquica y monástica. Hemos resuelto llamar a todas las cosas por el nombre que tienen. Córdoba se redime. Desde hoy contamos para el país una vergüenza menos y una libertad más. Los dolores que quedan son las libertades que faltan. Creemos no equivocarnos, las resonancias del corazón nos lo advierten: estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana (“La juventud argentina de Córdoba a los hombres libres de Sud América”, *R.U.*, p. 3).

La hora americana es revolucionaria y, de inmediato, será parangonada con la gesta emancipadora de Mayo; los estudiantes se sienten viviendo una revolución que liquidará, democráticamente, las rémoras de la “antigua dominación monárquica y monástica”. La comparación con la gesta emancipadora reaparecerá en más de un pronunciamiento de la Reforma. Eran los años de los festejos de los distintos centenarios de la lucha contra el imperio español y los estudiantes acudirían a las figuras tutelares de Bolívar, Sucre y demás próceres de la gesta revolucionaria del siglo anterior. Algunos, como el uruguayo Carlos Quijano y el venezolano Carlos D’Ascoli en 1925, irían más allá y se pronunciarían a favor de los revolucionarios del momento, en particular de Sandino.

La reclamada democratización de la enseñanza y del gobierno universitario fue, sin lugar a dudas, el reclamo de las nuevas capas medias que habían empezado a acceder a una institución controlada tanto por la vieja oligarquía como por una iglesia reaccionaria que mantenía un sistema autoritario y de castas que no permitía el desarrollo de las clases emergentes. “La autoridad, en un hogar de estudiantes”, dirá el manifiesto inicial, “no se ejercita mandando, sino sugiriendo y amando: enseñando” (*R.U.*, p. 4). Se tenía, además, conciencia de hablar por toda una generación y por todo un continente, cosa que los hechos posteriores no harían sino confirmar. “El sacrificio es nuestro mejor estímulo; la redención espiritual de las juventudes americanas nuestra única recompensa, pues sabemos

que nuestras verdades lo son — y dolorosas — de todo el continente” (*R.U.*, p. 4). La vocación americanista del movimiento estudiantil será señalada por Deodoro Roca en su discurso de julio de 1918: “¡Crear hombres y hombres americanos es la más recia imposición de esta hora!” (“La nueva generación americana”, *R.U.*, p. 147). Imbuido del espíritu arielista de Rodó, castigará “las obscuras prácticas de Calibán” y reclamará el “preocuparnos por nuestros problemas”. En documentos posteriores, se sostendrá el principio de autodeterminación de los pueblos y se precisará el carácter antiimperialista de la Reforma Universitaria). En 1920 la Federación Universitaria Argentina y en 1927 la Federación de Estudiantes del Paraguay, entre otras muchas voces, condenarán con total claridad el imperialismo económico: “el viejo sistema colonial”, dirán los argentinos de modo genérico, “cruda manifestación del imperialismo económico, se ha vigorizado con los mandatos creados por la Conferencia de Versalles, lo cual equivale a mantener en esclavitud a la mayoría de los pueblos del Asia y del África y sin que América esté libre de este peligro” (*R.U.*, p. 29). Los estudiantes paraguayos, en su momento, nombrarán el Imperio a quien condenan pues “el peligro de su expansión [es] creciente e incontenible”, se trata del “imperialismo financiero de los sindicatos capitalistas de los Estados Unidos de América [...] el más poderoso de los tiempos presentes y [que] ha elegido por principal campo de explotación a los países de América Latina” (*R.U.*, p. 107).

El internacionalismo americanista de la Reforma Universitaria, decididamente antiimperialista, se manifestará también en el Primer Congreso Internacional de Estudiantes de 1921, reunido en México, cuando se condenen “las tendencias de imperialismo y de hegemonía y todos los hechos de conquista territorial y todos los atropellos de fuerza...” y se exprese claramente su protesta ante “el avance imperialista que sobre Santo Domingo y Nicaragua está ejerciendo el gobierno de los Estados Unidos” (*R.U.*, p. 43). En 1925, por su parte, Haya de la Torre llamará a todos los jóvenes bajo la misma bandera — estudiantes, obreros, intelectuales, empleados y soldados — contra las “castas opresoras”, “nuestros compatriotas representantes del ‘orden’, aliados al hormiguero rubio de los yanquis, que un día rodarán sus cañones en todo el continente, como ya los ruedan en Panamá y Cuba o Centro América” (*R.U.*, p. 227). El optimismo de Haya de la Torre le lleva a terminar preguntándose “¿qué fuerza será capaz de resistirnos?”.

No era un sentimiento individual y el antiimperialismo será acompañado del entusiasmo universitario por la integración que propondrá la reformulación del viejo sueño bolivariano. Ese ideal de integración es continental y apuesta hacia el futuro, hacia una “América una y libérrima, hacia esa América maravillosa que abrazará de Río Grande a Tierra del Fuego”, según las palabras de la Federación de Estudiantes de Panamá en 1926, en ocasión de la convocatoria a un congreso bolivariano, en la fecha del centenario del Congreso Anfictiónico.

América es una y es además apuesta de futuro para el conjunto del movimiento estudiantil. Así, para Antenor Orrego en 1928, América es la heredera del “sentido europeo de la vida civil”, destino que ha pasado de Europa a América



pues la primera "ha caído en la dictadura", no sólo de Mussolini y Primo de Rivera sino en la del "analfabetismo" (*R.U.*, p. 257-8).

La Reforma Universitaria va más allá de la renovación y transformación de la universidad, pide justicia social, se hace portavoz del futuro y anuncia, con la voz de Ripa en 1922, una América donde se hará realidad "la emancipación futura del brazo y de la inteligencia" (*R.U.*, p. 163); imagen que será recogida en el mismo año por su amigo Pedro Henríquez Ureña en la "La utopía de América". Similar al futuro llamado que habrá de realizar Haya de La Torre, Ripa propone la unión de estudiantes y obreros, la inteligencia y el brazo. La consigna "Estudiantes y obreros unidos y adelante" suena en América Latina tratando de integrar, desde entonces, a los obreros en un movimiento originado en el sector intelectual de las capas medias. El ideal es universal, de ahí la convocatoria a todos los sectores sociales, pues, como precisará Ripa, "aquí [en América] ha de nacer vigoroso el ideal magnífico de redención de los hombres, que es al mismo tiempo de glorificación de la personalidad humana" (*R.U.*, p. 162).

La aspiración a la justicia social y política universal de la Reforma se puede apreciar en el manifiesto de la Federación Universitaria de Santa Fe, del 1º de mayo, que resume esa voluntad universalista de los estudiantes. Comenzando con la certeza de que "Vive el mundo horas bellas de emancipación", se exigirá "como impostergables e imperiosos las reformas y anhelos" que se detallan: legislación laboral de acuerdo con los principios económicos y sociales más avanzados; libertad de pensar y escribir; abolición de las leyes represivas de residencia (dirigidas en la Argentina de la época contra anarquistas y socialistas); divorcio absoluto, separación de la Iglesia del Estado, expulsión de las órdenes religiosas; educación de los pobres a cargo del Estado; leyes de librecambio, impuesto al mayor valor y límite a la riqueza privada; reforma de los códigos vigentes; federación internacional de estudiantes ("Al pueblo, en la fecha de los trabajadores", *R.U.*, p. 26-7). La universalización de los reclamos estudiantiles, pues, no será simplemente territorial o política sino también social. Las alusiones a la situación en otras partes del mundo y a las luchas que se llevan a cabo fuera del continente americano son reiteradas. El orden nuevo por el que luchan les hace sentir que están por tocar el cielo con las manos.

La Reforma Universitaria se origina como un gesto emancipatorio del autoritarismo educativo, pero al mismo tiempo reconocerá que lo que está en juego es la transformación de la totalidad del sistema. De ahí, su condena del imperialismo, en particular el norteamericano, el mayor peligro del presente, y de ahí su propuesta de la utopía de una América de paz, justicia social y democracia. El americanismo de los estudiantes, de muchos de sus profesores y decanos da el tono de la época. Herederos de *Ariel*, lo sobrepasan. La unidad, para ellos, no está dada sólo por una cultura y un sistema espiritualista de valores. América, para ellos, es una por su pasado común y, sobre todo, por compartir un presente y el peligro de un imperialismo económico que ya se hace sentir en todo el continente. Es una, además, en el futuro a que aspira. Es la hora americana pues es la hora de

la utopía. En 1918 y en Buenos Aires los estudiantes, solidarizados con sus colegas de Córdoba, ya la habían anunciado:

estamos al comienzo de una nueva civilización, cuya sede radicará en América, reconociendo como aspiración colectiva la realización de una democracia sin dogmas, se hace necesario romper todos los vínculos que nos ligan a las viejas civilizaciones y en particular a la tradición colonial, completando la obra de los revolucionarios de Mayo [...] (*R.U.*, p. 10).

El optimismo y la fe histórica en América como lugar de realización de la Edad de Oro inundará a la juventud del continente. Todos abrevarán en ella, arielistas o no, idealistas o materialistas. América para ellos será el espacio de la transformación que Europa ya no puede realizar. ¿Optimismo de un sector social en ascenso? u ¿Optimismo juvenil que siente que todo lo puede? Era la hora de la Utopía y no sólo los jóvenes estaban embarcados en ella. Alejandro Korn, primer decano de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires electo de acuerdo con lo propuesto por los estudiantes en la Reforma, lo expresó, matizando apenas su entusiasmo, en el discurso de su instalación:

Y el nuevo orden surge con anhelos de justicia, de belleza y de paz; con ideales éticos, estéticos y sociales. Allí se realizarán en su medida; nosotros habitamos los dominios de la teoría, muy conscientes, empero, que ella forja las armas decisivas, que los conceptos abstractos más sutiles se concretan como piedras para lapidar la estolidez reacia (*R.U.*, p. 133).

Así también lo entendió otro hombre mayor, Pedro Henríquez Ureña, cuando en 1922, frente a los estudiantes de la Universidad de La Plata y a un año del Primer Congreso Internacional de Estudiantes en el que él mismo había participado, pronunció su célebre discurso "La Utopía de América". La hora americana era la hora de la utopía americana.

### *José Vasconcelos*

De todas las voces que surgen en las primeras décadas del siglo XX en torno a la problemática de nuestra América, ninguna tan polémica y debatida como la de José Vasconcelos. Rector en 1919, ministro y transformador de la educación en México, en 1920 invita a Diego Rivera a pintar los murales del ministerio y otros edificios públicos, llama a Henríquez Ureña y a Gabriela Mistral para colaborar en la enseñanza, se siente y aspira a ser el filósofo más importante de su tiempo, los congresos estudiantiles de varios países hispanoamericanos le nombran su maestro, en 1929 es candidato a la presidencia de la República y escribe como un profeta de la hora hispanoamericana.

El americanismo de Vasconcelos, el que ha sobrevivido y por el cual su producción es recordada, es el de sus tres obras: *La raza cósmica* (1925), *Indología* (1926) y *Bolivarismo y monroísmo* (1934). Con anterioridad a 1925, sin embargo, ya ha tenido oportunidad de difundir algunas de sus ideas. En 1921, en ocasión del Primer Congreso Internacional de Estudiantes, incita a votar no

por nacionalidades, sino por razas. En este aspecto, los hispanoamericanos harán bien si discuten y resuelven en discusión privada todas sus diferencias, a fin de presentar después sus acuerdos en bloque. Esto por sí solo sería un noble ejemplo para los gobiernos de la América Latina que hasta ahora no han procurado igual uniformidad de acción<sup>13</sup>.

En 1923, en una carta a Germán Arciniegas define el latinoamericanismo como una unión de pueblos ibéricos incluyendo a España y a Brasil, con la explícita exclusión de los Estados Unidos, pues se trata de “un moderno latinoamericanismo” no político como el de Bolívar sino étnico<sup>14</sup>. Pero Gabriella de Beer ha hecho notar que Vasconcelos, a menudo y en particular en este período, se contradice, pues en otros documentos habla de alianzas de México con Norteamérica y aún en otros de la inclusión de Francia e Italia “en el empeño de renovar la civilización latina”<sup>15</sup>.

En *La raza cósmica (Visión de la raza iberoamericana)*, con mayor claridad que en cualquier otro ensayista de su época, Vasconcelos elabora un discurso, según Foster, en la tradición antirracionalista de Unamuno<sup>16</sup>, y que está destinado a desmentir el discurso europeo sobre América, esa “ficción, inventada por nuestros padres europeos, de la novedad de un continente que existía” desde antes de que ellos nos “descubrieran” (p. 908). Vasconcelos construye su discurso americanista en la historia, más aún su teoría de la ley de los períodos históricos es la que le permitirá explicar el surgimiento de la raza cósmica, esa “unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo lo pasado” (p. 909). Para ello revisa la lucha secular entre sajones y latinos como motor de la historia del Nuevo Mundo. Lucha que los latinos han ido perdiendo a causa de los nacionalismos, de hecho aliados a los sajones. La solución es la unidad de los pueblos americanos arraigando nuestro patriotismo en el legado indígena a la vez que remontándonos a la fuente hispánica. El destino de América obedece “al designio de constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán

13 VASCONCELOS, José. *Obras completas*. México: Libreros Mexicanos Unidos, 1958, t. 2, p. 836 (Col. Laurel). Todas las citas, salvo indicación contraria, pertenecen a esta edición. De ahora en adelante sólo se indicará el número de página.

14 VASCONCELOS, J. *Discursos...*, cit., p. 59.

15 Gabriella de Beer, en *José Vasconcelos and his world* (Nueva York: Las Américas, 1966, p. 263-5), se refiere a dos cartas de 1924, una a los estudiantes de la Universidad de Tejas y otra a Romain Rolland.

16 FOSTER, David W. Estrategias discursivas en *La raza cósmica*. In: —. *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano: textos representativos*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.

todos los pueblos” (p. 919). Este destino es “una misión divina” que puede ser rastreada, a pesar del caos y los errores, durante la independencia. Pues ya entonces se anunciaba un “afán de universalidad”, “el deseo de fundir lo humano en un tipo universal y sintético” (p. 919). Raza universal imposible en los Estados Unidos por el racismo contra el negro y en cambio factible entre los “llamados latinos”, pues éstos no son propiamente latinos sino “un conglomerado de tipos y razas” (p. 920). Al mismo tiempo, Vasconcelos expresa su recelo frente a los asiáticos, “pueblos como los chinos [...] se multiplican como los ratones [y vienen] a degradar la condición humana” (p. 911), aclarando que en América Latina también existe el racismo pero más atenuado que entre los sajones.

La síntesis racial, aun de los “inferiores”, sólo será posible en nuestra América en virtud del tercer período de la humanidad. Un período que Vasconcelos describe como dirigido por “el sentimiento creador y la belleza que convence” (p. 930), será el “mundo del *pathos* estético”. Ese tercer período utópico, donde desaparecerán “la pobreza, la educación defectuosa, [...] la miseria que vuelve a la gente fea” (p. 931), es estético y esteticista. A ello ha de agregar que América es “la patria de la verdadera tierra de promisión cristiana” (p. 936). “Todo” esto y otros elementos más, “para indicar que mediante el ejercicio de la triple ley llegaremos, en América, [...] a la creación de una raza hecha con el tesoro de todas las anteriores, la raza final, la raza cósmica” (p. 942).

La lectura racial de la historia y de la identidad de nuestra América se encuentra en casi toda la producción intelectual del Vasconcelos de estos años y se ha de continuar en *Indología (Una interpretación de la cultura iberoamericana)* — según Stabb, uno de los ejemplos del indigenismo de la época. Quizás el interés mayor de esta obra esté en la afirmación de que el hispanoamericano es un ser “emotivo” que se habrá de salvar gracias a su espíritu esencialmente estético y en el énfasis que el ensayista pone en los aspectos económicos del problema. Así, nos previene frente al peligro de que nuestras tierras caigan “en poder de los *trusts* y las corporaciones” o de los caudillos militares. “Ni generales ni latifundios ni corporaciones. Cultivos científicos para beneficio colectivo. Sea éste nuestro lema agrario y la América será como un cuerno de la abundancia que se vuelca sobre el planeta” (p. 1.296).

Unos años más tarde, en 1934, en lo que se puede considerar el más importante de sus constantes ataques y recelos frente a los Estados Unidos, escribirá *Bolivarismo y monroísmo (Temas iberoamericanos)*. Allí explicará en que consiste uno y otro y, sobre todo, intentará mostrar que el monroísmo no es sólo un discurso emanado del imperio sino que es posible de ser rastreado en la palabra y en la acción de mucho hispanoamericano; es decir en la voz colonizada, para él identificada con el panamericanismo monroísta. “Llamaremos bolivarismo al ideal hispanoamericano de crear una federación con todos los pueblos de cultura española. Llamaremos monroísmo al ideal anglosajón de incorporar las veinte naciones hispánicas al imperio nórdico, mediante la política del panamericanismo” (p. 1.305). Procede, entonces, a historiar el hispanoamericanismo desde



Lucas Alamán en adelante y a atacar a Benito Juárez, “el héroe máximo del panamericanismo” (p. 1.313). La revisión de la historia de México, de la conquista y la colonia española en función del hispanoamericanismo y del monroísmo le lleva a censurar el antiespañolismo, debido, en parte, a la situación que atraviesa la propia España. La revaloración de la conquista va en Vasconcelos de mano de la valoración del cristianismo católico, pues el cristianismo a secas para él es protestantismo y lo que debe hacerse es “la depuración de lo católico” (p. 1.327). Por otra parte, su exaltación del mestizo, el germen de la raza cósmica, lo lleva, seis años después de los 7 *ensayos...* de Mariátegui, a atacar el indigenismo bolchevique:

Lo hispanoamericano tiene por esencia esta mezcla (lo mestizo). Y, en consecuencia, la propaganda indigenista, aun disfrazada de bolchevismo, no deja de ser monroísmo, y no tendría en ningún caso el efecto de restituir al indio en lo suyo. Lo único que haría es privarlo de las ventajas alcanzadas en su fusión en lo hispánico. [...] El único escape del indio es el mestizaje de sangre y cultura que iniciara Cortés, el mayor constructor del continente y el más grande capitán de la historia. El monroísmo no trata de libertar al indio (p. 1.329).

Finalmente advierte que “frente a la realidad etnográfica el internacionalismo nos resulta hoy una importación peligrosa para la defensa de nuestro patrimonio humano” y sostiene que “estamos muy lejos del igualitarismo liberal, vuelto irrisorio de la injusticia económica, y así a cada internacionalismo fracasa por el momento y es reemplazado con el racismo embozado o franco” (p. 1368). Pero también habrá de rechazar cierta idea del nacionalismo que, en lugar de expandir, disgrega. El nacionalismo apoyado por Vasconcelos es filosófico y se diferencia de aquel que es usado por el imperialismo. Por eso sostiene que debemos erigir en “dogma la unidad racial de los hispanos” (p. 1379) y abrimos a las razas que nos han ayudado a civilizar el continente pero sin que ello implique la imitación que nos llevaría al ridículo de la simulación de un imperialismo sin ningún tipo de justificación. Por todo esto, y coincidiendo con Simón Rodríguez aunque no lo mencione, dirá que es necesario inventar y no imitar.

En “La hora de Hispanoamérica”, finalmente, opone al monroísmo “un precepto internacional que — sin modificar a Sáenz Peña, en su generosa definición de *América para la humanidad*, tan superior al monroísmo — precisa, sin embargo, que la soberanía de Hispanoamérica está reservada exclusivamente a los hispanoamericanos” (p. 1.490).

El complejo, a veces contradictorio, discurso americanista de Vasconcelos dialoga con los múltiples discursos filosóficos de la época. No se trata sólo de un rechazo al positivismo que realizara en la época del Ateneo de la Juventud con su “Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas” (1910) sino de la recepción, y muchas veces la refutación, de las doctrinas que circulaban en su tiempo. Su afirmación americanista, profetizante y mesiánica, no es conciliadora. Por el

contrario, está animada de un fervor antiimperialista racial y económico que a la vez que le permite hablar de nuestra América como de una síntesis racial cósmica y de un espacio utópico, le obliga a intentar desarticular todo discurso sospechoso de transar o de conciliar con el enemigo mayor, es decir, el imperialismo sajón. Si algunos han intentado, y entre ellos el propio Vasconcelos<sup>17</sup>, explicaciones de tipo personal, es necesario recordar, además, no sólo la intervención norteamericana en Veracruz de 1914 sino también lo que él tantas veces señaló como interferencia de los sucesivos embajadores norteamericanos en la política interna de México.

Zum Felde ha caracterizado el iberoamericanismo de Vasconcelos como “divagatorio y retórico”; y ha dicho que lo que sus obras contienen de “observación certera de la realidad, de intuición lúcida de la historia, de utilización criteriosa de su instrumental de la cultura, zozobra en medio de la divagación literaria, del verbalismo filosofante”<sup>18</sup>. Alfonso Reyes, en cambio, en 1926, ha apuntado que el hombre de acción en Vasconcelos lo ha llevado a ser distinto y a “provocar entusiasmos y disgustos” y le profetiza que “el tiempo apreciará plenamente su obra”<sup>19</sup>. Parece claro, sin embargo, que el discurso americanista de Vasconcelos, en su nacionalismo y en su racismo, tan cercano por momentos al discurso neofalangista español de la época, representa una de las líneas por las que el sujeto neocolonial se enfrentaba al surgimiento del nuevo imperio. El hecho de que para ello tuviera que maquillar la historia del imperialismo español forma parte del horizonte ideológico en que este tipo de discurso se articulaba en esa precisa hora americana.

### Alfonso Reyes

Alfonso Reyes habrá de ofrecer su matiz personal a esta idea de la hora americana. En su “Discurso por Virgilio”, a comienzos de la década del 30, dirá que “cuando se habla de la hora de América no debemos entender que se ha levantado un tabique en el océano, que de aquel lado se hunde Europa comida de su polilla histórica, y de acá nos levantamos nosotros, florecientes bajo una lluvia de virtudes que el cielo nos ha ofrendado por gracia” (tomo 11, p. 171). Reyes no busca en aislamiento chauvinista y la especificidad de lo diferente para diseñar su imagen de América; por el contrario, toda su obra tiende a una concepción humanista de la que nuestro continente comparte la universalidad de la cultura. En ese sentido, el conjunto de la producción de Alfonso Reyes pone en práctica sus ideas acerca del ser y el deber ser de América Latina. Aun aquellos de sus

17 DE BEER, op. cit., p. 269 ss, y Vasconcelos, en su autobiográfico *Ulises criollo*.

18 ZUM FELDE, A. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica*. México: Guaranía, 1954, p. 426.

19 Citado por DE BEER, op. cit., p. 132-3.

escritos cuya temática o condición parecerían ponerlos fuera de esta preocupación son parte de su constante labor por entender la cultura de nuestra América como algo universal. En ese sentido, Reyes es tributario, incluso explícitamente, de la doctrina de Roque Sáenz Peña de “América para la humanidad”. Su propio interés por España, Grecia o Roma fue su modo de reclamar la totalidad de la cultura occidental para el corpus de la cultura americana. A pesar de ello hay algunos textos de Alfonso Reyes que pueden ser señalados como momentos centrales de su discurso americanista. En particular nos referiremos a *Visión de Anáhuac*, *Última tula*, *Tentativas y orientaciones* y *La constelación americana*<sup>20</sup>.

Cuando Reyes llega a Europa en 1913, la segunda de sus experiencias americanistas<sup>21</sup>, ha vivido los días del Ateneo y de la Revolución Mexicana. La experiencia americanista de Europa habrá de durar cerca de diez años y se inicia con un traslado cultural. Europa (Francia y España), a los efectos de este viaje, con su clima de preguerra y de revolución estética, es todavía una cultura llena de prejuicios contra el Nuevo Mundo. Reyes lo habrá de consignar en *Visión de Anáhuac*: “El viajero americano está condenado a que los europeos le pregunten si hay en América muchos árboles” (tomo 2, p. 15). El europeo había viajado a América y había descrito al Otro, ahora el Otro devuelve la visita e intenta describir y comprender el sujeto que había imaginado el Nuevo Mundo y, sobre todo, al que se había apropiado de nuestra América para su propio discurso central. De esos años datan, además de la *Visión*, sus trabajos sobre el Arcipreste, Lope, Alarcón, Góngora, Quevedo, Gracián y su versión del *Cantar del mío Cid*.

*Visión de Anáhuac*, escrito entre fines de 1914 y comienzos de 1915 en Madrid, inicia la descripción de la historia del prejuicio o de la fantasía europea que había moldeado la realidad americana. Reyes continuará el estudio de ese influjo de la imaginación europea sobre el Nuevo Mundo por el resto de sus días. El intento se articulará con su ambición de integrar nuestra América a la cultura universal y con el fundamento de todo su discurso, o sea su raigal humanismo cultural. En este sentido, estudiará la visión que Europa dio desde antes del “descubrimiento” de ese Otro americano que la confirmaba en sus más viejos sueños y anhelos. Un Otro diferente, pero a la vez semejante, que a despecho de su realidad geográfica era constituido por el sujeto de conocimiento o de imaginación europeo. El interés de Reyes está guiado por la necesidad de exaltar un paisaje que no encaja en los estereotipos europeos y también por la necesidad de celebrar una cultura que es parte de un patrimonio que se siente como propio. Pero sobre todo por la necesidad de definir una idea de comunidad, la naturaleza, el valle de Anáhuac que en este caso es metáfora del Nuevo Mundo, sin “la emoción histórica” sería, dice, “como un teatro sin luz”. La comunidad no surge meramente del “esfuerzo por domeñar la naturaleza brava y fragosa”, pues a la “emoción

20 Para una bibliografía de Alfonso Reyes sobre temas hispanoamericanos, ver: GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *La imagen de América en Alfonso Reyes*. Madrid: Insula, 1955, p. 61-2.

21 GUTIÉRREZ GIRARDOT, op. cit., p. 9-12.

cotidiana ante el mismo objeto natural” hay que agregar “la emoción histórica [que] es parte de la vida actual”. Naturaleza más historia o tradición da como resultado la “comunidad”, el “alma común”<sup>22</sup>.

Escrita en el segundo año de su estancia europea y de su vida como diplomático en medio de la guerra, su *Visión de Anáhuac* es a la vez afirmación de una identidad y de un esbozo de su imagen de nuestra América. Esa identidad y esa imagen es nuestra — sostiene Reyes — y aun cuando la tradición “no fuera ajena, está como quiera en nuestras manos, ya sólo nosotros disponemos de ella”. Afirmación culturalista que habrá de ser continuada en el resto de su obra; entre 1920 y 1943 la imagen se enriquece, se matiza y termina de constituirse. De la *Visión* pasará en 1920 al “Presagio de América”, que crecerá, a su vez, hasta convertirse, en 1941, en *Última tula* y luego en los ensayos de *Tentativas y orientaciones*, que van de 1930 a 1943, y culminará en la crónica de 1950: *La constelación americana. Conversaciones de tres amigos. Buenos Aires: 23 de octubre a 19 de noviembre de 1936*. La preocupación de Reyes por América y por la utopía son constantes como muestran, entre otros, los artículos recogidos bajo el nombre de *No hay tal lugar*, que van desde 1924 hasta finales de la década del 50.

En “El presagio de América” señala que “antes de ser esta firme realidad que unas veces nos entusiasma y otras nos desazona, América fue la invención de los poetas, la charada de los geógrafos, la habladería de los aventureros, la codicia de las empresas, en suma, un inexplicable apetito y un impulso por trascender los límites” (tomo 11, p. 14). Así, el presagio de América puede ser rastreado en la imaginaria región en que el mitológico “Anubis preside a los muertos en alguna misteriosa parte del Occidente” y seguido hasta las páginas de *Imago Mundi* que Cristóbal Colón lee en 1482.

La imagen que Reyes construye de América no se produce en el vacío; la hora americana había sido la hora de la Revolución Mexicana y de la Reforma Universitaria pero, sobre todo, dada su experiencia europea, era la hora de la crisis de la civilización occidental.

Si la *Visión* lleva las sutiles huellas de su viaje europeo durante la Gran Guerra, *Última tula* y sus otros escritos respiran la desazón de entreguerras: “Y hoy, ante los desastres del Antiguo Mundo, [América] cobra el valor de una esperanza” (tomo 11, p. 61).

América es entendida como un destino, como un “posible campo donde realizar una justicia más igual, una libertad mejor entendida, una felicidad más

22 Rafael Gutiérrez Girardot (op. cit., p. 16-22) ha señalado que Reyes le da un sentido dinámico a la imagen que Hegel había propuesto de América y Pedro Henríquez Ureña (op. cit., p. 389) opina que, en la *Visión*, Reyes “el hombre de imaginación nos ha dado una colorida reconstrucción del espectáculo del México azteca”. David W. Foster, a su vez, ha dicho que el texto de Reyes se inserta en “un proceso de clasicización de lo mexicano” (La transtextualización literaria en *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes. In: —. *Para una lectura semiótica del...*, cit., p. 53).



completa y mejor repartida entre los hombres, una soñada república, una Utopía” (tomo 11, p. 38). América es el deseo del otro y Reyes acepta ese deseo europeo como un destino válido. Somos la tierra otra donde es posible lograr lo que evidentemente en el continente del sujeto enunciador del deseo no ha sido posible: justicia, libertad y felicidad mayores y mejor repartidas.

“Hoy por hoy, el continente se deja abarcar en una esperanza, y se ofrece a Europa como una reserva de humanidad” (tomo 11, p. 60). El americanismo de Reyes nace de un optimismo histórico que es un imperativo ético y que le lleva a decir:

O éste es el sentido de la historia, o en la historia no hay sentido alguno. Si esto no es, esto debe ser y todos los americanos lo sabemos. Podrán las contingencias inmediatas, las groserías exteriores desviarnos del camino un día, un año y hasta ciento: la gran trayectoria se salvará. La declinación de nuestra América es segura como la de un astro. Empezó siendo un ideal y sigue siendo un ideal. América es una Utopía (tomo 11, p. 60).

Pero su americanismo no es chauvinismo territorial o étnico. América es la esperanza y la Utopía universal. El americanismo de Reyes es internacionalismo, un internacionalismo incluyente, lo que implica una cierta diferencia con el de Vasconcelos: “La cultura americana es la única que podrá ignorar, en principio, las murallas nacionales y étnicas” (tomo 11, p. 61-2). El proyecto se vuelve universalista por medio de un humanismo esencial que caracteriza no sólo estos ensayos sino el conjunto de su producción intelectual. En la inauguración de los *Cuadernos americanos* en 1941, dirá que es nuestra tarea “la elaboración de un sentido internacional, de un sentido ibérico y un sentido autóctono” (tomo 11, p. 151). La historia y el tiempo de América Latina nos han adiestrado en el universalismo. Un universalismo que no ignora ni olvida nuestro origen doble, hispano e indio (lo negro no aparece con igual fuerza en Reyes), sino que suma y recoge las distintas tradiciones que se dan cita entre nosotros. Ya en el “Discurso por Virgilio” había rechazado la “manía geográfica” como si condicionara de “modo absoluto el ser de la gente” que alienta en las consideraciones racistas de su tiempo y conciente de la “crisis de riqueza” que atraviesa el mundo negará crédito a las propuestas aislacionistas que separan América de la suerte mundial. “Eso del Oriente y el Occidente sólo quiere decir que el vino y el agua han comenzado a mezclarse.” Frente a las prédicas de divisiones y a la “alta marea de los pueblos postrados” Reyes dirá: “no veo la necesidad de que, desde América, insistamos en la división del Oriente y el Occidente, el Atlántico y el Pacífico [...] cuando los dos grandes elementos se están fundiendo en buena hora, para nuestro uso y disfrute americano, en un solo metal sintético” (tomo 11, p. 172). La síntesis será posible porque “el hecho de la intercomunicación humana es cada vez más dominante” y la desobediencia de Gandhi es un “signo de la amalgama” futura. La síntesis universal a la que apuesta Reyes es una homogeneización universalista que tiende al “hombre abstracto”. Una síntesis que, sin embargo, reserva para

América una “herencia incalculable”. Pues “lo que ha de salir no será oriental ni occidental, sino amplia y totalmente humano. De nosotros, de nuestros sucesores más bien dependerá el que ello, por comodidad de expresión, pueda llamarse, en la historia, *americano*” (tomo 11, p. 173).

Frente a las doctrinas racistas, nacionalistas y aislacionistas de entreguerras, Reyes opondrá su discurso universalista. Pero más precisamente se opondrá al intento de “asiatizar” América, es decir, de importar las doctrinas asiáticas en “la salubre y pujante América”. El rechazo del orientalismo quietista supondrá la propuesta de un patrimonio universal basado en el vehículo de la latinidad. Su lectura de Virgilio es, entonces, una lectura mexicana y americana: Moctezuma y Cortés son semejantes al Rey Latino y a Eneas. La lectura de Virgilio se vuelve en Reyes una lectura de sus obsesiones y una oportunidad para responder a las preocupaciones del momento: “quiero el latín para las izquierdas”, dirá, “porque no veo la ventaja de dejar caer conquistas ya alcanzadas” (tomo 11, p. 160). Su acuerdo con la “raza cósmica” de Vasconcelos y con la fe en la “cultura humana” de Waldo Frank — más cerca del segundo que del primero — es, pues, parte de su humanismo universalista. Ni meramente hispanista, indigenista o latinista sino universal. Parafraseando el llamado de Virgilio: “¡Oh romano: acuérdate de que has venido a regir los pueblos con imperio!”, dirá: “Acordémonos — porque también los ideales del gran poeta han sido superados — de que hemos venido a abrazar a todos los pueblos en una amistad provechosa” (tomo 11, p. 174). Universalismo que puede ser rastreado, incluso, en aquellos sus otros textos cuya temática es la estética pura como en el caso de *El deslinde* (1944). La teoría literaria y estética de Reyes no es una teoría localista sino universal. Sus propuestas no son, en este sentido, “ameghinistas”; por el contrario, delinean un cuerpo teórico que intenta dar cuenta de su problemática con independencia del sujeto enunciador.

Al discurso europeo que presagió América, al discurso europeo que ignora y homogeneiza al Otro para de ese modo diferenciarlo de sí mismo, Reyes opone y propone un discurso americanista que homogeneiza la totalidad. El Otro es homogéneo porque es universal. Más aún:

Toda la herencia cultural del mundo pasa a ser un patrimonio suyo por igual derecho. Su sistema de cultura, aunque para muchos pueblos referido siempre a la fuente hispánica, se ensancha a la absorción de todas las corrientes extranjeras, algunas veces por sorda hostilidad y reacción contra la antigua metrópoli, y más generalmente y en último análisis, por convicción y por educación de universalismo (tomo 11, p. 264).

La síntesis universalista es posible por hablar desde la experiencia histórica del pasado colonial. Y este elemento es central en el discurso de Reyes, como en el de todo el discurso americanista del período, y reaparecerá a lo largo de toda su obra, a veces como al descuido. Es central pues es el Otro, el colonizado quien

puede hacer la síntesis del discurso universalista. El centro para Reyes no está, entonces, en los viejos imperios sino en las antiguas ex-colonias.

### Pedro Henríquez Ureña

En mayo de 1946, Alfonso Reyes, al prologar la edición de *Páginas escogidas*, decía del recién fallecido Henríquez Ureña: "Sus buscas sobre la verdadera fisonomía de América Latina están llamadas a dominar nuestras especulaciones al respecto, y nunca se las podrá dejar de lado, aunque llegaba la hora de completarlas o retocarlas"<sup>23</sup>.

Nacido a la preocupación americanista en la época de la publicación de *Ariel*, la producción central de Henríquez Ureña se habrá de cerrar con la publicación póstuma de su *Historia de la cultura en la América hispánica*, en 1947. Lee a Rodó a comienzos de 1900 pero lo hace con la lectura previa de Hostos y Martí. Su reflexión sobre la "magna patria" se desarrollará señalando tanto su admiración como su distancia respecto del ensayista uruguayo. El temprano conocimiento de "la mejor parte [...] del espíritu norteamericano" le lleva a separarse de los ataques de Rodó a los Estados Unidos sin dejar de señalar que "la obra es uno de los grandes esfuerzos del pensamiento americano" y de afirmar que "la fe en el porvenir, credo de toda juventud sana y noble, debe ser nuestra bandera de victoria" (UA, p. 331). Es esta misma fe en el porvenir, expresada en 1905 a los veinte años de edad, la que habrá desarrollarse en Henríquez Ureña hasta cuajar, unas décadas después, en su idea de la "Utopía de América".

La formación americanista de Henríquez Ureña incluye a Hostos, Martí y Rodó, pero también a Sanguily, a Varona y al conjunto de la literatura del continente. Su americanismo, sin embargo, no crecerá sólo en virtud de sus lecturas; los mismos acontecimientos políticos de la época le irán fortaleciendo y su estada en los Estados Unidos le permitirá comprobar las diferencias y los problemas de las relaciones entre las dos Américas. En 1907 le escribe a su hermano Max que el texto de Rodó "es la más profunda inspiración de ideal y de esfuerzo a la juventud de nuestra América en los tiempos que corren" (UA, p. 508). Son los tiempos, según sus palabras, "del preludio de la gigantesca transformación que se iniciaba en México". La revolución "iba a llamar a todas las puertas y a

23 HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Páginas escogidas*. Prólogo de Alfonso Reyes y selección de José Luis Martínez. México: Secretaría de Educación Pública, 1946, p. xiii. La profética valoración de Reyes al evocar la figura del amigo es disputada por Gutiérrez Girardot quien señala que el "antiheroísmo" de Henríquez Ureña lo ha "retribuido la perezosa posteridad latinoamericana con un apurado, pero pertinaz olvido venerable" y que *Las corrientes...* no han sido leídas con la atención que merecen; parecería, sin embargo, que los trabajos más recientes sobre la cultura latinoamericana mostrarían la vigencia del ensayista dominicano (GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. Prólogo. In: HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. x. Todas las citas de Ureña que corresponden a esta edición serán indicadas: UA y número de página).

marcar en la frente a todos los hombres" (UA, p. 383). Son los tiempos de la Sociedad de Conferencias y los preparativos del Ateneo de la Juventud que habrían de agrupar, además del propio Henríquez Ureña, a Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos y Diego Rivera. Para esa fecha ha vivido en Santo Domingo, en Estados Unidos, en Cuba, en México y ha conocido de cerca los avatares de la política dominicana por la actuación fundamental de su padre en la política de su país. Durante su segundo viaje a los Estados Unidos, en 1914, se ocupará no sólo de completar su formación académica sino también de los acontecimientos de las invasiones norteamericanas a Veracruz y Santo Domingo, y discutirá ampliamente las relaciones entre una y otra región. Para cuando, en 1921, regresa a México llamado por Vasconcelos su perfil americanista está maduro; alcanza leer las varias cartas y artículos escritos entre 1916 y 1921, en especial la carta a Henry Cabot Lodge y la conferencia ante el Club de Relaciones Internacionales de la Universidad de Minnesota<sup>24</sup>. El examen y el cuestionamiento de la doctrina de Monroe, es decir, del imperialismo norteamericano no ofrece lugar a dudas acerca de la posición de Henríquez Ureña. "Ninguna nación tiene derecho a pretender civilizar a otra. ¿Estamos seguros de que hay grados de civilización? ¿O son tipos, clases de civilización?" Y luego de analizar los peligros de ser colonias de Estados Unidos agrega que "una colonia es, como dije antes, una cosa sin alma, sin alma propia: sus modelos los recibe de la metrópoli" y que "el ideal de la civilización no es la unificación completa de todos los hombres, sino la conservación de todas las diferencias dentro de una armonía" (PHU, p. 202).

Para cuando llegue en 1922 a Buenos Aires, en la comitiva de José Vasconcelos, Henríquez Ureña ha escrito *La versificación en la poesía castellana*, ha cuestionado ampliamente el imperialismo norteamericano y, en especial, ha participado en el Primer Congreso Internacional de Estudiantes en México como delegado de la Liga Nacional de Estudiantes de Santo Domingo. En México conocerá a Ripa y a los demás estudiantes del movimiento continental de la Reforma Universitaria, palpando, de esa manera, la atmósfera intelectual de nuestra América. Su discurso del 14 de octubre de 1922 en la Universidad de La Plata, "La Utopía de América", es el resultado de todo lo leído y vivido hasta entonces. Su pensamiento americanista había madurado y su conferencia, casi un manifiesto, recogía plenamente su trabajo anterior y el movimiento ideológico del momento, al menos entre los letrados. La idea central de "La Utopía de América" es la de la "magna patria". Unidad de la patria grande que presenta por un lado "la afirmación de la unidad histórica de nuestra América" y por otro "la unidad de propósito en la vida política y en la intelectual". "Una magna patria, una agrupación de pueblos destinados a unirse cada día más y más" (UA, p. 5).

24 ROGGIANO, Alfredo. *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*. Iowa: State University of Iowa, 1961, p. 200 (Studies in Spanish Languages). Las citas se indicarán PHU y número de página.



El ideal de integración de Ureña supone una fe en el destino de América que no se fundamenta “en el desarrollo presente o futuro de las riquezas materiales” sino “en el espíritu sólo, y no [en] la fuerza militar o el poder económico”. Y agrega: “Si el espíritu ha triunfado, en nuestra América, sobre la barbarie interior, no cabe temer que lo rinda la barbarie de afuera. No nos deslumbre el poder ajeno: el poder es siempre efímero [...] esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía” (UA, p. 6). La Utopía de Ureña no se refiere simplemente a la integración sino a la instauración de una “magna patria” donde “el hombre llegará a ser plenamente humano, dejando atrás los estorbos de la absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea” (UA, p. 7). La utopía es cultural y social. Pero la “magna patria” no es el espacio homogéneo que todo lo disuelve en la abstracción del ser americano o del ser universal. “El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado” (UA, p. 7-8). Los nacionalismos permanecerán en la patria grande, la conciliación de voces diferentes que no pierden el acento propio es también parte de la utopía. “Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos” (UA, p. 8). Conocimiento e integración, pues, de lo diverso en una unidad mayor que es nuestra América, pero nunca la disolución del acento personal. Ureña conoce demasiado a nuestros pueblos para someterlos a la homogeneización despersonalizadora de la mirada imperialista.

Era la hora americana también para Henríquez Ureña, pero en su caso no había dudas, como lo señalará en “Patria de la Justicia” (1925), que la situación presente no es buena. “Las redes del imperialismo septentrional” son un peligro real, y aún los casos excepcionales de Argentina, Uruguay o México no escapan “al mefítico influjo del Norte”. Ante el peligro imperialista y ante la degradación de “la primera utopía que se realizó sobre la tierra” — es decir, la degradación de los Estados Unidos que hoy es “uno de los países menos libres del mundo” —, Ureña propone que “si la magna patria ha de unirse, deberá unirse para la justicia”. Pues “el ideal de la justicia está antes que el ideal de la cultura: es superior el hombre apasionado de justicia al que sólo aspira a su propia perfección intelectual” (UA, p. 11).

Su americanismo es profundamente ético y sigue las huellas de Hostos y Martí. Pero su utopismo no es mera ilusión o juego de la imaginación, “no es ilusión la utopía, sino el creer que los ideales se realizan sin esfuerzos y sin sacrificios. Hay que trabajar” (UA, p. 11).

La distinción y la especificidad de la cultura latinoamericana radican en que Henríquez Ureña, a diferencia de Reyes, no busca trasmutarla o fundirla en una instancia universal mayor, en función de un humanismo cultural, sino en una unidad plural que dé cuenta de su condición polifónica. Lo señala en los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), donde no se rechaza a Europa y mucho menos la “cultura” hispana, pero donde se ofrece, al igual que el resto de

su generación, a “trabajar seriamente en busca de nuestra expresión genuina”. En el fundamental ensayo “El descontento y la promesa” dice:

Los inquietos de ahora se quejan de que los antepasados hayan vivido atentos a Europa, nutriéndose de imitación, sin ojos para el mundo que los rodeaba: olvidan que en cada generación se renuevan, desde hace cien años, el descontento y la promesa. Existieron, sí, existen todavía, los europeizantes, los que llegaron a abandonar el español para escribir en francés, o, por lo menos, escribiendo en nuestro propio idioma ajustan a moldes franceses su estilo y hasta piden a Francia sus ideas y asuntos. O los hispanizantes, enfermos de locura gramatical, hipnotizados por toda cosa de España que no haya sido transplantada a estos suelos.

Pero atrevámonos a dudar de todo. ¿Estos crímenes son realmente insólitos e imperdonables? (UA, p. 35).

Su negativa a condenar toda fórmula de americanismo no es fruto del eclecticismo. Lo que intenta es evadir la dicotomía “nacionalismo versus europeísmo” en función de que todas las fórmulas del americanismo “pueden prestar servicio”. El conjunto de dichas fórmulas “hacen flexible y dúctil el material originario de América”. El peligro está en la reiteración y en la mecanización. No se trata de sumar sino de realizar “una síntesis, una invención” que nos permita, al buscar la expresión de nuestro mundo, librarnos de nuestros enemigos: “la falta de esfuerzo y la ausencia de disciplina, hijos de la pereza y la incultura”. Es cierto que concede que nuestros escritores han sido “hombres obligados a la acción, la faena política y hasta la guerra” pero ahora, al menos en algunas regiones de nuestra América, “empieza a constituirse la profesión literaria” (UA, p. 252). La apuesta de Ureña es al profesionalismo y al trabajo y, en este sentido, su análisis de la especificidad latinoamericana no depende tanto de un modo, cosmopolita o nacionalista, de encarar nuestra América como de la superación por la disciplina. Eran los años de las disputas entre Florida y Boedo, eran también los años de los nacionalismos y las doctrinas internacionales, eran los años posteriores al modernismo y la disputa mundonovista.

Ureña no cree que la solución se ha de encontrar en una u otra fórmula sino en la polifonía y que hace eco de la propuesta de la “Utopía de América” acerca de “la armonía de las multánimes voces de los pueblos”. Para el erudito estudioso de la cultura latinoamericana que era, la única respuesta estaba en la diversidad y no en la “uniformidad, ideal de imperialismos estériles”.

En 1933, en el discurso de homenaje al Día de la Raza de la Universidad de La Plata, precisará el aspecto racial y cultural de América. La comunidad de nuestra América pertenece y se inserta en la raza latina, pero se trata de “otra imagen de raza, no real sino ideal”; de hecho Henríquez Ureña está describiendo una “comunidad imaginada”, en el sentido de Anderson. O, con palabras de Borges, “para Henríquez Ureña, América llegó a ser una realidad; las naciones no

son otra cosa que ideas y así como ayer pensábamos en términos de Buenos Aires o de tal o cual provincia, mañana pensaremos en América y alguna vez del género humano”<sup>25</sup>.

“El Día de la Raza bien podría llamarse el Día de la Cultura Hispánica, porque eso es lo que en suma representa...” (UA, p. 13). La coincidencia con Vasconcelos es parcial pues en Ureña lo racial apenas cuenta y si bien ambos podrían coincidir, en algún pasaje, en la concepción culturalista, el énfasis del primero en lo racial es abrumador. La integración en la comunidad, el reclamo de pertenencia que se hace en este texto de Ureña es un fenómeno que viene de la historia pero que tiene un particular significado en el siglo XX pues “España se nos muestra hoy, además, amplia y abierta, más que nunca, para todas las cosas de América” (UA, p. 17). Y esta raza ideal que es en definitiva una comunidad cultural viene a yuxtaponerse con la Utopía de América, pues

Sobre la buena voluntad se cimenta la obra de confraternidad hispánica. En esta obra debemos todos unir nuestro esfuerzo, para que la comunidad de los pueblos hispánicos haga, de los vastos territorios que domina, la patria de la justicia universal a que aspira la humanidad (UA, p. 17).

El pluralismo cultural, por otra parte, de Henríquez Ureña no es un asunto lateral. Sus ideas acerca de la empresa cultural de nuestra América no son elitistas pues nuestro trabajo no debe estar concernido sólo con la “alta cultura”. “No debe haber alta cultura porque será falsa y efímera, donde no haya cultura popular” (UA, p. 4). En el ensayo de 1929, “Música popular de América”, desarrolla la idea de la cultura popular presente en “La Utopía de América”, pero ya no como una consigna sino como un estudio detenido. Distingue ahora entre cultura alta, vulgar y popular. Del arte “popular genuino” dirá que es “una forma de cultura que expresa el sentido de la tierra” y que “no es sólo conservación [pues] transforma cuanto adopta, lo acerca a la tierra; además, crea” (UA, p. 628). La misma evolución diferenciada de la música popular española y americana lo lleva a sostener que “Cien años harán inconfundibles la música de España y la de nuestra América” (UA, p. 639).

Relaciona el arte popular con el campo y el arte vulgar, “industria de las ciudades, especialmente de las capitales”, con lo urbano. El arte vulgar no merece siempre el desdén pero “El gran pecado del arte vulgar no es que pueda errar: yerra también el arte culto; yerra el popular...” sino “su fuerza de destrucción que lo empuja a cegar las fuentes mismas en que bebe mejor” (UA, p. 629). El arte popular recoge todas las tradiciones: la europea, la hispana, la africana y la indígena, pero sentencia “todo es ahora música de América”. Hay en la propuesta de Henríquez Ureña acerca del arte popular no tanto una condena del llamado arte vulgar, el que

25 HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Obra crítica*. Prólogo de Jorge Luis Borges. Edición de Emma Susana Speratti Piñero. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

tiene “sus aciertos, y tantos más cuanto más se acerca a las formas populares”, sino un rechazo a los medios de comunicación masiva, “la opresión de la imprenta, el cinematógrafo, el fonógrafo y la radiotelefonía”, que son “invenciones de genio esclavizadas para servir de instrumentos a la mediocridad presuntuosa”. Para el apasionado de la ópera que era Henríquez Ureña el peligro está en la destrucción del don de inventar y es por eso que ve el tango arrinconando y desalojando “a las danzas criollas del interior de la Argentina” (UA, p. 629). Su ecuanimidad y atención a las diversas voces de nuestra América le hacen respetar lo diferente pero su acendrado amor a la tradición le impide aceptar totalmente los fenómenos culturales que comienzan a surgir con la modernización. Su ideal pluralista permanece, sin embargo y a pesar de todo.

Para fines de la década del 20 el discurso americanista de Ureña está definitivamente delineado, al menos en lo que se refiere al núcleo de su pensamiento. Luego de los *Seis ensayos...* y de “Música popular de América” su producción continuará teniendo como objeto distintos aspectos de la lengua y la cultura latinoamericana y española, pero se trata básicamente de estudios y ensayos que desarrollan las ideas centrales de su discurso anterior. En *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1945-1949), obra mayor de nuestro acervo cultural, por ejemplo, realizará lo que en “Caminos de nuestra historia literaria” aparecía como un esbozo y una teoría de la historiografía literaria de nuestra América. El propio Ureña lo señala en la “Introducción”, al decir que su “propósito ha sido seguir las corrientes relacionadas con la ‘busca de nuestra expresión’”. En realidad, las conferencias se anunciaron con ese título que luego decidí cambiar por el de ‘Corrientes literarias’”<sup>26</sup>.

En las “Palabras finales” de los *Seis ensayos...* había vuelto a insistir en la necesidad de trabajar y en el peligro de la ociosidad. Su vida estuvo dedicada a ilustrar su consigna de “Hay que trabajar” — prueba de ello son sus innumerables trabajos filológicos y culturales. Su modo de ser consecuente con su americanismo era combatir el peor de nuestros enemigos: “La calamidad han sido los ociosos”. Si la Utopía de América era crear un espacio de justicia social, el modo que él entrevió para construirla no era simplemente apostar al futuro:

No pongo la fe de nuestra expresión genuina solamente en el porvenir; creo que, por muy imperfecta y pobre que juzguemos nuestra literatura, en ella hemos grabado, inconscientemente o a conciencia nuestros perfiles espirituales. Estudiando el pasado, podremos entrever rasgos del futuro; podremos señalar orientaciones. Para mí hay una esencial: en el pasado, nuestros amigos han sido la pereza y la ignorancia; en el futuro, sé que sólo el esfuerzo y la disciplina darán la obra de expresión pura<sup>27</sup>.

26 HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 8.

27 HENRÍQUEZ UREÑA, *Obra crítica*, cit., p. 324-5.



### *La hora americana*

El entusiasmo americanista que durante estos años demostraron muchos de los artistas e intelectuales latinoamericanos y su apuesta a un futuro utópico intentó responder tanto al discurso pesimista interior como al distorsionador que venía del exterior. Sobre todo, contribuyó a la construcción moderna de esa comunidad ideológico-cultural que se llama nuestra América y consolidó el sentido de pertenencia en un momento en que la lucha de las potencias imperiales redistribuía el planeta. Su efecto sobre el discurso americanista posterior, a pesar del relativo olvido de algunos de los textos y del tributo que algunas de las ideas entonces expresadas han pagado a la historia, es considerable. La década de los 60, con su reformulación del discurso americanista, ha homenajeado a los intelectuales y estudiantes de las décadas de los 20 y de los 30. Cada época vuelve a leer y a construir su pasado. Cada época — parafraseando a Dardo Cúneo — describe a América; es decir, la sigue imaginando<sup>28</sup>. Historia más tradición proponía Alfonso Reyes como modo de constituir la comunidad o la nacionalidad. Construir la historia propia y la tradición propia como modos de afirmación de la identidad fue la tarea de la hora y el discurso americanista de entreguerras así lo hizo.

### **Bibliografía de base**

- CÚNEO, Dardo. *La Reforma Universitaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1972.
- EARLE, Peter y MEAD, Robert. *Historia del ensayo hispanoamericano*. México: Ed. de Andrea, 1973.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Páginas escogidas*. Prólogo de Alfonso Reyes y selección de José Luis Martínez. México: Secretaría de Educación Pública, 1946.
- . *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- . *Obra crítica*. Prólogo de Jorge Luis Borges. Ed. Emma Susana Speratti Piñero. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- MARTÍ, José. *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1970.
- RODÓ, José Enrique. Ariel. In: —. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957.
- REYES, Alfonso. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956-1960.
- ROGGIANO, Alfredo. *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*. Iowa: State University of Iowa, 1961 (Studies in Spanish Languages).
- VASCONCELOS, José. *Discursos 1920-1950*. México: Ed. Botas, 1950.
- . *Obras completas*. México: Libreros Mexicanos Unidos, 1958. t. 2.

28 CÚNEO, Dardo. *Aventura y letra de América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1975, p. 20.

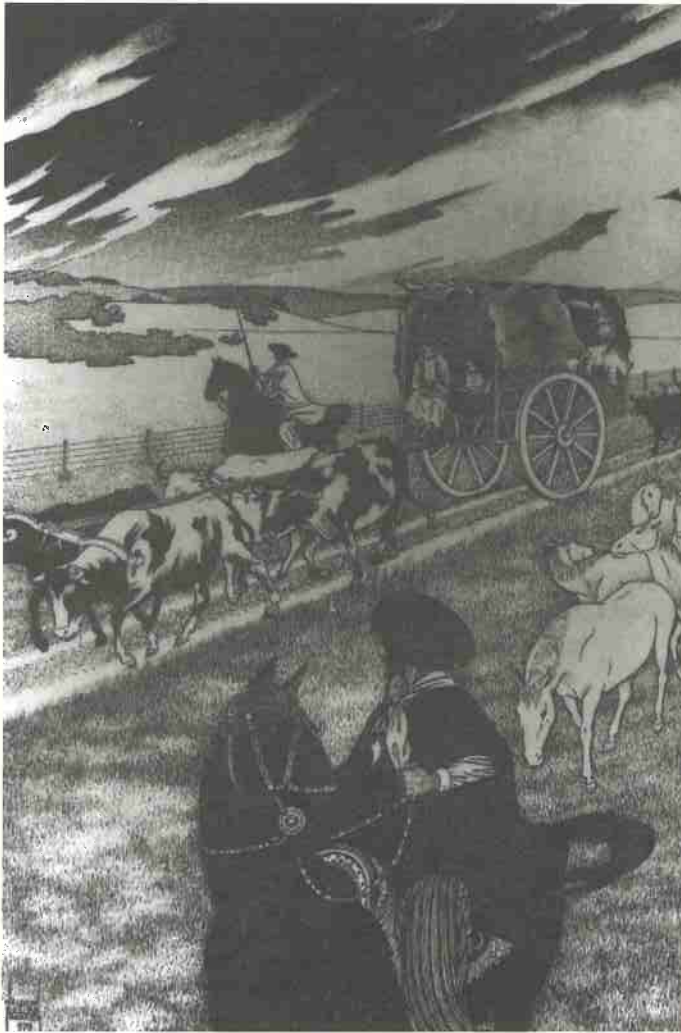
## **X. A busca do particular**

*Regionalismo brasileiro***Velha praga?  
Regionalismo literário brasileiro***Ligia Chiappini Moraes Leite*

Brasil. Professora titular de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Obras principais: *O foco narrativo ou a polêmica em torno da ilusão* (1985); *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto* (1988); Edição crítica (com estabelecimento de texto, pesquisa de inéditos, introdução e notas) da ficção de João Simões Lopes Neto: *Contos gauchescos, Lendas do Sul e Casos do Romualdo* (1988); *Quando a Pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado* (1993; Prêmio Casa de las Américas 1993); *Literatura e história na América Latina* (organizadora, em colaboração com Flávio Aguiar, 1993).



Simões Lopes  
incorpora  
o fantástico  
e o maravilhoso  
da narrativa oral,  
escapando ao  
nacionalismo  
piegas.  
(Gravura de  
Nelson Boeira  
Fraedrich para a  
edição especial  
de Contos  
gauchescos e  
Lendas do Sul,  
da Editora Globo)



A crítica tem definido o regionalismo como a corrente literária à qual pertence “qualquer livro que intencionalmente ou não traduza peculiaridades locais”<sup>1</sup>. Essas peculiaridades locais são, em geral, pensadas conteudisticamente e geograficamente como paisagens, tipos, costumes, crendices, superstições, modismos de determinada área do país. Ainda conteudístico é o critério quando se especifica o regionalismo como tematização não só do regional mas, sobretudo, do rural<sup>2</sup>.

Mesmo essa restrição do conceito não impede que, como categoria histórico-crítica, o regionalismo seja excessivamente abrangente, abarcando autores e obras muito diferentes entre si, originados e/ou localizados em diversas regiões de norte a sul do Brasil, distribuídos em diferentes momentos da nossa história, do romantismo aos nossos dias<sup>3</sup>.

O termo recobre ainda tanto uma categoria crítica, produzida *a posteriori*, a partir de obras concretas, quanto movimentos que se conceberam programaticamente como regionalistas, designando também uma ideologia que se manifesta fora da literatura; por exemplo, na política.

1 MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira. Prosa de ficção de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: J. Olympio/MEC, 1973, p. 179.

2 CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. *Argumento*, n. 1, 1973.

3 São cinco as regiões brasileiras, segundo critérios geográficos: Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste, Sul. Revendo essa classificação a partir de um critério cultural, mais adequado para situar as diferentes tendências da literatura brasileira na sua “estonteante diversidade”, Viana Moog propõe sete “núcleos culturais”, cuja soma forma o “complexo heterogêneo” da nossa literatura, vista como um verdadeiro “arquipélago cultural”. Trata-se de um desdobramento da divisão geográfica, mas não muito diferente dela: Amazônia, Nordeste, Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul. A partir daí, procura identificar em cada um deles certos traços peculiares tais como: o telurismo amazônico; a preocupação social do Nordeste; a erudição e o diletantismo baiano; o humanismo seco e antiproselitista do mineiro encerrado em suas montanhas; o bandeirantismo civilizador do paulista; o ceticismo e a ironia dos cariocas, a quem seria preciso conquistar para projetar-se nacionalmente; a tranquilidade do homem que se sente forte e dominador, nas coxilhas gaúchas (“Uma interpretação da literatura brasileira”, conferência pronunciada em 1942, publicada em *Temas Brasileiros*, Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1967, p. 63). Embora interessante, pela busca de critérios mais internos à literatura, esses núcleos concebidos por Viana Moog hoje precisariam ser repensados, pois não apenas o país mudou muito, trocando até mesmo sua capital, simbolicamente colocada no planalto central, como a própria geografia redefine hoje seus conceitos e critérios. Segundo Milton Santos, o progresso dos transportes, o desenvolvimento dos meios de comunicação e a expansão da economia internacional abalaram a concepção das regiões como autônomas e exigem da geografia regional uma atenção especial para as contínuas transformações, redefinindo o próprio conceito de espaço como um processo e um produto do trabalho humano (Por uma geografia nova. Apud SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O regionalismo nordestino*. São Paulo: Moderna, 1984, p. 46).

Como programa literário, o regionalismo dos manifestos, prefácios e depoimentos pode ser analisado por analogia com o discurso político. Já como resultado concreto, isto é, obras de ficção e poesia (sobretudo de ficção, mais presente nessa categoria), demanda um cuidado maior da crítica. Frequentemente, programa e obra mantêm uma relação tensa, quando não se contradizem abertamente, exigindo uma análise das diferentes e específicas mediações que ligam a obra literária à realidade natural e social.

É preciso, então, ultrapassar o critério conteudístico e levar em conta o modo de formar, observando como certas obras, para além do assunto regional, buscam harmonizar tema e estilo, matéria-prima e técnica, revelando, mais do que paisagens, tipos ou costumes, “estruturas cognoscitivas”<sup>4</sup> e construindo uma verdadeira linhagem: da representação/apresentação dos brasileiros pobres de culturas rurais diferenciadas, cujas vozes se busca concretizar paradoxalmente pela letra; de um grande esforço em torná-las audíveis ao leitor da cidade, de onde surge e para a qual se destina essa literatura.

Em vista disso, o problema tem de ser estudado de maneira necessariamente seletiva. O desafio que se impõe é o de delinear as principais questões críticas, históricas e teóricas, sem deixar de fornecer as informações mínimas necessárias e sem cair numa listagem exaustiva de nomes, datas, obras<sup>5</sup>.

A ótica seletiva tentará combinar um panorama necessário, percorrendo autores, obras e questões essenciais do romantismo ao segundo modernismo (regionalismo de 30), com um exame um pouco mais detalhado de algumas obras escritas num momento privilegiado: do chamado pré-modernismo (entre, aproximadamente, meados da década de 90 do século passado e a década de 20 deste), que, segundo Guilhermino César, é a “idade de ouro” do nosso regionalismo<sup>6</sup>.

## I

Revisitar o regionalismo passa, inevitavelmente, pelo contraponto com o modernismo, ora apresentado (tanto pela crítica como pelos escritores) como

4 RAMA, Ángel. La tecnificación narrativa. *Hispanérica*, n. 30, p. 29-82. Número de aniversário.

5 Para um apanhado exaustivo de autores e obras das diversas regiões do país, leia-se o estudo, já clássico, “O regionalismo na prosa de ficção” (In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955). Segue-se aí, aproximadamente, a classificação dos núcleos culturais de Viana Moog quanto aos chamados ciclos; a diferença é que se distinguem seis, considerando o Rio de Janeiro uma espécie de subciclo em comparação com os outros, mais característicos: o nortista (fundamentalmente Amazonas e Pará), o nordestino, o baiano, o central (Minas e Goiás), o paulista e o gaúcho. Outro estudo clássico, e também mais completo, é o de Lúcia Miguel-Pereira, *Prosa de ficção*, citado na nota 1. Outros autores e obras estão relacionados na Bibliografia de base, apresentada no final deste trabalho.

6 CÉSAR, Guilhermino. O conto gauchesco. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 93-121.

opositor, ora como aliado. Isso, aliás, parece não ser exclusivo do Brasil; generaliza-se por toda a América Latina, onde, segundo Ángel Rama, a nova narrativa que se origina “no vanguardismo dos anos vinte formula-se por oposição aos padrões do romance regionalista”<sup>7</sup>.

No Centro do Brasil, para os integrantes da Semana de Arte Moderna, regionalismo soa sempre como algo limitado, estreito, superado. Mário de Andrade foi um dos que vulgarizaram essa concepção:

Regionalismo é mate aqui, borracha ali [...] pobreza sem humildade [...] caipirismo e saudosismo, comadrismo que não sai do beco e, o que é pior, se contenta com o beco. [...] Regionalismo, esse não adianta nada nem para a consciência da nacionalidade. Antes a conspira e depaupera-lhe estreitando por demais o campo de manifestação e, por isso, a realidade. O regionalismo é uma praga antinacional. Tão praga como imitar a música italiana ou ser influenciado pelo estilo português (o grifo é meu)<sup>8</sup>.

Já aqueles que simpatizavam com o modernismo, mas estavam geográfica e culturalmente mais próximos das zonas tradicionais, como Augusto Meyer, no Sul, conseguiam ver no regionalismo a possibilidade de superar uma brasilidade programática, abstrata e fria, exagerando, por outro lado, seus poderes redentores na criação da verdadeira literatura nacional<sup>9</sup>.

Na mesma direção, criticando o cosmopolitismo dos novos do Rio de Janeiro e de São Paulo, Gilberto Freire combatia Guilherme de Almeida, que atacara o regionalismo ao visitar Recife. Eis a conclusão do sociólogo:

A verdade é que não se repelem, antes se completam, regionalismo e nacionalismo, do mesmo modo que se completam nacionalismo e universalismo<sup>10</sup>.

A questão que se põe com o modernismo é a explicitação de algo que já vem de mais tempo: o processo de modernização do país, em relação ao qual o regionalismo, como programa e expressão do programa por determinadas obras, parece ter uma função compensatória. Tanto o modernismo como o regionalismo são, na verdade, manifestações específicas, em literatura, de uma problemática mais geral da cultura, da política e da organização da sociedade como um todo.

7 RAMA, Ángel. La tecnificación narrativa, cit.; *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

8 ANDRADE, Mário de. Regionalismo. *Diário Nacional*, São Paulo, 14 fev. 1928.

9 MEYER, Augusto. Regionalismo contra brasilidade. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 out. 1926.

10 Apud PONTES, Neroaldo. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. Paraíba: SEC, 1984, p. 136. Essa polêmica com o poeta Guilherme de Almeida (Campinas, 1890; São Paulo, 1969) também ocorreu no Rio Grande do Sul, pois, em 1925, ele repetiu na capital gaúcha a conferência que proferira em Recife, “A revelação do Brasil pela poesia moderna”, pregando o modernismo contra o regionalismo.



De uma sociedade que sofre, em toda a América Latina, sobretudo a partir de 1870, o grande impacto da modernização, quando seu sistema econômico, eminentemente agrário, embora servindo ao capitalismo internacional, reajusta-se, agora internamente, aos padrões capitalistas. No Brasil, é a hegemonia dos produtores de café e o início de um processo de industrialização e urbanização que deslança com a República (1889) e, sobretudo, com a Abolição (1888), mas que começara a esboçar-se, de modo inequívoco, na metade do século passado, com a suspensão do tráfico negro.

O regionalismo aparece, então, como um movimento compensatório em relação ao novo, e, mais para o começo deste século, ao urbano e ao cosmopolita, que, das roupas da rua do Ouvidor às normas estéticas da *belle époque*, nos chegamos da Europa através de um grande centro: o Rio de Janeiro. Para fazer jus aos novos tempos, a Cidade Maravilhosa se enfeita e se renova, embelezando-se com a célebre campanha do “Bota Abaixo”, que visa deslocar suas feiúras (a pobreza) para a periferia distante do centro requintado.

Trata-se de um processo que tem seus antecedentes no tempo das campanhas pela independência política, quando o desejo de afirmação dos nossos escritores levou-os a definir como missão o exercício da literatura, na criação da nossa identidade.

Num primeiro momento, como símbolo do autenticamente nosso, é o índio que a ficção e a poesia tematizam. Feita a Independência política, o desejo de afirmação e autenticidade cresce e, junto com o índio, nosso romantismo erige os brasileiros de zonas afastadas dos grandes centros como representantes da brasilidade autêntica. Nasce, então, o regionalismo que, embora ainda não tenha esse nome, é uma tendência combativa e programática de expressar, sobretudo pela ficção, o nosso interior.

Alencar<sup>11</sup> é o escritor que sintetiza na sua obra, consciente e deliberadamente, os diferentes brasis: o do índio (mítico), o da cidade e o do mundo rural (históricos). E é ele o primeiro a teorizar com clareza o problema da adequação dos modelos formais importados à matéria-prima brasileira.

Por outro lado, se o projeto de Alencar opunha o interno ao externo, dispondo-se a incorporar das formas estrangeiras apenas aquelas que mais se adequassem à temática nacional, já no romantismo se esboça uma outra contradição que mediatiza essa primeira, mais geral, entre Brasil e Europa. Ela vem expressa mais visivelmente por Franklin Távora<sup>12</sup>, que desloca a luta para dentro

11 José Martiniano de Alencar (Fortaleza, CE, 1829; Rio de Janeiro, 1877). Autor de inúmeras obras, especialmente no romance e no teatro. Para o regionalismo interessam, sobretudo, *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1876).

12 João Franklin da Silveira Távora (Baturité, CE, 1842; Rio de Janeiro, 1888). Autor de vários romances, entre eles os que compõem a série “Literatura do Norte”: *O Cabeleira* (1876); *O matuto* (1878), *Lourenço* (1881) e *Um casamento no arrabalde* (1869). Tem também livros de contos e de história, além de uma conhecida polêmica com Alencar, *Cartas a Cincinnati* (1870).

das nossas fronteiras, insistindo que o Brasil real é aquele que fica longe dos centros corrompidos pela Europa: o Norte autêntico contra o Sul descaracterizado. São palavras do seu manifesto:

As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais ao Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra. A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro<sup>13</sup>.

Buscando apoio na história econômica e política do Brasil, não fica difícil reconhecer no discurso programático de Távora a ideologia da classe dominante nordestina (ou da parte mais expressiva dela: os fazendeiros do açúcar), que no final da década de 70, sem conseguir adequar-se às novas exigências do capitalismo internacional, perdia a hegemonia para o pólo modernizador: a São Paulo da burguesia cafeeira. É possível reconhecer, a partir daí, uma das máscaras ideológicas do regionalismo, pois se, nesse momento, a feição internacional do Estado indignava essa fração da burguesia rural do Nordeste, em outros (quando o açúcar estava em alta no mercado internacional) servira muito bem aos seus interesses. Na nova conjuntura, o produto de ponta é o café e, conseqüentemente, a região central que o produz — indevidamente chamada de “Sul” até hoje — enriquece, enquanto a região açucareira vai a reboque. Na representação desse processo, as elites regionais omitem “a sua feição internacional, tentando defender o seu espaço ameaçado”<sup>14</sup>.

Por outro lado, o termo Norte rotulava, homogeneizando, uma região geográfica de grande extensão física e um complexo geográfico-econômico-cultural bastante heterogêneo, na verdade, diferentes regiões. Designava a região agroexportadora canavieira e, por vezes, a algodoeira, ambas voltadas para o capital internacional, reunindo diferentes estados sob a hegemonia de Pernambuco. Mais tarde, parte dessa mesma extensão territorial seria reunida por um rótulo mais restritivo, mas nem por isso menos homogeneizador das diferenças que escamoteia — Nordeste<sup>15</sup>.

Enquanto Franklin Távora, no Norte, reproduzia com seu programa literário o discurso dos fazendeiros ressentidos com a perda da hegemonia para os do “Sul”, na outra ponta do Brasil, no Sul propriamente dito, algo muito semelhante acontecia. Não é por acaso que, se Távora corrige e critica, por inverossímil, *O sertanejo* de Alencar, Apolinário Porto-Alegre<sup>16</sup> faz o mesmo, escrevendo *O vaqueano* e criando um gaúcho supostamente mais “real”.

13 TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Carta-prefácio. São Paulo: Ática, 1971, p. 15.

14 SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O regionalismo nordestino*. São Paulo: Moderna, 1984, p. 209.

15 Id., *ibid.*, p. 160-1.

16 Apolinário José Gomes Porto-Alegre (Rio Grande, RS, 1844; Porto Alegre, RS, 1904). Autor de poesias, contos e romances, textos históricos, etnográficos e filológicos. Destaque-se, aqui, *O vaqueano* (1872).

A defesa da cultura regional feita pelo Partenon Literário<sup>17</sup>, e expressa também polemicamente contra Alencar, se propõe pesquisar e afirmar a linguagem, os costumes e a paisagem da região. Na verdade, assim como o projeto de Távora reproduzia a ideologia dos fazendeiros do Norte, o projeto do Partenon Literário reproduzia a ideologia dos fazendeiros da campanha gaúcha, ou melhor, da fração dessa classe que perdia a hegemonia à medida que surgiam outras forças políticas e econômicas no estado, a caminho da modernização.

Com o incremento do capitalismo e a cisão da classe dominante, de certo modo os intelectuais também se dividem. Há os que, pessimistas e céticos, se identificam com a facção reacionária, monarquista, e vêem as marcas do moderno — o crescimento das cidades, a chegada do trem, a divisão dos campos e a racionalização do trabalho na estância, bem como a própria República — como decadência; e há os que aderem às novas forças republicanas e reconhecem as vantagens do progresso mas, em si mesmos cindidos, não deixam de contemplar com nostalgia os “velhos tempos”.

No “Norte”, faz parte desse regionalismo compensatório a idealização de um passado de pioneiros ou de certas tentativas históricas de independência dos estados contra a tendência unitária da América Portuguesa, como foi a Confederação do Equador, em 1824. No Sul a mesma coisa acontece, com a idealização da Revolução Farroupilha (1835-1845), que foi fundamentalmente uma briga entre duas facções da classe dominante<sup>18</sup>.

Na verdade, como manifestação do ressentimento de uma parcela das elites regionais, o regionalismo não se opõe ao nacionalismo; ao contrário, compõe com ele, da mesma forma que, mesmo perdendo a hegemonia, os fazendeiros do Nordeste ou do Rio Grande do Sul, apesar dos conflitos, em última instância compõem politicamente com as elites que detêm o poder no Centro do país, como forma de defesa e reforço da dominação que eles exercem na sua própria região.

Na literatura, também, a contestação regionalista se faz sem romper totalmente com o nacionalismo romântico-idealista de Alencar, dividida entre a ênfase na região e o desejo de contribuir para um nacionalismo supostamente mais autêntico, a partir e através da região. O que, no fundo, era o projeto do próprio Alencar, ao substituir o índio pelo sertanejo ou pelo gaúcho, embora em Alencar a entrada do sertanejo não fosse exclusiva, pois o seu projeto supunha comple-

17 Sociedade político-cultural que, por volta de 1870, aglutinou vários intelectuais gaúchos em torno da revista do mesmo nome e de um ideário republicano-regionalista. Nela militaram, entre outros, Caldre e Fião (ver nota 33) e Apolinário Porto-Alegre. Discutia de questões literárias a questões sociais mais abrangentes como a escravidão, sendo apontada como uma das inspiradoras da libertação de 90% dos escravos de Porto Alegre, em 1884.

18 Sobre lutas de caráter separatista como a Confederação do Equador e a Revolução Farroupilha, e sua importância para a criação de uma produção literária própria no Nordeste e no Sul do Brasil, ver: CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: —. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987, p. 200.

mentaridade do Centro, do Norte e do Sul, no conjunto de seus romances urbanos e regionais.

Os romances de Távora ficam muito aquém de suas pretensões, perdendo de longe para os de Alencar que, de certa forma, ele pretende corrigir. *O Cabeleira*, por exemplo, oscila entre a crônica e a biografia romanceada, acompanhando a vida trágica de um bandido legendário na região, que, nem por ter sido real, como diria Aristóteles, é necessariamente verossímil. Em que pese a compaixão explícita do autor-narrador pela triste sina do bandido e pelo povo vítima das secas, ela não chega a nos contagiar, porque as personagens que a suportariam não ganham concretude. Além disso, o romance é cheio de digressões sobre a seca, malcosturadas com as aventuras escabrosas do malfadado bandido e com um pano de fundo amoroso muito piegas e nada convincente<sup>19</sup>.

De qualquer forma, é interessante notar que se trata do introdutor entre nós da figura do herói-bandido, que, depois, vai voltar em tantos outros escritos do regionalismo brasileiro. Expressão tupiniquim de uma velha tradição européia<sup>20</sup>, mais uma vez adaptada à nossa cultura dependente? Sim, mas, por outro lado, instauração de uma temática que muito iria render internamente: a do homem livre despossuído, vadio e malandro de que nos fala Zenir Campos Reis<sup>21</sup> como tendendo a obscurecer outra talvez mais fundamental — a do trabalhador escravo e do operário. Embora concorde com Zenir, penso que essa literatura não deixa de ir registrando cá e lá a precaríssima condição desses “homens livres na ordem escravocrata”<sup>22</sup>, condição essa somente neste século estudada devidamente pelas ciências sociais.

Como escritor, Távora captou a importância do fenômeno, embora suas tentativas de retratá-lo fossem ainda canhestras. E, de certa forma, ao fazê-lo, antecipa o movimento regionalista de Recife já na década de 30. Como programa, o manifesto regionalista de Gilberto Freire, de 1926, retomará esse seu projeto, com diferenças, mas com igual dose de sectarismo num primeiro momento, combatendo o modernismo e a ele opondo o regionalismo nordestino. Num segundo momento, porém, chegaremos, no plano da produção de obras, ao

19 Arrisco aqui a hipótese de esse artificialismo da maior parte das obras regionalistas advir do fato de que, se por um lado elas desejam expressar a região contra a unificação artificial do país, imposta de fora pela Coroa portuguesa, por outro, acabam constituindo uma espécie de vestígio do que Antonio Candido denominou “literaturas nacionais atrofiadas”: “as diferenças locais se exprimiram com intensidade no regionalismo, que quem sabe corresponde nalguns casos a literaturas nacionais atrofiadas, embora signifique, no plano geral unificador, uma procura de elementos específicos da nacionalidade” (*A educação pela noite*, cit., p. 202).

20 Veja-se a respeito dessa tradição o livro de E. J. Hobsbawm, *Bandidos* (Trad. de Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975).

21 REIS, Zenir Campos. O mundo do trabalho e seus avessos: a questão literária. In: Bosi, Alfredo. *Cultura brasileira, temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 42-57. Ver dados sobre Gilberto Freire na nota 95.

22 Título do livro de Maria Sylvania de Carvalho Franco (*Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: IEB, 1969).



romance de 30, que já é uma síntese feliz, nos melhores casos, do tradicional sertanismo e das conquistas formais do modernismo. Mesmo longe disso tudo, a antecipação de Távora é indiscutível, principalmente como abertura de um ciclo temático relativo à seca e ao banditismo.

## II

Há quem julgue que, antes mesmo de José de Alencar e, portanto, de Távora, coube ao Visconde de Taunay<sup>23</sup> inaugurar o sertanismo. Nesse sentido, valoriza-se o romance *Inocência* (1872) pela fidelidade ao meio e pelo realismo, próprio da crise do romantismo nos anos 70. Trata-se de um romance que se passa no cerrado mato-grossense. Tido por muitos como um “idílio ingênuo”, é valorizado por outros pela fusão do trágico e do cômico, fugindo ao sentimentalismo. Assim, ao lado do *pathos* contido pelo humor, de uma espécie de tragédia degradada na tragicomédia tropical e legível na trama amorosa aparentemente simples, fica a história da fixação do homem no oeste e a descrição do cerrado, com seu solo arenoso, seus boiadeiros e sitiantes. E, embora o narrador subestime o homem rural, expressando o ponto de vista do intelectual citadino, contribui para a formação dessa vertente que, na literatura brasileira, vai, a duras penas, descobrindo a dependência da dependência, o Brasil periférico e o homem pobre que nele vive, ama e trabalha<sup>24</sup>.

Já para Guilhermino César, o criador ou precursor dos sertanistas e, portanto, do regionalismo, ou de um certo tipo de regionalismo, é Bernardo Guimarães<sup>25</sup> com *O ermitão de Muquém*, publicado em 1865. Aí estiliza-se a sociedade sertaneja, idealizando-a à maneira romântica, mas já trazendo à tona o problema da ignorância, da superstição (vista como fanatismo) e do isolamento. Natural-

23 Alfredo d'Escagnolle Taunay (Rio de Janeiro, 1843-1899). Poeta, pintor, historiador e romancista. Para este artigo interessa sobretudo o seu melhor romance: *Inocência* (1872).

24 Sobre os méritos do romance de Taunay, ver especialmente o estudo citado de Lúcia Miguel-Pereira. Ver também o livro de Antonio Soares Amora, *O romantismo (A literatura brasileira)*. São Paulo: Cultrix, 1967, v. 2, p. 283-92; “Taunay” e o capítulo a ele dedicado no livro de José Maurício Gomes de Almeida, *A tradição regionalista no romance brasileiro* (Rio de Janeiro: Achiamé, 1981, p. 83-107). Aí encontramos uma análise mais sofisticada que mostra a integração das notas de rodapé e das epígrafes com o corpo do romance.

25 Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (Ouro Preto, MG, 1825-1884). Principais romances: *O ermitão de Muquém* (1865); *O garimpeiro* (1872); *A escrava Isaura* (1875). No texto citado, Guilhermino César aponta a personagem Gonçalo, o ermitão, como “o mais remoto ascendente, criado pela ficção, de Antônio Conselheiro”, mostrando como os romancistas se anteciparam aos historiadores (CÉSAR, Guilhermino. A visão prospectiva de Euclides da Cunha. In: CÉSAR, Guilhermino, SCHÜLER, Donald e CHAVES, Flávio Loureiro. *Euclides da Cunha*. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1966, p. 11-2).

mente também neste caso a ótica é culta e citadina, de elite, mas esse é o padrão romântico e será o realista-naturalista, com poucas exceções, como veremos.

O mesmo autor, anos depois, descobre fascinado a região do ouro, no oeste mineiro e sul de Goiás, cenário de *O garimpeiro*, de 1872.

O sertanismo é apenas uma das facetas da ficção que, desde o romantismo, tenta apanhar o homem, a paisagem, os costumes, o linguajar e a cultura rurais: “Nem toda a ficção rural é sertanismo. Nem todo o sertanismo é romântico, embora todo o sertanismo seja rural”<sup>26</sup>.

A partir de certo momento, os românticos deslocam o seu interesse da figura do índio, símbolo abstrato da nacionalidade harmônica, fragmentando-se a visão do brasileiro nos diferentes tipos regionais: o sertanejo atormentado pela seca, o cangaceiro, o caboclo do Centro do país, o gaúcho, o caipira, o garimpeiro. Todos homens supostamente livres, mas morando de favor nas terras do fazendeiro, tendo de sair com a mochila às costas quando este lhes tira a proteção. Todos trabalhadores, tidos por vagabundos e preguiçosos, mas, na verdade, constituindo um imenso exército de reserva que vai sendo utilizado onde não há mais escravo ou nas tarefas em que este não é considerado confiável.

Ao enfocá-los, a literatura reproduz, direta ou indiretamente, como vimos, as contradições dessa fase de reajuste da economia nacional ao novo momento do capitalismo dependente. Mas, apesar da idealização e do ponto de vista europeizante com que tenta recriar os tipos regionais, volta e meia consegue captá-los mais concretamente no seu cotidiano miserável<sup>27</sup>.

Por outro lado, a abertura para esses tipos, como representantes de uma cultura diferenciada, não se resume a usos e costumes, roupas e alimentação, mas, através do folclore, tenta apanhar a linguagem e o imaginário, e não deixa de concorrer para a criação daquilo que, referindo-se ao regionalismo pré-modernista, Alfredo Bosi chamou de “uma poética da oralidade”<sup>28</sup>.

A primeira atitude é de quase registro. Alencar registrou poesias da gesta do gado para escrever *O sertanejo*. Também Távora entremeia sua narrativa das aventuras e desventuras do Cabeleira com trovas populares que contaram essa história de boca em boca, antes de ele a fixar no romance. E Apolinário Porto-

26 ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista...*, cit., p. 47.

27 Faz parte desse esforço a tematização da violência que a ficção urbana vai, depois, neste século, repropor sob novas bases, quando o banditismo tiver assumido cada vez mais a sua modalidade citadina, fruto do imenso e progressivo deslocamento das populações do campo para as grandes cidades. Assim, aparentemente opostos, esses dois tipos de ficção revelam, a seu modo, a explosão das tensões geradas desde longa data em homens livres mas semi-escravos, cuja pobreza e endividamento se vêem agravados nessa fase de transição econômica, provocando mudanças drásticas no modo de vida, a perda da terra, o êxodo e o conseqüente desenraizamento cultural. As estatísticas, em recentes censos demográficos, são extremamente reveladoras do fenômeno: na década de 50, 64% da população brasileira ainda se concentrava na zona rural e 36%, na urbana; em 80, há a inversão: 33% rural e 67% urbana (dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística — IBGE).

28 BOSI, As Letras na Primeira República, art. cit.

Alegre tinha como programa esse estudo da linguagem e do folclore, pois, quando saía da cidade e se internava pelas estâncias, envergonhava-se de não entender os patricios que falavam o “dialeto gauchesco”.

Assim, de norte a sul, com o romantismo, cantos, danças, contos, trovas, crenças, festas, amores e tragédias, palavras e expressões estranhas aos ouvidos do leitor citadino vão ser inventariados e utilizados como matéria ficcional. Sem cair num progressismo linear, pois há, como veremos, avanços e recuos nessa trajetória, pode-se dizer que, daí para a frente, no pré-modernismo, no modernismo de 30 e no que Antonio Candido chamou de super-regionalismo<sup>29</sup> os escritores vão aprofundando e detalhando essa busca, aperfeiçoando seus métodos de registro, da investigação livresca ao contato direto pela experiência da viagem, e incorporando formalmente todo esse material à estrutura e ao estilo das obras.

Da defesa ingênua e xenófoba de Távora e da utilização ainda desconjuntada do folclore ao requinte com que isso tudo é aproveitado por Guimarães Rosa<sup>30</sup>, foi necessário trilhar um longo caminho para criar e fortalecer uma vertente riquíssima da literatura brasileira que tem seus equivalentes nas obras da literatura hispano-americana, daqueles que Ángel Rama chama de transculturadores<sup>31</sup>.

### III

Como vimos, razões históricas ajudam a explicar por que o regionalismo despertou mais cedo e com força no Norte e no Sul do país. Quanto ao Rio Grande do Sul, há ainda a considerar o isolamento em que viveu e as sucessivas guerras que o marcaram. Como alertou Décio Freitas, trata-se do “único território brasileiro que o colonialismo lusitano conquistou mediante guerras contra outra potência colonial”<sup>32</sup>. A rigor, o processo de conquista se estendeu aí entre 1680 (fundação da Colônia do Sacramento) e 1828 (desocupação da Cisplatina), ou seja, um século e meio de guerras intermitentes. Logo depois, a Revolução Farroupilha, que, pela longa duração e a força ideológica do gauchismo, transformou-se, e aos seus protagonistas, num mito de longa fortuna.

Talvez por isso, o Rio Grande do Sul é também o estado em que vai aparecer o primeiro romance histórico e regional de um brasileiro, publicado originalmente em folhetim no jornal *O Americano* (Rio de Janeiro, 1849): *O corsário*, de Caldre

29 CANDIDO, Literatura e subdesenvolvimento, cit.

30 João Guimarães Rosa (Codisburgo, MG, 1908; Rio de Janeiro, 1967). Principais obras: *Sagarana* (1946); *Corpo de baile* (1956); *Grande sertão: veredas* (1956); *Primeiras histórias* (1962); *Tutaméia — Terceiras histórias* (1967); *Estas histórias* (póstumo).

31 RAMA, *Transculturación narrativa...*, cit.

32 FREITAS, Décio. A exploração das fronteiras do Sul. *Leitura*, São Paulo, v. 6, n. 66, p. 10-1, nov. 1987.

e Fião<sup>33</sup>. Sua edição em livro é de 1851. Antecipa, portanto, *O ermitão de Muquém* de Bernardo Guimarães, podendo mesmo ser considerado o nosso primeiro romance. Os fatos reais que tem como pano de fundo são quase coevos: a conspiração de Gomes Jardim, a ação de Bento Gonçalves no preparo do movimento, a guerra de corso na lagoa dos Patos e no Atlântico, dirigida por Garibaldi. Criando o regionalismo praieiro (suas personagens são situadas numa praia gaúcha), Caldre e Fião dá conta da atmosfera política da Revolução Farroupilha, sem aderir à ótica dos fazendeiros da campanha nem poetizar a luta, mas procurando captá-la em toda a sua crueza. Desvenda, assim, o jogo de interesses dos poderosos e desmitifica, em plena fase de sua constituição como tais, mitos como o de Garibaldi, visto aí como um vulgar aventureiro<sup>34</sup>.

Mas Caldre e Fião permanece até certo ponto um caso isolado na literatura gaúcha, com esse regionalismo praieiro que, na verdade, só seria retomado muito tempo depois, já na década de 20 deste século<sup>35</sup>. E o que ganha força, na sua época, primeiro na poesia, depois na ficção, é o gauchismo que exorta o gaúcho da fronteira como herói no movimento separatista dos estancieiros. Surge, assim, a figura do “monarca das coxilhas”, cantado pela poesia oral nos chamados “Cantos da monarquia”, que louvam a bravura, a virilidade e a honradez do gaúcho, diluindo nesses atributos comuns as diferenças entre peões e patrões.

Tal filão, do campeador militarizado, corajoso e macho, terá vida longa na literatura gaúcha, a começar pelos escritores e poetas do Partenon Literário, que idealizavam as disputas oligárquicas, transformando os revoltosos em heróis comunitários e representando a terra da minoria como propriedade de todos. Essa atitude, aliás, também perdurará, não apenas no Brasil, mas em todo o Prata. Meio século depois, Don Segundo Sombra dirá: “¿quién es más dueño de la pampa que el rocero?”<sup>36</sup>.

Bem antes dele, ainda no Prata, já Martín Fierro<sup>37</sup> cantava o herói-bandido vítima das perseguições do governo, cuja solidão aparece compensada pela

33 José Antonio do Vale Caldre e Fião (Porto Alegre, RS, 1823; São Leopoldo, RS, 1876). Poeta, periodista, romancista, foi por longo tempo esquecido pelas histórias literárias, apesar de ser hoje apontado como um dos criadores do romance gaúcho e, até, segundo alguns, do romance brasileiro. Obras principais: *A divina pastora*, 1847; *O corsário* (romance rio-grandense-do-sul), 1851.

34 Guilhermino César reeditou e revalorizou Caldre e Fião. Ver sua introdução a *O corsário*, “O criador do romance gaúcho” (Porto Alegre: Ed. Movimento/TEL/INL/MEC, 1979).

35 Com a repercussão do movimento modernista do Centro, no Rio Grande do Sul da década de 20 houve um início de retomada do regionalismo praieiro, com poemas e ficção tematizando o homem do litoral ou da serra, mas, mesmo então, foram poucas as obras realmente significativas. Na verdade, só a partir da segunda metade deste século essas zonas passam a ter uma presença mais decisiva tanto na ficção como na poesia. Trata-se de uma produção recente, ainda muito pouco estudada, em relação à qual é inclusive discutível que se possa falar em regionalismo.

36 Ricardo Güiraldes (Buenos Aires, 1886; Paris, 1927).

37 José Hernández (San Martín, 1834; Buenos Aires, 1886). *Martín Fierro*. Estudo, notas y vocabulario de Eleuterio F. Tiscornia. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953. Consulte-se também a edição da Biblioteca Ayacucho (Caracas, Venezuela), especialmente o prólogo de Ángel Rama.



liberdade. Aí se contrasta um tempo em que o trabalho é visto como diversão com outro em que o gaúcho se escraviza, com as transformações que racionalizam a estância, adaptando-se às exigências da empresa capitalista.

aqueello no era trabajo  
mas bién era una junción,  
y después de un buén tirón  
en que uno se daba mana,  
pa darle un trago de cana  
solía llamarlo el patrón<sup>38</sup>

O gaúcho é forte na desdita fatal:

Soy gaucho, y enténdolo  
como mi lengua lo esplica:  
para mi la tierra es chica  
y pudiera ser mayor;  
ni la víbora me pica  
ni quema mi frente el sol<sup>39</sup>.

Contrastando com essa vida livre, o peão se transforma em marginal ou semi-escravo, recrutado nas lutas em defesa da fronteira contra os índios, arrancado à família, ludibriado e forçado ao nomadismo se delas quiser escapar:

Él anda siempre juyendo  
siempre pobre y perseguido;  
no tiene cueva ni nido,  
como si fuera maldito;  
por que el ser gaucho... barajo!  
el ser gaucho es un delito<sup>40</sup>.

Apesar da idealização, Hernández não deixa de ver também o gaúcho como vítima do oportunismo dos grandes na utilização do pobre, visando perpetuar-se no poder:

porque el gaucho en esta tierra  
solo sirve pa votar<sup>41</sup>.

38 Id., *ibid.*, p. 35.

39 Id., *ibid.*, p. 29.

40 Id., *ibid.*, p. 69.

41 Id., *ibid.*, p. 101.

Assim, Martín Fierro ganha uma dimensão épica, como cantor de males coletivos, ferindo a seu modo, “males que conocen todos / pero que naides contó”<sup>42</sup>.

Notável é o programa realista de Hernández, propondo-se ser fiel e reagindo à tendência caricatural da gauchesca anterior, que apanhava, com a ótica da cidade grande, apenas os aspectos triviais e risíveis do gaúcho dos festejos cívicos.

Para subverter essa tradição, Hernández sabe que será preciso trabalhar muito a linguagem, respeitando o dialeto e o imaginário do homem pobre do Pampa:

Y he deseado todo esto, empeñandome en imitar ese estilo abundante en metáforas, que el gaucho usa sin conocer y sin valorar, y su empleo constante de comparaciones tan extrañas como frecuentes: en copiar sus reflexiones con el sello de la originalidad que las distingue y el tinte sombrío de que jamás carecen, revelándose en ellas esa especie de filosofía propia que, sin estudiar, aprende en la misma naturaleza<sup>43</sup>.

No Brasil, também no Rio Grande do Sul, décadas depois, um prosador retomará algo dessa poética de José Hernández. Trata-se de João Simões Lopes Neto, autor de *Contos gauchescos*, *Lendas do Sul* e *Casos do Romualdo*. Também Simões louva o trabalho-diversão, num “tempo tão antigo hoje tão modificado”, em que o gaúcho podia “tomar mate e correr eguada”, sem ser vítima da ambição dos novos fazendeiros “mui políticos”<sup>44</sup>. As semelhanças entre as duas obras são grandes, embora uma seja narrativa em verso e outra em prosa. São semelhanças nas concepções e nos achados temáticos, técnicos e estilísticos. Principalmente a inversão do ponto de vista, colocando a narrativa na boca do narrador popular, e a criação de uma linguagem poética e verossímil fazem com que, em ambas, seja respeitado o imaginário popular e o que Simões Lopes vê como “o vivo e colorido dialeto gauchesco”<sup>45</sup>.

Talvez o aparecimento tão precoce do regionalismo nesse Estado, como vimos, com Caldre e Fião por um lado e os “Cantos da monarquia” por outro, explique, em parte, o surgimento aí de um regionalista tão avançado no pré-modernismo brasileiro. Simões pertence a uma geração de regionalistas como ele: Valdomiro Silveira, de São Paulo, Afonso Arinos, de Minas Gerais,

42 Id., *ibid.*, p. 71.

43 Id., *ibid.*, p. 22. “Carta del autor a don José Zoilo Miguens”, com que Hernández acompanhou a primeira edição do seu poema.

44 João Simões Lopes Neto (Pelotas, RS, 1965-1916). Obras principais: *Cancioneiro guasca* (1910); *Contos gauchescos* (1911); *Lendas do Sul* (1913); *Casos do Romualdo* (1914, folhetim do jornal *Correio Mercantil*, de Pelotas, editado em livro postumamente, pela Livraria do Globo, Porto Alegre, 1952); *Terra gaúcha* (história, póstumo, Livraria Sulina, Porto Alegre, 1955). Edição utilizada aqui: *Contos gauchescos, Lendas do Sul e Casos do Romualdo*. Edição crítica com estabelecimento do texto, introdução, variantes, notas e comentários por Ligia Chiappini (Rio de Janeiro: Presença/INL, 1988). As expressões citadas estão, respectivamente, nas páginas 33, 67 e 63.

45 Id., *ibid.*, p. 33.

Coelho Neto, do Maranhão<sup>46</sup>. Como esses, é filho de fazendeiro, mas sua condição posterior, na maturidade, é semelhante à daqueles escritores que não se ajustaram aos padrões da *belle époque*, como é o caso de Euclides da Cunha e Lima Barreto, que morreram imersos em dificuldades financeiras. Com eles também compartilhou o senso de missão, lutando contra a literatura “sorriso da sociedade”<sup>47</sup> e colocando seus escritos a serviço do país. Assim, afinado com os avessos da *belle époque* brasileira, às margens do poder e do sucesso, aproxima-se dos oprimidos e dominados, tanto no seu jornalismo como na sua ficção, em que o escritor culto cede lugar ao narrador popular.

Através dele, contra a visão rígida do universo alicerçada na ciência positiva, com que, entretanto, se identifica, Simões Lopes incorpora o fantástico e o maravilhoso da narrativa oral (lendas, casos, mitos e anedotas) escapando ao nacionalismo piegas. Pelo mergulho no regional, dialeticamente transcende suas fronteiras, produzindo o novo por um trabalho com a tradição que, se o amarra ao romantismo de Alencar, ao mesmo tempo o liga umbilicalmente à cultura popular e o projeta para o tempo de Macunaíma, de Riobaldo e de Maíra<sup>48</sup>.

Sua ficção é quantitativamente modesta, mas qualitativamente muito significativa. Aparentemente fragmentária, tem uma grande unidade subjacente, que permite ler, no conjunto dos contos, lendas e casos, aspectos da história do Rio Grande penteada a contrapelo, como diria Walter Benjamin, na medida em que faz eclodir poeticamente vozes e figuras, episódios e visões que a história oficial recalca e silencia<sup>49</sup>.

46 Ver dados sobre esses autores nas notas 58, 57 e 62, respectivamente.

47 A esse respeito ver: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983. A qualificação da literatura como “sorriso da sociedade” é de Júlio Afrânio Peixoto (Lençóis, BA, 1876; Rio de Janeiro, 1947). Escritor típico da *belle époque* brasileira, deixou, além de poemas, romances e novelas (com grande sucesso de público então), estudos de folclore e uma produção ensaística considerável, embora tenha ficado mais conhecido por essa concepção beletrista e superficial da literatura típica do cientificismo da época. As suas obras que interessam ao regionalismo são um pouco tardias: *Maria Bonita* (1914), *Fruta do mato* (1920), *Bugrinha* (1922).

48 Desenvolvo essa tese em *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto* (São Paulo: Martins Fontes, 1988). Macunaíma, personagem do romance-rapsódia do mesmo nome, de Mário de Andrade (1928); Riobaldo, personagem de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (1956); Maíra, personagem do romance do mesmo nome, de Darcy Ribeiro (1980).

49 BENJAMIN, Walter. *O narrador*. São Paulo: Abril, 1983 (Col. Os Pensadores); Teses sobre a filosofia da história. In: KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin, sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. É preciso ainda observar que o pré-modernismo teve no Rio Grande do Sul pelo menos mais um escritor importante, Alcides de Castilhos Maya (São Gabriel, RS, 1878; Rio de Janeiro, 1944). Obras principais (na ficção, pois foi também grande ensaísta): *Ruínas vivas* (1910); *Alma bárbara* (1922). Apesar do estilo parnasiano e do determinismo de sua ficção, bastante criticado pelos modernistas gaúchos que opunham sua linguagem empolada à simplicidade de Simões Lopes, sua obra tem grandes momentos que antecipam o regionalismo crítico de 30. Também é importante lembrar o poema satírico de Amaro Juvenal (pseudônimo de Ramiro Fortes de Barcellos, 1855-1916), *Antonio Chimango* (1915). Sobre a importância desse poema e sua popularidade por mais de meio século no Rio Grande do Sul, ver:

## IV

Para entender a obra de Simões, bem como a dos regionalistas do pré-modernismo em geral, é inegável a importância de Euclides da Cunha<sup>50</sup>, comparável à de Alencar no romantismo. *Os sertões* descobre o Brasil pobre do interior, espacial e temporalmente distanciado do pólo modernizador, constituindo-se na gênese de toda uma linhagem de obras que vão superar o sertanismo idílico do romantismo, como vimos, não totalmente subvertido por Távora.

Monumental, o livro de Euclides expressa a renúncia do escritor culto e cidadão à grandeza de uma gente que ele percebe se extinguindo ante a barbárie da civilização. Ensaio antropológico, dizem uns, epopéia, dizem outros. Anatomia, segundo Walnice Nogueira Galvão que, na sua bela análise inspirada em Northrop Frye, vê na fusão ambígua dos gêneros a tentativa de exprimir e denunciar, com fúria sagrada, a terrível chacina de Canudos<sup>51</sup>. Aí o verbo retorcido, a retórica parnasiana, a parafernália das teorias deterministas da época ganham nova força, o que não foi percebido por muitos dos imitadores do seu estilo eloquente que ficaram apenas em fórmulas vazias.

Paradoxalmente, *Os sertões* pode ser lido, ao mesmo tempo, como fonte da manifestação pré-modernista do regionalismo e como um marco de aguda reflexão crítica já tipicamente urbana, alicerçada na ciência do colonizador, dialeticamente utilizada para iluminar a sua barbárie. Por isso mesmo o livro já foi definido como “uma entrada inglória”<sup>52</sup>.

Mas há também o Euclides de *À margem da história*. Sem o brilho de *Os sertões*, há ensaios aí que aprofundam algo fundamental para o regionalismo: o seu lado popular. Num deles, “Terra sem história”, analisa e desvenda, pouco a pouco, a “mais criminoso organização do trabalho que se conhece” — do seringueiro — que “trabalha para escravizar-se”: quanto mais trabalha, mais deve, deixando o seu dia de suor na venda do patrão, “eterno hóspede em sua própria casa”<sup>53</sup>. Como no livro anterior, a descrição do cenário, aparentemente isolada, aponta, simbolicamente, para a condição desse homem que, desde o início, aparece retratado indiretamente na instabilidade do grande rio Amazonas, na inconstância das suas margens, no seu traçado indefinido, na sua história revolta, desordenada, incompleta. Determinista, este ensaio fala da preguiça e da lascívia, da bebedice do homem, fruto do meio. Mas, subitamente, o que parecia puro

MARTINS, Maria Helena. *Agonia do heroísmo*. Porto Alegre: L&PM/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1980.

50 Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha (Cantagalo, RJ, 1866; Rio de Janeiro, 1909). Obras principais: *Os sertões* (1902); *Contrastes e confrontos* (1907); *À margem da história* (1909).

51 Veja-se o texto de Walnice Nogueira Galvão neste volume.

52 CHAVES, Flávio Loureiro. “Os sertões”: da crise à tragédia. In: CÉSAR, Guilhermino, SCHÜLER, Donaldo e CHAVES, Flávio Loureiro. *Euclides da Cunha*, cit.

53 CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. 6. ed. Porto: Livraria Lello & Irmão, 1946, p. 20-6.



naturalismo repetindo teses já gastas vira uma poderosa denúncia social. O paraíso tropical se transforma num espaço diabólico, onde quem chega deixa a consciência, como dirá mais tarde *Macunaima*, também bebendo na fantasia popular. A conclusão surpreendente é que a culpa não é mais do clima ou do meio, mas do homem que escraviza outro homem por cobiça. Desse manancial sai, por exemplo, a obra de Alberto Rangel, *Inferno verde* (1908). Infelizmente esta dele apanha mais a exuberância superficial do palavreado. Mas o regionalismo amazônico muito beberá daí para a frente na fonte euclidiana, no que tem de alegoria e de realismo<sup>54</sup>.

## V

No período pré-modernista, mais comum que o romance ou o ensaio-epopéia-história-anatomia euclidiano é o conto curto que predomina.

Há, no entanto, pelo menos dois romances a serem lembrados, que têm em comum o tema da seca nordestina e, em primeiro plano, a presença forte da mulher sertaneja. O primeiro deles é *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio<sup>55</sup>, ainda muito preso aos moldes naturalistas. Por isso mesmo, apesar da originalidade e do fascínio de Luzia, esse romance perde para o segundo, de Manuel de Oliveira Paiva<sup>56</sup>, *Dona Guidinha do Poço*, publicado em capítulos na *Revista Brasileira*, em 1899, e em livro somente em 1952, graças ao empenho de Lúcia Miguel-Pereira. Trata-se da narrativa de um crime cometido por uma mulher contra o marido, com base em um fato verídico ocorrido no interior do Ceará. A história banal, de “paixão e crime”, consegue, no entanto, ganhar intensidade, concretude e poesia graças a um trabalho estilístico admi-

54 Alberto Rangel (Recife, PE, 1871; Nova Friburgo, RJ, 1945), contista e historiador, teve esse livro de contos, *Inferno verde* (1908), elogiosamente prefaciado pelo amigo Euclides da Cunha, o que certamente é um dos fatores do seu sucesso junto ao público. O regionalismo amazônico tem outros representantes dignos de nota, anteriores e posteriores a Rangel. Destaque-se aqui, especialmente, Herculano Marcos Inglês de Sousa (Óbidos, PA, 1853; Rio de Janeiro, 1918). Obras principais: *O cacaulista* (1876); *O coronel Sangrado* (1877); *O missionário* (1891); *Contos amazônicos* (1893). Já na década de 30, destaca-se Abguar Bastos Damasceno, que, originário de Belém, publicou alguns romances sobre a Amazônia, entre os quais *Safra*, de 1937. Mais recentemente o regionalismo amazônico renasce com muita força como reação à exploração econômica responsável pelo desmatamento. No I Seminário de Literatura do Amazonas, Jorge Tufic defende o regionalismo como forma de resistência contra a matança que vem se exercendo aí impunemente há 300 anos. Seu ensaio, publicado em *Leitura* (v. 6, n. 67, dez. 1987), é quase profético quando consideramos que pouco tempo depois estaríamos às voltas com o assassinato de Chico Mendes e com o problema da preservação do “pulmão do mundo” transformado em tema de interesse mundial, associado à nossa dívida externa.

55 Domingos Olímpio Braga Cavalcanti (Sobral, CE, 1850; Rio de Janeiro, 1906). Escreveu contos, novelas de costumes e peças de teatro, mas sua obra principal é o romance *Luzia-Homem* (1903).

56 Manuel de Oliveira Paiva (Fortaleza, CE, 1861-1892). Autor de alguns contos e romances, publicados em revistas, jornais ou ainda inéditos, tornou-se conhecido depois da edição de *Dona Guidinha do Poço* (1899), publicado postumamente em 1952.

rável para a época, escapando aos cânones estreitos do naturalismo e do parnasianismo e fundindo língua escrita e falada num contexto novo, forte e verossímil. Nesse sentido, junto com Simões Lopes Neto, é Manuel de Oliveira Paiva uma espécie de precursor de Guimarães Rosa.

Os principais contistas desse período são Afonso Arinos<sup>57</sup>, enfocando o sertanejo de Minas Gerais; Valdomiro Silveira<sup>58</sup>, o caipira paulista do Vale do Paraíba (e, ainda em São Paulo, Monteiro Lobato<sup>59</sup>, criando a figura do Jeca Tatu, além de vários representantes de um caboclisto encomiástico, do qual não escapou nem mesmo um modernista de primeira hora, como Menotti del Picchia<sup>60</sup>); no Rio Grande do Sul, João Simões Lopes Neto e Alcides Maya colocam em cena o peão de estância e, no planalto central, já um pouco mais tarde, Hugo de Carvalho Ramos<sup>61</sup> traz para a ficção as “tropas e boiadas” de Goiás.

De modo geral, a tendência comum é marcar a inferioridade do homem do interior, atrasado e inculto, diante do escritor civilizado e cidadão. Em estudo já muito difundido, Antonio Candido assinala a ruptura estilística que faz grafar

57 Afonso Arinos de Melo Franco (Paracatu, MG, 1868; Barcelona, 1916). Obras principais: *Os jagunços* (1898), *Pelo sertão* (1898), *Histórias e paisagens* (publicado postumamente em 1921).

58 Valdomiro Silveira (Cachoeira Paulista, SP, 1873; Santos, SP, 1941). Obras principais: *Os caboclos* (1920), *Nas serras e nas furnas* (1931), *Mixuango* (1937), *Leréias. Histórias contadas por eles mesmos* (1945).

59 José Bento Monteiro Lobato (Taubaté, SP, 1882; São Paulo, 1948). Autor de romances, contos e vários livros de literatura infantil. Obras que mais interessam, no caso do regionalismo: *Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1919), *Negrinha* (1920).

60 Paulo Menotti del Picchia (Itapira, SP, 1892; ?, 1988). Jornalista ativo, na década de 20 propagandou o movimento modernista pelos principais jornais de São Paulo. Foi também poeta, romancista, autor de peças de teatro e de literatura infantil. Antes de o modernismo ter feito sua entrada triunfal no panorama cultural brasileiro, em 22, Menotti escreveu *Juca Mulato* (1917), obra na qual ao mesmo tempo idealizava e menosprezava um pobre matuto que, apaixonado pela filha do patrão, sonha e sofre, conformado, esse amor impossível.

61 Hugo de Carvalho Ramos (Goiás, 1895; Rio de Janeiro, 1921). Obras principais: *Tropas e boiadas* (1917), reunindo contos, e uma novela, *Gente da gleba*, escrita um ano antes. Debruçando-se sobre tipos, paisagens e situações do interior de Goiás, leva adiante a obra iniciada no romantismo por Bernardo Guimarães, alcançando, apesar do rebuscado da linguagem, muito ao gosto de Coelho Neto, momentos de intensidade e lirismo. O requinte formal exagerado da sua prosa muitas vezes se vê compensado pela concretude dos cerrados e chapadões do sertão de Goiás, pelos dramas dos tropeiros e peões, numa curiosa síntese entre rusticidade e refinamento, senso de observação realista e atmosfera ultra-romântica inspirada em Poe e Hoffmann. Centrando-se em tipos e paisagens bastante semelhantes aos da região do gado em Minas Gerais, essa literatura goiana é uma espécie de prolongamento do regionalismo mineiro; daí sua relativa escassez, paradoxalmente, fértil. Bem mais tarde, Bernardo Élis (Corumbá, MT, 1915) retomaria o fio de Bernardo Guimarães e Hugo de Carvalho Ramos, em obras como *Ermos e gerais* (contos, 1944), *Caminhos e descaminhos* (romance, 1967), *Veranico de janeiro* (contos, 1966), *Caminhos das gerais* (1975). Mas já agora sem os cacotes da prosa finissecular, beneficiando-se das conquistas do modernismo de 20, sobretudo na incorporação da oralidade à letra, e de 30, sobretudo pela contundência na crítica social, na denúncia da miséria das populações rurais e da prepotência dos coronéis. Embora respeitável, a obra de Bernardo Élis se recolheu a um modesto segundo plano, pois contemporânea dela é a obra de Guimarães Rosa, que acaba ofuscando não só todo o regionalismo mineiro e goiano, do qual tematicamente está mais próximo, como o brasileiro, de modo geral, de que é, ao mesmo tempo, uma continuidade e uma grande síntese, uma superação.

caricaturalmente a fala do personagem popular, fingindo o dialeto inculto e abusando do luxo vocabular nas descrições da paisagem e costumes, quando a narrativa é conduzida pelo narrador culto, em terceira pessoa. Mas o fenômeno é visto aí a partir de dois casos polares: Coelho Neto e Simões Lopes<sup>62</sup>.

Nos exemplos que extrai da obra de ambos, fica evidente o contraste entre o texto de Coelho Neto, que discrimina a personagem popular, utilizando critério fonético para transcrever a sua fala, enquanto obedece às convenções da escrita para grafar a voz do narrador culto, e o texto de Simões Lopes, que, através da invenção de uma linguagem poética, foge a essa dicotomia, construindo um conjunto em que a voz do peão de estância e a do homem da cidade se harmonizam, sem se unificar nem repetir tal qual as encontramos na realidade.

O problema que Antonio Candido identifica no regionalismo brasileiro, oscilante entre ser potencialmente “instrumento de descoberta e autoconsciência do país” ou ideologia que mascara as condições de dominação do homem pobre do campo, pode ser analisado também à luz da hipótese de Le Goff para certos escritores franceses cujas obras evidenciariam a incapacidade de uma classe média desenraizada de criar uma cultura própria, recorrendo por isso à cultura popular, sem contudo incorporá-la ou nem ao menos respeitá-la. Curiosamente, no entanto, há contos que seria de esperar fossem frios e não o são, porque apresentam uma espécie de dialética inversa, saída das profundezas do artista, embaralhando as cartas e misturando sutilmente emoção e crítica<sup>63</sup>.

A mesma questão do enfrentamento dessas duas culturas, *mutatis mutandis*, se repropõe no caso do regionalismo brasileiro e vem implicada na forma como os escritores trabalham a assimetria entre o seu universo de valores, a sua própria linguagem e a linguagem e valores do homem rústico que querem representar. Há aí casos polares e mediações que podemos apenas rapidamente ilustrar aqui, desdobrando a análise de Antonio Candido para a obra de alguns contistas referidos acima.

Trata-se de escritores de origem rural, mas que conservam relações com o interior, às vezes aí mantendo residência própria, outras voltando periodicamente à casa de parentes e, em ambos os casos, retomando volta e meia o contato com suas raízes, procurando fixar as tradições populares que a cidade ameaça fazer desaparecer, mas que estão ainda, no seu tempo, muito vivas. Paradoxalmente, porém, procurando aproximar-se do homem pobre do interior, guardiões dessas

62 CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, São Paulo, n. 24, p. 803, 24 set. 1972. Henrique Maximiliano Coelho Neto (Caxias, MA, 1864; Rio de Janeiro, 1934). Coelho Neto, escritor de grande renome na época, publicou 112 volumes e deixou ainda cinco obras inéditas, quatro inacabadas, além de nove consideradas perdidas. Para o regionalismo interessa sobretudo *Sertão* (1896).

63 Cf. debate entre Marc Soriano, Jacques le Goff e Le Roy Ladurie sobre as relações entre ficção e história, cultura popular e cultura erudita, publicado em: *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires* (Paris: Gallimard, 1977).

tradições, as artificializam e dele se afastam. Daí a modalidade híbrida desses “realistas”, ora crus e sóbrios, ora adocicados e superficiais. Daí a tensão entre um projeto de estudar e expressar o específico regional e popular e os ranços de uma formação acadêmica do intelectual citadino, cego e surdo à concretude das vidas que quer interpretar. Daí, também, os malabarismos de estilo esquizofrenicamente dilacerado entre um léxico que procura apanhar a voz do homem pobre da zona rural e a frase correta, quando não grandiloquente, apanhando natureza e tipos já muito distantes do bacharel nas malhas de um vago saudosismo da infância perdida no tempo e no espaço.

A título de exemplo, selecionei casos em que estudos recentes permitem uma discussão mais aprofundada das especificidades: Afonso Arinos, Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato.

No texto de Afonso Arinos, o que predomina é um esforço de homogeneização e de negação da diferença pela imposição do estilo culto, salpicado cá e lá de torneios ou léxico popular, o que torna o discurso inverossímil<sup>64</sup>. *Pelo sertão*, seu único livro de contos, foi publicado em 1898, sendo considerado por boa parte da crítica como precursor do regionalismo pré-modernista<sup>65</sup>.

Análises mais detalhadas vêm revelando certo exagero dos críticos na valorização desse livro, o que talvez tenha acontecido mais pela importância social e política do autor do que pelo valor literário da sua obra. Outro motivo pode justamente ter sido o bom uso que Arinos fazia do vernáculo, num tempo em que era mal visto deturpar o português castiço com o “estilo baixo” de homens rústicos e pobres. Talvez, ainda, grande parte do seu prestígio de escritor se deva ao elogio com que o livro foi saudado por Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima), crítico de renome.

A avaliação positiva insiste no que julga ser o retrato fidedigno do interior do Brasil, com personagens pintadas, no seu caráter e no seu comportamento algo primitivo e rude. Assim, o valor acaba incidindo no quadro supostamente realista. No entanto, isso mesmo pode ser visto como um dos defeitos dessa narrativa travada por uma descrição estática na qual o que se quer quadro vira mancha impressionista, denunciando a visão do citadino incapaz de apanhar as relações concretas do homem rural com a terra e os seres onde vive e trabalha.

Por outro lado, a onisciência do narrador o distancia do homem “ignorante”, sua matéria. Narra-se da perspectiva dos mandantes, mas se quer valorizar o homem do sertão, por um monólogo que trava o seu discurso. No fundo, isso acontece porque a valorização desse homem não é feita pelo que ele é concreta-

64 Talvez um pouco porque, vivencialmente, Afonso Arinos seja um dos mais afastados da primitiva vida do campo, tendo vivido longo tempo na Europa. Simões Lopes, ao contrário, viveu quase todo o tempo em Pelotas (RS), para onde, entretanto, só foi aos onze anos de idade, tendo passado toda a infância na estância da Graça, à qual voltava periodicamente depois de adulto.

65 Há divergências da crítica sobre esse ponto, pois também se reivindica esse lugar para Valdomiro Silveira.



mente, mas pelo que representa para o monarquista ressentido com o advento da República<sup>66</sup>: símbolo de uma raça superior, do valor local contra o cosmopolita e o moderno. Voltamos a encontrar, assim, *mutatis mutandis*, a ideologia da facção perdedora da classe dominante que identificávamos em Távora.

Na verdade, como demonstra a análise recente de Adilson Citelli, a simpatia de Arinos pelo sertanejo fica a meio do caminho, a começar porque, aristocraticamente (e ao contrário de José Hernández e João Simões Lopes Neto), concebe a fala do homem rústico como uma fala estropiada:

Quisera pôr na boca do narrador palavras estropiadas no português, tais quais costumam ser pronunciadas pelo vaqueiro dos sertões. Compreendi, entretanto, que isso muito prejudicaria a inteligibilidade do assunto, se assim me posso exprimir. Era quase a mesma coisa que escrever em língua estranha e pouco entendida<sup>67</sup>.

Apesar de o texto de Arinos ser mais homogêneo pelo predomínio da norma culta, o hibridismo esquizofrênico de Coelho Neto também se manifesta aí, com exceção de alguns contos em primeira pessoa que são os melhores. Mas, inclusive nesses, aparece essa atitude contraditória de adesão e repulsa, desconfiança e amor, aristocracia e populismo.

Há trechos mais singelos, em que soa verossímil a voz popular. Mas há outros em que o brilho parnasiano do vocabulário e a sintaxe retorcida falam mais forte.

Por isso, Adilson Citelli recrimina a Aurélio Buarque de Holanda não enxergar os defeitos do escritor<sup>68</sup>. Mas, por outro lado, ele tampouco parece enxergar as virtudes dos seus próprios exemplos desiguais. É preciso relativizar tanto formal como ideologicamente o conservadorismo de Arinos, pois senão o leríamos anacronicamente. Ressituado no seu tempo, dá para ler, inclusive, o lado antiburguês do aristocrático.

Como lembrou Alfredo Bosi, é de pós-30 a revisão das teses econômicas que viam o capitalismo brasileiro como feudalismo e, conseqüentemente, o burguês como senhor feudal. O modo concreto de existência do capitalismo nas regiões brasileiras eminentemente agrárias, enfocadas por esse regionalismo, é pré-capitalista e, como tal, aproxima o dominante do dominado, pressupondo uma comunidade que centra os valores na pessoa, não no papel que ela representa na sociedade. O mal, nessa ótica, é o avanço da burguesia urbana.

66 Veja-se, a esse respeito, a crítica de: CITELLI, Adilson Odair. *O mundo do silêncio (um estudo sobre "Pelo sertão", de Afonso Arinos)*. Dissertação de Mestrado (orientação de José Carlos Garbuglio). São Paulo: Universidade de São Paulo, Cadeira de Literatura Brasileira, 1981 (mimeo.).

67 Apud CITELLI, op. cit., p. 281.

68 Na introdução à sua edição crítica dos *Contos gauchescos e Lendas do Sul*, de João Simões Lopes Neto (Porto Alegre: Globo, 1949), Aurélio, de fato, generaliza para toda a obra de Arinos qualidades que, na verdade, estão presentes em apenas alguns contos. É a essa apreciação crítica exageradamente positiva que Adilson se refere, ao criticá-lo.

O que se defende aí são estruturas mentais e políticas anteriores ao café, arcaicas, mais próximas dos valores do tempo de Alencar: honra, lealdade, coragem. Ideologia da fração da classe dominante derrotada com a modernização? Sim, mas não só. Também defesa de um modo de vida menos difícil para o pobre, que esta vai degradar e destruir<sup>69</sup>.

Mas, de qualquer modo, vimos que há dificuldades nisso, no caso de Arinos, já que na sua obra, pela linguagem, o pobre é manietado, tutelado e a visão dominante é ainda a da classe dominante. É no que Adilson insiste, a meu ver corretamente. Segundo ele, a simpatia enfraquece-se pela impossibilidade de o homem do povo decidir, falar ou agir. Ou, quando fala e age, é como Joaquim Mironga, personagem bem-visto pelos outros porque o patrão nele confia. A simpatia aí é pelo servilismo, e não por respeito à diferença, expressa na linguagem e no imaginário, como acontece no caso de João Simões Lopes Neto e de Guimarães Rosa.

Se é um problema decidir até que ponto podemos julgar com a ótica de hoje a luta de classes nesse espaço-tempo brasileiro, o fato é que outros escritores, também sem visão clara do problema, dentro de uma consciência possível e da mesma ótica e ética que Alfredo Bosi chama de medievalizante, chegaram mais perto do seu objeto, conseguindo uma adesão maior ao universo da cultura popular e regional.

Outro caso interessante é o de Valdomiro Silveira, tido também por uma parcela da crítica como pioneiro, porque em 1873 publicou em jornal o conto "O rabicho". Embora tenha escrito desde esse tempo, só mais tarde teria seus livros publicados. Seus primeiros contos ainda estão muito presos à norma culta, aproximadamente nos termos de Arinos. Mas sua obra posterior vai progressivamente revelando-o como observador atento da vida, dos costumes e da linguagem dos caboclos, mixungos, tapiocanos, mucufos ou tabaréus, tipos todos do interior paulista.

Também quanto a Valdomiro a crítica se divide, porque, dependendo do que apanha na obra, pode encontrar seja a distorção da vida do homem rústico, o pitoresco, nos moldes de um Coelho Neto (que aliás era ídolo dos regionalistas da época), seja o resgate da cultura caipira. Um estudo recente de Carmen Lyda de Souza Dias tenta levantar esses julgamentos polares, buscando um equilíbrio maior na apreciação da obra<sup>70</sup>.

Alfredo Bosi é um crítico que insiste no lado positivo do empenho programático de Valdomiro, que o teria levado a reconfigurar com precisão, física e

69 Arguição oral, como membro da banca examinadora da referida dissertação. O mesmo problema é discutido por mim, no livro citado sobre João Simões Lopes Neto, buscando particularizar a análise ideológica e mostrar que a ideologia tem sempre, como já ensinava Engels, pelo menos dois lados: o do opressor e o do oprimido.

70 SOUZA DIAS, Carmen Lyda de. *Paixão de raiz*. São Paulo: Ática, 1984.

socialmente, a vida do homem da roça. Precisão essa que seria um antídoto contra o idealismo exacerbado ou a caricatura superficial. O crítico valoriza aí a seriedade da pesquisa, conferindo significado histórico e estético aos objetivos regionalistas do escritor.

Por outro lado, para Antonio Candido, isso tudo não seria suficiente, porque o modo de usar esses mesmos dados colhidos pela pesquisa séria, principalmente o modo de combinar o linguajar caipira com a língua culta do ficcionista e seus valores, acaba diminuindo o alcance social e humanizador da obra, na direção do exotismo, da “pintura” para os homens da cidade contemplarem distanciados.

Em uma excelente dissertação de mestrado, Enid Yatsuda<sup>71</sup> observa que há mudanças significativas de um livro a outro de Valdomiro, principalmente no modo de enfocar e utilizar o dialeto caipira. O primeiro livro (*Os caboclos*, escrito entre 1897 e 1906) seria mais culto e clássico, pela sintaxe retorcida (frases em ordem indireta, períodos caudalosos com base na hipotaxe, à maneira de Euclides)<sup>72</sup> e por outros recursos estilísticos utilizados, entre os quais a adjetivação ornamental com manchas de brasileirismos, análogas às manchas descritivas em meio à narração, no nível macronarrativo. Aí encontramos também aqueles momentos de ruptura que Antonio Candido assinalava em Coelho Neto, embora não tão caricaturalmente marcados. Nos livros subseqüentes isso tenderia a diminuir, segundo Enid, que supervaloriza o último, *Leréias*, como opção sem reservas pelo dialeto caipira na voz das personagens populares, em primeira pessoa.

Já a conclusão de Sylvia Helena Telarolli de A. Leite é semelhante à de Adilson Citelli, no caso de Afonso Arinos. As diferenças são apenas de grau. Assim, ela compara a declaração do autor de que fez os maiores esforços para “acabar com a mania, que então grassava entre alguns dos nossos autores, de mostrar o matuto como indivíduo apenas aproveitável em farsa ou troça [...]”, com outra que trai essa intenção pela mitificação romântica do sertanejo ou caboclo como antepassado nobre do brasileiro:

tenho trepado em minha árvore genealógica, como meu quinto avô, o bandeirante Carlos Pedroso da Silveira! Sou caboclo legítimo, e é na fala cabocla, nessa fala bem brasileira, que gosto de escrever para minha gente, para os meus caboclos!...<sup>73</sup>

71 *A ficção movediça (uma leitura de “Leréias”, de Valdomiro Silveira)*. Dissertação de Mestrado (orientação de Iumna Maria Simon). Campinas: IEL/Unicamp, 1983 (mimeo.).

72 O qual, aliás, chegou a criticar Valdomiro, por carta, quando este evolui daí para a tentativa de reprodução do dialeto caipira. Apud TELAROLLI DE A. LEITE, Sylvia Helena. *O reconhecimento do Outro (O significado do regionalismo paulista, pré-modernista, em “Os caboclos”, de Valdomiro Silveira)*. Dissertação de Mestrado (orientação de Dante Tringali). Araraquara: Instituto de Letras da UNESP, 1985, p. 147 (mimeo.).

73 Apud TELAROLLI, op. cit., p. 76.

Telarolli identifica aí uma dupla confusão, da árvore genealógica prendendo o autor ao bandeirante dominador, enquanto sua pretensão é a de escrever para o homem pobre. Escamotear-se-ia, assim, a sua condição de homem culto (só pretensamente igual) e de escritor que escreve para cidadãos.

O caboclo, como denunciará mais tarde Monteiro Lobato, referindo-se a grande parte do caboclo paulista, é artificialmente e idealmente visto também por Valdomiro como o “Ai-Jesus! Nacional”, uma visão de “figurões que se dizem raça de caboclo, com orgulho”<sup>74</sup>.

Fica evidente a identificação da perspectiva dominante nos seus textos com o ponto de vista dos fazendeiros do Vale do Paraíba, perdedores para o Oeste paulista nos altos e baixos da economia cafeeira. Com efeito, muitos textos de Valdomiro são marcados seja pela expansão do café, substituindo as lavouras de subsistência, no início do século XIX, seja por uma perda mais recente, dos cafeicultores do Vale do Paraíba, já no final desse século, sofrendo a concorrência dos do Oeste paulista, mais afeitos ao processo modernizador que a Abolição e a República viriam apoiar.

Mesmo quando os contos se referem a um passado longínquo, enfocando a perda da pequena propriedade para a concentração latifundiária do café, ainda no seu início, é esse segundo momento, sob o qual vive Valdomiro, que enforma a sua visão melancólica do passado.

Novamente a literatura expressa o ressentimento da fração da classe dominante que perde o poder para seus pares do pólo modernizador, desta vez dentro do próprio centro do país: São Paulo.

Em Valdomiro podemos valorizar a pesquisa respeitável da matéria rural, antecipando, pela ficção, estudos sociológicos do porte do de Maria Sylvia de Carvalho Franco, já citado, e do de Antonio Candido, sobre *Os parceiros do rio Bonito*<sup>75</sup>. Nos seus contos encontramos, além do tema do desencontro amoroso, a religiosidade, o registro da indústria caseira, do cotidiano no trabalho e no lazer, o jogo na venda — ponto das novidades —, as festas, mas também a violência contra homens e, principalmente, contra a mulher, vítima da pobreza e da prostituição.

O regionalismo como programa está presente aí, sobretudo na exploração dos dados físicos, ambientais e lingüísticos, sentindo-se o tempo todo a presença do autor, tentando explicar ao leitor de fora o significado das palavras, gestos e costumes que este desconhece, sem as soluções estilísticas que Simões Lopes encontrou ao trabalhar uma mediação que, no entanto, também Valdomiro utiliza

74 Id., *ibid.*, p. 76.

75 CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do rio Bonito*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964. Enid sublinha as coincidências entre o estudo sociológico do caipira paulista, feito por Antonio Candido, e a visão que dele constrói Valdomiro em seus contos. O mesmo aconteceria, segundo ela, entre a pesquisa lingüística do escritor, fundamento dos seus diálogos, e os estudos de Amadeu Amaral, publicados em *O dialeto caipira* (São Paulo: Anhembi, 1955).



em *Leréias*: a presença-ausente de um interlocutor culto, sugerida pela “fala inserida em diálogo” do narrador popular<sup>76</sup>. Tais explicações, no texto de Valdomiro, correspondem a uma necessidade externa que faz inclusive necessário o glossário no final, enquanto, no texto simoniano, aparecem interiorizadas à trama, dispensando esse recurso.

Mas freqüentemente concretiza o ponto de vista do pobre, mostrando as injustiças, o roubo “legal” das suas terras pelos poderosos, a migração provocada pelas mudanças da economia, a conversão do pequeno proprietário em parceiro e, depois, em assalariado<sup>77</sup>, os efeitos da “nova ordem” econômica e a escravização pelo dinheiro, atingindo ricos e pobres, embora de modo diferenciado. Fica ainda evidente a paralisia do homem pobre, incapaz tanto de voltar ao velho como de entender o novo.

São momentos também em que o narrador evita tratar a realidade regional diretamente, através de seus próprios julgamentos, análises e valores. A verossimilhança lingüística que se consegue nessas horas traz ao leitor a perplexidade mas também o alcance crítico de uma consciência possível do caipira, buscando atravessar a neblina, presentificando um passado no esforço de apreender o processo da perda que sofreu e reaprender com isso o sentido da vida, a narrativa da sua história permitindo-lhe ressituar-se na História. Dessa maneira, aproxima-se o escritor paulista de João Simões Lopes Neto, expressando estilisticamente, por exemplo, no uso de um claro-escuro das imagens e tons, a dificuldade do pobre para entender “as de dentro dos segredos”<sup>78</sup>.

No conto “Os curiangos”, por exemplo, o caboclo aparece mais diretamente e mais concretamente representado, conquistando autonomia pelo recurso do indireto livre que faz recuar a presença ostensiva do narrador culto.

Trata-se de uma história toda contada por um Luiz Panga, que aprendeu certas palavras difíceis na escola do Jeroniminho, constituindo mediação importante para aproximar o leitor do personagem popular. Momentos como esses, de que também participa o conto “Camunhengue”, conseguem escapar seja ao artificialismo da maior parte de *Os caboclos*, seja ao exagero documental de *Leréias*, que, como recriação artística e construção de uma poética da oralidade, fica a desejar, justamente pelo empenho programático e o exagero às avessas.

É preciso reconhecer, entretanto, que o entusiasmo de Enid Yatsuda por *Leréias* às vezes se justifica, pois há momentos em que o projeto de dar voz ao caboclo dá certo, como o demonstra a sua ótima análise do conto “Aquela tarde turva”. A força poética do texto nesses momentos parece levar-nos, leitores da

76 A expressão é de Roberto Schwarz, a propósito de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa: “Grande sertão”: a fala. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 23-7.

77 YATSUDA, op. cit., p. 98.

78 LOPES NETO, op. cit., p. 111.

cidade, a passar da estranheza e da repulsa diante da “fala estropiada” (que no fundo a todos nós choca), por achados verdadeiramente roseanos *avant la lettre*, e a aderir ao texto, às personagens e a sua visão do mundo.

Assim, é bastante ambígua a obra de Valdomiro, justificando-se por isso a polarização dos juízos críticos. De um lado, a poesia ingênua, o lirismo bucólico; de outro, a fidelidade à fala e à vida caipira, de puro interesse documental; de um lado, o excesso de modismo, a busca do pitoresco, um bem-feito excessivo; de outro, a simplicidade alcançada por um trabalho mais poético com a linguagem.

Uma crítica equilibrada de sua obra verá a tensão permanente entre esses dois aspectos. É o caso da leitura de Carmen Lydia, que, se contradiz a crítica negativa, aproximando Valdomiro de Simões, também reconhece que tal aproximação é parcial, procedendo a um exame das diferenças que, não por acaso, incidem fundamentalmente no ritmo da frase. Neste, a letra busca recriar a fala oscilante do peão de estância, utilizando para isso recursos que vão do truncamento frásico e da predominância da parataxe ao uso muito peculiar da pontuação e do espaço na página, passando pelas imagens que retomam no microcosmo da frase analogias e oposições de uma temática obsessiva. Já em Valdomiro as frases longas e explicativas contradizem o desejo de representar-apresentar a fala do caipira.

Mas, apesar disso tudo, no que se refere ao caipira paulista, Valdomiro consegue um equilíbrio que não encontramos na literatura coeva sobre o mesmo tipo regional. Esta se divide ora na idealização de um paraíso caboclo, na louvação adocicada do caipira, em que não falta o tom laudatório das origens bandeirantes, ora na caricatura de Monteiro Lobato. Fica, pois, ainda com João Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira o mérito (guardadas as diferenças) de buscar uma difícil adequação de estilo ao tema no conto regionalista do chamado pré-modernismo.

O regionalismo, que pareceria ultrapassado aos olhos dos modernistas da década de 20, prolonga-se na produção dos autores que haviam estreado nas duas décadas anteriores e recrudescer mesmo em alguns momentos, com o surgimento de novos. O exemplo mais paradoxal é, naturalmente, São Paulo, em plena véspera do modernismo brasileiro. Num tempo em que Anita Malfatti<sup>79</sup> escandaliza a cidade com suas ousadas pinturas de vanguarda, saem várias publicações de contos e poemas regionais. É o velho e o novo misturando-se tensamente na paulicéia.

79 Em 1917, a pintora Anita Malfatti (São Paulo, 1889-1964) fez uma exposição que chocou o gosto dos mais conservadores, tendo recebido uma violenta crítica de Lobato. Desse ano é, como vimos, *Juca Mulato*, de Menotti del Picchia. De 1918, *Urupês*, de Monteiro Lobato, seguido, em 1919 e 1920, respectivamente, de *Cidades mortas* e *Negrinha*. De 1920, ainda, além de *Os caboclos*, de Valdomiro Silveira, *Alma cabocla*, de Paulo Setúbal, *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel.

Trata-se, na verdade, de um verdadeiro surto de poetas-cronistas de “mundos quase perdidos”, na designação de Silva Bruno. *Conversas ao pé do fogo* tenta apanhar a “alma cabocla” ou a pureza do mulato humilde<sup>80</sup>, idealizando a vida do campo e o trabalhador rural, não sem deixar transparecer o desprezo e a distância. Às vezes, a má consciência faz o intelectual que se debruça sobre esse mundo outro querer “rasgar a carta de bacharel”:

Aqui, nesta boa roça,  
são todos amigos meus,  
Por isso, a cada choça,  
toda gente se alvoroça  
para vir dizer-me adeus.  
Aqui, em meio a isto tudo,  
Eu — que ironia cruel!  
Tenho o desejo sanhudo (?)  
de espadaçar o canudo  
coa carta de bacharel<sup>81</sup>.

Os textos apresentam a volta do poeta às fazendas, cantando o campo como um verdadeiro paraíso, onde o homem da cidade é capaz de recuperar a saúde. Essa antiga convenção romântica, que opõe o campo puro à cidade corrompida e corruptora em todos os sentidos, soa estranha nesse momento em que Lobato, cultor de um regionalismo às avessas, pinta essa mesma terra do interior como assolada de doenças e de pragas<sup>82</sup>.

Pressentindo, talvez, isso, o bacharel em férias às vezes tematiza sua culpa de homem que perdeu as raízes e busca resgatá-las artificialmente. Parece perceber, então, essa artificialidade que faz do homem pobre objeto da sua literatice. É

80 Cornélio Pires (Tietê, SP, 1884; São Paulo, 1958), autor de inúmeros livros, a maior parte de piadas e poemas de e sobre o caboclo, entre eles *Conversas ao pé do fogo* (1921); Paulo de Oliveira Leite Setúbal (Tatuí, SP, 1893; São Paulo, 1937), além de *Alma cabocla*, já citado, escreveu uma série de romances históricos ou crônicas romanceadas, em geral num tom laudatório ao passado bandeirante. A poesia regionalista, como vimos, é menos freqüente do que a prosa. Em Catulo da Paixão Cearense (1862-1946), que compunha ao som do violão poemas em que imitava artificialmente a fala do matuto, ela aparece acoplada à música, já aparentada à música caipira, esta sim quantitativa e qualitativamente muito significativa em todo o país.

81 SETÚBAL, Paulo de Oliveira Leite. *Alma cabocla*. São Paulo: Saraiva, 1964, p. 19.

82 José Bento Monteiro Lobato (Taubaté, SP, 1882; São Paulo, 1948). “Velha praga”, artigo polêmico publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1914, é uma sátira indignada ao caipira paulista, que institui a figura tragicômica do Jeca Tatu, logo depois seguida de outra, “Urupês”. Na edição das obras completas de Lobato, de 1959, ambas vêm transcritas em apêndice ao livro de contos *Urupês*, cuja primeira edição, como vimos, é de 1918 (In: *Obras completas*. São Paulo: Brasiliense, 1959, v. 1). Além de *Urupês*, entre as obras de Lobato mais diretamente relacionadas com o regionalismo estão: *Idéias de Jeca Tatu* (1919), *Cidades mortas* (1919), *Negrinha* (1920). Não são esses, porém, os seus livros que a crítica tem valorizado, mas sim os muitos que escreveu para crianças e jovens.

o caso de Godofredo Rangel, falando-nos do casal de velhos que visita na província, tão contentes em receber o douto juiz:

em minha convivência com essas boas criaturas, mais uma vez punitivo remorso feriu-me a consciência, parecia-me não haver lisura em meu procedimento e que, na corrente alternativa de provas amistosas que entretém a verdadeira afeição, eu ali dava menos do que recebia<sup>83</sup>.

Lobato, editor e amigo de Rangel, nem por isso deixa de apontar o que tem de retrógrado na sua ficção, principalmente nas oscilações do conto entre a mancha e a crônica, no abuso das descrições pelo escritor que parece ter um “microscópio no olho”. Lobato implica com a “seriação de miniaturas a bico de pena”, com o “traçado sem pressa”, num tempo em que “o gosto é outro”, pela narrativa concentrada, não dilatada, visando provocar um efeito único, um choque, graças à economia, à tensão e ao imprevisto dos finais em que ele próprio tanto se esmera. Não há como não reconhecer aí toda a teoria do conto moderno, a partir de Poe. Mesmo assim, ao editar Rangel, acha que este não deve alterar o texto, pois julga o estilo a cara do próprio autor. Apenas insiste na necessidade de colocar subtítulos, no que, mais uma vez, revela a consciência aguda do editor, preocupado com as reações do leitor, seu interesse ou seu cansaço<sup>84</sup>.

Mas o velho teima em aparecer, não apenas na presença do caipira ou dos esquemas narrativos tradicionais. Revelando um Brasil oposto ao do progresso e da riqueza, trazidos pelo café, o velho se manifesta também na permanência de uma ótica romântica, apanhando o caboclo do interior ainda a partir do modelo indianista. Não é à toa que a figura que surge no ataque dos modernistas ao regionalismo é a figura do índio Peri, personagem célebre de Alencar. “Matemos Peri”<sup>85</sup>, dirá Menotti em suas crônicas de arauto do modernismo, esquecendo-se que, em 1917, seu *Juca Mulato* também devia muito a esse arquétipo de “bom selvagem”. E Lobato começa justamente por Peri o seu libelo contra a velha praga do caboclo preguiçoso e atrasado: *Urupês*<sup>86</sup>.

O caboclo de cócoras ou sentado no banquinho de três pernas funciona para o leitor citadino como uma imagem expressiva da instabilidade e do equilíbrio precário em que vive o homem do campo, vegetando hoje sem saber se comerá amanhã. Engraçada e até certo ponto verdadeira, essa imagem (basta dar uma olhada na vida do agricultor, ainda hoje, em áreas rurais próximas da cidade de

83 José Godofredo de Moraes Rangel (Três Corações, MG, 1884; Belo Horizonte, MG, 1951). *Vida ociosa*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d., p. 42.

84 MONTEIRO LOBATO. Correspondência com Godofredo Rangel, publicada por Edgar Cavalheiro. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 110. 2 v. In: —. *A barca de Gleyre*. 7. ed.

85 PICCHIA, Menotti del. Matemos Peri. *Jornal do Comércio*, jan. 1928. Recorte localizado no arquivo de Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, sem data precisa. O tema foi retomado por Menotti em “Peri”, desta vez no *Correio Paulistano*, em 2/2/1921.

86 “Urupê”, brasileiro vindo do tupi, que significa uma espécie de fungo.



São Paulo) destrói, pelo exagero e distância da sátira, o que de humano existe no caipira, reduzido a jeca pela estrutura perversa da sociedade brasileira.

Lobato também é objeto de uma crítica contraditória que ora insiste no caráter retrógrado e limitado dos seus contos regionalistas, ora os exalta como precursores do modernismo. Às vésperas da Semana de Arte Moderna, como nota Marisa Lajolo, mesmo esse seu regionalismo às avessas, crítico e realista, aparece como uma *gaffe* incômoda, fora de época e de lugar. Praga, diria Mário de Andrade, como a secundar Lobato, na medida em que, agora, é a própria literatura que, ao tratar do Jeca Tatu, parece contagiar-se com o seu atraso, doença e feiúra. De certa forma, de tanto rir e fazer rir de um país que não se leva a sério, o escritor acaba sofrendo os efeitos do seu próprio veneno, pois a crítica tampouco o leva a sério. E essa condição tem uma alegoria perfeita na história de Francisco Teixeira de Sousa Pontes, personagem de "O engraçado arrependido". Tal como Francisco, que passou a vida a contar piadas e, quando resolve falar sério, não tem crédito, continuando a provocar o riso, o autor de *Urupês* quis retratar-se um dia e mostrar o lado triste e sério da sua caricatura, mas poucos lembram disso. Estigmatizado pelo riso, Lobato é também obrigado a rir mesmo quando fala sério. O conto é uma autoparódia e, ao mesmo tempo, uma paródia do Brasil. É ainda a contraface de Peri.

Estudos recentes vêm tentando "reabilitar" Lobato para a Semana de Arte Moderna, como um modernista, extraindo-o do regionalismo<sup>87</sup>. Trata-se, a meu ver, de um equívoco, pois a modernidade de Lobato vem de ele se localizar na "contramão do modernismo". Marisa Lajolo, em artigo que traz justamente esse título, tem tentado rediscutir a questão de modo mais equilibrado, buscando identificar aí a criação do que Alfredo Bosi chamou "uma poética da oralidade", embora pelo outro lado, não pela adesão simpática à fala do homem rústico, mas pela tematização do hibridismo resultante de um enfoque distanciado. É a ruptura cultural, lingüística e ideológica, analisada por Antonio Candido em Coelho Neto, agora conscientemente assumida e tematizada<sup>88</sup>.

Mas reconhecer isso, que é avanço para o caboclisto do tempo e índice de modernidade em Lobato, não significa ignorar os limites e os impasses literários da sua ficção. Como ele mesmo reconhece, seu conto não consegue formalmente ganhar a amarração do conto moderno, que, entretanto, busca, resvalando muitas vezes para a crônica<sup>89</sup>. Uma crítica mais isenta dos preconceitos modernistas e menos ansiosa em reabilitar a qualquer preço esse escritor tão fascinante é capaz de distinguir aí um modo de formar que tem lugar para a oralidade em situação,

87 Veja-se, por exemplo: LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

88 LAJOLO, Marisa. El regionalismo lobateano a contrapelo del modernismo. *Escritura*, Caracas, v. 27, n. 14, p. 221-32, 1989.

89 Lobato desenvolve esse ponto nas cartas a Gurgel (In: *A barca de Gleyre*, cit., v. 1, p. 362).

no diálogo entre o intelectual da cidade e o caboclo, que ao mesmo tempo contrapõe e enuncia padrões de cultura diferentes.

Marisa Lajolo explora essa pista, na perseguição da modernidade de Lobato, também interna à sua obra. Assim, dá ênfase à "insatisfação lobatiana diante dos cânones narrativos acadêmicos e cultos" e à sua adesão a "um modelo narrativo para o qual a importância da oralidade se configura"<sup>90</sup>. Sua análise fina do conto "O mata-pau", em que um cidadão letrado conta a história que ouviu de Elesbão, personagem popular, nos mostra como isso é feito sem pretensão realista, com léxico e sintaxe cultos, e a consciência da distância entre os dois mundos (o culto e o popular, o urbano e o rural), transfigurada numa espécie de paródia do contador de casos. Trata-se de um modo moderno de enfrentar a assimetria que outros tentaram superar escamoteando, seja pelo idealismo seja pelo realismo. No próprio conto, como nos mostra Marisa, vem tematizada essa dificuldade na passagem do oral ao escrito:

O camarada contou a história que para aqui translado com a possível fidelidade. O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação de pronomes e por isso mesmo narra melhor que quantos por aí sorvem literaturas inteiras e gramáticas, na ânsia de adquirir estilo<sup>91</sup>.

Essa percepção do dilaceramento entre duas perspectivas é expressa mais claramente por Lobato em outro momento e lugar: "Entre os olhos dos homens cultos e as coisas da terra há um prisma maldito que desnatura as realidades"<sup>92</sup>.

Mas se é inegável essa força da ficção lobatiana, também não é menos certo que se trata de um escritor dividido entre o novo e o velho, neste caso, fundamentalmente, o "ranço camiliano" que a crítica lhe apontou um dia, o descritivismo, as imagens rebuscadas, o gosto do ornamento, típicos de uma literatura que ainda se concebe como "sorriso da sociedade", correspondendo a "ideais estilísticos", não digo "inegavelmente ultrapassados"<sup>93</sup>, mas, pelo menos, visivelmente envelhecidos. De qualquer forma, análises mais recentes vêm mostrando a complexidade da obra lobatiana e, em muitos casos, contribuindo para relativizar as dicotomias com que a crítica tem operado ao tratar dela: entre o editor moderno e o escritor ultrapassado, entre o contista ou romancista menor da literatura para adultos e o autor consagrado de livros para crianças. Inclusive estudos como os de Marisa vêm pescando cá e lá certos achados do regionalista que vão reaparecer,

90 LAJOLO, op. cit.

91 Id., ibid.

92 Carta a Rangel, de 20/10/1914 (In: *A barca de Gleyre*, cit., v. 1, p. 362).

93 Cf. crítica severa de Carlos Appel, "Lobato, um homem da República Velha" (In: VÁRIOS. *Atualidade de Monteiro Lobato*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, p. 29).

como que ganhando nova força em contexto novo, na literatura infantil de Monteiro Lobato, amplamente reconhecida pela crítica.

## VI

A luta ora amena ora ácida entre o novo e o velho, manifestada fraternalmente na correspondência de Lobato com Rangel, é mais palpável em São Paulo, que, por um lado, vive a decadência do complexo cafeeiro, mas também a euforia da indústria e urbanização do pós-guerra, bem como o influxo cultural e econômico dos imigrantes, tudo isso trazido pelo capital gerado pelo café no seu auge. O modelo hegemônico é urbano; o presente da técnica e da indústria, na metrópole, dá a direção estética aos poetas voltados para a Europa, ansiosos pelas experiências de uma linguagem renovada, cosmopolita. O regionalismo, ao contrário, voltava-se para o passado mais tradicional, para valores esquecidos ou em via de esquecimento. Em São Paulo, na época de Lobato, não encontrava mais solo para pegar. Mas em outros estados do Brasil, localizados no pólo tradicional da economia, ou no pólo secundário de uma economia interna, esse solo era ainda fértil. É o que ficará evidente no caso do Rio Grande do Sul e no caso do Nordeste.

No Rio Grande do Sul, à aceitação explícita do modernismo do centro do país pelos “novos” do grupo da livraria do Globo correspondeu apenas em parte o abandono do projeto regionalista e a modernização efetiva das obras. O que houve, nos melhores momentos, foi um casamento mais ou menos feliz do novo e do velho, do urbano e do rural, com variações a estudar e de que saíram poucas obras mais significativas: da poesia de Augusto Meyer à ficção de Érico Veríssimo e Ciro Martins<sup>94</sup>.

94 Na década de 20 houve as tentativas de uma nova poesia gauchesca, de um Vargas Neto (*Tropilha crioula*, 1925, e *Gado xucro*, 1928), ou mesmo de um conto que retomasse e renovasse a tradição na prosa, na esteira de João Simões Lopes Neto (Darcy Azambuja, *No galpão*, 1925). Em 30, Érico Veríssimo começa a escrever mas só irá retomar a tradição regionalista na década de 50, muito indiretamente, com *O tempo e o vento* ou, parodicamente, em 70, com *Incidente em Antares*. Requer destaque especial num panorama do regionalismo brasileiro o escritor Ciro Martins (Quaraí, RS, 1908). Autor de vários contos e romances, continua produzindo ficção ainda hoje. Notabilizou-se sobretudo pela “trilogia do gaúcho a pé”, seqüência de livros em que explora mais sistematicamente o tema do êxodo do gaúcho para a cidade e as perdas que isso acarreta, da terra e do cavalo à própria identidade: *Sem rumo* (1937), *Porteira fechada* (1944) e *Estrada nova* (1954). Mesmo em romances mais recentes, que poderiam ser vistos como não regionalistas, por transcenderem essa temática, há elementos da história do Brasil, apanhados a partir da narrativa irônica das quarteladas gaúchas, o que o confirma numa linhagem simoniana, da história contada pelos seus avessos, frequentemente pela sátira.

No Nordeste, o movimento regionalista recrudescer sob a liderança de um sociólogo paradoxalmente recém-chegado dos Estados Unidos, Gilberto Freire<sup>95</sup>. Impressionado com a visão da cultura regional ameaçada pela modernização progressiva (mais de fachada que real, no caso de Recife), Freire inicia toda uma ação no sentido de valorizar da comida à música da região. É a tônica do famoso Congresso Regionalista de Recife, de 1926.

Uma tradição congelada, mas também, concomitantemente, um tradicionalismo vivo, esta a diferença da maior parte do caboclisto paulista para o tradicionalismo de Gilberto Freire e o regionalismo de 30 que ele ajudou a deslanchar.

Tanto no Norte como no Sul mesclaram-se, a partir daí, aspirações modernistas e regionalistas, dando em 30 frutos que, se no caso nordestino já mereceram bons estudos, no caso gaúcho ainda estão à espera deles, principalmente no que diz respeito a quase toda a obra de Ciro Martins e à de um certo Érico Veríssimo, que fazem, cada um a seu modo, uma leitura crítica do gauchismo tradicional.

Trata-se, portanto, de um ciclo de obras regionalistas em novo estilo, preparado por um movimento apenas em parte conservador. No caso do Sul, no bojo da “riograndização do país”, idealizada com a Revolução de 30; no caso do Nordeste, ainda compensatório da decadência do engenho.

Como nos alerta Alfredo Bosi<sup>96</sup>, o primeiro modernismo vê o Brasil a partir do centro, mesmo quando tematiza ou aproveita elementos culturais das regiões tradicionais — danças, festejos, cantorias, religiões de influência indígena e negra, paisagens tropicais — porque o faz desde a perspectiva da civilização. Exemplo disso seria *Macunaíma*, que começa na Amazônia, volta e meia foge para outros confins do Brasil, mas tem como centro, mimeticamente comprometido com a centralização política e econômica, a cidade de São Paulo.

Já depois de 30, é impossível ignorar os diferentes brasis, não mais miticamente concebidos, mas impondo-se, realisticamente, à percepção dos intelectuais do Centro.

95 Gilberto de Melo Freire (Recife, PE, 1900-1987). Além do *Manifesto regionalista* (1926), escreveu sobretudo ensaios sociológicos, especialmente: *Casa grande e senzala* (1933), *Sobrados e mocambos* (1936), *Nordeste* (1938), *Região e tradição* (1941). Sobre a importância do pensamento de Gilberto Freire para o regionalismo nordestino, em 30, veja-se o recente estudo de: D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição re(des)coberta. O pensamento tradicionalista de Gilberto Freire no contexto das manifestações culturais e/ou literárias nordestinas*. Dissertação de Mestrado (orientação de Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha). Campinas: IEL/Unicamp, Cadeira de Teoria Literária, 1987 (mimeo.). Antes de 30, mas já por influência do Congresso Regionalista de Recife, de 1926, liderado por Gilberto Freire, surge o romance de José Américo de Almeida, *A bagaceira*, simbolicamente editada no mesmo ano de *Macunaíma* (1928). Sobre ele, consulte-se, especialmente: COUTINHO, Edilberto. *A imaginação do real*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983; e SANTIAGO, Silviano. “A bagaceira” — fábula moralizante. In: —. *Uma literatura dos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

96 Bosi, A. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: —. *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, p. 114-26.



Não por acaso, ao fazer o balanço maduro do movimento modernista<sup>97</sup>, Mário de Andrade refaz o seu juízo sobre o regionalismo, numa autocrítica ao otimismo com que a primeira geração modernista saudou a modernização, endossando o gosto e os valores daqueles que lucravam com ela, sem atentar para as dores, desvalores e desgostos dos que com ela perdiam.

Na verdade, em cada área a transição difícil no reajuste da economia brasileira aos avanços do capitalismo mundial se trama de modo específico e a literatura tende a recontar o processo ora como decadência, ora como ascensão, ora com pessimismo, ora com otimismo, dependendo de que lado está: da modernização ou da ruína. Quando consegue superar o otimismo aut centrado das elites ganhadoras ou o simples ressentimento das frações perdedoras, expressando o modo como o pobre “paga o pato” em um e outro caso, ela supera também os limites estreitos da ideologia, para virar forma de conhecimento e vivência solidária dos diferentes problemas do homem pobre brasileiro.

Um dos escritores mais representativos de 30, José Lins do Rego<sup>98</sup> tem consciência de ser o seu um momento decisivo e culminante no longo processo de gestação de uma literatura que Gramsci chamaria de Nacional e Popular, porque nela, finalmente, o escritor se aproxima do seu outro de classe e de cultura, sem reduzi-lo a objeto.

Daí para a frente, será preciso reinventar caminhos para fora do realismo, já que a história e a sociologia também descobrem as mazelas do subdesenvolvimento e dela passam a tratar com a objetividade e o rigor das ciências sociais. Como diz Wilson Martins, até então, às vezes se torna difícil saber onde a história onde a ficção, na obra de escritores que “desejam fazer história com gosto de literatura”<sup>99</sup>. De Alencar a Euclides da Cunha e Simões Lopes, esse foi um desejo explícito muitas vezes. Se José de Alencar bebe nos cronistas com tal objetivo, Euclides e Simões bebem em Capistrano de Abreu. Todos em busca do seu “Retrato do Brasil”.

Isso explicaria, em parte, a exuberância da nossa literatura regionalista. Seria possível conceber as obras regionalistas como fragmentos desse retrato maior, a partir de um ponto de vista do Brasil periférico que não tem nem o poder nem a pretensão da totalidade. A isso se contrapõe, volta e meia, um escritor, geralmente do Centro, tentando a síntese, desde o seu lugar privilegiado que tampouco lhe garante o retrato do todo, mas permite-lhe apontar alegoricamente para uma idéia dele.

97 ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. Conferência promovida pela Casa do Estudante do Brasil, em 30/4/1942. *Temas Brasileiros*, Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, p. 33-61, 1968.

98 REGO, José Lins do. Tendências do romance brasileiro. Conferência promovida pelo Colégio Livre de Estudos Superiores, de Buenos Aires, em outubro de 1943. *Temas Brasileiros*, cit., p. 91-104.

99 Cf. MARTINS, Wilson. A literatura e o conhecimento da terra. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*, cit., v. 1.

De qualquer modo, esse *puzzle* que a literatura a partir do romantismo vem desafiando o leitor a montar acaba consciente da fragmentação e dos diferentes brasis, problematizando um projeto harmônico de Nação e explorando o descaráter nacional. É um processo que começa com *Macunaíma* e se desenvolve, com oscilações que vão do modo mítico-irônico de Guimarães Rosa às tentativas de um novo realismo em Antonio Callado.

Entre a *belle époque* e o modernismo de 30, a máquina entrava definitivamente em cena, como personagem e como elemento temático e expressivo<sup>100</sup>, enformando de um lado e do outro o contraponto de ritmos e de ânimos, de estilos e gêneros; provocando o sentimento de estar inexoravelmente de fora ou o desejo de aderir a ela, incorporando-a ao cotidiano da vida e da arte. O paralelo Lobato-Gurgel, como vimos, ilustrava isso no interior da década de 20. O paralelo entre 20 e 30 retoma o mesmo ponto para o movimento conjunto dos dois modernismos, de certa forma, um avesso do outro.

Há quem creia que, por isso mesmo, a partir de 30 não se pode mais falar em regionalismo. O romance dessa década, na sua produção mais expressiva composta pelo que se convencionou chamar o regionalismo de 30 ou o ciclo nordestino, é tão complexo e importante na ficção moderna brasileira que merece um capítulo em separado<sup>101</sup>. A mesma coisa com Guimarães Rosa, que, se dele saiu, é algo tão diferente que já há pruridos maiores ainda em classificá-lo como tal.

Se isso é um fato, também parece verdade que regionalismo está sendo entendido aí como uma restrição qualitativa que, no limite, invalida conceitualmente a própria categoria, pois tudo poderia resumir-se à seguinte fórmula: quando a obra não atinge um certo padrão de qualidade que a torne digna de figurar entre os grandes nomes da literatura nacional, ela é regionalista; quando, pelo contrário, consegue atingir esse padrão ela não seria mais regionalista, seria uma obra da literatura nacional, reconhecida nacionalmente e, até mesmo, candidata, como é o caso de Guimarães Rosa, a um reconhecimento supranacional, para não dizer universal.

Mas há também quem desconfie de que isso não resolve o problema, pois o regionalismo continuaria uma categoria válida sobretudo para entender a literatura de países subdesenvolvidos. A hipótese é de Antonio Candido e poderia resumir-se assim: enquanto houver subdesenvolvimento<sup>102</sup>, haverá novas aparições desse fenômeno literário que manifesta, a seu modo, contradições, ressentimentos e desigualdades apanhadas de outra forma pelo discurso e pelas lutas políticas. Particularmente me inclino a seguir essa trilha, lembrando apenas que talvez a

100 Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

101 Aliás, a crítica tem supervalorizado a tendência e o período, sem fazer as devidas distinções. Se examinarmos mais de perto o regionalismo nordestino de 30, veremos que as obras realmente de qualidade são poucas.

102 Cf. CANDIDO, Literatura e subdesenvolvimento, cit.

questão do subdesenvolvimento ainda não seja suficiente para explicar o fenômeno, uma vez que outras assimetrias que não exclusivamente econômicas o determinam interna e externamente aos países subdesenvolvidos, fazendo com que ele se atualize e ressurgja, no vai e vem das forças políticas e culturais em luta quando e onde o julgávamos definitivamente superado, como acontece hoje na Europa.

Voltando ao caso brasileiro, o recrudescimento do gauchismo no Rio Grande do Sul nestas últimas décadas, em que velhos e moços revivem o gosto de tomar mate e domar potro chucro, de cantar as tradições nos CTGs<sup>103</sup>, é uma espécie de resposta no plano da cultura aos problemas econômicos do Brasil pós-milagre, quando se desvendam mais claramente os mecanismos de enriquecimento dos mais ricos na medida mesma do empobrecimento dos mais pobres. Daí às freqüentes pregações separatistas, em que não falta o inevitável apelo à lembrança dos Farrapos, é um passo. Quanto ao Norte, o mesmo acontece, da música popular tomando "Sampa" de assalto a Luiza Erundina, paraibana ganhando nas urnas a prefeitura da paulicéia. Um amplo movimento transformador de conseqüências ainda imprevisíveis, ao mesmo tempo compensatório para o êxodo de milhares de nordestinos expulsos de suas terras pela miséria e pelo sonho ilusório de pronto enriquecimento.

Recente luta na Câmara dos Deputados nos mostrou como o regionalismo continua vivo, como fenômeno político. Eis a notícia:

Nunca o regionalismo esteve tão exacerbado no Congresso constituinte. A sessão de ontem assumiu a forma de confronto entre os "paulistas" — na verdade, o grupo que defendia a alteração na proporcionalidade dentro da Câmara dos Deputados — e os "nordestinos", que preferiam manter o limite de 60 representantes por Estado, como ocorre atualmente. No auge da disputa, os mais exagerados falavam em "clima de guerra de secessão"<sup>104</sup>.

Até que ponto a manutenção das nossas desigualdades regionais, como reflexo das desigualdades econômicas e sociais internacionais, dá margem a uma produção literária enformada por essa luta? Daí talvez possa vir uma das explicações para o verdadeiro "fôlego de gato"<sup>105</sup> do regionalismo. De qualquer modo, uma disputa como essa dos nossos deputados não deixa de ser um sinal de que o regionalismo ainda nos reserva surpresas, impedindo-nos de considerá-lo, como

103 Centros de Tradições Gaúchas, espécie de clubes em que se cultivam os velhos costumes do gaúcho da fronteira. Criados no início do século, tiveram um grande desenvolvimento na década de 50 (não por acaso aquela em que se impôs a ideologia do desenvolvimentismo no país) e ressurgem agora reconquistando a juventude que, em 60-70, os ignorava ou considerava pejorativamente como coisa dos mais velhos.

104 GREENLESS, Andrew. Regionalismo marcou a votação. *Folha de S. Paulo*, p. 7, 16 mar. 1988.

105 A expressão é de José Carlos Garbuglio, título de um ensaio sobre regionalismo, publicado em *Acta Semiótica et Lingüística* (São Paulo: Global, n. 3, 1979).

querem alguns críticos<sup>106</sup>, uma categoria superada. Pelo contrário, trata-se de um desafio para a crítica, que recém começamos a poder repensar com um pouco mais de clareza e um pouco menos de preconceitos, graças ao desenvolvimento, ainda precário, dos estudos monográficos.

A persistência da *gaffe* ou "praga" ao longo do tempo, por si só, deveria fazer a crítica desconfiar de que há mais mistérios no regionalismo do que pretende a nossa vã pressa de ser modernos.

### Bibliografia de base

- ANDRADE, Mário de. Regionalismo. *Diário Nacional*, São Paulo, 4 fev. 1928.
- BOSI, Alfredo. As letras na Primeira República. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Difusão Européia do Livro, 1977. v. 3: *O Brasil republicano*, p. 293-319.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *Argumento*, São Paulo: Paz e Terra, 1973.
- COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955.
- D'ALESSIO FERREIRA, Lucrécia. Uma interpretação do regionalismo na literatura brasileira. *Série Estudos*, Marília: Faculdade de Letras, n. 8, 1966.
- MEYER, Augusto. Regionalismo e brasilidade. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 out. 1926.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira. Prosa de ficção de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: J. Olympio/MEC, 1973.
- MOOG, Viana. Uma interpretação da literatura brasileira. *Temas Brasileiros*, Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1967.
- RAMA, Ángel. La tecnificación narrativa. *Hispanérica: Revista de Literatura*, 30, n. 1, 1972.
- SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O regionalismo nordestino*. São Paulo: Moderna, 1984.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira, seus fundamentos econômicos*. São Paulo: Cultura Brasileira, s.d.

### Bibliografia de referência

- BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- . *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

106 Veja-se, por exemplo: ZILBERMAN, Regina. Regionalismo e pré-modernismo. In: —. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 131-40. No jornal da Paraíba, *Letras e Artes*, em número especial sobre regionalismo (1983), a autora já explicitara a sua opinião de que o regionalismo, em última instância, é uma categoria da crítica e já superada. Hildebrando Dacanal sustenta uma tese semelhante.



- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961.
- COELHO, Eduardo Prado (dir.). *Dicionário de literatura brasileira, portuguesa e galega*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- FREIRE, Gilberto. *Região e tradição*. Rio de Janeiro: Record, 1941.
- . *Manifesto regionalista, 1926*. Rio de Janeiro: MEC, 1955.
- LOWENTHAL, Leo. *Literature, popular culture and society*. Palo Alto: Pacific Books, s.d.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, s.d.
- ROCHA, Tadeu. *Modernidade e regionalismo*. Maceió: Departamento de Cultura, 1964.
- SISCA, Alfredo. *Cultura e letteratura, rapporti tra cultura regionale e nazionale: Manzoni, Verga, Fogazzaro*. Ravenna: Edizioni A. Longo, 1970.
- VÁRIOS. *Littérature populaire, peuple, nation, région*. Limoges: Centre de Recherches sur les Littératures Populaires, Universidade de Limoges, 1986.

## *Criolismo*

## **El criollismo**

### *William Rowe*

Gran Bretaña. Catedrático de Estudios Hispanoamericanos en el King's College, Universidad de Londres. Obras principales: *José María Arguedas: los ríos profundos* (1973); *Mito y ideología en la obra de José María Arguedas* (1979); *Juan Rulfo: el llano en llamas* (1987).



Gauchos de la provincia de Buenos Aires (1880).  
(Foto de Samuel Bootr)

Aunque desde una perspectiva empírica y bastante obvia es imposible hablar de la historia literaria de Latinoamérica sin mencionar los diversos movimientos literarios, conviene esclarecer al principio la utilidad y el estatus epistemológico de tales clasificaciones. Por un lado, existe la posibilidad de sustituir las clasificaciones convencionales por una terminología más científica, tal como la noción, desarrollada por Alejandro Losada, del proyecto estético, que tiene la ventaja de ofrecer una conceptualización con más raigambre social y más capacidad analítica que el discurso bastante impresionista y/o ideológico del criollismo por ejemplo. Por otro lado, existe la opción de acercarse a los textos mismos, sin preocuparse demasiado por la racionalidad de las series y agrupaciones históricas dentro de las que se los haya incluido. Con esta segunda modalidad, sin embargo, se iría perdiendo la dimensión de una historia de la literatura.

Proponemos aquí una tercera posición. Examinar críticamente la historia de la literatura latinoamericana es imposible sin repensar históricamente los términos claves de su serialización, como el criollismo. Esto lo haremos desde la perspectiva del concepto de paradigma, tal como es manejado por Thomas S. Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas*<sup>1</sup>. En este sentido un paradigma sería el conjunto de posturas adoptadas por los miembros de tal o cual movimiento. El paradigma deja de tener vigencia cuando surgen problemas que no sólo son insolubles desde los presupuestos del grupo sino que sólo pueden empezar a resolverse desde prácticas nuevas. Si no disponemos de este tipo de perspectiva, tendremos simplemente una historia de las ideas o de las interpretaciones (ya que los textos en sí no tienen historia fuera de su propia lectura), demasiado lineal y evolutiva.

Por todo ello, trataremos de demostrar que el paradigma del criollismo coexiste con otros conjuntos de posibilidades estéticas y culturales, que al mismo tiempo son sus límites: para mejor entendimiento del paradigma, conviene mirar sus linderos o momentos liminares.

Para una contextualización histórica preliminar, podemos recurrir a las formulaciones que hace Pedro Morandé en su estudio *Cultura y modernización en América Latina*: señala que a finales del siglo XIX y comienzos del XX, con el inicio de la modernización y la crisis de las repúblicas oligárquicas, se produjo la

<sup>1</sup> Cf. KUHN, Thomas S. *The structure of scientific revolutions*. Chicago, 1962.



necesidad de reconciliación con la herencia cultural hispano-lusitana que, en puntos muy fundamentales, había sido abandonada en el período de constitución de los estados nacionales y luego combatida cuando se entroniza el positivismo en la segunda mitad del siglo pasado. De ahí la enorme importancia que asigna esta generación a la discusión del *ethos* cultural latinoamericano<sup>2</sup>.

Esta problematización de la identidad involucra la marginación del indio, del negro y del mestizo, aunque para el criollismo solamente el último es propiamente tema del proyecto de identidad. Otra matización que habría que introducir aquí se refiere a la diferenciación histórica de las zonas geográficas, específicamente el caso del Río de la Plata, cuyo desarrollo capitalista relativamente más temprano tiene consecuencias que veremos luego.

La pregunta por los signos típicos de lo nacional, vencido ya el anterior esquematismo romántico o positivista, desemboca en el problema de la heterogeneidad cultural del territorio. La búsqueda de fórmulas homogeneizadoras — el criollismo no concibe un estado pluricultural — se resuelve o mediante dualismos derivados del de civilización/barbarie y/o gracias al universalismo ético o cultural-lingüístico. Ya no se trata, como en el caso de Sarmiento, de una confrontación no resuelta entre la racionalidad moderna y la épica del tiempo de los gentiles, sino de la integración de las regiones dentro de una cultura nacional ya no oligárquica sino ajustada en mayor o menor grado a la emergencia de una burguesía media, civilista. El proyecto político de integración de las regiones se relaciona con una coyuntura económica para la cual se hace necesaria la mayor capitalización y organización racional de la actividad agrícola y de la extracción de productos primarios como el caucho.

Hay formulaciones del criollismo que rebasan el esquema que vamos proponiendo. Tal es el caso del ensayo de Uslar Pietri, "Lo criollo en la literatura", donde se incluye todo lo que distingue la literatura latinoamericana de la española y de las tradiciones europeas desde el siglo XVI hasta la mitad del siglo XX. Si la palabra criollo le permite a Uslar Pietri totalizar "lo que ya podemos llamar una literatura hispanoamericana propia", incluyendo valores como la individualidad y la originalidad<sup>3</sup>, se debe en parte a que el doble movimiento de la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, hacia la internacionalización y la regionalización, todavía estaba por ocurrir. Por otra parte, la actitud que exhibe puede atribuirse al uso especial que la palabra criollo ha adquirido en Venezuela, como denominación de lo nacional (música, comida, etc.), entendido como mezcla mestiza y distinguido de lo extranjero: Uslar Pietri habla de "la aptitud y vocación de la literatura, como de la vida criolla, para el mestizaje"<sup>4</sup>. En el Perú, en cambio,

2 Cf. MORANDÉ, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Santiago de Chile, 1984, p. 16-7.  
3 Cf. USLAR PIETRI, Arturo. Lo criollo en la literatura. *Cuadernos Americanos*, IX, 1, p. 269 y 278, 1950.  
4 Id., *ibid.*, p. 271.

la palabra criollo tiene en este siglo un ámbito de referencia más limitado: es privativa de los habitantes tradicionales, no inmigrantes, de las ciudades costeñas, y denomina, en el campo de la música, aquella de rasgos afro-hispánicos, por contraposición con la andina. El caso de México es, otra vez, distinto: después de la Revolución, el término tiene poca vigencia, debido a que el proyecto institucional de identidad nacional recurre a una simbología indigenista y ya no criolla. Para López Velarde, a principios del siglo, el criollismo resuelve el prejuicio que había obstaculizado el tratamiento de "los asuntos nacionales":

Se ha conquistado el decoro de los temas con el hallazgo de lo que yo llamaría el criollismo. No lo criollo de hamaca, de siesta tropical [...] no como curiosidad que se compra por los excursionistas de Texas, sino como médula graciosa del país<sup>5</sup>.

En su propia obra poética, sin embargo, la cultura rural está bastante lejos de ofrecer una imagen sustancial de lo nacional: se subvierte y se fractura por lo polimorfo del deseo o por la "mutilación de la metralla".

Es en México donde surge una temprana afirmación histórica de una conciencia criolla. Como reacción contra la exclusión de los criollos (españoles nacidos en América) de los puestos públicos y la subordinación de la cultura mexicana a la española, los criollos de la Ciudad de México elaboraron un discurso de la originalidad mexicana, en el que se resaltaban los efectos de la tierra y el clima (la eterna primavera mexicana) y se reclamaba, independientemente de la conquista española, la legitimidad histórica de México (el pasado azteca) y su rol milenarista (virgen de Guadalupe). En el Perú colonial, la apropiación de los símbolos del pasado indígena no fue tolerada, y por las mismas razones de trasfondo el término criollo no era corriente antes de la independencia<sup>6</sup>. Flores relata cómo un pequeño grupo de criollos, pertenecientes a "esa incierta franja social, pendiente entre la dominación colonial y el temor a la rebelión [india] generalizada"<sup>7</sup>, intentaron resolver su situación con el sueño de una restauración incaica, empresa peligrosa, dada la derrota reciente de Tupac Amaru II, y que los lleva a manos de la Inquisición.

(Menos que a un grupo social determinado, criollo denomina en el siglo XX una actitud cultural, lo que se ha llamado "un nacionalismo estético"<sup>8</sup>. Y como movimiento literario, existe en las historias de la literatura cierto consenso de que el criollismo abarca desde 1900 hasta más o menos 1945 o 1950.)

5 LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

6 FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas, 1986, p. 146.

7 Id., *ibid.*, p. 201.

8 Cf. LATCHAM, Ricardo. La historia del criollismo. In: LATCHAM, Ricardo et al. *El criollismo*. Santiago de Chile, 1956, p. 49.

Para Ricardo Latcham, en el caso chileno, la literatura criollista comienza en 1900, mientras que en el siglo XIX hubo una literatura criolla, en la que predominaba

el paisaje y el enfoque del ambiente y colorido locales. Se creyó que en el campo se conservaban mejor las costumbres primitivas, sin la contaminación de la ciudad, que era más cosmopolita<sup>9</sup>.

Para otros críticos, el término costumbrismo sería el más adecuado para este fenómeno. Cuando se trata de nombrar las características positivas del criollismo, el modelo más común es la lista de tipos o grupos sociales que éste comprende. Latcham menciona a

tipos populares como huasos, arrieros, campesinos de la gleba, astutos bandidos, contrabandistas, marineros del litoral, individuos trashumantes, rotos de la ciudad, inquilinos sumisos y fatalistas, mineros de Lota, calicheros o peones de la pampa [...] <sup>10</sup>.

A éstos habría que añadir gauchos, llaneros, caucheros, etc. La tendencia, como resulta bastante obvio, recae sobre el estereotipo social, y no sobre la idea del tipo tal como está conceptualizado por Lukács. La integración estética por el criollismo de las culturas subalternas o periféricas involucra un cierto vaciamiento cultural de los seres humanos que las representan. Esto nos coloca frente a la escisión entre la producción literaria y el referente, asunto sobre el cual volveremos más adelante. Por ahora, cabe sugerir que estas contradicciones son fundamentales para el criollismo y que se relacionan con los modelos de racionalidad social que maneja.

Uno de los autores que más significativamente marcan los límites históricos del criollismo escribe en 1950 sobre el "problema de la universalidad, el peligro del regionalismo que contamina la obra y la cerca"<sup>11</sup>. Esta afirmación de José María Arguedas, en el ensayo "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", surge de su decisión en favor del logro de la universalidad desde la realidad cultural regional, y coincide con el rechazo actual de la pseudouniversalidad del desarrollismo. Si hoy se acepta la necesidad de concebir la cultura como realidad espacio-temporal insustituible, esto nos permite una relectura del pasado. Así, por ejemplo, la obsesión o el horror frente a la sustitución en Onetti o Donoso, escritores postcriollistas, responde al desarrollismo de después de la Segunda Guerra Mundial, para el que el fetichismo del desarrollo técnico prevalecía contra los modelos más tradicionales del mestizaje.

9 Id., ibid., p. 11.

10 Id., ibid., p. 30.

11 ARGUEDAS, José María. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. *Mar del Sur*, Lima, III, 9, p. 66-72, feb. 1950.

Comencemos ahora a considerar las instancias textuales del criollismo, para irnos acercando a las obras más reveladoras del paradigma. Al final de la *María* (1867) de Isaacs, ese romance familiar que utiliza el erotismo para instrumentalizar la familia tradicional como vehículo de la incorporación de los marginados dentro de la nación decente, existen unos capítulos que describen un viaje dificultoso a través de la selva. Aunque la afirmación de que debido a eso sería la primera "novela de la selva" es bastante sugerente, más interesante quizás resulta el enfrentamiento entre el territorio, marcado por la cultura tradicional y modos de producción arcaicos, el sueño romántico y sus códigos estéticos y los supuestos sociales de la patria modelada en la decencia de la clase media urbana. Estas contradicciones constituyen un elemento de parálisis en la novela de Isaacs. El criollismo, precisamente, tendrá que abandonar modelos estéticos y sociales tan restringidos para poder resolver la parálisis de la incorporación de la realidad nacional a la literatura. Aquí, con fines esclarecedores, puede mencionarse el caso del criollismo peruano, que no llega a registrar todas las características del criollismo venezolano, colombiano o chileno, y que ocupa un espacio bastante reducido dentro de la literatura nacional. Los *Cuentos criollos* de Abraham Valdelomar marcan un hito en la literatura peruana, por el tratamiento poéticamente logrado de la vida de provincias. Sin embargo, la reducción de los habitantes a imágenes nostálgicas de estaticidad y bondad indica la ausencia de un proyecto de integración cultural. Más bien, se los mantiene a distancia:

Nada turba la paz de aquella aldea, cuyos habitantes no son más numerosos que los dátiles de sus veinte palmeras. [...] Los domingos, al clarear el alba, iban al puerto, con los jumentos cargados de corvinas frescas y luego, en la capilla, cumplían con Dios. Buenas gentes, de dulces rostros, tranquilo mirar, morigeradas y sencillas, indios de la más pura cepa, descendientes remotos y ciertos de los hijos del Sol [...].

La distancia se produce, no sólo por el lenguaje arcaizante y enfáticamente capitalino, sino también por la referencia a un mítico y romántico Incanato. "El caballero Carmelo" fue escrito durante la segunda década del siglo XX. Poco después se inaugurarían los debates sobre el indigenismo, y éste llegaría a ocupar gran parte del espacio que en otros países es el del criollismo. Mariátegui, en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, habla de un "nuevo regionalismo", diferente del regionalismo "feudal"; este "nuevo regionalismo es una expresión de la conciencia serrana y del sentimiento andino. Los nuevos regionalistas son, ante todo, indigenistas"<sup>12</sup>.

12 MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1965, p. 186-7.



Un acercamiento a la obra de Gallegos demuestra que la integración estética del interior del país no implica necesariamente distanciamiento ni arcaísmo; más bien, se coloca en primera plana la penetración de las áreas culturales no-capitalinas, como proceso actual y vigente. El viaje de Santos Luzardo, protagonista de *Doña Bárbara*, al dejar atrás el mundo civilizado de Caracas, permite hacer entrar en el espacio novelesco un paisaje inquietante y desorientador:

En el profundo silencio resuenan, monótonos, exasperantes ya, los pasos de los palanqueros por la cubierta del bongo. A ratos, el patrón emboca un caracol y le arranca un sonido ronco y quejumbroso que va a morir en el fondo de las mudas soledades circundantes, y entonces [...] se escucha [...] el rumor de las precipitadas zambullidas de los caimanes que dormitan al sol de las desiertas playas, dueños terribles del ancho, mudo y solitario río.

Se acentúa el bochorno del mediodía, perturba los sentidos el olor a fango que exhalan las aguas calientes, cortadas por el bongo. Ya los palanqueros no cantan ni entonan coplas. Gravita sobre el espíritu la abrumadora impresión del desierto<sup>13</sup>.

Los sentidos están saturados por impresiones no transformables en una lógica del sentido. Por eso el paisaje es mudo, y el concepto de territorialidad, necesario para la formación satisfactoria de una nación moderna, queda obstaculizado por el dominio de la tierra por los animales, ausencia de sentido sólo resoluble por la afirmación repetida de la soledad. Esta recuperación de una subjetividad ordenadora se acentúa con la transformación del sujeto en “el espíritu” (universalización de la mentalidad civilista capitalina) y del territorio en “desierto”, vaciado de signos culturales. Es reconocible, por lo tanto, que el protagonismo de la naturaleza, lugar común de la historiografía literaria del criollismo, no es otra cosa que una operación proyectiva del deseo civilizado por la que se instrumentaliza el control simbólico de la tierra dentro de una axiología de apropiación de nuevos territorios.

Los que prefieren definir el criollismo como movimiento de las dos primeras décadas del siglo, de horizonte predominantemente conservador, no estarán de acuerdo con la inclusión de Gallegos. Para el presente libro, sin embargo, se prefiere una definición más amplia, como la que acostumbran manejar los críticos venezolanos y chilenos. La ventaja está en que poner a la región como eje nos permite entroncar con las nuevas lecturas de la historia literaria aportadas por Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, entre otros<sup>14</sup>. Veamos, desde esta perspectiva, la trayectoria de Gallegos. La obra pasa por tres etapas modificadoras, para

13 GALLEGOS, Rómulo. *Doña Bárbara*. Buenos Aires, 1969, p. 8.

14 Cf. RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982; CORNEJO POLAR, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982, p. 67-91.

la última de las cuales el paisaje regional ya deja de estar tan vacío. Su proyecto marcadamente educador<sup>15</sup> comienza con una serie de alegorías de ilustración y perfeccionamiento racial, que culminan en *La trepadora*, donde los criollos, aunque vulgares, son la clase capitalista emergente y representantes de “la admirable energía del pueblo”<sup>16</sup>. El conflicto entre los criollos y la clase terrateniente aristocrática se resuelve por el matrimonio: aquellos se civilizan y se unen con la parte nacionalista de ésta. En la segunda etapa, tipificada por *Doña Bárbara*, la síntesis es menos fácil: no bastan la superioridad racial, intelectual o ética, si no se ponen a prueba en el ámbito subjetivo de la tentación erótica y ética. Por eso la insistencia en que, en los llanos, el Centauro, símbolo de la irracionalidad, pertenece a lo real. La nación llega a convertirse en conflicto y síntesis interna, proceso universalizado por su ubicación en la psicología de cada ciudadano. De espacio geográfico, la región se traslada a otro, político y dramático: el aspecto político se expresa en la incorporación legal, institucional y económica de la región (por ejemplo, el cercar la tierra en *Doña Bárbara* involucra todos estos niveles), y el plano dramático consiste en los conflictos eróticos y éticos subjetivos e intersubjetivos. La resultante integración simbólica de la región se articula desde una racionalidad capitalina. Esa cadena de dualismos, entre la civilización y lo otro, que según Sarmiento sucedía en último caso entre “la inteligencia y la materia”, y para Gallegos entre el espíritu y el desierto, se resuelve jerárquicamente a favor del primer elemento, o sea, dentro de una perspectiva histórica de la dominación capitalina-metropolitana de las regiones<sup>17</sup>.

La tercera etapa de Gallegos, cuyos textos claves son *Canaima* y *Cantaclaro*, introduce ciertas modificaciones. Como señala Pacheco, hay una relativa inversión del esquema civilización/barbarie con “una exploración mucho más profunda de la alteridad cultural”, y la nueva propuesta de la “asimilación de una doble fuente cultural”, para el “largo proceso de constitución de la venezolanidad”<sup>18</sup>. Marcos Vargas, protagonista de *Canaima*, termina conviviendo con una tribu indígena, y el relato concluye con la salida de la selva de su hijo adolescente, aportando nuevos elementos para la síntesis social venezolana. En *Cantaclaro*, la sabana y sus tradiciones orales se reconocen como “escuela donde se forman los hombres”<sup>19</sup> y hay una aceptación limitada del pensamiento mítico. Sin embargo, éste se circunscribe dentro de una estética de lo misterioso, y no llega a ser constitutivo del espacio novelesco. Así también, la selva de *Canaima* queda clausurada dentro de un discurso cristiano, del bien y del mal.

15 Cf. PACHECO, Carlos. Pensamiento sociopolítico en la novela galleguiana. In: *Rómulo Gallegos, multivisión*. Caracas, 1986, p. 115-34.

16 GALLEGOS, Rómulo. *La trepadora*. In: —. *Obra completa*. Madrid: Aguilar, 1958, v. 1.

17 Cf. LACLAU, Ernesto. Feudalism and capitalism in Latin America. *New Left Review*, 67, 1971.

18 Cf. PACHECO, op. cit., p. 129-31.

19 GALLEGOS, Rómulo. *Cantaclaro*. In: —. *Obra completa*, cit., p. 808.

Bastante más complejo es el rol de la selva en *La vorágine* de José Eustasio Rivera, texto clave para trazar la fractura entre los discursos culturales dominantes y la realidad nacional. Tratándose de Colombia, habría que mencionar primero a Tomás Carrasquilla, el criollista más destacado, cuya obra se contrapone a la “arrogante miopía” — la frase es de Gutiérrez Girardot — de Bogotá, cuyo centralismo universalista está exhibido por la autodenominación de ser la “Atenas suramericana”<sup>20</sup>. Sus libros tratan de la historia social y la cultura regional de Antioquia, buscando demostrar que “bajo los accidentes regionales, provinciales, domésticos, puede encerrarse el universo”<sup>21</sup>. En el ámbito más radical de *La vorágine*, sin embargo, los deseos de universalidad fracasan. La selva no sólo funciona como proyección y resistencia al deseo romántico del protagonista que se escapa de una sociedad represiva, sino como territorialidad marcada por sus propios códigos culturales que terminan por relativizar el espacio-tiempo del protagonista. Los caucheros, respondiendo al encarcelamiento geográfico, ya entendido como social, subvierten el tema de la selva darwiniana, imagen del orden establecido, dándole otro signo, más colectivo y crítico. Sin embargo, esta novela, cuyas fracturaciones son su aspecto más interesante, continúa teniendo doble orientación: no se abandona el motivo del viaje romántico y fáustico de una subjetividad que arriesga su propia anulación sino que se yuxtapone con el tema de la lucha social de los trabajadores del caucho. Esta dualidad queda registrada por la pluralidad de discursos. Uno es de índole romántico, como en la descripción de la muerte de un grupo de indígenas en una canoa que se hunde en un remolino: “La visión frenética del naufragio me sacudió con una ráfaga de belleza. El espectáculo fue magnífico”<sup>22</sup>. El tema social se transmite a través de las narraciones de los caucheros, y aquí el material oral incide en la forma narrativa: se va creando una hilación de anécdotas orales que constituyen un mapa marcadamente diferente al viaje demasiado lineal de Arturo Cova, el protagonista. El tema del territorio que no se constituye en patria se relaciona con el problema de poner la producción cauchera bajo el control nacional, mediante la defensa de las fronteras y el establecimiento de la autoridad civil. Este tercer discurso, político y nacionalista, queda a cargo del autor, emisor del prólogo y del epílogo.

Si en *La vorágine* la destrucción del yo amenaza quebrar el paradigma criollista, éste queda resguardado por el discurso del autor, que, aunque brevísimo en extensión, establece un posible modelo de lectura. Hay quienes han intentado practicar una lectura criollista de Horacio Quiroga, haciendo hincapié en los elementos de una sociedad de frontera, donde la naturaleza amenaza borrar la civilización. Pero la frontera que le importa a Quiroga es la más huidiza entre la razón y la locura, específicamente la paranoia, mal de la civilización. Esta crisis

20 GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. La literatura colombiana en el siglo XX. In: *Manual de historia de Colombia*. Bogotá, 1980, v. 3, p. 467.

21 CARRASQUILLA, Tomás. Apud GUTIÉRREZ GIRARDOT, op. cit., p. 468.

22 RIVERA, José E. *La vorágine*. Buenos Aires, 1965, p. 126.

de la racionalidad hace que Quiroga no sea regionalista: ya no dispone de centralidad cultural para incluir en ella la región, ni tampoco de cultura regional autónoma, como en el caso del “neorregionalismo”, que comentaremos luego.

Para el criollismo chileno, el caso límite sería el de Manuel Rojas. Si aceptamos a Mariano Latorre como el “jefe de escuela”<sup>23</sup>, el que marca la iniciación del criollismo en contradistinción al costumbrismo, es Rojas quien articula los códigos lingüísticos y sociales de los sectores marginados a tal punto que el discurso del criollismo queda desplazado. Como señala Ernesto Montenegro, con el pasar del tiempo (hablaba en 1954), el criollismo llegaba a adoptar posturas románticas y retrospectivas, por lo cual ya no se podía llamar criollista a Rojas<sup>24</sup>. Es interesante, en este contexto, mencionar los comentarios de José Donoso sobre su lucha contra esa especie de puritanismo documentalista que se imponía sobre el escritor chileno y que él sólo logró romper del todo cuando escribió *El obscuro pájaro de la noche*<sup>25</sup>. Latcham ya subraya cómo “el exceso documental [...] logró ahogar las iniciativas creadoras, desmochó la imaginación y aplastó la fantasía pura”<sup>26</sup>. Uno de los comentarios más negativos sobre las limitaciones del regionalismo y su imaginario es el de Vargas Llosa en el ensayo “Novela hispanoamericana: de la herejía a la coronación”, una reivindicación de la modernización técnica de la novela, donde insiste en el pudor de los regionalistas frente a la fantasía<sup>27</sup>. Vargas Llosa lo considera un problema puramente formal y literario, y aunque se trata desde luego del limitado horizonte estético, hay que reconocer la importancia del proyecto social del criollismo, que requería modelos de integración nacional capaces de articularse con el estado liberal antioligárquico, compromiso que llevaría a Gallegos, por ejemplo, al exilio durante la dictadura de Juan Vicente Gómez. Por eso un escritor como Roberto Arlt debe situarse en un polo opuesto, no tanto por sus temas, sino por su crítica a la racionalidad del Estado liberal.

(La situación en el Río de la Plata era diferente en varios aspectos. Dado el desarrollo relativamente temprano del capitalismo, la integración de las regiones era para los comienzos del siglo XX un hecho ya consumado. Se creó, como señala Néstor García Canclini, una concepción biológico-telúrica del Ser nacional

para apuntalar un período histórico particular, aquel que se desmorona ante la industrialización y la urbanización, esa herencia difícil de reacomodar en medio de conflictos protagonizados por nuevas fuerzas sociales<sup>28</sup>.)

23 LATCHAM, op. cit., p. 32.

24 MONTENEGRO, Ernesto. Aspectos del criollismo en América. In: LATCHAM et al., op. cit., p. 80-1.

25 Cf. DONOSO, José. *Historia personal del boom*. Barcelona, 1982.

26 Cf. LATCHAM, op. cit., p. 43; véase también MONTENEGRO, op. cit., p. 79.

27 VARGAS LLOSA, Mario. Novela hispanoamericana: de la herejía a la coronación. *Ercilla*, 1.761, p. 55-61, 1969.

28 GARCÍA CANCLINI, Néstor. Las políticas culturales de América Latina. *UnomásUno*, p. 7, 10 sept. 1983.



(Entre los que elaboraron este discurso nacionalista está Leopoldo Lugones, la última fase de cuya obra despliega un criollismo netamente de derecha. El criollismo argentino es respuesta también a la inmigración masiva de comienzos del siglo y al cosmopolitismo del paisaje urbano.) Para mencionar un ejemplo de éste, Sarmiento, durante su presidencia, había plantado avenidas de palmeras en la antigua residencia de Rosas en Palermo para que recordara el Bois de Boulogne de París. (Otro aspecto particular del criollismo argentino es el hecho de que los valores del nacionalismo cultural, tema importante de debate desde el 1900, fueran apropiados por el vanguardismo, como en el caso de Borges y Güiraldes<sup>29</sup>.)

Borges combina una textualidad formal e intelectualmente moderna con un bagaje cultural bastante tradicional. Ya en *Luna de enfrente*, su poemario más criollista, se entreteteje un tiempo histórico inmóvil y estereotipado con un tiempo personal moderno, despojado de teleología:

Hablan de patria.

Mi patria es un latido de guitarra, unos retratos y una vieja espada,  
la oración evidente del sauzal en los atardeceres.

El tiempo está viviéndome.

[...]

Mi nombre es alguien y cualquiera.

(“Jactancia de quietud”)

Por otra parte, los cuentos de tema orillero despliegan un lenguaje densamente cargado del habla y los valores locales. Hay en ellos una extraña falta de distancia entre el lector y el mundo del referente; ya que obviamente no se presupone un lector orillero, esa falta de distancia equivale a una identidad mítica, cuyo proceso se exhibe en “El hombre de la esquina rosada”, donde la identidad del asesino es un hecho escondido que el lector debe suplir insertándose dentro de los (supuestos) valores del arrabal. La mezcla entre densidad cultural y deshistorización, efecto típico de los escritos de Borges, puede relacionarse con otro que surge con frecuencia en la literatura argentina de este siglo: una sensación liminar entre universalidades destemporalizadas y el particularismo cultural.

(Ese aspecto a la vez retrospectivo y mítico de los signos de lo nacional, ejemplo del “carácter sintético del ‘ser nacional’ argentino”<sup>30</sup>, se da también en *Don Segundo Sombra*, expresión máxima, para la mayoría de los críticos, del criollismo argentino. Güiraldes en este texto añade al programa ético del Ser nacional una dimensión de autorregeneración espiritual, cuyo signo textual es una imagería poética vanguardista.) Para la instalación del arquetipo del gaucho en el presente modernizado (los frigoríficos y el alambre de púa habían matado al

29 Cf. SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 15, p. 36-69, 1982.

30 Id., *ibid.*, p. 56.

gaucho histórico), se requiere una complicada estructura temporal. Veamos, en este sentido, la imagería del paisaje:

Una abertura se hizo en el cielo [...] Los postes, los alambrados, los cardos lloraron de alegría. El cielo se hizo inmenso y la luz se calcó fuertemente sobre el llano<sup>31</sup>.

Los elementos modernos (alambrado) quedan sublimados dentro de una visión lírica/atemporal, de connotaciones trascendentalistas. Dentro de este espacio se logra la deshistorización y reubicación interna del pasado gaucho. En el plano lingüístico, éste retiene sus propios signos, los relatos orales y el habla regional. Como en todas las novelas criollistas, hay una distancia entre los diálogos y el discurso narrativo, pero en este caso el segundo se deja infiltrar por los primeros. A la vez los valores éticos van asociándose con la cultura material de la pampa hasta que ésta implique automáticamente a aquéllos, proceso otra vez mítico. Las razones por las que el criollismo de Güiraldes y Borges se impuso como el criollismo legítimo en Argentina están indicadas por Beatriz Sarlo: Güiraldes destierra el “gaucho malo” que pertenece a lo que Marechal llamó la “mala literatura popular”, y Borges, tras elegir “lo suburbano frente a lo rural [...] aniquila el matonismo para fundar un mito de coraje”<sup>32</sup>.

Si la mitificación del pasado resulta ser un aspecto clave del criollismo argentino, no deberíamos perder de vista su relación con el discurso del telurismo. Amorfo y difícil de definir, el telurismo desborda el criollismo propiamente dicho. En los textos criollistas se articula de dos maneras claves y opuestas. Por una parte la tierra resiste a la incorporación simbólica, resistencia encarnada por los topónimos indígenas o arcaicos y la geografía hostil o silenciosa, desierta. Por otra parte tenemos la semantización de la tierra con la metáfora del árbol, cuyas raíces representan una imagen naturalizada y mítica de la identidad cultural, con la que se intenta dar un matiz nacional a la modernización y eludir el análisis histórico. La metáfora de las raíces es muy frecuente en Güiraldes, no sólo para ligar la identidad personal con la pampa sino para hablar del proceso de la escritura de *Don Segundo Sombra*, como libro que crece como una semilla<sup>33</sup>. Esta metáfora es tan frecuente, sobre todo en la primera parte del siglo, que se podría escribir una historia cultural de sus figuraciones. Baste ahora mencionar dos ejemplos más: el del dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez, para quien el ombú, árbol que va desapareciendo de la pampa modernizada, representa la identidad nacional tradicional, amenazada por la inmigración; y el de Pablo Neruda, cuya visión de la historia de América se organiza alrededor de una serie de metáforas telúricas, como la del árbol del pueblo. El criollismo puede entenderse, entonces, como un

31 GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, 1967, p. 61.

32 SARLO, op. cit., p. 60.

33 Cf. BORDELOIS, Ivonne. *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Eudeba, p. 142.

programa de fundaciones telúricas, que retoman y contradicen otros momentos fundacionales como el costumbrismo, el positivismo y el modernismo.

Parte del interés especial del criollismo está en que no es un paradigma sacado de la historia literaria europea. No se trata de un romanticismo, realismo o naturalismo más o menos modificado. Los aspectos contradictorios de los textos criollistas, sus tensiones y complicaciones comunicativas, son fértiles por su tipicidad latinoamericana. Euclides da Cunha, en *Os sertões*, uno de los textos liminares del regionalismo, escoge la figura de la telaraña para expresar la confusión de la logística militar y modernizante cuando se encuentra frente a una cultura rural tradicional que resiste a la integración al Estado moderno. Del otro lado, hay un momento, un límite más allá del cual los signos internos de la cultura regional dejan de significar cuando se los lee desde un proyecto de integración nacional. El dualismo geopolítico produce un dualismo expresivo, el que ya mencionamos arriba. El concepto más útil aquí es el de la heterogeneidad, desarrollado por Antonio Cornejo Polar a partir de unos planteamientos de Mariátegui. Se refiere a la fractura entre el mundo representado, el del referente, y el mundo que produce y consume la representación (la sociedad capitalina). Se trata de “dos sistemas socioculturales diversos”<sup>34</sup>. El proceso de la heterogeneidad, fundamental para la literatura latinoamericana, comienza por las crónicas coloniales y tiene como caso límite el indigenismo. No es cuestión de actitudes de clase antagónicas dentro de una misma nación (el caso europeo) sino del conflictivo proceso, todavía inacabado, de la formación de Estados nacionales. Por eso insiste Luis Alberto Sánchez en que “nuestro regionalismo americano equivale a un nacionalismo”<sup>35</sup>.

(El criollismo desaparece, históricamente, en parte por el acelerado desarrollo de los años 50, en parte debido a las innovaciones formales del *boom*. Pero sería un error creer que el regionalismo simplemente desaparece. Continúa y se transforma, como lo ha demostrado Ángel Rama, en la narrativa de la transculturación, en la que la aportación de opciones formales post-realistas permite que el material oral y mítico de las culturas regionales articule en mayor grado sus propios códigos expresivos. Antonio Candido ha llamado a esta nueva etapa el “superregionalismo”, cuyos paradigmas serían Rulfo y Guimarães Rosa<sup>36</sup>. Otra manera de pensar el nuevo regionalismo ha sido propuesta por Cornejo Polar, al hablar de una regionalidad transversal, la de regiones “sin contigüidad espacial”, “pero vinculadas por el parentesco de sus bases históricas”<sup>37</sup>, paradigma opuesto a la integración nacional de las regiones.

34 CORNEJO POLAR, op. cit., p. 74 y 88.

35 SÁNCHEZ, Luis Alberto. *América: novela sin novelistas*. 2. ed., 1939, p. 89.

36 PACHECO, Carlos. Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores, p. 5 y 8. Ponencia inédita.

37 Id., *ibid.*, p. 9.

### Bibliografía de base

- ARGUEDAS, José María. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. *Mar del Sur*, Lima, III, 9, p. 66-72, feb. 1950.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- LATCHAM, Ricardo. La historia del criollismo. In: LATCHAM, Ricardo et al. *El criollismo*. Santiago de Chile, 1956.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1965.
- MORANDÉ, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Santiago de Chile, 1984.
- PACHECO, Carlos. Pensamiento sociopolítico en la novela galleguiana. In: *Rómulo Gallegos, multivisión*. Caracas, 1986.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 15, p. 36-69, 1982.
- USLAR PIETRI, Arturo. Lo criollo en la literatura. *Cuadernos Americanos*, IX, I, p. 266-78, 1950.
- VARGAS LLOSA, Mario. Novela hispanoamericana: de la herejía a la coronación. *Ercilla*, 1.761, p. 55-61, 1969.



## *Indigenismo*

### **El indigenismo andino**

*Antonio Cornejo Polar*

Perú. Profesor en la Universidad de California en Berkeley. Miembro de la Academia Peruana de la Lengua y de la Real Academia Española y director-fundador de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Ha sido presidente del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Obras principales: *La novela indigenista* (1980); *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (1982); *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989); *La novela peruana* (1989); *Clorinda Matto de Turner, novelista* (1992); *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994).



Propietario de una hacienda con sus trabajadores, en Perú, hacia 1945.  
(Foto de Martín Chambi)

Ciertamente, desde una perspectiva histórica que privilegie el examen de las articulaciones del “tiempo breve”, el indigenismo calza bien, dentro del período de los regionalismos, como una de las manifestaciones típicas de lo que suele denominarse, en términos más globales, el nacionalismo cultural latinoamericano<sup>1</sup>. Aunque certeras, estas adscripciones no dejan de ser problemáticas: por una parte, porque regionalismo y nacionalismo se asocian con una búsqueda algo arcaizante de los orígenes y la identidad de las naciones o de la América nuestra, siendo así que *también* son recursos destinados a la modernización, lo que queda probado por sus vínculos, cierto que conflictivos, con la renovación vanguardista; y, por otra parte, casi en sentido inverso, porque reformulan — al menos en el caso del indigenismo — un discurso que tiene su origen en las crónicas del Nuevo Mundo y cuya estructura, obviamente derivada del modo como producen sus significaciones, aparece frecuentemente en el proceso de la literatura latinoamericana.

No son menos de tres, entonces, los puntos de vista desde los que se puede analizar el indigenismo. En las páginas que siguen trataré de situarlo, aunque someramente, en cada uno de estos carriles interpretativos. Previamente es necesario decir algo sobre el modo de producción de la literatura indigenista<sup>2</sup>.

### El indigenismo como literatura heterogénea

Es obvio que la producción indigenista se instala en el cruce de dos culturas y de dos sociedades. Tácita pero muy sagazmente, y en el remoto 1928, lo señaló José Carlos Mariátegui al deslindar con firmeza los conceptos de “indígena” e “indigenista”: aquél alude a la producción intelectual y artística hecha por los indios, según sus propios medios y códigos, y ésta a la vasta creatividad que, desde otras posiciones sociales y culturales, desde el lado “occidental” de las naciones andinas, trata de dar razón del universo y el hombre indígenas. Como obra de mestizos lo definió Mariátegui, sin por ello poner énfasis en lo biológico sino más

1 FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Mortiz, 1971, p. 118 ss. Cf. también MORAÑA, Mabel. *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1984.

2 He trabajado el tema en varias otras ocasiones. Las ideas centrales aparecen en “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural” (1978), recogido en mi libro *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982).



bien, como es evidente, en lo sociológico, lo histórico y lo cultural<sup>3</sup>. Muchos años más tarde, partiendo de otros supuestos, Ángel Rama insistió en la índole transcultural del mejor indigenismo, como el de José María Arguedas, pero no dejó de ver que la dinámica transculturadora era inexplicable al margen de la disparidad social que subyace en esta literatura<sup>4</sup>.

Es bueno subrayar, en todo caso, que la compleja trama del indigenismo no se agota en la difícil vinculación de dos culturas, puesto que abarca, a la vez, la no menos difícil ligazón entre dos formaciones sociales tan disímiles que en ocasiones, a lo largo de la historia, se fundan en contrapuestos modos económicos de producción. La categoría de heterogeneidad trata de cubrir ambos campos, el cultural y el social. Se la prefiere, por esto, a la más recortada de transculturación.

Aplicado específicamente al indigenismo, el concepto de heterogeneidad define el carácter múltiple y variado de los factores que intervienen en su producción. En un primer análisis, que toma en cuenta las instancias productoras, textuales, receptivas y referenciales, queda claro que las tres primeras corresponden al sector más moderno y occidentalizado de los países andinos y sólo la última al campo indígena. Dicho con ánimo puramente ejemplificatorio: las capas medias urbanas aplican sus atributos culturales (la escritura en español, las convenciones artísticas de raíz europea, etc.) y su ideología e intereses sociales (el positivismo o el marxismo, la necesidad de asumir la representación de toda la nacionalidad, etc.) para interpretar y comprender (según se trate de la producción o de la recepción) la naturaleza de una realidad otra, la indígena, que es agraria, oral, quechua o aymara y cuyo imaginario obedece a otras racionalidades, y cuyos intereses sociales no siempre son compatibles con los del sujeto productor-receptor del indigenismo. Por supuesto, un segundo análisis puede demostrar que lo indígena es capaz de escapar del marco del referente e influir en otras instancias del proceso de producción<sup>5</sup>.

La definición del indigenismo como literatura heterogénea apunta, sobre todo, a poner en evidencia que se trata de una producción discursivo-imaginaria encabalgada entre dos universos socioculturales distintos — y hasta opuestos y beligerantes, si es que se incorpora el dato histórico de la conquista y la subsecuente dominación de uno de ellos sobre el otro. Es obvio que en América Latina el indigenismo no es la única literatura heterogénea, y no hay ninguna razón para rechazar la idea de que la heterogeneidad pueda ser característica de muchas otras literaturas, incluyendo sectores de las literaturas metropolitanas. Debe quedar en claro, entonces, que se trata de una categoría crítica, en cierto modo teórica, cuyo

3 MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928]. Lima: Amauta, 1963, p. 292.

4 RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982. Primera Parte, cap. I y Segunda Parte, cap. IV.

5 Así se aprecia nítidamente en la obra de José María Arguedas, pero pueden rastrearse interesantes precedentes.

uso tiene que recurrir a la historia para distinguir una heterogeneidad de otra e inclusive, en esta materia específica, entre las no pocas variantes del indigenismo<sup>6</sup>.

## El horizonte de las crónicas

El esquema de la heterogeneidad tiene su primera y tal vez más nítida manifestación en las crónicas de la conquista. Hombres de “otro mundo” emplean sus recursos lingüístico-culturales para revelar lo que les es desconocido por completo y para hacerlo inteligible frente a lectores distantes, aún más ajenos a esa realidad nueva e insólita, a veces incrédulos y a veces entusiasmados, pero siempre necesarios para que el “descubrimiento” y la conquista continúen o para otorgar bienes y honra a quienes participaron en esas empresas. Es en lo esencial, en cuanto estructura del proceso de producción, lo mismo que se encuentra en el indigenismo, sobre todo, como es de suponerse, en su narrativa.

El asunto de las crónicas es uno de los que ha suscitado mayor interés crítico en los últimos años, con resultados sin duda espléndidos. Remitiéndome a ellos<sup>7</sup>, sólo subrayo que al situar al indigenismo dentro del horizonte que abren las crónicas se modifica el sistema heurístico-histórico que da razón del indigenismo en el orden de su significación: no solamente segmento de un período de la literatura republicana, sino manifestación insistente de un modo de producción cultural de raíces seculares, el indigenismo se inscribe en el “tiempo largo” de nuestra América. Sin duda remite a coyunturas específicas, y luego hablaré de ello, pero también (¿sobre todo?) a estructuras históricas harto más profundas y duraderas. En lo esencial, a una sociedad definida por su disgregación y por la magnitud y complejidad de sus beligerancias internas, a la vez clasistas y étnicas, y a una cultura en la que la conciencia del *otro* está permanentemente injertada, aunque a veces de soslayo, en la problemática de la identidad<sup>8</sup>.

Esta inserción del indigenismo en el “tiempo largo”, con su consecuente asociación con las crónicas, permite explicar con mejores argumentos algunos hechos decisivos: desde su norma estilística siempre explicativa (a veces con exceso) y también siempre comparativa (lo otro es ininteligible si no se le remite a lo propio), hasta, en otro nivel, la índole de la historia narrada, que una y otra

6 Son muy claras, por ejemplo, las diferencias entre el indigenismo andino y el mexicano o guatemalteco. Cf. LIENHARD, Martín. Los callejones de la etnoficción ladina en el área maya (Yucatán, Guatemala, Chiapas). *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, XXXV, 2, 1987.

7 MIGNOLO, Walter. Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y conquista. In: IÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1982. t. 1: *Época colonial*. Incluye una útil bibliografía. Cf. también el número monográfico de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima, XIV, 28, 1988) dirigido por Mabel Moraña.

8 ADORNO, Rolena. El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, cit.

vez es la historia de una interferencia. De hecho, para mencionar con alguna precisión sólo lo último, no hay crónica que no suponga en su misma instancia de enunciación un acto de ruptura (“descubrir”, conquistar, colonizar), de la misma manera que no hay novela indigenista cuya narración no implique una intromisión (la del propio narrador, por lo pronto) y su tiempo referencial, un hiato muy nítido entre un *antes* y un *después*<sup>9</sup>.

Conviene detenerse en este punto. Primero un ejemplo obvio: *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto, comienza cuando unos forasteros llegan a la sierra y termina cuando los mismos, obvios portavoces de la autora, abandonan ese espacio, lo que significa — dicho en grueso — que el mundo indígena sólo es narrable desde una perspectiva foránea<sup>10</sup>. Esto no prueba, como es claro, que toda novela indigenista haga tan obvia la excentricidad de su punto de vista, pero alerta sobre un hecho sintomáticamente generalizable: que en el relato indigenista, como en las crónicas, lo indígena aparece como materia de un acto de “traducción”<sup>11</sup> que realiza el narrador para el lector, acto por el que se asume, por una parte, que el referente ha sido transferido a otro “código”, y por eso interferido, pero también, por otra parte, que el “traductor” es suficientemente capaz y su “traducción” suficientemente fiel como para ofrecer una imagen certera de la realidad indígena. Esta es la base del contrato que liga al autor con el lector de obras indigenistas, y no es nada casual que el primero trate de cumplirlo enfatizando, en el propio texto o en paratextos cercanos, que efectivamente conoce bien (o, como suele decirse, “desde dentro”) el carácter del mundo indígena<sup>12</sup>, mientras que el lector, que en este caso parece ser excepcionalmente desconfiado, exige con fuerza garantías de autenticidad al mensaje que recibe<sup>13</sup>.

Lo dicho hasta aquí es correlativo al canon de la narración indigenista, tan crudamente obvio en *Aves sin nido*, en cuanto supone que la historia que se cuenta remite a un punto conflictivo (desde el paradigma de la conquista hasta momentos concretos de sobreexplotación del campesinado indígena) que rompe la continuidad de la historia de un pueblo: la política ferozmente expoliadora y represiva del tirano Melgarejo contra los indios bolivianos, como en *Raza de bronce* (1919), de

9 Este último punto aparece en mi artículo “La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia” (1980), recopilado en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, cit.

10 He desarrollado el tema en “Aves sin nido: indios, ‘notables’ y forasteros”, recogido en mi libro *La novela peruana: siete estudios* (Lima: Horizonte, 1977).

11 Alberto Escobar estudió, en el caso de Garcilaso, la relación entre crónicas y traducción: “Lenguaje e historia en los *Comentarios reales*”, incluido en su libro *Patío de letras* (Lima: Caballo de Troya, 1965).

12 Prácticamente no hay narrador indigenista que no insista en demostrar su conocimiento del mundo indígena y en remitir ese conocimiento a una experiencia vital, como se aprecia desde Clorinda Matto hasta José María Arguedas.

13 Curiosamente esta desconfianza sobre la validez de la imagen indígena que surge de la novela indigenista se acentuó considerablemente cuando los aportes de la “nueva narrativa hispanoamericana” parecían cancelar el ciclo indigenista; curiosamente, porque desde esa perspectiva se cuestionaban los principios del relato realista.

Alcides Arguedas, o la embestida “legal” de los terratenientes peruanos para arrebatar sus tierras a las comunidades indígenas, como en *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría, por ejemplo<sup>14</sup>. Ciertamente esta interferencia, que sucede en el plano de la narración y tiene que ver con la historia concreta de los pueblos andinos, no repite la anterior, ubicada en la enunciación misma del relato, pero ambas reiteran el modelo de las crónicas, con variantes por supuesto, y subrayan la condición heterogénea de este tipo de literatura.

## El ambiguo estatuto de la heterogeneidad

Como está dicho, el indigenismo no es la única muestra de heterogeneidad en la literatura latinoamericana. Participan de ese carácter, aunque no necesariamente de su filiación cronística, otras muchas: la gauchesca, el negrismo, la novela del Nordeste brasileño, buena parte del realismo maravilloso, algunas manifestaciones de la poesía conversacional y — por cierto — los relatos testimoniales. En todos estos casos, aunque cada vez de manera distinta, la producción literaria se sitúa en la intersección de dos o más órdenes socioculturales diversos. El autor indigenista no opera de manera radicalmente distinta que el letrado que escribe en gaúcho *sólo* cuando produce poesía gauchesca<sup>15</sup>, o el escritor que reconstruye con su escritura el testimonio oral de un informante analfabeto, por ejemplo<sup>16</sup>.

No cabe aquí analizar las variantes de la heterogeneidad, pero sí conviene indicar, siquiera someramente, que la heterogeneidad produce un tipo de discurso excepcionalmente complejo. En el indigenismo, para sólo hablar de este caso, coexiste una poética extremadamente realista, hasta verista si se quiere, con una práctica formalizadora que es — y no puede dejar de serlo — singularmente artificiosa. Este artificio debe producir, sin embargo, un contundente efecto de autenticidad. Nada más significativo a este respecto que el desliz de Vargas Llosa cuando cuestionó las novelas de Alegría porque en ellas no se percibía el habla quechua de los personajes (y Alegría contestó que los indios de la sierra norte *en la realidad* no son quechuahablantes) y cuando alabó la “autenticidad” de las representaciones arguedianas, incluyendo la del lenguaje de sus personajes,

14 En muchos casos son referencias históricas alusivas a momentos especialmente crudos de un tardío proceso de “acumulación originaria”, tema visto con sutileza por Agustín Cueva en su libro sobre Icaza (1966) y en su artículo “En pos de la historicidad perdida. Contribución al debate sobre la literatura indigenista del Ecuador” (1978), ahora recogido en su libro *Lecturas y rupturas* (Quito: Planeta, 1986).

15 Sobre la gauchesca es indispensable consultar el estudio preliminar de Ángel Rama a la antología *Poesía gauchesca* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977).

16 Cf. JARA, René y VIDAL, Hernán (ed.). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.



bastante después de que el propio Arguedas hubiera explicado que ese lenguaje es una pura invención artística<sup>17</sup>.

Como en toda gran literatura, en el indigenismo (y en las demás literaturas heterogéneas) la autenticidad no proviene de su fidelidad mimética, aunque el mismo Arguedas insistía en que sus relatos representaban la realidad "tal cual es"<sup>18</sup>, sino de la eficiencia con que manejan sus recursos artísticos, comenzando por la transformación imaginaria del lenguaje<sup>19</sup>. La obsesión de los indigenistas por parecer testigos y hasta protagonistas de sus historias, por una parte, y el contenido frecuentemente social-revolucionario de sus obras, por otra, generaron el persistente error de la crítica que ve simpleza y hasta ingenuidad en lo que es muy complejo, e insiste en que el mejor indigenismo es el que expresa directamente, "desde dentro", la índole del universo indígena. Es obvio que para muchos estudiosos todavía no está suficientemente asimilada la lección de Mariátegui: indigenismo no es lo mismo que indígena, y por consiguiente no se puede esperar de lo que es por definición transcultural una autoexpresión cuyo espacio es, ciertamente, otro: la literatura indígena.

## El indigenismo como regionalismo

Suele afirmarse que en las primeras décadas del siglo XX, especialmente alrededor de la Primera Guerra Mundial, comienza la modernidad en América Latina. En literatura el proceso se evidencia con el surgimiento de las vanguardias en cuyo núcleo aparecen no sólo las ideas definitorias de toda vanguardia, las de ruptura, cambio y novedad, sino también otras, más ligadas a la condición histórica del continente, como el reclamo de "ponerse al día", obviamente con relación a las novedades europeas. Desde su propio espacio, las vanguardias latinoamericanas parecen confirmar que no hay modernización sin internacionalización, aunque ésta no tenga que verse necesariamente bajo el prisma del cosmopolitismo sin raíces<sup>20</sup>.

17 Los textos básicos son: ARGUEDAS, José María. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. *Mar de Sur*, Lima, III, 9, feb. 1950; VARGAS LLOSA, Mario. José María Arguedas descubre al indio auténtico. *Visión del Perú*, Lima, 1, ago. 1964; ALEGRÍA, Ciro. El idioma de Rosendo Maqui. *Expreso*, Lima, 5, jun. 1984.

18 José María Arguedas repitió varias veces esta frase, por ejemplo en los debates del *Encuentro de Narradores Peruanos* (Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 41).

19 Ver el texto de Arguedas en la nota 17 y sus intervenciones en el *Encuentro* citado en la nota anterior.

20 Son especialmente ilustrativos sobre el período los libros de: PERUS, Françoise. *Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*. La Habana: Casa de las Américas, 1982; y OSORIO, Nelson. *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de Historia, 1985. Los capítulos I y III del libro de Osorio esclarecen las relaciones entre la vanguardia y el regionalismo.

Sin embargo, con puntual paralelismo, las vanguardias aparecen flanqueadas por copiosos e intensos movimientos regionalistas, mucho más interesados en definir las identidades nacionales, o la de América Latina íntegra, para lo que resulta indispensable remontar la historia en busca de una tradición propia, que en intervenir sin demoras en el diálogo de la contemporaneidad sin fronteras. Por supuesto, no se trata de una pura oposición, como lo prueba el hecho de las mutuas influencias entre el regionalismo y el vanguardismo o la constitución de ámbitos sincréticos en los que ambas tendencias comparten hasta un mismo texto. En cualquier caso, es obvio que por entonces la literatura latinoamericana se bifurca: el regionalismo pone el acento en la introspección social, impulsado por la necesidad de encontrar ejes histórico-valorativos capaces de identificar y legitimar experiencias nacionales o de encauzar proyectos sociales más o menos englobadores, mientras que las vanguardias enfatizan la urgencia de inscribirse en el espacio del nuevo "espíritu" de una época vertiginosamente cambiante. Más tarde intentaré demostrar que en la agenda regionalista el tema de la modernización no está ausente<sup>21</sup>.

El regionalismo supone una interpretación de la literatura, y de sus funciones, como parte sustancial de un vasto ejercicio cultural destinado a averiguar la índole de la realidad propia y a proponer imágenes desiderativas del futuro. Implica entonces, en su nivel más profundo, una fe sin fisuras, que hoy nos puede parecer ingenua, en la capacidad del lenguaje, y sobre todo del lenguaje literario, como forma privilegiada del conocimiento y la transformación del mundo. En este orden de cosas, el regionalismo es heredero de los viejos ideales ilustrados, fuertemente matizados por las lecciones del romanticismo social.

De hecho, en lo que toca al indigenismo, la historiografía latinoamericana encuentra sus fuentes cercanas en el indianismo, exhaustivamente catalogado por Concha Meléndez<sup>22</sup>. Me parece que cualquier lector de las novelas indianistas puede reconocer en ellas ese doble ancestro: sus a veces enrevesadas tramas románticas, que frecuentemente forman un "programa narrativo" casi autónomo, nunca dejan de ser, en otro carril semántico, historias ejemplares que apuntan sin dilación al retrato de la realidad (y por eso el código indianista suele preferir lo histórico y/o lo costumbrista) y apelan a la conciencia del lector para que intervenga en la modificación de un orden impiadoso. El que muchas veces expresen una ideología oligárquica, con componentes racistas que la actitud paternalista no logra ocultar<sup>23</sup>, no contradice esa doble filiación, ilustrada y

21 Ver el párrafo sobre "Indigenismo y modernización".

22 MELÉNDEZ, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1961.

23 Los estudios de Hernán Vidal, "Cumandá: apología del estado teocrático" (*Ideologies & Literature*, Minneapolis, III, 15, jan./mar. 1981), y de Edmond Cros, "Space and textual genetics — magical consciousness and ideologie in *Cumandá*" (*Sociocriticism*, Montpellier/Pittsburgh, 4-5, 1986-1987), echan luces sobre este asunto.

romántica, ni interfiere su sesgo crítico que, por lo demás, tiene mucho más un sentido ético, hartamente abstracto, que social. Es sintomático que en la transición del indianismo al indigenismo Clorinda Matto, en *Aves sin nido*, critique severamente la inmoralidad de los funcionarios estatales y de los religiosos, apunte de pasada los abusos de los comerciantes y prácticamente no diga nada acerca de los grandes terratenientes.

El indigenismo transforma decisivamente los soportes ideológicos y las convenciones artísticas del indianismo. En lo que toca a lo primero, es claro que forma parte del vasto e intenso movimiento antioligárquico de las primeras décadas del siglo XX y con frecuencia tiene vínculos de "consanguinidad" con las ramas de ese movimiento más cercanas al socialismo<sup>24</sup>; en lo que atañe a lo segundo, también es claro que significa la asimilación de las convenciones del realismo y el desplazamiento — nunca absoluto — del modelo ilustrado-romántico. Esta transformación es evidentiísima si se compara, para poner un ejemplo excesivo, *Cumandá* (1879), de Juan León Mera, con *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza, pero cabe analizarla incluso dentro de la obra de un solo autor. A este respecto vale la pena comparar *Wuata Wuara* (1904) con *Raza de bronce* (1919) para evaluar la magnitud del cambio<sup>25</sup>.

La filiación antioligárquica de buena parte del indigenismo lo compromete en el debate sobre el carácter de las nacionalidades andinas, como invalidación de las imágenes hispanizantes que las oligarquías habían difundido con éxito y a la par como postulación de figuraciones mestizo-indígenas, de alguna manera más cercanas a la realidad pero, y quizás sobre todo, más compatibles con los intereses de los nuevos grupos sociales en ascenso. Una temprana muestra de que el indigenismo se instala en el debate de la "cuestión nacional" se encuentra en la tesis sobre "el verdadero Perú", el formado por los indios, que González Prada enuncia provocadoramente en 1888. El magisterio de González Prada sobre los indigenistas es obvio<sup>26</sup>.

La redefinición de lo nacional desde una perspectiva indigenista resultó ser una tarea intelectual difícil y a veces enrevesada, tal como lo demuestra el ensayismo de esta índole, donde las contradicciones conceptuales, que de alguna manera se diluyen en la narrativa y en la poesía indigenistas, hacen crisis y forman espacios ideológicos extraordinariamente ambiguos. La persistencia de los estereotipos positivistas, especialmente los relativos a la raza, a la "psicología de la raza" y al poder modelador de la naturaleza, que generará toda la rama telurista

24 Al margen de lo expuesto por Mariátegui en los 7 ensayos... es fundamental su debate con Luis Alberto Sánchez. Cf. AQUÉZOLO CASTRO, Manuel (comp.). *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul, 1976.

25 Cf. la parte pertinente del libro de Evelio Echevarría *La novela social en Bolivia* (La Paz: Difusión, 1973) y mi artículo "De Wuata Wuara a Raza de bronce", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, XXXV, 2, 1987.

26 Manuel González Prada, "Discurso en el Politeama", incorporado a *Páginas libres* (Madrid: Pueyó, s.f.).

del indigenismo — especialmente importante en Bolivia y en el sur del Perú<sup>27</sup> —, determina que la reflexión teórica ingrese frecuentemente en dilemas insalvables<sup>28</sup>. En el polo opuesto, el pensamiento casi mítico de los indigenistas más radicales, que sueñan con la restauración incaica, se enfrenta también a contradicciones sin salida<sup>29</sup>. La complejidad de este último discurso se hace más evidente cuando se lo lee dentro del contexto de la utopía andina, como un desplazamiento hacia la sociedad letrada de contenidos de la conciencia indígena<sup>30</sup>.

Visto el asunto nacional desde el positivismo indigenista, aparece de inmediato la inmensa paradoja de querer fundar la identidad de un pueblo en el núcleo étnico cuya reivindicación al mismo tiempo lo invalida: "salvarlo" de la ignorancia, los vicios, la explotación, implica — se quiera o no — que la fuente misma de la nacionalidad es mucho más objeto que sujeto de la historia, al margen de que el arsenal ideológico positivista conduce casi inevitablemente a un escepticismo más o menos disimulado o francamente trágico. No es necesario recurrir a *Pueblo enfermo* (1909), de Alcides Arguedas, donde estas contradicciones se acumulan sin remedio, porque aún en versiones tardías y mitigadas, como en *Huasipungo*, reaparecen al menos en forma de ambigüedad. El lector de esta novela siente indignación frente a los abusos de los terratenientes, que el narrador condena una y otra vez, pero con respecto al pueblo indígena es poco probable que sienta otra cosa que piedad y conmiseración. Parece destruido para siempre.

En cualquier caso, el indigenismo en su conjunto es ininteligible al margen de la discusión sobre el problema nacional en los países andinos. Y hay que reconocer que pese a todas sus contradicciones, y a sus otras muchas limitaciones, logró destruir en buena parte los estereotipos hispanistas y generar una autoconciencia nacional más atenta y en algunos casos identificada con el mundo indígena o sus derivaciones mestizas. En otro campo, más directamente ligado a la política, su denuncia de la inhumana explotación sufrida por los indios fue asumida por los sectores radicales y constituyó el sustrato de los múltiples proyectos de reforma agraria. De alguna manera, facilitó la incorporación de los intereses indígenas dentro de los programas de renovación social<sup>31</sup>. En cierto modo, es lo que Rodríguez-Luis denomina la "praxis" del indigenismo, como

27 El ensayo de Jaime Mendoza, *El macizo boliviano* (La Paz: Arno, 1935), de alguna manera sintetiza las tesis teluristas.

28 La contradicción más grave tiene que ver con el manejo de la idea de raza desde una perspectiva determinista, con el "diagnóstico" que con esta base se hace de la "raza indígena", casi siempre profundamente negativo. Por lo demás, es curioso que con frecuencia se sobreimponga una fe casi monolítica en los beneficios de la educación.

29 Un ejemplo de esta tendencia sería *Tempestad en los Andes* (Lima: Minerva, 1927) de Luis E. Valcárcel.

30 Recientemente han aparecido dos libros excepcionales sobre la utopía andina: FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas, 1986; y BURGA, Manuel. *Nacimiento de una utopía*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1988.

31 RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, cit. Segunda Parte, cap. III.



dimensión que, aunque incorporada al texto, se realiza fuera de él, en la esfera de las relaciones sociales<sup>32</sup>.

## Las “novelas ejemplares” del indigenismo

Si dentro del canon del regionalismo *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, y *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, constituyen las clásicas “novejas ejemplares”<sup>33</sup>, en el indigenismo esa condición la tienen *Raza de bronce*, *Huasipungo* y *El mundo es ancho y ajeno*, cuya aparición, entre 1919 y 1941, cubre casi un cuarto de siglo y cuya procedencia abarca a las tres naciones — Bolivia, Ecuador y Perú — que forman el núcleo del área andina<sup>34</sup>. En su secuencia se puede rastrear con facilidad el desarrollo de la novela indigenista andina.

No la más compleja, pero sí la más ambigua y contradictoria, *Raza de bronce* de Alcides Arguedas se define mucho mejor como una violenta acusación contra la clase terrateniente boliviana que como una reivindicación del pueblo indígena. Es cierto que si se la compara con el texto que está en su origen, *Wuata Wuara*<sup>35</sup>, es notable la disminución de las referencias al “salvajismo” de los indígenas, como también es notable el esfuerzo, aunque hartamente inconsistente, de limar las fórmulas más gruesas del racismo que impera en *Pueblo enfermo*; sin embargo, internamente, *Raza de bronce* no logra resolver ciertos conflictos básicos, especialmente en lo que toca a la caracterización del pueblo indígena: como está insinuado, se le defiende contra sus opresores, pero al mismo tiempo se le interpreta como inequívoca expresión de barbarie. Aunque esto no explica el problema, cabe mencionar el origen y las relaciones sociales de Alcides Arguedas, siempre ligado a los grupos hegemónicos.

*Raza de bronce* es una novela positivista. Se construye a partir de convicciones deterministas, afincadas en lo esencial en la raza y la geografía, con una breve incursión en la historia (en el primer capítulo de la segunda parte), de tal suerte que es fácil percibir la acción de la entonces muy difundida tesis taineana. De hecho, todo lo que sucede en el texto se remite explicativamente a los dos primeros factores, la raza y el medio físico; aquélla se interpreta escépticamente, bajo el

32 RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

33 La denominación es de Juan Marinello, que luego modificó parcialmente sus apreciaciones. Cf. PÉREZ TRINIDAD (ed.). *Recopilación de textos sobre “Tres novelas ejemplares”*. La Habana: Casa de las Américas, 1971.

34 Obviamente el término “andino” abarca a otras naciones (en la acepción que se le da, por ejemplo, en la fórmula “Pacto Andino”), pero culturalmente tiene un sentido más preciso que alude en lo esencial a las naciones mencionadas.

35 Cf. nota 25.

principio del atavismo, que constantemente retrotrae al indio al fondo de su salvajismo, o de procesos degenerativos que hacen cruel, torpe y cínico al patrón blanco y destruyen toda opción humana en los cholos que llevan a cuestras la maldición de su hibridez; mientras que éste, el medio geográfico, aparece como una fuerza terrible, indomeñada e indomeñable, que por supuesto termina por destruir a esas razas débiles o envilecidas. Desde esta perspectiva, *Raza de bronce* expande un sentido inocultablemente pesimista.

Las referencias históricas que se concentran al comienzo de la segunda parte quedan aisladas y no ingresan en la reflexión que subyace en la novela. En realidad, la contradicen: si el diagnóstico histórico señala que los problemas comenzaron “hace medio siglo”, con la feroz tiranía de Melgarejo, que despojó de sus tierras a trescientos mil indios, que antes gozaban de cierta bonanza, entonces — como es obvio — se invalida la interpretación racista-telúrica. Se cuestiona también, hasta con mayor ingenuidad, cuando en la edición definitiva de *Raza de bronce* (1945) Alcides Arguedas añade una nota en la que advierte que “los cuadros y escenas aquí descritos, tomados todos de la verídica realidad de ayer, difícilmente podrían reproducirse hoy día, salvo en detalles de pequeña importancia”. La abrupta conversión de una novela de denuncia social en otra más bien histórica trae por los suelos el andamiaje ideológico del texto. Sus varios determinismos resultan casi irrelevantes. Es excepcionalmente significativo que esta contradicción interna no fuera asumida en sus consecuencias más obvias.

Aunque *Huasipungo* repite algunas de las grandes paradojas de *Raza de bronce*, en parte porque todavía está endeudada con el positivismo, y en parte porque su estrategia política, destinada a condenar la crueldad de los terratenientes, acaba por condenar también a los indios como grupo social primitivo y cruel, lo cierto es que comprende mejor la índole del problema andino. Basta señalar al respecto dos detalles: la rebelión final no se explica por el abuso contra un individuo, como en la novela boliviana, sino por el atropello contra los derechos colectivos sobre la tierra, aunque no sea más que el muy precario usufructo del huasipungo y, por otra parte, la dinámica del relato se funda en acontecimientos históricos precisos como la irrupción del capital internacional en la economía ecuatoriana.

Por otra parte, si bien *Huasipungo* tiene una estructura simple y a ratos descuidada, es posible proponer una lectura, como la que realiza Agustín Cueva, en la que ciertos “defectos”, ampliamente catalogados por la crítica, adquieren otra dimensión. Así, por ejemplo, el “tremendismo” de Icaza estaría ligado al proceso de sobreexplotación del campesinado indígena y habría que remitirlo no tanto al estilo cuanto a la representación de una realidad atroz. De manera similar, el lenguaje de *Huasipungo* no sería ni elemental ni deshilvanado, sino, muy al contrario, representaría una opción estilístico-ideológica destinada a invalidar las convenciones artísticas de una literatura señorial y aristocratizante y a ganar un nuevo espacio para una lengua popular, con todo lo que ello significa social y políticamente. En este mismo orden de cosas, las caracterizaciones en bulto y los

diálogos sin emisor determinado tendrían que leerse como formas especialmente apropiadas para desubjetivizar la problemática andina y para poner en primera línea su índole colectiva<sup>36</sup>.

Sin duda la interpretación de Cueva, hecha a contrapelo de la crítica más difundida, ilumina novedosa y acertadamente la obra de Icaza, en especial *Huasipungo*, pero el lector siempre quedará insatisfecho por la falta de profundidad del conjunto de la representación narrativa. Tal se advierte, en especial, en la ausencia de contenidos culturales en la caracterización del pueblo indígena, por una parte, y en la captación de su accionar en términos fundamentalmente reactivos, casi como pura respuesta a la brutal agresión de los poderosos. En otras palabras, *Huasipungo* describe y condena el estado de opresión que sufren los campesinos indios, explica y también condena el sistema que ejerce la explotación, y los mecanismos que usa, avala la justicia de la rebelión indígena, que propone como solución al problema de la discriminación y la explotación que soportan los indios, pero su mundo interior, los valores de su cultura, quedan difuminados y en algunos casos hasta puestos en cuestión, como si el dominio social que los oprime hubiera también liquidado sus modos de entender el mundo y la vida, incluyendo la propia.

*El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría cierra el ciclo de la novela indigenista clásica. Asume todos sus grandes tópicos, articulándose con una tradición que en 1941 ya tenía un largo curso histórico, pero, al mismo tiempo, renueva todo ese legado y de alguna manera lo conduce hasta sus últimas consecuencias. Novela río, su compleja vastedad le permite englobar una amplísima visión de la problemática andina, empleando al efecto recursos simples y eficaces. Tomás Escajadillo ha analizado perspicazmente la estructura de *El mundo es ancho y ajeno* haciendo ver que su núcleo narrativo y las muchas historias marginales que relata tienen en común la tenaz defensa de la comunidad indígena como único espacio en el que el indio puede realizarse humana y socialmente<sup>37</sup>. Incluso podría decirse que Alegría postula la supremacía del orden comunitario sobre cualquiera de los otros sistemas de organización social que existen en el mundo andino<sup>38</sup>, con lo que reitera uno de los sentidos más obvios de sus dos primeras novelas.

Como todas las novelas indigenistas anteriores, *El mundo es ancho y ajeno* narra y condena la explotación a la que son sometidos los indios, poniendo énfasis en el despojo de sus tierras, y concluye con los episodios de la inevitable rebelión que, también inevitablemente, fracasa; pero, a diferencia de lo que sucede en las novelas anteriores, en la de Alegría se sitúa en un primer plano una imagen

36 Cf. los estudios de Agustín Cueva citados en la nota 14.

37 ESCAJADILLO, Tomás G. Los principios estructuradores de *El mundo es ancho y ajeno* (1972). In: —. *Ciro Alegría y "El mundo es ancho y ajeno"*. Lima: Universidad de San Marcos, 1983.

38 El tema está desarrollado en mi prólogo a *El mundo es ancho y ajeno* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978).

vigorosa y atractiva del orden social indígena y de la cultura que lo solventa. En más de un punto idealizado, el sistema de la comunidad indígena es mostrado una y otra vez como un espacio donde se puede vivir con dignidad, al amparo de la fraternidad, la justicia y la sabiduría tradicionales. Al mismo tiempo, sin embargo, ese orden perfecto es absolutamente vulnerable frente a la agresión de los temibles gamonales, siempre respaldados por el Estado y sus fuerzas represivas.

En buena medida, *El mundo es ancho y ajeno* problematiza la relación entre la comunidad indígena y el resto de la sociedad nacional, auscultando las formas a través de las cuales podría sobrevivir esa institución social dentro de un contexto que la niega y agrede. Parte de la novela supone un debate entre el tradicionalismo (representado por el viejo alcalde, Rosendo Maqui) y la voluntad modernizadora (representada por Benito Castro, su sucesor). El episodio de la laguna, que los ancianos consideran sagrada e intocable, y que los jóvenes tratan de aprovechar para el riego, simboliza ambas opciones. La rebelión final, encabezada por Benito, es también, dentro del relato, una respuesta nueva, no tradicional, frente al abuso de los poderosos hasta entonces apenas detenidos por un escéptico recurso a las leyes. Por lo demás, aunque no llega a plasmarse, los jóvenes de la comunidad de Rumi imaginan su rebelión como parte de un movimiento más vasto.

La destrucción final de la comunidad, que a lo largo de todo el relato se ha mostrado portadora de valores indiscutibles, tiene un obvio sentido crítico y supone un reto a la conciencia del lector: lo mejor de la nacionalidad, como organización social y como plasmación de cultura viva, desaparece ante la barbarie de quienes se supone son portadores del progreso y de la civilización<sup>39</sup>. En este orden de cosas, *El mundo es ancho y ajeno* no problematiza solamente la situación del problema quechua, sino — de manera hartamente directa — el carácter y la historia de toda la nación. Esta es una de las razones que explica la dispersión de su historia y la movilidad social y geográfica de algunos de sus personajes, testigos y víctimas de un proceso social tan injusto para con los indios como para todos quienes desean una patria justa y respetuosa de sus orígenes.

## Indigenismo y modernización

Ciertamente *El mundo es ancho y ajeno* puede leerse como una elegía de temple trágico: narra la paulatina y al parecer inexorable desaparición de los últimos restos de un orden primordial, graficado en un tiempo utópico en el cual

39 En "Nota sobre el personaje de la novela hispanoamericana" (1952), Alegría discutió la tesis civilización/barbarie, que consideraba una de las deficiencias de la novela hispanoamericana de entonces, y propuso revalorar lo campesino como portador de la verdadera civilización. La "Nota" aparece en LOVELUCK, Juan (ed.). *La novela hispanoamericana*. Santiago: Ed. Universitaria, 1969.



“todo era comunidad”; pero también se le puede interpretar en función de otra clave ideológica, relativa a la urgencia de modernizar las estructuras tradicionales para que puedan enfrentarse con éxito a los retos del mundo contemporáneo. Aunque el fracaso final de Rumi denota una perspectiva escéptica, la verdad es que la novela deja traslucir una cierta adhesión a este proyecto modernizador de la comunidad indígena y lo que ella represente como núcleo básico del universo andino. En realidad, desde la década de los 20, e inclusive desde antes, el indigenismo presuponía casi siempre, aunque muchas veces de manera ambigua, una apelación modernizadora<sup>40</sup>.

El tema tiene su mejor y más compleja expresión en el pensamiento de José Carlos Mariátegui<sup>41</sup>. Aunque no es el caso examinar con detalle sus planteamientos sociopolíticos, no puede dejar de mencionarse que para Mariátegui carecía de sentido todo indigenismo que quisiera paralizar la historia o — peor todavía — remontarla en busca de una restauración a todas luces imposible. Al revés, al asociar consistentemente indigenismo y socialismo, dentro de un proyecto transformador de carácter revolucionario, situaba la problemática indígena en el centro mismo de un programa histórico radical en el que interesaba sobre todo la construcción de una nueva sociedad. Al mismo tiempo, sin embargo, Mariátegui valoraba la tradición y no entendía el cambio social al margen de su inserción en el presente y en la historia que lo explica. Probablemente nadie en América Latina trabajó con tanta lucidez y sutileza la difícil dialéctica que se teje entre la tradición y la transformación.

Es cierto que Mariátegui trató este tema a partir de ciertos supuestos que hoy no son aceptados, especialmente en lo que se refiere al carácter de la sociedad prehispánica, que por entonces se consideraba casi unánimemente en términos de “comunismo primitivo” o “comunismo agrario”<sup>42</sup>. Desde esta perspectiva, la comunidad indígena parecía ser una especie de supervivencia de ese orden primordial: una fuerza que podía y debía integrarse en el proyecto histórico del socialismo. Pero si los supuestos resultaron incorrectos, como las ciencias sociales lo demostrarían después, el hecho es que permitieron que el pensamiento de Mariátegui resolviera la disyuntiva entre tradición y cambio, como ya está dicho, y que — además — trabajara el problema indígena en relación con lo que parecía ser un tema aparte y hasta contradictorio: el de la modernidad *nacional*.

40 En el aspecto programático, casi siempre la educación era el camino de la modernización.

41 Los textos más importantes están en sus *7 ensayos...*, pero hay aportes muy valiosos en *El artista y la época* (Lima: Amauta, 1964), *Ideología y política* (Lima: Amauta, 1969) o *Peruanicemos al Perú* (Lima: Amauta, 1970).

42 Es sintomático que desde una perspectiva que en este punto contradice a la de Mariátegui, Pío Jaramillo también aluda al comunismo incaico, sólo que — en este caso — para encontrar en esa tradición una de las razones de la “servidumbre” indígena. JARAMILLO ALVARADO, Pío. *El indio ecuatoriano* [1922]. Quito, 1936, p. 8.

Lo anterior explica que, en el campo específico de la literatura, Mariátegui se refiriera al “indigenismo vanguardista”<sup>43</sup> sin considerar que el término fuera en sí mismo contradictorio. No hay que olvidar, a este respecto, que en la periodización que propone para la literatura peruana, Mariátegui considera que el período nacional, por cuyo advenimiento lucha constantemente, tiene relaciones de contradicción con el período colonial y sus supervivencias colonialistas, pero implica una superación del período cosmopolita sin el cual no podría plasmarse<sup>44</sup>. No se puede pasar por alto, tampoco, la devoción de Mariátegui por buena parte de las vanguardias europeas y el importante impulso que brindó al vanguardismo peruano desde su revista *Amauta*. En este sentido, salvó otra contradicción, tan entrabante como la que opone la tradición al cambio: la que enfrenta lo nacional a lo universal. No en vano concluye sus *7 ensayos...* con las siguientes palabras: “por los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos”<sup>45</sup>.

Debe quedar en claro, entonces, que si bien la faz más visible del indigenismo, la que lo asocia al regionalismo mundonovista, tiene como perspectiva hegemónica la que reflexiona sobre los orígenes, reforzando una tradición nativa y discutiendo la versión hispanizante de la historia, el mismo movimiento se vincula también, aunque con menos énfasis, con la problemática de la modernización. Y esto, al menos, en dos campos: como propuesta ideológica de modernizar la realidad del mundo andino, pero asimismo como intento de encabalar su discurso literario con el de las vanguardias. Este último punto se observa, con todos sus alcances y límites, en la poesía (en la narrativa es mucho menos claro)<sup>46</sup>, especialmente en la producida por y alrededor del grupo “Orkopata”. No hay demasiados estudios al respecto, lo que es lamentable; pero en cualquier caso es obvio que hubo un sostenido empeño por construir un indigenismo poético instalado en el espacio de la experimentación vanguardista<sup>47</sup>. También es indigenista y vanguardista ese texto multiforme y deslumbrante, y tal vez por eso todavía misterioso, que es *El pez de oro* (1957) de Gamaliel Churata<sup>48</sup>.

43 Además de sus planteamientos específicos acerca de este tema, es muy significativo su debate, sobre este punto, con Sánchez (cf. *La polémica del indigenismo*, cit., p. 75 ss).

44 La periodización aparece en “El proceso de la literatura”, último de sus *7 ensayos...*

45 La frase había aparecido antes en *Peruanicemos al Perú*, cit., p. 79.

46 En términos generales, la narrativa indigenista se abstuvo de incorporar procedimientos formales de filiación vanguardista. De alguna manera, en el caso de Ecuador, la ficción vanguardista de Pablo Palacio contradice el canon regionalista hegemónico en ese momento. Cf. DONOSO PAREJA, José. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.

47 Churata, el animador de Orkopata, estimuló también durante su extensa estancia en Bolivia movimientos similares. El mejor estudio sobre este movimiento en Puno es el de David Wise, “Vanguardismo a 3.800 metros: el caso del *Boletín Titikaka*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima, X, 20, segundo semestre 1984).

48 La fecha de publicación de *El pez de oro* es engañosa. En realidad fue escrito varias décadas antes.

## El “neindigenismo”

Pese a manifestaciones tardías y epigonales, el indigenismo “clásico” deja de ser hegemónico durante la década de los 40, de alguna manera desplazado por el surgimiento de lo que se denominó narrativa urbana, al mismo tiempo que cesaba la experimentación del indigenismo vanguardista poético. Una década más tarde comienzan a aparecer textos que, aunque entroncados en la tradición indigenista, se distancian de ella por muchos conceptos: nuevas perspectivas, más antropológicas que sociales; difuminación, pero no abandono, del tono denunciatario y reivindicativo; empleo de nuevas técnicas y usos narrativos, más tarde emparentados con los del realismo mágico, etc. Se suele emplear el término “neindigenismo” para articular dentro de un solo movimiento a estas obras<sup>49</sup>. Tal vez su versión más difundida internacionalmente sea el ciclo de cinco novelas — *La guerra silenciosa* (1970-1978) — de Manuel Scorza.

Pero este nuevo sesgo del indigenismo se observa con mayor claridad en la obra de José María Arguedas. Indigenista “ortodoxo” en sus primeras obras, según la opinión de Tomás Escajadillo<sup>50</sup>, Arguedas comienza con *Los ríos profundos* (1958) la construcción de un modelo narrativo que Ángel Rama muy lúcidamente intentará sistematizar dentro de un orden no sólo andino, sino latinoamericano, que él define por su carácter transcultural. Dentro de él dialogan las obras de Arguedas y Rulfo, Guimarães Rosa, García Márquez y Roa Bastos, y sin duda muchas otras<sup>51</sup>. Resumiendo en términos gruesos los muy sutiles aportes de Rama, esta nueva tendencia es el producto del impacto de la narrativa latinoamericana modernizada incorporada a un circuito internacional, sobre la matriz estético-ideológica del regionalismo, que por una parte no sólo se reafirma buscando ahora espacios aún más recónditos de lo nativo, sino que, por otra, se apropia audazmente de lo que le ofrece la narrativa postjoyceana — por llamarla de alguna manera. Esta doble capacidad, de preservación y cambio, es típica de los procesos transculturales exitosos y permite que sus sujetos sociales mantengan la iniciativa cultural y organicen un espacio más o menos firme para su desarrollo<sup>52</sup>.

Sin duda Arguedas ejecuta el doble movimiento de la transculturación: por una parte, “retrocede” en busca de fuentes primordiales, si se quiere más “antiguas” que las que habían nutrido al indigenismo regionalista, pero, por otra parte, “avanza” en el proceso modernizador y no sólo en el campo literario. En este

49 Tomás G. Escajadillo sistematizó los caracteres del neindigenismo y estableció criterios de periodización para el caso peruano en su tesis doctoral: *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones* (Lima: Universidad de San Marcos, 1971, mimeo.).

50 El estudio inicial, de 1970, está recogido en ESCAJADILLO, Tomás G. *Narradores peruanos del siglo XX*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.

51 De alguna forma los conceptos de “transculturación” (cf. nota 4) y de “heterogeneidad” (cf. nota 2) son complementarios.

52 RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, cit., Primera Parte, cap. I.

segundo aspecto, es notable el modo como Arguedas consulta la dinámica modernizadora de la sociedad andina y la asume en el universo referencial y en la estructura de sus obras. Al sistema tradicional que imaginaba la realidad indígena en términos aislados, sólo combatida por los terratenientes, Arguedas va añadiendo paulatinamente nuevas dimensiones, sin negar la primera, hasta integrar una visión globalizante e internacionalizada de ese mundo al parecer enclausurado<sup>53</sup>. Naturalmente, para plasmar esta visión ampliada, Arguedas tiene que complejizar sus procedimientos narrativos y los recursos interpretativos que dan razón de una realidad que tiene poco que ver con la que ocupaba al indigenismo clásico. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) es muestra palpable de este largo y difícil camino. Complementariamente, como está dicho, Arguedas hunde las raíces de su obra en humus cada vez más profundos. Así, por ejemplo, lo que era costumbre, leyenda y a veces sólo superstición se convierte en racionalidad mítica y — lo que es mucho más significativo — comienza a formar parte no del universo representado sino de la perspectiva desde la que se enuncia el relato, al mismo tiempo que la estructura narrativa queda impregnada del temple lírico de las canciones andinas y el español se hace permeable — no sólo en los diálogos — a los requerimientos de la lengua quechua. Este fecundo enraizamiento en el universo indígena permitirá el diálogo entre los textos de Arguedas y la literatura quechua, desde los antiquísimos relatos de Huarochirí hasta las canciones arcaicas y modernas del pueblo andino, pasando, por cierto, por las muy ricas connotaciones del mito de Inkarrí — uno de los grandes hallazgos de Arguedas como antropólogo<sup>54</sup>.

Este proceso explica que su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), sea por una parte una admirable incursión en la experimentación narrativa más moderna, pero, por otra, un acto de afinamiento en las tradiciones más antiguas. Martín Lienhard señaló con acierto que esta novela puede leerse como la primera muestra de un “indigenismo al revés”: ya no el mundo andino interpretado con los atributos de la modernidad, sino la modernidad comprendida desde una perspectiva fuertemente adherida a la racionalidad indígena<sup>55</sup>, sólo que esta última es también moderna, a su manera, y hasta premonitoria porque supone un lector virtual que sólo será real en el futuro. La poesía de Arguedas, escrita en quechua, tiene una similar significación<sup>56</sup>.

53 El proceso de ampliaciones sucesivas que caracteriza a la obra de Arguedas está estudiado en mi libro *Los universos narrativos de José María Arguedas* (Buenos Aires: Losada, 1973).

54 Este y otros mitos forman parte de la conciencia del narrador, por lo menos desde finales de la década de los 50.

55 LIENHARD, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana/Tarea, 1981. Excepcionalmente lúcido, este libro incita a reformular una parte considerable de la crítica sobre el indigenismo, en general, y sobre Arguedas, específicamente.

56 El único libro sobre la poesía de Arguedas es el de Miguel Ángel Huamán, *Poesía y utopía andina* (Lima: Desco, 1988).



No puede dejar de mencionarse, por último, la creciente producción de relatos testimoniales, en los que algunos indios cuentan sus propias historias a intelectuales, con frecuencia antropólogos, que transcriben, traducen y editan el discurso original<sup>57</sup>. Obviamente la problemática común al género testimonio, especialmente densa en lo que toca a su estatuto literario y en lo que atañe a la "autenticidad" del producto final, es absolutamente pertinente en este caso. Paralelamente se ha incrementado en los últimos años la recopilación (casi siempre en traducciones) de canciones, poemas y relatos indígenas, incluyendo materiales de la Amazonia. A caballo entre la literatura indígena y la indigenista, estos textos permiten visiones hartamente más penetrantes sobre el mundo andino, y en algunos casos, que aluden a las crecientes migraciones rurales hacia la ciudad, hacen presagiar el surgimiento de un insólito y enriquecedor "indigenismo urbano".

#### Bibliografía de referencia\*

- COMETTA MANZONI, Aída. *El indio en la novela de América*. Buenos Aires: Futuro, 1960.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- LAZO, Raimundo. *La novela andina. Pasado y futuro*. México: Porrúa, 1971.
- MELÉNDEZ, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1961.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, IV, 7-8, 1978. Número monográfico dedicado al indigenismo.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

57 Son casos notables: VIEZZER, Moema. "Si me permiten hablar...". *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo XXI, 1977; ACEBAY, David. *Aquí también Domitila* [sin fecha ni editorial]; VALDERRAMA, Ricardo y ESCALANTE, Carmen. *Gregorio Condori Mamami. Autobiografía*. Cuzco: Centro de Estudios Bartolomé de las Casas, 1977.

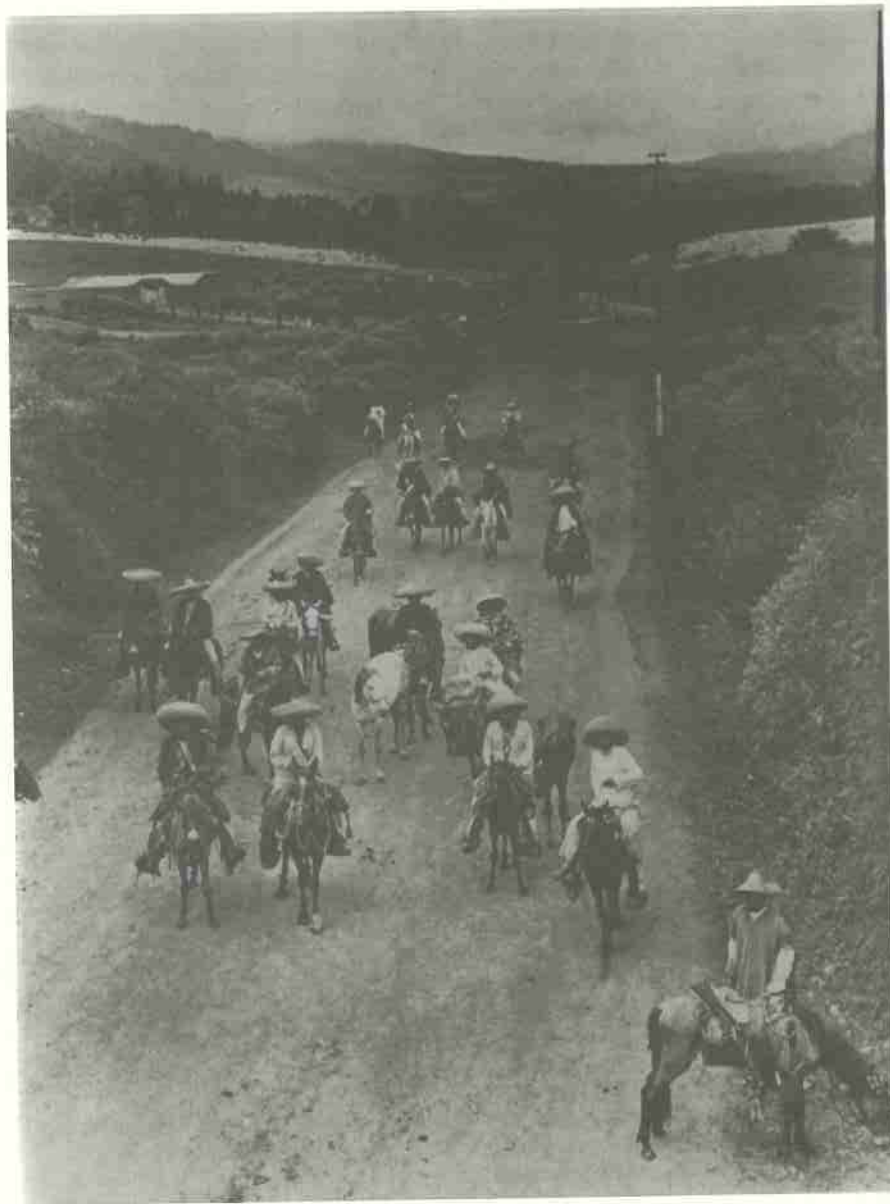
\* Se incluyen únicamente los libros que ofrecen visiones de conjunto del indigenismo andino.

### *Narrativa da Revolução Mexicana*

## La novela de la Revolución Mexicana

### *Rogelio Rodríguez Coronel*

Cuba. Crítico, ensayista y profesor universitario. Jefe del Departamento de Estudios Literarios de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Vicepresidente de la Sección de Investigación y Crítica Literarias de la Asociación de Escritores de Cuba. Miembro de la Asociación Internacional de Crítica Literaria. Además de numerosos trabajos críticos y ensayos aparecidos en revistas de su país y del extranjero, ha publicado los siguientes volúmenes: *Valoración múltiple sobre la novela de la Revolución Mexicana* (1975); *Novela de la Revolución y otros temas* (1983); *La novela de la Revolución Cubana* (1985).



Zapatistas (1914).  
(Foto de Hugo Brehme, México)

Como toda creación cultural, la novela de la Revolución Mexicana nace indisolublemente unida a circunstancias históricas y literarias que condicionan su existencia. Su presencia, desde el punto de vista sociológico, revela las tensiones y conflictos de un proceso revolucionario que desata una enconada lucha ideológica. Desde un ángulo estrictamente literario, en ella puede apreciarse el debate entre el costumbrismo tradicional y una remodelación necesaria del discurso narrativo de acuerdo con las nuevas exigencias expresivas que provienen de una realidad convulsa.

La crítica sobre la novela de la Revolución Mexicana, por lo general, se ha limitado a la consideración de obras y autores específicos. Aun cuando se observa el conjunto, no se tienen en cuenta las causas esenciales de la interrelación que se establece entre literatura y sociedad; sus referencias al contexto histórico, por otra parte, habitualmente no cubren más allá de la fase bélica del proceso revolucionario.

El primer estudio que aspira a presentar obras y autores sobre la Revolución fue publicado cuando todavía no estaba concluido el ciclo: *The novel of the Mexican Revolution*, de la mexicana Berta Gamboa de Camino, apareció en Nueva York en 1935. Le siguen los trabajos de Ernest Richard Moore ("The novel of the Mexican Revolution" y "Novelists of the Mexican Revolution: Mariano Azuela", entre otros), que datan de 1940, y el libro de F. Rand Morton, *Los novelistas de la Revolución Mexicana* (México, 1949), que alcanza mayor repercusión.

A partir de entonces, y con escasas excepciones, la crítica menos especializada fue silenciando la narrativa mexicana de esta época, más interesada en las nuevas formas expresivas del continente. De manera ocasional eran recordados Mariano Azuela, sobre todo los aspectos más polémicos de su obra, y la magnífica prosa de Martín Luis Guzmán. Incluso recientemente no ha faltado el criterio que niega todo valor estético a esta novelística por su marcada referencialidad, por su amplio estrato testimonial.

En cuanto a los límites histórico-literarios, gran parte de los investigadores restringe sus apreciaciones al discurso narrativo que surge directamente relacionado con la fase armada de la Revolución (1910-1917), aunque especialistas como Antonio Castro Leal hacen culminar este período en 1920; otros, más generosos, extienden sus fronteras hasta la actualidad. Los primeros, ajenos a la dialéctica de un proceso revolucionario que adquiere las manifestaciones disímiles del enfrentamiento clasista, privilegian el aspecto bélico de esta contienda y, por ello, soslayan la novela social de



los años 30<sup>1</sup>; los segundos, más atentos al ámbito temático que a la problemática estética de cada momento, incluyen una producción literaria que corre por nuevos rumbos artísticos después de que la burguesía consolida el poder estatal y neutraliza los empeños revolucionarios. También hay autores, como Marcelo Pogolotti, que concilian ambas posiciones y establecen dos etapas en la novela mexicana de la Revolución: una que comienza con la obra de Mariano Azuela y sufre su agotamiento en la década del 40, y otra renovadora, que inaugura *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez (1904-1980).

Por otro lado, la denominación "novela de la Revolución Mexicana" resulta confusa si se intenta aplicar a una obra literaria en particular. No existe una manifestación concreta que abarque la totalidad del proceso revolucionario, con todas sus aristas y peripecias. No hay una vocación globalizadora en el novelista de la Revolución. Su obra es parcial, episódica, en íntima correspondencia con la crónica. Este calificativo solamente puede aplicarse, desde una óptica histórico-literaria, a un conjunto narrativo que mantiene una correlación inmediata con la intensa lucha ideológica que se desata en México por el estallido de 1910 y que se prolonga hasta 1940, fecha en que finaliza el período presidencial de Lázaro Cárdenas.

Si se analizan cuidadosamente estos treinta años, se puede ver cómo determinadas coyunturas históricas conforman una actividad creadora cuyos resultados específicos tienen la impronta de la posición del autor frente al hecho social. A partir de la tradición literaria, estos escritores comienzan a desafiar aquellos cánones finiseculares que dificulten la rápida transmisión del mensaje, pues, como nunca antes, se le otorga una funcionalidad social, participativa, al discurso literario.

Por esta vía, atendiendo a su perfil sociológico, la novela de la Revolución Mexicana se convierte en un ciclo narrativo en el cual se puede observar una pronta interacción entre las tentativas transformadoras de las bases de la sociedad y la tensiones y contradicciones que ello provoca en las esferas ideológicas, entre el esfuerzo de los sectores más progresistas por liberarse de relaciones de producción precapitalistas y la conmoción que el hecho suscita en las instancias superestructurales. De acuerdo con sus propósitos, esta novela se define como profundamente nacionalista, aunque esto no significa que se identifique con las aspiraciones de la burguesía nacional, clase que resulta hegemónica en el transcurso del proceso revolucionario.

La perspectiva del escritor, amparada por posiciones que disienten de la conducción del movimiento transformador, sus consecuencias inmediatas, violación de normas y conflictos sociales que engendra, sostiene una desilusionada postura crítica.

<sup>1</sup> La importancia de esta etapa es revelada por Adalbert Dessau en su amplio estudio *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

El pesimismo y el escepticismo que acompañan la obra, por ejemplo, de Mariano Azuela, y que se resuelve en la postura cínica de José Rubén Romero, tienen sus razones en las expectativas que abre y las frustraciones que ocasiona la propia Revolución.

Las apetencias de un acelerado desarrollo capitalista de las fuerzas productivas, cuyas bases ya existían sobre todo al norte del país, y la realidad de unas relaciones de producción caducas, de marcado acento feudal, cobijadas por la dictadura de Porfirio Díaz, inauguran una etapa de revolución social que se proyecta como antioligárquica en el orden interno y como antiimperialista en el plano internacional.

La radicalización de las masas populares hace abortar los deseos de un tránsito pacífico auspiciado por el Partido Antirreleccionista, núcleo de la burguesía nacional latifundista representada por Francisco I. Madero. En noviembre de 1910 estalla la insurrección de todos los sectores de avanzada del país, pero sin la existencia de un programa común de desarrollo.

El joven movimiento obrero, que se había manifestado con violencia en las huelgas de Cananea (1906) y Río Blanco (1907), estaba permeado por ideas anarquistas y anarcosindicalistas. El sector campesino, dirigido al sur por el presidente del Consejo de Anenecuilco, Emiliano Zapata, luchaba por su derecho a la tierra, a los ejidos, de donde había sido desalojado por las compañías deslindadoras inglesas fomentadas por Porfirio Díaz; no obstante, la guerrilla zapatista carecía de banderas que incluyeran otros estratos de la sociedad, su lucha se centraba en el problema crucial del México porfirista, pero los alcances del movimiento se agotaban en los límites de una parcela.

La única clase social emergente con intereses definidos que incluían a toda la sociedad era la burguesía nacional, tanto industrial como latifundista, en pugna con el capital inglés y norteamericano, clase alentadora de reformas liberales que calmaran al movimiento obrero y al campesinado y condujeran al país, dentro de un ambiente democrático, a las vías de un desarrollo capitalista.

La pequeña burguesía provinciana, de donde surge el mayor número de novelistas de la Revolución, se incorpora a las tropas maderistas en las cuales cree encontrar la representación de las ideas liberales de la época de la Reforma y las bases para la realización de una sociedad utópica cuya característica principal consistiera en la consecución de una justicia social reparadora de los desmanes porfiristas, dentro de un desarrollo capitalista de libre competencia.

Frustrada esta aspiración debido a las contradicciones del régimen de Madero, cada vez más alejado de los sectores populares, y ante la pugna desatada entre los distintos sectores de la burguesía mexicana, el novelista de la Revolución recoge lo más estéril del proceso, refugiado en una postura eminentemente ética que demanda la reflexión y valoración del entorno. Este fundamento noético avala el interés documental del discurso narrativo y preside su problemática artístico-literaria.

Antes de 1910, en la novelística mexicana se debatían dos posiciones estéticas contrastantes. Existía una tendencia cuyos autores, ligados a las estructuras burocráticas del dictador, idealizaban las circunstancias sociales del país o las ignoraban dentro de un vaporoso modernismo. Pero había otra que, imbuida por el espíritu liberal y humanista del siglo XIX, unía crónica y ficción para orientar la creación literaria hacia la reproducción de la vida provinciana, alentada por la novela francesa de la época.

Heriberto Frías (1870-1925), Emilio Rabasa (1856-1930) y José López Portillo y Rojas (1850-1923) son los precursores de una renovación nacional de la novela que tendrá como máximo exponente a Mariano Azuela (1873-1952).

En *Tomóchic* (1893-1895), Frías narra una rebelión indígena en Chihuahua contra el gobierno de Porfirio Díaz, ocurrida en 1882; en *La bola* (1887), Rabasa se sirve del costumbrismo para revelar la vida política de la provincia; con *La parcela* (1898), López Portillo introduce el realismo reproductor en la novela rural, aun cuando guarde delicados rezagos románticos. El salto definitivo hacia un realismo de nuevo tipo lo ofrece la obra de Mariano Azuela, y *Los de abajo* (1915) es su paradigma.

Una gran parte de la novela de la Revolución Mexicana apareció por vez primera ante el lector en forma periódica. Para ello servía una estructura externa que viabilizara la comunicación y ganara el interés, lo cual era logrado satisfactoriamente por el cuadro de costumbres al conservar una cierta unidad interna y permitir una secuencia lógica del argumento.

Pero en el cuadro costumbrista el énfasis recaía en la descripción del personaje y su medio, atento a crear un mundo relativamente estático, sin correspondencia directa con la dinámica de un proceso social. En la novela de la Revolución Mexicana el acento se traslada a la acción, sobre todo cuando se pretende reproducir el movimiento de la sociedad y de las fuerzas que la integran. Este cambio produce una sucesión de cuadros portadores de elementos de la trama que puede ser fácilmente identificable con el montaje cinematográfico, lenguaje que no desconocía el escritor por la presencia constante de la cámara de filmación en el escenario de lucha.

Hay otros aspectos compositivos que también posibilitan este paralelismo. El narrador — sobre todo cuando relata la lucha armada — mueve la acción entre el conjunto y el aspecto específico dentro de un espacio abierto, ya sea la sierra o el llano, y este desplazamiento se logra a través de verdaderos planos que, en su secuencia, reproducen el movimiento. Así, se crean pequeños saltos, cambios espaciales y de acción sólo conciliables por la técnica del montaje antes aludida.

Por otro lado, el discurso narrativo de la segunda mitad del siglo XIX estructuraba el mundo novelesco alrededor de personajes centrales inmersos en un conflicto amoroso, donde podían incidir o quedaban como fondo las circuns-

tancias sociales. El autor realizaba destinos a través de su obra, generalmente con una intención didáctica y moralizante, sujeta al legado de Fernández de Lizardi.

El novelista de la Revolución, inmerso en una realidad convulsionada, fragmentada, dirige su atención hacia un personaje que resulta el protagonista ineludible del momento: la masa. El personaje colectivo es recogido a través de trazos impresionistas, directos, a veces con una nota folklorista y siempre con la expresividad de su propia habla. Con él, aparece un universo lingüístico diferente al de la novelística anterior. Los vocablos populares, los giros arcaizantes, los modos peculiares de dicción ayudan a conformar una imagen tipicista del mexicano enrolado en “la bola”.

No es propósito ahondar en la psicología de los miembros que componen este personaje colectivo, ni aun de aquellos que se destaquen por su individualidad. La zona de indagación descansa en los resultados de la confrontación del hombre con la realidad externa, con el mundo circundante; interesa más el ser social y sus determinaciones. La tendencia narrativa dominante, después de neutralizada la Revolución, busca la interioridad del individuo, las contradicciones de su conciencia, la repercusión que en ella tiene el mundo exterior: es una novela eminentemente antropocéntrica, mientras que el carácter factográfico que posee la estrategia discursiva del novelista de la Revolución pretende una reproducción más objetiva, “verista”, del diálogo del hombre con su contexto o, mejor, de los imperativos que el medio ejerce en él.

Aquellos novelistas que se desilusionan del proyecto revolucionario hacen resaltar en sus obras las particularidades más negativas del comportamiento humano en circunstancias extremas. Los personajes mejor delineados en este sentido son desclasados sociales que actúan dentro de una violencia desmesurada, llena de crueldad, en la cual el autor cree, con horror, que se canalizan siglos de explotación. Ante este espectáculo, surge una metafísica justificadora, y se atribuye la degradación a los fundamentos de una “raza irredenta”, como la llama Azuela<sup>2</sup>, o de “una raza que sólo sabía hablar de amor, de olvido, de traición y de muerte”, según Agustín Vera en *La revancha* (1930)<sup>3</sup>.

Atendiendo a estos presupuestos, gran parte de la novelística de la Revolución se encuentra permeada por corrientes de pensamiento prevalecientes en la época y que influyen en la génesis de instituciones de notable ascendencia en la vida cultural mexicana. Tal es el caso del Ateneo de la Juventud.

Alentado por el antipositivismo espiritualista, el Ateneo de la Juventud, reunido bajo el lema de Justo Sierra (1848-1912) de “nacionalizar la ciencia” y “mexicanizar el saber”, constituye un sólido núcleo intelectual que indaga en las raíces culturales de México en busca del alma nacional, del espíritu de la raza.

2 AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. La Habana: Casa de las Américas, 1971, p. 90.

3 VERA, Agustín. *La revancha*. In: CASTRO REAL, Antonio (org.). *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1970, t. 1, p. 831.



Esta institución, coetánea del Partido Liberal, tuvo sus inicios en la "Sociedad de Conferencias", fundada en 1907, estimulada por el pensamiento de Antonio Caso en torno a los valores y tradición del pueblo mexicano. En este mismo año, después de actividades ofrecidas en el Casino de Santa María la Ribera, adopta el nombre con que pasa a la historia, independientemente de que, en la etapa maderista de la Revolución, su entonces presidente, José Vasconcelos, lo llamara Ateneo de México.

La joven intelectualidad ateneísta no pudo continuar su labor conjunta más allá de los primeros años; sin embargo, sus miembros, entre los que sobresalen el propio Vasconcelos, Alfonso Reyes, Diego Rivera, Martín Luis Guzmán, Carlos González Peña y el dominicano Pedro Henríquez Ureña, crean una obra de diversas proyecciones cuya matriz debe buscarse en aquellos años fundacionales<sup>4</sup>. Tal vez la evolución más compleja sea la de Vasconcelos.

Alentador del muralismo mexicano en la fase obregonista de la Revolución, el autor de *Ulises criollo* (1935) y también el propulsor de las teorías del telurismo y de la hispanidad culmina su trayectoria con una postura que lo lleva a colaborar con dictaduras fascizantes.

Debido a estas coordenadas genéticas, tanto sociales como literarias, la novela de la Revolución Mexicana intentará liberarse del costumbrismo y naturalismo tradicionales y evolucionar hacia un realismo reproductor de los fenómenos más inmediatos. Este nuevo realismo va a adoptar una óptica crítica hacia distintas instancias de la sociedad, de acuerdo con el desarrollo del proceso revolucionario. Dentro de esta problemática estética crecerá el ciclo narrativo.

Aunque hemos generalizado en la búsqueda de constantes caracterizadoras de esta narrativa, el ciclo cubre distintos momentos del devenir literario mexicano y en cada uno de ellos emergen o desaparecen, con mayor o menor acento, unos u otros aspectos. Entre 1911, fecha en que se publica *Andrés Pérez, maderista*, de Azuela, y 1947, año en que aparece *Al filo del agua*, de Yáñez, alrededor de un centenar de novelas<sup>5</sup> trazan una trayectoria susceptible de ser analizada a través de distintas etapas.

La primera, entre 1911 y 1918, está constituida básicamente por las obras revolucionarias iniciales del autor de *Los de abajo*, médico nacido en Lagos de Moreno, Jalisco, las cuales ya establecen la nueva orientación de la novelística mexicana.

4 Cf. HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México. *The Romanic Review*, 9 (1918); también in: *Ensayos de Pedro Henríquez Ureña*. La Habana: Casa de las Américas, 1973, p. 333-45.

5 Una relación de estas obras, así como una cronología del proceso revolucionario, pueden encontrarse en RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio. *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*. La Habana: Casa de las Américas, 1975, p. 383-98; y también en *Novela de la Revolución y otros temas*. La Habana: Letras Cubanas, 1983, p. 181-205.

En su obra prerrevolucionaria, Azuela concibe el mundo novelesco a partir de presupuestos maniqueos acerca de la lucha entre el bien y el mal. *María Luisa*, publicada en 1907, después de siete años de espera, surge de la confluencia de las lecturas de la novela naturalista de Francia — preferiblemente la producción de Emilio Zola — y de España, una veta romántica que acompañará siempre al autor y un acercamiento humanista, de índole liberal, que permiten tomar del contexto algunos elementos y diseñar el destino de un personaje, tal como venía ocurriendo en la novelística mexicana hasta la fecha.

Con *Los fracasados* (1908) y *Sin amor* (1910), Azuela intenta "el estudio de una burguesía pueblerina"<sup>6</sup>, el análisis de la sociedad de Lagos de Moreno, en particular de los mórbidos intereses predominantes; mientras que en *Mala yerba* (1909), la mejor construida, aparece la relación entre terratenientes y campesinos a través de la exposición de un caso clínico, asunto de prosapia naturalista.

La revolución y sus vicisitudes provocan un vuelco notable en la narrativa de Azuela. El origen y deterioro del maderismo, la traición y la dictadura de Victoriano Huerta, la guerra civil de 1914-1915 y el triunfo de Venustiano Carranza, representante de la burguesía nacional y de los latifundistas liberales, frente a Pancho Villa y Emiliano Zapata constituyen las vivencias fundamentales que orientarán su perspectiva y campo ideotemático.

*Andrés Pérez, maderista*, primera novela del ciclo, rezuma todo el desencanto inicial del autor. Sobre ella dice:

La audacia y el cinismo con que los enemigos de la revolución chaquetearon en los propios momentos en que se consumó la derrota del régimen me dieron el tema básico<sup>7</sup>.

La actitud distanciada, observadora, que se puede percibir en las primeras obras ha sido reemplazada por la inmersión directa en los problemas sociales del momento, lo cual repercute de inmediato en la conformación de su discurso narrativo.

Ante una realidad contradictoria y, sobre todo, por haber percibido que la victoria armada del movimiento revolucionario se vería frustrada por la hegemonía de antiguos miembros de la oligarquía y sus aliados, Azuela asume una postura crítica ante las pretensiones de esta clase, aun sin comprender la dinámica interna del proceso político. El escritor no radicaliza sus posiciones: atribuye a factores subjetivos y a características personales de Madero el fracaso de la restauración social que esperaba como resultado inmediato de la Revolución antioligárquica.

Otras expectativas denota *Los caciques*, publicada en 1917, pero escrita tres años antes, en medio de la dictadura sangrienta de Victoriano Huerta. En esta

6 AZUELA, Mariano. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960, t. 3, p. 1.062.

7 Id., ibid., p. 1.071.

novela, el escritor revela los antagonismos de clases en el terreno económico entre los poderosos capitalistas Del Llano, que se valen de cualquier medio para acrecentar y consolidar su poder en el mercado, los pequeños comerciantes y los trabajadores. Un dependiente de "La Continental", Rodríguez, convencido defensor de la ideología anarquista, es el oponente más firme de los caciques. Estos, fortalecidos por el triunfo de las fuerzas contrarrevolucionarias de Huerta, lo fusilan. Pero más tarde el empuje popular de la Revolución Constitucionalista realizará lo que no pudo hacer Madero: la liquidación efectiva de la clase explotadora. De este modo, la acción de la novela cubre de 1910 a 1914 y la perspectiva de Azuela se ha modificado por la esperanza en la labor reivindicadora de las tropas villistas.

Resulta notorio que el autor de *Los caciques* se ha despojado de su óptica liberal prerrevolucionaria para simpatizar con las ideas anarquistas que dominaban al joven movimiento obrero mexicano; su propósito, sin embargo, se circunscribe a una valoración moral de las causas del enriquecimiento.

Ante su empeño de recoger la pugna de ideas de su época y los distintos momentos del proceso revolucionario, desde *Andrés Pérez, maderista* la narrativa de Azuela comienza a librarse de los elementos costumbristas anteriores y centra su discurso en el trazado de la acción y la efectividad de los diálogos, la narración indirecta sustituye a la descripción y el sistema de personajes aparece configurado dentro de una tipicidad simplista, reproductora de los rasgos sobresalientes de la realidad social que se explora.

Definitivamente orientado dentro de este nuevo modo narrativo, renacidas las esperanzas por las victorias de las fuerzas de Pancho Villa, que recientemente habían tomado Zacatecas, Mariano Azuela se incorpora como médico a la guerrilla de Julián Medina en octubre de 1914, posición privilegiada para poder apreciar el panorama humano y social que se abría ante él. La Revolución atravesaba por una de sus más agudas fases: derrocado Huerta, se inicia una guerra civil donde se debaten los intereses de las distintas clases que participaban en la contienda. En septiembre de ese mismo año, las tropas campesinas de Villa, al norte del país, y las de Zapata, al sur, desconocen el gobierno de Venustiano Carranza, líder de una burguesía nacional que ha arrastrado tras de sí a la pequeña burguesía y a un movimiento obrero confundido por el anarquismo y el anarcosindicalismo. La falta de unidad y de objetivos concretos del campesinado traen como resultado el triunfo de las tropas carrancistas al mando del general Álvaro Obregón en las batallas de Celaya (6 y 7, 13 y 15 de abril de 1915). Los Batallones Rojos obreros aniquilan el ejército del Centauro del Norte. Este es el contexto histórico, génesis de *Los de abajo*.

Villista derrotado, como él mismo señala, Azuela se refugia en El Paso, Texas, y allí comienza a darle forma a las observaciones anotadas durante la guerra.

Si se toman en cuenta las bases del realismo reproductor y su función axiológica, se puede explicar el patético conflicto ideológico que preside la composición de la novela. Por un lado, la composición circular, donde todo vuelve

en su revés al punto de partida, las causas de incorporación de los guerrilleros a la Revolución, la violencia irrefrenable, y las disquisiciones de Cervantes, Solís — en quien se reconoce la voz del autor — y luego el loco Valderrama, que introducen una línea de reflexión contrastante con el desarrollo de la trama, implican un distanciamiento de la empresa revolucionaria, una censura explícita de su rumbo, y el desencanto de *Andrés Pérez, maderista* resurge ahora con amargura. Pero, por otra parte, la presencia de un héroe, Demetrio Macías, que comenzará a sufrir un extrañamiento de la realidad documentada para irse nutriendo de una dimensión simbólica, que sigue apuntando con el cañón de su fusil con los ojos fijos para siempre, que no sabe por qué pelea, pero lleva consigo la imagen de su mujer y de su hijo frente a las llamas que destruyeron el hogar por orden del cacique de Moyahua, que es inculto pero inteligente, bondadoso, que está sujeto a los manejos de los de arriba que luego usufructuarán las conquistas de la Revolución, este Demetrio Macías proyecta el significado del texto más allá de su inmediata referencialidad, justifica la acción revolucionaria — aunque luego sea frustrada por la intromisión de los curros, como dice Venancio — y dignifica al hombre de pueblo.

Alrededor de esta obra se desató una enconada polémica entre 1924 y 1925, recordada como el "descubrimiento" de *Los de abajo*, que estimuló la creación narrativa sobre la Revolución después de unos años de silencio. A partir de entonces, ha quedado fijada en la historia literaria del continente como el modelo más valioso de la novela de la Revolución Mexicana. En ella se condensan y alcanzan plena funcionalidad los principales procedimientos que definen al ciclo. La técnica cinematográfica, la narración indirecta, el diálogo ágil, el estilo periodístico, la presencia del habla popular, el ritmo inquieto se encuentran reunidos en la consecución de una fisonomía nacional.

Por representar una ruptura definitiva con los patrones importados en la época porfirista, por introducir un nuevo código expresivo ajeno al costumbrismo y naturalismo anteriores, por consolidar un campo ideotemático que asume los urgentes problemas de su tiempo, *Los de abajo* adquiere un alto valor evolutivo en el proceso de la novela latinoamericana del siglo XX.

Con el triunfo de Carranza, Azuela termina su participación en la lucha, pero no evade en su literatura las circunstancias sociales y políticas del momento, e incluso aboga por el compromiso en este plano. En 1919 reclama: "De la gleba mexicana se alzaré, así lo deseamos, nuestro Máximo Gorki, el que venga a desgarrar nuestros oídos con su grito henchido de todas las angustias, de todos los anhelos y de todas las alegrías de nuestra raza"<sup>8</sup>.

*Las moscas, Domitilo quiere ser diputado* y *Las tribulaciones de una familia decente*, publicadas en 1918, continúan la labor de fustigamiento a la clase triunfante con la derrota villista, al oportunismo prevaleciente. Con ellas se cierra

8 Id., *ibid.*, p. 212.



una fase decisiva de la obra de Azuela y también la primera etapa del ciclo narrativo de la Revolución. Sobre la última recuerda el autor:

Tipo de aquellos ricos convertidos y regenerados por el trabajo es Procopio, protagonista de *Las tribulaciones de una familia decente*. Estudié en esta novela ese medio lleno de sugerencias, previo el aprendizaje en mi propia carne de que el dolor es la fuente más fecunda de nuestras más nobles actividades en la vida y de que nada nos da más rica enseñanza que él<sup>9</sup>.

Procopio, antiguo terrateniente, salva su alma a través del sufrimiento. De este modo, por vías espirituales, Mariano Azuela continuará incidiendo con su narrativa en la vida social y política, pero ya, definitivamente, como un francotirador detrás de una espléndida muralla religiosa.

El período revolucionario que abarca de 1920 a 1928, de enorme convulsión social y política en la pugna por el poder, se inicia con una de las mayores muestras de nacionalismo en el arte: el muralismo mexicano. Diego Rivera, José Clemente Orozco y Alfaro Siqueiros, máximos exponentes, producen una renovación del lenguaje pictórico al concebir estrategias masivas de comunicación y al incorporar, con toda su potencialidad expresiva, elementos de la cultura popular y, con ella, a la historia y su protagonista.

Coexistente con este movimiento de la plástica, desde finales de la década anterior comenzaba a insinuarse un grupo de escritores que tuvieron su origen en el aliento ateneísta. Genaro Estrada, Francisco Monterde, Ermilo Abreu Gómez, Artemio del Valle-Arispe y Julio Jiménez Rueda, entre otros, recurrieron a la etapa colonial en busca de las fuentes conformadoras de la nacionalidad. Sus creaciones, apegadas al vocablo antiguo, a la recuperación de un ambiente remoto, se preocupaban por rescatar un pasado necesario a la recién estrenada constitucionalidad burguesa. Surgidos alrededor de 1917, *los colonialistas* — como eran llamados — desaparecen en 1929.

En franca contradicción con el rumbo ideológico de la narrativa, en la primera mitad de la década del 20 aparece un movimiento poético fugaz: el *estridentismo*, amparado por el futurismo de Marinetti. Manuel Maples Arce canta al desarrollo industrial, al obrero y a la transformación social en *Urbe, superpoema bolchevique* (1924) dentro de códigos vanguardistas.

No obstante el auge pictórico y poético del momento, la novela de la Revolución no resurgirá con horizontes más definidos hasta después de 1925. Antes de este renacimiento, las publicaciones periódicas comenzaron a estimular la creación literaria de orientación social.

9 Id., *ibid.*, p. 1.097.

Es cierto que la reedición de *Los de abajo* y la polémica en torno a la existencia o no de una novela mexicana estimula la evolución posterior del ciclo, pero también existen condicionantes genésicas más complejas.

A partir de 1925, en el orden interno, el gobierno de Plutarco Elías Calles, conjuntamente con el propósito de encaminar un desarrollo capitalista nacional, tiene que enfrentar la reacción de los terratenientes y de la Iglesia, afectados por las transformaciones ocurridas. El país conoce nuevamente una guerra civil: la guerra cristera, que tendrá su repercusión en la narrativa. Desde afuera, los intereses imperialistas asedian cada vez con más insistencia al gobierno mexicano, defensor de una fuente de riqueza codiciada: el petróleo. Además, se comienza ya a sufrir los embates de la crisis económica mundial.

La conjugación de estos aspectos condiciona una realidad particularmente explosiva que, en el plano literario, repercutirá en la narrativa de la década del 30. Luego del período bélico de la Revolución, las tensiones y contradicciones sociales no se habían revelado con tanta crudeza.

La recuperación del ámbito temático revolucionario se produce, en su más alto nivel estético, con la obra inicial de Martín Luis Guzmán (1887-1976): *El águila y la serpiente* (1928), modelo de testimonio autobiográfico para la narrativa posterior, y *La sombra del caudillo* (1929), que inicia la llamada novela política en México.

Las memorias de este autor fueron publicadas inicialmente por *El Universal* y posteriormente recogidas en un volumen editado en Madrid con el título que conocemos hoy. Los cuadros, dispuestos cronológicamente, recogen desde el exilio en Cuba y los Estados Unidos, en 1913, debido a la dictadura huertista, hasta la caída del gobierno de la Convención a principios de 1915. Sin embargo, Guzmán fija su óptica en los personajes históricos que actúan en este marco, con lo cual *El águila y la serpiente* resulta una verdadera galería de retratos hábilmente seleccionados.

La capacidad analítica del perfil psicológico de los caracteres (recuérdese, a manera de ejemplo, las figuras contrastantes de Fierro y de Felipe Ángeles) rebasa los límites costumbristas de las estampas. Por otra parte, las excelencias de la prosa del antiguo ateneísta le otorgan un lugar relevante en la narrativa de la época.

*La sombra del caudillo*, aunque basada en circunstancias históricas, se aleja de la crónica para adquirir una plena estructura novelesca.

En octubre de 1927, son asesinados los generales Francisco R. Serrano y Arnulfo R. Gómez, candidatos opositoristas a la reelección de Álvaro Obregón en 1928, y el hecho sirve como asunto a la novela, publicada en Madrid por primera vez; en México, no pudo aparecer hasta 1938 debido a los conflictos políticos imperantes.

Guzmán reproduce los sucesos aproximadamente de la misma manera en que ocurrieron, y los personajes también están tomados de la realidad, excepto Axkaná González. Pero, al concebir su discurso dentro de los modos novelescos, el

documento adquiere mayor capacidad de significación generalizadora y, de este modo, se convierte en un diagnóstico de las circunstancias políticas y una denuncia de la corrupción y demagogia reinantes.

A partir de 1928 comienzan a delinarse tres orientaciones ideotemáticas básicas en la novela de la Revolución: *la novela cristera*, máximo exponente de las posiciones más retardatarias, que tiene sus principales ejemplos en *Héctor* (1929), de Jorge Gram (David G. Ramírez), y *La virgen de los cristeros* (1934), de Fernando Robles; *la novela de tendencia proletaria*, vinculada directamente con los intereses del movimiento obrero, cuya primera muestra es *La ciudad roja* (1931), de José Mancisidor; y *la novela nacional revolucionaria*, que se identifica con el movimiento reivindicador de Lázaro Cárdenas y tiene sus paradigmas en *Tierra* (1932) y *El indio* (1935), de Gregorio López y Fuentes.

Conjuntamente con estas líneas dominantes, continúa produciéndose una novela autobiográfica, testimonial. Son memorias que intentan reproducir toda la violencia de la época, sobre todo de la lucha armada, afiliadas a uno y otro bando, amargas generalmente.

La producción narrativa de esta fase crece dentro del debate teórico sobre las relaciones entre la creación literaria y la realidad social. La socialización del arte, el surgimiento de una literatura antiimperialista, de una expresión que refleje la problemática de los obreros y campesinos, son temas que encuentran las más enconadas posiciones; es una etapa, además, en que comienza a mitificarse la Revolución.

La narrativa cristera y la proletaria eran presumibles dentro de las expectativas del ciclo. La primera como secuela del último enfrentamiento bélico; la segunda, por el perfil que adopta el movimiento obrero hacia finales de la década del 20 y en medio de la crisis económica de 1929. Liberado de los vínculos con la pequeña burguesía y la burguesía postrevolucionaria, esta clase obtiene conciencia de sus intereses y pugna por sus reivindicaciones; de ahí el carácter programático de su discurso y la escasa narratividad por la adopción de un objetivo publicitario.

La tendencia más representativa de la década del 30 es la novela nacional revolucionaria. La novela agraria e indigenista resume las aspiraciones del proceso revolucionario y en ella se debate nuevamente el conflicto ideológico entre los cánones costumbristas tradicionales y la remodelación expresiva que demanda la dinámica social.

Gregorio López y Fuentes (1891-1966), veracruzano de origen, participa en la defensa del puerto de su estado en contra de la intervención norteamericana en abril de 1914 y, con posterioridad, se suma a las tropas carrancistas. Radicado en la Ciudad de México desde 1924, comienza a publicar en *El Universal Gráfico* historietas con el título "Novela diaria de la vida real" por espacio de cinco años. Su primera novela, *Campamento* (1931), participa de la tendencia testimonial

apuntada, pero *Tierra*, por su temática agrarista, es la obra de este autor que mayor resonancia ha tenido.

La lucha, de casi diez años, de Emiliano Zapata por la tierra no había sido documentada por los novelistas de la Revolución. El interés generalmente se había centrado en la figura de Pancho Villa.

El contexto referencial del argumento de *Tierra* corresponde a la fase bélica de la Revolución, y allí se ponen en relieve, con ciertos tintes naturalistas, las relaciones semif feudales en el campo y las condiciones de existencia que justifican la insurrección zapatista. De esta manera, López y Fuentes actualiza la necesidad de una reforma agraria que resuelva el problema campesino y lo fija en el tiempo a través del mito esperanzador de la figura ecuestre de Zapata en la luz de una montaña.

En esta obra, más que la crítica a los resultados de la Revolución — como habitualmente sucede —, existe el reclamo de la resolución de un problema capital que afecta el desenvolvimiento del proceso revolucionario. *¡Mi general!* (1933), sin embargo, sintetiza las consecuencias que tiene la Revolución para el hombre de campo que se suma a ella.

Esta tercera novela de López y Fuentes relata, en esencia, la trayectoria del proceso revolucionario desde su fase de lucha popular hasta el momento en que la burguesía comienza a apropiarse de sus resultados. Hay, efectivamente, una crítica abierta, pero lo que la diferencia radicalmente de otras es el punto de vista seleccionado: el del hombre de pueblo.

Se señala, con razón, el alto índice costumbrista en la obra de este autor. Pero un paralelismo entre *Tierra* y *¡Mi general!* permite descubrir las contradicciones ideológicas que resultan de la discordancia existente entre material y propósito narrativos, por un lado, y el método expresivo que se utiliza, por otro.

La primera abarca un período de diez años de donde resultan igual número de partes. Esta estructuración, en principio, no está avalada por la trama sino por una descripción cronológica externa a través de la cual se intenta sintetizar proceso bélico y problemática social sin atender a su dialéctica interna. Además, la composición narrativa se violenta por la poca funcionalidad que alcanza la presencia de resúmenes históricos, fragmentos de leyes o párrafos colindantes con el discurso oratorio que, si bien le otorgan un valor documental al texto, quiebran su unidad narrativa. Pero la afectación mayor reside en querer expresar un amplio movimiento social con procedimientos costumbristas, más afines a la creación de ambientes relativamente estáticos que a la reproducción de un devenir histórico.

En la segunda, por el contrario, el discurso narrativo se adecua al material literario y a la propuesta ideológica que se pretende. El discurso autobiográfico permite conjugar el movimiento social en que el personaje se desenvuelve y la transformación que va sufriendo en respuesta, lo cual posibilita la indagación y expresión más sustancial de la realidad referida.



*El indio*, Premio Nacional de Literatura en 1935, le dio fama a López y Fuentes como escritor y, desde el punto de vista histórico-literario, tiene el mérito de iniciar el indigenismo en México. Esta obra vuelve sobre otro de los elementos que conforman la “mística de la Revolución”: el problema del indio. Ciertamente es que se aprecia el ostensible interés etnológico del autor, la mirada externa, la idealización que surge de la belleza plástica del cuadro de costumbres donde se describen las ceremonias, hábitos de vida y juegos comunitarios, pero el objetivo explícito de la novela radica en llamar la atención sobre una masa preterida, depositaria de los perfiles originales del pueblo mexicano y que ha sido traicionada reiteradamente. Desde este ángulo, el discurso costumbrista se desenvuelve con eficacia hasta el momento en que la propia narración demanda una mutación expresiva que no se produce de modo eficiente.

Después de *Arrieros* (1937), la más costumbrista de sus novelas, López y Fuentes publica *Huasteca* (1939), de pleno respaldo a la expropiación petrolera de Lázaro Cárdenas, pero en la que se agudiza el conflicto entre la selección de una problemática social y los instrumentos literarios para expresarla. La obra posterior de este autor se desarrolla cuando la novela mexicana anda por nuevos rumbos inaccesibles para él.

La fase final de la novela de la Revolución Mexicana cierra significativamente su ciclo con la vuelta a la provincia sosegada. Después de años de crítica acerba, de participar en la lucha política de manera directa al hacer de la narrativa un medio de concientización o de manifestar a través de ella las graves contradicciones sociales del momento, de servir de crónica interesada de una porción de la historia, la novela regresa al medio provinciano para hacer un recuento. Este es el contenido de la obra del michoacano José Rubén Romero (1890-1952).

*Desbandada* (1934), *El pueblo inocente* (1934) y *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936) en buena medida también son testimonios de época, pero allí se van conformando los elementos que alcanzarán mayor relevancia en *La vida inútil de Pito Pérez* (1938), novela del recuento.

Generalmente se resalta, con razón, el discurso picaresco de esta obra de Romero y se tiende un vínculo con *El Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi; sin embargo, no siempre se interrogan las causas de este parentesco.

Lo significativo de la creación de un personaje de la índole de Pito Pérez — quien tiene su correlato real en Jesús Pérez Gaona, michoacano que muere en 1929 — reside en su condición social: el pícaro es un desclasado que narra su propia experiencia vital, lo cual propicia que sea eje y medida de las circunstancias que analiza a través de múltiples anécdotas y relatos intercalados. Es un personaje que mantiene una relación conflictiva con la sociedad; obligado a vivir en ella, su punto de vista es corrosivo y cínico. *La vida inútil de Pito Pérez* indaga tanto en las incidencias o no de la Revolución en la provincia como en la transformación o no del hombre que la habita.

La novela de Lizardi deja como legado primordial su afán moralizante. Se descarna la realidad social con el fin de colaborar en su perfeccionamiento, de acuerdo con la utopía liberal de la nación independiente. La novela de Romero, publicada un siglo después, significa el fracaso de la utopía liberal revolucionaria a las alturas del siglo XX. Luego de diez años sin verse, Pito Pérez le dice a su creador, también personaje:

Bajó del norte el torbellino y nos dispersó a todos los que no teníamos hondas raíces; levantó el polvo seco, la hojarasca podrida, hizo huir a los pájaros medrosos, y aun a la langosta que acababa con las sementeras. Hablando sin metáforas, al cura, al holgazán, y al aventurero.

Quedaron sin moverse los árboles que, año con año, dan su fruto, y las piedras desnudas de la montaña. Los trabajadores del surco: encinas arraigadas en la tierra. Los indios: riscos seculares, que sólo un ciclón arrancaría de su asiento, para despedazar con ellos el tezonle rosado y fofo de las ciudades corrompidas [...]<sup>10</sup>.

Romero cierra una era cuyo saldo final se extiende en el tiempo. En 1940, con la toma de posesión como presidente del general Manuel Ávila Camacho, se consolida la frustración del proceso revolucionario y, conjuntamente, comienza a prevalecer un cambio de orientación ideotemática y estética. *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, abre otros horizontes a la narrativa mexicana.

Entre *Los de abajo* y *Al filo del agua* se ha producido una mutación sustancial del modo narrativo. En la primera, el hombre se ve arrojado al huracán de la Revolución y se confunde con su medio en una relación dramática. En la obra de Yáñez, la Revolución se interioriza y su movimiento renovador libera los instintos reprimidos por estructuras sociales anacrónicas; para ello, el mundo novelesco retorna al contexto prerrevolucionario, a un pueblo enlutado donde sus habitantes se debaten dentro de la dicotomía represión-expresión, lo cual posibilita indagar tanto en los estratos psicológicos de los caracteres como en los arquetipos míticos colectivos. La Revolución se avizora como posibilidad desenajenante, como un movimiento liberador del espíritu.

Esta preocupación por la textura espiritual del hombre mexicano tiene sus antecedentes primarios en la labor ateneísta y, más recientemente, en el grupo de intelectuales reunidos alrededor de la revista literaria *Contemporáneos* de finales de la década del 20, a la cual Agustín Yáñez no fue ajeno. Adalbert Dessau, en su notable estudio sobre la novelística mexicana de la época, demuestra que esta línea del pensamiento de la burguesía encontró en 1934 una explícita argumentación teórica en *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos.

10 ROMERO, José Rubén. *La vida inútil de Pito Pérez*. La Habana: Ediciones Huracán, 1968, p. 100.

La novela de la Revolución Mexicana constituye una modalidad dentro del proceso general de la narrativa regionalista latinoamericana. La inmediatez documental y la función participante en el debate nacional que le otorga el novelista a su obra le imprimen un carácter distintivo desde el punto de vista ideotemático. Sin embargo, el acercamiento comparativo permite revelar rasgos tipológicos comunes que tienen su fundamento en las regularidades históricas de la época y en las similitudes de la tradición literaria decimonónica.

El movimiento interno de la novela de la Revolución Mexicana — ese proceso que transita del costumbrismo y naturalismo finiseculares a un realismo reproductor crítico — posee una analogía con la producción literaria coetánea del resto del continente que convierte a la novela en un instrumento de indagación y proyección sociológica y política.

En la actualidad, la mayoría de estos textos sólo alcanzan un valor documental. Incluso, tal vez muchos de ellos — de acuerdo con la noción contemporánea del género — no sean percibidos como novelas, pero así funcionaron en su tiempo. Los más relevantes desde el punto de vista gnoseológico y estético conservan una notable importancia evolutiva en el proceso de la novelística latinoamericana del siglo.

### Bibliografía

- CARBALLO, Emmanuel. Del costumbrismo al realismo crítico. *Espiral*, Colombia, 91, p. 7-32, 1964.
- CASTRO LEAL, Antonio (sel., pról. y notas). *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1958. 2 t.
- DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro. *Trayectoria de la novela en México*. México: Botas, 1951, p. 81-315.
- POGOLOTTI, Marcelo. *La clase media y la cultura*. México: B. Costa Amic, 1970, p. 14-149.
- RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio (sel. y pról.). *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*. La Habana: Casa de las Américas, 1975. Serie Valoración Múltiple.
- SOMMERS, Joseph. "Novela de la Revolución. Criterios contemporáneos". Ponencia en la tercera reunión de historiadores mexicanos y norteamericanos. Oaxtepec, 1969.
- VALADÉS, Edmundo. *La Revolución y las letras*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960.

### *Novela social hispano-americana*

## La novela social: entre la autenticidad del subdesarrollo y la falacia de la racionalidad conceptual

Arturo Arias

Guatemala. Profesor de Humanidades en San Francisco State University, California. Coautor del guión para la película *El Norte*, ha publicado cuatro novelas: *Después de las bombas* (1979), *Itzam Na* (1981), *Jaguar en llamas* (1989) y *Los caminos de Paxil* (1991). Es dos veces ganador del Premio Casa de las Américas y de la beca Anna Seghers. Actualmente concluye otra novela, *Cascabel*, un libro de crítica sobre la narrativa guatemalteca del siglo XX, *La identidad de la palabra*, y otro sobre narrativa centroamericana contemporánea, *Gestos ceremoniales*.



## Qué es una “novela social”

La llamada “novela social” dominó el panorama latinoamericano durante los años 20 y 30 y parte de los 40 y 50. No dejó de jugar un papel importante sino hasta ya entrados los años 60, cuando aparece la llamada “novela del boom”.

Se destaca ante todo su insistencia en afirmar que la suya era una experiencia vivida y no una experiencia imaginada. “La Guatemala de Miguel Ángel Asturias es inventada, mientras que la mía es una Guatemala vivida”, arguye el escritor guatemalteco Mario Monteforte Toledo, en el entendido de que, según él, lo “inventado” pasa, en este contexto, a ser casi sinónimo de falso.

La afirmación anterior es un eco de una conocida cita de Jorge Amado que aparece como ejemplo característico de la manera de pensar de los “novelistas sociales” en los trabajos de Jean Franco y Françoise Perus. Amado dice en el prefacio de su novela *Cacau*:

Intenté contar en este libro, *con un mínimo de literatura y un máximo de honradez*, la vida de los trabajadores de las plantaciones de cacao del sur de Bahía [...]. No es un libro hermoso, bien compuesto sin palabras que se repitan [...]. Por otra parte, *no tuve ninguna preocupación literaria* al componer estas páginas [...] (subrayado nuestro)<sup>1</sup>.

En la producción literaria característica de los años 30, entonces, la experimentación formal y lingüística es vista como contraposición a una función directamente social de la literatura. No aparece en su ideología estética una valoración de la función polisémica del lenguaje, o un intento por experimentar con los efectos materiales del mismo y con las posibilidades de transformación del discurso. La verdadera aventura estaba en la anécdota y no en la palabra.

La anterior situación no quiere decir que los “novelistas sociales” desconocieran la experimentación literaria. En México, por ejemplo, se dieron ásperos debates estético-ideológicos entre los “novelistas sociales” y grupos de vanguardia tales como los Contemporáneos y los Estridentistas. Estos grupos recibieron agudas críticas por parte de los “novelistas sociales” que pugnaban por una posición comprometida en los artistas, y los condenaban por su preocupación

<sup>1</sup> Apud FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971, p. 171.



Recolectores de café. Colombia, 1900.  
(Foto de Melitón Rodríguez)

artepurista<sup>2</sup>. Los Contemporáneos respondían que “estaban convencidos del postulado de que el acto creativo es revolucionario por su propia naturaleza”<sup>3</sup>.

En Brasil, la “novela social” surge casi diez años después de la Semana de Arte Moderno de São Paulo en 1922, paradigma de la experimentación formal que lleva a la publicación de *Macunaíma* por Mário de Andrade en 1928, y que anticipa en varios años a “novelistas sociales” como Amado o José Lins do Rego.

Por lo tanto, la aparición de la “novela social” no era un proceso de “retraso histórico” en el cual se ignorara el nivel de experimentación que habían desarrollado las vanguardias en los años 20. Por el contrario, era un rechazo explícito, una toma de posición ideológica, frente a la experimentación vanguardista<sup>4</sup>.

Françoise Perus señala en su obra que la denominada “novela social” surge como una reacción de corte ideológico para comprender la crisis de la dominación oligárquica:

Como parte activa que es de un proceso cultural general, la literatura no podía permanecer ajena ni a los requerimientos del proceso histórico, ni a las formas generales que éste determina. Así, la selección del *género narrativo* como forma predominante obedece a la necesidad de reconstituir *procesos* — vale decir de aprehender la realidad presente como el resultado de una herencia histórica susceptible de ser transformada en uno u otro sentido...<sup>5</sup>

Agrega que, al no haberse producido en aquella época todavía una división radical entre las actividades políticas, literarias y científico-sociales, la llamada “novela social” participa de estas tres esferas conjuntamente.

Asimismo, Perus arguye que en ese período histórico (aproximadamente principios de los años 20) aparece un nuevo público más ligado al mundo del

2 ICAZA, Xavier. *La Revolución Mexicana y la literatura*. Conferencia en el Palacio de Bellas Artes. México: Imprenta Mundial, 1934, p. 21-2.

3 BRUSHWOOD, John S. *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 331.

4 Según Augusto Roa Bastos, esa posición era inevitable en este período de la historia latinoamericana: “La literatura latinoamericana y, en especial, los géneros narrativos nacieron así comprometidos fundamentalmente con la realidad social; no podían menos que asumir esta actitud como instrumento de captación en segunda instancia, de transformación de esa realidad social; una misión de denuncia de sus problemas y males mayores; una función testimonial de las aspiraciones colectivas, de las conmociones sociales, de sus derrotas, de sus triunfos, de sus carencias. No podemos olvidar que en su primer momento, bajo el signo de este compromiso inaugural, la narrativa latinoamericana tuvo que desempeñar el papel de la épica, inherente a las condiciones históricas de una sociedad en formación, y que este papel lo cumplió en mayor o menor grado — como ya se ha dicho —, en desmedro a veces de su calidad estética, ocupados como estaban sus cultores en la descripción exterior del contorno y del contexto social [...] De este modo, la novela [...] tuvo que llenar en América Latina las funciones propias de la epopeya en el mundo antiguo de la sociedad feudal, narrando las peripecias de la vida colectiva con un acento más cercano a las sagas y a los cantares de gesta que a los modos altamente diferenciados y cualificados, subjetivizados, de la novela”. Citado por PERUS, Françoise. *Historia y crítica literaria*. La Habana: Casa de las Américas, 1982, p. 111-2.

5 PERUS, op. cit., p. 154-5.

trabajo. De este público surgen exigencias de una literatura más apegada a su propia realidad:

A este respecto, conviene subrayar que, en ausencia entonces de una industria editorial y de un mercado literario, no se había producido todavía ni la conversión de la obra literaria en mercancía, ni, por consiguiente, la “autonomización” de la forma como valor [...]. Por lo mismo, el valor estético se fundaba más que nada en el valor de uso (ideológico-estético) de la literatura<sup>6</sup>.

Sin embargo, en medio de esas explicaciones históricas, una pregunta de fondo sigue vigente: ¿qué es, exactamente, una “novela social”?

La mayoría de los críticos — independientemente de su signo ideológico — la menciona pero casi nadie la define ni, menos aún, explica en función de qué parámetros realiza esa clasificación. Casi todos los críticos mezclan o confunden por lo menos un manojito de términos que aspiran a categorías literarias pero que casi nunca son definidas: realismo, criollismo, indigenismo, regionalismo, “novela de la tierra”, “novela de la Revolución Mexicana” y “novela social”.

En este punto quizás sea conveniente recordar que Mikhail Bakhtin subdivide el género novelesco en dos grandes líneas: la que se centra en la representación del discurso y la que se dedica a la representación del mundo.

Para ambas líneas existe una larga serie de subgéneros que se definen por el tipo de relación que estos “sistemas modelizantes que proponen un simulacro de mundo” establecen con la realidad; el parámetro utilizado es su forma de organizar el tiempo y el espacio<sup>7</sup>.

En el caso de la “novela social”, está claro que estamos hablando de la línea que se dedica a la representación del mundo. Pero el sistema modelizante propuesto, la especificidad del subgénero, no lo está aún.

Para resolver esto último, recurrimos a Pierre Zima. Este autor nos recuerda que el sentido sociológico de la novela no debe ser situado en el nivel denotativo y documental de una época, sino en el plano semántico y narrativo<sup>8</sup>.

Nos parece entonces que antes de definir el subgénero es necesario estudiar sus características desde los puntos de vista anteriores (plano semántico y narrativo) y buscar explicar desde los mismos si la llamada “novela social” es diferente de otros subgéneros novelescos, o bien si la distinción entre “novela social” (y sus corolarios: indigenista, criollista, regionalista etc.) y “novela moderna” es únicamente una distinción de tipo ideológico-político que no tiene correspondencia real con las particularidades del pretendido subgénero.

6 Id., *ibid.*, p. 159.

7 BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978, p. 238.

8 ZIMA, Pierre V. *L'indifférence romanesque: Sartre, Moravia, Camus*. Paris: Le Sycomore, 1982, p. 12.



## El plano semántico: focalizaciones y discursos

El conjunto de novelas (de la tierra, regionalistas, indigenistas, etc.) que aquí recogemos bajo el paraguas de "novela social" tiene como característica explícita una argumentación de naturaleza política<sup>9</sup>.

Escribir una "novela social" representaba una decisión consciente, de naturaleza ideológica, por parte de sus autores. Roberto González Echevarría nos dice al respecto lo siguiente:

The *novela de la tierra* seems like an anachronism from the outset. First published in the 1920s, when narrative was passing through a stage of radical transformation in works like Joyce's, it was read by its critics and even promoted by its authors as the realistic novel that Latin America had lacked, as well as politically committed literature. If we take into consideration that the *novela de la tierra* arose in a period of great economic, social, and political crisis [...] we have to admit that it was inevitable that works like *Doña Bárbara* would be seen in relation to the sociopolitical struggles of the time. We cannot deny [...] that the *novela de la tierra* fulfilled significant social and historical functions in its day, functions that were, of course, very different from those realized by the European realistic novel, which arose under distinct cultural and social conditions<sup>10</sup>.

El material narrable que compone el relato no es una réplica de la información documentada basada en archivos o análisis de coyuntura, sino una transformación de esa información. Ya es información procesada. Este tipo de transformación realizada entre la realidad extratextual y el contenido del relato es característica de la ficción. Como dice John S. Brushwood, "la realidad transformada equivale a una realidad semejante a la extratextual y representativa de ella"<sup>11</sup>. Es evidente, entonces, que el plano semántico que buscamos en estas novelas debe buscarse en el material narrable que arma el relato, y no en la sociedad referencial.

9 En el período que va de los años 20 a los 50, este hecho caía por su propio peso, y todos los críticos reconocían la naturaleza política de estas novelas. Sin embargo, a partir de la experiencia del *boom*, algunos críticos como Gallager y Emir Rodríguez Monegal hacen caso omiso de la naturaleza política de la "novela social" y prefieren ubicar el debate en el plano de buenas vs. malas novelas. Desde esta última perspectiva, la "novela social" tiene un desequilibrio estructural intrínseco, y los personajes carecen de individualidad psicológica. Ver a este respecto el capítulo "La crítica contra la historia" de Françoise Perus, op. cit., p. 67-114, así como el artículo de Roberto González Echevarría "Doña Bárbara writes the plain", en *The voice of the masters* (Austin: University of Texas Press, 1985, p. 33-63).

10 GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *The voice of the masters*. Austin: University of Texas Press, 1985, p. 45.

11 BRUSHWOOD, John S. Sobre el referente y la transformación narrativa. *Semiosis*, Xalapa, 6, p. 49, 1981.

Para poder acercarnos a los niveles semánticos de la "novela social", examinemos, aunque sea de manera circunstancial, algunos de los sociolectos<sup>12</sup> que operan en ella.

En general, los sociolectos preferenciales para las "novelas sociales" son los sociolectos campesinos para los diálogos y los sociolectos de sectores populares urbanos para las descripciones elaboradas por un narrador o autor implícito.

Un ejemplo del primer caso sería el siguiente diálogo del cuento "Rota la ternura" del costarricense José Marín Cañas:

- ¿No se ve nada, Miguelote?
- Nada. No "grités".
- ¿Vos "crés" que nos han "ispiao"?
- ¡Quién sabe! Estoy "tirando ceja" pa ver si atisbo a Sánchez, que hace guardia por aquí.
- Si nos ven, nos jo...
- Callate, no seas necio.
- ¿Estará el mar muy "revolvido"?
- No se ve, viejo.
- Qué frío, "pa la p..."<sup>13</sup>.

Para el segundo caso, podríamos citar el siguiente ejemplo de *El resplandor* de Mauricio Magdaleno:

Él era de la gleba más gleba, de los que no poseen un petate donde caerse muerto, y a fuerza de puños había irrumpido al alto mundo de la política, ora con la ayuda de un general, al que se conchavó en una confabulación de negocios, ora metiéndole el hombro un Secretario de Gobernación adicto al que le cayó bien el líder mestizo, ora contando con el respaldo de un gobernador sin muchos escrúpulos. Sentíase orgulloso de la sangre otomí que le latía en las arterias, como que a ella debía su victoria en la vida y sus habladas constantes y demagógicas: Nosotros, los indios... Los que llevamos sangre indígena... Los hijos del pueblo... Los de abajo. Los cobrizos...<sup>14</sup>

Aquí tenemos ya una de las características fundamentales de la "novela social", y es que, fundamentalmente, están en juego tres diferentes sectores sociales: el que aparece tematizado en la obra misma (campesinado, con sus variantes del caso: gauchos, caucheros, etc.); el sector al cual está destinado el texto literario (sectores populares urbanos) y el sector de donde proviene el escritor (generalmente pequeña burguesía intelectual urbana). A su vez, esto nos

12 Sociolecto es el lenguaje de un grupo, sector o capa social. Ver a este respecto ZIMA, op. cit., p. 19.

13 MARÍN CAÑAS, José. Rota la ternura. In: RAMÍREZ, Sergio (ed.). *Antología del cuento centroamericano*. San José: EDUCA, 1973, t. 1, p. 445.

14 MAGDALENO, Mauricio. *El resplandor* [1937]. México: Diana, 1969, p. 103 (Novelistas Mexicanos, 12).

lleva a otra conclusión análoga: al no estar los "novelistas sociales" escribiendo sobre su propio sector, están creando modelos semánticos sobre la base de una realidad extratextual poco conocida por ellos mismos, aun cuando busquen definirse ideológicamente por dicha opción (solidaridad con los explotados, los oprimidos, etc.). La posibilidad de mitificar, idealizar, fabricar arquetipos con el fin de alegorizar, etc. en el nivel semántico es entonces muy grande<sup>15</sup>. El lector, sin embargo, no necesariamente lo percibe porque aunque la "novela social" se aparta de la realidad representada, no deja de lado la verosimilitud, como sucede en el caso de lo fantástico propiamente dicho<sup>16</sup>.

Si continuamos este mismo tipo de análisis partiendo de la premisa de que los niveles semánticos los observamos en el conjunto textual que implica acciones encadenadas realizadas por agentes sobre pacientes, en un marco particular y por medio de una cronología determinada, podemos acercarnos más a la esencia de la "novela social".

Tomemos varios ejemplos ilustrativos: *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes; *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos; y *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría (1941).

Luego, a manera comparativa, hagamos un breve examen similar de los "escritores proletarios" para ver si podemos encontrar rasgos que, semánticamente, distinguen a ambos como subgéneros novelescos. Así, podremos verificar si efectivamente son subgéneros diferentes, o bien si como subgénero novelesco corresponden a una misma categoría o grupo, aunque respondiendo a proyectos ideológicos diferentes. En este segundo grupo analizaremos *Los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt, *El tungsteno* (1931) de César Vallejo, *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza e *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas.

En este nivel de análisis vamos a examinar la focalización de estas novelas, ya que la relación que en todo relato se establece entre el lector y el mundo narrado pasa por la mediación del modo de narrar, desde donde se establecen las distintas formas, distancia y perspectivas desde las cuales se presenta el mundo narrado. Son estas instancias "que ven" lo que determina la focalización<sup>17</sup>.

Veamos el inicio de *La vorágine* de José Eustasio Rivera:

15 Esta observación no es nueva. Ya Mariátegui hace referencia a este mismo fenómeno cuando deslindaba los conceptos de literatura indígena e indigenista: "La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena".

16 Aquí podría darse una diferenciación importante con el grupo de Boedo y con César Vallejo. En estos últimos, posiblemente no se dé la misma disyuntiva por ser de extracción más popular y estar escribiendo sobre un mundo más proletario que conocen mejor.

17 Aquí nos quedamos con la definición de focalización establecida por Gerard Genette en *Figures III* (París: Seuil, 1972) y ampliada por Mieke Bal en "Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit" (*Poétique*, 29, p. 107-27, 1977).

Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia. Nada supe de los deliquios embriagadores, ni de la confidencia sentimental, ni de la zozobra de las miradas cobardes. Más que el enamorado, fui siempre el dominador cuyos labios no conocieron la súplica...<sup>18</sup>

Tenemos aquí un caso de una focalización interna homodiegética<sup>19</sup>. Con la excepción del epílogo, toda la narración va ser hecha por Arturo Cova, lo cual implica una focalización interna fija homodiegética<sup>20</sup> a nivel del macrotexto. Asimismo, la historia es contada cronológicamente desde la huida por los llanos casanareños hasta cuando Cova se pierde en la zona de Yaguanarí, moviéndose el relato por la acción entre Arturo y Alicia (huida común/separación/reencuentro/pérdida). A nivel del microtexto aparecen analepsis, pero el movimiento temporal a nivel del macrotexto es de una linealidad cronológica.

En *Don Segundo Sombra*, al igual que en *La vorágine*, tenemos una focalización interna fija homodiegética. Toda la narración nos viene de Fabio Cáceres, quien cuenta los episodios cronológicamente desde su infancia. Igual que en el caso anterior, tenemos una linealidad cronológica, con analepsis ocasionales que sólo son funcionales a nivel del microtexto. Asimismo, la acción del relato se mueve en un patrón semejante al anterior, al verlo en el contexto del binomio Fabio/Don Segundo: separación/huida/reencuentro/pérdida.

Pasemos ahora a *Doña Bárbara*, publicada cuatro años después de *La vorágine*. El texto se inicia con focalización cero, efectuada por un focalizador no-personal, externo a la diégesis. Pero luego cambia. A partir del momento en que la voz narrativa nombra al protagonista (Santos Luzardo), la focalización cero se transforma en discurso indirecto libre:

Santos Luzardo vuelve rápidamente la cabeza. Olvidado ya de que tal hombre iba en el bongo, ha reconocido ahora, de pronto, aquella voz singular<sup>21</sup>.

Sin embargo, la "ambigüedad focalizadora" que exhibe el texto no adquiere el desarrollo pleno del discurso indirecto libre, cuyo uso ya era común en la novelística europea de la segunda mitad del siglo XIX. Se mantiene siempre una barrera (establecida por las comillas para facilitarle la lectura al destinatario) entre

18 RIVERA, José Eustasio. *La vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 7.

19 Focalización interna quiere decir una focalización donde no se abandona el punto de vista de un solo personaje. Dicha focalización interna es fija cuando no se abandona el punto de vista de ese personaje en la totalidad del texto, y es homodiegética porque el sujeto focalizador es figura de la diégesis, del sistema de personajes y eventos que conforman la historia.

20 El epílogo salta a una focalización externa heterodiegética por la desaparición de Arturo Cova. Estamos, sin embargo, hablando de cinco líneas en un texto de más de 200 páginas.

21 GALLEGOS, Rómulo. *Doña Bárbara*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 19.



la voz narrativa propiamente dicha y la corriente de pensamiento de Santos Luzardo:

Fueron tres imágenes claras, precisas, en un relámpago de memoria, y Santos Luzardo sacó esta conclusión que había de dar origen al cambio de los propósitos que lo llevaban al Arauca: "Este hombre viene siguiéndome desde San Fernando. Lo de la fiebre no fue sino un ardid. ¿Cómo no se me ocurrió esta mañana?"

Por lo tanto, no tenemos un caso claro de discurso indirecto libre, sino más bien un predominio de focalización cero con intromisiones de focalización interna. Sin embargo, consigue casi los mismos efectos del discurso indirecto libre, a saber, lograr un movimiento interno en el nivel narrativo al desplazar el nivel focalizador y concentrar el interés sobre el personaje de quien procede el mismo. De hecho, este movimiento lo va a realizar la voz narrativa con Santos Luzardo y con doña Bárbara.

Se trata aquí de un cierto desarrollo del punto de vista frente a los textos anteriores, pero aún en el marco de una temporalidad cronológica lineal y una dinámica similar a la de Arturo/Alicia entre Santos Luzardo/doña Bárbara, aunque el ligero toque al conflicto lo viene a agregar Mister Danger; así, el binomio varía hacia un triángulo que no termina de realizarse por carecer el último personaje de suficientes elementos anafóricos para ubicarlo en el mismo plano de los anteriores.

Finalmente, examinemos el caso de *El mundo es ancho y ajeno*. Aquí tenemos prácticamente las mismas características focalizadoras que vimos en *Doña Bárbara*:

Si alguno de los comuneros lo hubiera visto en esa hora, en mangas de camisa y husmeando con un aire de can inquieto, quizá habría dicho: "¿Qué hace ahí el anciano alcalde? No será que le falta el buen sentido."

Asimismo, como señala Antonio Cornejo Polar<sup>22</sup>, a nivel de macrotexto la temporalidad de *El mundo es ancho y ajeno* es también cronológico-lineal. La evolución entre *Doña Bárbara* y esta novela consiste principalmente en una mayor abundancia de analepsis y de "relatos secundarios que [...] parecen quebrar el curso temporal al situar la acción en otro contexto"<sup>23</sup>. La otra variante, también señalada por Cornejo Polar, es la sustitución de Rosendo Maqui por Benito Castro como protagonista en la última parte de la novela, lo cual complica el movimiento de la línea de acción principal del texto.

22 CORNEJO POLAR, Antonio. Prólogo. In: ALEGRÍA, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. xix.

23 Id., ibid.

Tenemos entonces que en todas las novelas del primer grupo la evolución novelesca a nivel de la focalización se da en la transición de una focalización interna fija homodiegética a un mayor uso del discurso indirecto libre; pero éste último no está plenamente realizado, sino que es una ambigüedad focalizadora a medio camino entre la focalización interna fija homodiegética y el discurso indirecto libre propiamente dicho. A nivel del movimiento temporal, sin embargo, no hay cambio alguno. Todos se mantienen en el plano de la linealidad cronológica, aunque poco a poco van apareciendo más analepsis externas que saltan del relato primero hacia otros relatos, y algunos casos de analepsis internas tanto homodiegéticas como heterodiegéticas.

Veamos ahora las novelas del segundo grupo. En ellas, el primer caso a examinar sería *Los lanzallamas* de Arlt. La novela comienza con una focalización interna homodiegética:

El Astrólogo miró alejarse a Erdosain, esperó que éste doblara en la esquina, y entró a la quinta murmurando:  
— Sí... pero Lenin sabía adónde iba.  
Involuntariamente se detuvo frente a la mancha verde del limonero en flor...<sup>24</sup>

Sin embargo, pronto el texto va a saltar hacia una focalización cero:

Hipólita miraba encuriosada aquel rostro romboidal y cetrino, pensando al mismo tiempo: "Sin duda alguna mis piernas están bien formadas". En efecto, era curioso el contraste que ofrecían sus pantorrillas modeladas por medias grises, con la tierra negra y el verde borde del pasto...<sup>25</sup>

Sin embargo, después nos vamos a enterar que existe otro narrador del texto. Este narrador es, precisamente, el que se nos va a constituir en la voz dominante en el epílogo:

Después de analizar las crónicas y relatos de testigos que viajaron en el mismo coche con Erdosain, así como los legajos sumariales, he podido construir más o menos exactamente la escena del suicidio<sup>26</sup>.

Tenemos, entonces, que a diferencia de las primeras novelas, en *Los lanzallamas* encontramos una mayor complejidad de focalización. Incluso, como señala Rita Gnutzmann<sup>27</sup>, el texto es aún más complejo, apareciendo toda una serie de

24 ARLT, Roberto. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada, 1977, p. 11.

25 Id., ibid., p. 14.

26 Id., ibid., p. 277-8.

27 GNUTZMANN, Rita. *Roberto Arlt o el arte del caleidoscopio*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1984.

narradores secundarios, juegos de cajas chinas y corriente de conciencia al interior del relato.

Esta complejidad de focalización tiene su corolario en el uso del tiempo. Como ya ha señalado Gnutzmann, abundan en el texto los relatos analépticos “que sirven para informar a un oyente de acontecimientos anteriores al presente narrado”<sup>28</sup>. No es un uso complejo del tiempo, sino casi un “pretexto” para informar al lector sobre detalles que llevan al momento presente del relato, o bien sobre la psicología de algún personaje.

A pesar de lo anterior, predomina todavía una linearidad temporal en el movimiento del relato. El relato primero y la línea de acción principal no suelen estar compuestos por proyecciones anacrónicas. No se compara, entonces, con la abundancia de analepsis y prolepsis que permean la novela latinoamericana a partir de los años 50. Pero sí es significativa su aparición y presencia, así como el hecho de contrastar esta característica con el grupo de novelas previamente estudiado. Ideológicamente, esto podría significar un mayor acercamiento al contexto referencial de los personajes, una mayor conciencia del espacio psicológico en un ámbito urbano, o bien una mayor intuición de fragmentariedad temporal en la vida moderna.

Veamos ahora *El tungsteno*, publicado el mismo año que *Los lanzallamas*. El contraste con ésta última (y con la poesía del mismo autor) es inmediatamente obvio. Estamos ante una narración de focalización cero, linearidad temporal, escasísimas (más bien inexistentes) proyecciones anacrónicas, ausencia de introspección psicológica por parte de los personajes. El único rasgo predominante es la sobreabundancia de ideologemas explícitamente políticos de connotación antiimperialista:

Dueña, por fin, la empresa norteamericana “Mining Society”, de las minas de tungsteno de Quivilca, en el departamento del Cuzco, la gerencia de Nueva York dispuso dar comienzo inmediatamente a la extracción del mineral.

Dentro del rancho, el apuntador trancó su puerta, apagó el candil y se acostó. No acostumbraba desvestirse, a causa del frío y de la miseria del camastro. No podía dormir. Entre los pensamientos y las imágenes que guardaba de las admoniciones del herrero sobre “trabajo”, “salario”, “jornada”, “patrones”, “obreros”, “máquinas”, “explotación”, “industria”, “productos”, “reivindicaciones”, “conciencia de clase”, “revolución”, “justicia”, “Estados Unidos”, “política”, “pequeña burguesía”, “capital”, “Marx”, y otras, cruzaba esta noche por su mente el recuerdo de Graciela, la difunta. La había querido mucho. La mataron los gringos, José Marino y el comisario. Recordándola ahora, el apuntador se echó a llorar<sup>29</sup>.

28 Id., *ibid.*, p. 132.

29 Id., *ibid.*, p. 250.

La simpleza narrativa en contraste con *Los lanzallamas* es casi asombrosa. Es como si en el proyecto ideológico-estético de Vallejo se tratara de desnudar al texto de todos sus elementos semánticos para dejar el absoluto mínimo al desnudo. El problema, desde luego, es que de tan desnudo el texto queda estereotipado hasta el punto de que la lectura se hace difícil de no introducirse un elemento paródico. Por ejemplo, al aparecer el personaje José Marino, se nos dice “el comerciante José Marino”, y en el mismo párrafo se acota que “no llevaba más parientes que un sobrino de unos diez años, a quien le pegaba a menudo” (subrayado nuestro)<sup>30</sup>. La bipolaridad mineros indígenas/empresa extranjera es demasiado obvia y contrastante, carente de matices. Igualmente difícil es la deliberada abstracción del individuo. Se nos habla de “el obrero”, “el sora”, “el apuntador”, etc. Prácticamente todos son personajes referenciales, con alguno que otro que cumple el papel de embrague. Pero no hay personajes anafóricos. Basta afirmar que estamos ante un proyecto que contrasta marcadamente con el de Arlt, a pesar de ser novelas contemporáneas y que la ideología de ambos autores propone una identificación con el proletariado de su respectivo país.

*Huasipungo* sale tres años más tarde que *El tungsteno* y, al igual que ésta última, se centra en un semiproletariado rural en un país andino. Sin embargo, *Huasipungo* contrasta de manera significativa con la novela de Vallejo, a pesar de la sobreabundancia de personajes referenciales. No obstante, el personaje principal, don Alfonso Pereira, es un personaje anafórico, a pesar de su tipificación.

Concentrándonos en los aspectos de focalización, observamos en este último texto una mezcla de focalización interna heterodiegética, focalización cero y discurso indirecto libre.

El primer aspecto suele acompañar la aparición de don Alfonso Pereira:

Al salir del despacho del tío, don Alfonso Pereira sintió un sabor amargo en la boca, un sabor de furia reprimida, de ganas de maldecir, de matar. Mas, a medida que avanzaba por la calle y recordaba que en su hogar había dejado problemas irresolutos, vergonzosos, toda su desesperación por el asunto de Cuchitambo se le desinfló poco a poco<sup>31</sup>.

Los otros dos rasgos narrativos suelen aparecer con el resto de los personajes, y con proyecciones anacrónicas para ubicar su contexto referencial. A veces, sin embargo, don Alfonso Pereira también emerge en discurso indirecto libre. Entonces, si a nivel del macrotexto hegemoniza la presencia de la focalización cero, ésta aparece rodeada de una gran variación de puntos de vista narrativos, que suelen articularse con rupturas analépticas, aun cuando la globalidad del relato se mueve dentro de una linearidad temporal en el movimiento del relato. Sin embargo, este

30 Id., *ibid.*, p. 152.

31 ICAZA, Jorge. *Huasipungo*. Buenos Aires: Losada, 1953, p. 12.



proceso, con sus relatos analépticos, está más cercano a *Los lanzallamas* que a *El tungsteno*.

Vamos ahora *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas, que aparentemente pertenece a este último grupo de novelas identificadas con el proletariado o semiproletariado de su respectivo país. No obstante, aparece 15 años más tarde, casi al mismo tiempo que *Pedro Páramo*, que — según algunos críticos — inicia el ciclo asociado a la novelística del boom.

La ruptura con los textos anteriores es evidente. Aquí tenemos una focalización interna fija, pero con narrador autodiegético:

¿Cómo y por qué llegué hasta aquí? Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y toma a veces los que aparecen primero, volviendo sobre su pasos sólo cuando los otros más perezosos o más densos empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada<sup>32</sup>.

Cronológicamente, la novela dura sólo tres días, desde que Aniceto Hevia, de 17 años, sale de la cárcel hasta que se van sus dos compañeros, El Filósofo y Cristián, en busca de trabajo. El grueso del texto, entonces, es una serie de anacronías analépticas para relatar la infancia de Hevia y las aventuras en la cordillera.

La focalización interna parecería emparentarla en un primer momento con las novelas del primer grupo, pero dicha impresión se rompe rápidamente tanto por el elemento del narrador autodiegético como por el complejo juego temporal donde se da una separación relativa entre lo que es la línea de acción inmediata (salida de la cárcel y tres días siguientes) y lo que constituiría el relato primero del texto (cómo llegó Aniceto Hevia a la cárcel, qué tanto lo traumó y qué puede hacer ahora que salió).

El segundo grupo de novelas, entonces, se presenta aún más difícil que el primero. Aunque aparentemente corresponderían a un proyecto ideológico-literario similar — defensa de un punto de vista proletario, cercanía ideológica con el marxismo-leninismo — el análisis semántico nos evidencia que no existen elementos unificadores en los ejemplos citados.

Comparando ambos grupos, vemos que la focalización interna fija homodiegética ha desaparecido en las novelas del segundo grupo. Asimismo, el discurso indirecto libre, que ya aparecía en las novelas del primer grupo, se afirma aún más en las del segundo. Aparece, igualmente, la focalización interna autodiegética. En cuanto a la temporalidad, se mantiene dominante el plano de la linealidad cronoló-

32 ROJAS, Manuel. *Hijo de ladrón*. Santiago: Quimantú, 1972, p. 9.

gica, aunque en el segundo grupo aparecen cada vez más proyecciones anacrónicas — generalmente analepsis — que empiezan a fracturar dicha linealidad.

Las generalidades de índole semántica, aunque las tomemos como conclusiones francamente preliminares, no parecen decirnos mucho sobre la especificidad del subgénero, ni apuntan a grandes diferencias entre una novela “de la tierra” y una novela “proletaria”. De hecho, las contradicciones más marcadas se dan al interior del segundo grupo, entre *El tungsteno* y el resto de novelas aparentemente “proletarias”. Con la excepción de la ausencia de personajes anafóricos, *El tungsteno* está más cerca de las novelas “de la tierra” que de las “proletarias”, e incluso en un estado de mayor primitivismo en cuanto al desarrollo de la instancia focalizadora y otros aspectos semánticos.

Ante estas generalizaciones tan poco concluyentes, nos vemos forzados a explorar el uso del lenguaje y estilo narrativos, para ver si el contraste entre los aspectos semánticos y los del lenguaje y estilo nos posibilitan afinar nuestras conclusiones.

## El uso del lenguaje y el estilo narrativo de la “novela social”

En el estilo narrativo empleado por la mayoría de las denominadas “novelas sociales” las metáforas y símiles están ausentes en su mayor parte, para no hablar de otras formas retóricas como metonimia, oxímoron, etc. Un ejemplo de esto sería el fragmento siguiente, tomado de *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas:

Eulogio Ramírez nació en el Guanacaste, en una hacienda de ganado, criándose entre jinetes, toros y caballos. A los dieciséis años, cuando apenas comenzaba a ensayar el *suelto* al compás de las marimbas y a suspirar por los ojos negros de su prima, se puso de acuerdo con otros muchachos conocidos y, siguiendo el ejemplo de miles de guanacastecos, resolvió irse a probar fortuna a los bananales del Atlántico. Porque su tierra es muy alegre y sus mujeres muy guapas, pero la vida del peón durísima y los salarios miserables<sup>33</sup>.

Este estilo de narrar corresponde a lo que la crítica romántica alemana (y principalmente Wölfflin) denominó como *estilo lineal*. Esta categoría fue luego adoptada y expandida por Mikhail Bakhtin. Su tendencia principal es la creación de contornos exteriores netos alrededor del discurso referido.

33 FALLAS, Carlos Luis. *Mamita Yunai*. Barcelona: Castellote, 1976, p. 103. La edición original de la novela fue publicada en Costa Rica en 1941. “Yunai” es la manera popular de pronunciar el nombre del consorcio frutero United Fruit Co. que monopolizó la producción bananera en Centroamérica hasta fines de los años 50.

En oposición a él se encuentra el *estilo pintoresco*. Este último es el estilo en el cual el discurso elabora medios más finos y maleables para introducir la ideología del texto en el interior del discurso referido. El contexto narrativo trata de deshacer la estructura compacta y cerrada del discurso referido. Recoge a éste último dentro de un contexto en el cual sean tenues sus contornos exteriores. El estilo pintoresco está, por extensión, más individualizado como estilo, y suele disfrazar más las connotaciones ideológicas de las estructuras verbales.

En este estilo, existe una deliberada pérdida de objetividad por parte del autor implícito frente a sus personajes. Esto no ocurre en el estilo lineal. El estilo lineal es más cerrado ideológicamente. Un cierto grado de autoritarismo y dogmatismo acompañan su aprehensión del discurso del personaje.

En el caso de la llamada "novela social", el estilo se expresa por el propio deseo de indicar y orientar al lector, de educarlo. El estilo tendrá que ser aquél que logre comunicarse de la mejor manera posible con el lector ideal que el autor se ha fijado como destinatario, y busca transmitirle su ideología de la manera más comprensible y plena posible. Esto sólo puede realizarse a través del estilo lineal.

No obstante, existe una excepción: Centroamérica. A diferencia de América del Sur, el período de los años 20 y 30 no corresponde en Centroamérica a la crisis de la dominación oligárquica. Por extensión, la "novela social" de la época (Flavio Herrera, Carlos Wyld Ospina) no cuestiona dicha dominación, sino al revés. Es una defensa de la visión del mundo oligárquico. Es interesante destacar que esas novelas están todas escritas en estilo pintoresco<sup>34</sup>.

Sin embargo, en cuanto aparecen en Centroamérica, contemporáneamente a Herrera y Wyld Ospina, escritores que denuncian la dominación oligárquica (Carlos Luis Fallas), inmediatamente escriben en el estilo lineal, en coincidencia con la experiencia sudamericana.

En el estilo pintoresco domina un cierto relativismo de las apreciaciones sociales, lo cual permite expresar mejor los matices lingüísticos individuales del pensamiento, de las opiniones, de los sentimientos, etc. Es un estilo que se presta más para experimentar el lenguaje a través de la destrucción de la representación. Sin embargo, oscurece a su vez la posición ideológica del texto. La esconde, por así decirlo, de manera que el lector tiene que rebuscarla, trabajar más en la lectura para encontrar su expresión coherente. Las palabras pierden muchas veces su objetividad, volviéndose símbolos decorativos utilizados principalmente por su reverberación fónica: se privilegia el aspecto connotativo sobre el denotativo.

34 Un excelente ejemplo del estilo pintoresco es el inicio de *El Tigre* de Flavio Herrera: "Cae la tarde. Por las aristas de la cordillera el sol se despeña cauteloso y dando sangre como un tigre herido. Sobre la rancharía, tirabuzones de humo suben a picar las primeras estrellas conmovidas por la tristeza de los sapos. Parejas de loros, con cháchara roída de erres, pasan gritando el drama de la puesta. Allá por los corrales, puntas de vacas corren y se aprietan entre el ladrido de los perros y la cacofonía de las esquilas. Un borrico de felpa, junto al corral, se desgañita en un rebuzno aserruchando el filo cándido de la tarde que, hipnotizada, se va de punta en punta tras el recuerdo del sol".

En cambio, el estilo lineal favorece el elemento retórico, propio de una ideología con la cual se busca educar al lector, influenciarlo. Se busca destilar un lenguaje lo más transparente posible, para que el lector se percate lo menos posible de su presencia y transite directamente hacia el campo conceptual: se privilegia el aspecto denotativo sobre el connotativo.

Nos parece que precisamente uno de los objetivos de la "novela social" es educar: es una novela didáctica.

En su afán didactista (cuando no como instrumento de orientación ideológica con fines movilizadores) la novela "social" pretende ubicarse en espacios conceptuales propios de la filosofía, la teoría política o las ciencias sociales en general. Es por esta razón que los textos pretenden determinar su propia lectura por medio de la palabra autoritaria. Su interés no gira en torno al significante y su polisemia; más bien aspira a una monosemia que pudiera idealmente conferir identidad al lector a través del sentido, del significado.

La "novela social" suele ser una narrativa "sobre algo"; nunca es ese algo mismo, nunca es un juego de los diversos discursos narrativos. Corresponde, entonces, a una tendencia que (con excepción de Centroamérica que lo va a hacer hasta fines de los años 40) reacciona en contra del estilo pintoresco, y favorece el estilo lineal. El estilo pintoresco pasa a estar asociado tanto al modernismo como a la narrativa vanguardista de los años 20 (grupo de Florida, Juan Emar, Pablo Palacio, Felisberto Hernández, etc.). Asimismo, el estilo pintoresco reemergerá posteriormente, con la narrativa del *boom* y los del llamado *post-boom* (Britto García, Sarduy, Lamborghini, etc.). Pero en el período de fines de los años 20 y principios de los 30 se da un giro hacia el estilo lineal.

El estilo pintoresco pasa a ser visto, por los "novelistas sociales", como un intento por mantenerse inmerso en un esteticismo oscurantista que imposibilita que la ficción opere como instrumento de conocimiento, como búsqueda de identidad<sup>35</sup>.

### El "cronotopo": la transformación en la producción de sentido

El tránsito hacia el estilo lineal, anteriormente señalado, se hace para lograr transformar los mecanismos de identidad que se articulan en el plano de lo simbólico por la vía lingüística. Corresponde posiblemente a la llamada "crisis del modelo de dominación oligárquico" que señala Françoise Perus<sup>36</sup>. Este es,

35 No podemos olvidar que Wölfflin empleó las categorías de estilo lineal y estilo pintoresco precisamente para poder diferenciar al clasicismo del barroco, y presentar a ambos como una oposición dialéctica.

36 Op. cit., p. 117-69.



como ya se ha indicado, un período de búsqueda de nuevos rumbos, de redefinición del ser social, de búsqueda de transformaciones y cuestionamiento de viejas certezas. Lo interesante, desde nuestro punto de vista, es que, en lo específicamente literario, dicho fenómeno genera la necesidad de buscar un estilo más "accesible", más "didáctico", que evidencia más las ideas detrás del mundo fictivo.

Y allí es donde encontramos problemas con la solución ofrecida por Françoise Perus. Su formulación apunta hacia una transición del modo de producción en las formaciones sociales latinoamericanas. Sin embargo, es nuestro parecer que si bien dicho fenómeno apunta hacia un fenómeno de movilidad social que sí está ligado con cambios en los espacios estético-ideológicos, queda fuera de la discusión el espacio de la subjetividad y de las formas de conciencia. Al hablar de producción cultural, estamos hablando de fenómenos que son simultáneamente objetivos y subjetivos.

De hecho, uno de los interrogantes fundamentales que las ciencias sociales aún no han resuelto es, por una parte, la necesidad de explicar los mecanismos por medio de los cuales surgen los sistemas de ideas, de representaciones, o de creencias y, por la otra, explicar la "eficacia" de dichos sistemas, es decir, su compatibilidad o incompatibilidad con las realidades sociales.

La respuesta a estos interrogantes tiene que tomar en cuenta la subjetividad, tanto individual como social, ya que es en este nebuloso espacio donde emergen la "ilusión", la imaginación y las producciones intelectuales (representaciones, creencias, etc.) que conforman los sistemas simbólicos y las estrategias cognitivas. Dicho así, se establecen puentes entre sistemas simbólicos y formas de identidad.

La identidad, no podemos olvidarlo, está definida como posición en relación a una geografía, a un espacio social y ecológico particular<sup>37</sup>. Afirmar la identidad, como nos recuerda Saúl Yurkievich, implica destacar la diferencia<sup>38</sup>. Esto liga al fenómeno de la identidad con el de la espacialidad.

Por eso, Bakhtin ha buscado explicar la transformación en la producción de sentido por la vía del género novelístico empleando el concepto de *cronotopo*. Traducido literalmente como "tiempo-espacio"<sup>39</sup>, implica la fusión de los índices espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El cronotopo establece

37 Según Perla Petrich, la etnosemiología francesa (Greimas & Courtés, 1979; Molino, 1981) define la identidad como una construcción sujeta a permanentes adaptaciones que se originan en el punto de confluencia o interacción entre lo considerado como "propio": el "nosotros" y un contexto exterior: los "otros". Las dos nociones ("nosotros", los "otros") son significativas sólo en función de una presuposición recíproca; es decir, a condición de que se confronten y constituyan una pareja interdefinible a partir de la relación de presuposición que les une. Ver PETRICH, Perla. La identidad desgarrada: el caso Mocho. *Anales de Antropología*, México, n. 23, p. 141, 1986.

38 YURKIEVICH, Saúl. Sobre la identidad cultural y sus representaciones literarias. In: —. *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid: Alhambra, 1986, p. 3.

39 BAKHTIN, op. cit., p. 237.

la imagen del ser humano en la literatura, imagen siempre ligada a la relación espacio-temporal<sup>40</sup>.

No hay que olvidar a este respecto que los sistemas de representaciones simbólicos<sup>41</sup> que conforman las culturas son los resultantes de modos específicos de apropiarse la naturaleza y de ubicarse en ella y relacionarse con ella. Los códigos mentales se desprenden de estos sistemas simbólicos. De ello se desprende un lenguaje, vehículo que articula una forma de pensamiento particular y que, en el acto de nombrar las cosas y el entorno, implica una relación particular del medio en cuestión<sup>42</sup>. Nombrar es introducir sentido y es también introducir orden, un cierto tipo de orden social del cual se desprenden los valores intrínsecos que van a regir esa comunidad particular.

Entonces, si el poder simbólico implica un poder de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden gnoseológico, si los símbolos hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo y promueven la integración social, entonces podemos apreciar las implicaciones que tiene el tránsito al estilo lineal por parte de la novelística mexicana y sudamericana.

El tránsito del estilo pintoresco al estilo lineal en México y Sudamérica significa una transformación fundamental en la producción de sentido; implica una transformación en los sistemas de identidad, que se expresa en una manera nueva de codificar la realidad espacio-temporal simbólicamente.

El proceso de identidad pasa por la oposición dialéctica nosotros/otros entre el mundo industrial hegemónico y los países dependientes latinoamericanos. Dicha oposición se yuxtapone con la oposición oligarquía/campesinado que emerge de la misma crisis, así como de la introducción del marxismo al continente. Por esta segunda vía, ese "nosotros" pasa a abarcar a la URSS y al proletariado internacional, aunque éstas dos últimas categorías son concebidas simbólicamente. Entonces se genera una nueva dicotomía en la cual "ellos" = oligarquías locales + mundo industrial hegemónico, en oposición a un nuevo "nosotros": campesinado y sectores populares en general + URSS y proletariado industrial internacional.

40 Bakhtin se apoya en Kant, quien define el espacio y el tiempo como formas indispensables a todo conocimiento, comenzando por las percepciones y representaciones elementales. Nosotros nos apoyamos principalmente en la reciente literatura antropológica que apunta hacia el espacio y el tiempo como eje definitorio de la identidad, tal y como ha sido argumentado recientemente por los trabajos de Jesús García Ruiz, Richard N. Adams y Néstor García Canclini, y que tienen a Bourdieu y a una relectura de Weber como nuevo punto de partida.

41 En cuanto al concepto de símbolo, Néstor García Canclini nos dice lo siguiente: "Se han estudiado los sistemas simbólicos como 'estructuras estructurantes', como instrumentos de conocimiento y construcción de lo real. El origen de esta tendencia está en la tradición neokantiana (Humboldt, Cassirer) y se prolonga en el culturalismo norteamericano (Sapir y Whorf), pero culminó en Durkheim, según Bourdieu, en tanto para él las formas de clasificación dejan de ser formas universales, trascendentales, para convertirse en formas sociales, es decir, arbitrarias (relativas a un grupo particular) y socialmente determinadas". Ver GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Desigualdad cultural y poder simbólico*. México: INAH, Cuadernos de Trabajo n. 1, p. 29, ene. 1986.

42 GARCÍA RUIZ, Jesús. Lenguaje y cultura: elementos de reflexión (inédito).

Esta dicotomía simbólica no había aparecido, literariamente hablando, sino hasta la novela "social".

En este sentido, la narrativa centroamericana (con contadas excepciones tales como la de Carlos Luis Fallas) difiere de la mexicana y sudamericana. En Sudamérica, producto de la naturaleza de la crisis de dominación oligárquica y de las reacciones sociales que genera en el espacio de la subjetividad, emerge una variante del género "novela" como nueva forma de conciencia ante la crisis (influenciada por rasgos ideológicos marxistas y/o comunistas), donde predomina el estilo lineal, asociado conceptualmente a una nueva búsqueda de autenticidad. En México, desde luego, dicha crisis y transformación del imaginario social está asociada al proceso de la revolución.

En cambio, en Centroamérica, donde la novela "regionalista", "indigenista" o "criollista" (Flavio Herrera, Carlos Wyld Ospina, Carlos Samayoa Chinchilla) fue el producto de una defensa de la visión del mundo oligárquica, privó en este período el estilo pintoresco.

### Consideraciones estético-ideológicas en torno al fenómeno de la "novela social"

Roberto González Echevarría arguye que uno de los errores más comunes que se cometen cuando se habla de "novela social" es vincularla con un pretendido "realismo" (al que hacen alusión la mayoría de los escritores de esta corriente) que no se diferenciaría de la realidad social tal cual. Ejemplo de esta posición es la cita de Jorge Amado que incluimos en la primera sección de este trabajo.

Como bien dice González Echevarría, la "novela social" no "copió" la realidad. Lo que hizo fue elaborar una nueva realidad literaria que funciona como alegoría frente a la "verdadera" realidad histórico-social, frente a la sociedad referencial, y que a partir del plano alegórico inaugura una nueva mitología de corte estrictamente literario<sup>43</sup>.

Esta nueva mitología surge como contraposición ideológica a lo que los "novelistas sociales" veían como un rasgo de las corrientes vanguardistas de los años 20. Estas corrientes seguían teniendo como punto especial de referencia a París y lo que allí ocurría: dadaísmo, surrealismo, etc. Lo anterior implicaba, para los "novelistas sociales", una actitud de ciega admiración por los países europeos occidentales que, ante los ojos de la izquierda latinoamericana de aquel entonces, destilaba esnobismo y/o elitismo.

43 GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, op. cit., p. 46-7.

Para la izquierda latinoamericana de los años 20, Europa Occidental — culpable de la Primera Guerra Mundial — había dejado de ser un punto de referencia válido<sup>44</sup>. El clima político de los años 20 — entusiasmo por las revoluciones mexicana y rusa — empujaba hacia un rechazo de la influencia cultural extranjera, y hacía volverse sobre sí mismos en un proceso de búsqueda de la propia identidad:

El hombre y la tierra de esta América, de América Latina, la América India van a ser el centro de la preocupación de un pensamiento que aspira a dar sentido a una historia que parecía ya sin contenido. En este hombre y la tierra que le da existencia, está la posibilidad de salvación de esta zona del mundo<sup>45</sup>.

En este sentido lo que se vive en los años 20, vinculado a la introducción del marxismo en América Latina y a una euforia revolucionaria, es un rechazo de la posición sarmientista. La identidad surge ahora articulada al aspecto de dominación y subordinación, como especie de cemento que unifica a los escritores del continente y los diferencia de la sociedad dominante.

No es simple coincidencia que la "novela social" nazca vinculada de una manera u otra a la ideología emergente de la revolución mexicana (con todo y las contradicciones que algunas de sus corrientes, tales como el vasconcelismo, evidencian), a la emergencia de corrientes políticas populistas (APRA, Rómulo Gallegos y la Acción Democrática venezolana) y a corrientes marxistas escindidas de ésta última (Mariátegui).

La experiencia mexicana tuvo repercusión en toda América Latina por la dimensión continental que representaba, así como por la actuación de figuras tales como Haya de la Torre, Mariátegui, Henríquez Ureña, etc., que recogieron la experiencia mexicana y la trasladaron a todos los rincones del continente. En este contexto, no hay que restarle mérito a Vasconcelos, cuya noción de *raza cósmica*, que planteaba la integración "de una sola raza cultural que dé unidad a esta América", contribuyó en mucho a la conformación de estas corrientes de pensamiento.

En el contexto mexicano la contienda revolucionaria viene a ser el fenómeno que cataliza una separación — por parte de los pensadores y artistas de izquierda — de las fuentes de cultura europea, suscitando el interés por descubrir la esencia o la naturaleza de su país. En esta época surge un nacionalismo moderno, separado de la hispanidad y de la mirada hacia Francia, y modelado sobre valores morales y sociales americanos, así como sobre la noción de "mexicanidad"<sup>46</sup>.

44 ZEA, Leopoldo. *Los precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*. México: Ed. Sep-Setentas, 1971, p. 19.

45 ZEA, op. cit., p. 26-7.

46 MEYER, Jean. Estado y sociedad con Calles. In: *Historia de la Revolución Mexicana*. México: El Colegio de México, 1977, t. 2, p. 343.



Es por esto mismo que los Contemporáneos — que recogen mucho de la experiencia surrealista — son vistos como elitistas que continúan “mirando hacia Francia”. Y es en ese marco donde las preocupaciones formales y polisémicas pasan a ser vistas como sinónimo de experimentación vanguardista, que es a su vez sinónimo de elitismo de corte europeo, que es a su vez sinónimo de decadencia burguesa, y que es todo lo contrario de lo que debe ser un arte sobre y para las masas populares. No hay que olvidar que este debate está a su vez teñido por la emergente controversia que se vive en la Unión Soviética, entre el formalismo y el realismo socialista, que culmina con el triunfo de éste último a partir de los años 30.

En este aspecto, tampoco hay que deslindar la aparición de la “novela social” del triunfo de la revolución soviética y la emergencia de una nueva estética comunista. La idea de una “novela social” que debe experimentar a su vez un cambio en la forma aparece formulada por Henri Barbusse desde su revista *Clarté*:

se han eliminado de la palabra escrita sus lentitudes, lo convencional, los circunloquios [...] la cortesía del lenguaje de antaño [...] se han aplicado más directamente las palabras al objeto o a la idea; se ha introducido en la imagen [...] la nitidez científica, la velocidad, la línea recta, la concisión esquemática [...] <sup>47</sup>.

Como señala Jean Franco, la influencia de *Clarté* fue fundamental y decisiva en todo el continente <sup>48</sup>. Por esto mismo, no se puede disociar demasiado la aparición de una corriente de “novela social” a nivel internacional (Francia, URSS, América Latina) enfrascada en una pugna ideológica con las corrientes vanguardistas de los mismos lugares, de la emergencia del movimiento comunista internacional en ese mismo período.

Paralelamente, la constitución de partidos comunistas en casi todos los países latinoamericanos — y de organizaciones culturales tales como *Claridad* vinculadas a los mismos — trasladaron muchos de los debates de la URSS, o del movimiento comunista internacional, a su seno y a sus respectivos círculos intelectuales. Finalmente, ya en los años 30, la ruptura entre el comunismo y el surrealismo encarnada por Breton y Aragon llegó de fuente directa tanto a México (presencia de Artaud, Breton, Trotsky, etc.) como a otros países del continente con el retorno de muchos de los escritores residentes en París en los años 20 después de la crisis económica de 1929.

47 Citado por ICAZA, op. cit., p. 16-7.

48 “En Perú Haya de la Torre y Mariátegui estaban asociados en la revista *Claridad*. En su visita a Europa a principios de los veinte Mariátegui visitó las oficinas de *Clarté* y conoció a Barbusse [...] En Argentina se fundó en 1922 una revista *Claridad* y una casa editorial que publicó traducciones de Marx y Barbusse, así como novelas argentinas contemporáneas y clásicas. En Chile los estudiantes publicaron una revista *Claridad* [...] En Brasil se fundó en Río una revista *Claridad* [...]” Ver FRANCO, op. cit., p. 145.

Esa globalidad de fenómenos conforma un marco estético-ideológico que fundamenta la emergencia de la “novela social” en los años 20 y su preponderancia en los 30. La comprensión del mencionado entorno estético-ideológico, sin embargo, ha sido subsecuentemente viciada por la crítica tanto liberal como marxista. Ambas partes han oscurecido, por razones diferentes, el vínculo entre “novela social” y comunismo. Por parte de la izquierda, se defiende a la “novela social” pero intentando que no se ensucie con el subsecuente desprestigio del “realismo socialista”, o por el desprestigio de los partidos comunistas propiamente dichos. Por parte del liberalismo, se denigra la “novela social”, pero sin aludir al comunismo ni a la temática política por temor de que el rechazo sea entonces catalogado como “ideológico” en vez de “científico” u “objetivo”.

Françoise Perus dice que el motivo por el cual los “novelistas sociales” seleccionaron al género narrativo obedecía a la necesidad de constituir procesos que permitieran aprehender la “realidad presente” para transformarla en otro sentido. Pero este fenómeno no se debía necesariamente a un vínculo orgánico con la crisis de la dominación oligárquica, sino a la aparición del marxismo como ideología entre la intelectualidad latinoamericana progresista de los años 20. El análisis marxista necesitaba aprehender la realidad de su tiempo para poder transformarla y emprender el camino al socialismo. La “novela social” se convertía en un instrumento utilitario para realizar este tipo de análisis. Hasta la aparición de Neruda con el *Canto general*, la novela parecía ser el género idóneo para “contar” la historia, pues al ser la esencia de la novela la capacidad para articular una trama, una “historia contada”, dicho género se prestaba efectivamente para la tarea en cuestión. Por lo demás, Françoise Perus acierta al decir que al no haberse producido una división radical entre política, literatura y ciencias sociales la “novela social” participa conjuntamente de las tres. Efectivamente, escribir “novelas sociales” es una tarea política, estrechamente vinculada al marxismo y a las consignas de los partidos comunistas de la época, aunque también es emprendida por grupos progresistas de corte populista (caso de Gallegos). Se escriben para aprehender la realidad, tarea que le correspondería realizar a las ciencias sociales, pero que es aún difícil de implementar en aquella época por su prematuro estado de desarrollo. El medio para realizar la tarea política de aprehender la realidad es entonces la novela.

En esta línea, Antonio Candido ha argumentado que fue precisamente en el descubrimiento del subdesarrollo donde la narrativa latinoamericana anticipó la toma de conciencia de los políticos del continente, así como de las ciencias sociales. La novela fue la primera de estos tres campos en reformular a América Latina y acercarse a una mayor comprensión del retraso y la miseria que conformaban el concepto de subdesarrollo <sup>49</sup>.

49 CANDIDO, Antonio. Literatura y subdesarrollo en América Latina. In: CHACÓN, Alfredo (ed.). *Cultura y dependencia*. Caracas: Monte Ávila, 1975, p. 172.

Fue también una época en la cual muchos escritores, que antes habían sido indiferentes a la miseria, sufrieron transformaciones ideológicas que los sensibilizaron a los temas políticos y comenzaron a ubicarlos en su escritura. De esta manera, pasaron a adherirse a los principios de la época, según los cuales la literatura tenía como función primaria desenmascarar la realidad latinoamericana (miseria, dependencia, explotación y opresión, etc.) y darla a conocer al mayor público posible. Por esta última razón es que hacerlo con alto nivel de arte y conocimiento formal era anatema, pues implicaba, según la modalidad de la época, una manera de dificultar el acceso del conocimiento a las masas. Igualmente, los escritores que hasta finales de los años 20 habían sido partícipes de los juegos surrealistas y/o formales se sentían moralmente obligados a probar su nueva adhesión desechando y renunciando autocriticamente a las anteriores prácticas, casi como si se tratara de una conversión religiosa.

De hecho, la transición de la década de los 20 a los 30 es históricamente un período de búsqueda de nuevos rumbos, de redefinición del ser social, de transformaciones y cuestionamiento de viejas certezas.

Que esta novelística (nueva, en esa época) se ubicara en un marco "nacional" no era ninguna novedad. Como ha señalado Hernán Vidal, desde la independencia y el surgimiento de las nacionalidades, a principios del siglo XIX, el proyecto literario romántico buscaba crear una conciencia nacionalista<sup>50</sup>, y ésta ha sido una característica permanente de la novelística latinoamericana. Lo que cambiaba era el proyecto nacional, el modelo social que se tenía en mente para definir lo "nacional" por la vía literaria. Para que el mismo fuera más coherente y aglutinador de fuerza social, se hace en un estilo más "accesible", más "didáctico", que evidencie más las ideas detrás del mundo ficticio que la fantasía, la magia o los aspectos míticos, subjetivos e irracionales del mismo.

Asimismo, ese período histórico se corresponde con un giro hacia una aspiración por modernizarse que aparece simultáneamente con la noción de subdesarrollo. En ese afán, la "novela social" busca expresar situaciones que son contemporáneas de todos los seres humanos, que funcionan y operan vinculados a problemas estructurales, y no rasgos exóticos que están perdidos en el retraso cultural que significa la irracionalidad, la intuición y el instinto, que ellos ven como propios del pintoresquismo folklorista. De allí entonces que se rechace el "color local" aun cuando se hable de indígenas, negros y otros sectores sociales igualmente oprimidos o discriminados, por encima del conflicto eminentemente político-social de corte estructural. Se rechaza un mundo mágico, un mundo de esencias como el vislumbrado por la literatura romántica, y que se pretende atemporal y correspondiendo en su esencia a la globalidad de la identidad latina, en favor de un mundo racional, un mundo conceptual.

50 VIDAL, Hernán. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*. Buenos Aires: Hispamérica, 1976, p. 30.

Este período histórico se corresponde, a su vez, con la aparición en América Latina del marxismo como ideología, y su presencia va a permear el mundo subjetivo de la época. Dicha situación predica la oposición latino/europeo, pero busca romper la otra oposición que implícitamente se desprendería de la primera: irracional/racional. Y aunque esto último es aparentemente contradictorio, en realidad resulta un elemento de oposición a la mirada modernizadora europea que buscaba reconstituir la producción cultural de las sociedades periféricas en su propia imagen (apropiación de rasgos culturales africanos, culto a lo maya, celebración de México como un "país surrealista", etc.). Si para los centros hegemónicos de decisión cultural la producción cultural latinoamericana, para ser válida, tiene que pasar por el prisma de la irracionalidad, que abre la compuerta hacia lo mágico y lo fantástico, para los "novelistas sociales" la producción cultural latinoamericana tiene que ser explícitamente racional y antimágica, antifantástica, para poder desmontar los mecanismos del subdesarrollo y confrontar con esa realidad desnuda a esos mismos centros hegemónicos.

Sin embargo, ya que la posición anterior no es explícita sino implícita, dentro de la misma novelística latinoamericana hay variantes significativas y contradicciones importantes. Por ejemplo, novelas más "populistas" como *La vorágine* o *Doña Bárbara* todavía se refieren al sujeto latinoamericano como un ser primitivo, proscrito o intruso que habita un espacio más cercano de la naturaleza, en un mundo premoderno, a la vez que aspira o se vincula a la "civilización", es decir, a la contemporaneidad moderna<sup>51</sup>. En cambio, novelas escritas por escritores con una ideología más explícitamente marxista buscan alejarse del anterior paradigma y de forzar la racionalidad y la contemporaneidad del sujeto latinoamericano, internacionalizándolo por la vía de la proletarización (*El tungsteno*, *Cacau*, *Mamita Yunai*, *Huasipungo*, *El mundo es ancho y ajeno*, etc.), aunque sin romper del todo con una visión del mundo atavística, y generalmente articulando sistemas significantes sólo en nostálgicos recuerdos de un pasado tradicional y premoderno ligado a una identidad colectiva. De allí también la dificultad de individualizar los personajes y crear personajes redondos, personajes anafóricos plenos, capaces de ir más allá de la simple referencialidad. Cuando, por ejemplo, se escribe sobre un indio o sobre un campesino, no interesa el individuo como tal, sino el emblema simbólico de ser oprimido y discriminado, símbolo de la condición humana, tal y como podría percibirlo un "lector racional".

Paradójicamente, al realizar este reduccionismo la "novela social" reafirma la presuposición de los centros hegemónicos de decisión cultural según los cuales el aporte fundamental de la modernidad reside en la innovación formal. Según esto, las sociedades periféricas, incapaces de innovar formalmente, sólo pueden

51 MariCarmen Ramírez hace un análisis casi idéntico acerca de cierta producción plástica latinoamericana en el mismo período. Ver RAMÍREZ, MariCarmen. *Devotees of the fantastic: discourse, politics and identity in recent Latin America art shows*. Nueva York, 1990, p. 5. (Presentado en el 78th College Art Association Meeting en Nueva York, febrero de 1990).



revelar emblemáticamente sus luchas políticas y sociales por medio de sistemas estéticos convencionales cuya función es defender su especificidad para impedir su absorción por parte de la cultura dominante<sup>52</sup>.

El deliberado énfasis en el aspecto racional de la creatividad, con el cual reaccionan los "novelistas sociales", cae en un plano descriptivo que impide adentrarse más allá de la realidad convencional y luchar con la forma y el lenguaje literarios. La fascinación de la vanguardia europea con la forma literaria genera una reacción totalmente opuesta que, al negar el instinto y la no conciencia, cae a su vez en un formalismo racional conceptual. Desde este ángulo, la "novela social" deja de producir imágenes que alteren permanentemente la conciencia de sus lectores y, por lo tanto, deja de sorprender, molestar, seducir o convencer.

La tragedia de la "novela social" es que los autores se vieron obligados a escenificar la autenticidad del subdesarrollo y a insistir en la configuración de una identidad cultural particular, como un mecanismo estético-ideológico para oponerse a alternativas externas dominantes impuestas desde los centros hegemónicos y para reclamar espacios legítimos de resistencia cultural; así se terminó produciendo un sistema simbólico en las márgenes de estos centros hegemónicos pero que no contradecía formalmente la mirada de estos últimos sobre la periferia, sino más bien certificaba su hegemonía cultural y afirmaba la falacia universalista de la ideología de la modernidad.

Si la literatura vanguardista buscó adoptar un lenguaje universal que se apropiaba para sí los cánones occidentales dominantes sin ninguna reflexión crítica, la "novela social" reaccionó en el sentido contrario, buscando recuperar elementos indígenas y premodernos, para universalizarlos por medio de sus rasgos ideológicos. Habría que esperar a que los escritores de la transición hacia el *boom* iniciaran una síntesis dialéctica de ambas tendencias, hibridando las premisas vanguardistas y la reflexión racional consciente del subdesarrollo con la subjetividad intuitiva e irracional de carácter étnico: Carpentier, Asturias, Rulfo, artífices de un nuevo arte sincrético.

## El eclipse ante la complejidad de la posguerra

En los años 50 la tradición establecida por la "novela social" se encontraba ya seriamente cuestionada por los novelistas jóvenes. Los nuevos escritores empezaban a rebelarse en contra de ella y a buscar influencias originales e innovaciones de estilo<sup>53</sup>.

52 Ver respecto al arte a RAMÍREZ, MariCarmen, op. cit., p. 8.

53 MORALES, Ángel Luis. *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Río Piedras: Editorial Edil, 1974, p. 418.

En América del Sur, este fenómeno se tradujo en un rechazo categórico a esta tendencia. Manifestaciones en este sentido hemos escuchado de escritores tales como Julio Cortázar o José Donoso. El primero lo justifica al explicar su partida de Buenos Aires a París y en su famoso debate con José María Arguedas. El segundo habla de una "ausencia de padres literarios" que los obligó a buscar modelos fuera del continente<sup>54</sup>. Luis Bocaz arguye que este cambio se debe a una nueva búsqueda de identidad por parte de las capas medias cuyo crecimiento económico y cultural a partir de la posguerra es marcadamente significativo y ha implicado su misma diversificación. En consecuencia, los escritores de los años 50 buscan diferenciarse de los de fines de los 30 no sólo enfatizando una problemática de carácter individual, sino también retomando la preocupación por los aspectos técnicos y retóricos del género<sup>55</sup>.

En América Central, donde el desarrollo literario logrado a lo largo de los años 30 y 40 es bastante inferior al de las naciones del sur, esta transición se hace menos evidente, lo cual no quiere decir que no exista. Simplemente, se da en una forma más matizada, que no rompe con la temática anterior ni abraza de buenas a primeras las formas narrativas no lineales o las visiones cíclicas de los eventos históricos. Sutilmente, sin embargo, esa transición se hace también presente.

En México, la aparición de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo en 1955 (prefigurado ya por *Al filo del agua* de Agustín Yáñez en 1947) significa el golpe de gracia para la "novela de la Revolución Mexicana" por razones no tan disímiles a las de América del Sur: expansión económica, política y social de los sectores medios, rompimiento con el período "militante" de la revolución, que es sustituido por el "alemanismo".

Tanto en Rulfo como en otras figuras de fines de los años 40 y 50, entre las cuales incluiríamos a Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Juan Carlos Onetti, se encuentra la transición entre la "novela social" y la "novela del *boom*": la profundización de búsquedas formales en el género, con mayor resonancia de la polisemia y un aumento de la complejidad semántica, juego de focalizaciones y ruptura de la temporalidad. A pesar de esto, no abandonan el proyecto ideológico ligado a la búsqueda de una identidad colectiva enraizada en la problemática social. Más bien, su intención es crear un nuevo sistema simbólico basado en la hibridación y la síntesis de los discursos anteriores.

No existen, pues, diferencias que justifiquen hablar de géneros distintos, en la novela social. Lo que existe es un proceso de descubrimiento del subdesarrollo y de percepción de la problemática social y un intento de codificar discursivamente estas categorías conceptuales. La necesidad de hacer inteligible la realidad percibida para entenderla por parte del mismo escritor obliga a simplificar la

54 DONOSO, José. *Historia personal del boom*. Barcelona, 1982.

55 BOCAZ, Luis. *Idéologie de la modernisation dans le discours théorique de la génération de 1950*. In: LEENHARDT, Jacques (ed.). *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*. París: 10/18, 1980, p. 224.

estructura y el discurso con el cual se articulan. A eso se agrega la necesidad de encontrar mecanismos para multiplicar dicha información y hacerla accesible a un público más amplio. En el proceso de simplificación, se termina esquematizando y reduciendo las contradicciones a un sistema bipolar simple. Dicho esquematismo es útil para introducir los nuevos rasgos ideológicos de los años 20 y 30. Sin embargo, con la complejidad ideológica, política y social que se genera a partir de la Segunda Guerra Mundial (incluyendo problemas específicamente latinoamericanos como la acelerada industrialización y urbanismo, la naturaleza de los Estados populistas, etc.), ya no es posible explicar las nuevas contradicciones sociales introducidas por el proceso de modernización que se desencadena a partir de los años 40 y que se articula ideológicamente a partir de la posguerra.

Asimismo, la simpleza narrativa no se reduce a la semántica propiamente dicha, sino que se traduce también en los límites de sociolectos representados y en la naturaleza artificial de los mismos en algunos casos. Como nos recuerda Carlos Reis<sup>56</sup>, un género literario (y subgénero, agregaría yo) no es arbitrario o aleatoriamente perfilado: éste funciona como signo de rasgos ideológicos que automáticamente implican una cierta manera de imaginar la historia, una ilusión social de carácter subjetivo, una forma de conciencia particular. Por lo tanto, su eficacia no exige formulaciones semánticamente transparentes.

Viendo lo anterior, nosotros concluimos que es debido a la introducción de la ideología marxista durante los años 20 en el continente americano, con todo y sus diferentes variantes, que se empieza a generar, en el espacio ideológico-estético-subjetivo, una doble confrontación oposicional: sectores dominantes/sectores populares, por un lado, y Latinoamérica/Primer Mundo, por el otro. Es a partir de esta doble confrontación oposicional que se repiensa y reformula el género novelesco, y que comienza a emerger gradualmente como el género dominante en el continente.

No hay que olvidar que, hasta ese período histórico (de hecho, hasta el fin de la década de los 30; algunos quizás lo alargarían hasta la publicación del *Canto general* de Neruda, en 1950), la poesía es el género dominante en América Latina. Sin embargo, la poesía pasa, ideológicamente, a ser vista como una meditación de corte individual o individualista, que recoge fragmentos subjetivos de la realidad, pero que es incapaz de redefinir una perspectiva latinoamericanista<sup>57</sup>. Vallejo mismo va a contribuir a acentuar esta dicotomía al hacer esa tajante división entre su poesía y su prosa: la poesía es experimentalista, personalista; la prosa es simple, y pretende llegar a todo el mundo. Hasta Neruda va a reconocer tácitamente el vigor de la narratividad e incorpora, de hecho, esta característica en el *Canto general*.

56 REIS, Carlos. Sistema ideológico y discurso narrativo. *Semiosis*, 10, p. 51-82, 1983.

57 Hay excepciones a la anterior generalización, desde luego. El desarrollo de la literatura nicaragüense es un ejemplo de esto, fuera de otros casos individuales. Asimismo, la "poesía guerrillera" de los años 60 va a regenerar y darle nuevo vigor al género.

Así pues, en el marco del "descubrimiento del subdesarrollo", es decir, al confrontar los paradigmas antes mencionados, muchos escritores van a dar el vuelco hacia un género que facilite una meditación de índole histórica, produciéndose así un giro hacia la novelística como género.

Al mismo tiempo, dado el marco confrontacional entre vanguardia poética por un lado, asociada ideológicamente a un apoliticismo o elitismo, y literatura comprometida por el otro, asociada a diversas posiciones de corte marxista, era obvio que en el proceso de rechazar la poesía como subjetiva o individualista se rechazara también la prosa vanguardista considerada como preciosista. De allí los ataques a Pablo Palacio, la marginación de Felisberto Hernández o Juan Emar, el desdén hacia Macedonio Fernández, etc.

El rechazo a la prosa "preciosista" por razones ideológicas va unido a la noción de que la prosa debería contribuir a esclarecer la realidad social latinoamericana, lo cual implicaba una meditación histórica y casi etnológica de los sectores sociales que integraban el continente; se vincula también con la noción de que dicha literatura debería servir como instrumento ideológico para formar a las masas y a su vanguardia, con fuerte influencia de Barbusse en un primer momento, y del zhdanovismo en un segundo. Todo ello contribuye a determinar las características de lo que hoy estamos denominando "novela social". Por eso el rechazo virulento a experimentos vanguardistas, la búsqueda de una linealidad y simpleza estilísticas, la facilitación al máximo de las líneas de acción y la pretensión de articular no sólo los diálogos sino incluso voces narrativas por medio de sociolectos de corte popular (o populista).

La "novela social", entonces, no representa una infancia en el desarrollo del género novelesco, sino más bien una especie de regresión adolescente. Es un paso explícito de corte ideológico que, en algunos casos como el brasileño, deliberadamente deja atrás logros importantes tales como los de Machado de Assis o Mário de Andrade para refugiarse en una especie de neopastoralismo literario.

Sólo en el caso mexicano podríamos argüir que se trata de un fenómeno más orgánico, vinculado a la revolución. En los demás países, va a pesar más el espacio propiamente ideológico. Se va a intentar adecuar la producción novelesca al ritmo dictado por México (de donde se va a desprender un importante e influyente pensamiento populista) y, sobre todo, al ritmo dictado por París y por la naciente URSS.

### Bibliografía de base

- ALONSO, Carlos J. *The Spanish American regional novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- BRUSHWOOD, John S. *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973 (Breviarios, 230).



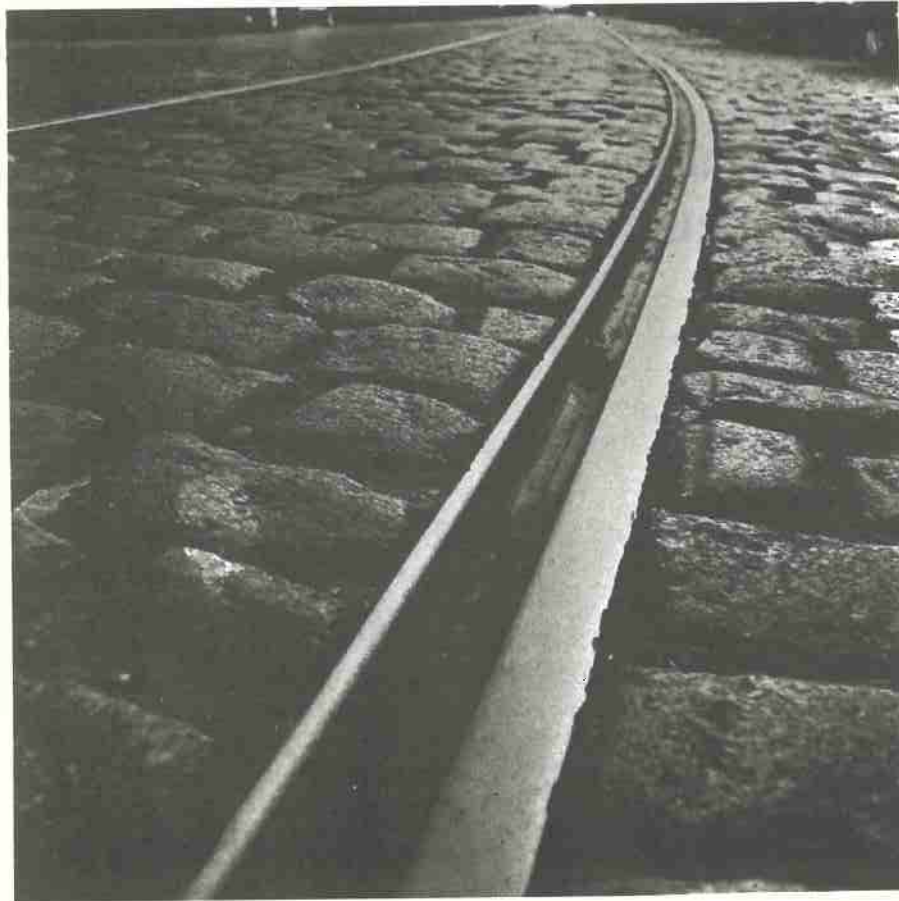
- CANDIDO, Antonio. Literatura y subdesarrollo en América Latina. In: CHACÓN, Alfredo (ed.). *Cultura y dependencia*. Caracas: Monte Ávila, 1975, p. 171-84.
- DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972 (Col. Popular, 117).
- FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *The voice of the masters*. Austin: University of Texas Press, 1985.
- PERUS, Françoise. *Historia y crítica literaria*. La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Narradores de esta América*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1974 y 1977. 2 t.
- VIDAL, Hernán. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*. Buenos Aires: Hispamérica, 1976.
- YURKIEVICH, Saúl. *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid: Alhambra, 1986.

## *Novela urbana*

# Textos sobre Roberto Arlt y la ciudad rabiosa

*Jorge B. Rivera*

Argentina. Escritor, periodista, profesor en la carrera de Comunicación Social en la Universidad de Buenos Aires...  
Obras principales: *El folletín y la novela popular*; *La primitiva literatura gauchesca*; *El relato policial en la Argentina*; *La investigación en comunicación social en Argentina*; *El cuento popular*; *Roberto Arlt: Los siete locos*.



Empedrado porteño.

¿Quién nos va a reproducir la mejilla pensativa, el perfil desgraciado y cínico de Roberto Arlt en el sucio boliche bonaerense de Río de Janeiro y Rivadavia, cuando se llamaba Erdosain?

JUAN CARLOS ONETTI

**J**aime Rest anotó, a propósito de Roberto Arlt, una evidencia sugerente en el que terminaría por ser su último libro:

Transformada en ciudad mitológica, como las ciudades invisibles de las que habla Marco Polo en su encuentro con Kublai Khan, según el relato de Calvino, Buenos Aires es uno de los grandes y reiterados asuntos de la literatura de los últimos cincuenta años<sup>1</sup>.

La datación podría extenderse desde luego hacia atrás, pensando por ejemplo en *La gran aldea* (1884), de Lucio V. López, y en la serie “urbana” que prosigue con Martel, Fray Mocho, Pascarella, Palazzo, Blomberg y Gálvez, hasta llegar — hacia 1926-1929 — a la eclosión de la obra que replantea en una nueva sintonía estética e ideológica (¿abriendo o cerrando una serie?) la gran mancha temática de la ciudad: la obra narrativa de Roberto Arlt.

Los textos que siguen son abordajes provisionales de un conjunto de problemas y relaciones vinculadas precisamente con ese replanteo y con los modos tangenciales o sesgados con que se introduce en su meollo el vastísimo y complejo universo de la *ciudad*, con sus polifonías, sus amalgamas, sus reciclajes y sus mezclas de tiempos y espacios culturales.

Se trata de acotamientos para un abordaje más amplio, que exige herramientas interdisciplinarias ciertamente más variadas y rigurosas que las sugeridas y empleadas en estas notas.

### Arlt-Baudelaire: el paradigma literario de la ciudad

De diferentes maneras (aunque en el fondo coincidentes), Poe, De Quincey y Baudelaire se ocuparon de esa densa realidad “moderna” del siglo XIX que eran las grandes ciudades deshumanizadas y expoliadoras de la Revolución Industrial,

<sup>1</sup> REST, Jaime. Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad. In: —. *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: CEAL, 1982, p. 69.



a través de un atajo que tendría otra forma de abordaje complementario en algunos textos de Marx y en las novelas de Sue, Balzac, Dickens y Dostoyevski, habitantes y testigos especulares de esas mismas ciudades.

Desde este punto de vista, quizá sea su identificación con el universo tramado o descifrado por Baudelaire la que aporte dislocamientos y confirmaciones más atractivas para aproximarse, por lo menos de modo sesgado y tentativo, a la compleja relación de Arlt con la modernidad urbana y sus repertorios temáticos e ideológicos, tal como podían plantearse (o como de hecho se plantearon) en el Río de la Plata, en los umbrales conflictivos de los años 1930.

Existe un primer Arlt, no despojado todavía de los lastres del aprendizaje juvenil, que firma Roberto Godofredo Arlt. Es el mismo que exorna (la palabra es fea y ambiciosa, pero le cae bien a este aprendiz ampuloso) el texto liminar de *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*<sup>2</sup>, aparecido en *Tribuna Libre* a comienzos de 1920, con un aparato de citas y referencias ostentoso e ingenuamente erudito: nos referimos, desde luego, al sistema que remite a Swedenborg, De Quincey, Novalis, Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam, etc., difundidos por entonces en forma fragmentaria o en las traducciones españolas de Calpe, Mundo Latino, Cervantes, etc. Con mayor verosimilitud, ese mismo recurso volverá a aparecer, poco después, en la prosa ensayística de Borges, aunque por el momento — y particularmente en el caso de Arlt — es sólo la marca de una idea “plebeya” de la literatura y la cultura, que suele encontrar sus cauces en los cuadernillos de la folletería de kiosco, alimentada por mucho modernismo, Nietzsche, “decadentismo” finisecular y esoterismo mal metabolizado.

El texto no deja de ser curioso y fuertemente sugeridor, en tanto supone una primera *apropiación* incipiente de la literatura y funda una cierta forma de *continuidad*, que tendrá su prueba de verificación ulterior en *El juguete rabioso* (1926) y *Los siete locos* (1929), las dos piezas decisivas del tablero ficcional arltiano. En *Las ciencias ocultas* se perciben una presencia y una ausencia simultáneas: en primer término, la presencia fundacional de lo *infractorio* (encarnada en la “infidelidad” traidora del relator), asociada con un doble uso dramático y romanesco que anticipa lo esencial del sistema (la descripción de la “mezquindad” que se encubre tras la fachada “espiritualista” de los teósofos, en coalición con los réditos posibles de una típica historia “conspirativa”); en segundo lugar, la ausencia de los clásicos referentes folletinescos del universo arltiano, sustituidos en este caso por un registro y una genealogía cultural cabalmente “sospechosos” y en cierto modo “expropiados” por el autor, quien suplanta Ponson du Terrail por Swedenborg y Pérez Escrich por Novalis o Thomas De Quincey.

El futuro rapsoda de los “filisteos” y los “humillados” porteños se aleja de sus lecturas juveniles del ciclo Rocambole (que permanecen sin embargo en filigrana) para ubicarse, más bien, en la mistificación epigonal de lo “raro” y en

2 Recogido en ARLT, Roberto. *Nuevas aguafuertes*. Buenos Aires: Losada, 1975, p. 106-41.

las catálisis que remiten — a través de Huysmans, Gautier, Lorrain y Baudelaire — a una de las respuestas del siglo XIX frente a los avatares de la ciudad y de la “modernidad” científico-económica del capitalismo.

Si los colegas “boedistas” rescatan fundamentalmente la vida de los “humildes” y de las “víctimas sociales” (el típico universo de *La casa por dentro*, de Juan Palazzo, o de los textos de Castelnuovo), dentro de los parámetros de la clásica visión positivista-naturalista, Arlt pondrá mayor énfasis (a contrapelo) en lo estructuralmente *periférico* y en la marcación deliberada de las *excepcionalidades sociales* (la ciudad, en definitiva, es polifónica), apuntando hacia la constitución agónica de un universo poblado por ilusos, inventores frustrados, místicos, locos, utopistas, ramera bíblica, perversos, conspiradores, aventureros, filósofos de café, rufianes, humillados y oradores mesiánicos, que conviven — como en las injurias retóricas que operan por contaminación — con tenderos, profesores universitarios, obispos, burócratas, generales, ministros, amas de casa, médicos, filántropos, etc. Un universo ambivalente, corroído y bímembre, en el que se darán equivalencias especulares a partir de los pares *canalla/triste*, *vil/soñador*, *desabrimiento/gracia*, *dislocación/unidad*, como sucede en la galería espectral de personajes como Erdosain, Ergueta, Hipólita, el Astrólogo, Barsut, el Rufián Melancólico, el Hombre que vio a la Partera, Astier, etc.

La remisión a Baudelaire — designado por el relator de *Las ciencias ocultas* como “padre espiritual” y “demonio socrático”, eco probable de “¡Matemos a los pobres!”, de *Spleen de París* — tiene un valor auténticamente indicial en la constitución del sistema, y no es aleatorio, en este sentido, que Silvio Astier aspire en *El juguete rabioso* a ser “un poeta genial como Baudelaire”, sin desdeñar, al propio tiempo, la tentación de convertirse en un bandido grande como Rocambole, el personaje folletinesco de Ponson du Terrail, en una suerte de alquimia topográfica que propondría, en otra clave, la operación realizada por Isidore Ducasse al amalgamar en los *Cantos* la impronta poética de Baudelaire y los imaginarios tipográficos de la novela de folletín, esto es, los dos polos de atracción de la imaginación urbana del siglo XIX.

De modo nada arbitrario, la elección temática de la *excepcionalidad* y la polifonía parece apoyarse, en el universo narrativo de Arlt, en las marcas de la herencia romántico-simbolista tamizada a través de Baudelaire, con su sentimiento del tedio vital, su preferencia por la esfera de los desclasados y los “raros”, su interés por lo “nuevo” y “extraño”, su gusto por la vida de las ciudades, su caladura en el tema del dolor humano asociado a esas mismas ciudades, su pintura de la desdicha, su erotismo conflictivo, su deseo de aniquilación y sus exploraciones de la crapulosidad individual y social, tal como estas constantes aparecen tematizadas en *Las flores del mal*, *Spleen de París* y los textos críticos de *El arte romántico*.

Los desclasados y excéntricos que deambulan por la obra de Baudelaire, que Arlt seguramente conoció en forma fragmentaria en las viejas traducciones

de Eduardo Marquina<sup>3</sup>, hacen pensar razonablemente en el misticismo fallido de Ergueta, en las peripecias del hipotético *Diario de un morfinómano* (redactado presumiblemente por Arlt sobre las peripecias biográficas del bohemio Astier de Villate<sup>4</sup>), el esoterismo incierto de *Las ciencias ocultas*, la crapulosidad de un relato como "Las fieras", las utopías y el mesianismo del Astrólogo en *Los siete locos*, el dandismo perverso de Barsut, el *spleen* de Erdosain y el Rufián Melancólico, la pecaminosidad equívoca de Hipólita, etc.

Pero hay más todavía: la reinvidicación del imaginario poético por encima de la presunta *moral* del tema abordado, y en especial la búsqueda de la *belleza* del Mal (las ciudades ejercen en ambos una ambigua atracción/repulsión), la búsqueda tendiente a no confundir "la tinta con la virtud" y a devolver en "oro" el "barro" de la vida moderna y de la propia condición humana<sup>5</sup>; y, complementariamente: el "dandismo" de disgustar y la férrea voluntad de *hacer*, planteada en la construcción del ciclo *Los siete locos/Los lanzallamas* y de manera más explícita en las "palabras del autor" que preceden a *Los lanzallamas*, con su apelación a la "prepotencia del trabajo" y su imagen voluntarista de la "Underwood" (un típico utilaje de la "modernidad" mecánica, que prolonga la manualidad de la operación de escribir) teclada "hora tras hora".

Anclados quizá en una tesis histórica y cultural todavía sugestivamente homóloga a la que plantea y teoriza Baudelaire (estamos apenas en la antesala de la neotecnología electrónica que suplantará al mundo del vapor, el ferrocarril, la fotografía y la imprenta), los deseos imaginarios de los personajes de Arlt tienden de modo manifiesto hacia la realización *material* del Bien y del Trabajo, aunque lo hagan paradójicamente *para no lograrlo* y para poner al desnudo, de manera contumaz y dolorosa, esta ambigua voluntad negativista. Astier, Erdosain y los "locos" *hablan*, en la saga arltiana, sobre una vida de la que están excluidos tal vez definitivamente, o cuyas primicias sólo pueden entrever ocasionalmente, en forma nebulosa y siempre incierta, a través de las sustituciones de la utopía conspirativa y de los fantaseos de la fabulación mistificatoria. La "modernidad", paradójicamente, los aspira y los expelle en un doble movimiento de explosión/implosión. Pertenecen, de modo ambiguo, a una *mezcla* cuyas tensiones y direcciones no les es posible conocer, o que sólo intuyen de manera nebulosa.

Baudelaire, como algunos de los personajes *fuertes* de Arlt (quizá como el propio Arlt en sus zonas biográficas más complejas), tiene la percepción o la intuición del Trabajo como *recurso* herramental para huir de las pesadillas

3 La traducción de Marquina, en la que faltan las seis piezas condenadas en agosto de 1857, fue realizada sobre la edición Calman-Lévy, criticada en su momento por sus serias deficiencias.

4 La referencia a Astier de Villate aparece en Conrado Nalé Roxlo, en *Borrador de memorias* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1978). Según indica Diana Guerrero en *Roberto Arlt, el habitante solitario* (Buenos Aires: Granica, 1972), el "Diario de un morfinómano" fue publicado en *La novela de Córdoba* en 1920. Texto no localizado.

5 "Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or" es el último verso del "Epílogo" dedicado a la ciudad de París, que Baudelaire pensaba incluir en la reedición de *Las flores del mal* (1861).

abyectas del tiempo, y en cierto modo para anularlas<sup>6</sup>; consideración ardua, como dice Georges Bataille, que tiende a poner a la economía (también podría decirse a la historia) en la base misma de la moral y de la poesía, idealísticamente descarnadas hasta entonces de los riesgos antimetafísicos de esa ominosa pesantez materialista<sup>7</sup>. Semejante atribución — podría agregarse, parafraseando nuevamente a Bataille — serviría por añadidura para acentuar los efectos estéticos de la negación y para sentir, de paso, como un "efecto" artístico no desdeñable, el atractivo mórbido, angustiado y constante de una vida *regularmente postergada e insatisfecha*, que desde la Revolución Industrial parece ser el paradigma existencial de los hombres hacinados en las grandes ciudades grises.

Baudelaire — y conviene aclararlo para establecer mediaciones oportunas — reniega paradójicamente en su misma vida cotidiana del trabajo y de la acción práctica, por lo menos en la dirección voluntarista y casi gimnástica en que hacen lo contrario, contemporáneamente, dos escritores típicos como Balzac y Dumas padre, atados sin culpas demasiado tortuosas a los férreos mecanismos productivos de la industria cultural, a los que Arlt no es precisamente extraño.

Por una parte, como anotamos: *apetencia manifiesta del Bien y del Trabajo purificador*, como anclajes procesales en la "normalidad" y en las urgencias de la subsistencia cotidiana, pero también como formas de ejercicio estético de cierta espiritualidad humanizante de naturaleza menos material. Por otra (casi como contraprestación en el centro del sistema baudelaireano): *trabajo con la temática poética del Mal y desasimiento existencial de las prácticas productivas* (que es, a la vez, una sustracción a las prácticas de la historia y de la sociedad capitalista), encarnado modelarmente en la figura paradigmática del *dandy*, asistido en sus actos y en sus maneras por el deseo artístico de provocar y ser chocante a cualquier precio (inclusive a cualquier precio económico).

La síntesis modernidad/decadentismo/Baudelaire, en suma, puede ser vista como uno de los demonios que extienden su socrática influencia sobre el joven Arlt, hasta modelar algunas de sus ideas particulares sobre la literatura y sobre la "lectura" de su tiempo, que ella puede o debe emprender. Pero Baudelaire es también el "demonio socrático" de sus compañeros Nicolás Olivari y Enrique González Tuñón, interesados como él en el viejo problema de la ética y la estética de la literatura.

No es ciertamente casual, en el universo de *Los siete locos*, la elección del mito tecnológico de la rosa de cobre, vinculada culturalmente con las ideas de *finalidad, perfección y logro absoluto*, aunque ni Erdosain (en su solipsismo) ni el Comentarista (demasiado ocupado en las tramas y en las intimidades psicoló-

6 Cf. BAUDELAIRE, C. Mi corazón al desnudo. In: —. *Diarios íntimos*. Trad. de Rafael Alberti. Buenos Aires: Bajel, 1943, p. 106-8, LXXXVIII a XCI.

7 Cf. BATAILLE, Georges. Baudelaire. In: —. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1959, p. 25-45.



gicas de su relato) se ocupen de profundizar o teorizar esa dirección simbólica al referirse al pequeño artificio ideado por el primero.

Más allá de su valor simbólico, la idea de la rosa metalizada implica plantear el conflicto estético entre lo *natural* y lo *artificial*. Pasar de la típica concepción del siglo XVIII, que ve a *natura* como fuente de lo *bueno* y de lo *bello*, a la concepción dramática baudelaireana, que postula, en todo caso, que “lo noble y bello resulta del razonamiento y del cálculo”, y por consiguiente plantea como un Ideal posible la “reforma” de la naturaleza, frente a la *grosería* y la *maldad* inmanentes en la vida cotidiana y en la fatalidad naturalista, propugnando una suerte de artificio del artificio.

Erdoesain y el Astrólogo, por dos vías aparentemente diferentes, tratan de sustraerse a la fascinación cretinizante de esa inmanencia brutal, en un caso a través de la invención de supercherías tecnológicas (y simbólicas), como la rosa de cobre, y en el otro a través de la formulación de la utopía mesiánica conspirativa (la reconstrucción de la ciudad secular del capitalismo), aunque ambos, en el fondo, persigan un mismo propósito “ilusionista” y “espiritualizador”. Habría, por supuesto, una tercera vía a considerar: la elegida por el propio Arlt para montar ficcionalmente esas supercherías.

### Arlt-Onetti en el corazón de las ciudades rabiosas

El malestar provocado por las ciudades es arcaico y remite indistintamente a vagas nociones de culpa cainita (Génesis 4, 17) o de añoranza edénica, pero comenzará a profundizarse de una manera nueva a partir del siglo XVIII, con el choque cultural entre la vieja ciudad “caótica” aunque de dimensiones *humanas* del Medioevo y la nueva ciudad “acumulativa” y *deshumanizante* de la Revolución Industrial: la ciudad de Balzac, Dickens y el Poe de “El hombre de la multitud”, pero también la ciudad “convulsiva” de las rebeliones *ludditas*, de los saqueos apocalípticos y en especial de la Comuna de París, como modelo de los nuevos espacios urbanos conmocionados por la insurrección.

Frente a ese difuso malestar, los utopistas del siglo XIX fabulaban un universo urbanístico en el que la melioración social se vinculaba con “falans-terios”, “jardines” y “paralelogramos” arquitectónicos, en los que prevalecían — junto con la inmersión esotérica — la planificación geométrica (la progresiva *geometrización* de la realidad ganaba terreno por entonces) y la delimitación en filigrana de las manipulaciones racionalistas de la arquitectura y el urbanismo del siglo siguiente.

Pero más que la planificación utopista de los Fourier, Owen, Cabet, etc., terminó por imponerse al cabo la solución planteada por la represión de Estado (la Comuna también fue un modelo en este sentido) o la burguesa e individualista del *art nouveau* y sus diferentes derivaciones y replanteos nacionales. El estilo

*liberty* o *floreale*, desde esta perspectiva, impuso en muchos puntos su complacencia “boldinista” y *kitsch*, encapsuladora de conflictos, a través de la vertiente del hedonismo, el confort burgués de los interiores y la exhibición conspicua del poderío económico, aunque en otros planos de emergencia cultural lo acompañasen auténticos puntos de ruptura epistemológica y verdaderas erupciones de la crisis, como las que desataban Freud, Einstein, Planck, las vanguardias artísticas, los movimientos político-sociales, la creciente secularización de la sociedad, la emergencia de los nuevos medios audiovisuales, etc.

La ciudad, desde luego, planteó siempre a los pensadores y artistas una suerte de fecundo dualismo representacional e imaginario, que propuso en forma casi simultánea las ideas de *seguridad*, *pacto* y *optimismo reproductivo*, y las especularmente opuestas de *incertidumbre*, *disgregación* y *fragilidad*. Frente al urbanismo “embellecedor” y “represivo”, y a la arquitectura “complaciente” de fines del siglo XIX y comienzos del XX (e inclusive frente a las construcciones prospectivas de los utopistas sociales), esa segunda vertiente crítica y pesimista erigió — casi con meticulosidad — sus propias fantasmagorías y espantajos. Por ejemplo: la crispada exasperación destructiva y expresionista de textos como *La risa roja* (1904) y *Dies Irae*, de Leónidas Andréiev, que trabajan el derrumbe urbano precisamente sobre un imaginario fuertemente escatológico, deprimido por el fracaso de las ilusiones sociales (en el caso de Andréiev, las de la *intelligentzia* rusa liquidada por la derrota en la guerra ruso-japonesa y la represión de la revolución de 1905), o de textos como *La peste escarlata* (1913), de Jack London, con sus visiones isomorfas — portadoras de una intuición pesimista sobre el futuro de la sociedad capitalista — de la humanidad, que retrocede hacia sus orígenes culturales tras una plaga exterminadora de la civilización y las ciudades.

Algo de la crispación expresionista que estaba presente en los textos de Andréiev y London parece filtrarse como un aura en la visión tecnológica y en las descripciones de la modernidad urbana que nos propone Roberto Arlt en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, con sus anotaciones “fabriles” y sus escenografías que amalgaman y contraponen lo duro, lo gaseoso y lo eléctrico.

Esas percepciones tienen que ver fundamentalmente con la relación Erdoesain/Comentador, aunque algunas se vinculan con Haffner y el Astrólogo y otras pertenecen de manera exclusiva a la esfera del Comentador. En líneas generales, podemos discriminarlas en tres grandes agrupamientos: 1) descripciones de paisajes reales (la escenografía de casas ricas con jardines, verjas preservatorias y ventanas encortinadas junto a las que camina Erdoesain, la sucia casa de departamentos baratos en que vive Barsut, el viaje a Témperley, con su secuencia espacial frigoríficos-fábricas de jabón-fundiciones de hierro y vidrio-talleres ferroviarios, la fisonomía fabril del Dock Sur, las imágenes de la Diagonal Norte en las secuencias postreras del Rufián Melancólico, etc.); 2) visiones internas o alusiones a paisajes reales (el sombrío paisaje de usinas, gasógenos y tuberías que imagina el Abogado); 3) fantasías tecnológicas (las imágenes de la fábrica subterránea y del “rayo de la muerte”).

La mayoría tiene un curioso y pregnante punto de conexión con ciertos patrones representacionales de la modernidad tecnológica: los patrones de las vanguardias futurista y expresionista, que insisten en plantear una crispada escenografía estética (en el fondo una estética tecnológica) de usinas, semáforos, estructuras metálicas, guinches, poleas, gasógenos, vías férreas, cabriadas, silos de cemento y acero, tuberías, compresores, manómetros, tanques de petróleo, arcos voltaicos, puentes de hierro, efectos lumínicos vinculados con gases o sustancias químicas y olores sulfúricos, ardientes, aliáceos, etc.

Visto en “perspectiva cultural”, el repertorio ciudadano-tecnológico de Arlt remite de manera sesgada a visiones como las producidas por los futuristas rusos e italianos, el Walter Ruthmann de *Sinfonía de una gran ciudad*, el pintor Marcel Gromaire o el Léger de *El ballet mecánico*, con una acumulación equivalente de bloques de cemento, láminas de cristal, vigas de acero, olores de caucho quemado y avisos luminosos color azul de metileno y verde sulfato de cobre, recorrida en su caso por “humillados” como Erdosain, “místicos” como Ergueta y “locos” o “visionarios” conspirativos como el Rufián Melancólico y el Astrólogo. Aunque, en realidad, las estimulaciones y soportes visuales de la vanguardia europea no deben haber sido conocidos en profundidad por Arlt, en un medio en el que sólo asomaban tímida y fragmentariamente en algunas entregas de la revista *Martín Fierro* (1924-1927), y tampoco la ciudad podía ser considerada — si la comparamos con otras urbes “tecnológicas” de la época — como singularmente pródiga en este tipo de material visual, independientemente de la existencia de construcciones que sí respondían, con alguna modestia, al nuevo diseño de la arquitectura industrial y racionalista (usinas termoeléctricas, puentes de hierro, chimeneas fabriles, sistemas de señalización ferroviaria, instalaciones portuarias, plantas de fundición, “rascacielos” de la naciente Diagonal Norte, etc.).

Arlt, de manera más crispada en su obra narrativa que en sus “aguafuertes” periodísticas, explora un tipo de ambientación urbana (y en última instancia de personajes) que también aflorará en el primer Onetti de “Avenida de Mayo, Diagonal, Avenida de Mayo” (1933), ya anticipador de la acedía y el desabrimiento existencial de las ciudades y los hombres de *El pozo* (1939) y *Tierra de nadie* (1941).

En un viejo texto, Onetti<sup>8</sup> dejó constancia de su admiración por tres fragmentos arltianos a los que juzgaba ejemplares y en cierta forma inimitables. ¿Qué le interesaba a Onetti, por ejemplo, en textos como “La agonía del Rufián Melancólico”, “Haffner cae” y “El humillado”, los dos primeros pertenecientes a *Los lanzallamas* y el último a *Los siete locos*?

Tratemos de procesarlos en su orden cronológico original, de 1929 a 1931: a) “El humillado” contiene esencialmente el relato de Erdosain y del Comentarista

8 ONETTI, Juan Carlos. Semblanza de un genio rioplatense: In: LAFORGUE, J. (ed.). *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1972, v. 2.

sobre el abandono de Elsa. En él afloran los signos del cansancio, la angustia y el aburrimiento, junto con la percepción de la proximidad de los “tiempos de tribulación” de los que habla la Biblia. “Los hombres están tan tristes que tienen necesidad de ser humillados por alguien”, dice Erdosain, quien no sabe por qué se contiene y no mata al Capitán. Remo memora los castigos del padre y tiene una alucinación: ve a Elsa en “los tumultos monstruosos de las ciudades de portland y de hierro, cruzando diagonales oscuras a la oblicua sombra de los rascacielos”. El fragmento concluye con el estallido final de Erdosain: “Confesá, ¿te acostaste o no?”; b) “Haffner cae” contiene el soliloquio del Rufián Melancólico durante su caminata nocturna por la Diagonal Norte, mostrada con sus edificios como “transatlánticos de cemento y de hierro rojo”, sus letreros luminosos, sus olores de gasolina vaporizada y sus signos de transitoriedad constructiva (cabriadas, guinches, poleas, andamios, “jaulas hexagonales” de hierro y cemento). Sobre esa escenografía, las cavilaciones del Rufián (ser el Dios de la Cieguita, optar entre el Astrólogo y la Cieguita) y el ajuste de cuentas del hampa: los hombres que disparan sobre él en la oscuridad; c) en “La agonía del Rufián Melancólico”, a su turno, Haffner agoniza en el hospital y los policías lo interrogan brutalmente. *Racconti* de la vida del Rufián, punteados por la sensación de sed del agonizante y las preguntas de los interrogadores: la cárcel, el *pic-nic* mafioso, las prostitutas, el pizarrón, la herrería, el apaleamiento del Pibe Miflor, el carrito de la verdura, la *canzonetta* de Pascuale, las palizas y finalmente la muerte.

Los tres textos contienen elementos gratos a la mitología que iría desarrollando Onetti a partir de su relato de 1933. Pero contienen algo más, que tal vez sea la marca que lo liga más estrechamente con Arlt: la idea desesperanzada del hombre solitario y atrapado en esa cosa *contra natura* que son las grandes ciudades, el hombre que puede ser Haffner — encanallado en la ferocidad del aburrimiento — o Erdosain, Ergueta, Linacero, Aránzuru, Osorio, Brausen o Larsen, llamado también “Juntacadáveres”.

Pero en el fondo ni Arlt ni Onetti trabajan con una ciudad histórica y precisa (¿lo hacían verdaderamente Dickens y Balzac?), salvo cuando abordan alguna anotación referencialista casual sobre paisajes o escenarios urbanos específicos, que termina remitiendo de modo paradigmático a la vaga sustancia *ciudad*. Ambos — con excepción de los “deslizamientos” metafóricos y metonímicos que hemos enunciado — son casi ascéticos en la anotación “realista”, y no es por cierto aleatorio que Onetti haya quebrado el viejo truco de la verosimilitud referencial con el atajo de Santa María, en sustitución de las puntuales Buenos Aires y Montevideo.

El mundo de Roberto Arlt, podría arriesgarse, será fundamentalmente el de los “barrios” de Buenos Aires que comienzan a extenderse hacia el oeste a partir de 1900, pautando una segunda forma de localización y alojamiento (la primera había sido el hacinamiento en los conventillos del viejo casco urbano) para los saldos inmigratorios que ya se han asimilado o están en proceso de hacerlo.



Un mundo de casas bajas (y ocasionalmente de planta alta) que entre 1887 y 1909 ha cuatuplicado su número, en el que prolifera un comercio menudo — preferentemente en manos de inmigrantes — y en el que se verifican llamativos contrastes entre el derroche suntuario, el mimetismo de las apariencias sociales y la pobreza sobrellevada con decoro vergonzante, como marcas preñadas de la mentalidad y el imaginario social.

No parece fortuito, en consecuencia, que una zona decisiva de la obra arltiana ponga en contacto — casi como conflicto — al universo fallido de la inventiva tecnológica (que en el caso de personajes como Astier y Erdosain es casi una teratología de la invención) y al universo improductivo de los pequeños comerciantes de barrio, abroquelados en la defensa materialista de ganancias diminutas y empeñosamente atesoradas. Esa confrontación revela a su modo las limitaciones y aberraciones de un tipo de ingreso en la modernidad urbana, que podríamos ilustrar de otra manera, mediante el apoyo de cifras: entre 1887 y 1909 los establecimientos industriales de Buenos Aires han pasado de 6.128 a 8.119, mientras que el comercio minorista ha crecido de 9.009 a 21.604, según los registros estadigráficos de la época.

El universo arltiano de las novelas, los cuentos y las “aguafuertes” (cabría hablar también del teatro) parece constituido fundamentalmente por los actores de la tríada *pequeños comerciantes-burócratas-marginales*, como encarnaciones ficcionales de estructuras más profundas de la sociedad argentina de los primeros tramos del siglo.

En la vocación “ahorrativa” del comerciante entrevistado o fabulado por Arlt hay una perversidad segunda que nace de su despegamiento de la voluntad “tecnológica” de acumulación. Su vocación acumulativa (y las mezquindades que la acompañan) no se vincula con la voluntad o con la coartada de la “productividad” manufacturera, y por lo tanto se reduce a mero fetichismo de la pequeña ganancia.

El “inventor” arltiano, a su vez, como una de las variantes del “marginal”, revela otra perversidad que lo aleja del modelo o de la voluntad “tecnológica” en su sentido clásico: la falta de “eficiencia”, el desborde por la línea de una “inventiva” sin cauce, que parece más cercana a los territorios de la creación estética que a las precisas cuadrículas del universo productivo, hacen de él un periférico ridículo o potencialmente peligroso. El “inventor” de Arlt, en este sentido, parece una superfetación de prototipos como Charles Cros, con su radiómetro para pesar imponderables, su telegrafía óptica interplanetaria y sus estudios sobre la “constitución azucarada” de la electricidad, que aportan el sesgo del descubrimiento imprevisto, de la irrupción del deseo, de la utopía inventiva y, en cierta forma, de la prefiguración *patafísica* de lo real.

Ni el “pequeño comerciante” ni el “inventor” parecen pertenecer de hecho a la modernidad tecnológica del capitalismo. Más bien son figuras “primitivas” y encapsuladas en un estadio preexistente: la perspectiva de Giotto comparada con la de Rafael.

El ahorro del “pequeño comerciante” arltiano y la actividad que lo proporciona se parecen más a la avaricia sórdida que a la acumulación predicada por el capitalismo, del mismo modo que la “inventiva” del “inventor” (se llame Astier o Erdosain) se acerca más a la dilapidación estética que al sobrio eficientismo de la productividad tecnológica.

Los “burócratas”, a su vez, son los entes de la “disponibilidad servil”, que ni crea (aun que sea improductivamente) ni se esmera en el pequeño arte materialista del ahorro comercial. Sumidos en la necesidad, la esfera de sus deseos se restringe a *temer* y *durar* en empleos ínfimos, dependiendo siempre de la malevolencia de sus jefes, y de ahí, en oportunidades, su fuerte cuota de fantaseo y ensueño proyectivo en relación con la aventura, los paisajes exóticos y las situaciones redentoras (la fortuna alcanzada de golpe por la vía del juego, o la utopía conspirativa que proveen personajes como el Astrólogo).

La descripción de la fábrica de gas venenoso, los paisajes del Dock Sur y las ensoñaciones de Remo Erdosain sobre convertidores Bessemer, altos hornos, cabriadas, guinches, poleas y tuberías desplegadas en medio de nieblas de polvo de carbón, chisporroteos eléctricos, torrentes de metal fundido, olores sulfúricos y emanaciones de gases amarillos servirán en realidad como trasfondo espectacular (y mistificador) para una operación más gris: el deambular crepuscular y los soliloquios de personajes cuyas raíces y escenarios están *más atrás*, en todo caso en el nudo conflictivo en que la ideología y los valores de la “modernidad” del siglo XIX comienzan a crujir tempranamente, para dejar paso al hombre “urbano” de Baudelaire, al “hombre de la multitud” de Poe, al cavilante del subsuelo de Dostoyevski y a los futuros Bardamu, Bloom, Roquentin y Meursault que trajinarán su penuria existencial por marcos citadinos más cotidianos y menos provocativos.

Onetti construirá (y desintegrará) un astillero absurdo y ruinoso para enmarcar la peripecia postrera de Juntacadáveres Larsen, en una suerte de apoteosis ejemplar del óxido, el derrumbe, la corrosión y la acción implacable del tiempo que destruye los simulacros y las realidades de la tecnología. Arlt, para una operación análoga, fabricará paisajes alucinantes con fragmentos de una tecnología más entresoñada que vista. Privilegios de clerecía de la imaginación.

La vuelta de tuerca de Arlt, cuya genealogía escenográfica es ciertamente compleja, resultará tan eficaz e indispensable al cabo como la minuciosa reconstrucción cartográfica de Joyce en el *Ulises* (paralela, según McLuhan, de la topografía orgánica de Baudelaire en *Las flores del mal*), o como las secas acotaciones ambientales de Céline. Si no corresponden a la módica y placentera Buenos Aires de los años 20, y están más cerca en todo caso de Andréiev y Dos Passos o de las vanguardias visuales de esos tiempos, son el mejor modelo de “ciudad” para encuadrar la conmoviente peripecia ideológica y narrativa de sus personajes, el modo estético más apropiado para hacer ficcionalmente verosímiles sus imposturas y sus humillaciones, no su improbable veracidad existencial.

¿En qué otro decorado podría moverse, copular, engañar y agonizar, en definitiva, gente como Erdosain, el Astrólogo, Haffner, Ergueta y la Coja?

## Arlt-Erdosain: el infierno complaciente

Erdosain, el humillado, el personaje singular de *Los siete locos*, el agónico rebelde (que también parece un falso rebelde), termina por mostrarse como una conciencia sólidamente estañada en la defensa — una defensa *sui generis* y compleja — de la misma sociedad que lo humilla y lo convierte en víctima.

Si Erdosain se tortura y llega hasta el fondo de la angustia será, en principio, por sus simetrías y su esencial acuerdo especular con esa sociedad convertida en fuente de todas sus angustias y tormentos; y en este sentido la suya no será una conciencia prospectiva, sino una conciencia autodevoradora que reflexiona circularmente sobre su historia pasada y sobre las frustraciones de su clase, sobre el origen espurio de esos espectrales “semejantes” que deambulan por la realidad y por las páginas de la literatura argentina en el segmento que va del “alvearismo” (1922-1928) hasta los días postreros de la “década infame” de 1930.

En plena antesala de una profunda crisis, que revelará los límites del proyecto global de las capas medias argentinas, no es aleatorio, por cierto, que los contemporáneos ficcionales de Remo Erdosain sean los “caídos” de Enrique González Tuñón, los burócratas “humillados” de Roberto Mariani, los personajes de los tangos de Enrique Santos Discépolo y los protagonistas “grotescos” del teatro de Armando Discépolo y Defilippis Novoa.

El universo de las “pupilas chispeantes” y el ideal — explicitado por Erdosain — de una “hermosa vida cantante y altísima, donde todo sería distinto, fuerte y múltiple”, será apenas el triste sabor dejado por una utopía frustrada en el meollo de su propio pasado generador.

La visión apocalíptica de la “ciudad encanallada”, la idea del trabajo como *encanallamiento* y *dependencia*, la apelación recurrente a las imágenes de una intimidad estética y “creadora” (no olvidemos que Erdosain es o se piensa ante todo como un “intelectual” y un “inventor fracasado”), opuesta a la chatura, a la mediocridad y a la mezquindad de la vida pequeño-burguesa, tal como aparece retratada en las confesiones de Erdosain, proceden fundamentalmente de su peculiar visión del dinero sobre el que está fundada esa sociedad que lo humilla. Para él existe una sustancia “heroica”, “desasida” y “estética”, propia del dinero de los ricos, y una sustancia “sórdida”, típica del dinero de los comerciantes, los

empleados y los pequeños propietarios<sup>9</sup>. Desde esta perspectiva lo marcará definitivamente la “grosería profunda” de ese dinero, o mejor: lo que revela de esencialmente inhumano, mezquino y violatorio en el contexto de la vida social. Signado por el trabajo humillatorio, por la actividad rutinaria y no creadora, por la competitividad brutal con que debe ser ganado y defendido de los otros, este dinero, como el androide fabricado por el doctor Frankenstein en la novela de Mary Shelley, le revelará una faz agria y aterradora, que revierte hasta las raíces su fetichismo y sus máscaras originales, pero que al mismo tiempo lo fascina y lo ata con lazos invulnerables.

En esta dirección — una de las posibles en el riquísimo universo arltiano — la ideología de Erdosain y su visión del mundo pueden leerse también como la típica reflexión de un intelectual desencantado y desplazado. Un notorio y arquetípico intelectual de las capas medias que “padece” la incongruencia existente entre ciertos proyectos elaborados por su clase y la cruda realidad del poder ejercido por otros: un paradigmático intelectual “humillado” por su marginalidad frente al país en curso, ese mismo país — aquí volvemos a la imagen del monstruo de Frankenstein — que se ha evadido de sus manos y le impone la feroz evidencia de unos valores singularmente distintos de los que había acariciado en sus momentáneos fantaseos ideológicos. Uno de esos problemáticos marginados, como diría Gorz, cuyo conflictivo sentimiento de “ser incompletos” supera todo acuerdo y toda transacción.

Encallado en el corazón de una realidad social de la que no puede (o no desea) evadirse, Erdosain intentará, sin embargo, la fuga reivindicadora o rectificadora hacia otras zonas de la sociedad: *hacia arriba* — en sus fantaseos —, en la dirección ideal prevista por la falsa imagen que brinda a su clase el mundo terso de los ricos y los dueños del poder (algo que también le ocurre al Silvio Astier de *El juguete rabioso*); o bien *hacia abajo* — en su práctica real —, en la dirección impura y crapulosa que suministra el mundo de los locos, los místicos fraudulentos, las pérdidas, los rufianes, los mistagogos y los marginales de la periferia social, esto es, en la dirección turbadora de ese mundo que revela, como pocos, las hipocresías y dolencias de la sociedad.

Erdosain esboza un movimiento de evasión, pero en lo esencial se conserva encallado, anclado en ese carozo generador de humillación y angustia que es su propia clase; predicando, indirectamente, que más allá de su derrota y de sus frustraciones esa clase preserva un ingrediente de coherencia y pureza, un compo-

9 Cf. ARLT, Roberto. Pequeños propietarios. In: —. *El jorobadito*. Buenos Aires: Futuro, 1951. Véanse también “La tragedia de un hombre honrado”, “Entre comerciantes”, “El siniestro mirón” y “Aristocracia de barrio” en: ARLT, R. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Losada, 1958. Cf. además, del mismo autor, “El pan dulce del cesante”, “El drama del cobrador” y “Divagaciones acerca del empleado”, en *Nuevas aguafuertes* (Buenos Aires: Losada, 1975). Ver asimismo “Patrón que va la ruina” y “La quiebra”, en *Nuevas aguafuertes porteñas* (Buenos Aires: Hachette, 1960).



nente de *espiritualidad* cuyo ejercicio pasivo dramatizará — como un auténtico chivo expiatorio — a través de sus autohumillaciones punitivas.

Parte de la verdad íntima de Erdosain — en tanto personaje clave de una saga más vasta — se completará en otras zonas de la obra de Roberto Arlt: su actitud ideológica y vital, por ejemplo, aparecerá con claridad en la imagen del escritor-testigo de “Conversaciones de ladrones”<sup>10</sup>, en ese cronista que permanece en el contexto de la sociedad “honorable” pero que al mismo tiempo santifica, a través del confortable resguardo mediatizador de la literatura, la turbia atracción ejercida por el universo de los marginales. Será en un relato como *Las fieras* (otra inmersión en el “círculo adusto, aburrido y canalla” de los proxenetas) donde Arlt llevará hasta sus últimas consecuencias dramáticas, a través de un personaje que amalgama rasgos de Erdosain y del Rufián Melancólico, una de las fantasías humillatorias del protagonista de *Los siete locos*: la de convertirse en rufián frente a la imposibilidad de concretar el imaginario “casamiento purificador” con una joven virgen y millonaria.

Del mismo modo la situación básica de “ruptura” — ruptura simbólica con la sociedad, ruptura con la posibilidad de ahondar la “humillación” mediante el típico casamiento pequeño-burgués, como otros tantos componentes del sentimiento culposo de Erdosain — encontrará desarrollos particulares en cuentos como *Noche terrible*, *El jorobadito*, *Esther Primavera* y *Las fieras*, demostrando, de paso, su carácter de conflicto central en la narrativa de Arlt.

En *El jorobadito*, en especial, como ya se ha demostrado, la compleja actitud del novio, que pasa de la condición de *víctima humillada* a la ritual de *victimario humillador* — a través del asesinato del deforme Rigoletto —, representará un desarrollo muy explícito y sugestivo de la actitud ideológica del Erdosain de mala fe que reconoce la existencia de códigos y complicidades que no deben transgredirse, el Erdosain que acepta, tras la sospechosa fachada de su rebeldía individualista, las imposturas morales de su clase: en primer término ese espejismo de la *espiritualidad* singular y diferenciadora que lo retiene como un ávido y espeso grumo mistificador. Y esta aparente ambigüedad del personaje, tan dolorosa para cierta crítica, no es independiente del hecho de que Roberto Arlt ejemplifique como pocos escritores argentinos, con su obra compleja, el carácter ilusorio, contradictorio, insincero y dúplice del hecho literario, y acaso de la misma condición humana.

### Bibliografía de base

- AMÍCOLA, José. *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*. Buenos Aires: Weimar, 1984.  
ARLT, Mirta y BORRÉ, Omar. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1984.

10 ARLT, R. Conversaciones de ladrones. In: —. *Aguafuertes porteñas*, ed. cit.

- GOSTAUTAS, Stasys. *Buenos Aires y Arlt*. Madrid: Insula, 1977.  
GUERRERO, Diana. *Roberto Arlt, el habitante solitario*. Buenos Aires: Granica, 1972.  
JITRIK, Noé. Lectura de Roberto Arlt. *Escritura*, Caracas, 1, 1976.  
LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Futuro, 1950.  
MALDAVSKY, David. *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Escuela, 1968.  
MASOTTA, Oscar. *Séxo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1965.  
NÚÑEZ, Ángel. *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Nova, 1968.  
PIGLIA, Ricardo. Sobre Roberto Arlt. *Crítica y Ficción*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1986 (Cuaderno de Extensión Universitaria. Serie Ensayo, 9).  
RAMA, Ángel. Origen de un novelista y de una generación literaria. In: ONETTI, J. C. *El pozo*. Montevideo: Arca, 1967.  
REST, Jaime. Robert Arlt y el descubrimiento de la ciudad. In: —. *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: CEAL, 1982.  
RIVERA, Jorge B. *Roberto Arlt: Los siete locos*. Buenos Aires: Hachette, 1986.  
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense. In: —. *Narradores de esta América*. Montevideo: Alfa, s.f.  
ROMANO, Eduardo. Arlt y la vanguardia argentina. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 373, 1981.  
RUFFINELLI, Jorge (comp.). *Onetti*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973.  
SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.  
SCROGGINS, Daniel C. *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

*Constituição da voz feminina*

**Punta y pomo del discurso:  
la voz femenina en la poesía  
latinoamericana**

*Márgara Russotto*

Venezuela. Poeta, catedrática e investigadora. Ejerce la docencia y la investigación en la Universidad Central de Venezuela y el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG) en Literatura Comparada (Brasil/Hispanoamérica) y Estudios de la Mujer. Obras principales: *Música de pobres y otros estudios de literatura brasileña* (1989); *Arcaísmo y modernidad en José Lins do Rego* (1990); *Tópicos de retórica femenina* (Premio Municipal de Investigación Literaria 1993). En poesía ha publicado *Brasa* (1980) y *Viola d'amore* (1986).





Imagen femenina, 1940.  
(Foto de Ricardo Razetti, Venezuela)

El discurso es un acero  
que sirve por ambos cabos:  
de dar muerte por la punta  
por el pomo de resguardo.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Romances*

Revisar la presencia de la voz femenina en la literatura latinoamericana implica registrar la historicidad de un modo de ser que hace eclosión desde las primeras décadas de este siglo, en el contexto de la modernización periférica del continente y en el complejo entramado de sus contradicciones. E implica el intento de articular formas disgregadas, rearmando algunas de sus líneas significativas en un lapso de tiempo por muchos considerado como la etapa heroica del feminismo latinoamericano. Implica sobre todo perseguir los distintos tonos de esa voz que se eleva o acalla a veces con disonancia, aspereza o desproporción; a veces en sordina y en secreto; discretamente; en la sigilosa o disimulada toma de posesión de un espacio prohibido o ignorado; en un solitario proceso de concientización de la propia identidad y de la complejidad del proceso escriturario, tematizados sin cesar por el sujeto lírico.

Pero registrar esa voz y sus disonancias — ese comportamiento histórico y estético que instituye en las propias operaciones artísticas una confrontación particular entre el sujeto que escribe y la sociedad que lo rodea — supone trabajar con fragmentos y estereotipos. Con los fragmentos de una tradición desconocida o escamoteada, y los estereotipos de la crítica oficial que no siempre resultan ser los recursos más apropiados para esta deseable tarea. Hoy día, registrar esa presencia ha levantado diferentes problemas de tipo metodológico, y ha llevado a una cierta redistribución del mapa de la literatura latinoamericana por el hecho de rescatar una producción tradicionalmente marginada de los procesos literarios generales<sup>1</sup>. “Completar” y reformular el mismo mapa con la presencia de textos

<sup>1</sup> Tanto con relación a los problemas metodológicos — que han llevado a la revisión del canon y a la configuración de un nuevo *corpus* de estudio — como a los otros aportes de la crítica feminista, la bibliografía es extensísima, y ya constituye una temática asentada, institucionalizada y difundida a través de todo tipo de investigaciones universitarias, publicaciones, cursos y congresos, con su repertorio de referencias consagradas. Sería por tanto improcedente, incluso por su extensión, registrar en esta nota los aportes más significativos en este sentido, no sólo en la producción individual sino también en la colectiva, de muchas revistas que han dedicado amplio espacio a esta temática (*Fem*, México; *Nueva Sociedad*, Venezuela; *Iberoamericana e Hispamérica*, Estados Unidos de América; *Casa de las Américas*, Cuba; *Homines*, Puerto Rico; *Revista Brasileira de História*, Brasil, etc.). Remitimos a nuestra *Bibliografía Comentada* y actualizada sobre el tema “Mujer y Literatura en América Latina”, donde se registra una selección de dichos aportes (Caracas: Ediciones del CELARG; en prensa).

y obras dotados de un carácter peculiar, que "narran" un tipo de experiencia poco registrado por la historiografía y que generalmente se desvían de la norma textual dominante, ha sido de hecho la tarea emprendida por la crítica literaria feminista. Más allá de la pluralidad de sus tendencias, ha habido conciencia unánime de que los esquemas trazados por la crítica oficial, con sus generaciones, períodos y movimientos, han marginado esa producción que reclama, sin embargo, atención cuidadosa si se quiere diseñar ese mapa en toda su complejidad y magnitud.

Habitualmente excluida de la historia literaria y de las antologías hasta hace apenas unas décadas, ha sido la norma colocar la producción literaria de las mujeres en un discreto apéndice al final del libro, sin intentar establecer una relación de interacción con el sistema global ni su respectiva funcionalidad, perdiendo la oportunidad de una relectura del mismo sistema a partir de las propuestas y enfoques femeninos.

No es nuestro objetivo en este momento extendernos sobre esa exclusión, que es fatal y habitualmente practicada por la crítica también en otras áreas, a pesar de sus graves consecuencias para la definición y configuración extensiva de la literatura latinoamericana. Pero tampoco podríamos dejar de alertar sobre los peligros de incurrir en ese mismo exclusivismo en sentido inverso; o sea, de parte de los estudiosos de la problemática femenina, en su tendencia a elaborar "otros" esquemas igualmente aislados, cual serie paralela, que reiteran la misma desconexión ya conocida aunque magnificada por el tono reivindicativo. Pues ya se conocen los peligros de esa inclusión forzosa, de ese catálogo de nombres que congrega bajo el mismo rótulo del sexo todo tipo de producción:

No interesa construir un museo de otros tiempos que hacen de modelos y heroínas (o víctimas), con el fin de probar la falsedad de la supuesta falta de cultura y de historia de las mujeres<sup>2</sup>.

Interesa en cambio profundizar en esa otra tarea paralela, de esclarecimientos fundamentales, capaz de iluminar la tradición literaria femenina en la propia dinámica de la tradición literaria continental. Revisar las alternativas de continuidad y ruptura que ella propone dentro del flujo general; así como también sus propuestas de alteración o ampliación de las convenciones establecidas. Se trata sobre todo de considerar las discrepancias de su discurso con relación al discurso patriarcal; cuándo persigue "dar muerte" y cuándo "resguardo"; cuándo su oblicuidad y transgresión respecto a las operaciones asumidas, al método y a los recursos elegidos se convierte en claudicación, invención o pacto. Se trata, en fin, de historiar el sentido alternativo, problematizado, heterogéneo y singular de estas producciones que, partiendo muchas veces de situaciones de subalternidad social, entregan un perfil literario *diferente*, un descubrimiento del mundo y del propio

2 WEIGEL, Sigfrid. La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres. In: ECKER, Gisela (ed.). *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, 1986, p. 70.

sujeto, consciente de las operaciones estéticas que elabora, que vale la pena recuperar en todos sus matices.

### Algunos deslindes: pluralidad, distorsión, recomposición

Con este objetivo en mente, el primer factor por tomar en cuenta es la *pluridimensionalidad del fenómeno* mismo en su etapa de constitución, y en la necesidad de sondearlo en algunos géneros y momentos en particular.

Al preguntarnos por el *dónde*, el *cuándo* y el *cómo* de la constitución de la voz femenina en la moderna poesía del continente, comprobamos la dificultad de extraer series incontaminadas y redondas a partir de un criterio único.

En la complicada red de las prácticas discursivas, la de las mujeres es en efecto la más reacia a someterse a la reducción de esquemas fijos; no sólo por la vinculación a un contexto multideterminado, sino también debido a la naturaleza plural y dinámica del discurso literario que deshace el sueño de filiaciones directas, influencias manifiestas o coherencias grupales<sup>3</sup>; coherencia por cierto rechazada por las mismas escritoras de hoy, quienes se niegan a ser insertadas/en-sartadas en un hilo continuo y reductor. Parece poco prudente, tomando en cuenta la producción literaria latinoamericana en sus múltiples vertientes, esperar una evolución lineal de temas y formas que vaya de menor a mayor conciencia de la diferencia, como se ha querido algunas veces<sup>4</sup>.

Existe más bien un prisma de reverberaciones y saltos, rupturas y recomienzos, en esa evolución siempre interrumpida y/o postergada. Pues si es verdad que las mujeres escriben *sobre* las mujeres — son su propio objeto de ficcionalización — lo cierto es que son leídas y juzgadas *por* los hombres. O sea, por los "guardianes del discurso" en la feliz expresión de Terry Eagleton<sup>5</sup>, quienes tienden a perpetuar los cánones literarios. En los siglos XVI y XVII, por ejemplo, es sabido que las monjas escritoras orientaban su discurso — diarios, cartas, confesiones — *hacia* los hombres, concretamente a sus confesores y guías espirituales, como el único modo de establecer una suerte de retorcido diálogo con el sexo opuesto y una aproximación con la autoridad. Y no siempre por motivos de pasión religiosa,

3 Un estudio reciente sobre tres poetisas argentinas — Norah Lange, Alfonsina Storni y Victoria Ocampo — que escriben en la misma década del 20 al 30, y todas insertas de algún modo en la perspectiva de la vanguardia, revela estrategias completamente diferentes para forjarse un espacio de expresión propia (Ver SARLO, Beatriz. Decir y no decir: erotismo y represión. In: —. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988). También en el campo de la antropología y la historia social se ha comprobado la manifiesta "atipicidad" de las mujeres como grupo social diferenciado que suele mantener un comportamiento ambiguo, digamos transversal y oblicuo, con relación a las estrictas divisiones de clase, de comunidad étnica, de nación, etc.

4 Esta tendencia parece predominar en muchos estudios de la crítica feminista norteamericana.

5 EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.



pues al carecer de instituciones educativas que permitieran a la mujer su acceso al saber, la Iglesia y la Corte constituían los “únicos lugares en que los dos sexos podían unirse con propósitos de comunicación intelectual y estética”<sup>6</sup>.

La excepción de estas últimas décadas, cuando el interés por la literatura femenina, en el marco de la revalorización diferenciadora de grupos y prácticas subalternas, propicia la cohesión de un *corpus* definido aunque problemático que atrae al público del mismo sexo, no puede hacernos olvidar el matiz de actualidad que tiñe el fenómeno<sup>7</sup>.

A su vez, el emisor de acento patriarcal, en ciertas épocas en particular, ha dirigido su obra preferiblemente a las mujeres. El siglo XIX, por ejemplo, vio florecer la novela por entregas, género que era consumido por lectoras de todas las clases sociales. El gigante de las letras continentales, el brasileño Machado de Assis, ocupó sistemáticamente las páginas de folletines y revistas sentimentales con historias y heroínas fascinantes, con sutiles o fogosos romances, manejando un código de doble punta: si por un lado se complacían y reafirmaban las íntimas ensoñaciones femeninas de la época, por el otro se ironizaba discretamente sobre sus “veleidades”. Se encendía en un párrafo el fuego de la rebelión, por la visión instantánea de un mundo más justo, que era inmediatamente atenuado en el siguiente mediante el gesto de protección paternal que las apartaba de peligros mayores, propios de la confrontación social, alertándolas sobre los riesgos de explorar nuevas pautas de comportamiento.

De modo que si como escritora la mujer ha sido condenada a depender de la aceptación institucional, como lectora ha sido la clientela favorita de los escritores, sin muchos escrúpulos en manejar a discreción todo tipo de ilusiones, “condimentando con vicio para las honradas y con virtud para las otras”<sup>8</sup>. De allí la serie de paradojas que está en el origen de su problemática. Siendo un supertema literario, la descripción de un objeto obsesivo e indefinible, tan idealizado como secuestrado, la mujer ha tenido que “corregir” y rectificar ese objeto incesantemente. La historia de su participación literaria y cultural excluye por eso toda “naturalidad”, toda unidimensionalidad. Sus testimonios son una secuencia de máscaras y disfraces, de cuidadosas estrategias y hábiles justificaciones, a la hora de elaborar su interpretación del mundo, y de sí misma, moviéndose con cautela, gracia o torpeza, entre las márgenes permitidas por sus guardianes y/o libertadores, o por

6 PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 69.

7 Silvia Molloy, en una nota testimonial, muestra la complicada relación de la escritora con las influencias literarias, que desde las involuntarias a las elegidas, las oficiales y las secretas, constituye lo que ella llama un “fermento de proyecciones imprevistas”. Cf. Sentido de ausencias. *Revista Iberoamericana*, 132-133, jul./dic. 1985.

8 VAZ FERREIRA, Carlos. *Sobre feminismo*. Buenos Aires: Losada, 1945, p. 117. Un refinadísimo uso de ese “condimento” se encuentra en muchos relatos de Machado de Assis; por ejemplo, en “O capítulo dos chapéus”, donde la amistad de dos mujeres permite elaborar un contrapunto temático entre dos estados de la sensibilidad femenina: la virtud y la insatisfacción.

las que ella misma se ha impuesto para su propia preservación en un mundo de valores masculinos.

Es significativo que en nuestro continente los precursores del tema literario de la emancipación femenina hayan sido generalmente hombres ilustrados, influidos por lecturas europeas a veces mal digeridas. Según Mariano Picón Salas, el “tema feminista” en la literatura venezolana, por ejemplo, se inicia entre 1880 y 1890 con una serie de retratos de personalidades insatisfechas, tal como queda esbozado en las novelas de Tomás Michelena: *Débora*, *Margarita Rubenstein* y *La Hebrea*. Pero he allí nuevamente la transposición desenfocada del tema, ajena a la realidad tradicional del contexto social latinoamericano: escenas plagadas de actitudes pseudofilosofantes y artificiales, heroínas que parecen “caricaturas criollas de aquellas mujeres emancipadas que por la misma época creaba Ibsen entre sus brumas nórdicas”<sup>9</sup>.

Por eso es necesario resaltar que a la tradicional exclusión institucional se añade la propia naturaleza refractante del discurso literario, en ésta su aspiración a capturar y definir al otro en la propia mirada; a proyectar la imagen de la lectora como parte estructurante de la misma perspectiva del narrador, quien la representa y a la vez incita a reconocerse en esos personajes, a reflejarse en esas caricaturas o imágenes no siempre fieles, instituyendo un haz de reflejos invertidos. Es fácil comprobar que, además de la sistemática subordinación a la que ha sido sometida en los ámbitos de la *vida social*, la mujer se ha visto sometida a las deformaciones proyectadas por la *vida simbólica* plasmada en la producción literaria, habiendo sido relativamente “liberada” sólo en la *vida teórica* de los movimientos feministas.

Es cierto que, algunas veces, los efectos de tales distorsiones son imprevisibles, y el reflejo deformante devuelve comportamientos inesperados. El bovarismo, por ejemplo, tal como lo vivieron las lectoras del siglo pasado, fue el resultado de uno de esos reflejos. Como fenómeno de sustitución de la vida real por la vida tal como ella existía en las novelas románticas, fue un sentimiento de compensación tan intenso que terminó tergiversando las bien intencionadas aspiraciones pedagógicas que nacen con el género. Y en vez de instrumento de educación, como pretendía el padre de la novela moderna, Samuel Richardson, con su novela epistolar *Pamela* (1740) — cuyo significativo título, “La virtud recompensada”, subrayaba la lucha de una joven sirvienta contra las propuestas indecorosas de su amo, quien al final la tomaría por esposa —, se convirtió muy pronto en instrumento de evasión; tal como, hoy día, buena parte de la novela femenina latinoamericana se ha convertido en instrumento de programa feminista<sup>10</sup>.

9 PICÓN SALAS, Mariano. *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Ed. Cecilio Acosta, 1940, p. 160. El autor considera que también las primeras “vampiresas” de la literatura venezolana son creaciones masculinas, de inspiración d’annunziana, concretamente, en los escritores modernistas Rufino Blanco Fombona y Manuel Díaz Rodríguez. Cf. sobre todo el capítulo XIII, “Transición”.

10 Para ahondar en las relaciones entre la mujer y el género novelístico, ver BERGER, Morroe. *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginados*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

De modo que la constitución de la voz femenina, en tanto construcción discursiva que revela la identidad del sujeto femenino, y su problemática específica en la literatura del continente hereda esos plurales desenfoques y distorsiones de antiguo origen, doblemente desenfocados y reajustados a la luz del contexto cultural latinoamericano. Distorsiones que inciden no solamente en la visión del sujeto femenino en su momento de pasividad, al soportar un proceso heredado históricamente — tanto en América Latina como en “las brumas nórdicas” seguramente — sino también en su instancia activa, creativamente productora, al desarrollar estrategias de emancipación, de búsqueda expresiva y de elección consciente en la estructuración de su propio discurso.

Es esta serie de *distorsiones múltiples* el segundo factor que propongo tomar en cuenta, enmarcado en la faja temporal que abarca aproximadamente los primeros 40 años del siglo XX. Y si la historia de reajustes y adecuaciones de la voz femenina es anterior — y cuenta con estudios valiosos — atravesando distintas fases en su proceso de emancipación, es sobre todo en este lapso donde tal vez sería interesante buscar los núcleos de su formación; cuando parece afianzarse una etapa significativa y determinante en el proceso de concientización de la escritora ante los medios e instrumentos de su propio discurso. En tanto producto de dichas distorsiones, ese proceso no deja de inscribirse en el marco de los desafíos y contradicciones de nuestra modernización desigual y compulsiva, como consecuencia de impactos sociales y tecnológicos no ajustados a las condiciones de la sociedad latinoamericana del momento.

Elemento fundamental que contribuye a determinar la constitución de ese discurso es, pues, en general, el embate de la modernización latinoamericana, de carácter satelizado y espíritu imitativo, que produce una serie de trastornos de distinta hondura, y de amplia elaboración en las prácticas discursivas asumidas por la mujer en ese período. Tal como, en el ámbito estético propiamente dicho, lo es el clima febril de búsqueda y afirmación de lo particular, protagonizado por las distintas tendencias artísticas, de ideario a menudo contrapuesto, que coexistieron.

Hubo en efecto durante esos años una pluralidad de fenómenos que contribuyó a atomizar el panorama cultural de la época, fracturando el imaginario social previamente asentado a partir de la emancipación intelectual que había emprendido el continente entre 1870 y 1910<sup>11</sup>. Son años de renovación que acentuaron la fragmentación de estilos y de vidas, así como también de las corrientes artísticas que se autoproclamaban, todas ellas, únicas y representativas del “espíritu de la época”. Una época que contempló estabilidad social y cambio, prosperidad y abandono, apertura al mundo exterior y redescubrimiento de las regiones. Donde, si es manifiesta cierta democratización de las formas artísticas, por el hecho de

11 RAMA, Ángel. La modernización latinoamericana (1870-1910). In: —. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

emanar directamente de un lenguaje consustanciado con los objetos de la realidad americana — y cuyos vigorosos signos fueron, entre otros, la explosión de poesía negra y la intensa teorización sobre la identidad antillana — también se asiste al resurgimiento de sistemas políticos autoritarios. Y mientras se desintegra el esplendor de las pautas modernistas y se multiplican sus opositores, se van superponiendo las más diversas tendencias artísticas, e incluso diversos estilos arquitectónicos se cruzan en estridentes combinaciones en las ciudades de feroz crecimiento.

Son los años de oro de la poesía latinoamericana, cuando aparecen las grandes obras totalizadoras que marcarán la década: *Remate de males* de Mário de Andrade y *La rosa de los vientos* de Juana de Ibarbourou, en 1930. Al año siguiente, un clásico del experimentalismo vanguardista: *Altazor* de Huidobro; y un clásico de la poesía negra: *Sóngoro cosongo* de Nicolás Guillén. Pablo Neruda y César Vallejo, a su vez, publican dos de sus obras definitivas: *Residencia en la tierra* (1933) y *España aparta de mí ese cáliz* (1936) respectivamente. Es un momento efervescente en que, consolidadas las conquistas de la ruptura vanguardista, se cruzan modos de ser extrapolados y a veces incomunicados, no sólo en las tendencias artísticas sino también en la vida cotidiana. No es difícil explicar, en este contexto, el atraso o la ausencia de plenitud en la participación social de la mujer a pesar de la euforia modernizadora; a pesar de tantos cambios democratizadores. A pesar sobre todo de la preocupación por las instituciones educativas y la reforma de métodos pedagógicos que en el lapso de pocos años — entre 1902 y 1920 — va sembrando de universidades las ciudades del continente<sup>12</sup>. En realidad, si la mujer ingresa a la educación superior, sobre todo en la década del 30, sigue siendo internamente una intrusa o una extraña, ya que persiste el desfase original entre su experiencia intelectual y la que posee el medio al cual recién se incorpora. Si dicho ingreso es, por un lado, factor de emancipación y legítima conquista, por el otro es también un factor que aumenta la distorsión y la ambigüedad de su situación, porque la obliga a imitar un rígido código social que la divorcia de otro, el código privado, el cual sigue funcionando en la escritura como modo de expresión de la personalidad y, en los casos más lúcidos, como el íntimo registro de esa misma ambigüedad.

Por eso no es de extrañar que se cultivara al mismo tiempo tanto la exposición hiperefusiva del erotismo femenino, como su mutilación austera y la masculinización, pasando por otras gradaciones y divisiones.

Por un lado asistimos, en efecto, a la floración de escritoras infelices, suicidas o muertas prematuramente, en un nuevo brote de romanticismo que es el signo trágico de esa ambigüedad y, a la vez, la fundación de convenciones literarias manifiestas: la “sinceridad” del alma, la “desintelectualización”, la “autenticidad”

12 HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Historia de la cultura en América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.



de la experiencia femenina en su fracaso y fragmentación, como única garantía de reconocimiento institucional de estos productos híbridos o de difícil clasificación.

Por el otro es la disciplina, los atisbos de profesionalización, la discreta participación en el orden masculino, tratando de imitar su eficiencia, sus hábitos, incluso su aspecto físico e indumentaria. Y lo vemos en la mutilación abrupta del cabello femenino, cortado drásticamente en la base de la nuca, sin esfumaturas ni gradaciones, como lo muestran las imágenes de Teresa de la Parra, Lidia Cabrera, Gabriela Mistral. Son cabezas despojadas de volumen y movimiento; reducidas a ser — como por un neto tijerazo — metáfora fiel de la abrupta sustitución de una sensibilidad por otra, como por un mandato externo incuestionable. Lo vemos en la franca asexualidad de la moda femenina impuesta en la década del 20, interesada en difundir una imagen de *garçon*, más “neutra” y más “libre”, con sus trajes — en verdad incómodos — de linealidad cilíndrica, propicios al ocultamiento de curvas; con sus rígidos chalecos que atenúan toda protuberancia y, paradójicamente, inhiben el movimiento<sup>13</sup>.

Son signos que atestiguan el desquicio de la mujer transitando entre polos irreconciliables. Desgarrada entre el arte de seducir, en el que había sido educada y que aún no se atreve a abandonar, y el deseo de emanciparse para estar a la altura de los nuevos tiempos, oscila entre órdenes incompatibles y se degrada simultáneamente tanto en el polo femenino — al perder la confianza en sus antiguas conquistas — como en el masculino, al ser considerada como elemento extraño, inferior y siempre diletante.

Es en la poesía donde quedan, indelebles, las marcas de ese tránsito y de esta dramática búsqueda. Por su naturaleza de “cosa preservada”, como pensaba Valéry, ella revela los cortes más abruptos y las contradicciones más hondas de la experiencia femenina ante los embates de los “nuevos tiempos”, así como también la originalidad de sus diversos intentos de sutura y adecuación. Revela sobre todo la necesidad de afinar el estudio de estas relaciones, de acuerdo con las propias exigencias del género poético, el cual, por ser una forma de arte más concentrada y codificada, escapa de cierto realismo inevitable que caracteriza al género narrativo, y ofrece dificultades mayores a la hora de imprimir contenidos específicos. Será entonces en el terreno poético donde me parece interesante mantener la reflexión; un terreno, por cierto, menos explorado por la crítica feminista<sup>14</sup> — quizás por ser justamente problemático cuando se quiere tipificar

13 En su estudio sobre la estética de la moda, Gilda de Mello e Souza demuestra que a partir de 1850 aproximadamente las reivindicaciones feministas solían ir acompañadas de una masculinización de la moda. La moda en efecto se fue apropiando — y superponiendo sobre el cuerpo femenino cual palimpsesto viviente — de los elementos que pertenecían a la indumentaria masculina: los pantalones, el traje de dos piezas, el chaleco. Ver MELLO E SOUZA, Gilda. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

14 Una excepción constituye el ensayo crítico de Áurea María Sotomayor, que abre la antología de poetas contemporáneas de Puerto Rico: *De lengua, razón y cuerpo*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1987.

la producción literaria femenina según correspondencias mecánicas (sociales, biológicas, étnicas, etc.) — y que trataré de desbrozar no en sentido diacrónico, sino a partir de algunos signos que se conjugan en una misma década y que pueden considerarse peculiares, o por lo menos reveladores, de un comportamiento estético diferenciado, *también* en obras dispersas o poco consideradas por la crítica.

## Marcas de fundación en una década afortunada

La aparición de la poesía escrita por mujeres como hecho continuo y generalizado coincide más o menos con la Primera Guerra Mundial y constituye una actividad sostenida durante las varias décadas que le siguen. Y no hay un solo país latinoamericano que no tenga figuras femeninas relevantes en ese sentido, empeñadas en labrar, la mayoría de ellas a la sombra, un proyecto poético tan riguroso y sólido como el que desarrollaban, a la luz, sus compañeros y contemporáneos.

En ese período, el género atestigua, mejor que cualquier otro, aquel “derrame de lo plural” que tan bien supo identificar Ángel Rama refiriéndose a la experiencia norteamericana de Martí, transmutada en poesía, y que en realidad — dice — no era más que contradicción y perplejidad ante opciones largamente deseadas pero irrealizables en nuestra América; ante soluciones que si funcionaban en otros ámbitos culturales, aquí desembocaban en la “sucesión aparente de lo uno, que persistía incólume bajo lo que se estatúa como meras formas”<sup>15</sup>. Asimismo, es la poesía femenina la que constata ese falso derrame de lo plural, permaneciendo fiel a su naturaleza pionera y sensibilísima, primera en abocarse a las más innovadoras soluciones técnicas y de lenguaje que después heredaría la narrativa de los años 60. Es ella la que, por eso, experimenta, durante la década del 20, la presión de ciertas exigencias propugnadas por los movimientos de la vanguardia latinoamericana, a partir de los postulados de la europea, que parecían ignorar el *tempo* latinoamericano, la lentitud de los cambios en el ámbito de la vida cotidiana y la resistencia a modificaciones de orden estructural.

Sólo esa coexistencia de “tiempos” incompatibles puede explicar el hecho de que mientras los manifiestos y espectáculos irreverentes del arte de vanguardia difundían el ideal de la mujer dinámica, deportista, libre de andar en bicicleta y fumar en público — imagen de la subversión y la anarquía creadora — otras visiones comunicaba la poesía de Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938), por ejemplo, “irremediabilmente” vinculada — a pesar del desajuste que provocaban

15 RAMA, Ángel. Indagación de la ideología en la poesía. In: —. *La crítica de la cultura en América Latina*, cit.

un código poético y una propuesta ideológica renovadores — a una sociedad rígidamente codificada. Otra sabiduría ante la fugacidad del tiempo enunciaba aquella “muchacha salvaje”, de indomable “raíz salvaje”, que fue Juana de Ibarbourou en sus paisajes naturales.

Las mujeres diseñaban en efecto otros marcos de referencia; se movían con otro *tempo* y *andamento*; y es la década siguiente la que asistirá a la configuración de espacios líricos inéditos a partir de otros topos literarios.

Son otras las metáforas de identidad desarrolladas por la inquieta Julia de Burgos (Puerto Rico, 1914-Nueva York, 1953), en su *Poema de veinte surcos* (1938), donde va entregando escrupulosamente la dualidad de la persona, que mientras más se hundía en la vida más se sublevaba en el verso, representando un proceso de desdoblamiento del sujeto lírico que asistía a su propio esclarecimiento y pasaje desde la ceguera — de “la voz casi sin eco” — al aprendizaje de la responsabilidad en la conducción del propio camino. Y así lo consigna en lo que podría denominarse “ciclo del doble”, rico en versos que explicitan dicho proceso:

Yo quise ser como los hombres quisieron que yo fuese:  
un intento de vida;  
un juego al escondite con mi ser.  
Pero yo estaba hecha de presentes,  
y mis pies planos sobre la tierra promisoro  
no resistían caminar hacia atrás,  
y seguían adelante, adelante<sup>16</sup>.

Otras metáforas de la imposibilidad de la imitación y de adecuación a contenidos preestablecidos nos entregaba la poesía de Cecília Meireles (Río de Janeiro, 1901-1964). Son elegancias sutiles, de ondulante fascinación, donde la danza entre lo permanente y lo efímero, un sofisticado misticismo y la transfiguración poética de hechos históricos memorables, marcaba de inesperada originalidad su producción poética, que sería larga, diversificada y erudita, y todavía hoy desconocida en su totalidad. Desde los poemas de *Nunca mais... e poemas dos poemas* (1923) y *Viagem* (1939) fue evidente la dificultad de clasificar su poesía en los esquemas y términos previstos por la historia literaria brasileña. Aunque se le vinculara a la franja espiritualista del modernismo, fue en verdad reconocida como un fenómeno solitario, como “a mais escarpada e selvagem solitude de alma, a mais atonal música poética da geração”<sup>17</sup>, revelando el rasgo esencial que la caracterizaría: la independencia de la actitud estética, tanto en relación al espectro

16 BURGOS, Julia de. Yo misma fui mi ruta. In: —. *Antología poética*. San Juan de Puerto Rico: Ed. Coqui, 1987.

17 Mário de Andrade, apud DAMASCENO, Darcy. Introdução geral. In: MEIRELES, Cecília. *Flor de poemas*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

temático como a la musicalidad no melodiosa del verso inspirada en ritmos afrobrasileños.

En su caso, la riqueza de experiencias y de contactos culturales — gracias a las actividades que desarrolló como viajera, conferencista, traductora, pedagoga, articulista, dibujante y estudiosa de folklore y de literatura infantil — marcó de heterodoxia formal su obra en todos los campos. Y propició, en particular durante la década del 30, una significativa alianza entre códigos artísticos diferentes y en cierto sentido homólogos por tener la misma percepción sintética e intelectual del mundo: el dibujo y la poesía. Ella realizó una compenetración mutua entre ambos al desarrollar casi a la perfección un mismo rasgo técnico: el trazo incompleto como signo de lo móvil y lo inapresable en su totalidad, enfatizando así la voluntad implícita de trabajar con materiales “esenciales” — el blanco y negro, el boceto inconcluso, la entrega directa de la imagen. Y mientras con una mano iba diluyendo las líneas de sus dibujos y acuarelas de bahianas en un pase de samba, con la otra insistía en los versos de atmósfera brumosa donde gestos y signos quedaban suspendidos en una suerte de protoplasma silencioso e irreal. Con la misma delicadeza acuática era así recreado, desplazado y refundido, el gesto de los negros sambistas — en el dibujo — y — en la poesía — el del bailarín de tenues manos que

nada tocam,  
e olha entre verdes  
águas, cego<sup>18</sup>.

En esos mismos años la naturaleza intelectual que sustentaba la sensibilidad poética de Cecília tenía un brusco complemento en la pesada terredad de la chilena Gabriela Mistral (1888-1957). Ella también maestra y viajera infatigable, aunque más como exiliada que como portadora de cualquier otro contenido que no fuera las “rodillas desoladas”, aquella “boca atribulada y convulsa”. Desde *Desolación* (1922) hasta *Tálla* (1938) y *Lagar* (1954) sus retratos de dolorosas traían a la escena una serie de estados de la femineidad contruidos a partir de la combinación insólita de tono menor y austeridad hierática; porque — como lo afirma — “el tono menor fue el bien venido y dejó sus primores entre los que se cuentan nuestras canciones más íntimas y acaso las más puras”<sup>19</sup>, y porque la austeridad era el principio general alrededor del cual se organizaba la experiencia poética que le permitía trazar perfiles severos, pasiones graves y sombrías, silencios y renunciamentos largamente rumiados. La arcaica solemnidad de estas imágenes asume un eco de fatalidad bíblica que aún perdura: son los lamentos de las solteronas,

18 MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. Ver también: *Batuque, samba e macumba (Estudo de gesto e de ritmo, 1926-1934)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

19 Apud DÍEZ CANEDO, Enrique. En torno a Gabriela Mistral. In: —. *Letras de América*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.



las estériles, las locas, las enlutadas, las extranjeras, las desasidas, las humilladas, las fugitivas, topos ampliamente aprovechados por poetisas y narradoras futuras. Estados sobre los que más tarde se inclinaría, sin levantar ya cabeza, la mexicana Rosario Castellanos.

En ambos casos se trataba de proyectos elusivos, más vinculados a ciclos naturales que a las líneas de un programa preestablecido, como lo muestra el gigantismo temático de las relaciones filiales en Gabriela (la madre muerta, el hijo no tenido, la paternidad divina). Las operaciones modernizadoras de estas escrituras permanecerán fieles a ese principio general. Emprendían, por eso, paradójicamente, una recuperación hacia "atrás", en dirección a experiencia y contextos marginados u olvidados, aunque de palpitante vigor. Eran pastorales íntimas que se reescribían no con erudición libresca ni manifiestos, sino con la libertad del verso "imperfecto". Verso aéreo e inasible en Cecília, que espiritualizaba los contenidos biográficos, pero a la vez sustentado en la más sólida y lejana tradición portuguesa. "Desatento y basto", en Gabriela, como ella misma recalca insertándose en otro de los estereotipos de la escritura femenina: la imperfección, lo raro, lo híbrido.

En su momento, lo "raro" de Gabriela parecía surgir de su reciedumbre, que se negaba a abandonar cierto estoicismo del espíritu ofendido y el luto perenne. Fue una metáfora totalmente incomprendida, que estimuló en la crítica un tratamiento "en masculino", exaltando su estilo "sin asomo de perturbadora feminidad", su "vida de escritor", su poesía de "forma reciamente masculina"<sup>20</sup>. O se convirtió más tarde, por la intensidad del sufrimiento poetizado, en un fervoroso respeto como ante materia sagrada e inenarrable que parecía mantenerse intocada y al margen del tráfico institucional. "¿Qué crítica literaria puede hacerse de una mujer? — se dijo — Porque *Desolación* es tanto de mujer que apenas es un libro"<sup>21</sup>. Pocas veces, por el tipo de operaciones descritas brevemente, por la incompreensión ante una cadena de imágenes inéditas, se ha llegado a una perspectiva integral capaz de recuperar el artificio de la obra y la experiencia singular de la mujer en una misma lectura.

No alcanzar el nivel esperado o exigido de un libro, sino ser un *casi* o un *apenas*, ha sido otro de los estereotipos usados para calificar la escritura de las mujeres, sea en el sentido de sacralización, como ya vimos, sea en el de insuficiencia o imperfección. Por demasiado "alto" o demasiado "bajo", la idea de la desproporción ha sido algo tan internalizado en la conciencia femenina que constituye una fuente subterránea de tensiones contradictorias en muchas obras valiosas. Su manifestación más diáfana está en el topos de la "falsa disculpa", que abunda en la poesía femenina de todos los tiempos. En efecto, la declaración de autodescalificación previa, literal o entre líneas, sincera o irónica, como para

20 DONOSO, Armando. Gabriela Mistral: un poeta representativo. In: *La otra América*. Madrid: Espasa-Calpe, 1925.

21 Díez CANEDO, op. cit., p. 259.

"curarse en salud" o para agredir indirectamente las expectativas del lector, tiene como base el hecho de juzgar la propia obra como algo insuficiente e insustancial. Y ello no sólo fue un recurso y treta constante, hace tres siglos, de sor Juana Inés de la Cruz, quien insistía en firmarse como "Yo, la peor", teniendo clara conciencia de ser la voz poética más importante del barroco americano, sino que se ha mantenido hasta nuestros días con la fuerza de una convención<sup>22</sup>. Tal como en la poesía pastoral del siglo XVII el poeta se declaraba un "modesto pastor", asumiendo siempre el mismo lugar de enunciación independientemente de su verdadero origen, así la poesía femenina reitera ese antiguo lugar común formal, la "falsa disculpa", al insistir en las declaraciones sobre su ignorancia, la modestia de sus ambiciones y la insignificancia de sus emprendimientos.

Ciertamente se trata de un topos antiquísimo, cuyo origen Curtius identifica en las formas de autohumillación del Antiguo Testamento, y que fue de uso común entre oradores paganos y cristianos. Pero, como lo muestran los múltiples ejemplos por él señalados, el objetivo no era ganarse la benevolencia del oyente solamente, sino también glorificar la grandeza del mecenas. En las fórmulas de rebajamiento personal — que incluyen otras variantes, como la disposición a la humildad y la obediencia, el tópico de la "escritura por encargo", el "temor y temblor" ante la tarea tan delicada producto de una confianza siempre inmerecida — se subraya la relación de dependencia y desigualdad entre el artista y su protector/superior; sea éste Dios, como en la Biblia; el emperador, como en la Roma cristiana; el noble ilustrado o el monje sabio, como en el Medioevo; el editor o el escritor influyente, como es en nuestro tiempo. Curtius explicita incluso, en esta relación, un movimiento inversamente proporcional que ensancha la distancia entre los dos polos: mientras más ínfima es la estatura del artista, más elevada e inalcanzable es la del mecenas<sup>23</sup>. No es gratuito, entonces, el resurgimiento de esta fórmula en nuestro tiempo, entre las mujeres que escriben poesía; ellas parecen otorgar nueva vida a un precepto de retórica que ya se había mostrado vacío de significado durante los últimos siglos, perturbando la supuesta neutralidad de su uso, haciendo una lectura literal de la convención que pone al desnudo sus raíces sociales e históricas.

Convención basada en la experiencia histórica de la subalternidad social de la mujer y sus relaciones siempre frágiles con el poder, la autodescalificación constituye un pasaje obligatorio para algunas escritoras. "Autodemolición", tituló Alfonsina Storni una valorización de su poesía, cuyos defectos reseñaba en los siguientes términos:

22 "A mí, señora, conciertos, cuando yo en toda mi vida / no he hecho cosa que merezca / sonarme bien a mí misma?", afirma en uno de sus famosos romances, sin por ello dejar de exponer, inmediatamente después, su enorme erudición en el campo de la música. Documento de impecable rigor y complejo malabarismo ideológico, en este mismo sentido, es su conocida *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, donde se desarrolla el topos de "la falsa disculpa" hasta niveles delirantes.

23 CURTIUS, E. R. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

en *El dulce daño* [hay] despreocupación de la forma, extravagancia y exceso de literatura; en *Irremediamente*, sobresaturación de azúcar; en *Languidez*, sobriedad excesiva; en *Ocre*, exceso de razonamiento y una antipática ironía; y en *Poemas de amor*, nada más que su brevedad. Pero ¿en cuanto a los defectos capitales, diréis, a los defectos con mayúscula? Allá van: poca severidad en la selección, complejidad, precipitación, desorden, despreocupación de detalles<sup>24</sup>.

En Oneyda Alvarenga (Minas Gerais, 1911-1984) hubo una asunción radical al respecto, pues hizo una traducción en vida de esa fórmula convencional. Su único poemario, *Menina boba*<sup>25</sup>, publicado en 1938 y nunca más reeditado, constituye un precioso documento literario no solamente porque evoca la serie de transformaciones de la subjetividad femenina, metaforizada en una inquieta golondrina — con sus respectivos vuelos de iniciación y ritos de pasaje —, sino porque abre y cierra para siempre la dolorosa discusión sobre la legitimidad de la propia obra. Y es en relación con esta discusión — como signo que la define — que interesa revisar ese pequeño libro, aunque la producción intelectual de Oneyda se haya enrumbado hacia otros caminos aparentemente menos efímeros.

Es necesario remarcar, en este sentido, la importancia del título, por su capacidad de definir el núcleo del contenido, actuando así como una suerte de sello final y definitivo que evidencia la insuficiencia. Todos los poemas que él engloba se someten desde el comienzo a una tensión dialógica que parece ejercer tensa vigilancia sobre el proceso de la golondrina; juzgándolo, calificándolo, minimizándolo con tierna condescendencia o implícita superioridad. “Mas falam que sou boba”, se repite en medio de la embriaguez del mundo, tanto en la luminosidad como en la desesperación, con una ironía que atenúa la intensidad del sentimiento. Por otra parte, también la hechura material connota la timidez del amoroso estreno. Los 200 ejemplares numerados, firmados y expresamente dedicados a los dos poetas más importantes del Brasil, Manuel Bandeira y Mário de Andrade — este último su preceptor hasta la muerte —, muestran la naturaleza desigual del diálogo que la autora mantenía con ambos. Dicho estreno, por tanto, no podía sino presentarse como una osadía consciente que debía ser relativizada desde el propio título. A pesar de la conocida generosidad de los dos amigos; a pesar de la envidiable posición que luego alcanzaría como colaboradora y amiga de Mário de Andrade en el Departamento de Cultura de São Paulo; a pesar de llegar a ser una figura intelectual reconocida en el campo de los estudios musicales; a pesar de todo ello, su poesía quedaría sin desarrollo cual destello instantáneo de un vuelo mortal<sup>26</sup>.

24 Ver su introducción a *Languidez* (Buenos Aires: Sociedad Cooperativa, 1920).

25 ALVARENGA, Oneyda. *Menina boba*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1938.

26 Parte de las investigaciones de Oneyda, realizadas en la época en que dirigió el Museo de la Discoteca de São Paulo, son recogidas en *Música popular brasileira*, publicada por primera vez por el Fondo de Cultura Económica en 1974, y sólo más tarde en Brasil. Se conoce también la numerosa corresponden-

Vale la pena reconstruir brevemente la aventura de la pequeña ave, cual expresión miniaturizada del dualismo polémico que también caracterizó la obra de Julia de Burgos. Pues si en la puertorriqueña éste sería el elemento constructor de una conciencia poética en su ejercicio, en Oneyda es el índice de una situación cultural que la sobrepasa y de un espacio de expresión que ella abandona.

*Menina boba* registra las fases más importantes de la constitución de la identidad femenina: 1) el descubrimiento sensorial del mundo (momento gozoso de iluminación); 2) fase de ruptura de la armonía, pérdida de la inocencia y consecuente desarticulación entre el impulso amoroso y la fatalidad (momento de la decepción); 3) último canto, débilmente reparador, que intenta reconquistar la belleza y la fe perdida para alcanzar una vida auténtica, con “traje novo”. En todas esas fases es evidente el pasaje de la “glória desvairada”, del ímpetu espiritual que impregna el libro, a la ironía y la brusquedad. Sobre todo está el paso a un plano de discusión crítica en el largo poema “Verso e prosa”, más suelto y coloquial y muy al gusto de Mário de Andrade, donde se denigra de “versos lacrimosos” que, sin embargo, más adelante, en “Asa ferida”, serán puntualmente retomados junto al tema de la decepción amorosa. De allí en adelante se profundiza en el mismo tono vibrante. “A menina exausta” son 13 poemas llenos de ternuras inútiles, de interrupciones y distanciamientos, que terminan en imágenes de cansancio y apagamiento general. Y si antes hubo exaltación yoística y construcción vigorosa, hay ahora deseo de disolución: “Eu agora não queria ser eu”. Muy significativamente la golondrina claudica en la quietud de la muerte: “Sossego de todas as revoltas”. O es domesticada por la fuerza del amor — “Domaram-te andorinha!” — en cuyo rostro aprende a reconocerse en un paréntesis de siete poemas amorosos. En “Noturnos” y en “A menina insolúvel” la atmósfera se ha oscurecido para siempre: claman voces extrañas, hay imágenes de fatalidad y desintegración, extrañamiento del mundo por excesiva aspereza de objetos y ruidos; y en medio de un aire siniestro, multitud de manos despedazan el cuerpo de la pequeña golondrina.

La muerte del ave será, en cierto modo, la muerte de la poesía para Oneyda Alvarenga, lo que dejaría un vacío insondable en su vida. Tal vez fue en beneficio de tareas más urgentes y participativas en la construcción de la cultura brasileña, tal como se lo confirmaría su maestro en una carta del 1/3/1935: “Muito se deve preferir a morte da poesia à morte do ser intelectual que está auxiliando de alguma forma o desenvolvimento da cultura social”<sup>27</sup>. Pero semejante decisión — cuya sombra de amargura queda registrada sutilmente en muchas de sus cartas, donde

cia que mantuvo con Mário de Andrade (*Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983), de importancia fundamental porque revela la complicada relación entre el maestro y su discípula, en un caso de formación y aprendizaje intelectual bastante raro en América Latina. Las cartas — que además incluyen documentos valiosos para comprender la obra de Mário, como una extensa carta de sesenta páginas donde formula sus teorías estéticas y realiza un balance de su propia situación intelectual — son un bellísimo y conmovedor testimonio que ilumina esta suerte de doble biografía intelectual enfrentada.

27 ALVARENGA, Oneyda y ANDRADE, Mário de. *Cartas*, cit., p. 98.



ella asume irónicamente la identidad de la “niña boba” — tal vez pueda explicarse por su humildad exagerada y aquel “honesto delirio de perfección” que él le reprochaba; aquella conciencia crítica de sus propios límites y ambiciones que nos devuelve al topos de la “falsa disculpa” — en su caso, auténtica y dolorosamente vivida — y al complicado tema de las influencias en todas sus reverberaciones. Así lo afirma claramente Oneyda:

Você apesar de me ser absolutamente necessário e indispensável, constitui intelectualmente um sério perigo para mim. À força de admirá-lo, de reconhecer a sua superioridade — fato ligado à sua antiga ascendência de professor, de que eu não consegui me libertar até hoje — nasceu em mim uma certa tendência perigosa para imitá-lo<sup>28</sup>.

El problema de la infantilización de la escritora y su relación con la autoridad es, pues, un núcleo evidente en este sentido. Y cabe recordar, si bien en contextos y motivaciones diferentes, también el caso de la poetisa uruguaya Delmira Agustini (1886-1914), llamada “La Nena”, en sus intercambios epistolares con Rubén Darío y otros poetas a ella contemporáneos. Es de recalcar, sin embargo, la enorme diferencia entre el carácter irónico y distanciado de la poesía de Oneyda — cuya única entrega, al mismo tiempo que atestigua un fracaso, actúa también como ritual catártico de liberación — y la máscara de eterna niña con la cual Delmira se vio obligada a escudar y disfrazar su iconoclasta erotismo, y no menos emotividad hiperbólica, hasta su muerte violenta en 1914, asesinada por el marido.

La naturaleza deslizante de estos tanteos de la voz femenina en diferentes espacios culturales muestra que no siempre es pertinente la asimilación, sobre todo en el ámbito de la creación poética, entre código social y código estético, y que una apertura en uno no desemboca necesariamente en la apertura del otro. A veces, como vimos, puede ocurrir lo contrario. Es más, cuando esas reverberaciones y diálogos están ausentes, entramos en una auténtica zona de silencio y preservación que puede ser propicia a la construcción de un lenguaje, aun cuando la escritora parezca quedar al margen del debate cultural y de la participación social.

Un caso de marginalidad fértil es el de las fundadoras de la poesía venezolana moderna quienes, en un contexto equidistante tanto de la fraternidad aparentemente igualitaria del contexto brasileño como de la febril morbidez del uruguayo, arquitectaban insólitas alianzas fundadas en todo tipo de carencia y precariedad y que, sin embargo, aportaban una aspiración de felicidad hasta cierto punto inéditas en la poesía del continente.

Desasistidas de lecturas, fuentes bibliográficas y contactos culturales; aisladas de los centros de cultura y hasta de lo que escribían sus contemporáneos, Enriqueta Arvelo Larriva (Barinitas, 1901-1962) y María Calcaño (Maracaibo, 1906-Caracas, 1955) emprendían una búsqueda poética casi autosuficiente y

28 Carta del 17/2/1939. ALVARENGA, Oneyda y ANDRADE, Mário de. *Cartas*, cit., p. 174.

desconocida por la crítica oficial hasta la década del 70. Se trata de una poesía que durante los años 20 y 30 se fragua en el aislamiento y en la más desordenada curiosidad autodidacta; pero también en la conciencia orgullosa y el “aplomo de desheredada” (Enriqueta)<sup>29</sup>; en el despliegue de un erotismo travieso y una sexualidad arisca, poco socializada (María); en la alegría, en fin, de sufrir “por lo humano en mitad de la risa” (Enriqueta), manifestando una tendencia a la transgresión espontánea y a la independencia de motivos, pioneras para su tiempo.

En la escritura de Enriqueta Arvelo hay, además, como el recuerdo de una vida unitaria que se desgaja delicadamente, sin llegar jamás a la total desintegración; y que es perceptible apenas por el levísimo temblor que sacudiera una superficie tersa: *El cristal nervioso* es el sugestivo título de su primer libro que reúne poemas escritos entre 1922 y 1938. Unidad nerviosa, podría decirse, que se traduce en una expresión controlada, sin ser concisa; de rebuscada imaginaria popular en sus metáforas, y no obstante límpida; como si se tratara de un oficio hecho con amor y sin contradicciones. Inmersa en la certidumbre libre de vacilaciones, más allá del “carecimiento que agita”, no existe en ella esa conciencia desgarrada de la insuficiencia que fue la tortura de Oneyda Alvarenga, ni los excesos alucinados de la “carne sombría” de Delmira, pues la ausencia de modelos y contactos culturales tal como la sumió en la pobreza de un medio cultural restringido y provinciano, también le ahorró la angustia de las influencias. Obligada a señalar algunos datos biográficos en una carta de 1939, no deplora su falta de “trayectoria” pública, ni el hecho de no haberse “labrado intelectualmente en ninguna parte”; no le importa, por tanto, carecer de una “carrera de poetisa” propiamente dicha. Tampoco hay dualismo entre el contenido personal y la forma artística de sus versos, que osan por cierto recoger términos poco nobles y recién acuñados del lenguaje coloquial venezolano (combustible, aventar, alborotar, culebras). Existe en su poesía una suerte de voluntad espontáneamente armoniosa, ya que el sujeto lírico parece hallarse en acuerdo íntimo consigo mismo por lo menos en dos sentidos; primero, porque no se entorpece el verso con las proyecciones de la biografía (a pesar de muchas de sus huellas, evidentemente), lo que le permite al sujeto lírico ser soberano de su discurso a pesar de las limitaciones de su vida (“Lanzo mi voz aunque no haya oídos”, dice, porque “la aislada no es mi voz, soy yo”); segundo, porque tampoco hay divisiones o conflictos en la exposición del paisaje, al cual aquél se adecua, como incrustado en la misma segura y aridez, definiendo sujeto y paisaje en una misma imagen reversible: “tosca, / durísima madera”.

También María Calcaño, aislada en la provincia guajira, imprime a sus *Alas fatales* (1935) un toque de tolerancia y agilidad, fundando así otra insólita mezcla, ahora entre ligereza y fatalidad; o fatalidad que se sobrelleva con gracia y delicada alegría.

29 Todos los versos de Enriqueta Arvelo Larriva son tomados de su *Antología poética* (Caracas: Monte Ávila, 1976).

Es con ese ligero toque alado de fatalidad como su poesía va descubriendo, con gozo franciscano, “dócil como una criada”, el cuerpo, el hombre, el paisaje. Con ese mismo goce va marcando el espacio de vecindad con lo humilde, con aquella vida material y cotidiana pero iluminada con una doble certeza: la plenitud del cuerpo, a pesar de su fragilidad, y la conciencia de la palabra en libertad:

Si no sumo nada!  
sólo un amasijo  
de palabras locas.  
[...]  
Pero rama fácil  
para el nido  
y el canto.

*Nido y canto* constituyen dos topos fundamentales de su poesía. Y si el primero legitima una visión de la femineidad no conflictiva, asumida en sus connotaciones tradicionales de maternidad, el segundo es la conciencia de la poesía como instrumento de trascendencia, de esa maternidad inclusive.

Ante la igualmente escasa educación formal de María Calcaño, no es fácil explicar la transparencia orientalista de muchos de sus poemas de madurez, de tema amoroso sobre todo, con su remate final de sobria concisión:

Han pasado diez años  
y ya no puedo caminar sin báculo.

Como tampoco parece corresponder a las convenciones de la época la falta de refinamiento y de “tacto” literario en su afirmación estrepitosa de la particularidad, tanto sexual como geográfica, que le hacía exaltar la virilidad de los hombres de su región para escándalo de sus contemporáneos:

Si yo hubiera vivido en Francia,  
cómo hubiera querido un hombre de estos lados!<sup>30</sup>

Este elogio de lo doméstico y lo circundante, esta ausencia de ideal e inquietudes (“cómo amo mis pies que no fueron por el mundo!”) parece negar todo programa de emancipación feminista, por lo que tiene de amable aceptación del mundo, de encantamiento ante los objetos del universo tradicionalmente femenino (“el placer entero para mis linos”), de integración reposada con la naturaleza y con el hombre. Ante las ambigüedades y conflictos de la escritura

30 Véase al respecto el único trabajo existente sobre el contexto epocal y artístico, que constituye también un valioso rescate de su obra, a cargo de Cósimo Mandrillo, quien realiza la selección y el prólogo de la *Antología poética* (Maracaibo: Editorial de la Universidad del Zulia, 1983). Todas las citas se refieren a esa edición.

“en tránsito” de las primeras décadas del siglo, por una parte, y la visión torturada de la femineidad que ha sido el tono predominante de la producción literaria más reciente, por la otra — sin hablar de esa reiterada catástrofe que nos entregará puntualmente el género novelístico sobre todo —, la poesía de María Calcaño parece emanar de una perspectiva límpida, solitaria, como desde un mundo nuevo que es diseñado con ojos “inocentes”. La distancia crítica problematizadora es aquí sustituida por la entrega, la sensual distracción, la constatación despreocupada ante cierta civilización recién “nacida”, libre del peso de lo sublime:

Todo instantáneo como el huevecillo  
que sobre las flores  
dejan los insectos.

No llega por tanto a ser un *carpe diem*, exhortado solemnemente desde la experiencia acumulada, sino la experiencia misma, desgajada de interpretación, condensada en instantáneos versos de gozo, de toques luminosos que van descubriendo el mundo.

Pobreza y abundancia, riqueza dentro de la poquedad y destellos de plenitud marcan la obra de esas oscuras fundadoras, todavía insuficientemente conocidas a pesar de su importancia. A pesar, sobre todo, de esa exaltación desinteresada del mundo que revela la naturaleza singular de este “otro” modo de participación social, contenido y secreto, tan soñado por Oneyda Alvarenga; ese otro modo de posesión sin usufructo que registra el verso de Enriqueta Arvelo: “¡Cuántas cosas son nuestras sin tomarlas!”.

## Volviendo al punto de partida

De modo que más allá de las atribuciones esquemáticas de lo femenino, ya sea con notas pesimistas o como símbolo idealizado de regeneración, lo que encontramos son las distintas metáforas de un mismo y diferente descubrimiento, del mundo y del sujeto, a veces parcialmente entrevisto, con mirada crítica o inocente, a veces con discreta ironía o profundo dramatismo, con rasgos de narcisismo o de intensa socialización. Más que las marcas de ruptura con una supuesta imagen tradicional de la mujer, en la poesía femenina de las primeras décadas del siglo encontramos las huellas de un comportamiento artístico de mayor complejidad y desenvoltura y que podríamos denominar, a falta de otro término, *marcas de fundación* y no precisamente de reacción mecánica a las normas textuales de su tiempo. Son imágenes de una interioridad en el instante en que ésta se forja. Gestos que instituyen una identidad social y psicológica en la dualidad o en el encantamiento de lo uno. Índices de un estilo de



existencia y de una problemática cultural muchas veces ignorados por la magnitud de su aislamiento.

Al poner en relación esta diversidad de textos y proyectos poéticos — tanto en la plenitud de su realización como en los modestos intentos que quedan inconclusos — vemos en general la conciencia aguda de todas estas distorsiones: “todo está indescubierto y envejeciendo en germen”, señala el verso de Enriqueta para referirse al desajuste esencial entre el curso del mundo y la experiencia femenina en su descubrimiento de lo “ya descubierto”, por tanto inmediatamente nuevo y viejo al mismo tiempo.

Las pautas de la vanguardia europea, que tanto conquistaron a nuestros escritores preocupados con ponerse al día, encontraron en esta poesía una gama de resistencias que iba desde la incomprensión a la indiferencia, pues prefería redimensionarse en la geografía íntima de la región; en cierta psicología del claroscuro en la que transcurría la vida femenina de esos años, hecha de transición entre rutina y decisión, y entre descubrimiento y embozo; diseñando tanto el modesto campo de la vida literal y material antes no registrado, como también aquella inexplicable felicidad muchas veces sin objeto ni fin.

Podrían ser consideradas, por eso, búsquedas poéticas de la femineidad independiente, puesto que no se ciñen al cumplimiento de un programa preestablecido, y se orientan menos por una ideología de la oposición y la diferencia que por una ideología de la independencia. Y en este sentido podrían considerarse puntos cardinales a partir de los cuales se extiende y derrama la poesía femenina del continente y que, de alguna manera, se continúan hasta hoy. Una independencia obligada, como vimos en algunos casos, que proviene de la precariedad y el aislamiento de ciertos medios sociales, pero que estimuló otro tipo de recursos y técnicas de lenguaje y composición con fines de preservación y “resguardo” de la experiencia femenina.

Por otra parte, es también una independencia con relación al mismo carácter institucional, de tipo tangencial, raro, que marca estas obras. Aunque en el caso de las escritoras del Cono Sur hubo temprana atención de la crítica, quien le dedicó estudios casi contemporáneos a la edición de las obras, no puede decirse lo mismo para las otras áreas del continente. A pesar de la fama que toca a algunas de ellas, en general el reconocimiento suele llegar tarde, o no llegar del todo y, en todo caso, es revestido de un carácter peculiar. Así, cuando Cecília Meireles se convierte en la primera mujer en la historia intelectual del Brasil premiada por la Academia Brasileña de Letras, en 1939, Mário de Andrade califica el hecho con una graciosa inversión: con ese reconocimiento es la propia Academia la que resulta premiada. Cecília, en un acto de gentil condescendencia, estaría sacrificándose a sí misma al aceptar la postulación<sup>31</sup>.

31 ANDRADE, Mário de. Cecília e a poesia. In: —. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 71.

Es finalmente una independencia “interna”, en relación a la actitud estética asumida y a las operaciones artísticas concretas, puesto que aportan elementos de renovación, tanto en el ámbito expresivo como en el conceptual. A saber:

- 1) El erotismo como valor de afirmación y fuente de manifestación lúdica o dramática.
- 2) La recuperación y transformación de *topoi*, de naturaleza social, en el sentido en que son acuñados en el corazón de contextos regionales o familiares, siendo directamente vivenciados en la intimidad femenina, sin pasar por la mediación previa de las convenciones literarias.
- 3) La rectificación y transformación de estereotipos acuñados por la crítica para definir la literatura producida por las mujeres.
- 4) Alianzas inéditas que fundan, o por lo menos enriquecen, nuevas metáforas de la sensibilidad femenina.
- 5) Conciencia del oficio, rigurosidad formal y/o indiferencia ante el aislamiento cultural. En muchos casos, el ejercicio poético es entendido como una ascesis o un proceso estrictamente personal y solitario. “Não sou alegre / nem triste / Sou poeta” (Cecília). “No es mi voz la que está aislada” (Enriqueta). “Yo misma fui mi ruta” (Julia).
- 6) Proceso de desdoblamiento del sujeto lírico con fines de autocomprensión y construcción crítica de un perfil literario auténtico.

Naturalmente estos discursos no llegan a formar un canon, mucho menos un contracanon; y son insuficientes para tipificar una época, como erróneamente se ha hecho a partir de unos cuantos nombres incesantemente repetidos. Al mismo tiempo, la heterogeneidad de esas marcas no constituye un impedimento para la reflexión teórica, sobre todo cuando éstas sean, en un futuro, insertadas en correlación con el proceso literario general donde ganarán su sentido más complejo.

Es necesario añadir una última observación. Si esta poesía cumplió una función en el plano “interno”, como vimos, en el sentido de modificar y enriquecer las propias convenciones literarias, también cumplió una función “externa” notable: estableció una relación “simpática” entre autor y público puesto que se inspiraba en (y modelaba a la vez) un importante sector de la sociedad latinoamericana que había permanecido invisible. Recuperó de este modo, para la memoria literaria, aquella legión de provincianas fantasiosas, tías solteronas, maestras románticas, amantes solitarias, madres abandonadas, viajeras y educadoras heroicas, que fue creciendo durante la primera mitad del siglo y cuyas expectativas y vibraciones fueron recogidas en tantos versos. Por eso, además de la singularidad de sus propuestas poéticas, constituyen también humanos testimonios que valen por el testimonio de aquellas que nunca escribieron un solo verso, dándole voz a muchas cuyas voces nunca fueron registradas.

Es importante señalar que la correspondencia con este tipo de público parece adecuarse a cierta noción de "poeta popular", en el sentido argumentado por Northrop Frye a propósito de Emily Dickinson. Es decir, como

portavoz de millares de personas, especialmente mujeres, que hacen versos partiendo de una gama limitada de experiencias imaginativas de la vida, del amor, de la naturaleza, de la religión, que viven sin fama y con escasas nociones literarias fuera de algunos textos escolares<sup>32</sup>.

Como poetas populares, ponen en contacto a la poesía con lectores que carecen de toda cultura literaria y, sobre todo, parecen rehuir al rasgo esencial que caracteriza la poesía moderna en su capacidad de ser descrita más por la existencia de atributos negativos que por los positivos. En este sentido, siguen vinculándose, oblicuamente y a pesar de la escritura, a una especie de secreta sabiduría, oral y universal, hoy en parte degradada. A la vez, por aquella serie de desenfoces y paradojas — como la alada fatalidad, el nerviosismo del cristal y la ironía de la "niña boba" — ellas recuperan sigilosamente otra dimensión de la modernidad: la imposibilidad definitiva de asimilación; la conciencia, en fin, de las muchas puntas y pomos del discurso.

### Bibliografía de base

- ALVARENGA, Oneyda. *Menina boba*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1938.
- ALVARENGA, Oneyda y ANDRADE, Mário de. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ARVELO LARRIVA, Enriqueta. *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- BURGOS, Julia de. *Antología poética*. San Juan de Puerto Rico: Ed. Coqui, 1987.
- CALCAÑO, María. *Antología poética*. Maracaibo: Editorial de la Universidad del Zulia, 1983.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1957. 4 v.
- IBARBOUROU, Juana de. *Obra completa*. Madrid: Aguilar, 1953.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- . *Batuque, samba e macumba (Estudo de gesto e de ritmo, 1926-1934)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- MISTRAL, Gabriela. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1968.

32 FRYE, Northrop. Emily Dickinson. In: —. *Fables of identity*. Nueva York: Harcourt, Brace and World, 1963. Traducción nuestra.

### Bibliografía de referencia

- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. [1. ed. en inglés, 1983].
- ECKER, Gisela (ed.). *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, 1986 [1. ed. en inglés, 1985].
- FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974 [1. ed. en alemán, 1956].
- HENRÍQUEZ UREÑA, Camila. *Feminismo (y otros temas sobre la mujer en la sociedad)*. Santo Domingo: Editora Tellera, 1985.
- LAVRIN, Asunción (comp.). *Las mujeres latinoamericanas. Perspectivas históricas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985 [1. ed. en inglés, 1978].
- MELLOESOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas. A moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- RAMA, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- SIMMEL, Georg. *Cultura femenina y otros ensayos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1938.
- SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1975.
- VAZ FERREIRA, Carlos. *Sobre feminismo*. Buenos Aires: Losada, 1945.

SBD / FFLCH / USP	
SEÇÃO DE: LETRAS	TOMBO: 224431
AQUISIÇÃO: DOAÇÃO /	PROLAM
DATA: 02/08/02	PREÇO: R\$ 20,00



BONTLC