

LA CULTURA  
MODERNA EN  
AMÉRICA LATINA

JEAN FRANCO



*colección enlace*  
**grijalbo**

MÉXICO BARCELONA BUENOS AIRES

**LA CULTURA MODERNA EN AMÉRICA LATINA**

(Edición original de Editorial Joaquín Mortiz)

Título original en inglés:

*The Modern Culture of Latin America:  
Society and the Artist*

Traducción: Sergio Pitol de la  
edición de Pallmall Press, Londres.

©1983, Jean Franco

D.R. ©1985 por EDITORIAL GRIJALBO, S. A.

Calz. San Bartolo Naucalpan No. 282

Argentina Poniente 11230

Miguel Hidalgo, México, D. F.

PRIMERA EDICION

*Este libro no puede ser reproducido,  
total o parcialmente,  
sin autorización escrita del editor.*

ISBN 968-419-531-1

IMPRESO EN MÉXICO



### 3. LA VUELTA A LAS RAÍCES: I. NACIONALISMO CULTURAL

La generación arielista se concebía a sí misma como la minoría selecta necesaria para conducir a sus semejantes hacia un modelo de civilización europea. Pero hacia 1918 la creencia en la superioridad de los sistemas culturales y sociales de Europa se había desvanecido. El espectáculo que ofrecían las grandes potencias al dedicar los recursos de la ciencia y la industria a una labor de exterminio resultaba escarnecedor a todos los latinoamericanos para quienes Europa había significado la cúspide de los valores humanos. La abrumadora influencia de los Estados Unidos después de 1898 había logrado que los intelectuales latinoamericanos examinaran las deficiencias de su propio sector del continente. Pero ahora, después de 1918, el fracaso de Europa como ideal los llevó a la búsqueda de una Utopía en el Hemisferio americano. En la década de los veinte, músicos, escritores, pintores y escultores comenzaron a reandar el camino en un esfuerzo por encontrar en su tierra y en los pueblos indígenas las cualidades que había perdido Europa o de las que siempre había carecido. Muchos europeos creían que su civilización estaba en decadencia y trataban de hallar fuera de Europa una nueva Era. Oswald Spengler, en *La decadencia de Occidente*, declaraba que Europa no era la cultura más avanzada lograda por el hombre, sino sencillamente una de las muchas civilizaciones que como otras en el pasado —la egipcia, la griega, la romana— estaban destinadas a perecer.\* Al inicio de la primera Guerra Mundial, debido a la tradicional admiración por Francia, muchos intelectuales latinoamericanos habían apoyado a los aliados, pero, a medida que la guerra avanzaba, comenzaron a comprender que la importancia de la gue-

\* La célebre obra de Spengler comenzó a aparecer en 1918. Fue ampliamente discutida en toda Latinoamérica en los veinte, y las referencias a ella son muy frecuentes en los ensayos de la época. Desafortunadamente no existe un estudio sobre el efecto de las ideas spenglerianas en la América Latina.



rra no estribaba en la victoria de uno y otro contendiente sino en la clase de mundo nuevo que podría surgir. Así encontramos al escritor brasileño Alberto de Oliveira (1857-1937), que trata de prever las “nuevas ideas de un nuevo periodo social, de una nueva y tal vez mejor humanidad”.<sup>1</sup> El socialista argentino José Ingenieros, calificó la guerra como una lucha entre fuerzas reaccionarias, cuya destrucción era el heraldo de una nueva Era de justicia social.<sup>2</sup> En la revolución bolchevique de 1917 en Rusia, Ingenieros y varios más observaron las primeras señales de esta nueva Era.

El periodo posbélico, tanto en Europa como en Latinoamérica, fue de gran fermento social. En Perú, Chile y Brasil había una inquietud entre las clases trabajadoras, a cuya causa se unieron muchos escritores e intelectuales. Un movimiento de reforma universitaria que comenzó en Argentina y rápidamente se extendió a Chile, Uruguay y Perú unificó a los estudiantes en una lucha contra los viejos sistemas de enseñanza y la posición aristocratizante de algunos intelectuales. El desarrollo en muchos países de nuevos movimientos radicales coincidía con el fin del viejo orden. En México se había realizado una gran revolución social. En 1920 cayó el dictador guatemalteco Estrada Cabrera, después de veintidós años en el poder. En Chile subió al poder el gobierno de Alessandri con un programa de reforma social. En Uruguay, el gobierno de Batlle y Ordóñez había adoptado una intensa política reformista. En Brasil, había habido un ciclo de revoluciones en 1922, 1924 y 1925, que mantenían al país en plena agitación. A pesar de que todos los levantamientos habían sido aplastados, la revolución definitiva parecía estar por llegar. La marcha heroica de Luis Carlos Prestes y su columna a través del interior desconocido del Brasil entre 1925 y 1927, fue un ejemplo dramático sobre la manera de difundir un mensaje revolucionario. Este oficial del ejército no se interesaba en enseñar o dirigir a la población olvidada del interior de Brasil sino en enrolarla para combatir en la causa común de la justicia social. Los veinte, pues, fueron un tiempo de esperanza en Latinoamérica —esperanza que se mantuvo viva gracias a un cambio radical ocurrido en el mismo continente: la Revolución mexicana.

El efecto de la Revolución rusa en el arte latinoamericano alcanzó su máxima influencia en los treintas. En la década de los veintes fue la Revolución mexicana la que proporcionó un nuevo ideal. Al contrario de Rusia, México había hecho una revolución sin inspirarse en una ideología definida; fue una revolución nacional que modificó la estructura del país al eliminar muchos de los antiguos latifundios. Nuevos elementos —campesinos y obreros— habían ingresado en el panorama de la vida nacional. De la revolución surgió un amplio programa de reformas sociales destinado a resolver graves injusticias y a disminuir la influencia extranjera en la economía mexicana. Al ejecutar el programa, se intentó lograr un desarrollo especial y original. México no se erigió como modelo de una revolución a seguir, sino como ejemplo de un nuevo tipo de nacionalismo basado en una estructura social equitativa. El resultado inmediato de la revolución fue la liberación de nuevas y poderosas energías, como señalaba Pedro Henríquez Ureña en un discurso a los estudiantes argentinos:

Está México ahora en uno de los momentos activos de su vida nacional, momento de crisis y de creación... México está creando su vida nueva, afirmando su carácter propio, declarándose apto para fundar su tipo de civilización.<sup>3</sup>

La nueva civilización de México, decía Henríquez Ureña, debía forjarse por dos instrumentos gemelos: "la cultura y el nacionalismo no los entiende, por dicha, a la manera del siglo XIX". En lugar de interpretaciones de estos conceptos hechas por la vieja minoría gobernante surgieron teorías totalmente nuevas: "Se piensa en la cultura social, ofrecida y dada realmente a todos, y fundada en el trabajo: aprender no es sólo aprender a conocer, sino igualmente aprender a hacer."<sup>4</sup> Este nacionalismo no sólo era diferente del viejo nacionalismo político sino que era un nacionalismo "espiritual" que permitía que en el arte y en el terreno de las ideas pudiera expresarse la originalidad de la nación. En otras palabras, el impulso al nacionalismo cultural era doble. Primero se presentaba allí el deseo de integrar a todos los sectores de



la comunidad a la vida nacional. En segundo lugar, la élite buscaba ahora, en la cultura popular, en los pueblos indígenas y en su medio ambiente, los valores que previamente había aceptado de Europa.

Uno de los arquitectos del nacionalismo cultural mexicano fue José Vasconcelos (1882-1959), filósofo y escritor, que había sido miembro del Ateneo de la Juventud. Vasconcelos se unió a la revolución en las filas de Francisco I. Madero; sus simpatías por los dirigentes agrarios Villa y Zapata eran escasas.<sup>5</sup> Su esfuerzo consistió en agrupar a los elementos más moderados que, según su parecer, después del asesinato de Madero, podían realizar la política de ese dirigente. En 1914 llegó a ser ministro de Educación en el breve régimen de Eulalio Gutiérrez. Su primera aparición en el Ministerio fue refrescante y vigorosa: “Nos recibió el portero. Era un viejo que caminaba demasiado despacio para mi impaciencia, y, dejándolo atrás, trepando de dos en dos las gradas de la escalera, llegamos a los salones que empezamos a abrir de empujón.”<sup>6</sup> Pero no bien acababa de tomar posesión del despacho cuando el gobierno tuvo que evacuar la capital. En 1921, terminada la revolución, Vasconcelos tuvo una segunda oportunidad al ser nombrado nuevamente ministro de Educación por el presidente Obregón. En esa ocasión permaneció tres años en el puesto, y en ese periodo puso en aplicación un programa de largo alcance que transformó la vida educativa y cultural del país. Disgustado por el asesinato del senador Field Jurado, Vasconcelos presentó su renuncia, que Obregón no aceptó. En 1924 renunció por segunda vez debido a presiones ejercidas desde el Estado de Oaxaca. Después de renunciar dirigió una campaña contra el “bárbaro” Calles (en el poder de 1924 a 1928) que culminó con su propia derrota electoral, y el exilio. El año de su derrota, 1929, marca una nueva época en la vida mexicana, pues a partir de ese momento el intelectual tuvo que optar entre colaborar con el gobierno o trabajar en el aislamiento.

No obstante la derrota de Vasconcelos, los efectos de su programa de nacionalismo cultural fueron duraderos y, de hecho, cambiaron el rostro de México. Este programa fue trazado de acuerdo con su propia filosofía, que concebía el arte, la receptividad estética y la creatividad en la cima de los logros humanos. En una serie de ensayos, *Pitágoras*

(1916), *La raza cósmica* (1925), *Indología* (1927), desarrolló una teoría de la evolución humana y social. Pensaba que la humanidad progresaba a través de una serie de etapas: fase intelectual o racionalista, y fase estética. La actividad estética era superior al conocimiento racional porque el artista, por medio de la percepción, conocía el ritmo que unía todos los elementos del universo. Pero esa percepción sólo podía alcanzarse en un estado de desinterés cuando el hombre pudiera olvidar la existencia del ego. La estética, sostenía, no es sino un camino por el cual el hombre alcanza el mundo divino de los procesos desinteresados.<sup>7</sup>

Vasconcelos consideraba que la sociedad progresaba hacia la fusión de las razas; fusión destinada a lograrse primero en la América Latina, ya que ahí eran aparentes los inicios de una "raza cósmica". En una época futura la América Latina sería la civilización que dirigiría el mundo; los latinoamericanos, por lo tanto, deberían esforzarse en apresurar el advenimiento de esa nueva era, y esto se podía lograr colocando los intereses raciales por encima de cualquier nacionalismo estrecho.<sup>8</sup> En un discurso leído en Washington, Vasconcelos expuso su visión del futuro:

Imagino un futuro muy próximo, en que las naciones se fundirán en grandes federaciones étnicas. El mundo estará dividido entonces en cuatro o cinco grandes poderes, que colaborarán en todo lo que es bueno y es bello; pero expresando lo bueno y lo bello cada uno a su manera. Enseñamos, por lo tanto, en México no sólo el patriotismo de México, sino el patriotismo de la América Latina, un vasto Continente abierto a todas las razas, y a todos los colores de la piel, a la humanidad entera para que organice un nuevo ensayo de vida colectiva; un ensayo fundado no solamente en la utilidad, sino precisamente en la belleza, en esa belleza que nuestras razas del Sur buscan instintivamente, como si en ella encontraran la suprema ley divina.<sup>9</sup>

Este ideal de unidad latinoamericana fue emprendido por Vasconcelos de modo práctico. Dio empleo al exiliado peruano Víctor Raúl Haya de la Torre (1895), entonces dirigente estudiantil; invitó a la poetisa chilena Gabriela Mistral (1889-1957) a enseñar en México. Visitó Argentina y también Brasil, país al que obsequió una estatua de Cuauhtémoc. En esa ocasión subrayó que los latinoamericanos de-



berían abandonar la idea de que eran “siervos espirituales” del pensamiento europeo, aunque, a la vez, debían cuidarse de rechazar todas las ideas provenientes de Europa. Declaraba que la introducción de ideas europeas había sido importante en el pasado, pero que había dejado de ser necesaria. La visión de Cuauhtémoc era una anticipación del florecimiento de la cultura latinoamericana.<sup>10</sup>

En la escena nacional Vasconcelos no fue menos activo. En su Ministerio creó tres departamentos relacionados con las escuelas, las bibliotecas y las bellas artes; por medio de ellos dirigió su campaña contra la ignorancia y la barbarie. Fundó escuelas en todo el país y en su campaña contra el analfabetismo no olvidó a los indios. Los indios fueron adiestrados para participar en el sistema de escuelas oficiales, a fin de que se fueran integrando a la vida nacional. Se imprimieron y distribuyeron millares de ejemplares de libros para proporcionar educación popular: una colección verdaderamente asombrosa que comprendía desde diccionarios españoles hasta el *Quijote*, los clásicos griegos, Dante, Goethe. En un pueblo de analfabetos la edición de los clásicos griegos en gran escala podía parecer absurda, pero de cualquier manera la empresa no era vana. Significaba que el gobierno perseguía la publicación en gran escala, lo que hasta entonces no se había concebido. En esa fecha en México aun las editoriales comerciales publicaban a menudo ediciones de quinientos o mil ejemplares.<sup>11</sup> Vasconcelos apoyó también decididamente a músicos como Julián Carrillo (1875-1965), cuyos experimentos musicales habían tenido influencia aun fuera de México, y Joaquín Beristáin (1878-1948), organizador de orquestas y grupos folklóricos. También comisionó a artistas nacionales para decorar los muros de los edificios públicos y de esa manera se convirtió en el promotor de la famosa Escuela Mexicana de pintura mural.<sup>12</sup> En ninguna otra rama fue más efectivo el programa de nacionalismo cultural de Vasconcelos que en la pintura, pues los murales mexicanos pronto comenzaron a atraer la atención del resto del mundo. Sin embargo, los logros de los muralistas fueron en muchos sentidos muy diversos de los que el propio Vasconcelos pensaba que debía ser la pintura mural. De él provino la inspiración oficial, aunque otros más a tono con la época fueron los responsables de su desarrollo.

En realidad los primeros esfuerzos por encontrar una expresión nacional fueron extremadamente tentativos. Vasconcelos esperaba que los muralistas produjeran pintura sobre temas literarios y con un contenido simbólico. Su primera comisión fue la creación de un vitral, tal vez porque el cristal en color simbolizaba para él la integración cultural de la Edad Media, en tanto que el primer mural que encargó tenía un tema netamente vasconceliano: "La acción es más poderosa que el destino". No había nada original ni particularmente mexicano en ese mural, que se componía de doce figuras mexicanas alegóricas que encarnaban las horas, en torno a un caballero armado que se apoya en un árbol persa de la vida, lleno de gigantescos capullos y aves canoras sobre un fondo dorado.<sup>13</sup> Otro mural fue ejecutado por el luchador revolucionario Doctor Atl (Gerardo Murillo, 1875-1965), maestro de pintura que había luchado al lado de Obregón y había contribuido entusiastamente al saqueo de iglesias, y quien, no obstante, pintó escenas dulces y al margen de la revolución, principalmente paisajes. Aunque un crítico norteamericano describió aquel mural como una "llameante descripción del paisaje mexicano", Diego Rivera no estaba tan seguro de su contenido nacional. Según él se trataba de "formas y líneas pintadas con un desagradable gusto yanki de quinta categoría".<sup>14</sup> Pero el mismo Rivera tenía poco derecho a criticar, ya que sus propios primeros murales debían mucho al arte europeo del que originalmente se había nutrido. Su colega David Alfaro Siqueiros (1898), a quien Vasconcelos había hecho volver de Europa, y que más tarde se convirtió en un importante dirigente comunista, ejecutó su primer mural con el sorprendente (por tratarse de él) tema de "El espíritu de Occidente o de la Cultura Europea flotando sobre México". El mural ilustraba exactamente lo que se podía esperar de tal título: "una mujer alada, nítida y realistamente modelada, se elevaba sobre una red de líneas diagonales, sobre la cual una profusión de conchas alternaba con formas abstractas."<sup>15</sup> El otro pintor que junto con Rivera y Siqueiros formó la trilogía de grandes muralistas mexicanos fue José Clemente Orozco (1883-1949), artista que ya había ganado prestigio como grabador y caricaturista. Su primer mural fue tan "mexicano" como los de los otros, aunque en uno de los paneles pintó una deidad azteca; otro, "Hom-



bre estrangulando a un gorila”, representa evidentemente un esfuerzo encaminado a la búsqueda de un nuevo simbolismo.<sup>16</sup>

Para Diego Rivera el momento de transformación parece haber coincidido con una visita a Tehuantepec —con su riqueza de arte popular y su paisaje tropical—. Desde ese momento sus murales se volvieron cada vez más mexicanos en el empleo de motivos folklóricos, en sus fondos de frutas y flores, en su recreación de escenas de la vida nacional y hasta llegaba a proclamar la rehabilitación de antiguas técnicas prehispánicas. Sobre esto existen algunas dudas, aunque Rivera declaraba que sus murales estaban pintados con una preparación a base de savia de maguey.<sup>17</sup>

Rivera no fue el primero en declarar que su técnica derivaba de fuentes precolombinas. Uno de los maestros empleados por Vasconcelos, Adolfo Best Maugard (1891-1964) publicó un manual de dibujo y creó un nuevo sistema de enseñanza para dibujar basado en “los siete elementos lineales de las artes mexicanas, indígenas y populares”.<sup>18</sup> De cualquier manera, los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación y en la Escuela de Agronomía de Chapingo, fueron los primeros grandes logros del nuevo arte mexicano. El pintor declaró:

Tenía la ambición de reflejar la expresión esencial auténtica de la tierra. Quería que mis obras fueran el espejo de la vida social de México como yo la veía y que a través de la situación presente las masas avisoraran las posibilidades del futuro. Me propuse ser... un condensador de las luchas y aspiraciones de las masas y a la vez transmitir a esas mismas masas una síntesis de sus deseos que les sirviera para organizar su conciencia y ayudara a su organización social.<sup>19</sup>

Los murales del Ministerio de Educación se volvían cada vez más revolucionarios en su contenido. En el mural de la Escuela de Agronomía de Chapingo, Rivera pintó la inscripción: “Aquí se enseña a explotar la tierra no al hombre.” El contenido revolucionario de los murales de Rivera no agradó a Vasconcelos, cuyo retrato se incluía en los frescos de su propio Ministerio entre los “falsos profetas”. En realidad fue resultado evidente que el nacionalismo cultural de



Vasconcelos pertenecía a otra época. Rivera representaba el nuevo espíritu que identificaba a la nación con el pueblo, cuyos héroes eran las masas anónimas de los combatientes contra la opresión. Surgió una nueva iconografía junto con la idealización de indios y campesinos, que en los murales de Rivera se asociaban con flores, frutos, la tierra y los ritmos de la naturaleza. Mientras que aquéllos eran pintados con líneas suaves y tersas, los hombres malos, los opresores, a menudo aparecían con armaduras o ropajes desagradables, y eran pintados con colores ásperos y líneas angulosas.

El desenvolvimiento de este arte revolucionario va a ser descrito en otra parte, pues en él la lucha de clases se convirtió en un tema de vital importancia. Desde el punto de vista del nacionalismo cultural, el aspecto más importante de los muralistas fue su casi completa identificación entre lo nacional y lo indígena. Los blancos eran casi siempre explotadores extranjeros, españoles o financieros yanquis. Posiblemente esta identificación obedecía en los primeros murales a razones plásticas, pero muy pronto los héroes míticos de este movimiento fueron invariablemente indios o mestizos de color muy oscuro, desde Cuauhtémoc, el caudillo azteca, hasta el héroe del siglo xix, Benito Juárez. El mexicano auténtico se identificaba con un México indígena cuyas tradiciones derivaban de los tiempos precolombinos. La contribución española y las posteriores influencias europeas llegaron a considerarse como esencialmente extranjeras y por ello “antimexicanas”. Esta actitud radical iba a tener más tarde un efecto funesto en el arte mexicano. La inicial frescura de los murales y el descubrimiento del valor pictórico de algunos aspectos de la vida nacional fueron reemplazados por un esquematismo fácil o un tipo de pintura polémica. El retorno a las técnicas indígenas produjo una forma exagerada de “pureza” nacional. Un joven muralista, Amado de la Cueva (1891-1926), muerto prematuramente en un accidente, intentó ir hacia atrás, a las concepciones de espacio y perspectiva de la pintura prehispánica. El resultado seguramente hubiera consistido en una especie de arcaísmo pictórico. Otra tendencia de los muralistas —el abuso de motivos folklóricos— fue criticada por José Clemente Orozco, quien hizo a tiempo un recordatorio de que el arte nacional no necesariamente debía identificarse con el folklore:

La diferencia esencial entre pintura en su más noble concepción y pintura como un arte popular menor es ésta: la primera se arraiga en tradiciones permanentes universales de las cuales no puede desprenderse, no importa cuáles sean las circunstancias, la época y el tiempo, mientras que las artes populares tienen tradiciones específicamente locales que varían de acuerdo con las costumbres, cambios, agitaciones y convulsiones ocurridos en cada país, cada raza, nacionalidad, clase, y aun familia o tribu... Tales ideas me llevaron a descartar definitivamente toda pintura de sandalias indias y trajes sucios. Desde el fondo de mi corazón deseo que quienes los usan se desprendan de ellos y adopten un vestido más civilizado. Pero hacer de ellos un culto equivale a hacer un culto del analfabetismo, la ebriedad, los montones de basura que “embellecen” nuestras calles, y yo me niego a eso.<sup>20</sup>

Tal vez la expresión más total de ese tipo de nacionalismo cultural se encuentre en la arquitectura y la decoración de la Universidad Nacional Autónoma de México, obra que se inició por los años cuarenta y terminó en los cincuenta, y en la que contribuyeron Diego Rivera, Alfaro Siqueiros y muchos otros artistas.\* Algunos de los edificios, en especial el estadio, los frontones y la biblioteca, fueron intentos de reproducir formas arquitectónicas indígenas; los mosaicos del edificio de la biblioteca universitaria están hechos con piedras mexicanas de colores y algunos de los motivos son precolombinos.

Pero la concepción del arte mexicano demostró ser demasiado limitada y eso nos lo prueba la reciente rebelión emprendida por los artistas más jóvenes, que han resentido la acusación de que aprender o usar técnicas extranjeras es una actitud antipatriótica.<sup>21</sup> De cualquier manera, el enorme estímulo que el movimiento muralista mexicano, en su mejor momento, tuvo en toda la vida artística e intelectual del país no puede negarse. De los muralistas se desprendió una amplia corriente de interés en el arte folklórico, en los trajes nativos, la danza, la música y el lenguaje popular. Tal vez la contribución más valiosa derivó de la reputación que alcanzaron en el extranjero. Gracias a ese reconocimiento exterior el artista fue respetado en su propio país, y de esa manera se

\* Rivera hizo un mural en mosaico para el estadio; Siqueiros decoró la torre de la rectoría; Juan O’Gorman ejecutó los murales en mosaico de la biblioteca.



creó un interés en la producción nacional, cuyo resultado fue beneficioso en todos los campos de la creación artística.

La introducción de temas nacionales en la música se liga íntimamente con el nacionalismo cultural plástico. Vasconcelos, como ya hemos visto, se interesó ampliamente en el desarrollo del arte musical mexicano y en consecuencia alentó la formación de orquestas, la enseñanza de la música, y estimuló la creación de los autores nacionales. En ese periodo surgieron tres compositores destacados: Manuel M. Ponce (1882-1948), Silvestre Revueltas (1889-1940) y Carlos Chávez (1899). Una de las composiciones de este último, el poema tonal *Xochipilli-Macuilxóchitl*, compuesto para instrumentos indígenas precolombinos, demuestra la aplicación a la música de los principios del “retorno a las raíces” de los muralistas. En 1938 Chávez estrenó su *Sinfonía india*.<sup>22</sup>

La música y la pintura recibieron protección oficial a partir de la estancia de Vasconcelos en el Ministerio. La danza, especialmente la danza popular, también recibió apoyo, aunque el Ballet Folklórico de México no fue oficialmente reconocido como compañía nacional sino hasta 1959. Vasconcelos fue también uno de los primeros en reconocer el valor del cine y su utilidad para formar una conciencia nacional. No obstante, un proyecto propio para una película sobre la vida de Bolívar no se llegó a realizar nunca. Las primeras películas mexicanas fueron sentimentales historias de amor con fondo campesino o revolucionario. A grandes rasgos puede decirse que el cine fracasó en su intento de convertirse en el instrumento cultural que Vasconcelos había deseado.<sup>23</sup>

La atmósfera entera del México de los veinte, cuando los artistas giraban entre experimentos de vanguardia, llamados a la revolución y afanes de producir un arte nacional, está descrita en una novela publicada en 1959, *La creación*, de Agustín Yáñez (1904). La pintura mural contó siempre con un público, aunque fuera reacio a ella. En la poesía y en la novela, los escritores mexicanos se encontraron con la dificultad de comunicarse con un público semianalfabeto o de permanecer aislados. Ciertamente es que tal aislacionismo tenía la ventaja de que los escritores pudieran tratar libremente temas poco o nada relacionados con la realidad social inme-



diata; asimismo, como la literatura se identificaba en menor grado con el gobierno que las artes plásticas, fue más crítica hacia el nuevo sistema. Mientras que los pintores se convirtieron en iconógrafos de la revolución, los escritores se mantuvieron al margen. Ramón López Velarde (1888-1921), el mayor poeta del periodo posmodernista en México, identificaba los deleites de la niñez con el ahora “subvertido edén” de la vida provinciana anterior a la revolución.

Mejor será no regresar al pueblo,  
al edén subvertido que se calla  
en la mutilación de la metralla.<sup>24</sup>

No obstante, aunque la revolución había tenido sus aspectos oscuros, también había creado una amplia apertura de horizontes y de posibilidades para el escritor. El novelista poseía ahora un mundo que nunca había sido previamente tratado en la literatura mexicana: un mundo de campesinos e indios. Sobre todo era rico el material que proporcionaba la misma revolución.

Para el escritor el nacionalismo cultural era primordialmente un problema de tema: la manera de introducir la realidad mexicana a la novela y al cuento. Sin embargo, la nueva literatura fue lenta en aparecer, como ya un crítico señalaba en 1924. Su artículo sobre “El afeminamiento en la literatura mexicana” lamentaba la ausencia de una “literatura de la revolución”. La cercanía de aquellos acontecimientos violentos, la inadecuada industria editorial y la falta de un público responsable son factores que en distintos grados ayudan a comprender la curiosa escasez de novelas revolucionarias en los años veinte. Posiblemente otro factor fue la actitud ambigua del escritor de la clase media hacia la revolución.<sup>25</sup> Puede decirse que del cuantioso volumen de novelas sobre la revolución que apareció después de ese primer lapso de silencio, las más interesantes y mejor escritas son invariablemente críticas no hacia la revolución misma sino a la barbarie con que se realizó.

El iniciador de la novela revolucionaria fue Mariano Azuela, cuyas obras *Los de abajo* (1916), *Los caciques* (1917) y *Las moscas* (1918) cubrieron varios aspectos importantes de la lucha. En *Los caciques* describe a los explotadores, cuyo

inhumano trato a los pobres contribuyó al estallido de la revolución. *Los de abajo* trata, como ya hemos visto, del levantamiento de un campesino que llega a ser general durante la lucha revolucionaria. En *Las moscas*, Azuela describe la huida por tren de un grupo de oportunistas y miembros del antiguo régimen cuando las fuerzas revolucionarias entran en la ciudad de México. El autor, libre también de compromisos con el antiguo orden, fustiga inmisericordemente a los parásitos egoístas cuyo talento para sobrevivir es tan grande como su cinismo. Por otra parte, en *Los de abajo* hay una crítica implícita al aspecto bárbaro de la revolución.

Azuela fue el pionero de la novela revolucionaria también en otro sentido. Fue el primer novelista latinoamericano que usó a las masas como protagonistas, y supo hallar la forma necesaria para mostrar a una multitud en acción. *Las moscas* es un excelente ejemplo de novela con un protagonista multitudinario. Como casi toda la acción ocurre en un tren, el escenario proporciona una firme unidad de espacio. Dentro de esta unidad logra mostrar a la multitud circulante con sus impulsos conflictivos y su miedo. En *Los de abajo* hay también un protagonista masivo: los oprimidos. Ahí nuevamente Azuela logra dar la impresión de masa, al centrar la acción en un guerrillero, Demetrio Macías. Esta técnica iba a ser usada después con gran efecto por otros escritores de novelas de la Revolución mexicana, especialmente por Gregorio López y Fuentes (1897-....) en *Campamento*. En esta última, el autor simplemente presenta a un grupo anónimo de combatientes antes de entrar en acción, que recogen sus pensamientos y recuerdos durante esa pausa en la lucha. Al final de la novela, el campamento está en movimiento para entrar en acción.<sup>26</sup>

El otro tipo de literatura que surgió con la revolución fue el relato testimonial. Un buen número de escritores participaron personalmente en la revolución. Muy a menudo sus obras consisten en relatos crudamente novelados; pero en dos escritores, Martín Luis Guzmán (1887) y José Rubén Romero (1890-1952), el testimonio tiene un interés más que inmediato. Los recuerdos personales forman la espina dorsal de *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán. Su interés central radica en las vibrantes descripciones que el autor hace de Pancho Villa y de otros destacados dirigen-



tes revolucionarios, a quienes Guzmán conoció, con la esperanza de encontrar uno que llenara el ideal de dirigente que pudiera guiar a México después de la revolución. La novela testimonia su fracaso en encontrar a ese hombre y la escena final, en que el autor se despide de Villa, no sólo está escrita con vigor sino que señala tácitamente las discrepancias entre el “bárbaro” dirigente campesino y el intelectual “civilizado”. José Rubén Romero es un novelista de la provincia, de la vida lenta de los pequeños pueblos que observa y retrata a sus personajes y su idiosincrasia. En una de sus novelas más importantes, *La vida inútil de Pito Pérez* (1938), emplea un arquetipo literario, un borracho y “filósofo” de aldea; pero en dos novelas autobiográficas anteriores —*Apuntes de un lugareño* (1932) y *Desbandada* (1934)— recoge anécdotas de la vida de una pequeña ciudad de provincia por donde la revolución (fuera de uno o dos incidentes) ha pasado sin penetrar. La rápida, estremecedora brutalidad de esos incidentes, tal como están descritos, es aún más impresionante, pues contrasta con un contexto de provinciana tranquilidad. Como López Velarde, la impresión que produce Romero es la de un “edén subvertido”.<sup>27</sup>

A pesar de la actitud crítica mantenida por los novelistas, el principal efecto de la Revolución sobre la actividad artística fue, como ya hemos señalado, la enorme apertura de horizontes y el desarrollo de un nuevo concepto de nacionalismo, un concepto en el que, según Pedro Henríquez Ureña, todos los sectores de la comunidad estaban convidados a participar. Quizá por primera vez en América Latina, desde la Independencia, el gobierno, pueblo y artistas de una nación —la mexicana— se inspiraron en el deseo fundamental de crear una nueva sociedad. Pero aunque ningún otro país latinoamericano pasó por la experiencia de una revolución durante ese periodo, en todo el sur del continente un nuevo tipo de fervor nacionalista se apoderó de artistas e intelectuales. Suponían que la revolución social era inminente, que todas las razas y clases debían participar en la vida nacional y que las formas sociales, políticas y artísticas genuinamente nacionales debían ocupar su lugar en la cultura y la sociedad, lugar usurpado por el viejo grupo minoritario. Si la Nueva Era no había alboreado en 1918, parecía estar muy próxima.



De todos los países hispanoamericanos, el Perú parecía el más adecuado para seguir a México y desarrollar una forma original de sociedad y cultura. Es verdad que una dictadura fuerte bajo el mando del presidente Leguía tomó el poder en 1919 y permaneció en él hasta 1930. De cualquier manera, durante el régimen de Leguía se crearon nuevos partidos políticos y sus programas de reforma social fueron trazados con el afán de resolver las necesidades específicas de un país como el Perú, con amplia población indígena. Uno de esos partidos fue el APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), fundado por Haya de la Torre, quien había inaugurado su carrera política en el Movimiento de Reforma Universitaria y pasó un periodo de exilio en México como secretario de Vasconcelos. El APRA sostenía un programa antimperialista que incluía el rechazo de cualquier estructura política, social o económica basada en modelos extranjeros. Uno de los miembros del APRA, Antenor Orrego, edificaría después un sistema de filosofía política cuya tesis era que debían rechazarse todos los modelos europeos cuando los partidos o gobiernos intentaran imponerlos en América Latina. La destrucción de esos modelos produciría un estado de caos, pero sólo de ese caos podría surgir una nueva sociedad original.<sup>28</sup>

Poco después de la fundación del APRA surgió un segundo partido político con la tesis de construir una sociedad socialista sobre lineamientos originalmente peruanos. El fundador, José Carlos Mariátegui (1895-1930), brillante periodista y escritor que ya en los inicios de su carrera había defendido la causa de los obreros en la revista *La Razón*, estuvo ligado en un principio a Haya de la Torre en el movimiento aprista.<sup>29</sup> A principios de los veinte pasó tres años en Europa, donde conoció a Henri Barbusse y entró en contacto con los socialistas italianos. Cuando volvió al Perú fundó la revista *Amauta*, de amplia influencia, en la que expuso sus propias teorías políticas y sociales, y publicó cuentos, poemas y artículos de los escritores progresistas jóvenes del Perú. En 1928, el APRA fue condenado por Moscú debido a que su existencia impedía la creación de un partido comunista. Mariátegui, en consecuencia, formó un nuevo partido de ten-

dencia marxista: el Partido Socialista del Perú, que intentó formular una política socialista correspondiente a la realidad del Perú.\* El Perú era sólo parcialmente europeo; una gran proporción de la población —los indios— vivía aún en comunas que formaban parte de la estructura social precolombina. Estas comunas, o *ayllu*, podían constituir la base de una futura colectivización. El socialismo peruano divergía también del modelo europeo en lo referente a la importancia que se daba al problema agrario, el problema básico del país. El Partido Socialista de Mariátegui era un ejemplo de la manera en que las teorías socialistas europeas podían transformarse en un programa nacional.

Pero tanto el Aprismo como las teorías de Mariátegui tendrían gran repercusión en el terreno artístico. En los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) se incluía un ensayo que por primera vez analizaba la literatura peruana desde el punto de vista de su efectividad como expresión del espíritu nacional. Este ensayo fue también el primero de los trabajos críticos latinoamericanos en abordar el problema de la incorporación del indio a la literatura.<sup>30</sup>

Uno de los escritores peruanos más descollantes que aceptaron el nacionalismo cultural de Haya de la Torre y de Mariátegui fue el joven poeta de vanguardia, César Vallejo (1892-1938). Había abandonado el Perú en 1923, después de un breve periodo de cárcel por motivos políticos, para ir a vivir a París. En varios artículos escritos para la prensa peruana, Vallejo se manifestaba contra la adopción en América de “teorías universales” tales como el marxismo, arguyendo que la historia había demostrado la falacia de tratar de introducir sistemas políticos europeos en el continente. Vallejo iba a convertirse en un militante comunista después de su segunda visita a Rusia, realizada en 1929, pero antes de esa fecha sus artículos reflejaban claramente la influencia de Haya de la Torre a quien, de hecho, citaba en apoyo de sus tesis.<sup>31</sup> Consideraba a la vez que el intento de volver a formas indígenas podía tener también sus peligros.<sup>32</sup> Ciertamente en su poesía no subordinaba su preocupación central

\* Véase el capítulo quinto.



sobre la condición humana a ningún sentimiento “nacionalista”.

En la literatura narrativa, el nacionalismo cultural estaba más claramente reflejado en el intento de algunos escritores de tratar al indio, pues era la población indígena y el pasado inca lo que más distintivamente señalaba al Perú como una sociedad nacional diferente de las demás. En 1924 apareció una colección de cuentos, *La venganza del cóndor*,<sup>33</sup> que retrataba la vida de los indios andinos. El autor, Ventura García Calderón (1888-1959), pertenecía a la generación arielista y contemplaba a los indios desde un punto de vista turístico europeo, maravillado por su exotismo, y bastante amedrentado, también, ante lo que podía ocurrir el día que perdieran la paciencia y se rebelaran contra sus opresores blancos. No obstante, un nuevo espíritu informaba los círculos literarios. Los relatos de Abraham Valdelomar (1888-1919) en *Los hijos del sol* (1921), recuerdan al lector la grandeza de las antiguas civilizaciones indias; y los cuentos realistas de Enrique López Albújar (1872-1965), *Cuentos andinos* (1920), retratan al indio no como una criatura pasiva y exótica sino como una personalidad humana cuya pobreza e ignorancia surgen de la opresión feudal que se ve obligado a sufrir. López Albújar tenía razones personales para escribir sobre las razas “inferiores”; él era mulato, y, por consiguiente, podía describir con conocimiento propio el sentimiento de inferioridad de sus personajes indios:

Aprendí a tener la boca pronta para la réplica hiriente, a recibir y devolver las frases soslayadas, a corresponder con los puños o con cualquier cosa los golpes que recibía de los primos, a mirar de frente y con soberbia a las gentes que me miraban con sorna, en una palabra, a confiar sólo en mí.<sup>31</sup>

Los intereses predominantes de López Albújar se centran en el problema del color y en su deseo de derribar un prejuicio que tiene sus orígenes en la estructura social, lo que se manifiesta claramente en una carta escrita al español Ramiro de Maeztu, después de una crítica que aquél escribió contra su novela *Matalaché* (1928). *Matalaché* trata del amor apasionado de la hija de un blanco, propietario de una plantación, por un esclavo negro, y el bárbaro castigo que se in-



flige a éste por tal razón. Maeztu declaraba que semejante historia de amor en cualquier lugar, salvo en el trópico, resultaría monstruosa, a lo que Albújar respondió que claramente se trataba del acto de repulsión que cualquier hombre blanco siente por el color de una raza que simboliza un largo pasado de inferioridad y servidumbre.

En la literatura de los años veinte, el nacionalismo peruano se reflejaba en esa determinación de los escritores de despertar la conciencia pública hacia la situación del indio y otros sectores oprimidos de la sociedad.

## LA NOVELA Y LA REGENERACIÓN NACIONAL

Colombia y Venezuela son países con poblaciones mestizas; ambos comprenden no sólo una gran variedad de razas y mezclas raciales sino también una enorme disparidad geográfica entre las zonas montañosas y las selvas tropicales. Durante años la vida cultural se había confinado a pequeños cenáculos literarios, pero esos pequeños grupos estaban circundados por vastas zonas rurales sobre las que los intelectuales no sabían casi nada y no les producían ninguna preocupación. Hacia 1920 en ambos países comenzaron a aparecer nuevos elementos en la escena literaria y política que aportaron una visión fresca de la realidad nacional: escritores como el colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928) y el venezolano Rómulo Gallegos. Rivera procedía de una familia provinciana colombiana de modestos recursos. Fue uno de los primeros graduados de un colegio de maestros, entonces recientemente fundado; era también licenciado en derecho, y su trabajo legal lo llevó al interior de Colombia, primero a los llanos, y después, como miembro de una comisión de límites, a la región amazónica.<sup>35</sup> Rómulo Gallegos era de origen más humilde; nacido en un pueblo cercano a Caracas, había tenido, debido a su pobreza, dificultades para completar su instrucción. Durante muchos años trabajó como maestro. Rivera y Gallegos representan de esta manera un nuevo tipo en la literatura de sus países, que hasta entonces había estado dominada por aristócratas u hombres ricos, de los cuales José Asunción Silva y Blanco-Fombona son ejemplos representativos.

La única novela de Rivera, *La vorágine* (1924), puede con-

siderarse desde muchos aspectos: como una alegoría romántica, como una visión de intelectual urbano atemorizado por la barbarie de su país, como una novela de protesta. Sin embargo, es ante todo una novela intensamente nacional: la primera novela colombiana que describe la realidad de la vida entre los vaqueros de las llanuras y los trabajadores del caucho en la selva. El protagonista, Arturo Cova, es un poeta que tiene que abandonar Bogotá después de seducir a una joven, Alicia, y fugarse con ella. Es sensible, culto, hombre educado en la ciudad, a quien aterroriza la brutal realidad de la vida de los vaqueros, con sus peligros físicos y su fondo de ilegalidad. En los llanos no se conoce la justicia —impera sólo la ley del más fuerte, ante la cual hasta los representantes del orden público deben inclinarse. Pero había algo aún peor. Atrás de los llanos existe el mundo de la selva en la que se interna Arturo Cova tras los pasos de Alicia, quien se ha unido a un grupo de caucheros en busca de dinero. En la selva la ferocidad de la naturaleza sólo resulta comparable con la de los presidiarios evadidos que han formado un imperio gracias a los trabajadores esclavizados del caucho. Arturo Cova ha abandonado el mundo de la sociedad y sus normas para encontrarse en otro anterior a cualquier sociedad humana: un mundo gobernado por la ley natural del “sálvese quien pueda”. *La vorágine* contiene una lección profundamente nacional, pues muestra cuán frágil es el manto de civilización de la sociedad colombiana y cuán cerca de la superficie alienta la ley de la selva. Si el nacionalismo colombiano debía significar algo, tenía que extenderse a proteger a los vaqueros y a los caucheros, para cuya protección no existían aún leyes. En un momento dramático de la novela, cuando Arturo Cova está a punto de matar a un hombre del que sospecha que sea un espía, la palabra “colombiano” transforma la situación. La víctima desdichada apela a un concepto que puede salvarlo de la ejecución de esa ley de la selva.

Rómulo Gallegos, como José Eustasio Rivera, era miembro de una clase de nueva educación surgida de los estratos modestos de la población. Durante la mayor parte de la niñez y buena de su vida adulta, Venezuela estuvo dominada por dos dictadores: Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez, quienes gobernaron el país con mano de hierro y protegieron los



intereses feudales de los terratenientes. Gallegos creció en una generación que colocó su fe en la educación y en la cultura literaria como medio para combatir la barbarie. En su juventud, su principal preocupación fue social y política más que literaria, y esto era fácilmente comprensible en un periodo sobre el que uno de sus amigos escribía: “Efectivamente los años de nuestro aprendizaje aparecían a nuestras almas jóvenes años de desastre, años tenebrosos y no queríamos sino pensar en la patria.”<sup>36</sup>

La primera novela de Gallegos, *Reinaldo Solar*, no apareció sino hasta 1920. La hemos mencionado en el capítulo segundo como ejemplo del aspecto pesimista de la generación arielista, que veía la frustración de sus esperanzas de salvar a la patria por medio de la literatura y la educación. Pero en su segunda novela, *La trepadora* (1925), la temática de Gallegos había cambiado. “Mi primer libro optimista”, le llamó. “*La trepadora* es ansia de mejoramiento, y, por lo tanto, implica confianza en el porvenir.”<sup>37</sup> Esta confianza no surgió de nada preciso en la situación política, que era aún bastante oscura, sino de la convicción de que la gran revolución social que había ya comenzado en una parte del continente pronto se extendería a Venezuela. En manos de Gallegos, la novela se iba a convertir en un instrumento de regeneración nacional por medio de la exposición de los males del país y la indicación del camino hacia un futuro desarrollo. *La trepadora*, la primera de sus novelas “regeneradoras”, trata del tema racial. En ella Gallegos describe el ascenso a la riqueza y al poder de Hilario, un mulato, hijo de una negra y un propietario blanco. El éxito de Hilario le permite casarse dentro de la aristocracia blanca. Su hija, Victoria, simboliza la fusión de dos elementos esenciales en la vida venezolana, el naciente y dinámico mulato y la cultivada pero declinante casta de origen europeo. Gallegos piensa que en la nueva Venezuela ambos elementos debían fusionarse.

En una serie de novelas escritas durante los años veinte y los treinta, Gallegos iba a cubrir todos los aspectos de la vida venezolana y a situar sus novelas en distintas regiones: llanos, selvas, plantaciones. Pero en todos ellos tuvo el doble propósito de describir la vida desconocida del interior y mostrar que el trágico desorden y división del país podían ser superados. Durante un periodo de exilio voluntario en Eu-

ropa terminó dos novelas de los llanos, *Doña Bárbara* (1929) y *Cantaclaro* (1934) y una novela de la selva, *Canaima* (1935). Todos los protagonistas de esas novelas simbolizan aspectos de la vida venezolana; la epónima heroína de *Doña Bárbara*, por ejemplo, encarna la bárbara ilegalidad, independencia y valor de los habitantes de aquellas regiones adonde el brazo de la ley aún no se extendía. En la novela, doña Bárbara resulta vencida finalmente por Santos Luzardo, el hombre educado en la ciudad que se ve forzado a adoptar métodos violentos para derrotar a doña Bárbara. El matrimonio de Santos Luzardo con Marisela, la hija de la protagonista, es simbólico de esa “conquista de la frontera” por la civilización, que es el meollo de toda la novela. En *Cantaclaro*, la nota optimista es menos evidente, aunque el vaquero trovador que es el protagonista y que se pierde en los llanos al final de la novela encarna “un espíritu de los llanos” que no pueden domeñar ni las guerras civiles ni las injusticias.

Tanto *Cantaclaro* como *Canaima* ejemplifican el problema de crear una obra optimista y “nacional” en momentos en que la política nacional y la escena social eran oscuras. El deseo de cambios debe dejarse siempre para el futuro, a menos que se falsifique el presente. En *Canaima*, una novela cuyo escenario lo constituyen las regiones selváticas cerca de Ciudad Bolívar, Gallegos resuelve este problema por medio del protagonista, Marcos Vargas, quien, en el curso de su desarrollo, experimenta todas las ilusiones comunes a los habitantes de esas regiones tropicales de Venezuela: el afán de obtener riquezas fáciles con el oro y el caucho, la tentación del poder político ejercido en virtud de una fuerza física superior. Vargas descarta gradualmente esas falsas metas y abandona una promisorio carrera a fin de aprender la sabiduría de los habitantes originarios de la región: los indios. Su hijo, fruto de su unión con una mujer india, simboliza la esperanza en el futuro cuando las civilizaciones indígena y europea se fusionen realmente. Al encarnar las virtudes y vicios de sus compatriotas en ciertos personajes, Gallegos critica los males endémicos de la nación y a la vez es capaz de mostrar virtudes nacionales que podrían explotarse al desaparecer aquellos males. Se anticipa así a los novelistas más recientes



al atribuir muchas de las dificultades de Venezuela a características psicológicas generales.

## EL NACIONALISMO Y EL INMIGRANTE

En Venezuela y Colombia la amenaza a la unidad nacional surgió del interior, de su propia disparidad interna. En varios otros países, notoriamente en Argentina, Uruguay y Chile y, en ciertas regiones del Brasil, la amenaza llegó de afuera, del inmigrante. El nacionalismo cultural fue estimulado en un afán de preservar las tradiciones nacionales frente al alud de recién llegados que no tenían conocimiento alguno de la cultura ibérica ni de los aborígenes, y con un imperfecto dominio del idioma español o portugués. De Rodó en adelante, los intelectuales fueron conscientes de la amenaza que constituía el inmigrante para los niveles culturales nacionales; pero fue en la Argentina, con el concepto de argentinidad, donde se desarrolló el intento más firme de resistir ese peligro.

Ya hacia 1910, fecha de aniversario de la Independencia de Argentina, Ricardo Rojas (1882-1957), escritor liberal y crítico recién desembarcado de Europa, publicó el ensayo *La restauración nacionalista*, en el que predicaba el retorno a la verdadera tradición indohispánica que había sido marginada en parte por obra de las corrientes migratorias de la segunda mitad del siglo diecinueve. Como se ha advertido en el capítulo segundo, Rojas, con el propósito de inculcar un sentimiento de la tradición argentina, se embarcó en la monumental tarea de escribir las vidas de los grandes hombres del país y compilar una amplia historia de su literatura, en la que se concedía un sitio especial al poema del siglo diecinueve, *Martín Fierro*. Rojas, humanista y erudito, no interpretaba el nacionalismo en su sentido chauvinista; para él resultaba evidente que el espíritu de una nación debía manar de su pasado histórico, así como de la naturaleza del país y de la sociedad. Identificaba el espíritu nacional auténtico con lo autóctono y tradicional, contrastando esos elementos con el exotismo y el cosmopolitismo de la gran ciudad. Consideraba que la cultura europea no debía ser rechazada sino absorbida y adaptada para satisfacer las condiciones argentinas.<sup>38</sup>

Rojas fue un liberal toda su vida. Por ello, como los nacionalistas cultos de otras regiones del continente, se preocupó mucho por ampliar el concepto de nacionalismo y por disminuir las distancias existentes entre las dos culturas de Latinoamérica. No era un nacionalista que utilizara la tradición como un antídoto contra la modernidad. Opuestamente, el poeta Leopoldo Lugones, que al principio había estado asociado con Rojas, comenzó a predicar hacia los años veinte un nacionalismo cultural de tendencia derechista en que la calma y la estabilidad de la vida rural eran colocados como el ideal en contra de la fracturación de la vida urbana. Lugones estaba movido por un temor profundamente arraigado a la contemporaneidad, temor que lo llevó a exigir gobiernos dictatoriales y a actuar con ese fin. Fue un escritor prolífico; entre su obra se cuentan tres volúmenes de poemas sobre aspectos de la vida rural. En *El libro de los paisajes* (1917) hay poemas que describen su tierra natal. *Poemas solariegos* (1927) incluye evocaciones nostálgicas de la vida pastoral argentina. La colección póstuma, *Romances del Río Seco* (1938), comprende canciones ambientadas en los paisajes donde pasó su niñez. Su concepto de nacionalismo se refleja en los poemas en que elogia valores patriarcales de "amor y deber", la calma ordenada de la familia rural, y la existencia pacífica y armoniosa de quienes viven cerca de la naturaleza.

Fuese o no resultado directo de las grandes transformaciones sociales y la intranquilidad que amenazaba la vida nacional, lo cierto es que surgió una nueva actitud hacia los gauchos, los habitantes del campo y hacia la tierra misma entre los escritores del Plata. A comienzos de siglo, Javier de Viana y Florencio Sánchez escribieron sobre la degeneración o decadencia del campesino; pero a comienzos de los veinte, los escritores iniciaron una nueva aproximación al tema tradicional del gaucho. En las novelas de Ricardo Güiraldes (1886-1927) y Benito Lynch (1885-1952) el gaucho adquiere una nueva e inesperada dignidad.

*Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, una de las obras maestras de la literatura latinoamericana, presenta al gaucho como una afirmación de valores propios.<sup>39</sup> El autor no lo mide de acuerdo con un metro de valores europeos, sino que lo considera como un hombre adaptado a



las circunstancias de la vida en la pampa, capaz de convertirse en un ser humano pleno y armonioso dentro de los conceptos de la vida en aquélla. Güiraldes consideraba que el hombre del campo no necesita que le lleven la cultura del mundo exterior para poder convertirse en una persona civilizada. De la misma manera, en las novelas de Benito Lynch, las mujeres gauchas tienen profundas y nobles emociones. En dos novelas, *Los caranchos de la Florida* (1916) y *El inglés de los güesos* (1924), la tragedia azota una comunidad gaucha cuando un hombre llegado del exterior, de Europa, llega a romper para una muchacha las normas rudas pero efectivas de la comunidad rural en que hasta entonces había vivido. Sea o no con intención, los relatos de Lynch parecen ser alegorías de la influencia europea en la tierra nativa. Europa es atractiva, pero la unión de la muchacha gaucha y el europeo o el hombre educado a la occidental desemboca siempre en tragedia. Por contraste, en *Don Segundo Sombra*, Europa apenas aparece. La pampa es suficiente para educar y hacer madurar al rústico adolescente, que protagoniza el relato.

#### NACIONALISMO CULTURAL Y VANGUARDIA

La década de los veinte fue un periodo revolucionario en las artes. En la poesía, el teatro y la novela, las viejas convenciones sucumbieron. Desaparecieron también el ritmo y la métrica regular en la poesía y las convenciones de color y perspectiva en pintura. Después de 1918 toda la concepción del arte sufrió cambios. El arte no era ya una misión sagrada sino que en el mundo burgués se convertía en un juego o una broma. La vanguardia enfiló sus cañones de alto calibre para ridiculizar a la sociedad, la lógica, la razón, el ideal del progreso y, de hecho, todas las concepciones del pensamiento del siglo diecinueve. Los artistas intentaron formular nuevos códigos poéticos y artísticos para interpretar el mundo fragmentado de la posguerra mundial. Para ilustrar la naturaleza no trascendente de todos los valores artísticos, los movimientos de vanguardia, como el futurismo, el cubismo y el dadaísmo, florecieron y decayeron con gran rapidez. Este espíritu de revuelta pronto se comunicó a la América Latina, donde habían ya existido algunos experimentos poéticos realizados por el chileno Pedro Prado

(1886-1952) en sus *Flores de cardo* (1908) y por Leopoldo Lugones en su *Lunario sentimental* (1909). En esta obra Lugones había practicado distorsiones humorísticas y grotescas en torno a la tradicional escena romántica del claro de luna:

En las piscinas  
los sauces con poéticos desmayos  
echan sus anzuelos de seda negra a tus rayos  
convertidos en relumbrantes sardinas.<sup>40</sup>

Como en Europa la vanguardia era revolucionaria no sólo en poesía sino también en política, a menudo se asociaba con los movimientos izquierdistas o socialistas. Algunos poetas consideraban que sus desaforados ataques a la burguesía ayudaban a apresurar el proceso de desintegración de la sociedad capitalista: actitud expresada en América Latina por la revista cubana *Avance*, que se defendía de los ataques de Diego Rivera sobre la base de que la vanguardia representa los primeros síntomas de la revolución. En México algunos poetas estridentistas predicaban la destrucción del capitalismo. En dos países latinoamericanos los movimientos vanguardistas no se ligaron tanto a la revolución social sino fueron más bien intentos de revitalizar las culturas nacionales: fueron ellos el movimiento “Martinfierrista” en Argentina y el “Modernismo” en Brasil. Ambos movimientos identificaban la cultura nacional con la cultura vanguardista de la ciudad moderna más que con la cultura popular del interior.

El escritor más destacado del grupo que fundó *Martín Fierro* en Buenos Aires fue Jorge Luis Borges (1899), un joven que había regresado a su país en 1921 después de una larga permanencia en Europa.\* Durante su estancia en España había contribuido a varias publicaciones de vanguardia; a su regreso, encontró un país atrasado y árido en el aspecto literario, casi ignorante de las corrientes artísticas contemporáneas. *Martín Fierro* se convirtió en el instrumento por medio del cual el público argentino podía enterarse de la literatura europea. Papel que una década más tarde iba a desempeñar la revista *Sur*. Pero *Martín Fierro* cumplió otra misión. Sus escritores tomaron a broma a las generaciones

\* *Martín Fierro* fue la más importante de las revistas de vanguardia en que Borges colaboró. Las otras fueron *Prisma* y *Proa*.



anteriores, y caricaturizaron implacablemente las instituciones nacionales, como si se propusieran borrar para siempre la vieja imagen de la Argentina. De hecho tal era su intención. Para ellos, una gran ciudad como Buenos Aires debía ocupar el lugar que le correspondía en la vanguardia literaria mundial; sus escritores debían proclamar su modernidad, identificarse con lo nuevo y crear nuevos valores.<sup>41</sup>

Así fue como Buenos Aires se convirtió en una especie de culto durante los veinte, como si sus escritores desearan deliberadamente situarla en el mapa de las grandes capitales del mundo. Algunos de los primeros poemas de Jorge Luis Borges, incluidos en *Fervor de Buenos Aires* (1923), revelan este espíritu de un modo bastante consciente. En el poema "Arrabal" por ejemplo, el poeta expresa:

Y sentí Buenos Aires;  
esta ciudad que yo creí mi pasado  
es mi porvenir, mi presente;  
los años que he vivido en Europa son ilusorios  
yo he estado siempre (y estaré) en Buenos Aires.<sup>42</sup>

No obstante la naturaleza transitoria del grupo *Martín Fierro*, muchas de las actitudes posteriores de Borges con relación al lenguaje de los argentinos y a la tradición arrancan de la posición cosmopolita y ecléctica de esta revista. Dos de sus ensayos posteriores, por ejemplo, son estudios que tratan abiertamente del nacionalismo cultural; *El idioma de los argentinos* (1928) y *El escritor argentino y la tradición* (1957)\* identifican la cultura argentina con la cultura occidental y no con una cultura regional o estrechamente localista. En el primer ensayo, Borges defiende un español inteligible en todo el mundo de habla hispánica contra la degeneración del lenguaje producido en Buenos Aires, resultado de la influencia de los inmigrantes extranjeros. En el segundo ensayo, al definir la tradición argentina declara contundentemente: "Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental."<sup>43</sup> Borges advierte sobre el absurdo de apoyar cualquier concepto de nacionalismo argentino en una tradición no europea. De ahí su afirmación: "Creo que los argentinos, los sudamericanos en general ... podemos mane-

\* Incluido en la segunda edición de *Discusión*.

jar los temas europeos, manejándolos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.”<sup>44</sup> Tanto la irreverencia como el eclecticismo que Borges proclamó como integrantes de la tradición argentina fueron defendidos primero por la revista *Martín Fierro*, a la que debemos considerar como una pionera del nuevo espíritu que se identificaba con una sociedad urbana cultivada y no con el pasado rural.

En Brasil, el movimiento vanguardista, conocido como Modernismo (como hemos explicado no tiene nada en común con el Modernismo hispanoamericano) reflejaba el nuevo nacionalismo de los habitantes cultos de la ciudad. El movimiento surgió en la “Semana de Arte Moderno”, reunión cultural celebrada en São Paulo en 1922, en que un grupo de artistas y escritores jóvenes manifestaron su deseo de concebir un arte enteramente nuevo y anticonvencional. El movimiento contó con el apoyo de Graça Aranha, escritor de la vieja generación, para esas fechas recién llegado de Europa, quien apoyó el ataque al viejo orden. Ese mismo año, marcado por la revolución artística, lo fue también de rebelión política, pues en 1922 ocurrió el levantamiento de un grupo de oficiales idealistas del ejército en los cuarteles de Copacabana. La insurrección fracasó, pero de ella surgió el partido de los tenientes y, con él, se extendió la esperanza de que un nuevo orden se hallara en camino. 1922 fue un año de fermentación en todos los aspectos. Por eso no es de admirar que el crítico Wilson Martins, sostenga que con él se inició un nuevo siglo brasileño. Señalaba:

Los veinte años de vida brasileña que se extienden entre 1920 y 1940 son años de nacionalismo político, de revoluciones inspiradas en la idea de reforma social y de una investigación febril sobre la *realidad brasileña*. El Modernismo responde en gran parte a esos afanes, al mismo tiempo que es un incentivo para ellos.<sup>45</sup>

Aunque la “Semana del Arte Moderno” se considera generalmente como el punto de partida del Modernismo en Brasil, lo cierto es que había ya un terreno bien preparado.

El año 1912, cuando Oswald de Andrade (1890-1954) —joven poeta y crítico— regresó de Europa, se produjo el gradual acercamiento, especialmente en São Paulo, de los ele-



mentos que más tarde iban a integrar el Modernismo brasileño. Oswald de Andrade se propuso como primera tarea publicar la obra de la vanguardia europea, exigir a los artistas brasileños el desarrollo de un estilo propio y abandonar la imitación de modelos extranjeros. Poco después comenzaron a surgir escritores y pintores de un nuevo tipo. Entre los pintores de la escuela de São Paulo, los iniciadores de las nuevas corrientes fueron Lasar Segal (1891-1957), nacido en Letonia, y Anita Malfatti (1896) que había estudiado en Europa y en los Estados Unidos. Anita Malfatti hizo dos exposiciones que reflejaron la influencia de las corrientes más avanzadas de la pintura contemporánea y que causaron verdadero furor. Surgieron dos poetas talentosos, Mário de Andrade (1893-1945), cuyo *Há uma gôta de sangue em cada poema*, apareció bajo seudónimo en 1917, y Manuel Bandeira (1886) cuyo *A cinza das horas* apareció también en 1917. El mismo año apareció *Juca mulato*, poema de Paulo Menotti del Picchia (1892), que trataba del amor de un joven mulato por la hija del amo y expresaba también el amor por la tierra natal. Antes del año 1922 habían ya aparecido muchos de los poemas de vanguardia de São Paulo, de Mário de Andrade, reunidos después en volumen con el título de *Paulicéia desvairada* (1922).

A estos síntomas de cambios literarios se añadía un sentimiento de profunda e intensa conciencia nacionalista, que se extendía a escritores y periodistas que no estaban directamente ligados con el movimiento de São Paulo.<sup>46</sup> Este sentimiento, como el nacionalismo vanguardista de Buenos Aires, fue estimulado por la teoría de que sus países podían convertirse en poco tiempo en la vanguardia de la civilización. Así lo señaló un crítico: "A la América le corresponderá fatalmente el 'liderazgo' del Universo. Una civilización se desintegra de acuerdo con la fatalidad de las leyes sociológicas. El Brasil necesita prepararse desde ahora para no ser inferior a su misión en el futuro próximo."<sup>47</sup>

¿Cómo debía prepararse el Brasil? Para los modernistas de São Paulo, sólo quienes estuvieran en la vanguardia, aquellos que en su obra hubieran comprendido o interpretado el mundo moderno podían asumir la dirección. Como el mundo moderno era el universo de la ciudad y la máquina, los futuristas italianos —preconizadores de la belleza de la má-

quina y la era tecnológica— fueron ávidamente imitados por los modernistas, para quienes la palabra “Futuro” tenía una magia y una promesa especiales. Oswald de Andrade, por ejemplo, declaraba:

El problema paulista es un problema futurista. Ningún conglomerado humano ha estado tan fatalmente abocado al futurismo en sus actividades e industria, así como en la historia del arte, como São Paulo. ¿Qué somos nosotros, gente de mil orígenes, llegada en mil barcos distintos, sino, por fuerza ineludible, futuristas?<sup>48</sup>

De ahí que los modernistas rechazaran el pasado, al que asociaban con el atraso rural, con convenciones pasadas de moda, con el academismo y con una imitación servil de los modelos europeos. El pasado debía ser destruido implacablemente y buena parte de las primeras producciones interesantes de ese movimiento ridiculizaban o parodiaban los viejos valores. Son reveladoras de ese espíritu las *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) de Oswald de Andrade: novela escrita con técnica cinematográfica y que presenta a São Paulo como visto a través de un caleidoscopio. Hay atisbos de la vida de café, trozos de conversación, parodias de discursos oficiales, reportajes periodísticos y obituarios.

Esta tendencia a la parodia fue común a la mayoría de los escritores modernistas, pues representaba un ataque corrosivo a todo lo viejo, que debía desecharse para que pudiera nacer una nueva literatura creadora. El crítico Ronald de Carvalho (1893-1935) sostenía la importancia de evitar todas las ideas preconcebidas, para que el escritor pudiera dar libre cauce al “grandioso mundo virginal, pleno de excitantes promesas” que lo circundaba.

Organizar ese material, darle estabilidad, reducirlo a su verdadera expresión humana, debe ser la preocupación fundamental. Un arte directo, puro, enraizado profundamente en la estructura nacional, un arte que fije todo nuestro tumulto de pueblo en gestación es el que debe preocupar al hombre moderno de Brasil.<sup>49</sup>

A la vez los poetas Mário de Andrade, Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade (1902) descargaban sus ata-



ques contra las formas poéticas convencionales. En su *Poética* Manuel Bandeira se declaraba en favor de:

Todas las palabras, especialmente los barbarismos universales.  
Todas las construcciones, especialmente las sintaxis anómalas.  
Todos los ritmos, especialmente los que escapen a la métrica.<sup>50</sup>

Similarmente, en un capítulo de su novela *Mucanaima*, (1928), Mário de Andrade ridiculizaba al tipo de brasileño que insistía en escribir un “portugués correcto”. El autor explica:

La ocasión era buena para satirizar a nuestros cronistas (relatores de monstruosidades, mentirosos a más no poder), y a la actual situación de São Paulo, urbana, intelectual, política, sociológica. Hice todo eso, en un estilo pretencioso, parodiando nuestro portugués, y pugnando, subrepticamente, por un lenguaje claro, natural, sencillo, que era el que empleaba en los otros capítulos.<sup>51</sup>

Aunque los modernistas combatían lo institucional, también criticaban un tipo de literatura que identificaba la realidad brasileña con los campesinos primitivos y perezosos del interior. Posiblemente el ataque que reproducimos de un joven crítico modernista está dirigido contra el escritor José Benito Monteiro Lobato (1882-1948) que creó en Jeca Tatu a un “tipo nacional”, cuyas actitudes abúlicas e indolentes eran consideradas como una mera caricatura.

Será espléndido para el extranjero que, con placer, verá un Brasil conforme a sus deseos y gustos: el Brasil del antropófago salvaje, el de los indios amoiré, todo plumas y dentaduras humanas: el Brasil del mestizo miserable, inepto e indiferente a todo, a la situación de su pueblo, a la integridad de su patria.<sup>52</sup>

Oswald de Andrade prevenía contra las actitudes sentimentales que despertaban los elementos atrasados de la sociedad. El Nuevo Arte, la industria y el comercio de São Paulo eran quienes en realidad representaban el futuro.

Al mismo tiempo, el primitivismo, en boga en la Europa de esa época, no se mantuvo del todo ausente en el Modernismo brasileño. Muchos de los pintores que expusieron en la “Semana de Arte Moderno” eran de inspiración fauvista,

y tanto *Mucanaíma*, de Mário de Andrade, como *Cobra Norato* (1931) de Raul Bopp (1898) tienen por escenario el Amazonas. Sin embargo, aunque “primitivista”, *Mucanaíma* no es una novela regional; el protagonista, un “rey” amazónico, no tenía características de ninguna región en especial. Está descrito como un “hombre sin carácter”. El autor no muestra respeto por la precisión de los detalles geográficos y hasta el lenguaje intenta crear una composición brasileña no constreñida a ningún dialecto regional. De ahí que el nacionalismo de los Modernistas estuviera asociado con la visión de un Brasil moderno e integrado, cuya forma distintiva de civilización y cultura no serían meramente folklóricas o regionales.

## EL REGIONALISMO BRASILEÑO

*Mucanaíma* apareció en 1928, año en que también comenzó a publicarse un nuevo tipo de novela regional. *A bagaceira* de José Américo de Almeida (1887). *Mucanaíma* había eliminado su afincamiento a una región, *A bagaceira* estaba firmemente arraigada en las formas de vida específicas del noreste de Brasil. La primera fue producto del movimiento literario de São Paulo; la segunda floreció dentro de un movimiento regionalista iniciado en Recife, que debía mucho de su ímpetu a la obra de Gilberto Freyre (1900), joven universitario que había regresado al país en 1923 después de realizar estudios en Europa y los Estados Unidos. Los años de estudio en el extranjero lo convencieron de que el futuro de Brasil no residía en la centralización sino en el desarrollo de culturas regionales fuertes y diferenciadas. En 1926 se celebró en Recife un Congreso Regionalista al que asistieron escritores, científicos y delegados extranjeros. Freyre dio a conocer un Manifiesto Regionalista, en el que señalaba que su concepción del regionalismo no implicaba separatismo o localismo. Hacía un llamado al país para crear “un sistema nuevo y flexible en que las regiones, mejor que los estados, se complementen y se integren activa y creadoramente en una verdadera organización nacional”.<sup>53</sup>

La meta del Congreso era la rehabilitación de las tradiciones y valores del noreste de Brasil, una amplia región en que se habían desarrollado varias formas diferentes de socie-



dad, incluyendo las de los indómitos e independientes ganaderos que habitaban el sertão, y la sociedad de “Casa Grande” de las plantaciones de caña de azúcar con sus colonias de peones negros. En el noreste se había producido una fusión de muchas razas, religiones y culturas. Freyre hacía un llamado para defender activamente la cultura regional —cuya amplia interpretación abarcaba no sólo el arte y la arquitectura sino también la cocina— antes de que desapareciera sepultada por la ola de cosmopolitismo y falso modernismo. Un joven amigo de Gilberto Freyre iba a convertirse en uno de los más talentosos novelistas de Brasil: José Lins do Rego (1901-57). Tanto él como Freyre criticaban el Modernismo de São Paulo, en primer lugar por el afán de los modernistas de derribar todo lo que existía antes de ellos. Esto, según José Lins do Rego, era un error cardinal. “Había tierra, había gente, había todo un Brasil característico, en el Noreste, en Rio Grande do Sul, en São Paulo, en Minas Gerais. ¿Por qué entonces arrancar esas raíces tan bien plantadas y despreñar nuestros sentimientos y valores nativos?”<sup>54</sup> Lins do Rego no creía que ser regionalista significara un empobrecimiento cultural. Por el contrario, estar enraizado en el propio suelo era una de las fuentes más profundas de humanidad:

A este regionalismo le podríamos llamar orgánico, profundamente humano. Ser de su región, de su trozo de tierra, para ser persona, criatura viva, pero vinculada a la realidad. Ser de su casa para ser intensamente de la humanidad. En ese sentido el regionalismo del Congreso de Recife merecía propagarse por todo el Brasil, por ser esencialmente revelador y vitalizador del carácter brasileño y de la personalidad humana. Con un regionalismo de ese tipo es como podremos fortalecer todavía más la unidad brasileña. Porque al cultivar lo que cada quien tiene de más personal, de más propio, es como le damos más vida al grupo político, formando un pueblo que no será una masa uniforme y sin color.<sup>55</sup>

El movimiento regionalista del noreste de Brasil dio lugar a un gran renacimiento literario, particularmente en la novela.<sup>56</sup> Desde la publicación de *A bagaceira*, en 1928, hasta los años cincuenta, la corriente de novelas sobre la vida del Noreste continuó fluyendo. Cuatro grandes nombres dominaron la escena brasileña durante el periodo: Graciliano Ra-

mos (1892-1953), Rachel de Queirós (1910), Jorge Amado (1912) y José Lins do Rego.

Aunque a menudo se considera en conjunto a los novelistas del Noreste, hay entre ellos diferencias importantes. Las novelas de Rachel de Queirós, por ejemplo, tratan no sólo temas del Noreste sino también de la posición de la mujer brasileña. Las de Jorge Amado son interpretaciones de la sociedad y la historia del Noreste en función de la lucha de clases. Las novelas de Graciliano Ramos son estudios psicológicos de ciertos tipos regionales, en tanto que Américo de Almeida y José Lins do Rego están espiritualmente próximas al regionalismo de Gilberto Freyre. Pero fuera que el énfasis residiera en la protesta social o en la crónica de las costumbres, la gran aportación de la novela del Noreste consistió en la iluminación de todos los aspectos de la vida de esa región. Las plantaciones de caña son descritas por Lins do Rego y Américo de Almeida; la vida de los ganaderos del sertão y su lucha constante contra la miseria son el tema de *A bagaceira* de Almeida, *O quinze* (1930) de Rachel de Queirós y *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos. Jorge Amado describe la vida entre los plantadores de cacao y algunas novelas suyas y de Lins do Rego describen la vida y carácter de los pescadores de la región. Tampoco se desdén la vida de la ciudad: en *O moleque Ricardo* (1935) el protagonista trabaja en una panadería de Recife.

Después de los años treinta, nadie podía pretender que São Paulo y Río de Janeiro constituyeran la esencia del Brasil. El Noreste había afirmado su existencia separada, había llamado la atención a sus problemas específicos y a su particular modo de vida. No sólo fueron cubiertos todos los aspectos de la vida de la región en esas novelas, sino que también hubo una incorporación a la novela de tipos humanos: tipos como el muchacho protagonista de *Menino de Engenho* (1938) de Lins do Rego, los trabajadores negros de las plantaciones, los hombres duros e independientes del interior y sus mujeres, los caciques políticos que manejaban el país, para no mencionar a las prostitutas y criminales. Otros aspectos de estas novelas, sobre todo su protesta social y su interés ante la lucha del hombre contra la naturaleza, se tratan en capítulos posteriores. Los dos autores que mejor reflejan los aspectos que en este capítulo consideramos, es



decir la aproximación regionalista al problema nacional del Brasil son José Américo de Almeida y Lins do Rego.

José Américo de Almeida era un político liberal, un partidario del idealista "Partido de los Tenientes" que surgió después de la derrota de Copacabana, y más tarde dirigente de la oposición liberal contra Getúlio Vargas. La acción de su novela *A bagaceira* se sitúa en una plantación azucarera que acoge a algunos sertanejos que han huido de la sequía. El propietario de la plantación, Dagoberto, representa al hacendado de viejo cuño: dominante, estrecho de criterio, lascivo. Su hijo, Lucio, representa la actitud más humana y civilizada de la joven generación ilustrada. El conflicto generacional se exacerba por la rivalidad entre padre e hijo por el amor de la bella hija de uno de los refugiados. Pero no se trata únicamente de un choque entre generaciones, sino también de una confrontación de mentalidades entre los dos norestes: entre los hombres de las tierras ganaderas y los obreros de las plantaciones. La novela revela la complejidad de los problemas de Brasil, sus conflictos internos, su desunión y el azar insuperable de las calamidades naturales. Aunque Lucio hereda la plantación e inicia reformas, al final de la novela los problemas profundamente planteados por la miseria en el sertão y la rivalidad entre los habitantes de las tierras ganaderas y los de las plantaciones continúan sin resolverse.

Una de las grandes obras brasileñas de este siglo es, sin duda alguna, el "Ciclo de la caña de azúcar" de José Lins do Rego, serie de novelas iniciada en 1932, con la publicación de *Menino de Engenho*, historia de la niñez de Carlos, el nieto de un hacendado; sus relaciones con los esclavos y con las otras familias terratenientes de la región. *Doidinho* (1933) relata los días de escuela del muchacho y *Bangué* (1934) muestra las plantaciones en decadencia; el vigoroso abuelo está agonizando y el joven Carlos —ahora un escritor— es incapaz de asumir la responsabilidad y continuar la tradición familiar. *O moleque Ricardo* describe las aventuras de un muchacho negro, Ricardo, que abandona la plantación para ir a trabajar a Recife. Allí se ve envuelto en una huelga y es deportado como prisionero a una colonia penal. *Usina* (1936) marca el fin verdadero de la plantación. El nuevo propietario, un tío de Carlos, se ha hecho cargo de los

negocios; hace dinero y se vuelve demasiado ambicioso. Funda una fábrica en el Estado, pero es incapaz de resistir la presión de los grandes monopolios. La fábrica fracasa y él y su familia se ven reducidos a la mendicidad.

El ciclo de novelas de Lins do Rego cumplió las exigencias de una literatura profundamente enraizada en la región y, además, la de decir algo importante en el plano nacional y universal. La historia de la caña de azúcar era una parte vital en la historia del Brasil. A través de su propia experiencia y de la niñez transcurrida en las plantaciones Lins do Rego logró dar expresión artística y significación a un tema nacional.

### AMÉRICA COMO VANGUARDIA

Si se exceptúa la posición de unos cuantos escritores, como Lugones, cuyo nacionalismo miraba hacia el pasado, todas las formas de nacionalismo cultural —desde la de los muralistas mexicanos hasta la vanguardia brasileña— tenían el común propósito de liberarse de la tutela europea. Hacia 1920 los cambios parecían ser inminentes. México se encontraba en camino de una completa transformación y otros países parecían dispuestos a seguir la ruta mexicana. Sin embargo, esto no pudo realizarse, ya que los países latinoamericanos se encontraban en una situación de dependencia económica y política de potencias e intereses exteriores. “Libertad” y “Antimperialismo” eran lemas de la época —y por libertad la gente entendía libertad económica y política, así como literaria y artística. La literatura y el arte adquirieron un tono profético, anunciando una nueva era; el arte se convirtió en un muestrario de los lemas del futuro.

Y tales lemas no eran ya enarbolados por parias solitarios. Gradualmente los artistas y los escritores fueron conquistando un público; a menudo, es verdad, un público reducido, pero habían comenzado a existir grupos de personas que querían informarse sobre sus propios países y comprar pintura nacional. El reconocimiento europeo obtenido por músicos como Heitor Vila-Lôbos (Brasil, 1887-1959), cuya obra se inspiraba en temas nacionales, y el reconocimiento norteamericano a los muralistas mexicanos produjo indudablemente cierto estímulo inicial, pero el interés ya existía. Las novelas



conocieron más de una edición y empezaron a publicarse en Latinoamérica y ya no en Europa. Aunque los escritores, pintores y músicos continuaron emigrando a París, regresaban después a sus propios países a hacerse una reputación en ellos. Europa todavía podía enseñarles técnicas, pero comenzaron a advertir que ya no podía ofrecerles valores, pues la misma Europa se agitaba desesperadamente en busca de estímulos literarios en otras culturas. Por vez primera, el artista latinoamericano encontró que tenía a la mano algo que fascinaba a Europa: el indio, el negro, la tierra.

#### 4. LA VUELTA A LAS RAÍCES: II. EL INDIO, EL NEGRO, LA TIERRA

Después de la primera Guerra Mundial, los intelectuales hispanoamericanos comenzaron a buscar en las culturas indígena y negra, y en la misma tierra, valores ajenos a los de la cultura europea que parecía en vísperas de desintegración. Este intento de hallar raíces en la cultura nativa se produjo no sólo por rechazo a los valores culturales europeos, sino también de los principios racionales, intelectuales y científicos sobre los que la civilización europea se basaba.

En Europa, la década del veinte había producido la conciencia cada vez más arraigada del elemento irracional existente en la naturaleza humana, el reconocimiento de motivos inconscientes que según se supo eran más poderosos y tal vez más profundos que la conducta consciente. Buena parte del arte del siglo diecinueve se había preocupado por la exploración de los aspectos más oscuros e irracionales de la existencia humana; en el siglo veinte, esa exploración se convirtió en un verdadero asalto a la razón. El mundo de conceptos lógicos se vio atacado porque las estructuras racionales parecían ignorar los aspectos fundamentales e inconscientes de la experiencia. La razón, al clasificar la experiencia, la fragmentó. Del mismo modo las estructuras convencionales del lenguaje y las formas literarias y artísticas habían creado un orden falso sobre el mundo de la experiencia, ignorando factores como la constante mutabilidad de las relaciones, la relatividad de los conceptos, el factor tiempo, o la perspectiva cambiante del lector o espectador de la obra de arte.

De 1907 en adelante, la punta de lanza del ataque fue el movimiento cubista, que revolucionó la pintura. El pintor era ya capaz de escapar de las limitaciones de la representación y podía transferir a la tela la amplia complejidad de la figura humana y el paisaje, explorando en ese proceso todo un mundo de relaciones entre el observador y la realidad. Dicho movimiento se definió como "un arte de liberación dinámica de todas las categorías estéticas". Pero tras su complejidad había una semejanza fundamental de fenómenos: los cubos y



los ángulos geométricos de que se componía el cuadro. Los cubistas habían descubierto de ese modo la posibilidad de sugerir la complejidad de la realidad y la básica semejanza e interrelación de todos los fenómenos. El cubismo fue importante en dos aspectos. Atrajo la atención sobre la naturaleza fragmentaria de la vida urbana y su concentración en las figuras geométricas de todos los objetos hechos por el hombre. En segundo lugar, despertó interés por todas las concepciones artísticas no europeas, especialmente las del arte negro. El movimiento cubista fue seguido por un buen número de “ismos” de vanguardia —dadaísmo y surrealismo en Francia y movimientos semejantes en todas partes— cuyo común denominador era la actitud antintelectual y antirracional. Esto también se unía al culto de lo primitivo: los pueblos “atrasados” de África habían expresado, no reprimido, sus instintos, y, por consiguiente, estaban destinados a ser más “saludables” que los europeos decadentes que habían perdido toda espontaneidad de sentimientos. Fue esta exaltación del instinto lo que atrajo la atención del poeta peruano César Vallejo, quien escribió después de ver en París una compañía de danzas africanas:

Nunca había presenciado semejante música, tales instrumentos monstruosos, cuales refriegas anatómicas del baile salvaje, en que los siete frenos católicos de nuestra civilización no bastan a amordazar la angustia misteriosa del animal que se pone de espaldas con el hombre. Danza de la selva, ante cuya crudez casi meramente zoológica no hay crítica posible.<sup>1</sup>

La magnitud del antirracionalismo de la época se puede medir por el inaudito respeto que despertaron las concepciones de Oswald Spengler, D. H. Lawrence y el conde Hermann Keyserling. *La decadencia de Occidente* de Spengler, como se dijo en el capítulo tercero, produjo en los latinoamericanos honda impresión, especialmente por la sugestión de que la agonizante civilización occidental había sido sólo una de tantas civilizaciones del mundo, y quizá no la más importante de todas ellas. Esa teoría sugería que las culturas indígenas americanas podían igualar y aún superar a la cultura europea y que, por consiguiente, no había razón para que no pudiera desarrollarse en el Nuevo Mundo una civilización

más avanzada que la europea. Las teorías de Spengler fueron ávidamente absorbidas por los latinoamericanos y tuvieron una influencia directa, por ejemplo, en el Caribe,<sup>2</sup> y es posible que contribuyeran a que los latinoamericanos comenzaran a sentir más respeto por las culturas del pasado y mayor confianza en el futuro. La influencia de D. H. Lawrence es menos fácil de determinar, pero *La serpiente emplumada*, en especial, fue sintomática de un culto a lo instintivo, a la “sangre”, que iba a reflejarse en el arte latinoamericano. En México Lawrence descubrió “una misteriosa humanidad de sangre cálida y pies ligeros con una extraña civilización propia.”

Los mexicanos estaban aún en ese periodo. Lo que en América es aborigen pertenece todavía a la época antediluviana, anterior al espíritu. Por eso en América la vida espiritual y mental de la raza blanca florece rápidamente, lo mismo que la mala hierba en una tierra virgen. Probablemente se mustia con igual rapidez, y la muerte lo destruirá todo. Y entonces, un germen potente, un nuevo concepto de la vida, surgirá de la fusión de la antigua conciencia intuitiva de la sangre y de la intelectual y razonada del hombre blanco.<sup>3</sup>

Esas consideraciones eran muy semejantes a las de Keyserling, quien declaraba que América Latina podía crear

una cultura de gran profundidad en el sentido de proximidad a la tierra. Aun esa parte de Sudamérica que tiene sangre europea no es cristiana en sus raíces. Está determinada por la vida no por el espíritu ... la verdadera vida de Sudamérica ... no es sino la oscuridad de la vida primaria. Ningún arte de la vida embellece y adorna los hechos reales: ninguna fe genuina del espíritu redime la vida de su realidad. Así, pues, el peso original de la tierra domina completamente la atmósfera del Continente. La alegría sudamericana es la voluptuosidad de la Noche de la Creación. Su sufrimiento es una pena abismal ... Su muerte es un simple e indiscutible retorno al seno de la tierra.<sup>4</sup>

De estos tres apóstoles, Keyserling —cuyas teorías fueron parcialmente extraídas de la lectura de novelas latinoamericanas como *La vorágine* y *Don Segundo Sombra*— fue posiblemente quien tuvo una influencia directa mayor. Y aunque su visión de América como “fuerza puramente telúrica” era po-



siblemente más nociva que útil, poseyó una virtud no usual entre los visitantes europeos. Declaró a su llegada a la Argentina, que había ido no a enseñar sino a aprender.

Durante los años veinte todo tendía a que el artista latinoamericano buscara valores en su propia tierra y en sus pueblos y, a menudo, su experiencia personal reforzaba esa tendencia. Muchos de los escritores indigenistas, o de quienes adoptaron temas negros en su obra, vivían en aquel tiempo en París; cuando volvían a sus países lo hacían con una concepción enteramente nueva de la cultura indígena. Diego Rivera, Miguel Ángel Asturias, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes, José Carlos Mariátegui, todos pasaron periodos en París antes de emprender sus obras más importantes. Y fue en París donde uno de los poetas del movimiento afrocubano, Alejo Carpentier (Cuba, 1904), presentó su *Passion noire* y donde Heitor Vila-Lôbos dio a conocer sus piezas sobre temas brasileños. Existe, pues, una clara conexión entre la vanguardia europea y la vuelta de los intelectuales latinoamericanos a sus orígenes.

## EL INDIO

De todos los escritores de la época fue tal vez José Carlos Mariátegui quien más claramente advirtió la relación entre el indigenismo y la moda europea del arte exótico. En uno de sus *Siete ensayos* (1928), asoció el indigenismo en la literatura latinoamericana con el culto europeo por lo exótico, lo que consideraba como señal de decadencia. Sin embargo, estuvo muy lejos de condenar el indigenismo latinoamericano simplemente porque había recibido su primer impulso de la decadente Europa. Consideraba que en el Perú el movimiento era saludable, pues significaba que los novelistas y cuentistas pugnaban, al fin, por la rehabilitación del indio. Fue a la vez el primero en señalar que una literatura indigenista escrita por blancos o mestizos difícilmente podía resultar auténtica. La verdadera literatura de los indios debía surgir de los mismos indios.<sup>5</sup>

La literatura indigenista en América Latina iba a tener dos funciones distintas. Una era la de realizar un propósito social directo al despertar la conciencia general sobre las condiciones de los sectores oprimidos de la población. El otro,

que es el que interesa en este capítulo, consistía en establecer los valores de la cultura y la civilización indígenas como alternativa frente a los valores europeos.

Por razones que resultan evidentes fue en México donde este culto de los valores indígenas tuvo mayores alcances. La revolución no sólo había cambiado la actitud del pueblo hacia el indio: también le acordó un lugar prominente en la nueva mitología revolucionaria. El indio representaba lo nacional, lo patentemente no-extranjero. Incorrupto por las presiones imperialistas, era un símbolo de sufrimiento y pureza. Esto se desprende, por ejemplo, de los murales de Diego Rivera en Chapingo, Cuernavaca, el Palacio Nacional y el Ministerio de Educación Pública.\*

Resulta bastante claro que especialmente en las etapas iniciales del muralismo mexicano, la adopción de las así llamadas técnicas precolombinas, la imitación de sus conceptos de espacio y perspectiva, constituyó primordialmente una actitud de desafío a Europa. El acto simbólico de Gerardo Murillo que cambió su nombre español por uno náhuatl, Dr. Atl, no podía ser más revelador. Pero más tarde hubo un intento consciente de revivir ciertas figuras mitológicas o históricas, tales como Cuauhtémoc, cubriéndolas de significación para el mexicano moderno. Cuauhtémoc, que fue ejecutado por Cortés, se convirtió en la nueva figura del Cristo mexicano: un México martirizado por los europeos. Los muralistas estuvieron indudablemente al frente de esta creación mítica, que sólo en parte resultó afortunada. Después de todo, los mismos pintores no tenían una experiencia viva de las creencias o tradiciones indígenas, y su resurrección de mitos y símbolos precolombinos fue a veces un movimiento arcaizante en que estos símbolos aparecían divorciados de su estructura social y religiosa, empleados sólo como motivos decorativos. Un ejemplo del uso sin sentido de los símbolos nos lo ofrece el edificio de la biblioteca de la Universidad Nacional de México. La Universidad fue construida en los años cuarenta, pero la decoración se confió a la generación de artistas —Siqueiros, Juan O’Gorman, Diego Rivera— que constituían la espina dorsal del movimiento muralista. El edificio de la biblioteca, ejecutado por Juan O’Gorman en un mo-

\* Por ejemplo “Antes de la Conquista” en el Palacio Nacional y “La traición de Cuernavaca”, en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca.



saico de piedra mexicana, está cubierto con símbolos estilizados de la cultura mexicana: un caos de figuras y símbolos. Al frente de la biblioteca hay un estanque con dos serpientes en bajo relieve. El efecto de la piedra es agradable, pero el motivo de las serpientes resulta un arcaísmo: ni para el escultor ni para los estudiantes puede tener significado alguno, ya que no existe una tradición viva que conecte la serpiente con el México moderno. Este concepto estrecho de lo que debía ser un arte mexicano auténtico ha sido condenado por la generación más joven de artistas, quienes según uno de ellos (José Luis Cuevas) intentan “trazar autopistas para comunicarse con el resto del mundo, no estrechos senderos para comunicar un poblado de casas de adobe con otro”.

A pesar de todo, a despecho de la tendencia a restringir la cultura americana a su herencia indígena y de la tendencia arcaizante, el indigenismo en México produjo algunos resultados fructíferos en el campo de la investigación. La investigación arqueológica y antropológica, y la restauración de los sitios arqueológicos han recibido un enérgico impulso. Los investigadores han comenzado a estudiar los idiomas precolombinos. Se ha redescubierto la literatura náhuatl, y algunos textos (como el libro de profecías *Chilam Balam*,<sup>6</sup> y la biblia maya: el *Popol Vuh*) fueron editados en traducciones españolas. Los resultados de estas investigaciones han sido de largo alcance. El esquema inicial ultrasimplista del indio y de la cultura indígena ha sido reemplazado gradualmente por un cuadro de vasta complejidad. A medida que se han ido descubriendo nuevos sitios, se ha sabido que las civilizaciones precolombinas eran más variadas, se remontan más atrás en el tiempo y son más complejas de lo que hasta hace poco se creía. Mientras tanto un buen conocimiento de las estructuras sociales y religiosas de las sociedades precolombinas ha permitido a los especialistas situar el arte y la literatura indígenas en el contexto social adecuado.

Por muchas razones el indigenismo de los muralistas mexicanos no podía traducirse a la literatura. Como señalábamos en el capítulo tercero, los pintores fueron los iconógrafos de la revolución, empleados por el Gobierno y con la misión de comunicarse directamente con los indios iletrados, mientras que los escritores no poseían un público inmediato y no tenían ninguna misión que realizar, excepto la pro-

pia. Lo más cercano que los literatos mexicanos hicieron como idealización de los indios fue la reconstrucción de su pasado histórico. Francisco Monterde (1894), por ejemplo, escribió sobre el periodo de la Conquista en *Moctezuma, el de la silla de oro* (1945) y *Moctezuma II, señor del Anáhuac* (1947). Ermilo Abreu Gómez (1894), en *Quetzalcóatl, sueño y vigilia* (1947), relata historias de héroes y dioses precolombinos.

Pero el indio del presente es materia distinta. Aun como protagonista de la novela de protesta social, raramente ha sido idealizado por los escritores mexicanos. Tanto *El indio* (1935) de Gregorio López y Fuentes (1897) como *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno (1906) son ante todo novelas de protesta sobre la forma en que se ha tratado al indio después de la revolución. Ambas novelas ilustran claramente la gran distancia que media entre la sociedad blanca y la indígena: distancia que no podía ser franqueada por una sola generación. En *El indio*, Gregorio López y Fuentes describe la vida cotidiana y las costumbres de una remota aldea indígena, cuyos habitantes siempre han tenido una bien fundada desconfianza hacia los blancos. Cada vez que el blanco ha hecho su aparición en el pueblo ha sido para explotarlos o engañarlos. Llega la revolución con sus promesas de distribución de tierra y educación, pero aún existe la desconfianza mutua. Al final de la novela el jorobado del pueblo vigila el camino por el que espera la llegada de los "hombres civilizados" que atacarán la aldea. Nada ha cambiado. Los indios siguen siendo parias, y los "dirigentes" que han prometido ayudarlos continúan explotándolos y engañándolos. En *El resplandor*, Mauricio Magdaleno relata la historia de Saturnino Herrera, un indio de una aldea que llega a ser dirigente posrevolucionario, sólo para a su vez explotar a los oprimidos.

Al lado de la novela de protesta social hay también otro tipo de novela que documenta la vida y las costumbres indígenas, a menudo con gran detalle y precisión. *El indio* de Gregorio López y Fuentes incluye extensas descripciones de las fiestas y ceremonias nupciales. Ramón Rubín (1912) es el autor de una serie de novelas documentales sobre la vida indígena, entre las cuales destaca *El callado dolor de los tzotziles* (1949). *El diosero* (1952), de Francisco Rojas González



(1903-51), incluye varios cuentos que muestran un conocimiento de primera mano de las creencias religiosas y actitudes del indio. El documento literario más valioso de este tipo es el relato *Juan Pérez Jolote* (1952), en que Ricardo Pozas, prestigiado antropólogo, describe la vida de una comunidad chamula en un periodo que abarca una generación. A través de las peripecias del personaje central nos muestra las transformaciones que ocurren en una comunidad a medida que el contacto con el mundo exterior va ampliándose, y las modificaciones que esto significa en las formas de vida indígena. El tipo de literatura documental sobre el indio ayudó a mostrar que el concepto de indio "primitivo" era del todo inadecuado. Las actitudes del indio son complejas; sus ritos y creencias están íntimamente ligados a los ritmos de la Naturaleza: una naturaleza a la que llegan a entender tal vez mejor que el hombre blanco. La publicación del *Libro de Chilam Balam* hizo que algunos escritores tuvieran conciencia de que la actitud indígena hacia la explotación de la tierra era totalmente distinta de la del europeo, ya que el indio concibe todas las cosas naturales —plantas y animales— como elementos sagrados y por ello no debe voluntariamente destruirlos. Así, en cierto modo, la actitud del indio puede considerarse realmente superior a la del destructivo y torpe europeo.

Este contraste de actitudes ha sido presentado por una novelista, Rosario Castellanos, nacida en 1925 en Chiapas, región habitada principalmente por indios descendientes de los mayas. A diferencia de muchos novelistas anteriores de la vida indígena, Rosario Castellanos fue educada por una nodriza indígena y por ello desde su niñez conoció las leyendas y creencias de estos pueblos. En *Balún Canán* (1957) usa el recurso de presentar un conflicto entre indios y blancos en parte a través de los ojos de una niña blanca con una simpatía especial por su nana india. De esta manera Rosario Castellanos nos da una aguda visión del conflicto entre dos culturas enteramente opuestas: la que considera que la tierra es sagrada y la que la contempla como un objeto de explotación. La novela transcurre durante el periodo presidencial del general Lázaro Cárdenas (1934-40), cuyo programa de expropiación de las grandes haciendas para redistribución causa entre los indios de Chiapas un estado de efervescencia

y rebelión. En la novela se traza su transformación de simples siervos en hombres y mujeres conscientes de sus derechos y capaces de luchar por ellos. La obra culmina con la destrucción del ingenio azucarero, símbolo de la explotación del hombre blanco. El conflicto, sin embargo, trasciende un litigio entre explotados y explotadores. La novelista sugiere que, aunque el hombre blanco explota la tierra, no es parte de ella. Una vez que la abandona, su influencia desaparece, como si nunca hubiera vivido allí. Ninguna huella de su presencia permanece. Lo que no ocurre con los indios, quienes, aun derrotados, influyen profundamente en los habitantes blancos. Sus leyendas, sus creencias, su presencia en la tierra son indestructibles porque forman parte de ésta. Sus creencias surgen de la naturaleza de la tierra y por consiguiente no pueden ser destruidas, como sí puede serlo la influencia del cristianismo. Las “supersticiones” indias aún penetran en la conciencia del hombre blanco y demuestran ser más fuertes que la religión europea, porque constituyen íntimamente una parte de la tierra. Rosario Castellanos sugiere así que los valores indios son los naturales en su medio ambiente y, por ende, resultan permanentes y efectivos.

El novelista guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899) nos ofrece una visión semejante del indio. Como Rosario Castellanos, Asturias escribe con un íntimo conocimiento de los descendientes mayas en Centroamérica. Estudió las sociedades y religiones mayas en el Museo del Hombre de París y también ayudó a traducir el libro sagrado de los mayas, el *Popol Vuh*. Su primer obra narrativa, *Leyendas de Guatemala* (1930), es una transcripción poética de las historias—tanto de origen indio como español—que escuchó en la niñez. Sus *Hombres de maíz* (1949) representan el intento más ambicioso emprendido por un escritor hispanoamericano de penetrar en la mente del indio y escribir una novela nutrida en la psicología indígena.<sup>7</sup> *Hombres de maíz* cubre un largo periodo de historia en que las tierras indias fueron confiscadas y convertidas en propiedades donde se cultivaba el maíz con fines lucrativos. Esto constituye un acto de violación a las más profundas actitudes del indio hacia la tierra, que para él es sagrada y debe servir sólo para satisfacer las necesidades inmediatas. Asturias muestra que el indio no se siente separado de la naturaleza o de la tierra fe-



cundada con los huesos de sus muertos y en la que está enterrado su propio cordón umbilical. Árboles y plantas —aun el fuego y los elementos— no son objetos sino manifestaciones sagradas de vida, como el hombre mismo. De esta manera el indio quema sólo el trozo de tierra virgen necesario para sembrar el maíz para su sostén. La novela de Asturias describe la llegada del hombre blanco, la expulsión de los indios, la quema de la selva y la gradual degradación de los indígenas sobrevivientes al contacto con la civilización mercantilista de los blancos. La trama está presentada no en forma de una novela tradicional sino del modo en que el indio experimenta la realidad: en términos de mito. Los primeros mitos del libro son heroicos, relatan la lucha entre indios y blancos; luego sigue el mito del indio ciego cuya esposa lo abandona, que simboliza el sentimiento de separación y pérdida cuando el indio ha sido privado de su tierra. Hay el mito del mensajero que se convierte en coyote, que simboliza el repudio de los indios al gobierno y la civilización blancos. Al final de la novela los mitos dejan de existir, pues los indios se han reducido a un estado de hormigas en un mundo comercializado en que su identidad se ha perdido para siempre.

*Hombres de maíz* penetra profundamente en las actitudes indígenas, como lo ilustra este extracto del párrafo inicial:

El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos.

—El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le boten los párpados con hacha.

—El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color de hormiga vieja. . .

A la vez que es notable su visión penetradora de la mente indígena, la novela ilustra la paradoja del escritor indigenista, pues presenta tremendas dificultades al lector cuyo conocimiento de la psicología del indígena de Guatemala es nulo. Por otra parte, la novela no puede comunicarse con el lector indio, ya que la mayor parte de ellos son analfabetos. Aunque los indios aprendieran a leer, sería probable que adoptaran el modo de pensamiento europeo y no logran ya incorporar la experiencia a través de los ojos de Gaspar Ilóm.

Los escritores de las repúblicas andinas se enfrentan exactamente al mismo problema de los mexicanos y centroamericanos cuando escriben sobre los indios. Aquí también las novelas indigenistas son o del tipo de protesta social —como las de Jorge Icaza (Ecuador, 1906) y Adolfo Costa du Rels (Bolivia, 1891) o intentan exaltar valores indígenas.<sup>8</sup>

En Bolivia, un novelista indigenista, Jaime Mendoza (1874-1939) fue también el autor de *La tesis andina* (1920) y *El macizo boliviano* (1935), donde desarrollaba la tesis planteada ya antes por Arguedas, de que el territorio surtía efectos en el carácter de los habitantes y en sus actitudes estéticas.

Sin embargo, fue en el Perú donde la novela indigenista desarrolló sus líneas más originales. Ya en los veinte, López Albújar en la serie de cuentos *Cuentos andinos* (1920) había pintado a un indio militante y desafiante, no al esclavo sumiso y explotado de muchas novelas de protesta social. Un cuento posterior, Hayna-Pishtanag\* describe a una pareja india de gran dignidad y orgullo que desafía a la muerte, antes de ceder a los intentos de un bestial capataz de seducir a la mujer. A López Albújar le preocupaba fundamentalmente restaurar el sentimiento de dignidad del indio. Es en las novelas de Ciro Alegría (1909-67) y de José María Arguedas (1911-69) donde encontramos los intentos más ambiciosos de penetrar en la mente del indio peruano.

Las tres obras principales de Ciro Alegría son *La serpiente de oro* (1935), novela sobre una comunidad en el río Marañón; *Los perros hambrientos* (1939), que trata de la lucha de una comunidad indígena de los Andes contra el hambre, y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), donde describe el desafío de una comunidad indígena a un hacendado que trata de apoderarse de sus tierras. Ya en la primera novela de Alegría, los hombres que bajan en balsas por los rápidos del río Marañón son hijos de la naturaleza.

Si morimos, ¿qué más da? Hemos nacido aquí y sentimos en nuestras venas el violento y magnífico impulso de la tierra. En la floresta canta el viento un himno a la existencia ubérrima.<sup>9</sup>

\* Incluido en *Nuevos cuentos andinos* (1937).



*El mundo es ancho y ajeno* es una novela política, que ilustra la tesis de que el ayllu indio o comuna, puede formar la base de una comunidad socialista. Rosendo Maquí, jefe de una comunidad india posee todos los conocimientos tradicionales. Mientras los indios viven aislados, su sabiduría sirve para guiar a la comunidad y hacerla prosperar, pero cuando ocurre el enfrentamiento con el inescrupuloso terrateniente *ladino*, Alvaro, quien puede disponer de todas las fuerzas policiacas y militares del Estado, así como utilizar los recursos legales del siglo veinte para confiscar la tierra de los indios, la sabiduría de Rosendo resulta inadecuada. Rosendo es encarcelado bajo la falsa imputación de un delito y es matado a golpes. La comunidad ha quedado descabezada. En ese momento aparece un nuevo hombre, Benito, un mestizo, hombre que ha nacido en la comuna pero que ha pasado la mayor parte de su vida en el mundo exterior, donde ha aprendido lo que es el socialismo y a militar en sus filas. Regresa a su comuna a fin de organizarla sobre lineamientos socialistas. Sus esfuerzos fracasan porque no ha llegado aún el momento preciso y las tropas gubernamentales aplastan la naciente comunidad socialista. Alegría no pretende penetrar en la psicología indígena como lo hace Miguel Ángel Asturias. El indio aparece a través de los ojos del novelista y sus creencias son explicadas más bien que transmitidas directamente por medio del lenguaje y la narración. A lo largo de *El mundo es ancho y ajeno*, Alegría parece demostrar que la forma comunal de los indios es en muchos aspectos superior a la conducta brutal y rapaz del propietario privado. El mensaje es que, potencialmente, los indios constituyen la parte mejor del Perú, pero tienen que educarse para que su superioridad pueda realmente demostrarse.

José María Arguedas, el más grande intérprete del indio peruano en la novela, debe su penetración de la mente india a las circunstancias de su educación. Pasó gran parte de su niñez en pueblos de población predominantemente indígena, regidos por minorías insignificantes de curas y empleados gubernamentales. Habló el quechua antes que el español y creció con un sentimiento de profunda simpatía y admiración hacia los indios. Para Arguedas la verdadera expresión artística del Perú debe encontrarse en las canciones y danzas indígenas. En los pueblos andinos, declara, las grandes fiestas

de la iglesia son preparadas enteramente por los indios, y hasta los habitantes blancos y mestizos de tales lugares prefieren la música y las danzas indígenas, que comunican su más profunda sensibilidad, en vez de la música importada, tangos o jazz. "Y ese arte los conmueve porque es la expresión más justa de sus propios sentimientos."<sup>10</sup>

Pero a la vez que el mestizo se conmueve con el arte indio, comenta Arguedas, no deja de sentirse avergonzado por ello.

¿Por qué se avergüenza? El *wayno*,\* tanto por la música como por su poesía es arte.

...Lo indígena no es inferior, y el día en que la misma gente de la sierra, que se avergüenza todavía de lo indio, descubra en sí misma las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena, ese día, seguro de sus propios valores, el pueblo mestizo e indio podrá demostrar definitivamente la equivalencia de su capacidad creadora con relación a lo europeo, que hoy lo desplaza y avergüenza.

Al egoísmo del terrateniente se debe principalmente el muro de suspicacias que separa al mestizo del indio, e impide el desarrollo del Perú. Solamente cuando el indio sea aceptado y se reconozca el valor de su cultura podrá el Perú prosperar como nación. Y sólo entonces podrá tener un arte nacional a la vez que universal.

Para Arguedas, entonces, el desenvolvimiento de un arte original peruano depende del reconocimiento de que el indio es el verdadero elemento importante de la vida nacional. Pero ese reconocimiento implica también la completa transformación de un sistema económico que descansa sobre el prejuicio y el mito de la inferioridad del indio para mantenerlo en esa situación. También declara explícitamente que ninguna literatura, pintura o música peruana que no provenga de un profundo conocimiento de la vida indígena podrá dar resultados satisfactorios. Aunque saluda el creciente interés que muestran por el indio artistas y escritores, no cree que su música, pintura o literatura puedan ser auténticas hasta que el artista haya vivido en intimidad con el pueblo.

Cuando José María Arguedas comenzó a escribir se en-

\* *Wayno*, canto indio de los Andes.



frentaba con el problema del lenguaje. El quechua le parecía un instrumento más idóneo que el castellano para expresar actitudes indias y trató en su primer volumen de cuentos, *Agua* (1935) de mantener el sabor del quechua en el español. Tiene tres novelas, *Yawar Fiesta* (1931), que relata la historia de la expulsión de los indios de sus tierras comunales, *Los ríos profundos* (1958), que está directamente basada en sus experiencias de niñez y *Todas las sangres* (1964). En la segunda narra la historia de un muchacho que viaja por los pueblos indios con su padre abogado hasta que éste decide internarlo en un colegio religioso. La áspera y extraña disciplina del colegio, el salvajismo de los alumnos y el credo religioso que se emplea para mantener adormecido al indígena enfurece al muchacho, cuyas simpatías y afecto están del lado de los indios y sus creencias. Cada vez que le es posible escapa de la escuela. En una de esas ocasiones presencia una manifestación de embravecidas mujeres indias; en otra defiende a un arpista indio a quien los soldados arrestan por tocar música subversiva. Las experiencias más profundas de su adolescencia se asocian con los indios, con el pueblo de quien se siente separado por códigos sociales y religiosos inhumanos. La novela de Arguedas nos muestra el problema del indio en su más profunda y penetrante manera, revelando que no son sólo los indios quienes sufren sino también los blancos, que se enajenan por la falta de contacto con la cultura real del país.

No es una coincidencia que los representantes más destacados del indigenismo en la novela latinoamericana hayan estado íntimamente conectados con la vida indígena, sea por nacimiento como por educación. En las obras de José María Arguedas y de Miguel Ángel Asturias, encontramos una profunda visión no sólo de otra mentalidad y cultura, sino también de la relación de los latinoamericanos de origen europeo con tal cultura. En su aspecto más serio, la novela indigenista sugiere que las formas de vida nacional y las actitudes desarrolladas por los indios en los miles de años de vivir sobre el continente americano, pueden ser una expresión más importante de la tierra que las adaptaciones importadas de la cultura occidental, y que tal vez el blanco y el mestizo excluyen la cultura indígena en demérito propio.

Se podría proclamar que el indio ha desarrollado una cultura más de acuerdo con su ambiente que los europeos, quienes llegaron a América a imponer sus propias estructuras. Pero, ¿y el negro? De las tres razas fue la negra la última que llegó al continente latinoamericano; en las sociedades esclavistas, de las que fue la base, cualquier cultura original que hubiera podido poseer fue destruida o severamente alterada. Sin embargo, como el indio, el negro se ha mezclado con los conquistadores. Negros y mulatos forman parte de la población de Brasil, las islas del Caribe y las regiones de las costas de México, Centroamérica, Venezuela, Colombia, Perú y Ecuador.

Aunque el siglo diecinueve produjo una copiosa literatura sobre temas negros, no fue sino hasta la segunda década del veinte cuando apareció en América Latina una literatura que adscribía al negro ciertos valores superiores a los del blanco. Dos factores cuentan para otorgar esa nueva dignidad al hasta entonces despreciado negro. En primer lugar, en la Cuba recién independizada se produjo una búsqueda de identidad nacional en que esos aspectos previamente ignorados de la cultura cubana comenzaron a ser investigados y examinados. Los primeros estudios de la cultura negra se deben a un investigador cubano, Fernando Ortiz (1881), quien en su *Hampa afrocubana: los negros esclavos* (1916) publicó sus investigaciones sobre la sociedad negra.<sup>12</sup> El segundo factor que cuenta para la revaloración del negro fue la moda europea del arte negro, introducida por la vanguardia en Cuba. Esta moda se asociaba, en parte, con el antirracionalismo prevaleciente. El negro era un tipo de hombre cuyo progreso intelectual no se había logrado a expensas de una represión emocional, y cuyo arte expresaba espontáneamente la acción de los instintos que los europeos habían olvidado. En un poema el mulato cubano Nicolás Guillén (1902) se burlaba de esa moda, aunque reconocía que tenía sus ventajas en lo que al negro concernía:

Es bueno...

y ahora que Europa se desnuda  
para tostar su carne al sol,



y busca en Harlem y en La Habana  
jazz y son,  
lucirse negro mientras aplaude el bulevar,  
y frente a la envidia de los blancos  
hablar en negro de verdad.<sup>13</sup>

La moda de hablar “en negro de verdad” se difundió por toda América Latina. Los poetas vanguardistas que la introdujeron eran casi todos blancos que disfrutaban ejercitándose en estos nuevos ritmos poéticos, como lo hacía Edith Sitwell en Inglaterra. En países con población negra, la poesía afrohispanica se convirtió en algo más importante que una moda, pues los poetas podían nutrirse de mitos populares y formas folklóricas. Igual que ocurría con el indigenismo, el rechazo de Europa y la afirmación de un tipo de arte “nacional” fueron factores determinantes. En Puerto Rico, por ejemplo, el poeta Luis Palés Matos (1898-1959), en rebelión contra la tradición intelectual occidental, declaraba que quería crear un arte que fuera lo menos arte posible, un arte en que la realización técnica estuviera subordinada “al golpe de sangre y del instinto”.<sup>14</sup> En 1937, publicó su *Tuntún de pasa y grifería*, en el que con el uso libérrimo de palabras africanas y nombres de lugares, lograba imitar los ritmos negros. Los poemas de Palés Matos eran divertidos e ingeniosos y evocaban un trópico perezoso y una atmósfera sensual, en la que la canción negra era una invitación a recogerse de nuevo en el seno materno y soñar.

Al rumor de su canto  
todo se va extinguiendo,  
y sólo queda en mi alma  
la ú profunda del diptongo fiero,  
en cuya curva maternal se esconde  
la armonía prolífera del sexo.<sup>15</sup>

En Ñam-ñam de Palés Matos,

Asia sueña su nirvana  
América baila el jazz.  
Europa juega y teoriza.  
África gruñe: ñam-ñam.<sup>16</sup>

Esta sensualidad del negro es el tema de gran parte de la poesía escrita por los poetas afrocubanos.

El movimiento afrocubano comenzó en 1928 con la publicación de dos poemas con ritmo de rumba, uno de José Zacarías Tallet (1893) y otro de Ramón Guirao (1908-49). El movimiento no se limitó a la poesía. Amadeo Roldán (1900) escribió un ballet negro, *La rebambaramba* (1928) y un *Poema negro* (1930) para cuarteto de cuerdas; Alejo Carpentier escribió una *Passion noire* que, como ya hemos dicho, fue estrenada en París. Dos de las figuras sobresalientes del movimiento afrocubano, Alejo Carpentier y Emilio Ballagas (1908-54), ambos blancos, lograron ganar para el arte negro el respeto de América Latina. Ballagas tuvo una influencia considerable a través de su antología de la poesía negra, *Mapa de la poesía negra*, publicada en 1946. Carpentier, un competente musicólogo y poeta, es también novelista. Su *Ecué-Yamba-O* (1933) describió las aventuras de un muchacho negro, quien, después de matar a un hombre, huye a La Habana y se incorpora al culto de la santería. La novela servía el doble propósito de exponer las condiciones de los negros en el campo y en las ciudades cubanas, y ser un documento de sus costumbres. Carpentier incluyó fotografías, para dar mayor autenticidad al relato.

Los primeros ejemplos de poesía afrocubana —el versorumba de Tallet, por ejemplo— lo único que hicieron fue explotar el exotismo de la danza africana, haciendo énfasis en su sexualidad animal. Los poetas imitaron los ritmos de la danza africana con buen éxito, gracias al uso de la onomatopeya y a la repetición verbal a la manera de las ceremonias vudúes y de la santería, en donde la repetición de sonidos se emplea para ayudar a producir un estado de trance a los iniciados. Un poema como el “Solo de maracas” de Emilio Ballagas depende enteramente de sus efectos sonoros y las palabras tienen escaso —si es que alguno— significado expresivo:

Cáscara y chácara,  
cáscara y máscara.  
Máscara y gárgara  
Maraca...<sup>17</sup>



Pero aunque el afrocubano comenzó por subrayar las características externas, algunos escritores empezaron a darle pronto al negro una importancia nacional. Juan Marinello (1898), al explicar que el indigenismo que se multiplicaba por doquier en América Latina no podía tener raíces en Cuba, donde los indios habían desaparecido mucho tiempo atrás, declaraba que era el negro quien podía ser la fuente de una cultura cubana.

Su participación en la vida cubana fue decisiva en las revoluciones contra España, su tragedia social, nueva esclavitud, lo hacen objeto de meditaciones y esperanzas. Sus características físicas, enriquecidas y multiplicadas en su cruce con el blanco y el amarillo, sus bailes de un maliciado y encantado primitivismo, lo hacen motivo de la mejor plástica.<sup>18</sup>

El arte negro, declara Marinello en otro ensayo, es algo característicamente cubano. "Aquí el negro es tuétano y raíz, aliento del pueblo, música acatada, irrepresible impulso. Puede ser, en estos tiempos de tránsito, el quilate rey de nuestra poesía." <sup>19</sup>

Lo mismo que el indigenismo en Hispanoamérica, el movimiento de poesía afrocubana tuvo el efecto de estimular la investigación sobre la vida y el arte de los negros. La *Revista de Estudios Afrocubanos* (1937-1941), en especial, dedicó sus números a profundos estudios sobre estas materias.

El poeta descollante del movimiento afrocubano fue un mulato, Nicolás Guillén, cuyos primeros dos volúmenes de poemas, *Motivos del son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931) emplearon temas hispánicos y del folklore africano. Guillén nos aparta inmediatamente de la figura del sensual bailador de rumba convertido en un cliché afrocubano y nos introduce directamente en el mundo africano y sus creencias, y en el Nuevo Mundo Negro con sus dialectos y actitudes. Algunos de los poemas de Guillén son evocaciones del folklore africano.

¡Ñeque que se vaya el ñeque!  
¡Güije, que se vaya el güije!

Las turbias aguas del río  
son hondas y tienen muertos;

carapachos de tortuga,  
cabezas de niños negros.  
De noche saca sus brazos  
el río, y rasga el silencio  
con sus uñas, que son uñas  
de cocodrilo frenético.<sup>20</sup>

O, como en "Sensemayá" (canción para matar a una serpiente), donde imita una danza ritual y canto africano:

¡Mayombe-bombe-mayombé!  
¡Mayombe-bombe-mayombé!  
¡Mayombe-bombe-mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;  
la culebra viene y se enreda en un palo;  
con sus ojos de vidrio, en un palo  
con sus ojos de vidrio.  
La culebra camina sin patas;  
la culebra se esconde en la hierba;  
¡caminando se esconde en la hierba!  
¡Caminando sin patas!  
¡Mayombe-bombe-mayombé!  
¡Mayombe-bombe-mayombé!<sup>21</sup>

Guillén tiene algunos poemas llenos de gracia e ingenio en que los versos son dichos por algún personaje negro o negra que comenta en argot cubano acerca de sus amantes o de sus amigos.

Con tanto inglés que tú sabía  
Vito Manuel,  
con tanto inglés, no sabe ahora  
decir: ye.<sup>22</sup>

Guillén difiere de poetas como Luis Palés Matos en que el empleo de temas populares o africanos no significa en él un rechazo de los valores europeos. Guillén no exalta al africano a expensas del europeo, pero se preocupa por restaurar la dignidad que había perdido el negro durante la esclavitud. Intenta dar a sus semejantes un sentimiento de orgullo, pero a la vez reconoce que la lucha principal no se libra entre el negro y el blanco sino entre oprimidos y opresores.



En Cuba la cultura negra es importante, pero también lo es la europea. Su poema "Balada de los dos abuelos" muestra hasta donde aprecia la "angustia blanca" y la "angustia negra". Para Nicolás Guillén, como para el erudito de la cultura negra, Fernando Ortiz, el afrocubanismo es más que una moda, es un modo de reintegrar al negro a la vida nacional, y el paso preliminar para forjar una cultura verdaderamente nacional.

El afrocubanismo despertó un gran interés a lo largo de todo el mundo hispanoamericano, y el negro se convirtió en tema de novelas y poemas. Evidentemente un movimiento como éste sólo podía tener importancia en países donde el negro formaba un elemento substancial, o al menos una minoría importante, en la vida de la nación. En Venezuela no había necesidad de seguir el ejemplo cubano, ya que el tema del negro había aparecido en la literatura en *La trepadora* (1925) de Rómulo Gallegos, examinada en el capítulo tercero. Sin embargo, es interesante ver cómo en otra novela de Gallegos sobre el tema del negro, *Pobre negro* (1937), las danzas africanas, los acentos folklóricos y las canciones a la manera afrocubana se entreveran con el tema del negro rebelde, Pedro Miguel Candelas.

Que una moda literaria pueda en ciertos casos producir una genuina expresión artística de un sector hasta entonces silencioso de la comunidad nos lo ilustra la carrera del escritor ecuatoriano Adalberto Ortiz (1914). En el prólogo a su libro de poemas, *El animal herido* (1959), Ortiz, un mulato, relata el poco interés que sentía por la literatura hasta que no cayó en sus manos la *Antología de la poesía negra hispanoamericana*, de Ballagas: "Quedé deslumbrado por los ritmos negroides que bullían en mi propia sangre, sin saberlo."<sup>23</sup> Y en uno de sus poemas Ortiz declara:

Aún recuerdo su voz fraternal que me decía  
Que no quiero ser negro  
Que no quiero ser blanco.  
Es mi grito silencioso:  
Quiero ser más negro que blanco.<sup>24</sup>

Adalberto Ortiz escribió también una novela, *Juyungo* (1943), situada en la región del río que divide Ecuador y Colombia.

La novela es un relato picaresco de las aventuras de un pobre negro que huye de su casa para viajar por los ríos de su país. Al igual que muchas novelas indigenistas, *Juyungo* documenta la vida de una región hasta entonces desconocida, y hace un llamado a la conciencia del lector al mostrar la condición de sus habitantes.

De todos los países latinoamericanos seguramente es el Brasil el que podía esperar una literatura negra más dinámica. Sin embargo, tal vez porque el país es tan rico y variado, ningún movimiento afrobrasileño ha constituido una moda literaria predominante. Posiblemente una de las razones de esto sea la saludable influencia del notable estudio sociológico de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala* (1933). De este libro extraordinariamente rico y fascinante se desprende una lección de importancia: la cultura del Brasil no es negra, blanca o india, sino una cultura inmensamente compleja en la que los tres elementos raciales han contribuido y se han influido mutuamente. A los escritores modernistas, así como a los regionalistas del Noreste lo que les preocupaba era poder explicar el fenómeno total del Brasil. Debe recordarse asimismo que el negro figuró prominentemente en la literatura del siglo diecinueve y que había dado nacimiento a una literatura de interés documental y humanitario similar a muchas de las obras escritas sobre el indio.<sup>25</sup> Después de la década del veinte el negro figuró en arte menos como objeto de un sentimiento humanitario que como una figura con sus propios derechos, cuya cultura tenía un valor intrínseco. Los temas del folklore negro hicieron su aparición en arte, pintura y literatura, pero como parte del variado paisaje brasileño.

Una presentación narrativa sobresaliente de la vida de un negro la tenemos en la novela de Lins do Rego, *O Moleque Ricardo* (1935), ya tratada en relación con el nacionalismo. No sólo la prosa de esta novela capta la psicología del personaje de modo notable, sino que lo hace sin tener que recurrir a formas dialectales o caer en la incomprensibilidad. Ricardo no es un "tipo", no es el "negro", sino un individuo que además es negro. De esta manera la novela no es realmente una novela sobre el tema del color, sino simplemente la historia de un joven y su vida en una panadería y su intervención en un movimiento de huelga. Nunca se sugiere que alguna de las actitudes de Ricardo emanen del hecho de ser



negro, o de que sus dificultades surjan a causa del color. No es el color lo importante sino la posición de Ricardo en un mundo cuyas estructuras sociales intenta transformar.

Jorge Amado escribió una novela sobre la vida negra, *Jubiabá* (1935) que ocurre en Bahía, más próxima en espíritu al afrocubanismo que *O Moleque Ricardo*. El héroe, Antonio Balduino, es un personaje picaresco, un muchacho de la calle que “sólo conoce la ley del instinto” y que en el curso de su vida es músico, boxeador, explotador de mujeres. Aunque la novela tiene un mensaje político y Antonio termina como organizador sindical, una vez que ha conocido las leyes de la solidaridad humana, el lector no puede dejar de pensar que el mensaje político es incidental dentro del retrato pintoresco y lleno de colorido de la vida negra.

Es en la poesía más que en la novela del Brasil donde los valores negros se oponen a los del blanco. Jorge de Lima (1893-1953), uno de los escritores del Noreste cuya carrera poética se desarrolló en diferentes etapas y estilos, publicó en 1928 una excelente colección de poemas sobre temas negros con el título de *Bangue e Negra Fulô*. El poema más conocido de esa colección “Essa negra Fulô” evoca un mundo de amos y esclavos que anticipa la descripción de Freyre en *Casa Grande e Senzala*. En el poema de Jorge de Lima, los ritmos folklóricos están hábilmente empleados para presentar una situación arquetípica, como en las baladas tradicionales. La historia de una negra, sirvienta en la Casa Grande que roba el amor de su amo, recrea no solamente el atractivo de las negras sino toda la complejidad de la simbiosis blanco-negra de Brasil. Como los poemas de Guillén, los de De Lima a menudo contienen una protesta contra los sufrimientos del negro, en quien reconoce una superioridad moral.

Olá Negro! Olá Negro!

A raça que enforca, enforca-se de tédio, negro!

E és tu que a alegras ainda com os teus jazzes,  
com os teus *songs*, com os teus lundus.

Os poetas, os libertadores, os que derramaram  
babosas torrentes de falsa piedade  
não compreendiam que tu ias rir!

E o teu riso, e a tua virgindade e os teus mêdos e a tua bondade

mudariam a alma branca cansada de tôdas as ferocidades!<sup>20</sup>

Esta sugerencia de una superioridad moral del negro y el indio, junto con la teoría de que sus culturas tienen una relación mayor con el ambiente circundante que la lograda por la cultura occidental, es característica del arte indígena producido después de la guerra de 1914-1918. En su forma más superficial, este movimiento fue un mero gesto de desafío hacia Europa; en sus mejores logros hizo justicia a sectores hasta entonces silenciados de la sociedad. Es en el folklore de Brasil —en la música, la danza, en los ritos de candomblé y macumba— donde la influencia africana es más evidente. Vinicius de Moraes (1913), autor de la obra de teatro (y película) *Orfeu da Conceição*, no solamente refleja la influencia del folklore africano sino también escribe letras para canciones de *bossa nova*.

## LA TIERRA

La tierra es el otro elemento de esa trinidad a la que muchos artistas se habían aferrado en busca de raíces. En realidad era la estrecha liga del indio y el negro con la naturaleza lo que atrajo hacia ellos la atención de los intelectuales. En la superficie de sus culturas estaba la tierra misma. Pero el retorno a la naturaleza no podía hacerse en términos europeos. Aquí no había Arcadia sino un medio hostil que nada tenía en común con los jardines europeos. La vida del hombre en las selvas o en las regiones montañosas constituiría una lucha dramática. La primera lección que aprendió el artista al mirar al interior de sus países era que aquél no era un lugar donde el hombre pudiera darse el lujo de sentimientos personales, sino que se trataba de un medio que aniquilaba al individuo.

Una de las primeras novelas importantes que marcó el contraste entre las relaciones del hombre europeo y latinoamericano con la naturaleza fue *La vorágine* de José Eustasio Rivera, publicada en 1924. El protagonista, Arturo Cova, hombre culto, educado en la ciudad, huye al desierto muy influido por el espíritu romántico europeo que preconiza el escape de la sociedad. Pero ahí termina la semejanza con Europa. *La vorágine* se convierte en un grito de horror y sorpresa ante el mundo hostil que Arturo Cova encuentra fuera del marco civilizado de la sociedad urbana. Una y otra vez el idilio natural es destruido en esta novela. Arturo Cova acampa junto a



una laguna y se entrega a meditaciones románticas, para en ese instante descubrir una horrible serpiente de río. Un hato de ganado se detiene abruptamente cuando uno de los vaqueros es atacado por un toro y queda degollado. Cuando Cova llega a la selva, encuentra que la personalidad humana se derrumba completamente. El hombre se ve reducido a un elemento insignificante en medio de un implacable ciclo natural en que las plantas se alimentan de plantas y el animal de animales. La carnada humana que se introduce en la selva es simplemente una repetición de esa ley de la naturaleza. La novela de José Eustasio Rivera se propone destruir deliberadamente el concepto europeo de una naturaleza domesticada.

No todos los escritores, sin embargo, iban a contemplar el paisaje natural con tal horror. Con el rechazo de los valores europeos en los años veinte y el regreso a lo indígena, muchos artistas encontraron en la tierra una fuente de verdaderos valores nacionales. Tal fue particularmente el caso de la Argentina y el Uruguay, donde no había poblaciones india o negra que pudieran proporcionar una cultura aborígen. La parte desempeñada por la tierra en la formación de una cultura fue primero planteada como una tesis seria por el escritor argentino Ricardo Rojas en *Blasón de plata* (1909), en que sugería que la *fuerza territorial* tenía una profunda influencia en la forja del carácter del pueblo. Rojas creía que aun en Argentina, era importante el indio porque había dado una contribución clave a la formación de la nación y a su cultura. Consideraba también que había algo en el campo argentino que tenía una influencia benéfica en la gente y que transformaría a los inmigrantes en verdaderos argentinos.<sup>27</sup> Aunque no expresado tan claramente, este concepto de la tierra como fuerza formadora y beneficiosa se refleja en la poesía de dos mujeres, Gabriela Mistral (Chile, 1889-1957) y Juana de Ibarbourou (Uruguay, 1895), y en la de Carlos Pellicer (México, 1899). Sin embargo, fue en la novela y en el cuento donde la mística de la tierra y su influencia en la formación de una cultura y una forma de vida alcanzó su expresión más plena, especialmente en las obras de Horacio Quiroga (Uruguay, 1878-1937), Ricardo Güiraldes de la Argentina y Rómulo Gallegos de Venezuela. Es interesante advertir que, en los primeros dos, la exaltación de la naturaleza, o del

hombre formado en contacto con la naturaleza, implica una condenación de la sociedad.

Horacio Quiroga comenzó a escribir a principios del siglo bajo la influencia de los modernistas y de Edgar Allan Poe. El punto culminante de su carrera fue una visita bajo los auspicios del gobierno argentino a Misiones, en el norte de Argentina. Misiones era una región tropical que había estado en decadencia desde la expulsión de los jesuitas en el siglo XVIII y estaba poblada en gran parte por rudos colonizadores. Quiroga quedó fascinado por la vida de la región, por lo que pasó la mayor parte de su vida en ésta y en otras regiones remotas, viviendo como agricultor. Sus mejores cuentos incluidos en, *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), *Anaconda* (1921) y *Los desterrados* (1926) ocurren en esas regiones.

La naturaleza no aparece sólo como paisaje en los cuentos de Quiroga. El río Paraná, las selvas, los fenómenos naturales, el calor y las mareas, todo forma parte de la existencia del hombre y le antepone obstáculos que debe vencer, peligros a los que debe enfrentarse. No hay premio para esa lucha, ni paraíso al que arribar. La cualidad de la vida del hombre se da en la lucha, y éste es el único sentido de la existencia. La gente puede ser banal, ordinaria y actuar por los motivos más triviales, como en "En la noche", en que el velador de una tienda y su mujer remontan el Paraná cuando está peligrosamente crecido. El hombre es envenenado por una raya y la mujer tiene que remar sola a través de la noche, actuando con una increíble capacidad de resistencia. En tales medios, la más leve falta de carácter se vuelve fatal. En "La miel silvestre", un joven de la ciudad da un paseo por la selva como si estuviera en un parque. Come un poco de miel silvestre, le sobreviene una parálisis y es devorado por las hormigas. La voracidad, que en la ciudad hubiera pasado inadvertida, en la selva resulta fatal. Pero, aunque la vida en la selva está sujeta a grandes calamidades naturales, la calidad de la vida resulta infinitamente superior a la vida social. De hecho, los cuentos de Quiroga son una condenación implícita a la sociedad; la mayoría de sus personajes viven casi solos, aislados de todo, salvo de los contactos humanos más esenciales. En un cuento alegórico, "La patria", los animales de la selva viven en una felicidad perfecta hasta que las abejas, aspirando a la superio-



ridad intelectual, leen un libro humano y tratan de vivir conforme a leyes humanas. Crean una nación con fronteras y bandera de la que son expulsados todos los extranjeros. Se erige un muro alrededor de la selva y se pone una red bajo el cielo. Un hombre regresa a la selva, desilusionado de la guerra. El cuento implica que la organización social y nacional inventada por el hombre es una especie de cárcel.

La actitud recelosa de Quiroga al mecanismo de la sociedad está ilustrada en "El techo de incienso", un cuento basado en datos autobiográficos. El protagonista (archivero en un remoto distrito de Misiones) mantiene los registros de nacimientos y defunciones en la más desesperante de las confusiones, porque pasa casi todo el tiempo reparando el techo de su cabaña. Tanto en este cuento como en "La patria", Quiroga parece implicar que el hombre puede pasarlo bastante bien sin los mecanismos de la nacionalidad y las instituciones, y que en realidad la organización social aumenta más que disminuye las dificultades y rivalidades de la vida. Muchos cuentos de Quiroga tienen protagonistas animales, y en uno de los más famosos, "Anaconda", el personaje es una boa constrictor. En todos esos cuentos, el autor muestra un conocimiento profundo del comportamiento animal y, en contraste, la ineptitud del hombre. En "La insolación" dos perros yacen a la sombra durante una peligrosa onda cálida, atónitos mientras su amo se dedica a trabajar bajo el sol que ya ha aniquilado un caballo. La prudencia de los perros se contrapone favorablemente con la imprudente conducta del hombre, que finalmente es destruido. En "El alambre de púas" dos caballos amantes de la libertad no pueden entender la ansiedad del hombre por cercar sus tierras, ni la venganza inmisericorde que un hombre se toma contra un toro que ha derribado un alambrado. En muchos de los cuentos de Quiroga el hombre destruye a los animales o los maltrata porque ha perdido la capacidad de entender la naturaleza y la vida natural.

Uno de los cuentos más perfectos de Quiroga, "El hombre muerto", demuestra cuán débiles son los lazos humanos con la tierra. El cuento está presentado en forma de una breve meditación, pocos segundos antes de la muerte de un hombre que se ha herido con un machete. El moribundo contempla la plantación bananera que ha estado limpiando, y las hojas de plátano, inmóviles bajo el sol, hasta que el concepto del

“yo” comienza lentamente a desaparecer. Nada fundamental ha cambiado. La plantación, las hojas de plátano, continúan ahí, pero el ser humano que las ha contemplado como parte de “sus” posesiones ha dejado de existir. Para Quiroga la importancia de la tierra consiste en que demuestra la banalidad de la sociedad y la civilización humanas y la naturaleza efímera y mezquina de los seres humanos.

Esta especie de tema es desarrollado por Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra* (1926), en donde la humildad y paciencia que el hombre adquiere en contacto con la naturaleza contribuye a su formación como ser humano. La novela describe la historia de un muchacho, Guacho, que crece rústicamente en una ciudad de provincia donde vive a cargo de unas tías incomprensivas. Debido a su admiración por un vaquero, don Segundo Sombra, hombre independiente, valiente, maduro y justo, deja el hogar para ir a trabajar en un rancho. Don Segundo se hace cargo del muchacho, lo conduce a través del país con una tropa de ganado y le enseña todo lo concerniente a la vida de vaquero. El muchacho aprende que en esa vida no existe cabida para los caprichos individuales, las actitudes egoístas y las bravuconerías. Los riesgos físicos prueban la calidad del hombre y cualquier debilidad de carácter se hace pronto evidente. En un año o dos, Guacho ha sido transformado de un muchacho vagabundo en un ser humano maduro, capaz de tomar las responsabilidades como propietario de un rancho. Cuando esto ocurre, don Segundo Sombra, cumplida su misión, desaparece. El nombre “Sombra” es en parte simbólico, ya que por Sombra se entiende la pampa misma. Las lecciones que Guacho ha aprendido son producto de su contacto con la Naturaleza.

Tanto Güiraldes como Quiroga contraponen “valores naturales” a los valores sociales: ambos sitúan a sus personajes fuera de la sociedad y les permiten desarrollarse solos, en contacto estrecho con la naturaleza. Ningún sentimentalismo encubre o subestima sus posibles peligros, pero ambos autores sugieren implícitamente que la civilización y la sociedad humanas han fracasado en su intento de desarrollar cualidades verdaderamente morales en el hombre.

*Canaima* (1935) de Rómulo Gallegos opone también la influencia de la naturaleza a la de la sociedad humana, aunque Gallegos no condena a la sociedad en sí sino al tipo de socie-



dad que se desarrolló en Venezuela. A través del carácter de un cazador misterioso, Juan Solito, hombre que ha aprendido a manejar a la naturaleza, y que cree que la sabiduría debe venir de “abajo” y no de arriba, Gallegos llega a la conclusión de que la tierra y no los valores europeos de riqueza material o poder constituye la fuerza educativa que debe formar el carácter venezolano.

#### EN BUSCA DE LOS PASOS PERDIDOS

El rechazo de los valores europeos indujo a los latinoamericanos a volver al indio, al negro y a la tierra, en busca de raíces. De muchas maneras, el movimiento fue sano. Los artistas produjeron novelas, poemas y obras plásticas de enorme poder y originalidad, que descubrieron valores indígenas. La poesía de Nicolás Guillén, Gabriela Mistral y Jorge de Lima; las novelas de Miguel Ángel Asturias, Rómulo Gallegos y José María Arguedas; los cuentos de Horacio Quiroga, la pintura de Diego Rivera, todo ello creó nuevas zonas de experiencia. Pero finalmente el filón del que surgieron demostró ser demasiado estrecho para exploraciones posteriores.

En 1953 apareció una novela que es una alegoría de las búsquedas del artista latinoamericano y una prevención para el futuro, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Carpentier se formó como poeta en el movimiento afrocubano y por consiguiente conocía el terreno que pisaba. En *Los pasos perdidos* su protagonista es un músico, un hombre que compone música para películas y obras teatrales en una gran ciudad cosmopolita moderna; está casado con una actriz que actúa en una obra cuyo éxito la ha mantenido años enteros en cartelera. Ambos son artistas que han experimentado el deterioro de una civilización comercial y urbana. Pero el músico tiene una segunda oportunidad cuando es enviado en una expedición a la región de la selva del Orinoco en busca de algunos instrumentos musicales primitivos. El viaje del músico va a ser una peregrinación en busca de sus propios “pasos perdidos”, es decir, sus propias raíces culturales y las de la parte del continente a la que pertenece. Se incorpora a un grupo de personas que huyen de la vida moderna a fin de fundar una nueva comunidad lejos de la civilización. Los acompaña hasta el corazón de la selva y llegan a comunidades cada vez

más primitivas para, al fin, arribar a una región no hollada por el hombre. Durante algún tiempo el artista se siente tentado a permanecer en este nuevo Edén, pero descubre que no puede conciliar esa existencia con su profesión musical. Regresa temporalmente a la civilización; cuando intenta volver nuevamente a la comunidad de la selva descubre que no puede encontrar el camino.

La novela de Carpentier llega a la conclusión de que mientras el artista puede y debe buscar los pasos perdidos a sus propias raíces culturales, no debe permanecer en el pasado. Explícitamente señala al final de la novela que ningún artista puede volver atrás, ya que esto es negar su calidad de hombre, cuya tarea es la de Adán: dar nombre a las cosas. No importa que Carpentier proponga esto como un comentario a su propia carrera, o que se refiera al nacionalismo cultural de la época; lo cierto es que la validez de sus puntos de vista se demuestra por el hecho de que los mismos artistas han encontrado que los pueblos indígenas y la fuerza telúrica de la naturaleza son, después de todo, únicamente algunos aspectos de una realidad latinoamericana enormemente compleja, de la que hasta hoy gran parte permanece inexplorada.

Hay más. La exploración de la vida del indio, del negro y de la tierra, si bien tiene la virtud de despertar conciencia de lo desconocido, es muy limitada como programa estético o político. Tanto el indigenismo como el gauchismo constituían en un momento dado trabas al desarrollo del arte. Las funestas consecuencias de la *négritude* en Haiti no tienen resonancia en América Latina. Sin embargo, el fomento turístico del primitivismo en Brasil, por ejemplo, a menudo es vinculado con el chovinismo y la falsificación de la historia.<sup>28</sup>