

LA MIRADA POETICA EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

José Promis

Universidad de Arizona

Hace no tantos años, aún se podía escuchar la pregunta sobre la individualidad de la literatura hispanoamericana. No se negaba su existencia: obras y nombres de autores estaban al alcance de la mano, pero existía la duda —al menos para algunos— si esta literatura había alcanzado un perfil propio y características diferentes a las europeas¹. Para otros, el problema no era tal: la calidad estética del discurso literario de los autores hispanoamericanos era definitivamente inferior al de sus contemporáneos europeos. Esta actitud peyorativa era fomentada incluso por muchos de los escritores más jóvenes, algunos de los cuales no perdían su tiempo, según decían, leyendo literatura hispanoamericana cuando había tantos nombres extranjeros que conocer.

En los últimos treinta años ha habido un cambio notable en esta situación. La literatura hispanoamericana ya no es considerada hoy ciudadana de segunda clase en el mundo de las letras contemporáneas. A mi juicio, un excelente símbolo de su reconocimiento internacional es la aparición de *The Third Wave* (1980), el impresionante diagnóstico de la crisis de nuestro tiempo escrito por Alvin Toffler. Su autor plantea que la civilización contemporánea sufre actualmente tan drásticos cambios estructurales que bien pudieran ser confundidos con el alba de Harmagedón. Sin embargo, bajo su superficie inmediata se gesta un esquema de relaciones humanas que constituye una nueva acomodación histórica y por consiguiente nuestra esperanza de supervivencia.

El ensayo de Alvin Toffler se inicia con un epígrafe que es a la vez la síntesis y el eje articulador de su pensamiento:

Did we come here to laugh or cry?
Are we dying or being born?

¹Este problema todavía era válido al empezar la década de los sesenta. Guillermo de Torre, por ejemplo, escribió sus *Claves de la literatura hispanoamericana* en 1959 para discutir una vez más el estatuto histórico y la validez estética de esta literatura.

Esta cita no ha sido extraída ni de los clásicos antiguos ni de los modernos escritores europeos. Es la traducción al inglés de un pasaje de la novela *Terra Nostra*, del escritor mexicano Carlos Fuentes. De esta manera, una obra hispanoamericana de imaginación modela e ilumina la arquitectura de una de las más brillantes interpretaciones que se han escrito sobre la civilización a la que todos, sin distinción de nacionalidades, pertenecemos.

El prestigio de que goza actualmente la literatura hispanoamericana obedece tanto a su calidad estética como a su especial manera de percibir y representar la realidad humana. Sin embargo, el camino para llegar a esta situación de privilegio no ha sido breve ni sencillo. Se ha necesitado un largo desarrollo de la poética que sostiene y legaliza la producción literaria hispanoamericana. El propósito de las reflexiones que siguen es rastrear sumariamente, en una reducción llevada casi al absurdo, sólo una de sus categorías, indispensable sin embargo, para iluminar la razón y el sentido de la evolución histórica del discurso literario: la dirección de la mirada que el escritor hispanoamericano ha proyectado sobre la realidad circundante para transformarla en objeto de su representación artística.

1

Los escritores "primitivos" de Indias no podían sino heredar las formas literarias prestigiosas que se ofrecían en España. Sin embargo, desde las primeras composiciones que se conservan de ellos se nota la presencia de un temple de ánimo, de una actitud a veces indecible frente a la realidad ajena a la de los modelos españoles o bien la presencia de motivaciones que difícilmente podrían ser homologadas con las de aquellos. Esta relación de inestable homología deja ver inequívocamente sus resquebrajaduras en la obra de los escritores barrocos. Preocupados por descubrir la identidad esencial entre el Nuevo Mundo y España en cuanto espacios participantes de un compartido designio histórico sobrenatural, son los primeros que apartan su mirada de los modelos europeos y la proyectan al medio ambiente concreto que los rodea. Lo hacen buscando encontrar en la realidad del mundo americano la comprobación de la tesis de la identidad sobrenatural de ambos espacios, pero su esfuerzo los conduce a resultados contrarios. Metafóricamente hablando, son los primeros que *miran* a Hispanoamérica para comprobar su similitud con Europa y ven, por el contrario, que es diferente. Por esta razón, varios de ellos transforman sin darse cuenta el estremecimiento ante la silenciosa grandeza de lo infinito, característico del arte barroco europeo, en un gozoso gesto de estremecimiento y

delectación ante la grandeza material del medio en que depositan su mirada.

Con el advenimiento de las ideas de la Ilustración, la mirada poética que inauguran los últimos barrocos adquiere un sentido diferente, más de acuerdo con los ideales universalistas del pensamiento ilustrado. Se trata ahora de observar la realidad circundante no con el propósito de fijar su homología sobrenatural con otros espacios, sino más bien con el objeto de establecer los sistemas universales que sostienen a dichas superficies diferenciadas. De esa manera pretenden incorporar el naciente mundo americano al contexto amplio de la cultura occidental. Nuevamente, pues, la intención de los neoclásicos criollos repite la de los barrocos coloniales, pero el éxito de la empresa depende ahora del establecimiento de las analogías desde el punto de vista del juicio y el buen sentido.

El optimismo de los primeros ilustrados hispanoamericanos era indudable. La acción de la ley universal del progreso llevaría a las nuevas naciones hispanoamericanas a un estado futuro de felicidad social tal como se observaba en las naciones europeas más avanzadas. Tal es, por ejemplo, la síntesis del pensamiento histórico del cura Camilo Henríquez, uno de los primeros pensadores neoclásicos de Hispanoamérica. Para él, Europa y el Nuevo Mundo son espacios identificables no por acción de la mano de Dios que los ha convertido en partícipes de un plan histórico sobrenatural, sino porque sobre ambos debe esparcirse por igual “la gran masa de luces” que nos han heredado “los amigos de la humanidad”².

Esta visión universalista —o mejor, dependiente, pues en el fondo de lo que trata es acomodar la imagen de la sociedad americana a la imagen ideal de la sociedad elaborada por Europa— determina también el proyecto narrativo de José Joaquín Fernández de Lizardi. Por boca de su personaje Periquillo, Lizardi declara su propósito de retratar verosímilmente su sociedad, pero al mismo tiempo deja saber que la pintura de las costumbres sociales de su época no es el objetivo último de su escritura, sino la mimesis del conflicto universal entre el vicio y la virtud, es decir, la mimesis de lo universal verdadero que se oculta bajo las apariencias inmediatas. Sin embargo, los escritores neoclásicos tampoco logran sustraerse a los imperativos del medio ambiente: la mirada universalista es restringida por el imperativo del lenguaje. Llegado el momento de explicar las normas lingüísticas que orientan su discurso,

²Camilo Henríquez, “De la influencia de los escritos luminosos sobre la suerte de la humanidad”, *La Aurora de Chile*, 7 de mayo de 1812.

Periquillo rechaza el código lingüístico europeo en favor del lenguaje cotidiano característico de su propio medio social.

Los escritores hispanoamericanos neoclásicos descubrieron tempranamente que la fundación de una tradición literaria sólo puede llevarse a cabo en la medida en que el lenguaje poético se adecúe a las características de un espacio material y cultural definitivamente hispanoamericano. Para ello era imprescindible proyectarse sobre los objetos con una mirada de dirección horizontal que rescatara los aspectos característicos de la individualidad americana. Este proyecto queda definitivamente establecido en la *Alocución a la Poesía* de Andrés Bello, publicada en la *Biblioteca Americana* el año 1823. Como se recordará, en este texto el hablante poético invita a la Poesía para que abandone la “cultura Europa” —cuya civilización demasiado avanzada está en desacuerdo con la naturaleza rústica y divina del lenguaje lírico— y se traslade al Nuevo Mundo, todavía inmaculado de civilización, que le ofrece una morada más de acuerdo con su naturaleza esencial. La mirada que el hablante proyecta sobre Hispanoamérica para atraer la atención de la Poesía es inequívocamente horizontal: el Nuevo Mundo ofrece como material poético una riqueza innumerable de objetos, tanto naturales como históricos, a la espera de que

*Tiempo vendrá, cuando de ti inspirado
algún Marón americano, oh diosa!
también las mieses, los rebaños cante,
el rico suelo al hombre avasallado,
y las dádivas mil con que la zona
de Febo amada al labrador corona...*

El proyecto literario delineado por Andrés Bello se sostiene en su profundo convencimiento de la individualidad diferenciada de Hispanoamérica. En su ensayo “Modo de escribir la Historia”, publicado en el número 912 de *El Araucano* (1848), afirma que los escritores hispanoamericanos deben practicar el registro de escritura histórica propio de la ciencia concreta o particular

que de los hechos de una raza, de un pueblo, de una época, deduce el espíritu particular de esa raza, de ese pueblo, de esa época; no de otro modo que de los hechos de un individuo deducimos su genio, su índole.

En el ensayo “Modo de estudiar la Historia”, que publica en el número siguiente de *El Araucano*, Bello distingue dos modos presentativos: el filósofo o reflexivo y el narrativo o descriptivo. Ambos modos vienen de Europa y el deber de los escritores hispanoamericanos es estudiar

las lecciones que el Viejo Mundo nos ofrece, pero sin identificarse con el estilo en que éstas se presentan porque

¿Podemos hallar en ellas a Chile, con sus accidentes, su fisonomía característica? Pues esos accidentes, esa fisonomía es lo que debe retratar el historiador de Chile, cualquiera de los dos métodos que adopte,

y agrega más adelante:

La nación chilena no es la humanidad en abstracto; es la humanidad bajo ciertas formas especiales; tan especiales como los montes, valles y ríos de Chile; como sus plantas y animales; como las razas de sus habitantes; como las circunstancias morales y políticas en que nuestra sociedad ha nacido y se desarrolla.

La utilización de la mirada horizontal que propone Bello como requisito para otorgar individualidad al discurso histórico conduce su pensamiento hacia la proclamación de la independencia intelectual de América:

Nuestra civilización será también juzgada por sus obras; y si se la ve copiar servilmente a la europea aun en lo que ésta no tiene de aplicable, ¿cuál será el juicio que formará de nosotros un Michelet, un Guizot? Dirán: la América no ha sacudido aún sus cadenas; se arrastra sobre nuestras huellas con los ojos vendados; no respira en sus obras un pensamiento propio, nada original, nada característico; remeda las formas de nuestra filosofía, y no se aprecia su espíritu. Su civilización es una planta exótica que no ha chupado todavía sus jugos a la tierra que la sostiene ³.

Muchas características de la literatura romántica hispanoamericana se entienden a la luz del proyecto de emancipación mental delineado por Andrés Bello. Por una parte, los escritores nacidos a comienzos del siglo XIX insisten en la función emancipadora de la literatura y, por otra, definen su naturaleza como *expresión de la sociedad*. Consecuentemente, el discurso literario es utilizado de preferencia para reproducir los perfiles del espacio americano y la realidad interior del individuo en la medida que puede objetivarse en comportamientos característicos. En 1834, Esteban Echeverría advierte que para dominar la técnica poética es preciso revestirla de

un carácter propio y original, y que reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras

³*Obras Completas*: Temas de historia y geografía. Caracas, Ediciones de Ministerio de Educación, 1957.

costumbres y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual⁴.

Nueve años más tarde, en 1843, José Victorino Lastarria advierte que

no hay sobre la tierra pueblos que tengan como los americanos una necesidad más imperiosa de ser originales en su literatura, porque todas sus modificaciones le son peculiares y nada tienen de común con las que constituyen la originalidad del Viejo Mundo. La naturaleza americana, tan prominente en sus formas, tan variada, tan nueva en sus hermosos atavíos, permanece virgen; todavía no ha sido interrogada; aguarda que el genio de sus hijos explote los veneros inagotables de belleza con que le brinda⁵.

En 1850, Rafael María Baralt elogia la novela *Caramurú* de Alejandro Magariños Cervantes, porque ve en ella el cumplimiento de un antiguo anhelo personal: “que alguno intentase sacar provecho de los infinitos portentos naturales de América, y de las interesantes costumbres de sus habitantes para la composición de la novela descriptiva o de carácter”. Según Baralt, ambos tipos son los que mejor se desarrollarían en Hispanoamérica porque al autor sólo le es preciso “ver bien lo que a su vista se ofrece y pintar con naturalidad y sobrio gusto lo que ha visto⁶”.

Casi veinte años después, el ecuatoriano Juan León Mera todavía se pregunta: “¿por qué no tenemos una literatura original? ¿Por qué no damos a lo menos a nuestras producciones poéticas un colorido local y aspecto americano? ¿Por qué vaciamos nuestros pensamientos en moldes europeos?” y se responde con palabras que denuncian el incumplimiento del proyecto de emancipación mental delineado por Bello:

Queremos dar a nuestras obras una traza de cañsada vejez que está en contradicción con el mundo de bellezas originales, frescas y risueñas entre las cuales se desliza nuestra vida, cual si de esa manera pudiéramos atraernos la estimación de la sociedad ilustrada de entrambos hemisferios; y no se piensa en el fastidio que puede causarle la reproducción de unas mismas líneas y colores en nuestros cuadros, y la repercusión de unas mismas voces en nuestros instrumentos, cuando al contrario le agradaría mucho que le presentásemos objetos propios brotados del seno de América, desarrollados al suave calor del sol

⁴“Prólogo” a *Los Consuelos*. Buenos Aires, 1834.

⁵“Discurso Inaugural de la Sociedad Literaria”, *Recuerdos literarios*, 1885.

⁶Alejandro Magariños Cervantes, *Caramurú*, 1850 (2ª ed.).

americano, nutridos con sustancias especiales y ataviados con galas en nada semejantes a las que nos vienen de ultramar⁷.

Alrededor de 1890, los escritores hispanoamericanos se encuentran en una encrucijada de tres opciones: el romanticismo ya caduco, el realismo positivista y el naturalismo científicista. Para el peruano Manuel González Prada la decisión no admite dudas porque las opciones no existen: “Clasicismo y romanticismo, idealismo y realismo, cuestiones de nombres, pura logomaquia. No hay más que obras buenas y malas: obra buena quiere decir verdad en forma clara y concisa; obra mala, mentira en ideas y formas”⁸. Para González Prada, la única literatura posible es científica:

Empiece ya en nuestra literatura el reinado de la Ciencia. Los hombres no quieren deleitarse hoy con música de estrofas insulsas y bien pulidas ni con períodos altisonantes y vacíos: todos, desde el niño hasta el viejo, tenemos hambre y sed de verdades. Sí, verdades, aunque sean pedestres: a vestirse con alas de cera para elevarse unos cuantos metros y caer, es preferible tener pies musculosos y triple calzado de bronce para marchar en triunfo sobre espinas y rocas de la Tierra⁹.

Sin embargo, en la mayoría de las obras del período no predominará la mirada poética que defiende González Prada, sino la que propone Mercedes Cabello de Carbonera en su ensayo *La novela moderna*, premiado en el Concurso Hispanoamericano de la Academia Literaria de Buenos Aires en 1892. De acuerdo con su autora, el escritor hispanoamericano de la época debe utilizar una mirada que no se identifique ni con el caduco romanticismo ni con el naturalismo zoliano, al que considera “virtualmente antagónico a nuestra manera de ser, social y fisiológicamente considerado”¹⁰. En lugar de estas opciones, Mercedes Cabello afirma que la visión poética más adecuada para los escritores hispanoamericanos es la “realista”, basada en el positivismo de Augusto Comte. Esta mirada acercará definitivamente la naturaleza a los ojos del artista, a la vez que producirá la unión del arte y la sociología para resolver los problemas más urgentes que afligen a Hispanoamérica. Así, el realismo “será para el arte lo que fue el romanticismo respecto al clasicismo: una evolución que acercó al arte a la naturaleza y a la vida”¹¹.

⁷Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana, 1868.

⁸“Discurso en el Teatro Olimpo”, *Páginas libres*, 1894.

⁹*Idem*.

¹⁰*La novela moderna. Estudio filosófico*, 1892.

¹¹*Idem*.

Desde fines del siglo XIX se impone en el discurso literario hispanoamericano una mirada poética que se identifica más con la observación que con el análisis y cuyos resultados constituyen proposiciones más que diagnósticos. Por esta razón, la novela costumbrista se populariza más que la propiamente experimental. En 1889, por ejemplo, Clorinda Matto de Turner justifica ese tipo de novela debido a que es “la fotografía que estereotipa los vicios y las virtudes de un pueblo, con la consiguiente moraleja correctiva para aquéllos y el homenaje de admiración para éstas”¹².

Afirmar que con la tendencia positivista se acentúa la necesidad de la mirada poética horizontal no constituye, naturalmente, ninguna novedad. Lo que importa destacar es que a fines del siglo XIX la observación poética del medio ambiente no es entendida como una obligación impuesta por la independencia intelectual, sino como un deber surgido de las condiciones de desequilibrio que sostienen a la existencia hispanoamericana. El proyecto literario de la emancipación mental es reemplazado por la denuncia de la inestabilidad e injusticia social en que han desembocado los ideales liberales románticos y, por consiguiente, la mirada poética es definida ahora como visión fotográfica que subordina los valores estéticos a la función testimonial de la literatura.

2

Los dos últimos decenios del siglo XIX constituyen también el momento de gestación de las preferencias literarias modernistas. Con ellas surge un nuevo conflicto en la consideración de la mirada poética adecuada al proceso creador, testimoniado por numerosos documentos de la época. Rafael Delgado afirma que “una novela es una obra artística; el objeto principal del Arte es la belleza y... ¡con eso le basta!”¹³, pero otro miembro de su misma generación, José López Portillo y Rojas, defiende una literatura “nacional en todo lo posible, esto es, concordante con la índole de nuestra raza, con la naturaleza que nos rodea y con los ideales y tendencias que de ambos factores se originan” y consecuentemente rechaza a los poetas y novelistas que

dominados por la magia de los libros europeos... hacen poesías y novelas de puro capricho, sobre asuntos extraños a la realidad de nuestra vida y de nuestras pasiones actuales, produciendo así creaciones falsas, que ni corresponden aquí a nada verdadero, ni copian tampoco, sino deformado y monstruoso, lo exótico y refinado¹⁴.

¹²“Proemio” a *Aves sin nido*, 1889.

¹³*Angelina*, 1893.

¹⁴*La Parcela*, 1898.

En general, las renovaciones del programa modernista son consecuencia de un profundo cambio en la naturaleza de la mirada poética que había sido anticipado por los precursores del Modernismo. Ya en 1875, por ejemplo, José Martí propone inaugurar una visión en profundidad que supere la mirada horizontal vigente en la época: para Martí, la poesía de los pueblos sometidos es “el canto débil de la naturaleza plástica”; en su lugar, “la poesía de las naciones libres, la de los pueblos dueños, la de nuestra tierra americana, es la que desentraña y ahonda en el hombre las razones de la vida; en la tierra, los gérmenes del ser”¹⁵.

El poeta, por lo tanto, no es el simple testigo o el fotógrafo del medio ambiente. La observación no es el fin último de la representación literaria sino el medio indispensable para establecer la auténtica imagen de la realidad, es decir, la que nace de lo observado para trascender y perfeccionarlo. Según Martí, el poeta tiene que observar para copiar los objetos, sean éstos materiales o morales. Pero observar es mucho más que reproducir; es compendiar

todas las formas naturales, todos los medios de expresión de los objetos que en su poesía va a reproducir. Así, digno y libre, independiente y sabio, conecedor de los demás y de sí mismo, a la par instruido e inspirado, así ha de ser el que en nuestros días quiera robar una estrella más al cielo para dejarla en la tierra perpetuamente atada a su nombre¹⁶.

Instrucción e inspiración son dos términos claves de la poética martiana que los modernistas convierten en *refinamiento cultural e inspiración*. La mirada poética que ensayan en sus textos obedece a la conjunción de ambos: el escritor modernista interpreta la realidad a partir de un marco de referencia cultural que se activa novedosamente por el estímulo que la interioridad del hablante proyecta sobre él. De esta manera, los modernistas ensayan por primera vez una mirada poética que pretende abarcar la visión horizontal de los objetos y simultáneamente proyectarse hacia sus espacios interiores y desconocidos, las raíces desde donde les atrae inexorable la presencia de una nueva y enigmática realidad:

*Las cosas viejas, tristes, desteñidas,
sin voz y sin color, saben secretos
de las épocas muertas, de las vidas
que ya nadie conserva en la memoria,
y a veces a los hombres, cuando inquietos*

¹⁵Revista Universal (México), 1875.

¹⁶“Sobre Heriberto Rodríguez”, *El Federalista*, México, 11 de febrero de 1876.

*las miran y las palpan, con extrañas
voces de agonizantes dicen, paso,
casi al oído, alguna rara historia
que tiene obscuridad de telarañas,
son de laúd y suavidad de raso...¹⁷.*

La utilización de esta mirada poética explica, por ejemplo, el fuerte atractivo que los modernistas sienten por las variantes fantásticas y maravillosas de la interpretación literaria. Como se sabe, Rubén Darío, Clemente Palma, Amado Nervo, Manuel Díaz Rodríguez, Leopoldo Lugones, José Asunción Silva, entre otros, experimentaron en forma más o menos sostenida estas posibilidades. Además, también permite justificar el indudable interés de muchos de ellos por el ocultismo y las doctrinas esotéricas. A éstas, según Ricardo Gullón, las entendieron “como impulsos órficos de penetración en la sombra y desentendiéndose de otras particularidades, buscaron en ellas la clave perdida de los enigmas radicales de la existencia: de la vida y de la muerte y del más allá”¹⁸.

Los modernistas, sin embargo, sólo pudieron intuir la presencia de los niveles ocultos de la realidad: éstos siempre conservaron para ellos su carácter enigmático e indefinible. Fueron capaces de postular su presencia y proclamar su deseo de observarlos estéticamente, pero su naturaleza soslayó siempre los esfuerzos modernistas de representación:

*la vida es un misterio, la luz ciega
y la verdad inaccesible asombra;
la adusta perfección jamás se entrega
y el secreto ideal duerme en la sombra¹⁹.*

3

La década que se inicia alrededor de 1920 constituye uno de los períodos más interesantes de la literatura hispanoamericana. En estos años confluyen tres programas literarios claramente definidos: el programa modernista, en franca vía de agotamiento histórico; el naciente programa mundonovista, heredero y continuador de la tendencia positivista y, finalmente, los programas vanguardistas que anuncian un cambio definitivo de la orientación literaria hispanoamericana.

Las ideas positivistas no habían desaparecido del pensamiento inte-

¹⁷José Asunción Silva, “Vejece”, 1898.

¹⁸“Ideologías del Modernismo”, en *Insula*, xxv (291), 1971.

¹⁹Rubén Darío, “Yo soy aquél...”, *Cantos de vida y esperanza*, 1905.

lectual hispanoamericano durante los años de vigencia del Modernismo. Podría decirse que sin desaparecer del todo habían cedido terreno temporalmente a las interpretaciones novedosas de los modernistas. Octavio Paz opina que la extraordinaria fuerza del positivismo en Hispanoamérica obedece a que se convirtió en una verdadera creencia, o en una ideología, más que en un método científico: “su influencia sobre el desarrollo de la ciencia en nuestros países fue muchísimo menor que su imperio sobre las mentes y las sensibilidades de los grupos intelectuales”²⁰. Por lo mismo, su influjo es incuestionable en la perspectiva y los modos narrativos de los novelistas modernistas²¹ y, una vez que las renovaciones modernistas comienzan a perder vigencia, el positivismo origina un segundo programa literario que se auto-define como antimodernista y acentúa nuevamente su interés por los aspectos vernaculares de la realidad americana.

Es cierto que la crítica hacia el llamado “evasionismo” y “preciosismo” modernistas la inician algunos de los propios escritores pertenecientes a esta generación, como por ejemplo, el venezolano Manuel Díaz Rodríguez en su ensayo “Matemos la retórica”. Sin embargo, la reacción definitiva la llevarán a cabo los miembros de la siguiente generación, convencidos de que la horizontalidad de la mirada poética es la única alternativa para ser consecuentes con su mundo y consigo mismos. “Tal vez no les agrade a todos los lectores de este libro que yo les diga que sus personajes existieron en el mundo real...” advierte Rómulo Gallegos contemplando su novela *Doña Bárbara* veinticinco años después de su primera edición. Sus palabras resumen la voluntad característica de los escritores mundonovistas para reinstalar una mirada poética que no sólo evite la visión vertical de la realidad, sino que además reduzca considerablemente el espacio abarcado por la mirada a los límites estrechos de lo inmediato: “Ahondar en el rincón es la única manera de ser entendidos por el mundo. Literariamente, la aldea bien descrita es la conquista de lo universal. Una cabaña puede contener el mundo”²².

Los escritores mundonovistas y los vanguardistas sostienen sus correspondientes programas literarios en dos tesis antagónicas sobre la condición histórica de Hispanoamérica. El Mundonovismo es la expresión artística de la *tesis adanista* según la cual Hispanoamérica vive, a

²⁰*Los hijos del limo*, 1974.

²¹Cedomil Goić, *Historia de la novela hispanoamericana*, 1972.

²²Mariano Latorre, “Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo”, 1955.

comienzos del siglo xx, los primeros momentos de su existencia histórica y ocupa por lo mismo un lugar en el tiempo que Europa ha abandonado con bastante anterioridad. Por razón de su tardío nacimiento, Hispanoamérica está obligada a pisar siempre las huellas de Europa, es decir, a una permanente postergación en la historia. Por este motivo, los escritores hispanoamericanos no deben interesarse por la representación de aspectos desconocidos que distraigan su mirada de la visión horizontal de las cosas. Su responsabilidad estética consiste en ser testigos e informantes de la naturaleza original, larvaria y bárbara de Hispanoamérica en su lucha denodada con las fuerzas modernas de la civilización (de más está decir aquí que el gran culpable de esta tesis es Keyserling en sus *Meditaciones suramericanas*).

Los diferentes programas vanguardistas, desde Chile a México, se apoyan, por el contrario, en la *tesis sincrónica* que afirma la contemporaneidad histórica de Hispanoamérica y Europa. Partiendo de la misma circunstancia del tardío nacimiento del Nuevo Mundo, esta tesis propone la ineffectividad de revivir en Hispanoamérica el camino ya recorrido por Europa. Ambos espacios históricos deben marchar codo a codo en el presente para conquistar un mismo futuro. No es necesario, por lo tanto, que la literatura funcione como documento o testimonio de un medio ambiente original y todavía bárbaro —precivilizado, es decir, preeuropeo—, sino como revelación de la condición contemporánea y universal del hombre americano.

Unánimemente, todos los programas vanguardistas reaccionan contra lo que consideran retórica y esteticismo superficial del Modernismo, pero heredan de esos escritores el sentimiento de modernidad histórica y la actitud de rechazo hacia la mirada horizontal de los positivistas. Sin embargo, no asumen tampoco la mirada vertical que los modernistas habían ensayado, sino que proponen una *mirada interior* que desinteresándose por el espacio busque las resonancias estéticas en las profundidades del ser humano. Para Huidobro, por ejemplo, la renovación de la literatura tradicional, avejentada y codificada, se alcanzará mediante la “estética del sugerimiento” que se lograría “recogiéndonos en nosotros mismos, analizando con un prisma nuestro yo, volviéndonos los ojos hacia adentro”²³.

Algunos años después, en su manifiesto ultraísta de 1921, Borges rechaza el “rubenianismo” y el “sencillismo” nativista y en su lugar propone los cuatro puntos que sintetizan la poética ultraísta: reducción del lenguaje lírico a la metáfora, simplificación de la sintaxis, elimina-

²³Vicente Huidobro, “El arte del sugerimiento”, *Pasando y pasando*, 1914.

ción de lo accesorio y síntesis de las imágenes, es decir, técnicas que buscan provocar las sugerencias esenciales desdeñadas en el lenguaje poético tradicional. Un año después, en la proclama de *Prisma*, los ultraístas vuelven a atacar a los modernistas y a los nativistas, afirmando que su arte “quiere superar esas martingalas de siempre y descubrir facetas insospechadas al mundo” mediante la síntesis de la poesía a su elemento primordial, la metáfora. Este proyecto permitirá que cada verso exhiba su vida individual y ofrezca a la vez “una visión inédita” de la realidad humana.

En 1927, César Vallejo insiste en que la utilización de una mirada en profundidad es el requisito indispensable para crear un arte literario “puro”, original:

Acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio hecho de verdad, de vida, en fin, hecho de sana y auténtica inspiración humana... No se trata aquí de una conminación a favor del nacionalismo, continentalismo ni intereses creados. Siempre he creído que estas calificaciones están fuera del arte y que cuando se juzga a los escritores en nombre de ellas, se cae en grotescas confusiones y peores desconciertos. No pido a los poetas de América que canten el fervor de Buenos Aires, como Borges, ni los destinos cosmopolitas como otros muchachos. No les pido ni esto ni aquello. Hay un timbre humano, un sabor vital y de subsuelo, que contiene, a la vez, la corteza indígena y el sustrato común a todos los hombres, al cual propende el artista a través de no importa qué disciplina, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción sana, natural, sincera, ese decir, prepotente y eterna y no importa de dónde venga ni cómo sean los menesteres de estilo, técnica, procedimientos... A este rasgo de pureza conmino yo a mi generación²⁴.

Esta misma búsqueda de lo esencial bajo lo inmediato orienta la actividad de los imaginistas chilenos para quienes, según Salvador Reyes, la “calidad de verdad que hay en la fantasía” es preferible a la visión horizontal porque al desdeñar el ambiente “se clava de pronto hasta el fondo de nuestro espíritu en una sola observación, en una sola palabra empapada de vida mundial, de emoción de todas partes, de alma superior”²⁵.

Como último ejemplo se pueden citar aquí las palabras de los vanguardistas venezolanos, quienes en 1928 siguen insistiendo en la finalidad sugerente del arte nuevo:

²⁴“Contra el secreto profesional”, en *Repertorio Americano*, 13 de agosto de 1927.

²⁵“Prólogo” a *La niña de la prisión y otros relatos*, de Luis Enrique Délano, 1928.

Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y de la imagen duple y múltiple) o en síntesis, que la obra de arte, el complejo estético, se produzca (con todas las enormes posibilidades anexas) más en el espíritu a quien se dirige que en la materia bruta y limitada del instrumento²⁶.

Como se dijo antes, la dirección vertical de la mirada poética y la intuición de realidades ocultas bajo lo inmediato fueron descubiertas por los escritores modernistas. Rubén Darío afirma en *Prosas profanas* que “si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uxatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro...”. Sus palabras demuestran que el engalanamiento cultural de la perspectiva modernista fue el obstáculo que redujo finalmente su mirada a un sentido unidireccional, es decir, a una intuición sin desenlace. Los escritores vanguardistas, por el contrario, descubren muy pronto que mirar hacia el fondo de su tiempo, de su espacio o de sí mismos, no es una actividad meramente unidireccional, incapaz de sobrepasar la simple intuición de las presencias escondidas. Mirar significa proyectar y recobrar: se mira hacia lo profundo para encontrar el elemento que organiza y da sentido a lo superficial e inmediato.

La mirada interior iniciada por los vanguardistas origina de esta manera la *mirada dialéctica* que sostiene la poética literaria contemporánea, es decir, una mirada que se sumerge para emerger renovada y renovadora. En su libro *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Alain Sicard destaca la dialéctica del “caer” y el “crecer” como uno de los ejes que sostienen el sentido del canto lírico de Neruda: el descenso hacia abajo, la visión vertical, significa al mismo tiempo un movimiento inverso de ascensión recuperadora²⁷. Este mismo proceso dialéctico caracteriza al punto de vista que asumen mayoritariamente los miembros de las últimas generaciones literarias hispanoamericanas: la representación de la realidad es entendida ahora como la síntesis estética de una mirada que constituye al mismo tiempo inmersión y recuperación. De aquí los característicos diálogos textuales que se establecen con los discursos del pasado, la permanente revisión y reinterpretación de los códigos estéticos y sociales del ser hispanoamericano, la narrativa, la lírica y el drama desacralizadores y, lo que sobresale más entre éstas y

²⁶“Somos”, *Válvula*, Caracas, enero de 1928. En: Nelson Osorio Tejeda, “Tres textos de la vanguardia literaria en Venezuela”, *RCLL*, VIII (15), 1982.

²⁷Madrid, Gredos, 1981.

otras manifestaciones, la participación activa que la literatura ha asumido en los candentes problemas de nuestro tiempo.

La mirada poética dialéctica ha permitido además que la literatura colabore eficazmente en tres importantes proyectos para la definición contemporánea de Hispanoamérica. En primer lugar, ha satisfecho las demandas de todos aquellos que, desde Bello hasta Martí, señalaban la necesidad de abrir la literatura hacia el exterior sin perder por eso la conciencia de la identidad diferenciada. Proyectarse dialécticamente hacia las raíces significa encontrar el espíritu universal de Hispanoamérica sin abandonar la afirmación de su propia realidad. La función iluminadora de la literatura hispanoamericana actual es, en este aspecto, indudable:

La gigantesca tarea de la literatura hispanoamericana contemporánea ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia, en contestar con la verdad a las mentiras de nuestra historia, en apropiarnos con palabras nuevas de un antiguo pasado que nos pertenece e invitarlo a sentarse a la mesa de un presente que sin él sería la del ayuno²⁸.

En un sentido más amplio, la mirada dialéctica ha permitido también que la literatura contemporánea colabore con suma eficacia estética al desarrollo de un humanismo latinoamericano que se ofrece como alternativa al humanismo filosófico recibido desde Europa. Samuel Ramos ha definido la dirección del humanismo tradicional como un proceso que se proyecta sobre el ser humano de “arriba hacia abajo”. Por este motivo, desde los mismos comienzos de la reflexión sobre su realidad, los hispanoamericanos se vieron obligados a justificar su presencia y su destino históricos de acuerdo con esquemas europeos que no correspondían a las características propias de su mundo. El humanismo a que hoy aspira Hispanoamérica, por el contrario, corresponde a lo que Samuel Ramos denomina un humanismo de “abajo hacia arriba”, es decir, un proceso intelectual que parte de la experiencia de las raíces para llegar a establecer la situación de los hispanoamericanos en el mundo occidental²⁹.

Finalmente, la mirada dialéctica ha colaborado para que la literatura contemporánea supere definitivamente la tesis adanista que veía a Hispanoamérica como un continente precivilizado y proclame, en su

²⁸Carlos Fuentes, “Discurso Premio Internacional de novela Rómulo Gallegos”, Caracas, 1978.

²⁹Samuel Ramos, *Hacia un nuevo humanismo*, 1940.

lugar, las posibilidades que por su misma juventud histórica el Nuevo Mundo ofrece como espacio de renacimiento y redención para la humanidad. En el poema "Apuntes para una declaración de Fe" que encabeza el volumen *Poesía no eres tú*, de Rosario Castellanos, la hablante lírica se personaliza como una fuerza cósmica femenina que "en un día de amor" desciende hacia la tierra para fundirse con su materia esencial. De esta manera, se convierte en testigo del deterioro histórico en que ha culminado el desarrollo de la civilización originada en Europa. Una vez adquirida esta verdad, la hablante inicia la ascensión recuperadora:

*Abandonemos ya tanto cansancio.
Dejemos que los muertos entierren a sus muertos
y busquemos la aurora
apasionadamente atentos a su signo.*

La fuerza que provoca el ascenso recuperador proviene del descubrimiento de un mundo —Hispanoamérica— que se ha mantenido al margen del colapso y la destrucción:

*Porque hay aún un continente verde
que imanta nuestras brújulas.*

El texto se cierra con la visión poética de Hispanoamérica como un mundo primigenio, ignorante todavía del progreso material que ha enajenado a la humanidad contemporánea. Debido a su misma naturaleza larvaria, es un continente desgarrado por fuerzas primitivas y dolorosas, pero auténticas. Es un espacio primordial, incontaminado, estremecido por violencias naturales, agonizante de vitalidad, al que la hablante proclama finalmente como segunda esperanza de renacimiento para una humanidad agotada:

*Río de sangre, cinturón de fuego.
En las tierras que tiñe, en la selva múltipara,
en el litoral bravo de mestiza
mellado de ciclones y tormentas,
en este continente que agoniza
bien podemos plantar una esperanza³⁰.*

³⁰Obra poética 1948-1971, 1972.