

La polémica de lo universal y lo regional como valores
estéticos. Dos momentos del discurso
crítico: del 900 al *boom* latinoamericano.

Claudio Maíz*

1. Antonio Cándido ha sostenido que en la evolución de la vida espiritual latinoamericana opera una dialéctica representada por medio de dos categorías bien nítidas: el localismo y el cosmopolitismo. Es decir, afirmaciones de nacionalismo literario o deliberada imitación de patrones europeos. Una rápida observación de la producción cultural en lo que va del siglo XX, y aún antes, así pareciera demostrarlo. En principio, una desavenencia tan marcada y persistente podría enmascarar algo más profundo, como ser la ansiedad por expresarse. Henríquez Ureña situó el comienzo de esta inquietud en los albores de la Independencia, transformada, con el tiempo, ni más ni menos que en una búsqueda como un rasgo invariable. Si para Cándido los cambios pendulares iban del localismo al cosmopolitismo y viceversa, para Henríquez Ureña las fluctuaciones adquieren un carácter (el descontento) y un anhelo (la promesa), como lo manifestó, precisamente, en un ensayo de 1928: *El descontento y la promesa*. Los planteos anteriores aunque con denominaciones distintas aluden a un mismo problema. Con todo, la lista de los nombres que componen la polémica sobre las perspectivas abiertas o cerradas de nuestra cultura es demasiado extensa como para reseñarla aquí, digamos nada más que la dicotomía está presente en todos los foros del americanismo. Tampoco existe lugar en estas consideraciones para establecer los distinguos pertinentes entre conceptos como localismo, nacionalismo, universalismo, cosmopolitismo e internacionalismo. Bástenos remitir al completo estudio de Noel Salomón, a fin de percibir los hondos matices significativos. Consignemos por ahora que el interés que nos mueve radica en desandar el camino trazado por la discrepancia entre lo propio y lo adquirido, para decirlo de manera sintética. Y ello en la literatura latinoamericana, desde luego, pero con especial atención a la narrativa, en dos momentos del discurso crítico: el del novecientos y el del *boom* latinoamericano. Específicamente, nos enfrentamos con dos corpus narrativos claramente definidos y segmentados, cuya fecha aproximada de cesura puede situarse hacia 1940. Por una parte, el de la narrativa de la tierra que ha recibido el nombre de “novela tradicional” (Juan Loveluck), “novela primitiva” (Vargas Llosa), encontraría su más excelso signo en novelas del nivel de *La Vorágine* (José Eustasio Rivera, 1924), *Don Segundo Sombra* (Ricardo Güiraldes, 1926), *Doña Bárbara* (Rómulo Gallegos, 1929) y toda una constelación que sigue. En tanto que el corpus alternativo, posterior a 1940, se ha denominado “nueva novela” (Rodríguez Monegal), “novela de arte” (Peter Earle), “novela de creación” (Vargas Llosa). Es evidente que las denominaciones conllevan un viso valorativo. El único que se ha fijado una categoría diacrónica explícita para la clasificación y distinción de los sistemas narrativos diferentes, durante el siglo XX, ha sido el crítico chileno Cedomil Goic: “novela moderna” y “novela contemporánea”

han sido sus divisiones respectivamente.

Es nuestro propósito, en suma, efectuar una confrontación entre los criterios mediante los cuales fue estimada la narrativa de la tierra por algunos de los representantes de la Nueva Novela (Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier) y el discurso crítico novecentista, que la propició en las primeras décadas del siglo (Rufino Blanco Fombona, Manuel Ugarte). Nuestra hipótesis de trabajo consiste en averiguar si entre las probables alteraciones conceptuales sufridas por las nociones de "lo regional" y "lo universal", en el discurso crítico, se puede constatar una pérdida de la significación espacio-temporal de dichas nociones y, en consecuencia, un deslizamiento hacia un juicio de valor estético. En otros términos, si la noción de universalidad que se le atribuía a la Nueva Novela la hacía superior a la Novela de la Tierra. Vamos a presentar, entonces, de manera panorámica nuestro problema, para luego considerar algunos casos puntuales del discurso crítico de ambos momentos y finalmente intentaremos sopesar la cuestión a la luz de una visión de la literatura como proceso.

2. El ordenamiento del cuadro de situación del asunto tratado exige una doble visualización, en condiciones de clarificarnos el impulso diseñante que los conceptos de tiempo y espacio adquieren en la polémica. Pese a que es la novela el objeto central de la disputa, estos conceptos no son tomados por nosotros en su valor cronotópico, en tanto ejes estructurales de un relato, sino en una dimensión situacional y pragmática. El enfoque espacial del problema se justifica en virtud de que la Naturaleza y el Paisaje son los cuerpos de la representación en la Novela de la Tierra. A su vez, el orden temporal no sólo comprende lo cronológico, sino asimismo alude a una cosmovisión, que engloba la polaridad entre la tradición o la contemporaneidad, lo antiguo o lo nuevo. Ángel Rama, que vio en estas fuerzas dispares una pugna permanente por la modernización de las naciones hispanoamericanas, enunció la polaridad por medio de una doble pertenencia raigal, una vinculada al tiempo y otra, al espacio: "la patria temporal a la que todos pertenecemos" y "la patria espacial de la identidad, los íntimos sabores y tradiciones."

Por un lado, un recuento de los elementos conceptuales que conforman la polémica, desde el plano espacial, entre el discurso crítico sobre la Novela de la Tierra y la Nueva Novela nos da como resultado lo siguiente: el centro está ocupado por la Naturaleza y el Paisaje, en tanto modelos de reproducción cuestionados, lo siguen en círculos de relevancia decreciente la geografía, la mimesis, el realismo, el narrador omnisciente, lo local, el habla regional. Por otro lado, un punto de partida de la confrontación que nos ocupa podría fijarse hacia 1949. En efecto, para entonces el crítico español Pedro Grases dio a conocer un breve trabajo titulado "De la novela en América", cuyo interés radica en el hecho de que mereció las censuras de Torres-Río Seco, Anderson Imbert y Augusto Roa Bastos, entre otros. Grases parte de la idea de que la novela constituye el punto culminante de la madurez de la cultura occidental, asignándole como motivo central el interés en los tipos humanos. A partir de esta premisa general, Grases establece una tajante diferencia con respecto a la novela hispanoamericana, en razón de que no existe —opina— un atractivo por el tipo humano sino que la Naturaleza es la que se impone. De donde resultaría que la novela hispanoamericana ha rectificado la concepción tradicional del género.

Sus grandes personajes —afirma Grases— son "vitalizaciones" de la Naturaleza, grandes símbolos que reencarnan lo que podríamos llamar / .../ la geografía espiritual de los ingentes hechos naturales, actuantes y operantes, en la vida del continente.

Es así como la Selva, el Llano, la Pampa, el Ande pasan a ser las auténticas

figuras de la novelística americana.

Frente a esta tesis se levantaron las objeciones. Torres-Río Seco consideró que si Grases estaba en lo correcto se habría producido en la literatura hispanoamericana una “regresión literaria”, por cuanto el romanticismo y el documentalismo realista resultarían las únicas matrices de la narrativa. Si justificable entre los criollistas, era inadmisibile entre los contemporáneos. Anderson Imbert expresa más abiertamente sus reparos a los dichos de Grases. Su desacuerdo apunta a tres aspectos: 1. disiente con que en Europa se novela la Historia y en Hispanoamérica, la Geografía. En Europa abundan los ejemplos en los que el hombre lucha contra la Naturaleza (Zola, Kipling, Conrad); 2. Las novelas representativas de América, según Grases, tienen como protagonistas a los elementos naturales y no los hombres. Sin embargo, la novela desde comienzos del XX puede ser estudiada tomando en cuenta el objeto-contemplado (mitad realista) o el sujeto-contemplador (modernistas o esteticistas). Gracias a este último enfoque, la novela hispanoamericana se ha visto enriquecida y fue genuina manifestación de nuestra cultura; 3. Grases hace un arbitrario recorte al obviar las novelas de cuño antinaturalista, o aún las naturalistas, como la Rivera, Gallegos y Güiraldes, que demuestran conocer las técnicas del impresionismo y expresionismo europeos, en las que la percepción del mundo ‘tal como lo veo y vivo’ supera al del ‘mundo tal como es’.

¿Por qué razón, aún admitiendo una cierta retórica paisajística que dominó la narrativa de la tierra, llegó a imponerse como la literatura verdaderamente representativa de Hispanoamérica? Ha sido Antonio Cándido quien supo extraer de aquella vinculación de la idea de patria a la de naturaleza algunas interesantes conjeturas. El estrecho enlace entre patria-naturaleza resulta plenamente acreditado a lo largo del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, en razón de que ambas (patria y naturaleza) “conducían a una literatura -dice Cándido- que compensaba el retraso material y la debilidad de las instituciones por la supervalorización de los aspectos ‘regionales’, haciendo del exotismo un motivo de optimismo social.”

Ahora bien, en el sentido aludido y para antes de 1930, aproximadamente, el paradigma novecentista admite que el retorno al paisaje y su habitante autóctono (la pampa y el gaucho, la sabana y el llanero, el pelao mexicano, el guajiro cubano) comporta una vuelta al “paraíso perdido” o “edad dorada”, aunque no con fines conservadores, aun cuando los hubo en algunos casos, sino que significa la apoyatura real para la afirmación de la entidad propia que demanda definirse en algún tipo étnico. La ciudad, atiborrada de cosmopolitismo y sometida a las transfiguraciones velocísimas, por fuerza no alcanza a suministrar los modelos necesarios, por tanto, la búsqueda se orienta hacia el campo, lo autóctono y el telurismo. En este conjunto natural-ideológico se percibe una mayor concordia y organicidad social que en la ciudad, donde los cambios hacen ilusoria la fijación de un modelo. Mientras que en otras latitudes, la dialéctica entre campo y ciudad es la dialéctica de fin de siglo y modernidad, del pasado y el presente, en el imaginario novecentista la oposición sintetizada en ciudad-campo adquiere otros significados: Europa ocupa estratégicamente el lugar de la ciudad y América el del campo. América, imaginada con todo el potencial de su naturaleza adquiere la cualidad de una antítesis de la Europa urbana, industrial, burguesa, isotopía propia del discurso hispanoamericanista. América, en última instancia, es considerada “como el modelo simbólico de una posible vida futura”.

Una densa serie literaria se observa como la consecuencia de esta contaminación entre patria, tierra y optimismo, unidas por medio de un nexo causal. La prodigalidad de la tierra no podía menos que retribuir una patria de parecida dimensión. Lo incomprensible provenía del hecho de que ante tanta grandiosidad natural, hubiera una organización política y social inversamente proporcional. El cambio de perspectiva se avizora hacia 1930: la noción de país nuevo que todavía no ha podido realizarse se desploma frente a la comprobación

de lo que falta y que aún no existe. Es el tránsito del optimismo esperanzado del Mundo Nuevo hacia el pesimismo del subdesarrollo por la constatación de las abismales distancias sociales y políticas con las metrópolis. O, en palabras de Cándido, la “conciencia amena del retraso” y la “conciencia catastrófica del retraso”.

Así las cosas, dijimos que el centro del conflicto adopta diversas miradas sobre la función que ha desempeñado en América el tema de la Naturaleza. En su conocida introducción a una antología de la poesía hispanoamericana, Federico de Onís señalaba tres grandes líneas caracterizadoras de la poesía americana: 1. la dependencia con el romanticismo, no por una carencia de modernidad, sino porque el poeta americano no renuncia a ningún pasado y siente la necesidad de integrarlo al presente; 2. el no prescindir de la realidad, como la poesía pura, sino que se arraiga en la tierra y la gente; 3. los dos anteriores rasgos insertos en ideas políticas y sociales, puesto que la poesía hispanoamericana no puede desligarse de las ideas. Las notas anteriores harían impensable hablar de una deshumanización en la poesía hispanoamericana, concluye de Onís. Los signos declaradamente positivos para Onís, entre ellos la valoración de la tierra, contrastan con los dichos de Grases. El más frontal rechazo a la tesis de Grases procedería del recelo de que detrás de la “especialidad” en la Naturaleza y el Paisaje, adjudicada a la narrativa hispanoamericana, se ocultara un antiguo prejuicio europeo, renovado en expresiones recientes. Como la de Ortega y Gasset, para quien “la prehistoria es el paraíso, es la vida de la campaña, y del hombre en él como un detalle. La prehistoria es más que historia, paisaje.” O la de Hegel, la de América como Naturaleza pero no como Historia. Para el filósofo alemán, nos recuerda Arturo Roig, la “novedad” de América se da en el plano primitivo de lo físico y no de lo histórico. Por no haber emergido de la Naturaleza, América se ve identificada con la inmadurez. Su juventud, por ende, no resulta una ventaja o virtud, sino un descrédito o defecto. Ontológicamente débil, históricamente marginada, la novedad –en tanto Nuevo Mundo- que se le atribuye se parangona con las destrezas del artesano que manipula una materia nueva sin conocerla. Esta comparación nos ayudaría a reforzar la sospecha de un posible prejuicio oculto en la opinión de Grases, lo que habría provocado, al fin de cuentas, la reacción. ¿De qué manera? El crítico español atribuye a la novela hispanoamericana un cambio de la concepción del género europeo, al crear “vitalizaciones” de la Naturaleza y no personajes. El supuesto cambio no constituía una pauta positiva, más bien aparecía como un “desvío” del género europeo. Planteado así, la capacidad del novelista hispanoamericano se hallaba más cerca del artesano, que dice Roig, que de un artista, ya que éste a diferencia de aquél posee la autoconciencia de su creación. Un miembro de la generación novecentista, Manuel Ugarte, ya en 1905 enunciaba así tales miradas eurocéntricas:

Las ironías clásicas con que Europa nos saluda desde hace tanto tiempo, dejarán de tener aplicación muy pronto. Se acerca para ella el instante de rectificar sus ideas preconcebidas, porque con una alma nueva, empieza a nacer un pueblo consciente de su valer y de sus destinos.

De ser acertadas nuestras suposiciones, el rechazo estaría plenamente justificado, sin embargo, en la querrela contra aquel prejuicio, se perdió de vista el valor y la importancia de haber “nombrado” el espacio, tarea que se impuso la Novela de la Tierra, no como una especialización sino como una apropiación simbólica. Podría haber, entonces, un descentramiento del problema.

3. La otra objeción digna de reseñar a la idea de las “grandes vitalizaciones” de la naturaleza de la novela hispanoamericana proviene del cubano José Antonio Portuondo. Sin desconocer la relevancia de la Naturaleza y el Paisaje, Portuondo le resta valor como rasgos predominantes, y en su lugar propone que ese carácter dominante le corresponde al interés social existente en la narrativa

hispanoamericana. En una línea análoga, se desarrolla un trabajo de Augusto Roa Bastos, puesto que examina el asunto desde el punto de vista de una relación entre literatura y sociedad. Roa justifica el carácter costumbrista y documentalista que en su proceso evolutivo ha tenido la literatura latinoamericana. Si ha sido así no es porque no haya estado dotada para las grandes preocupaciones de la condición humana, sino por el hecho de que la literatura tuvo que representar su papel de épica que era inherente a las condiciones históricas de una sociedad en formación. Esta perspectiva se muestra como una de las más interesantes y, en cierto modo, procura una síntesis entre los aportes de la Novela de la tierra y la Nueva Novela. La brecha entre una y otra narrativa estibaría, para Roa, en que hay modos narrativos que han dejado de ser fértiles en la captación de la realidad, en la expresión de la imaginación creadora. Habremos de retomar esta senda en nuestras conclusiones.

Recordemos nuevamente las notas caracterizadoras de la poesía hispanoamericana, para Onís, válidas también para el resto de la literatura: dependencia con el romanticismo, arraigo en la tierra y la gente, ambos rasgos insertos en ideas políticas y sociales. Sobre esa base Federico de Onís declara que la relación entre el pasado y el presente, o en otros términos la relación entre la novedad (o modernidad) y la tradición, sea diferente en América. En Europa, los movimientos literarios se viven de manera sucesiva, en cambio, en América, la vivencia es sincrética. Son maneras distintas de percibir el tiempo, ello hace más comprensible la significación que adquiere el pasado y la visión del futuro en el debate sobre la literatura. En América: “todas las formas pasadas no necesitan morir para que vivan las presentes”, concluye de Onís. De hecho, esto hace más comprensible los exclusivos empalmes que se instauran con la tradición. Quizás baste como ejemplo que un órgano de difusión vanguardista, en la Argentina, tomara el nombre de “Martín Fierro”.

Como puede apreciarse, el segundo andarivel por el que se desliza la polémica es el temporal. ¿De qué manera irrumpe el conflicto, cuál es su configuración fenomenológica? Los principios de lo regional y lo universal, aunque subrepticia y habitualmente presentes, se activan y emergen en determinados momentos, que pueden catalogarse como de ruptura y crisis. Emir Rodríguez Monegal, primero y luego Octavio Paz, entre otros, han coincidido en la caracterización de esas instancias temporales. El crítico uruguayo las define en términos de una “ruptura como proceso permanente”, mientras que Octavio Paz los ve integrados a “la tradición de ruptura”, una modalidad propia de la Modernidad. Si convergentes en más de un sentido, la mirada de Paz, a diferencia de la de Rodríguez Monegal, sería más panorámica. Ya que éste se ciñe a tres momentos cruciales: 1920, 1940 y 1960, especialmente referido a la narrativa. Para Paz, interesado más en la poesía, la tradición de ruptura existente en las letras latinoamericanas resulta, a la postre, el fruto de un fenómeno cultural más complejo. En cualquier caso no es conveniente llevar mucho más allá el paralelismo. Sin embargo de manera provisoria podría extraerse un primer corolario. Los hiatos de extrema apertura que valoran la universalidad como primera condición estética podrían tratarse de movimientos pendulares correspondiente a la tradición de ruptura de la Modernidad. Dicho de otro modo, carecerían de inteligibilidad en sí mismos y deberían ponderarse en su relación con la tendencia a la que pertenecen.

Convendría ocuparse, eso sí, de uno de esos hiatos a los que ambos aluden, es decir el que se produjo alrededor del Modernismo, en calidad, podríamos sugerir, de caso testigo. Una muy escueta elucidación sobre este asunto nos indica que durante el período 1890-1910, aproximadamente, el debate crítico estuvo enfáticamente instalado en términos no muy disímiles a los hasta aquí consignados. La radicalidad de la forma o la radicalidad del contenido serían los factores representativos del conflicto entre modernismo y mundonovismo o americanismo. Intentaremos en lo que sigue despejar someramente el significado de esta disyuntiva. Como afirmación ética el americanismo destaca la existencia de una vida

y estilo propios, procurando de tal modo “llamar la atención sobre su presencia ubicada en zonas marginales de la cultura occidental.” Ante la corriente cosmopolita del modernismo, habrá de ser en el mundonovismo, donde el americanismo de raíz romántica armonizará con el modernismo, a través de un programa estético en que América, paisaje y vida, sigue siendo gran estímulo en combinación con “una finura emocional”. Sin embargo, en la búsqueda de una expresión propia convergen, por diversas vías, muchos de los escritores modernistas. Para Ugarte: “Lo que conviene es cultivar un arte propio”; para Darío: “No tenemos una expresión propia de nuestra alma colectiva”; para Rodó: (no) “renunciar a un verdadero sello de americanismo original”. A partir de esta zona de confluencia se pueden trazar las líneas divergentes, en cuanto a las fórmulas elegidas para obtener el dominio de una expresión literaria americana. El asunto se focalizará, alternativamente, desde la forma o el contenido, o bien desde ambas a la vez. En este espacio conflictivo, al lenguaje le cabe un papel singular. Es una secuencia que se reproduce asimismo en el debate que nos ocupa.

Como se ve, lo descrito anteriormente sobre la modernidad literaria constituye otro momento de la búsqueda de “nuestra expresión”, afán desplegado a lo largo de la historia cultural americana, según Henríquez Ureña. Por ello no está de más recordar que el maestro dominicano atribuye la inquietud que los latinoamericanos han padecido a una “urgencia romántica de expresión.” Puede deducirse que la teoría del genio y la originalidad, como una herencia romántica, cumplen durante esta etapa una función central. En relación con la originalidad, la crítica que censuró la actitud imitativa del modernismo estético repuso la teoría romántica del genio. La “crítica nacionalista” habría denunciado las dependencias modernistas de los modelos provistos por la cultura europea. Dicha crítica hizo que la originalidad dependiera de la estética de la genialidad del siglo XVIII en forma de cosificación: “Acepta el valor atribuido a la originalidad estética (es decir, autonomía e irrepitibilidad) como una entidad abstracta, inalterable, universal, sin tomar en cuenta su historicidad.” Sin embargo, lo que no captó esa crítica fue el hecho de que el modernismo no adhería a ciertos modelos por el significado intrínseco sino por el significado de modernidad asociado a ellos (por ejemplo el naturalismo, el simbolismo, el decadentismo). La originalidad, por tanto, venía acompañada de la modernidad de tales tendencias: su adopción era la garantía de originalidad. Se podía ser original siendo moderno. Algunos novecentistas, en cambio, advirtieron la historicidad de la originalidad, en cuanto a que valoraron la factura poética no por irrepitible (valor cosificado) sino por las nuevas posibilidades que abría. Sería conveniente retener esta relativización porque podría resultar decisiva para ponderar el valor de lo universal en la crítica antinativista, considerada como sencillamente regional.

4. ¿De qué manera juzgaron los criterios de originalidad, representatividad y modernidad el novecentismo y los escritores del *boom*? Ante todo digamos que la narrativa de tema americano constituye una demanda del novecentismo, por lo tanto, cabría atribuirle al movimiento el papel de propiciador. Una vez acontecido durante el mundonovismo y después de haberse transformado en el canon narrativo hispanoamericano se convirtió en objeto de crítica por parte de los creadores de la Nueva Novela. Estos rechazaron de plano el hecho de que la novela hispanoamericana pudiera ser visualizada desde un solo rasgo dominante: la Naturaleza, porque la confinaba a lo regional. La réplica estaba justificada desde el momento que la narrativa había dado otros y muy buenos ejemplos de estar dotada para encarar los otros grandes temas contemporáneos. Sin embargo, el novecentismo, ya con anterioridad, estuvo empeñado en clausurar la etapa imitativa y hallar una voz propia. La “autonomía intelectual” podía estar en el descubrimiento de la naturaleza americana para la literatura. Debe señalarse asimismo que la propuesta novecentista no era una elemental proposición nacionalista, tal como el espíritu internacionalista de muchos de sus miembros así lo indica. Más bien se trataba de invertir la “tendencia a utilizar como elemento de arte *européico* los asuntos

nacionales”, dice Ugarte en 1905.

En cambio, para el discurso crítico del *boom* no está ahí el centro creativo de la narrativa hispanoamericana, sino en la experimentación con el lenguaje, la alteración de la idea de novela y en la ampliación de la temática de la condición humana, por tanto, diversificación del orden de lo real. En cierto modo, los creadores del *boom* al formar parte de una instancia más de crisis y ruptura intentan presentar su ciclo de actuación como un núcleo fundante de la narrativa. Creyeron que al prestar atención al lenguaje abrían un ciclo literario inédito, único y sin antecedentes. Novedoso podía ser el resultado, pero de ningún modo la inquietud ni el interrogante que lo producía. Carlos Fuentes y Alejo Carpentier comparten la preocupación por el lenguaje. Hallar una lengua propia que nombre, designe, describa es una pretensión de procedencia barroca, en los términos planteados por la teoría de lo real-maravilloso carpenteriana. Mientras que la lengua propia como reveladora de ciertas verdades ocultas en la lengua del dominador es el punto axial en el escritor mejicano. Lengua que nombra, para uno y lengua que revela, para otro. El segundo aspecto se relaciona con el valor conferido a la universalidad. Ambos piensan que la novelística de la tierra se deslegitima en tanto carece del atributo de universalidad que le sobrevendría a medida que se aleje del ‘aquí’ y el ‘ahora’. Los textos nativistas son tomados más como piezas de museo que como objetos estéticos.

No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras – aunque la relación, en ciertos casos, pueda establecerse por las vías del contraste y las diferencias.

Retomemos el discurso crítico del novecentismo. Ugarte describe la situación cultural hispanoamericana hacia 1900, con gran optimismo, en virtud de que han comenzado a sortearse los grandes obstáculos que dificultaban la posibilidad de encontrar una “expresión propia”. Esos impedimentos vencidos han sido por lo menos tres: tener una tierra libre, una sociedad organizada y una intelectualidad activa. El acierto del anuncio puede apreciarse si se lo confronta con la definición de literatura que Antonio Candido formulara varias décadas después. Para el crítico brasileño la literatura es una combinación de denominadores comunes de características internas (lengua, temas, imágenes) y determinados elementos sociales y psíquicos “que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización.” Sin dicha articulación armónica entre factores de diversa índole –históricos, sociales y simbólicos- es impensable la existencia de una literatura. Esta circunstancia lejos estaba de haber hallado un estado óptimo hacia principios del siglo XX, sin embargo podía llegar a pensarse como una tendencia, tal como lo hace Ugarte, que con el tiempo habría de producir “el advenimiento de una gran literatura inesperada y original que, por su expresión moderna y por sus particulares nativas, conquistará un puesto a parte entre las del mundo civilizado.” Aquí cabría extraer una fórmula enunciada por Ugarte, a saber: la literatura propia, original e inesperada sería la consecuencia de un ensamble entre “expresión moderna” y “particularidades nativas”. Lo que por entonces podía entenderse como “expresión moderna” no eran sino los movimientos de mayor prestigio provenientes de Francia, tales como el simbolismo y el decadentismo. A ellos adhiere Ugarte efusivamente, a punto tal de declarar que mediante su introducción en Hispanoamérica se produce “el verdadero origen de *nuestra* literatura.” Aún más, gracias a estos acontecimientos habrán de aparecer los “primeros personales” como llama a artistas de la talla de Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Martí. La apreciación no puede parecernos ni sorprendente ni menos contradictoria, en razón de que, en general, el novecentismo, se declaró enemigo de las literaturas estrechamente locales, “porque –escribe Ugarte- los hombres de hoy se saludan por

encima de las fronteras y el arte es universal y eterno.” ¿Dónde residió el gran aporte de estos idelectos estéticos? Especialmente en lo concerniente al idioma, puesto que se depuró alcanzando grados de precisión, matiz y novedad que introdujeron una verdadera transformación. Se dio comienzo así a la “era del individualismo literario y la consumación de la libertad de estilo.” Como es posible apreciar se trata de los logros más conspicuos obtenidos por el modernismo. Pero si el idioma, en cuanto búsqueda de expresión propia, encuentra en el modernismo una de las mesetas más trascendentes, no es menos cierto que se trata de un estadio dentro de un extenso debate sobre el idioma que acompaña a la constitución de la literatura hispanoamericana. No debe extrañarnos, entonces, que casi con tanto énfasis sobrevenga nuevamente la discusión con los exponentes de la Nueva Novela.

5. En el debate que hemos registrado someramente, la autonomía no ha estado al margen de la representatividad de la literatura hispanoamericana, es decir, ¿qué es aquello que mejor nos representa? La famosa indicación de Rodó, en 1899, sobre la falta de americanismo de Darío podría condensar toda una etapa. Al mismo tiempo no hacía más que hacer circular nuevamente lo que el americanismo literario consideraba representativo. La teoría del color local del romanticismo abonó un tipo de representatividad basada en los temas tejidos en el cañamazo de componentes naturales, humanos, históricos, sociales y políticos. La originalidad, por ende, se suponía que estaba en el tema americano. Esta concepción no sólo se sigue a través de un decurso diacrónico de la narrativa, sino que ha constituido un dilema para el conjunto de la literatura hispanoamericana. La representatividad así entendida dio lugar a un canon literario. El punto cenital se obtuvo con la creación de las “novelas ejemplares” de la tierra (*La Vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*) Sin excluir la noción estética, esta perspectiva apunta a resaltar las notas más propias del ser y existir americano. Pero pueden alcanzar la categoría de representativas en tanto y en cuanto reúnan los requisitos inherentes a la calidad estética, ya que no hay representatividad sin expresión depurada.

El discurso crítico de la tendencia novecentista, por haberle acordado a la estética un enorme valor ético, puede considerarse como propiciador de la serie literaria en la que Naturaleza y su relación con el hombre ofician de instancias creativas. Se define a la literatura como un puente entre lo real y un enunciado verbal, lo que permite consumir la apropiación del mundo exterior. Sólo por medio del reconocimiento, por parte de los lectores, del universo americano que la literatura debe aprehender, Ugarte cree posible avanzar hacia la unidad moral que se completa con la “identidad de origen”, “las simpatías de la Europa latina” y “la conciencia de una diferenciación fundamental.” La fórmula de la literatura propia, original e inesperada vendría de un ensamble entre “expresión moderna” y “particularidades nativas”. No hay sujeción nacionalista en esta propuesta.

Ideologías estéticas como el criollismo o el mundonovismo llevaron a cabo tareas inherentes a la cultura de la resistencia: reclamar y volver a nombrar la tierra propia en una ajustada concordancia con la estructura histórica, en la que se percibía un peligro en torno a la legitimidad y pertenencia del espacio. En el interior de la cultura de la resistencia se producen las búsquedas de autenticidad y un origen nacional común más verdadero. La movilización acontece gracias al sentimiento de la tierra que se recupera, con la consiguiente reinstalación del lenguaje nativo. Autonomía, representatividad y originalidad no podían concebirse sin el marco descolonizador que motivó la producción literaria, desde el periodo de la Independencia hasta las primeras décadas del XX.

En síntesis, percibimos tres líneas claves a partir del problema planteado. En primer lugar, la defensa a ultranza de lo regional como lo “verdaderamente” representativo. De apegos primordiales, con fuertes lazos tendidos hacia el pasado, esta línea pertenece de lleno a los axiomas de raíz romántica. En segundo lugar,

con claro signo contestatario, la adopción de postulados universalistas como manifestación de una apertura estético-formal-filosófica, reveladora de una "verdadera" contemporaneidad. En el primer caso, la presencia del espacio se impone, mientras que en el segundo, es el tiempo. La teoría de los contextos de Carpentier, la universalidad de las estructuras del lenguaje de Carlos Fuentes, la demanda de dignidad creativa de Mario Vargas Llosa, representantes de la Nueva Novela, confinaron, en el discurso crítico, a la narrativa nativista al valor de piezas de museo, en ciertos casos merecedoras de ser contempladas como señas de un pasado. Desde el punto de vista estrictamente técnico-formal de la novela, les asiste toda la razón. El realismo que "sucede" de la Nueva Novela superó al realismo "descriptivo" de la Novela de la tierra. De eso no hay dudas, pero ver esa narrativa como ejemplo de un posible atraso no es admisible. Con todo, el mayor mérito de ciertos textos de la Nueva Novela estuvo en convertir lo regional en universal, como lo auténticamente representativo y contemporáneo. Sin embargo, en nombre del regionalismo, como un rasgo sustractivo de la universalidad, la Novela de la Tierra fue criticada sin miramientos, desconociéndose sus aportes indudables que produjo. El discurso crítico de la Nueva Novela adhirió a la noción de universalidad con un ahínco sólo comparable al que tuvo la crítica americanista respecto de la originalidad, cuando acusaba de imitativo al modernismo. Originalidad, como cifra de lo regional, y universalidad, como de contemporaneidad, de acuerdo a los matices acordados en los discursos críticos de las dos etapas consideradas, eluden la condición histórica que los informa. Ambas nociones se cargan de una valoración estética superadora respecto a lo que se considera como anterior o precedente.

La tercera posibilidad con la que es factible considerar el tema, examinado desde nuestro presente, consiste en ver la "inquietud" de Henríquez Ureña, la "dialéctica" de Cándido, la "tradicón de ruptura" de Rodríguez Monegal como factores de cambios que deben tomarse como devenir, es decir, como un desarrollo dinámico, en el que cada estancia integra un proceso, una parte en movimiento, concordante con su estructura histórica. Quizás la síntesis esté en los dichos de Ugarte: "expresión moderna" y "particularidades nativas" o en Roa, cuando alude al desgaste de ciertos modos narrativos que ya no captan la nueva realidad más compleja. Las instancias en las que entran en pugna formas más abiertas o más cerradas de nuestra cultura no son puntos de llegada, sino nuevos puntos de partida. Esta dialéctica se integra con los primeros escauceos de independencia espiritual de Bello en sus *Silvas americanas* de 1823, la revolución romántica, el modernismo, las vanguardias, la Nueva Novela, a través de un mecanismo que pone a funcionar el rechazo del ciclo inmediatamente anterior. Al parecer, tan sólo la impugnación de lo precedente anima el florecimiento de lo nuevo, aunque sin anularlo.