

presa mediante el sufijo —*kuna*: *warmikuna* (mujeres), *wasikuna* (casas). Las preposiciones van también unidas al nombre: *runa* (hombre), *runapaq* (para el hombre); *wasi* (casa), *wasipa* (de la casa). En los verbos, el sujeto se indica uniendo un pronombre personal a la raíz verbal: *munay* (amar) da lugar a *munani* (yo amo), *munanki* (tú amas), *munan* (él ama), *munanchis* (nosotros, es decir, tanto yo como tú, amamos), *munalku* (nosotros, es decir no tú, sino yo o nosotros, amamos), *munankichis* (vosotros amáis), *munanku* (ellos aman). Una parte del quechua está influido por el castellano, y algunos especialistas calculan que el porcentaje de palabras españolas en el vocabulario quechua asciende hasta un 50 por ciento. Sin embargo, la mayoría de los saludos y de las palabras más comúnmente utilizadas son indígenas: *ari* (sí), *manan* (no), *paqurinkama* (hasta mañana).

Conclusiones

Una ojeada tan breve a los distintos idiomas indígenas hablados en lo que es actualmente América Latina quedaría incompleta si no extrajésemos determinadas conclusiones: en primer lugar, que la supervivencia de los lenguajes indígenas ha sido mucho mayor en las montañas y en las selvas. Las llanuras costeras fueron rápidamente «civilizadas» por españoles, portugueses y otros pueblos colonizadores. Segundo, que cabe discernir dos modelos de supervivencia: los idiomas de la selva tienden a ser numerosos y variados debido a que las comunidades que viven en ella están muy aisladas unas de otras. En consecuencia, se desarrollan de manera distinta tanto social como culturalmente. A lo largo de las orillas de los ríos se encuentra una sucesión de comunidades indígenas a las que con frecuencia les resulta difícil comunicarse unas con otras a pesar de pertenecer a la misma familia lingüística. Por el contrario, en las montañas las líneas de comunicación son mucho más fáciles y las lenguas pueden viajar mucho más rápidamente, bien acompañando a los ejércitos conquistadores o bien por medio de los intercambios y el comercio. Así, en las elevadas mesetas y altiplanicies hay muchos menos idiomas, y un mayor grado de asimilación de unos por otros. El quechua absorbió numerosos lenguajes indígenas menos poderosos que él (y sigue haciéndolo todavía). Tercero, que los valles situados entre esas mesetas y altiplanicies se han visto frecuentemente conquistados desde arriba y no laboriosamente desde abajo. Esto hizo que por ejemplo los incas fueran conquistando valle tras valle según iban avanzando a lo largo de un eje situado a unos 3.000 metros de altura. Una vez más, esto favoreció la expansión lingüística. Como conse-

cuencia de ello, el sistema inca de comunicaciones y sus caminos y carreteras hicieron que su idioma apenas encontrara oposición. Especialmente eficaz resultaba su organización de equipos de corredores, y se dice que un pescado capturado en el Pacífico podía servirse al día siguiente en la mesa del emperador, en Cuzco. Y lo mismo que podía hacerse con un pescado podía hacerse con la palabra, aunque el camino seguido fuera el inverso: desde la mesa del emperador hasta la costa.

DG

Literatura indígena americana

Un gran capítulo ignorado de la literatura mundial es el correspondiente a la literatura de los pueblos indígenas del Nuevo Mundo, especialmente de lo que hoy es América Latina. Ha permanecido oculto por razones tanto prácticas como ideológicas. En primer lugar está el tema de los sistemas de registro empleados por los indígenas, la matriz de su literatura, que, como ocurre con el *quipu* inca, parecen extraños e incompatibles con el alfabeto y se ven consecuentemente rechazados como formas de expresión «no-literarias». Luego está la cuestión de cómo descifrar esos escritos, tarea que los especialistas no han completado todavía. Y, finalmente, está el problema de la simple disponibilidad de los textos. Hasta hace muy poco tiempo, clásicos de la literatura indígena, como los valiosos códices de Mesoamérica, sólo podían estudiarse en reproducciones inadecuadas; y hace muy poco que se ha empezado a intentar catalogar el enorme conjunto de inscripciones precolombinas en piedra y madera, especialmente los textos jeroglíficos de los mayas de la llanura, algunos de los cuales son bastante largos y poseen un considerable interés literario. En cuanto a los textos alfabéticos de los idiomas indígenas más importantes registrados por escribas tras las conquistas europeas, muy pocos se han traducido correctamente y editado, y lo mismo puede decirse de las grandes tradiciones orales posteriormente recopiladas en América del Sur. En este sentido, obras clave como los Anales de Cuauhtitlán nahua, las narraciones Huarochiri en quechua, y el *Ayvu Rapyta* guaraní se han visto escandalosamente ignoradas (aunque existen versiones bastante buenas tanto en alemán como en castellano).

Este estado de cosas puede explicarse en parte por la resistencia heredada a reconocer que el Nuevo Mundo poseyera jamás algo equivalente a los textos escritos que tanto en el Cristianismo como en el Islam han servido como prin-

cipal defensa ideológica del imperio. Otra dificultad, relacionada con la anterior, es la nacida del hecho de que las descripciones de esta literatura indígena tienden no a ser de carácter literario sino más bien a obedecer a criterios antropológicos y de otro tipo; en consecuencia, los textos tienden a ser utilizados para fines posteriores en lugar de apreciarse por sí mismos, por su propio valor, como sistemas específicos y únicos de símbolos y palabras. Esta tendencia comenzó en el siglo XVI con la notable obra etnográfica de fray Bernardino de Sahagún, quien, al recopilar los textos nahua de México, los fue encajando cada vez más en su propia filosofía renacentista. Y, en el momento actual, está tipificada por la obra de Claude Lévi-Strauss, quien, al informar sobre las cosmogonías americanas en los cuatro tomos de su *Mythologiques*, se apoya en resúmenes franceses de los textos originales para poder encajarlos en su esquema «estructuralista». A pesar de todo, se ha publicado ya lo suficiente como para poder realizar un estudio de los textos clásicos de los más importantes lenguajes hablados y escritos del área latinoamericana, que se remontan a mucho antes de la llegada de Cristóbal Colón y cuyos grandes temas parecen indicar la existencia de un legado común.

El tema de la escritura

Antes de que llegasen los cristianos con su alfabeto, los indígenas americanos poseían sistemas de registro propios, integrados en su origen con los calendarios y la economía de los impuestos o tributos, las religiones y las prácticas sociales propias de esa parte del mundo. Sólo uno de esos sistemas puede compararse fácilmente con el alfabeto, en el sentido de que es fonético y deja constancia gráfica del lenguaje hablado. Se trata de la escritura jeroglífica tan sumamente tallada en estelas y paneles de ciudades mayas de las llanuras como Palenque, Tikal y Copán durante el período comprendido entre aproximadamente los años 300 y 900 de nuestra era; destacan de manera especial las dos trilogías de bajorrelieves de Palenque, talladas a finales del siglo séptimo. La primera, en el Templo de las Inscripciones, nos cuenta la biografía del rey Pacal, enterrado en él, y se remonta hasta la prehistoria; la otra se refiere más a la propia ciudad, al origen de sus gobernantes en el arístico «árbol-nacimiento» que se produjo aproximadamente durante la época de Cristo, a los tributos exigidos por sus guerreros y al maíz cultivado por sus agricultores. Tras la «caída» de las ciudades de las llanuras, la escritura jeroglífica continuó utilizándose en códices, de los que se conservan tres (bautizados con los nombres de las ciudades que los albergan: Dresde, París y Madrid). Narran historias ri-

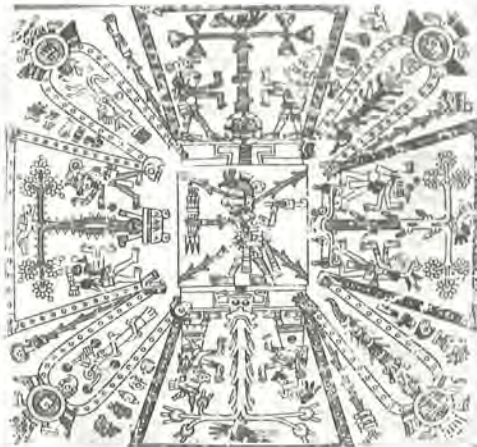
tuales inextricablemente ligadas con la Astronomía y la Cosmogonía; contienen fechas que, al igual que las de las inscripciones, se remontan a hace millones y millones de años. Continuando esta larga tradición, durante el siglo XVI numerosos autores mayas de las llanuras adoptaron el alfabeto y lo utilizaron para transcribir esa herencia o legado jeroglífico. En los libros maya transcritos al alfabeto típico de las ciudades del Yucatán, y conocidos en su conjunto como *Chilam Balam* o (*Sacerdote Jaguar*), la historia caléndrica y los cantos rituales siguen los modelos fijados por los textos jeroglíficos. El núcleo del grupo de libros conocidos como *Chilam Balam* es el *Katun* (*u kahlay katunob*) descubierto en Tikal y que se encuentra actualmente en París, transcrito en los Libros de Tizimin, Chumayel, Mani, Oxcutzab y Kaua. Ciclo temporal de trece *katuns* (cada uno de los cuales dura veinte años de trescientos sesenta días cada uno) y rueda del gobierno rotativo, esta obra dio origen a un elaborado conjunto de previsiones y profecías acerca de temas de interés público; por un lado sirvió de base para profecías personales (como las del propio *Chilam Balam*), y por otro, para crónicas históricas que se remontan a los inicios de esta era, *Katun 4 Ahau* o año 3113 antes de Cristo (como en el primer capítulo del Libro de Chumayel).

Dentro de esa misma región cultural de Nueva España, o Mesoamérica, que en términos literarios va desde Nicaragua por el este hasta Michoacán por el oeste, la escritura jeroglífica coincidió con otra estrechamente relacionada con la misma y denominada con frecuencia «mixteco-azteca», que aquí llamaremos iconográfica. Al igual que la jeroglífica, emplea conjuntos rituales de números y signos (9,13,20) y aparece en inscripciones que en este caso se remontan al primer milenio antes de Cristo y se extienden hasta bastante después de la llegada de los españoles. Aparece también en códices de pergamino y papel, así como en papiros o rollos, de los que nos han llegado varias docenas, utilizándose también de forma generalizada en libros de papel y encuadernados al estilo europeo. Con nombres muy distintos, esos textos iconográficos pueden agruparse de entrada según su género: historias poéticas y rituales sumamente estructuradas, para cuya comprensión resultan indispensables el conocimiento de la cosmogonía y el esoterismo; historias políticas y de movimientos migratorios, como la de Cuauhtinchán, que cuenta el destino de los toltecas y sus aliados chichimecas a lo largo de milenios; anales de año por año, de un formato mucho más abierto o lineal y procedentes de grandes centros, como el Tilantongo de Mixtlan y el Tepexic de Anahuac, así como de ciudades menores como Tlapa y Huichapan; genealogías; biografías co-

mo las del gran héroe de Tlantongo «ocho ciervos»; mapas temporales sinópticos y «lienzos», y registros o inscripciones de tributos, como el espléndido ejemplo de la capital azteca Tenochtitlán, elaborado para el virrey Mendoza.

A diferencia de la escritura jeroglífica, la iconográfica no se veía limitada exclusivamente por la fonética de cualquiera de los idiomas mesoamericanos, y fuera de la zona jeroglífica se utilizaba internacionalmente por pueblos que hablaban variedades de nahuatl como los toltecas y los aztecas, otomanguans como los mixtecas, zapotecas y otomíes y mayas de tierras altas como los quiche, que describen el texto de sus antepasados como «tolteca». Para transmitir significados, los escritos iconográficos pueden apoyarse en factores pictóricos tales como el color, la precisión del dibujo y la disposición, en complejos diseños que se parecen a las pinturas en la arena de los navajo y que en los incunables rituales pueden servir para dar fecha a los títulos. Y, debido a esa calidad pictórica, los textos iconográficos se han considerado muchas veces como más pertenecientes al campo de las Bellas Artes que al de la Literatura. No obstante, siguen siendo el antecedente clásico de muchos de los textos alfabéticos escritos en nahuatl y otros idiomas mesoamericanos. Esto ocurre evidentemente con los documentos relacionados con la genealogía o los tributos, y con anales como los de Cuauhtitlán y los incorporados a la obra de Chimalpahin, Tezozomoc, Castillo e Ixtlilxochitl. Más

Mapa de la página titular del incunable Fejérvy.



complicado es el caso del género ritual, pues en él los escritos iconográficos se apoyan sobre todo en las técnicas de lectura múltiple y salto de una dimensión (temporal a otra mediante claves y signos que le son peculiares). De hecho, constituyen la clave de descripciones alfabéticas de carácter cosmogónico, en las que los «Soles» de la Creación encierran el pasado y el presente, así como el esoterismo ceremonial. Por ejemplo, en los *Veinte Himnos Sagrados* recopilados por fray Bernardino de Sahagún en nahuatl alfabético, la personalidad del dios de la lluvia se conoce con el nombre de «Jaguar-serpiente». Su significado quedaría en la oscuridad sin la ayuda del texto titulado *Eclipse*, que aclara que el término «jaguar» aplicado al dios de la lluvia se refiere a sus truenos y el término «serpiente» a sus rayos; además, en el conjunto ritual de Veinte Signos, «jaguar» es el catorce y «serpiente» el quinto, que unidos dan diecinueve: el número de la máscara (o personalidad) del dios de la lluvia en ese mismo conjunto de signos.

Pasando de Nueva España a Perú y al Imperio inca, Tahuantinsuyu, nos encontramos con un sistema completamente distinto de inscripción o registro, que en términos puramente físicos o etimológicos apenas tiene relación con las habituales definiciones europeas de literatura o letras. Los elementos del sistema inca no son marcas o señales sobre una página, sino nudos en las cuerdas coloreadas del objeto conocido en inca o quechua como *quipu*. La invasión española durante el siglo XVI hizo que esos códices se quemaran y desaparecieran, al igual que los códices en pergamino y papel de México, de manera que sólo han sobrevivido aproximadamente unos 400; además, durante mucho tiempo se les consideró como recursos «memorísticos», en teoría poco más complejos que los nudos que hacemos en un pañuelo para acordarnos de algo. Hoy en día se comprende mucho mejor la lógica pura y matemática del *quipu*, y cómo en el funcionamiento real del Estado inca podía desempeñar la misma función que la escritura jeroglífica e iconográfica de Mesoamérica. De ahí que los *quipus* se reconozcan actualmente como el antecedente literario de los textos alfabéticos escritos por autores de habla quechua o española, quienes de hecho afirmaron en varios casos haberse limitado a transcribir los originales *quipu*. Un caso conocido es el de la *Nueva Crónica* de Guamán Poma (siendo «crónica» una palabra inexistente cruce de «corona» y «crónica»), obra relativa al Perú prehispánico y cuyos capítulos, cada uno de los cuales cuenta con su propio conjunto de ilustraciones formulísticas, reproducen la estructura burocrática del Estado inca. Se pueden encontrar otros ejemplos en la *Liturgia Zithuba*, con sus pautas o modelos de frases y epítetos, y en el drama familiar *Ollan-*

ta donde el *quipu* sirve como medio de comunicación y confirma de manera refleja la estructura de la propia obra, con sus cinco escenas triples.

Fuera de los núcleos urbanos de Mesoamérica y Tahuantinsuyu existen o han existido otras convenciones de inscripción o registro, que sin embargo no se han visto sistemáticamente relacionadas de esta manera ni durante periodos prolongados de tiempo con composiciones literarias en escritura alfabética. A pesar de ello, *timehri* tallados y pintados por los indios caribe y arawak, y adaptados en otros tiempos por los antiguos chibcha para sus fines, encierran toda la cosmogonía de la parte septentrional de América del Sur; de hecho, están conceptualmente relacionados con

Un quipu, pintado por Guamán Poma.



los conjuntos rituales de Mesoamérica (como «los Veinte Signos», «los trece pájaros o voladores» y «las nueve causas o madres de la Creación»). Y entre los indios cuna de Panamá, un tipo parecido de pictografías sirve para dejar constancia de los llamados *Ikala* o cantos épicos terapéuticos de sus brujos o curanderos. En conjunto, la parte de América Latina en la que las convenciones gráficas y de otro tipo parecen menos esenciales para la literatura es precisamente la que impulsó a Montaigne a afirmar que el Nuevo Mundo era tan joven que «todavía tiene que aprender el ABC»: es decir, los territorios tupi-guaraní que se extienden desde el Amazonas hasta el Paraguay, a los que pueden añadirse otros grupos situados más al sur como los mapuche o araucanos de Chile.

Temas y géneros literarios

Entre los grandes temas unificadores de la literatura indígena americana destaca sobre todo la historia del génesis. Pues el mismo relato básico se repite desde el sur de Perú hasta el norte de México y las tribus de navajos; en Tahuantinsuyu fue narrado por Guamán Poma y aparece también en el texto Huarochiri quechua, mientras que en Mesoamérica quedó reflejado en obras tales como *Popol vuh* de los mayas de tierras altas, los anales de Cuauhtitlán escritos en náhuatl, y la densa historia iconográfica de Tenochtitlán conocida con el nombre de *Huitzilopochtli*. Según esta visión, y lejos de existir de manera independiente, el tiempo en el que vivimos abarca los cuatro soles, «brotes» o vidas del pasado, en un estilo que recuerda *los trabajos y los días* de Hesiodo. Varían algunos de los detalles de cómo eran esas vidas y cómo terminaron, pero en conjunto la estructura es la misma. Las dos primeras vidas terminaron respectivamente con el Diluvio Universal y el Eclipse, derivándose ambas catástrofes de un mal funcionamiento del firmamento o regiones celestiales. En el Diluvio Universal, al que también se refieren los ciclos de la creación de tupi-guaraní (el *Avyu Rapyta*; el *Watunna* de Makiritare y el *Nainu-Ema* de Huitoto), la primera raza de seres humanos vuelve a convertirse en peces; mientras que, durante el Eclipse, la segunda raza humana se ve dominada por sus propios animales domésticos: el perro y el pavo en Mesoamérica, las llamas en Perú. Situada a un nivel más alto de la escala evolutiva, la tercera vida se centra en la lucha entre los reptiles cubiertos de escamas y las aves cubiertas de plumas por un lado y los mamíferos cubiertos de pelo por el otro. La cuarta vida es el relato épico del auge del ser humano, de su diferenciación con respecto al mono y

de su capacidad para heredar la memoria y engañar. Todo esto culmina con la creación del ser humano contemporáneo a partir del maíz, que la arqueología ha demostrado fue el alimento básico de Mesoamérica y toda la región desde aproximadamente el año 3.000 antes de Cristo, considerándose dicha fecha como el inicio de la actual era en escritos jeroglíficos y en anales iconográficos como los de Tepeyac.

Desde un punto de vista cronológico, todo este relato de la Creación dura un periodo equivalente a los millones de años a los que se refiere Guaman Poma y que han quedado jeroglíficamente registrados en Quirigua (estela D, 400 millones de años) y en el códice de Madrid (página 57, 780 millones de años). Además, la descripción iconográfica nos demuestra que la transición entre una vida y la siguiente representa un salto entre distintos órdenes temporales, el menor de los cuales es el ciclo procesional de 26.000 años extraído de la astronomía; como la quinta vida o sol, nuestra era equivale convencionalmente a una quinta parte de este periodo (5.200 años). Haciendo recuento de la evolución del maíz a partir de cereales más primitivos, la Historia Huitzilopochtli divide los periodos de tiempo de pre-era y era en grupos de 400 años de lluvias (52 + 13 turquesas emplumadas en la escritura iconográfica, o 65 x 400 años).

Cuando se trata de ligar este génesis con el mundo moderno se utiliza corrientemente un recurso que es el del héroe cultural y deidad protectora que defiende los intereses de una ciudad o tribu concreta. Las similitudes temáticas de América del Norte y del Sur —Nanabush, Huitzilopochtli, la serpiente-Quetzal, los gemelos, Bochica, Viracocha, Zume— suscitaron una gran atención a finales del siglo XIX, como «mitos heroicos americanos», citando el título de una conocida obra de D. G. Brinton. Los temas que se repiten en las respectivas historias de sus vidas favorecen una estrecha comparación entre estos héroes míticos, sobre todo en lo relativo a su partenogénesis o concepción milagrosa. Según Cristóbal del Castillo, cuando la madre de Huitzilopochtli, que condujo a los aztecas a la gloria, le concibió partiendo al parecer de una bola de plumón, sus hermanos concibieron sospechas y se mostraron airados, planeando incluso darle muerte, pero se vieron exterminados por el héroe recién nacido, que surgió del seno de su madre completamente armado. A modo de contraste, el milagrosamente concebido serpiente-Quetzal de Tula vivió en el anonimato hasta los nueve años de edad, cuando empezó a buscar desconsoladamente los huesos de su padre; la influencia intelectual de su homónimo sobre las primeras etapas de la civilización mesoamericana queda reflejada en los anales de Tepeyac de Palenque. En el *Popol vuh*, los ma-

ya de tierras altas ofrecen una vez más una respuesta distinta a la dificultad social de la partenogénesis. En dicha obra, los héroes gemelos engendrados de la saliva de su padre después de la muerte de éste son llevados a la familia de su primera mujer en contra de los deseos de la abuela; viéndose plenamente aceptados sólo cuando esta matriarca deshereda involuntariamente a sus nietos legítimos y primogénitos —los hermanastros mayores de los gemelos— al reírse de las bufonadas que los gemelos les impulsan a hacer con su música. En el relato inca sobre Viracocha, que aparece en la Narrativa Huarochiri, es él, el héroe, quien engendra de manera mágica; planteándose el problema moral de la paternidad sólo cuando el hijo es destetado y la madre necesita apoyo. Entonces los hombres jóvenes de la aldea se ponen en fila a lo largo de la calle, considerándose como el padre aquel hacia el cual el niño gatea. En esas cuatro versiones concretas del mismo motivo literario, con su énfasis en la vivacidad, la búsqueda interior, el ingenio y la idea de paternidad, podemos encontrar trazas de las ideologías sociales que los textos en cuestión propugnan.

Debido a las diferentes funciones de la literatura dentro de las sociedades indígenas de América Latina, en la ma-

Tula, México. Representación de Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, en algunas de las columnas redondeadas que sostenían el dintel del templo.



yoría de las ocasiones no sirve de nada clasificar los textos según su género. No obstante, en el caso de la literatura leída e interpretada, la poesía y el teatro, pueden trazarse algunos paralelismos. En determinados aspectos clave, la poesía lírica compuesta en Cuzco, capital de Tawantinsuyo, tiene mucho en común con la de la capital azteca Tenochtitlán. Pues en ambas ciudades la poesía llegó a ser un género reconocido y con un valor propio, no ligado ya a su función social como canto: por ejemplo, para provocar la lluvia, motivar a los guerreros, consolar a los afligidos o dar ánimos a los plantadores de maíz. En Cuzco, los llamados *haravec* o poetas de la corte componían por su propia cuenta las canciones de guerreros, plantadores de maíz y pastores, con una habilidad que ha dejado huella duradera en el quechua, como testimonia la colección titulada *Tarmapacha Huaray* (1905), y que sobrevive en la lírica de hoy en día, especialmente en la de tipo pastoril o *yaravi* (término derivado de *haravec* y que ha llegado a formar parte del repertorio de la literatura de la América española). Prácticas similares se siguieron entre la hermandad de poetas de la corte de Tenochtitlán, entre los que cabe incluir al rey Nezahualcoyotl de Texcoco; muchos de sus poemas, conservados en los manuscritos *Cantares mexicanos* y *Baladas de los señores de Nueva España*, se dividen en géneros, de acuerdo con la función social que tuvieron.

Además de todo esto, como cortes imperiales y centros de imperios divididos en cuatro partes (que eso es lo que quiere decir la palabra «Tawantinsuyo»), Cuzco y Tenochtitlán recibían las canciones de sus súbditos literalmente como tributos, voces capturadas, según una extendida costumbre americana a la que se hace referencia en la historia de Cakchiquel. De ahí que, desde su posición privilegiada, los poetas de la corte llegaran a apreciar los estilos particulares de las provincias que les rodeaban, saboreándolos como algo diferente de la norma metropolitana, con toques exóticos. Guaman Poma define la propia geografía de Tawantinsuyo a través de las canciones y «música florida» representativas de cada una de sus cuatro partes, todas las cuales contribuían a la riqueza del centro: grandes tambores y flautas tipo quenas de Collasuyo; cuernos de venados y panderos de Chinchasuyo; bailarinas con los pechos al aire y caramillos de Antisuyo; y cantantes satíricos con máscaras mortuorias de Contisuyo. En las recopilaciones de poemas de Tenochtitlán, algunos intentan captar el duro estilo de los otomíes del noroeste, mientras que otros imitan la estética de la Costa del Golfo y Cuextlan, zonas famosas por sus exquisitos grabados en concha.

Un ejemplo parecido de perfección literaria es el que se encuentra en la obra de los mayas de tierras altas *Rabinal*

Achi, procedente de la misma región quiche por el *Popol vuh*. El principal discurso de esta obra reproduce con gran intensidad retórica el desafío de un guerrero capturado que se enfrenta a la muerte: como tal, recuerda los discursos que los cautivos se veían obligados a pronunciar de acuerdo con el código bélico seguido por los tupí y otros pueblos vecinos de América del Sur, y cuyo sentido radicaba en que, cuanto mayor fuese el desafío, mayor era la satisfacción del vencedor. Conocidos con el nombre de *carbet*, esos discursos atrajeron la atención de los primeros visitantes europeos de Brasil, que los copiaron en algunos de sus diarios de viaje, junto con encantamientos amorosos y otros textos tradicionales. Este desafío del guerrero forma también parte importante de la obra de teatro inca *Ollanta*, que como drama sobre la realeza forma parte de todo un ciclo de obras que van desde la figura del primer Inca *Manco Cápac* hasta la del último, *Atahualpa*, cuya tragedia se representa todavía todos los años en los Andes bolivianos. El discurso en el que el epónimo Ollanta desafía al Inca Pachacuti (escena cuarta) se parece a un *carbet*, dándose el caso de que este héroe procede de la región amazónica o rincón nororiental de Tawantinsuyo, conocido como Antisuyo (y de ahí el nombre de «Andes»). Históricamente, los «salvajes» Anti desconcertaron a los incas con sus conocimientos de los venenos y drogas utilizados por Ollanta y sus hombres en la obra, considerándolos especialmente bárbaros, y en consecuencia satisfactorios para el público de la ciudad de Cuzco. En la escena anterior (segunda), la misma obra ofrece un curioso ejemplo de utilización de canciones propias de la vida cotidiana de Tawantinsuyo, cuando el canto destinado a asustar a los pájaros e impedir que devoren las cosechas («no comas ahora, pajarito, paloma, paloma mía, en el campo de la señora») sirve para advertir a Ollanta que debe mantenerse alejado de la heroína de sangre real; de hecho, la canción se usa en un doble contexto, interpretándose ante Pachacuti en su corte, lo que constituye un ejemplo de «representación dentro de la representación».

Relaciones con la literatura occidental

Al invadir América, los europeos llevaron consigo no sólo el alfabeto sino también sus propias tradiciones literarias, tanto cristianas como laicas. De hecho, ellos y sus herederos llegaron en ocasiones hasta el extremo de trasponer esas tradiciones directamente a los grandes idiomas americanos, siendo los ejemplos más destacados los himnos compuestos en tupí por Anchieta y en náhuatl por Sor Juana, y los

sermone en quechua «literario» escritos por los sacerdotes españoles de Perú y citados (en tono burlón) por Guamán Poma. Por su parte, los conversos indios contribuyeron a esta tarea, mientras que otros trabajaron por su cuenta adaptando textos importados para sus propios fines. En Cuzco, sucesores de la tradición haravek como Medrano imitaron la poesía de Góngora, mientras que el ciclo de obras sobre la realeza se vio enriquecido por personajes como el del *gracioso* o bufón típico del teatro español del Siglo de Oro, y los epónimos faustianos de las obras *Yauri Tito Inca* y *Usca Paucur*, que venden sus almas en un esfuerzo por recuperar de nuevo el poder real perdido del Inca.

En México la recopilación lírica de *Cantares mexicanos* en náhuatl llegó a incluir canciones cristianas (lo que a su vez inició una tradición en la poesía mexicana en castellano que llega hasta autores modernos como José Emilio Pacheco, pasando por autores románticos). También en Mesoamérica, los números y signos de aves y animales de la escritura iconográfica sirvieron como un rico recurso local para los traductores al náhuatl de las *Fábulas* de Esopo. Un tipo todavía más radical de traducción es el que se encuentra en las historias rituales, todavía escritas en México, sobre papel nativo, y en cuya iconografía de brujos o hechiceros aparecen animales de origen europeo y conjuntos de números tales como las doce horas de la noche y del día. Más al norte, al traducir la versión española de *La Cenicienta*, los zuni respetaron esas mismas prioridades, centrándose en la relación entre la heroína y su manada de pavos que, abandonados mientras ella va al baile, vuelven a la naturaleza y recuperan sus propias voces y canciones.

Plenamente conscientes de su papel como transcritores de textos jeroglíficos, los mayas de las llanuras autores de las obras conocidas con el nombre de *Chilam Balam* se esforzaron enormemente por reconciliar este legado con la literatura importada por los españoles. Por ejemplo, los Libros de Chumayel, Ixil y Kaua toman como fuente de inspiración el Génesis bíblico y comentarios de autores cristianos tales como San Juan Damasceno y Alfonso X el Sabio, que se integran en la cosmogonía maya para producir explicaciones increíblemente ingeniosas acerca del «inicio del tiempo». El Libro de Tusik contiene cuentos hagiográficos y apócrifos, mientras que los Libros de Kaua, Mani y Chan Kan traducen al maya la historia de *Las Mil y Una Noches* de la doncella Tawaddud o Teodora. Se eligió esta historia por adaptarse a la perfección al capítulo de acertijos incluido en los libros de *Chilam Balam*, y utilizados para examinar a los candidatos bajo el sistema *katun* de gobierno, propio de Yucatán.

En el sentido contrario, la influencia indígena sobre la literatura latinoamericana ha sido enorme, representando sólo el último capítulo de una larga historia que en Europa incluye figuras como Montaigne, Boturini —discípulo de Vico—, Herder, los románticos Schiller, Lenau y Southey, así como Antonin Artaud y D. H. Lawrence. Al igual que en la América de habla inglesa, cuyos escritores «indigenistas» van desde Longfellow a Charles Olson y Ed Dorn en Estados Unidos, incluyendo a Wilson Harris en Guyana, el criterio seguido aquí consiste en prestar no sólo atención a los americanos nativos como tales, sino también a su literatura. Se trata de una diferenciación que, en el área andina, distingue al novelista José María Arguedas, cuyo *Zorro desde arriba* se inspira constantemente en la narrativa Huarochiri, de predecesores como el boliviano Alcides Arguedas. En el caso del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, la experiencia de leer y traducir el *Popol vuh* y la historia de Cakchiquel le ayudó a comprender a sus compatriotas mayas contemporáneos y luego a escribir su obra maestra *Hombres del maíz*. Posteriormente, en una actualización consciente de la ambición de Rubén Darío de llegar a ser «el poeta de América», el nicaragüense Ernesto Cardenal, situado en una encrucijada del continente, ha compuesto su *Homenaje a los indios americanos*, recurriendo a repetidas citas y referencias a su literatura (el Libro Iroqués de los Ritos, *Cantares mexicanos*; el llamado «Códice de los Borgias», el *Popol vuh*; los libros *Chilam Balam*; las estelas jeroglíficas de Quirigua y Uaxactun; los *Ika-la* de los cuna, un lamento pastoral en quechua, etc.). Finalmente, conviene señalar que los textos escritos por indígenas americanos pueden desempeñar un papel fundamental incluso en obras normalmente no asociadas con ellos en absoluto. Por ejemplo, en la novela de Carpentier *Los pasos perdidos*, la respuesta a la búsqueda del héroe la proporciona el *Popol vuh* y, en su descripción de la revuelta doméstica durante el Eclipse, se señala el texto quiché como «la única cosmogonía que ha llegado a intuir jamás la amenaza de la máquina, y la tragedia del aprendiz de brujo». En *El manuscrito del Dios*, de Jorge Luis Borges (del que no se puede decir que simpatice con las teorías indigenistas) este mismo párrafo del *Popol vuh* inspira la visión del climax de la obra de un sacerdote maya condenado por Alvarado a una prisión hemisférica, y el lector descubre pronto que contiene la forma oculta de pensar del indio de América Latina.

GB

Literatura hispanoamericana

Literatura colonial

La literatura colonial de la América española (1492-1810) fue una continuación de la literatura española del mismo período, pudiendo explicarse sus variaciones con precisión en términos de la relación imperial existente entre América y España. Muchas de las obras más conocidas no son literarias desde un punto de vista formal, sino crónicas históricas escritas por sacerdotes, soldados y exploradores acerca de la geografía de la región recién descubierta y la naturaleza de sus habitantes. En la imaginativa poesía y prosa del período colonial sólo quedan pequeños rastros de las literaturas indígenas del continente. Su recuperación tuvo que esperar al siglo XX y a las diversas búsquedas nacionales de identidad.

En el ámbito mexicano las crónicas más conocidas son las de Cristóbal Colón, Cortés, Sahagún, Durán, Landa y Bernal Díaz del Castillo, que escribió *La verdadera historia de la conquista de Nueva España* (1580) en una época en la que los escritos históricos constituían todavía una rama de la literatura de acuerdo con los modelos clásicos. En Perú la crónica más destacada fue la de *Comentarios Reales* (1609; *Comentarios reales del Inca*, Texas, 1966) del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616). Una reacción puramente literaria a la experiencia de la conquista es la que se encuentra en poemas épicos tales como *La Araucana* (1569) de Alonso de Ercilla (1534-94). Las exigencias de la forma épica convirtieron esta descripción de las guerras de Chile en la primera respuesta verdaderamente humana de la literatura americana al contacto con la población aborígen. Ercilla transmite la visión de la élite dominante española, un sistema de valores basado en la valentía y el honor, que representa la línea dominante pero en último extremo menos significativa de la producción literaria colonial: militar y aristocrática durante el período épico del descubrimiento y la conquista; áridamente eclesiástica en la etapa sedentaria de los siglos XVII y XVIII, época de asentamiento y consolidación. En consecuencia, los autores actualmente recordados destacan sobre todo por su alejamiento de esas normas y por los elementos de originalidad y protesta americanista contenidos en sus obras.

Bernal Díaz del Castillo refleja los conflictos de clase, el resentimiento de los soldados de a pie contra sus aristocráticos jefes. El Inca Garcilaso es el primer gran escritor mestizo, hijo de un hidalgo español y una princesa inca. El baldón de ese origen ilegítimo y mestizo provoca en él curiosas contradicciones: el deseo de ser aceptado, un esti-



Edición antigua de *La Araucana*, Museo Nacional.

lo noble y elegante, un amargo resentimiento ante el rechazo y una exaltación y reivindicación retrospectiva de los valores y logros de los incas a los que los españoles habían sojuzgado. Un siglo después, en la era del Barroco, dominada por la influencia del poeta español Góngora, el mayor poeta de la América Latina colonial fue una mujer, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-95), cuya vida y poesía se vieron fuertemente influidas por su lucha implícita contra el sometimiento en una sociedad ya en gran medida estática. (Es también digno de mención que el gran dramaturgo de la Edad de Oro Juan Ruiz de Alarcón [1581-1639] nació y se crió en México, por lo que algunos críticos ven influencias mexicanas en su obra.) El siglo XVIII fue igualmente baldío en términos literarios, reflejando una desolación inquisitorial de una madre patria a la que todavía no había llegado la Ilustración. Pero el Continente estaba comenzando a agitarse debido al resentimiento criollo ante el dominio colonial ejercido desde Madrid y Sevilla, aunque la obra literaria más conocida de este período, una época de viajes (desde *La Condamine* a Humboldt), es *El lazarrillo de ciegos caminantes* (1776), de Concolorcorvo (*El Lazarrillo: guía para caminantes inexpertos*, Indiana, 1966), el relato semipicaresco del viaje desde Montevideo a Lima de un desencantado funcionario de la administración colonial española.

Poco a poco fue resultando evidente el problema del divorcio entre los contenidos americanos y las formas europeas, razón por la que las etiquetas literarias convencionales, —Barroco, Ilustración, etc.— no deberían tomarse demasiado al pie de la letra. Los hechos más significativos del período colonial son quizá la prohibición, por parte de la Inquisición, de la prosa de ficción —viniendo de una nación que había ofrecido a Europa *La Celestina*, *Don Quijote* y la novela picaresca—, así como de cualquier obra sobre los auténticos americanos, los indios.

El siglo XIX

Lógicamente, la primera obra famosa del período de independencia de la América española (1810-30) fue una novela picaresca, *El periquillo sarniento* (1816), del mexicano Fernández de Lizardí (1776-1827); se trataba de la visión satírica ofrecida por un periodista político del oportunismo y la corrupción en una sociedad cuyas estructuras no se adecuaban ya a una realidad que parecía estar a punto de estallar. Esta fascinante y contradictoria era de la Ilustración (cuyos antecedentes esenciales son la Revolución Norteamericana de 1776 y la Revolución Francesa de 1789), que sería posteriormente recordada en una espléndida novela de Alejo Carpentier, *El siglo de las luces* (1962), se ve reflejada en la transición entre un estilo neoclásico basado en el orden, la armonía y la razón, y un movimiento romántico dominado por la pasión política y el sentimentalismo intimista, que dejaría una impronta especialmente duradera en la literatura hispanoamericana, debido precisamente a que corresponde a las primeras décadas de historia de las nuevas naciones. Incluso en las obras de poetas todavía fieles al estilo neoclásico, la introducción de temas específicamente americanos reveló la nueva dirección emprendida por el pensamiento criollo. Algunos ejemplos son *Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1826), de Andrés Bello (Venezuela, 1781-1865), figura dominante en la historia cultural del siglo XIX; *La victoria de Junín. Canto a Bolívar* (1825) y *Al general Flores, vencedor de Miñarica* (1833), del ecuatoriano José Joaquín Olmedo (1780-1847), himnos a las luchas independentistas y al período de anarquía y guerras civiles que siguieron, respectivamente; y los célebres poemas americanistas de corte romántico, *En el teocalli de Cholula* (1820) y *El Niágara* (1824), de José María Heredia (1803-39), cuya Cuba natal permaneció sin liberar hasta 1898.

El monopolio colonial español sobre el gobierno y el comercio siguió reflejándose abrumadoramente en el pensa-

miento y la literatura de 1800. Los centros de gravedad siguieron siendo las dos capitales virreinales, Ciudad de México y Lima. Lo que ocurrió durante el siglo XIX fue completamente distinto. Las influencias directas españolas desaparecieron con asombrosa rapidez, viéndose sustituidas por las de Francia, apenas visibles durante el siglo XVIII, y que adquirieron un estatus casi oficial; mientras que el foco de atención se desplazó a Argentina, especialmente a la región del Río de la Plata.

El siglo XIX se veía dominado por tres temas esenciales: América y sus paisajes (la historia tardaría bastante más tiempo en asimilarse); las políticas nacionales, especialmente el caudillismo y la dictadura, y más adelante, el problema indígena. Numerosas personalidades hispanoamericanas destacaron simultáneamente en los campos de la política, el pensamiento y la literatura.

Un ejemplo arquetípico es el de Esteban Echeverría (1805-51), romántico por temperamento y formación, que conoció a Victor Hugo y otros autores en Europa, e «importó» sus temas y manierismos a la América española a través de Buenos Aires. Él fue quien escribió los primeros poemas auténticamente románticos de América, *Elvira o la novia del Plata* (1832) y *La cautiva* (1837), poco atractiva para los gustos actuales, y una primera y breve anticipación del género naturalista, *El matadero* (1838), escrita varios años antes de la aparición de Zola. Echeverría fue también uno de los líderes de la oposición intelectual al dictador argentino Rosas, y escribió una obra que habría de ejercer mucha influencia, *El dogma socialista* (1845). Rosas inspiró también otras obras famosas. Una de ellas, profundamente latinoamericana en su eclecticismo y contradictoria originalidad, fue *Facundo: civilización y barbarie* (1845), de Domingo F. Sarmiento, escrita en el exilio, como buena parte de la obra de Echeverría y de la literatura del Continente tanto de aquel período como de éste. Panfleto sociológico, manifiesto político, investigación dramática de la naturaleza del hombre argentino desde una perspectiva romántica y americanista, *Facundo* constituye una de las obras fundamentales de la historia latinoamericana. *Amalia* (1851), obra de otro argentino, José Mármol (1818-71), resulta menos impresionante como logro, pero importante por tratarse de la primera auténtica novela sobre la figura de un dictador. Exagerada, barroca y superficial, resulta sin embargo esencial para comprender el romanticismo latinoamericano y los límites de su capacidad en un contexto histórico y social tan distinto para asimilar todo el peso filosófico, emocional y formal del ya contradictorio modelo europeo. Un ejemplo completamente distinto es el de *Marta* (1867), una novela melodramática y lacrimógena del co-



Fotografía de una edición ilustrada de *Martín Fierro*.

lombiano Jorge Isaacs (1837-95), todavía muy leída hoy en día y llevada al cine en diversas ocasiones.

La otra gran aportación de Argentina y Uruguay a la literatura hispanoamericana durante el siglo XIX fue la de la llamada poesía «gauchesca». No fue obra de gauchos, sino de poetas, en ocasiones rurales pero normalmente admiradores urbanos de los «hombres a caballo», siendo los más famosos de ellos Bartolomé Hidalgo (1788-1822), Hilario Ascasubi (1807-75), Estanislao del Campo (1834-80), y el gran José Hernández (1834-86), cuyo largo poema narrativo *Martín Fierro* (1872), auténticamente popular tanto por su inspiración como por su difusión, constituye otra de las obras fundamentales de la literatura hispanoamericana. El gaucho de Hernández no es un personaje rústico y divertido, sino un marginado como los gitanos de la obra de Lorca; y mientras que Sarmiento le había visto como una amenaza atávica para el desarrollo de la civilización, Hernández le defiende por considerarle el auténtico «alma» de la nación Argentina. Por el contrario, y siguiendo una tradición típicamente argentina, a los indios de las Pampas se les presenta como irremisiblemente bárbaros y malvados.

En regiones con experiencias históricas diferentes no quedaba más remedio que reconciliarse con la cultura india en lugar de reprimirla, y durante el último cuarto del siglo XIX hizo su aparición un tratamiento dual de la figura del indio: la exaltación de su pasado a través del «indigenismo»,

como el largo poema romántico *Tabaré* (1879) del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), o en *Cumandá* (1879), de Juan León Mera (Ecuador, 1832-94); y la condena, por parte del movimiento «indigenista», de su actual sometimiento y explotación: *Enriquillo* (1879), del dominicano Manuel de Jesús Galván (1834-1910), o, sobre todo, *Aves sin nido* (1889), de la por otro lado mediocre autora peruana Clorinda Matto de Turner (1854-1909). No obstante, la base más sólida en la que se apoyó el movimiento indigenista la proporcionó el formidable ensayista Manuel González Prada (Perú, 1848-1918).

Muchas novelas escritas en la América española durante el siglo XIX resultan casi ilegibles hoy en día. No se encuentra el equivalente de un Galdós en España, de un Eça de Queirós en Portugal o de un Machado de Assis en Brasil. Si la novela es un género esencialmente realista, teñido por todas las «impurezas» que la realidad impone al arte, su versión hispanoamericana del siglo XIX debe considerarse más bien como la transición entre los elementos románticos y costumbristas («criollismo» o «regionalismo») y el naturalismo que se impuso hacia finales del siglo. Buscaríamos en vano muestras del realismo burgués clásico practicado por autores como Stendhal, Balzac, Flaubert, o el Zola maduro. Aparte de las anteriormente mencionadas, las novelas más representativas de este período son *El pistolero del diablo* (1845), del mexicano Manuel Payno (1810-94); *Martín Rivas* (1862), el chileno Alberto Blest Gana (1830-1920); *Cecilia Valdés* (1882), del cubano Cirilo Villaverde (1812-92); *Juan de la Rosa* (1885), del boliviano Nataniel Aguirre (1843-88); *El zarco* (1888), del mexicano Ignacio Manuel Altamirano (1834-93); y, adaptándose a un género más tradicional y original al mismo tiempo, las innumerables *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma (Perú, 1833-1919). El movimiento naturalista se encontraba ya bastante avanzado a finales de siglo, y la herencia de *El matadero* fue recogida por Eugenio Cambaceres (Argentina, 1843-88) en *Sin rumbo* (1885), y ampliada por el representante más conocido de esta tendencia, Federico Gamboa (México, 1864-1939), con novelas tales como *Santa* (1903).

Del «modernismo» a la Revolución Mexicana

Pero el fenómeno más significativo de finales del siglo XIX, en un notable alejamiento del centro de gravedad del Cono Sur, es el del «modernismo», al que algunas veces se ha calificado injustamente como «poesía francesa escrita en español». Continuó la asimilación del romanticismo europeo al tiempo que absorbía las lecciones formalistas del parna-

sianismo y el simbolismo. Se produjo en unos momentos en los que América Latina se estaba viendo rápidamente incorporada al sistema económico internacional, en los que sus élites dominantes exportaban materias primas a cambio de artículos de lujo, y una naciente clase media estaba buscando sus formas de expresión culturales y políticas. A pesar de la reivindicación de los modernistas del «arte por el arte» y de su falta de interés por la política, esas realidades quedaron transparentemente reflejadas en su poesía, junto con un contradictorio rechazo de los valores positivistas burgueses y el anhelo de huir del periodismo, su nueva profesión, para hacer realidad su vocación poética.

Los dos gigantes de este período —nacidos ambos en países pequeños— son el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) el más representativo del movimiento modernista en su conjunto, y el cubano José Martí (1853-95), cuya vida y obra anunciaron las nuevas direcciones que habrían de emprender los hispanoamericanos una vez agotado el fenómeno del modernismo. Aunque menos admirado hoy en día, Rubén Darío fue el poeta más influyente desde Góngora, y el que con mayor facilidad ha versificado en toda la historia de la poesía en castellano. Martí es un modelo de poeta comprometido y hombre universal: patriota y mártir, americanista convencido, brillante periodista y polemista, al mismo tiempo espontáneo y profundo. Martí pasó algún tiempo en España y un período todavía más largo en Estados Unidos. Darío vivió en Chile y Argentina, donde su influencia fue considerable, y posteriormente en Francia y España donde, por primera pero no por última vez, los incrédulos españoles no tuvieron más remedio que aceptar la idea de que su literatura estaba siendo sacudida hasta sus cimientos por los «americanos». El modernismo se caracterizó por referencias cosmopolitas, eclécticas y frecuentes a otros modos de expresión artística, así como por una yuxtaposición y entrelazado sistemático de los cinco sentidos en la poesía, que se hizo más flexible, fluida y musical, aunque rara vez más profunda. En el terreno de la prosa, el modernismo apenas dejó obras duraderas: las más representativas fueron las llamadas *crónicas*, textos breves en los que se evocaban personas, lugares y «sensaciones», cuyo exponente más destacado fue el hábil exiliado guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927).

El modernismo comenzó «oficialmente» en 1888 con la publicación de la obra de Rubén Darío *Azul*, y se fue extinguiendo durante la Primera Guerra Mundial cuando la *belle époque*, de la que era un reflejo periférico, llegó a su fin. Rubén Darío murió en 1916. Los autores más destacados del grupo modernista dominante, procedentes casi todos ellos de la mitad septentrional del Subcontinente, fue-



Rubén Darío.

ron, aparte de Darío y Martí, el cubano Julián del Casal (1863-93), los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera (1859-95), Salvador Díaz Mirón (1853-1928), Amado Nervo (1870-1919) y Juan José Tablada (1871-1945), así como los colombianos José Asunción Silva (1865-96), Guillermo Valencia (1873-1943) y Porfirio Barba Jacob (1883-1942). En países situados más hacia el Sur los poetas más importantes fueron José Santos Chocano (Perú, 1875-1934), que contribuyó a impulsar el movimiento en la dirección del americanismo (o *mundonovismo*); el boliviano Ricardo Jaime Freyre (1868-1933), el uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910); y el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938). Tanto entonces como ahora, el modernismo, obsesionado por lo raro y exótico, ha sido considerado como un movimiento literario de carácter elitista, esteticista y escapista, acusaciones no totalmente desprovistas de fundamento; pero indudablemente contribuyó a transformar la literatura en castellano y preparó la asimilación de las vanguardias europeas de los años veinte y el salto desde una literatura puramente regional a otra universal. No obstante, en 1920 sólo Hernández y Martí habían abordado soluciones a la armonización entre forma y contenido en la literatura hispanoamericana. Hubo que esperar hasta la dé-

cada de los veinte para que éstos lo consiguieran regularmente los poetas, y algún tiempo más para que —con una o dos excepciones— lo consiguieran los novelistas.

En el período de posguerra aparecieron dos corrientes distintas en la literatura hispanoamericana: en el campo de la novela, un nuevo desarrollo de la vigorosa tendencia regional que se centraba en los habitantes del interior rural y en su lucha con fuerzas naturales y sociales; en el de la poesía, la plena integración de numerosos poetas en la vanguardia internacional, sobre todo a través del filtro de París, donde muchos de ellos vivieron en el período de entreguerras. La mayor influencia externa sobre el arte fue la ejercida por la Revolución Mexicana (1910-20), que, a través de la política cultural de José Vasconcelos, transformó la concepción de la identidad histórica y de la misión de América con una recuperación exaltada del legado precolombino y un rechazo de la herencia hispánica. Mientras que el modernismo corresponde en líneas generales a la integración de la América española en la economía mundial, la novela regionalista de los años veinte refleja la consiguiente incorporación del interior, en una nueva muestra de separación o bifurcación entre las formas europeas y los contenidos americanos; por el contrario, la Revolución Mexicana ofreció la atractiva imagen de una nación en búsqueda de formas americanas para expresar realidades americanas, y ningún otro acontecimiento ha tenido tanto impacto en la región hasta la Revolución Cubana de 1959.

Uno de los resultados inmediatos fue la aparición de una novellística acerca de la propia Revolución Mexicana, fechada normalmente entre 1910 y 1940; aunque, por supuesto, los autores mexicanos han continuado escribiendo sobre la Revolución hasta el momento actual. Se trata de una especie de subgénero regional, al igual que el «gauchesco». El ejemplo más conocido lo constituye *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela (1873-1952), que permaneció prácticamente inédita hasta 1924; se trata de una obra tensa, cinematográfica, escéptica pero al mismo tiempo excepcionalmente vívida, cuya aportación más notable a la ficción latinoamericana es sin duda alguna su asombroso dominio del habla popular. Otras obras destacadas son *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán; *Mi general* (1934), de Gregorio López y Fuentes; *Vámonos con Pancho Villa!* (1931), de Rafael F. Muñoz; y *El resplandor* (1937), de Mauricio Magdaleno. La política indigenista oficial de México favoreció también la aparición en otros países de una vigorosa corriente comprometida con el indigenismo, representada por *Raza de bronce* (1919) del boliviano Alcides Arguedas (1879-1946). Un brillante pensador que adoptó las posturas indigenistas

de González Prada fue José Carlos Mariátegui (1894-1930), fundador del Partido Comunista peruano y redactor-jefe de la influyente revista *Amauta*; otro fue su compatriota Víctor Raúl Haya de la Torre, quien en 1924 fundó en México el movimiento político APRA (Alianza Popular Revolucionaria de América). Uno de sus seguidores, Ciro Alegría (1909-67), se convirtió en el novelista indigenista de mayor éxito del período anterior a 1960, mientras que otro, Luis Alberto Sánchez, se transformó en el más prolífico y duradero de los críticos literarios de Hispanoamérica.

Los poetas posteriores a la independencia habían vacilado entre una exaltación neoclásica de las posibilidades agrícolas del Continente y una visión más espiritualista y romántica de sus impresionantes paisajes; ahora, sin embargo, se puso énfasis en la relación entre los hombres y la tierra, reflejando numerosos autores contrastes implícitos entre el colectivismo indígena y el individualismo europeo, o entre unos agricultores y campesinos de ideas materialistas y una corrupta oligarquía idealista. En *Los de abajo* se aborda ya este tema; otras novelas destacadas sobre el tema de la tierra fueron *La vorágine* (1924), del colombiano José Eustaquio Rivera (1888-1928), que utilizó sus experiencias (como miembro de una comisión fronteriza enviada al Amazonas) para escribir una novela sobre la selva y la explotación capitalista del hombre y la naturaleza, con una fascinante combinación de elementos románticos y naturalistas; *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes (1886-1927), mirada nostálgica e impresionista hacia el gaucho desde el punto de vista de un terrateniente argentino cosmopolita; y *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos (1884-1969), quien más adelante fue presidente de



Ciro Alegría.

su país durante un breve período de tiempo, y que tomó prestado de Sarmiento el tema de su novela —la lucha entre la civilización y la barbarie—, logrando una de las obras simbólicas más influyentes de toda la ficción hispanoamericana. Pocas novelas han envejecido tan mal como ésta; sin embargo, y como ha indicado Alejo Carpentier, el propósito de Gallegos era el de definir la realidad latinoamericana en su conjunto, señalando con el dedo y dando por primera vez nombre a las cosas, como si fuera Adán. Finalmente, y por breve que sea, ninguna historia de la literatura hispanoamericana puede pasar por alto los originales relatos cortos del atormentado autor uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937) que narran las luchas de los hombres contra los horrores de la selva americana.

Poesía hispanoamericana moderna

En el campo de la poesía, la década de los veinte fue la era de la vanguardia, continuando el impulso urbano y cosmopolita del modernismo, pero desde una perspectiva cada vez más americana. La Revolución Mexicana había hecho que las repúblicas hispanoamericanas se mostraran cada vez menos inclinadas a aceptar incondicionalmente la superioridad moral y cultural de la civilización europea. El movimiento estudiantil desencadenado en Córdoba (Argentina) en 1918 mostró por primera vez a artistas e intelectuales la posibilidad de una alianza entre la pequeña burguesía intelectual y los trabajadores; y la mareante velocidad de la penetración norteamericana en las economías de América del Sur, con la diplomacia del dólar, la política del «Gran bastión» y la invasión de una cultura de masas urbanas —el jazz, las películas, la radio y el periodismo de estilo norteamericano—, convirtieron la defensa de la cultura hispanoamericana en un tema urgente y políticamente imperativo. En Cuba, una consecuencia lógica de esta lucha fue la aparición de la poesía negra, con Emilio Ballagas (1908-54) y el gran poeta mulato Nicolás Guillén (nacido en 1902), cuya obra es directa, intensa, profundamente popular y políticamente agresiva, característica de los negros. Luis Palés Matos (1898-1959), un portorriqueño de raza blanca, fue otro inspirado creador de poesía afroamericana.

En París, el chileno Vicente Huidobro (1893-1948), amigo de Apollinaire y tan integrado en el medio parisino que buena parte de su obra la escribió en francés, inició un movimiento denominado «creacionismo»; mientras que en Argentina el movimiento «ultraísta» español atrajo durante un breve período de tiempo a un escritor que había vivido

en Europa y que más adelante se haría más famoso por sus obras de ficción, Jorge Luis Borges (nacido en 1899). Pero los dos nombres más importantes de este período, y de todo el siglo, son el del peruano César Vallejo (1892-1938), que ha contado como nadie la ofrenda del siglo XX, y Pablo Neruda (1904-73), poeta viajero y cosmopolita que parecía sentirse cómodo en cualquier parte del mundo, uno de los poetas chilenos mejor situados y el segundo en conseguir el Premio Nobel (en 1971), después de que lo obtuviera Gabriela Mistral en 1945. Tanto Vallejo como Neruda se hicieron comunistas, al igual que Nicolás Guillén, y recorrieron distintas trayectorias tras partir de una fase posmodernista y pasar por otra de experimentalismo vanguardista —el surrealismo constituye una influencia fundamental en la moderna poesía hispanoamericana— hasta llegar por fin a actitudes políticas más abiertamente definidas. Las obras más conocidas de César Vallejo son *Trilce* (1922), dolorosa, desconcertante y única, y los emocionantes *Poemas humanos* (1939); las de Neruda son *Primera residencia en la tierra* (1933), y el ambicioso aunque desigual *Canto general* (1950), incluyendo el espléndido poema «Alturas de Machu Picchu». Ambos pueden compararse con los grandes poetas españoles de la Generación del 27 —Alberti, Lorca, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Miguel Hernández—, todos ellos influidos por Ruben Dario, así como con otros dos grandes poetas españoles, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Otro factor crucial fue el homenaje a Góngora que tuvo lugar en Sevilla en 1927 y que se convirtió en el origen de esta auténtica «Edad de Plata» de la Literatura española. En 1936 la mayoría de estos hombres conoció la experiencia de la guerra civil española como especta-



Pablo Neruda.

dores o combatientes, en muchos casos del bando republicano. Un participante algo más joven fue Octavio Paz (México, nacido en 1914), cuya obra más conocida es *Piedra de Sol* (1958) y cuyo genio literario abarca también los campos del ensayo y la crítica. Mientras que la novela hispanoamericana no se vio en absoluto libre de elementos regionalistas y costumbristas propios del siglo XIX y siguió siendo técnicamente muy rudimentaria —una excepción parcial la constituyó *Don Segundo Sombra*—, los poetas latinoamericanos, aunque no demasiado apreciados, estaban ya totalmente al día y eran capaces de competir con los del resto del mundo. La experiencia de la guerra civil española aseguró que adoptasen una postura políticamente comprometida.

De hecho, desde los primeros años del siglo el pensamiento latinoamericano se había visto influido por la creciente amenaza de Estados Unidos; y en los años veinte resultaba ya prácticamente imposible que ningún pensador importante admirase a dicha nación como lo había hecho Sarmiento durante el siglo anterior. El pensador más conocido fue José Enrique Rodó (1871-1917), ensayista uruguayo que contrapuso las inclinaciones «arielistas» de América Latina a la barbarie del «Caliban» norteamericano. Sin embargo, a pesar de su enorme influencia —apoyada por la obra de otros ideólogos, como el peruano Francisco García Calderón (1883-1953) o el argentino Manuel Ugarte (1878-1951)—, en el fondo el mensaje espiritual de Rodó no era menos elitista que la postura de los modernistas. En los años veinte, la empresa prioritaria era la de redimir a los «Calibans» —las masas— de la propia América Latina, y fueron las ideas frecuentemente contradictorias de pensadores como José Vasconcelos (1882-1959), José Ingenieros (1877-1925), Haya de la Torre y Mariátegui las que fijaron el nuevo tono. Durante este período aparecieron también importantes revistas culturales: *Repertorio Americano* en Costa Rica (1920-58); *Martin Fierro* (1925-28) y *Sur* (1930-70) en Argentina; *Amauta* en Perú (1925-30); *Revista de Avance* en Cuba (1927-30); y *Contemporáneos* en México (1928-31); seguidas posteriormente por *Marcha* en Uruguay (1938-74) y *Cuadernos Americanos* en México (1942-).

La era de la novela

Al igual que en el resto del mundo, los años treinta constituyen un período sombrío e incluso desolado para la producción literaria. Sólo se publicó una novela clásica, *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza (1906-78), miembro de una generación de escritores ecuatorianos radicales. Esta obra ofrecía un tratamiento típico del «realismo socialista» acerca

de los indígenas de las altiplanicies de Ecuador, por lo que los críticos han intentado en todo momento negar su calidad literaria. No obstante, sigue tratándose de una obra intensa y poderosa. Entre otras obras antif feudales y antiimperialistas, Ciro Alegría escribió una novela corta, *Los perros hambrientos* (1939), y otra larga y muy famosa, *El mundo es ancho y ajeno* (1941), que figuran por derecho propio entre los últimos clásicos del género regionalista. Posteriores obras de ficción necesitarían algo más que exotismo o compromiso político para resultar aceptables. Con el tiempo ha llegado a considerarse que el momento de clara división en el seno de la ficción hispanoamericana fue 1941, cuando la última obra de Ciro Alegría venció a *Tierra de nadie* de Juan Carlos Onetti (Uruguay, nacido en 1909) en una importante competición literaria celebrada en Nueva York. La publicación de *El astillero* (1961), la gran novela urbana de Onetti, teñida por el desencanto, con influencias de Céline, Camus y Sartre y un dominio nada ostentoso pero sutil de las técnicas literarias para comunicar complejos estados de ánimo y ambigüedad moral, fue interpretada por muchos como señal de que la ficción latinoamericana se estaba poniendo por fin al día y alejándose del campo para aproximarse a la ciudad. La metafísica sombría, aliviada únicamente por la fantasía aunque fuera desesperada, siguió constituyendo un rasgo distintivo de las obras de ficción del Río de la Plata, como demuestran obras tales como *Todo verdad perecerá* (1941), de Eduardo Mallea (Argentina, nacido en 1903); la densa *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal (Argentina 1900-70); la obsesiva *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato (Argentina, nacido en 1911); y las historias sobre alienación burocrática de Mario Benedetti (Uruguay, nacido en 1920). Mientras tanto, en México, Agustín Yáñez (1904-80), con *Al filo del agua* (1945), introdujo determinadas visiones y técnicas freudianas en una novela que se convirtió en la última obra sobre la Revolución Mexicana escrita desde el período de su consolidación y la primera en aplicar nuevos métodos literarios en unos momentos en los que se consideraba que la propia Revolución estaba quizá ya «muerta y enterrada».

No obstante, durante los años treinta ocurrieron, en realidad, muchas más cosas de las que parece, y quizá debería llevarse a cabo una revisión de la historia de la narrativa latinoamericana del siglo XX. Es cierto que los avances exteriores tardan más en incorporarse a las obras de ficción que a la poesía; igualmente, los novelistas maduran más lentamente que los poetas y no son capaces de responder con la misma espontaneidad a los acontecimientos. Sin embargo, tres grandes autores, Miguel Ángel Asturias (Guatemala,



Jorge Luis Borges.

1899-1974), Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier (Cuba, 1906-80) —el «ABC» de la ficción hispanoamericana del siglo XX—, habían comenzado a escribir a finales de los años veinte o treinta obras muy diferentes de las anteriormente producidas en el Continente. Esto resulta especialmente aplicable a Asturias y Borges, el primero de los cuales recurrió a las tradiciones precolombinas y a la relación entre el lenguaje, el mito y el grado de consciencia entre las masas populares, mientras que el segundo realizaría la misma operación con respecto a las conexiones estructurales entre la «Alta Cultura» Latinoamericana y las obras maestras de la civilización universal. La novela más conocida de Asturias, *El señor Presidente*, terminada en 1933, permaneció inédita hasta 1946. Los revolucionarios relatos y ensayos de Borges empezaron a publicarse regularmente durante los años treinta, pero su influencia no se dejó sentir hasta los sesenta con las obras *Laberintos* y *Antología personal*. El resultado de todo ello —que tiene más que ver con la sociología, la economía de las editoriales y, en el caso de Asturias, problemas de censura—, es que incluso cuando el guatemalteco publicó *El señor Presidente* en 1946, seguida en 1949 por su obra más importante *Hombres de maíz*, interpretación de toda la historia latinoamericana desde el punto de vista de un indígena, en el mismo año en que apareció la novela de estilo «realista mági-

co» de Carpentier *El reino de este mundo*, muy pocos críticos llegaron a darse cuenta de que se había iniciado una nueva etapa. No obstante, había comenzado años antes; pues en términos de composición, la espléndida y surrealista historia de terror de Asturias, *El señor Presidente* era prácticamente contemporánea de *Doña Bárbara*, mientras que Borges había empezado a escribir sus notables obras de ficción poco tiempo después de que se publicase *Huasipungo*. Esas no son sino las consecuencias de una evolución desigual de la literatura influida por factores externos.

Así pues, a partir de 1945 la mayoría de los autores hispanoamericanos pudo empezar a incorporar a sus obras las lecciones de la ficción euro-americana posterior a 1914 (Proust, Kafka, Joyce, Woolf, Faulkner, Dos Passos) de la misma manera que sólo unos pocos, gracias a sus contactos con Europa, habrían podido hacer de 1920 en adelante. Sin embargo, cuando la novelística latinoamericana experimentó finalmente el *boom* a comienzos de los sesenta, los críticos afirmaron que sólo entonces habían empezado sus autores a asimilar plenamente las innovaciones de sus grandes precursores europeos. Esa misma crítica ha tendido a considerar la década de los cincuenta como una «tierra de nadie», aunque a lo largo de la misma se publicaron toda una serie de obras tan importantes como las producidas en los sesenta: *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, barroca descripción del enfrentamiento de un hombre de ciudad con la naturaleza y el pasado; *Pedro Páramo* (1955), una sutil evocación faulkneriana de las pesadillas anónimas del México rural, obra de Juan Rulfo (nacido en 1918); *Los ríos profundos* (1958), seguida posteriormente por *Todas las sangres* (1964), brillante combinación «neoindigenista» de los mitos autóctonos y las luchas de clase contemporáneas, obra del autor medio-quechua José María Arguedas (Perú, 1911-69); *Hijo de hombre* (1959), conmovedora epopeya sobre la Guerra del Chaco, obra de otro autor bilingüe, Augusto Roa Bastos (Paraguay, nacido en 1918); y *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes (nacido en 1928), radiografía de Ciudad de México que recuerda el estilo de Dos Passos; mientras tanto, Onetti continuaba escribiendo prolificamente y Julio Cortázar (Argentina, 1914-84) se estaba convirtiendo en el autor de relatos cortos más original del Continente, después de Borges.

El acontecimiento que de repente centró la atención del mundo sobre América Latina fue la Revolución Cubana de 1959, que ofreció alternativas políticas más claras que ninguna de las anteriormente existentes. En literatura sirvió para confirmar la larga marcha hacia una corriente poética militantemente comprometida y de tono coloquial, que con-

tinúa hoy en día; e inicialmente suscitó la aparición de toda una serie de novelas políticas y moralmente ambiguas, pues la ambigüedad es un elemento que permite el florecimiento de la novela, y que conocieron un éxito de crítica y comercial sin precedentes. En varias repúblicas hispanoamericanas surgió una clase media numérica y económicamente significativa, dispuesta por primera vez a leer novelas de sus propios autores. Pareció como si hubiera una oferta prácticamente inagotable de autores de talento, dispuestos a reflejar las fértiles promesas de esa coyuntura histórica. Sin embargo, si excluimos a novelistas ya famosos y que parecieron experimentar un rejuvenecimiento —Asturias (Premio Nobel en 1967), Borges, Carpentier—, a los que llevaban escribiendo de manera constante desde hacía bastante tiempo pero que sólo ahora comenzaba a prestarseles atención —Onetti, Arguedas, Rulfo, Roa Bastos, José Donoso, (Chile, nacido en 1924), autor de *El obscuro pájaro de la noche* (1970)—, y algunos autores de una sola novela, como el cubano José Lezama Lima (1910-76), autor de la asombrosa sinfonía erótica *Paradiso* (1966), podremos comprobar que el eje del *boom* lo constituían en realidad cuatro autores de talento: Julio Cortázar, en realidad miembro de una generación anterior, que comenzó a escribir novelas como *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963) —verdadero *tour de force* vanguardista sobre las relaciones entre lenguaje, literatura y realidad— y *Libro de Manuel* (1973); Carlos Fuentes, autor de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) *Cambio de piel* (1966) y la impresionante *Terra nostra* (1975); Mario Vargas Llosa (Perú, nacido en 1936), escritor de enorme éxito y autor de *La ciudad y los perros* (1963), —interpretación de la historia latinoamericana tan ambiciosa como *Hombres de maíz*, de Asturias—, la obsesiva y laberíntica *Conversación en la Catedral* (1971) y de la no menos importante *La guerra del fin del mundo*; y por supuesto, Gabriel García Márquez (Colombia, nacido en 1928), autor de la novela más famosa de todas, la mágica *Cien años de soledad* (1967), que algunos críticos llegaron a comparar con *Don Quijote* por la amplitud de su perspectiva sobre las realidades e ilusiones de los pobladores de la América Latina. (García Márquez obtuvo el premio Nobel de Literatura en 1982). Más tarde, sobre todo después del endurecimiento de la postura cubana sobre libertad de expresión —reflejado en la famosa frase de Fidel Castro: «Dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada» (1961)—, los novelistas posteriores a los anteriormente citados se apresuraron a adoptar una visión más cerrada, renunciando a interpretaciones generales de la realidad latinoamericana y buscando su fuente de inspiración en la llamada «nueva novela», la versión francesa de pos-



Gabriel García Márquez.

guerra, lo que ha obligado a los críticos a acuñar expresiones tales como «post-*boom*» o «post-modernismo» para intentar definir la situación actual.

Un símbolo de esta nueva era lo constituye el enfrentamiento entre la revista cultural cubana *Casa de las Américas*, editada por el poeta Roberto Fernández Retamar, (con su postura marxista, su inexorable defensa del «realismo socialista» y su perspectiva tercermundista), y la cosmopolita *Mundo Nuevo*, dirigida desde París por el crítico liberal uruguayo Emir Rodríguez Monegal (y que al final demostró estar financiada por la CIA). La Revolución Cubana recuperó la tradición de José Martí, transformó a Nicolás Guillén en símbolo viviente de su identidad y esperó el nacimiento del «hombre nuevo» socialista del que había hablado *Ché* Guevara. Las dificultades que esto plantea para algunos intelectuales quedan sombríamente reflejadas en la novela de Edmundo Desnoes *Memorias del Subdesarrollo* (1967). Mientras tanto, los novelistas del *boom* se han visto cada vez más sometidos a las presiones de la comercialidad y a unas adulaciones casi hollywoodenses, combinadas con una campaña publicitaria que les ha convertido en figuras públicas a escala internacional. La ruptura definitiva se produjo en 1971 con el célebre «asunto Padilla», que obligó a los escritores e intelectuales latinoamericanos a optar por un bando u otro. Curiosa y paradójicamente, tres de los novelistas de mayor éxito de esta era son exiliados cubanos: Guillermo Cabrera Infante (nacido en 1929), cuyas obras *Tres tristes tigres* (1963) y *La Habana para un infante difunto* (1980) son brillantes ejercicios de pirotec-

nia lingüística, sentido del humor y erotismo, expresiones características de la literatura «post-boom»; Severo Sarduy (nacido en 1937), cuyas posturas críticas y obras de ficción, como *De dónde son los cantantes* (1967) y *Cobra* (1972), le han convertido en decano de los estructuralistas franceses, especialmente del grupo *Tel Quel*; y Reinaldo Arenas (nacido en 1943), cuya obra más conocida es la deslumbrante *El mundo alucinante* (1969).

Tendencias recientes

En Occidente, los años sesenta no sólo han sido una era de fermento político, en último extremo fallido, sino también una década caracterizada por el buen humor y la cultura *pop*. Todo esto se ha reflejado en la obra de autores hispanoamericanos más jóvenes, como la de los mexicanos de «nueva ola» Salvador Elizondo (nacido en 1932), Fernando del Paso (nacido en 1935), Gustavo Sainz (nacido en 1940) y José Agustín (nacido en 1944), el peruano Alfredo Bryce Echenique (nacido en 1939), y los argentinos Néstor Sánchez (nacido en 1935) y Manuel Puig (nacido en 1932). Puig resulta un autor especialmente interesante, dado que sus novelas, como *La traición de Rita Hayworth* (1968), tienden no tanto a exaltar la cultura *pop* como a revelar sus efectos alienantes sobre las vidas de la gente normal y corriente. En la década de los setenta tuvo lugar la vuelta de las dictaduras en buena parte del Continente, y tres autores de renombre escribieron el que es ya un famoso tríptico de novelas sobre el fenómeno (a sumarse a la ya clásica *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias): Alejo Carpentier con *El recurso del método* (1974); Gabriel García Márquez con *El otoño del patriarca* (1975); y Augusto Roa Bastos con *Yo, el Supremo* (1974), indudablemente una de las obras más originales e importantes de las escritas en América Latina durante los últimos tiempos.

Mientras que la novela se ha visto recientemente influida por el cine y otras formas de la cultura de masas urbana, los elementos que más han influido en la poesía han sido las formas de expresión orales, los versos populares y los movimientos de canción-protesta de finales de los años sesenta y los setenta, encabezados por Cuba y Chile. Como en otros lugares, el apaciguamiento de la «inspiración» de viejo cuño ha dado lugar a una escasez de etiquetas para definir las nuevas tendencias; no obstante, resulta perceptible una infravaloración de los conceptos tradicionales de imaginación y retórica y una mayor concentración en formas de expresión menos ambiciosas y en un lenguaje cotidiano (sencilísimo). Aunque existen razones concretas pa-

ra todo ello, uno de los factores más importantes debe haber sido la pérdida sin más de la visión poética de la vida cotidiana que ha caracterizado a la poesía del mundo occidental en su conjunto. Pablo Neruda y Octavio Paz han seguido siendo los poetas más destacados mucho tiempo después de haber acabado la Segunda Guerra Mundial. Ahora las influencias principales son las de Nicanor Parra (nacido en 1914), el creador chileno del «antipoema», y el sacerdote revolucionario nicaragüense Ernesto Cardenal (nacido en 1925), quien en 1980 se convirtió en ministro de Cultura del gobierno sandinista, simbolizando así el objetivo de diversos poetas hispanoamericanos jóvenes de tiempos recientes —como Javier Heraud (Perú, 1942-63), Otto René Castillo (Guatemala, 1936-67), Roque Dalton (El Salvador, 1935-75), Francisco Urondo (Argentina, 1930-76)— que perdieron la vida en diversas luchas guerrilleras. Tanto Nicanor Parra como Ernesto Cardenal están fuertemente influenciados por el uso del idioma popular que hizo César Vallejo varias décadas antes. Paradójicamente, Cardenal le debe también mucho a la técnica del *collage* de Ezra Pound, que juxtapone las vulgaridades de la cultura *pop* contemporánea y del lenguaje coloquial con citas de los clásicos, especialmente en su caso, de clásicos de las culturas precolombinas.

Cuando, en los años cincuenta, Octavio Paz afirmó optimista que los latinoamericanos eran ya «contemporáneos de todos los hombres», estaba hablando todavía en nombre de unos pocos. Sin embargo, hoy en día, cuando casi todas las repúblicas hispanoamericanas cuentan con una clase media más o menos culta, sometida al bombardeo diario de la televisión, la radio y el cine, cuando la Revolución Cubana ofrece una alternativa directa a la forma de vida americana y europea, y cuando muchos escritores latinoamericanos tanto de izquierda como de derecha aparecen regularmente en las páginas de publicaciones y revistas de todo el mundo, la afirmación parece contar con una base más sólida. Dado que las obras de ficción se están haciendo cada vez más herméticas, retorcidas e incluso narcisistas, y la poesía cada vez más prosaica y cotidiana, resulta bastante difícil predecir el futuro. Pero no cabe la menor duda de que el Nuevo Mundo literario de América Latina nos reserva todavía grandes sorpresas.

GM

Literatura brasileña

Durante el periodo colonial, las características sociales y culturales que distinguían a las cinco regiones de Brasil (Bahía, Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro y São Paulo) se vieron reflejadas en las obras de los autores de dichas áreas, creando así tendencias regionales definidas y determinados conjuntos de valores que contribuyeron a la variedad de la literatura brasileña. Algunos críticos brasileños, como Wilson Martins, afirman que Brasil no llegó a poseer una literatura nacional «en el sentido general y específico de la palabra antes de finales del siglo XVIII». Pero las primeras obras del periodo colonial muestran un carácter propio e identificable que no se puede disociar fácilmente del mundo brasileño. Los temas que han dominado la literatura brasileña a través de los siglos —los indios, los negros, la caña de azúcar, la sequía, el *sertão*, el Amazonas, Bahía, los rascacielos— constituyen las señas de identidad de una producción literaria original, que ha seguido líneas coherentes de desarrollo a pesar de que las divisiones adoptadas por los críticos para referirse a los cambios de estilo puedan ajustarse más o menos a categorías europeas: la era del Barroco (1601-1770), el Neoclasicismo (1760-1836), el Romanticismo (1836-1875), el Realismo (1870-1922) y el Modernismo (1922). Estas divisiones están en gran medida justificadas por el hecho de que las principales corrientes culturales que influyeron en la inteligencia brasileña procedían de Europa y se recibieron originalmente a través de Portugal. Los contactos directos con el mundo en general a partir de mediados del siglo XIX contribuyeron a diversificar mucho más esta relación e hicieron que en nuestra propia época se haya comenzado a prestar cada vez más atención a la literatura oral brasileña.

La era colonial

La *Carta* de Pero Vaz de Caminha sobre el descubrimiento de Brasil, dirigida al rey Manuel y escrita entre el 22 de abril y el 1 de mayo de 1500, es el primer texto de carácter literario en el que se describe el nuevo país. Caminha había zarpado en la flota de Pedro Álvarez Cabral y en la *Carta* informaba al Rey sobre los resultados de la expedición. Su descripción de los amerindios revela las ilusiones y sueños de una mente occidental en búsqueda de un paraíso terrenal, pero también demuestra un sólido sentido común. Todos los aspectos descritos por Caminha, tales como la aparente docilidad de los indios, son los que mejor se adecuaban a las conveniencias de los exploradores portu-

ses, y proyectaban más su propia imagen que la de los pueblos que encontraron. Pero en este texto se da también una frescura de detalles en la observación de los primeros contactos de los portugueses con los indios que revela un realismo espontáneo e inmediato. Esta sigue siendo una de las características de la literatura de la era colonial, que no puede disociarse de un cierto tono de alabanza hacia el país y sus recursos. Pero de Magalhães Gândavo, portugués de origen flamenco, del que se desconocen las fechas de nacimiento y muerte, escribió hacia 1570 un *Tratado da Terra do Brasil* y la *Historia da Província de Santa Cruz*. Pero, aunque adopta también un tono laudatorio, muestra claramente algunos aspectos de la sociedad amerindia, tales como la poligamia, las luchas intertribales, las venganzas rituales y la antropofagia, que contradicen la visión paradisíaca ofrecida por Caminha. Esta especie de reportaje llegó a constituirse en un género propio, viéndose enriquecido por las experiencias y actividades misioneras de los jesuitas en el país recién descubierto.

En su *Diálogo sobre a conversão do gentio* (1577-79), fray Manuel de Nóbrega (1517-70) ofrece una imagen equilibrada de la sociedad indígena que, aunque no totalmente desprovista de ellos, muestra menos prejuicios raciales que las obras de sus contemporáneos. En su *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, Gabriel Soares de Sousa (1540?-91) ofrece la descripción más completa de los pueblos, flora y fauna del territorio descubierto y conocido por los portugueses en el siglo XVI. Pero el jesuita José de Anchieta (1534-97) fue el primero en combinar las necesidades de adoctrinamiento religioso con la calidad literaria, tanto en sus poemas religiosos como en sus actos sacramentales. En estos últimos siguió la tradición ibérica, pero adoptó un tono innovador, combinando el portugués y los idiomas indígenas. Menos logrado fue el intento de Bento Teixeira (1560-?) de producir un poema épico, *A Prosopopeia* (1601), con el que pretendía alabar al gobernador de Pernambuco, Jorge de Albuquerque Coelho. Su preocupación por la forma de dición poética utilizada por Camões en *Os Lusíadas*, cuyo modelo intentó imitar, le convierten en un pequeño precursor del nuevo estilo Barroco.

La sintaxis lógica y ordenada del Renacimiento estaba dando ahora paso a frases de significado confuso, contradictorio y problemático, como las que se encuentran en los soliloquios de Hamlet. La *intelligensia* del noroeste del Brasil, donde la prosperidad de los propietarios de plantaciones de caña de azúcar había creado hacia 1600 una civilización urbana, expresó su propia complejidad de pensamiento, adaptándola a las sutilezas estilísticas de Europa.

Este paso de las formas antiguas a las nuevas, y las solu-



Grillo de Ipiranga, de Pedro Américo, una imagen de la independencia de Brasil.

ciones descubiertas en la forma de expresión literaria, no bastaron sin embargo para ocultar los conflictos existentes. Y éstos fueron casi tan agudos en Brasil como en Europa. Portugal padeció la dominación española (1580-1640), y tuvo que luchar contra los holandeses en territorio brasileño (1624-54). La figura más importante de este período fue la de fray Antônio Vieira, SJ (1608-97). Sus numerosos sermones (publicados en Lisboa entre 1679 y 1748 en 16 tomos) están inextricablemente ligados a las cruzadas sociales y políticas. Vieira ataca a la Inquisición, defiende a los indígenas de la esclavitud, critica la presencia y las ideas religiosas de los holandeses e insta al pueblo de Brasil a expulsarlos (sermón pronunciado en la ciudad de Salvador el 11 de mayo de 1640). Sus sermones son espléndidas muestras de prosa manierista en las que la intensidad de sus imágenes se ve acompañada por unos argumentos irrefutables. Estas cualidades del estilo de Vieira se encuentran presentes en todos sus escritos, incluso en la voluminosa correspondencia intercambiada con el Rey y otras personas influyentes. Vieira había nacido en Lisboa, pero pasó la mayor parte de su vida en Brasil. En el caso del poeta Gregório de Matos (1633-96) la trayectoria fue a la inversa, pues marchó de Bahía a Portugal, donde se doctoró en Derecho por la Universidad de Coimbra, convirtiéndose en juez an-

tes de volver a su ciudad natal (1681), precedido por su fama de cáustico poeta satírico. Ninguna persona ni ninguna institución se vieron a salvo de las sátiras de Matos. La Iglesia, las autoridades coloniales, la nueva aristocracia de sangre india, las clases inferiores, o cualquiera que incurriera en su desagrado, se vieron brutal y con frecuencia injustamente castigados. Pero su habilidad como poeta se refleja mejor en sus versos religiosos y metafísicos, en los que introdujo numerosas palabras indígenas. En ellos demuestra poseer un asombroso dominio del manejo de los conceptos que le sirve para meditar sobre el paso del tiempo y la condición humana.

Entre 1760 y 1840 la literatura brasileña fue adaptándose gradualmente al estilo neoclásico. Los autores más importantes de esta tendencia procedían de Minas Gerais. En sus *Obras* (1768), Cláudio Manuel da Costa alaba a su país natal, de cuyos arroyos y colinas dice que pueden competir con las llanuras y ríos portugueses cantados por la tradición literaria. Antônio Gonzaga (1744-1810) escribió un espléndido conjunto de poemas líricos, *Marília de Dirceu* (1792-99/1812), y publicó anónimamente sus *Cartas chilenas* (1789), una vigorosa sátira contra el gobernador de Minas Gerais. La oposición de Gonzaga y otros escritores de Minas Gerais a las autoridades portuguesas condujo en 1789 a su detención bajo la acusación de estar implicados en una conjura para derribar al gobierno colonial.

La independencia y el siglo XIX

Esta insatisfacción, estimulada por los acontecimientos de la Revolución Francesa (1789), culminó con la proclamación de la independencia el 7 de septiembre de 1822. La apertura de los puertos brasileños a la navegación internacional, después de que la corte portuguesa se estableciese en Rio en 1808, favoreció el desarrollo de una élite nacional y creó las condiciones económicas del Romanticismo. La búsqueda de los orígenes de identidad nacionales fue la principal característica de este complejo movimiento. En sus *Suspiros poéticos e saudades* (1836), Gonçalves de Magalhães (1811-82) aborda motivos y estados de ánimo románticos, pero todavía tímidos. Sin embargo, este autor centró muy pronto su atención en los temas brasileños, convirtiéndose en uno de los primeros poetas americanistas del período. Su impresionante poema épico sobre la gran rebelión indígena de 1506 en contra de los portugueses, *A confederação dos Tomoios* (1856), muestra al dirigente indígena Ambiré y a su esposa Iguaçú ofrendando sus vidas en la lucha por la libertad. Gonçalves Dias (1823-64) es un ar-

tista muy superior a Magalhães. Sus *Primeiros cantos* (1846), *Segundos cantos* (1848) y *Últimos cantos* (1851) expresan en versos refinados no sólo la belleza de la naturaleza brasileña y la nostalgia del poeta por su amado país, sino también la protesta de los indios contra la ocupación de sus tierras por los portugueses (*O canto do Índio*). Dias intenta también comprender los conflictos internos que aquejan a la sociedad indígena. En su poema *Marabá*, refleja la angustia de una mujer mestiza repudiada por su propia tribu.

El tono épico y lírico propio de esta poesía indigenista domina también la mayoría de las obras de ficción escritas por José de Alencar (1829-77). En *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), dos obras maestras de la literatura romántica sobre los indígenas, nos ofrece magníficos retratos de la vida de los indios. En *Iracema* intenta crear un nuevo idioma, diferente del portugués europeo, introduciendo un considerable número de expresiones tupí. Pero, en sus novelas, Alencar nos muestra también la abigarrada variedad de la sociedad brasileña. En sus historias aparecen blancos y negros, el pueblo trabajador y la burguesía. Alencar revela una notable preocupación por el medio o entorno social y las motivaciones psicológicas, lo que le convierte en un claro precursor del Realismo. Sus novelas sobre la vida urbana, *Vivinha* (1860), *Luciola* (1862), y *Senhora* (1875), se centran en el conflicto entre la pasión y el deseo de promoción social. El tono y el contenido del Romanticismo brasileño experimentaron un notable cambio con la aparición de Antônio de Castro Alves (1847-71), debido a la amplia gama de emociones que explora en su obra y al impresionante vigor de sus imágenes cósmicas. En sus poemas amorosos hace gala de una desinhibida sensualidad, sólo igualada por la majestuosa dignidad de sus protestas sociales. En *Espumas flutuantes* (1870) y *A cachoeira de Paulo Afonso* (1876), dota de un atractivo nuevo y universal a los temas indígenas. Su condena de la esclavitud, *Os escravos* (1883) sigue siendo una muestra no superada de auténtica inventiva poética y compasión humana.

En su búsqueda de inspiración nacional a través de los autores «indianistas», la literatura brasileña llegó a descubrir los conflictos de la subjetividad y alcanzar un notable grado de conciencia social en la poesía de Castro Alves y sus seguidores, conciencia que pronto se vería reforzada por la campaña a favor de la abolición de la esclavitud desencadenada en Recife y Rio de Janeiro. En torno a 1880 esas condiciones favorecieron la aparición del Realismo, movimiento que fue conformado en gran medida por Manuel Antônio de Almeida (1831-61) en su novela picaresca *Memorias de un sargento de milicias*.

El mayor novelista realista de Brasil, y uno de sus mejores autores de cuentos o relatos breves, fue sin duda alguna J. Machado de Assis (1839-1908). Su novela *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881) contribuyó decisivamente a lanzar el nuevo movimiento. El narrador de esta obra cuenta su propia historia una vez muerto. De manera distanciada e irónica, y tras numerosas digresiones filosóficas, demuestra la vaciedad de una gran historia de amor. En *Quincas Borba* (1891) aborda un tema similar. Pero, revelando la locura cada vez mayor de su protagonista, Machado denuncia los supuestos en los que se basa la mentalidad romántica y el duro materialismo de la sociedad. Este autor destaca sobre todo por su análisis de los contrastes y centra su observación en el desarrollo y ambigüedad de las relaciones sociales y sus repercusiones sobre los personajes. Así, *Dom Casmurro* (1900) explora el tema de la fugacidad de la memoria. Y *Esau e Jacó* (1904) es una especie de alegoría sobre la sociedad brasileña contemplada a través de los ojos de una joven confusa y dividida por el amor que siente hacia dos hermanos gemelos. Machado es un autor enormemente original que le dio deliberadamente la espalda al regionalismo.

J. Machado de Assis.



Tendencias y escritores del siglo XX

En 1897 el gobierno de la república aplastó violentamente un movimiento religioso desencadenado en la región de Bahía y encabezado por la mesiánica figura de Antônio Conselheiro. La heroica resistencia opuesta al ejército por los habitantes pobres de Canudos contribuyó a que los problemas del regionalismo fueran mejor conocidos en toda la nación. Y Euclides da Cunha (1866-1909) escribió *Os Sertões* (1902), retrato épico de la rebelión que refleja una penosa conciencia sobre la realidad del país.

Esta rebelión fue un factor que influyó decisivamente en los miembros de la *intelligentsia* de São Paulo, que se mostraban especialmente receptivos a las nuevas ideas europeas y estaban empezando a reconocer cuál era la naturaleza de su propia sociedad industrial. La Semana de Arte Moderno, celebrada en São Paulo entre el 11 y el 18 de febrero de 1922, introdujo en Brasil el *modernismo* (que no debe confundirse, sin embargo, con el movimiento del mismo nombre en Hispanoamérica, de carácter completamente distinto). Creando su propia variedad de futurismo, iniciando un diálogo constante entre la literatura y las artes plásticas, produciendo estilos múltiples e incluyendo el lenguaje oral en el discurso literario, los modernistas modificaron radicalmente el tono de la literatura brasileña. En su poema *Paulicéia desvairada* (1922), Mário de Andrade (1893-1945) nos ofrece una visión crítica de São Paulo, mientras que en su novela *Macunaíma* (1928) aborda el tema del héroe y crea un personaje nacional. Manuel Bandeira (1886-1968) descubre, por el contrario, el modernismo en la continuidad de la tradición. Su lenguaje poético combina con facilidad lo coloquial y lo irónico y consigue transformar las fantasías personales en mitos colectivos de manera admirable.

Bandeira acogió muy favorablemente el *Manifesto regionalista* (1926) proclamado por Gilberto Freyre (nacido en 1900), sociólogo que llamó la atención sobre la importancia del noreste, región marcada por las continuas sequías. Pero la influencia de Freyre fue especialmente duradera sobre los autores que eligieron dicha región como escenario para sus obras. Tras *A bagaceira* (1928), de J. Américo de Almeida (1887-1980), una anticuada novela sobre el tema de las plantaciones de caña de azúcar, J. Lins do Rêgo (1901-57) nos ofreció un emocionante retrato de la decadencia de una gran plantación en su ciclo de novelas sobre la caña de azúcar, que van desde *Menino do engenho* (1932) hasta *Fogo morto* (1943). No obstante, el autor más importante de este grupo es sin duda alguna Graciliano Ramos (1892-53), quien en su *Vidas secas* (1930) muestra de

manera perceptiva cuáles son las raíces sociales de una catástrofe natural. También analizó agudamente el tema de la desintegración personal (en *Augustina*, 1936) y la compleja situación de las mujeres en la sociedad. En João Cabral de Melo Neto (nacido en 1920) el Noreste encontró un poeta exigente que trata la palabra con amorosa austeridad (*Poesías completas*, 1968), siguiendo así la lección de Carlos Drummond de Andrade (nacido en 1902), el mayor poeta contemporáneo de Brasil. La búsqueda, por parte de Drummond, de la dialéctica entre la razón y la percepción del objeto ha dotado a su obra poética de una enorme calidad. Y esta búsqueda sigue constituyendo la raíz de todas las aventuras experimentales de los *concretistas*, cuyo principal representante es Haroldo de Campos (nacido en 1929).

La literatura brasileña inició luego una profunda exploración del lenguaje y las ideas. Jorge Amado (nacido en 1912) comenzó escribiendo novelas populistas sobre los propietarios y trabajadores de las plantaciones de cacao (*Cacaus*, 1933; *Suor*, 1934), pasando luego al neorrealismo (*Seara Vermelha*, 1946) y adoptando durante la década de los cincuenta un tono picaresco para narrar sus divertidas

Jorge Amado, célebre escritor brasileño.



historias sobre la ciudad de Bahía. Sin embargo, y a pesar de todos esos cambios, Jorge Amado ha seguido siendo el inimitable retratista de su región de origen, ofreciéndonos algunos admirables retratos de mujeres (*Gabriela, Cravo e Canela*, 1958), lo que le ha convertido en el autor brasileño más popular tanto en su propio país como en el extranjero. Erico Veríssimo (1905-75) introdujo en la ficción brasileña el tema del gaúcho y demostró poseer un notable conocimiento psicológico de sus personajes (*Clarissa*, 1933; *Música ao longe*, 1935; así como en la trilogía *O tempo e o vento*, 1954-62). Pero el cambio decisivo en la literatura brasileña se remonta a 1956, cuando J. Guimarães Rosa (1908-67) publicó una original novela, *Grande sertão: veredas*, en la que el *sertão* se convertía en una metáfora para referirse al mundo entero. El poder de creación lingüística de esta novela trasciende las fronteras geográficas y nacionales, convirtiéndola en una auténtica obra maestra de la literatura, de atractivo universal. Se trata de una fábula enormemente compleja sobre el destino del ser humano y la esencia del mal, ambientada en el entorno simbólico de los *sertões* de la región de Minas Gerais. Esta capacidad para cuestionarse uno mismo y el sentido de la existencia a todos los niveles culturales constituye uno de los rasgos más fascinantes de la literatura brasileña contemporánea. En *Quarup* (1967), de Antônio Callado (nacido en 1917), y *A pedra do reino* (1971), de A. Suassuna (nacido en 1927), se identifica la búsqueda de uno mismo y de una identidad nacional a través del folklore y la literatura popular.

En los últimos tiempos se han emprendido nuevas direcciones en el terreno de la ficción, ejemplificadas por la obra de Osman Lins (1924-78), un difícil autor que pone en cuestión los límites de la narrativa y de la propia novela como género (*Nove novena*, 1966; *Avalovara*, 1973), y por las evocadoras novelas de Autran Dourado (nacido en 1926), que retrata la decadencia de la sociedad de Minas Gerais. En *A guerra conjugal* (1969) y *O vampiro de Curitiba* (1970), Dalton Trevisan (nacido en 1925) demuestra ser un atarmentado observador de las fantasías eróticas y del deseo de atrición en el seno de la pareja.

LSR

Literatura caribeña en inglés

En su novela *The Mimic Men* (1972), el escritor V. S. Naipaul (nacido en Trinidad en 1932) afirma: «Los imperios de nuestra época han sido efímeros, pero han modificado el mundo para siempre; su desaparición constituye su rasgo menos significativo». La literatura del Caribe de habla inglesa (es decir, de las llamadas Indias Occidentales) ha florecido sólo a partir de 1950, pero se ha visto constante y dolorosamente marcada por la conciencia de una historia colonial que se remonta al siglo XVII. Curiosa y significativamente, trece años antes de la fundación de la primera colonia británica en las Indias Occidentales, y concretamente en la obra *La tempestad* (1611), William Shakespeare puso en escena un personaje llamado Caliban que, desde un punto de vista retrospectivo, ha proporcionado a los escritores e intelectuales del Caribe poscolonial una de las imágenes más vivas y potentes sobre sí mismos. Prospero, el noble europeo exiliado en una isla innombrada, ha hecho mucho por el único habitante nativo de la misma, pero reduciéndole de entrada a la esclavitud. Obligado a obedecer por las artes mágicas de Prospero, lo único que puede hacer Caliban es murmurar contra su amo:

«Me enseñaste el lenguaje,
y para lo único que me ha servido
es para aprender a maldecir.
¡Que te lleve la peste por ello!»
(*La tempestad*, 1, 2, 365-7).

La paradoja no puede ser más sangrante. La búsqueda que ha constituido el núcleo de la moderna literatura del Caribe —el intento de formular una identidad racial y cultural— tiene que desarrollarse en el lenguaje del colonizador, e implica con frecuencia el desplazamiento o exilio en la metrópoli colonial. En el prefacio a su espléndido libro sobre el tema del *cricket* (*Beyond a Boundary*, 1963), C. L. R. James (Trinidad, nacido en 1901) se refiere a la necesidad de averiguar el origen de sus ideas en Inglaterra: «para determinar su propia identidad, y al cabo de tres siglos, Caliban debe adentrarse en regiones que César no llegó a conocer jamás».

A diferencia de otras sociedades poscoloniales, las islas del Caribe carecen de una cultura indígena que proporcione un núcleo de valores auténticos (debido precisamente a su carácter no colonial). Caliban es, de hecho, un anagrama de «canibal», versión del nombre dado por Colón a los habitantes de las Antillas; en consecuencia, dio origen tanto al término geográfico «Caribeño» como a la expresión con la que se designa el máximo extremo de salvajismo o barbarie: «canibalismo». Los indios caribes, como se les