

PHU  
RD801.95  
M433d  
v.1  
e.3

MANUEL MATOS MOQUETE

**EL DISCURSO TEÓRICO EN LITERATURA  
EN AMÉRICA HISPÁNICA**

**TOMO I**



**Premio Pedro Henríquez Ureña de Ensayo 1991**

**UNPHU  
1992**

MANUEL MATOS MOQUETE



EL DISCURSO TEÓRICO EN LITERATURA  
EN AMÉRICA HISPÁNICA  
TOMO I

Premio Pedro Henríquez Ureña de Ensayo 1991

INU 2017

Publicaciones de la  
Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña

BIBLIOTECA DE LA

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

Santo Domingo, República Dominicana

Este libro ha sido donado por:

el Departamento de  
Publicación

DISCURSO TEÓRICO EN LITERATURA  
EN AMÉRICA HISPÁNICA  
TOMO I

© 1992 UNPHU  
Dirección de Publicaciones,  
Santo Domingo,  
República Dominicana.

RECIBIDO 14 OCT 1992

Unión Nacional de Ensayo 1991

D40  
20801.95  
M433d

v.1  
c.3

# INTRODUCCION

Una investigación se reconoce por la propuesta teórica y metodológica que la anima y la capacidad demostrativa de su discurso. Sin embargo, la elección de un objeto de estudio no siempre responde a prescripciones científicas, ajenas a las motivaciones personales del sujeto investigador y a los llamados de su cultura.

La investigación que aquí ofrezco sobre la teoría literaria en América hispánica es el resultado de interrogaciones que me hacía durante mis años de estudiante de letras en París, acerca de las diversas disciplinas o métodos que toman la obra literaria como objeto de estudio: ¿Sería la poética una disciplina en busca de objeto de estudio? ¿Cómo se ha manifestado ésta en América hispánica? ¿Cuál es la relación entre la poética occidental y la reflexión sobre la literatura en América hispánica?

Esa problemática se convirtió en una exigencia para mí, para el ejercicio de mi labor crítica y teórica en el campo de la literatura, desde el momento en que la convergencia de varios factores me hizo dudar del sentido, del carácter técnico y el estatus teórico de los estudios literarios.

El primer factor lo constituyó la plétora de métodos de análisis, de teorías literarias, de enfoques contradictorios del "hecho" literario, que en los últimos

R.2 925135

treinta años en Europa sobre todo, y a raíz de la divulgación de la lingüística moderna, el "formalismo ruso", el psicoanálisis y el marxismo, han visto en la obra literaria un campo de aplicación total o parcial. Entre esos métodos era notoria la preeminencia del estructuralismo en la crítica literaria europea a pesar de que había agotado ya su momento productivo, con todas las ideologías literarias que había generado, tales como el cientismo o la separación de la ideología y el saber, el inmanentismo o la exclusión de los factores históricos y subjetivos en el estudio de la estructura significativa de la obra, así como la profusión de formalismos, taxonomías, cuantitativismos.

Entre tanto, y en contraste con la profusión de teorías y métodos en Europa, en América hispánica la reflexión sobre la literatura parecía no ser más que un eco reciente de las novísimas teorías europeas. Sin embargo, son numerosos los proyectos de teoría literaria, múltiples los esfuerzos de conceptualización de la literatura que desde el siglo pasado ocuparon a los intelectuales hispanoamericanos.

Mostrar la existencia de esos esfuerzos es una justificación suficiente de este trabajo, dadas las implicaciones teóricas y culturales que encierran. Sobre todo porque, hoy más que nunca, cuando en América hispánica se observa un gran auge de la producción literaria, nos parece necesario elaborar teorías eficaces para el estudio de la literatura.

La renovación que experimentó la producción literaria en América hispánica desde los años 50, no fue seguida con tanto brío y continuidad por un esfuerzo de reflexión y teorización. Ya para esos años, llegaba a sus término la generación

RECIBIDO 14 OCT 1982

de los teóricos más importantes de nuestras letras, encabezada por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. La generación de pensadores literarios posterior a ésta, integró algunos conceptos provenientes de las teorías literarias modernas (formalismo, estructuralismo, sociología literaria, etc.); pero en lo fundamental no rebasó el marco conceptual trazado por los autores hispanoamericanos de principios del siglo XX.

Desde el espeso tratado hasta la página solitaria, diversos son los textos de autores del siglo XX, como el español Amado Alonso, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, los mexicanos Alfonso Reyes y Octavio Paz, los cubanos José Antonio Portuondo y Roberto Fernández Retamar, que pueden ser considerados en América hispánica como el núcleo del discurso teórico en literatura. Otros autores menos conocidos, pero no menos importantes desde el punto de vista teórico, son el costarricense Roberto Brenes Mesen, los cubanos Juan Marinello y Lezama Lima, el español Guillermo de Torre. En el siglo XIX, en la tarea de forjar la teorización literaria en América hispánica, encontramos pensadores como Andrés Bello, José Martí, José Enrique Rodó. Existen otros autores de ése o de este siglo que no nombramos aquí, pero que iremos descubriendo en el desarrollo de nuestra exposición.

Así, en esos diferentes textos se dibujan constantes de una misma racionalidad teórica. Transmitiéndose entre sí de época en época, el mismo proyecto, los mismos temas y los mismos conceptos, esos autores van tejiendo una red intertextual que perfila una estrategia discursiva común: la crítica literaria practicada por José Martí a finales del

siglo XIX revive hoy en la Teoría de la literatura hispanoamericana propuesta por Roberto Fernández Retamar. Es fácil reconocer en El arco y la lira de Octavio Paz, los postulados expuestos por Alfonso Reyes en La experiencia literaria y luego en El deslinde. La teoría de la "función ancilar" elaborada por Alfonso Reyes, se proyecta en la crítica marxista a partir de la noción de "función instrumental" o "función social" o la noción de "esencia social" de la literatura, que caracterizó la crítica de Martí. El tema de la "esencia" de la poesía y las implicaciones metodológicas e ideológicas que tal noción comporta, es común tanto a los trabajos que se reclaman del materialismo histórico como los que se sitúan en la fenomenología y en la mística. En fin, los diversos modelos epistemológicos de explicación de la literatura se sustentan en modelos antropológicos cuyos temas son comunes a todos los autores hispanoamericanos, si bien en torno a éstos se definen posiciones divergentes.

Acaso sea mi conciencia hiperbólica de hispanoamericano, la que me haya dictado el tema y los propósitos de esta investigación. Porque es, sin lugar a dudas, una demasía pretender realizar un estudio de las teorías literarias escritas por tantos autores, en un espacio cultural tan extenso como América hispánica y en un período tan prolongado como un siglo, sobre todo el siglo XX, tan fecundo en teorías y producciones literarias.

Pero, como el lector habrá podido inferir de las líneas que preceden, el interés de esta investigación no se centra en el estudio de la obra de un autor ni de un tema aislado. Nuestro objeto de estudio lo constituye la relación

discursiva que a través de los más importantes temas, conceptos y métodos se establece entre los textos teóricos sobre la literatura en América hispánica en el siglo XX, aunque necesariamente tendremos que remontarnos a siglos anteriores, principalmente al siglo XIX, para el estudio de los antecedentes de esa relación.

El estudio de la relación discursiva entre las teorías literarias en América tenderá, concretamente, hacia el análisis del campo de aplicación, de los métodos y el objeto preciso de estudio de éstas se dan. Asimismo trataremos de estudiar las implicaciones culturales e ideológicas que éstas van articulando por el vínculo que establecen entre la literatura, el lenguaje, el sujeto y El estado.

De esa manera, el estudio de la relación discursiva entre las teorías literarias se define metodológicamente como el análisis sincrónico y contrastivo de temas, conceptos y métodos de un conjunto discursivo situado diacrónicamente en su contexto y en relación con sus antecedentes. Mediante este método el objetivo perseguido es situar las teorías en su historicidad y especificidad, términos que no se confunden con el historicismo, es decir, con la pura relación de datos en una cronología, que conduce a la atomización de los acontecimientos. El estudio de la relación discursiva tampoco debe interpretarse como una reducción estructuralista del conocimiento. Muy al contrario, nuestro punto de partida es la noción del discurso, entendido éste como la actividad translingüística del sujeto, en la cual percibe, produce y comunica los objetos. En el estudio del discurso deben

considerarse, inseparablemente, el sujeto, la lengua y lo social.

Desde luego, entre esos autores no solamente existen puntos de convergencia y continuidad; y la intención de reducirlos a una unidad, a una identidad, anulando sus diferencias, no puede conducir sino a despojarlos de su especificidad. Así se desconocerían las diversas tendencias de la teoría literaria en América hispánica. Es, pues, en la afirmación de ese doble rasgo de unidad y diferencia, que esa teoría literaria, como la literatura misma, funda su especificidad, su historicidad, de un autor a otro, de una época a otra, de un concepto a otro, de un arquetipo literario a otro, en un proceso de continuidad y ruptura dentro de un modelo: la poética occidental.

En esa tensión, de la unidad a la diversidad, trataremos de situar el estatus teórico y antropológico de las teorías literarias en América hispánica. Y la búsqueda de su historicidad consistirá en mostrar que todas se sitúan en un proyecto que desde el siglo pasado ha tendido hacia la elaboración de un sistema conceptual en torno a la literatura.

CAPITULO I

SITUACION DE LA TEORIA  
LITERARIA EN AMERICA  
HISPANICA

## LOS OBSTACULOS DE NOMINACION

Apenas se piensa en la existencia de teorías literarias en América hispánica surge la nominación como primer *obstáculo epistemológico*. ¿Cómo se nombran los textos que se definen por su propósito teórico en el estudio de la literatura? La interrogación no es simple curiosidad por los títulos de las obras.

Tampoco se confunde la nominación con el nominalismo, opuesto al verbalismo. Ajena a esa vieja disputa, la preocupación es el lenguaje como totalidad. Nombrar es un decir, un justificar ...

En la preocupación por la nominación ha comenzado la definición de la literatura

en América hispánica y de los proyectos de teorización, con sus conceptos y sus métodos. Las dudas, las dificultades que se imponen al estudioso cuando intenta nombrar y clasificar esos textos, constituyen verdaderas "causas de estancamiento y hasta de regresión", "causas de inercia que llamaremos obstáculos epistemológicos".<sup>1</sup>

Esos obstáculos epistemológicos no son abstractos, ni ajenos a la historicidad de la literatura. Al contrario, inseparablemente de esas causas del estancamiento, regresión e inercia de que habla Bachelard, refiriéndose a las dificultades intrínsecas al conocimiento, la nominación plantea obstáculos antropológicos, extrínsecos al acto en sí de conocer: problemas más generales y permanentes, propios de la realidad socio-cultural en que se sitúan tanto el sujeto cognoscente como el objeto de conocimiento.

Desde esa perspectiva, una observación fundamental se descubre en el estudio de las teorías literarias en América hispánica: una epistemología plantea, implica una antropología determinada, sobre todo tratándose de la literatura y del lenguaje. Por eso, en el trasfondo de las reflexiones de los autores hispanoamericanos sobre la literatura se perfila una reflexión sobre el hombre en sus rasgos más generales.

## NOMBRAR A AMERICA

En la nominación, los problemas comienzan con el hombre americano y de América, contexto cultural, antropológico, en que tiene lugar la actividad teórica sobre la literatura.

Las dificultades son enormes. Nos sentimos llenos de perplejidad. ¿Por qué seguir nombrando a América como un todo aprehensible, como en los buenos tiempos de nuestras excelsas utopías? El dilema no es nuevo, es el viejo problema de la "identidad" cultural del hombre americano, cuya preocupación permanente ha sido saber quién es, es decir nombrarse a sí mismo. Esa preocupación formulada desde el lenguaje, inicia la pregunta filosófica en América, como lo señala Leopoldo Zea:

"¿Qué soy como hombre y cuál es mi puesto entre los hombres?".<sup>2</sup> Zea sitúa el inicio de esa interrogación en los comienzos de la colonización, en la disputa entre Las Casas y Sepúlveda, sobre la naturaleza humana o inhumana de los aborígenes americano. Pero fue Bolívar quien lanzó la pregunta, en términos políticos y culturales propiamente americanos: "¿Qué somos? ¿Somos europeos? ¿Somos indios? ¿Somos negros? Preguntas de este género se las hacía libertador en 1818 en sus "Cartas de Jamaica". Para Bolívar, no siendo ni "indios ni europeos", "los americanos nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado".<sup>3</sup>

En esas palabras, en las que Bolívar apuntaba la situación paradójica que ocupan los americanos en relación con los aborígenes y los españoles, quedaba

planteado sin resolución el problema que más preocupará a las posteriores generaciones de pensadores hasta nuestros días: la pregunta sobre el hombre americano.

Leopoldo Zea inicia la búsqueda de una filosofía americana partiendo del lenguaje. El lenguaje es para él, la fuente de toda filosofía, puesto que de él brota el hombre y la pregunta sobre el hombre: "En último término preguntar por la posibilidad de una filosofía es preguntar por el Verbo, el Logos o la Palabra que hacen, precisamente, del hombre un hombre. Y ese preguntar decía, nos ha sido impuesto, nos fue planteado y los hombres de esta América no hacen sino resplandecer el problema".<sup>4</sup>

El lenguaje es, para este autor, la posibilidad que tiene el hombre de nombrarse y reconocerse como tal. Así, la posesión del lenguaje, crea de hecho al hombre; y la pregunta sobre ese derecho al lenguaje, regateado por los europeos, da contornos propios, específicos, a la filosofía americana. Zea, desde la perspectiva de la filosofía, al reconocer el poder fundador del lenguaje, no hace sino plantear el punto de arranque de la cultura.

Sin embargo, el concepto del lenguaje de Zea mitifica la filosofía buscada y la misma cultura americana. El lenguaje se confunde con la magia, y su poder pertenece a lo mitológico y lo divino:

"Es por eso por lo que el Verbo posee desde los primeros balbuceos del hombre, la mitología, un carácter que podríamos considerar mágico. La palabra es magia, lo que hace posible la existencia de algo de la nada. Y, más que magia, el poder creador por excelencia". "En el principio era el

Verbo'- reza la Biblia".<sup>5</sup>

Ese "Verbo", "Logos" o "Palabras", con el que la filosofía tradicional y la mitología identifican el surgimiento del hombre y el universo, instrumento de la divinidad y a la vez con poder demiúrgico, tiene que ver con las lenguas sólo como oralidad religiosa. Esa oralidad es un tipo de discurso. Pero no es el acto en donde se realiza y adquiere sentido cualquier actividad simbólica del hombre. Por el discurso, es decir los actos lingüísticos, el hombre se convierte en sujeto y hace posible lo social y lo histórico.

El lenguaje, actualizado en una lengua, y esa lengua, actualizada en la acción del discurso, fundan al hombre-sujeto, propiciando la conciencia de la subjetividad. Es "ego", dice Emile Benveniste- quien dice "ego".

Ese ego, hecho posible por el lenguaje en acción, es el fundamento del sujeto. Sin embargo, ese ego no se confunde con el individuo solitario; el sujeto, noción básica del discurso, no es un yo. Tampoco la subjetividad puede ser entendida como sentimiento personal, sino como lo afirma Emile Benveniste, como "unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que ella reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia".<sup>6</sup>

El sujeto es una relación transujetiva, cuyo modo de actualización es la comunicación lingüística, y su modelo, el intercambio dialogístico formalizado en la relación de las personas yo-tú. Es una relación fundadora de lo social. Por ser reversible, ella rompe la identidad del individuo. En el acto de comunicación el yo siempre puede ser el tú, el tú el yo, y el uno apunta siempre hacia el otro. De esa

forma, en el acto del discurso se anulan las categorías metafísicas del ser y no ser; las categorías psicológicas y filosóficas del yo y del otro, y la dicotomía sociológica del individuo y la sociedad, como lo afirma Benveniste:

"Esta polaridad no significa igualdad ni simetría: "ego" tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a tú; sin embargo, ninguno de los dos términos se concibe sin el otro; ellos son complementarios, pero según una posición "interior / exterior", y al mismo tiempo son reversibles. Que se busque algo paralelo a eso; no se encontrará. Única es la condición del hombre en el lenguaje. Así caen las viejas dicotomías del "yo" y del "otro", del individuo y de la sociedad (...). Es en realidad dialéctica que engloba los dos términos y definiéndolos por esa relación mutua, que se descubre el fundamento lingüístico de la subjetividad".<sup>7</sup>

La pregunta sobre el "ser" americano, que inicia, según Zea, la filosofía en América, debe ser replanteada en términos del discurso. Para Zea, la filosofía americana es una "filosofía sin más". Se reduce, como toda filosofía, fundamentalmente a una metafísica, pues se limita a la pregunta sobre el ser. Sin embargo, aunque ciertamente los pensadores americanos del siglo pasado tuvieron un pensamiento metafísico, la realidad y la historicidad de América Latina no pueden plantearse sólo en términos del ser, sino fundamentalmente en términos del hacer. La identidad es una historicidad, y la metafísica debe ser sustituida por una pragmática del discurso.

Desde luego, no se trata de una pragmática basada solamente en la *praxis*

como facto, en oposición al decir y al pensar. La búsqueda de la historicidad de la cultura americana no puede partir de la premisa de separar el hacer y el decir; el hecho, del habla o el pensamiento. Toda teorización que suprima o postergue una actividad en beneficio de la otra, y sobre todo que dé prioridad a lo factual sobre el discurso, destruye la posibilidad de elaborar una propuesta cultural.

Advertimos esa imposibilidad en la propuesta filosófica de Leopoldo Zea, quien secundando a Miró Quezada, caracteriza el filosofar latinoamericano por la emergencia de la acción sin justificación previa; mientras que en Europa, la filosofía precede la praxis y la justifica. Dice Miró Quezada, citado por Zea:

"En la cultura occidental -dice el filósofo peruano - la filosofía se anticipa a la acción, la fundamenta, la justifica. En latinoamérica primero es la acción y luego la justificación".<sup>8</sup>

Es ésa, una filosofía sin discurso, la cual es imposible. La justificación, la fundamentación, la nominación del hombre americano son datos discursivos fundadores de la cultura y de la praxis política. Pero es un hacer en la lengua y por la lengua: un decir, un discurso. Ese hacer discursivo incluye la pregunta del hombre americano sobre su condición; pero incluye también otros actos que han permitido forjar el concepto de América.

El proceso de formación del proyecto político e intelectual que hoy designamos América Latina, con estatus independiente de Europa, se inició en la postrimería del siglo XVIII, a raíz de la Revolución Francesa. En Haití, con el movimiento de protesta y emancipación de los mulatos y

los esclavos negros;<sup>9</sup> en el ámbito hispánico, con el discurso y la acción del venezolano Francisco de Miranda.<sup>10</sup>

Desde entonces, América ha sido el producto de realidades de dos órdenes: el orden de la historia y el orden del discurso. Emile Benveniste define al primero como la "realización de acontecimientos pasados", sin la intervención del locutor en el relato; y al segundo, como "toda enunciación que supone un locutor y un auditor, y en el primero la intención de influir en el otro de alguna manera".<sup>11</sup> Desde luego, ambos órdenes son dos modos de la enunciación, del discurso, y la distinción establecida aquí por Benveniste es asumida por nosotros sólo en cuanto ella nos permite replantear el estudio de la cultura hispanoamericana como la relación de dos realidades: la vida y el discurso.

El *orden de la historia*, que también es discurso, pero discurso de lo *referido*, es la relación de lo acontecido: los hechos y acciones sociales que nos legaron el espacio cultural que hoy se conoce convencionalmente como América, con sus diversos adjetivos. El *orden del discurso* es en cambio el orden de la *referencia*: el presente de esa historia en las palabras de los personajes que forjaron el concepto de "unidad de América": Miranda, Toussaint Louverture, Bolívar, Domingo F. Sarmiento, José Martí, José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, Fidel Castro.

El concepto de América que hoy entendemos como una realidad válidamente discernible, es una entidad discursiva creada en los textos de esos y otros autores; revivida como mito o verdad en el

habla cotidiana y en la literatura. Por eso, si hoy podemos referirnos a obras y autores diversos de América, y constituirlos en *corpus* de este estudio, se debe a que nos sentimos interpelados por los discursos de los forjadores de la "unidad de América".

Pero una vez que se ha nombrado a América, la diversidad de acepciones y referentes que este nombre encierra, levanta ante el investigador nuevos escollos.

Luego de un largo período de esfuerzos hacia la uniformidad y centralización de los pueblos, los tiempos modernos no parecen propicios para los grandes proyectos de unificación. Las sociedades americanas, como los sujetos que la integran, sin descastarse, parecen colmar sus ansias de justicia y cultura, aspiración máxima anhelada por Pedro Henríquez Ureña, en el cultivo de sus especificidades y diferencias.

Ante esa diversidad, ¿por qué considerar a América como proyecto unitario en la teoría literaria? América no se presenta con la armonía y consistencia de la identidad-totalidad creada por la visión utópica del discurso político. Los adjetivos diversos que este nombre adquiere, el juego de prefijación y sufijación que admite, nos avisan que América es un concepto múltiple, aplicable a realidades diferentes, como diferentes son los componentes lingüísticos, étnicos, geográficos, etc., que la integran.

Y si al mestizaje cultural y racial se agregan otros problemas históricos y políticos, la diversidad se amplía y la descomposición resultante pone ante nuestra mirada numerosos nombres que nos designan: Latinoamérica, Iberoamérica, Panamérica,

Hispanoamérica, Indoamérica, Afroamérica, Centroamérica, Norteamérica, etc.

La realidad a que alude cada término y las implicaciones culturales y políticas a las que está asociado, someten al investigador a un complejo dilema. No se trata de definir; además, esos términos han sido definidos desde hace mucho tiempo. La cuestión es situarnos en relación con esos diversos nombres que definen al hombre americano, optando por el concepto más apropiado a nuestra investigación.

De entrada, excluimos a Norteamérica, basándonos simplemente en la distinción política y afectiva que hiciera José Martí, entre "Nuestra América" y la "otra América", expresión ésta última con la que este autor designaba de manera peyorativa a los Estados Unidos de América.

La dificultad está en que a excepción de los conceptos que han sido creaciones geopolíticas de las potencias imperialistas, los demás -el indoamericano, el afroamericano, el hispanoamericano, por lo menos- se aplican en sentido pleno a la cultura americana. El indio, el negro y el europeo en América son americanos.

Sin embargo, a excepción de Hispanoamérica, los demás términos que designan lo americano son inapropiados, cuando la realidad a la que se aplican es la literatura *hispanica*.

Iberoamérica incluye, junto al español, otra lengua como significante cultural: el portugués. Indoamérica, aunque como hemos dicho también designa la cultura americana en una situación de vitalidad que pervive, como lo muestra José María Arguedas en *Formación de una cultura nacional indoamericana*,<sup>12</sup> a pesar de la destrucción y el acoso, corresponde también

a otras lenguas distintas del español. Lo mismo se puede decir del afroamericanismo, de insospechada vigencia lingüística. Otros términos son inapropiados también por reducirse a la condición de "entidad inexistente" o por ser puros artificios políticos, como lo señalaba Guillermo de Torre en 1957. Compartimos con este autor sus apreciaciones en torno a estos términos, salvo en lo que se refiere al carácter "ahistórico" de la noción de Indoamérica:

"El de Iberoamérica sólo es legítimo cuando se engloba al Brasil -fuera de nuestra área idiomática-. El de Latinoamérica alude a una entidad inexistente, sin cuerpo físico y menos espiritual; únicamente debe entenderse como una creación artificiosa de carácter convencionalmente político, como lo es el de Panamérica. Y el de Indoamérica, favorito de algunos países del pacífico, aparece como expresión nostálgica de un precolombino retorno imposible; y pretendiendo ser el más tradicional, resulta más ahistórico, ya que supone la negación de casi cinco siglos de historia".<sup>13</sup>

Ya en 1944, al escribir su historia de la literatura hispanoamericana, Pedro Henríquez Ureña sintió que la realidad de la literatura hispanoamericana, como la de Hispanoamérica, no dejaba de plantear problemas conceptuales e históricos. Entonces le parecía que el nombre de América hispánica era más "satisfactorio" que el de América Latina, por tratarse de la literatura de los países de América que "pertenecen a la tradición hispánica":

"Mi primera intención fue limitarme en estas conferencias a la literatura de la

América hispánica (nombre que me parece más satisfactorio que el de "América latina")...".<sup>14</sup>

Ciertamente, desde el siglo pasado el término de "literatura hispanoamericana" crea dificultades a los investigadores, tanto de España como de América. Para nosotros es también un concepto polémico, problemático. Sin detenernos, por ahora, a discutir el nivel de concreción en términos de obras particulares, que designa la noción "literatura hispanoamericana", es obvio que las dificultades comienzan cuando se toman en cuenta en el plano literario, los demás nombres que recibe América, producto de su diversidad cultural.

En la teoría literaria "de la literatura hispanoamericana" propuesta por Roberto Fernández Retamar, el primer problema que este autor observa es precisamente la existencia o no de la "literatura hispanoamericana" como realidad y como noción discernibles, distintas de otras literaturas. Pero para Fernández Retamar, por su formación filológica, siguiendo la pauta dibujada por otros filólogos hispanoamericanos, la cuestión de la realidad de la literatura se plantea primero como relación discursiva entre dos términos: "literatura hispanoamericana" e "Hispanoamérica":

"Tal pregunta nos arrastra, de inmediato, fuera de la literatura. Pues el término 'hispanoamericano', que acabamos de emplear, no es una categoría literaria (como tampoco lo son los términos 'español', 'francés', o 'alemán'). 'Hispanoamericano' es un término. Emplearlo supone pasar de inmediato de lo estrictamente literario a lo abiertamente histórico".<sup>15</sup>

La traslación terminológica de "literatura hispanoamericana" a "Hispanoamérica" permite a Fernández Retamar establecer una inclusión conceptual del primero en el segundo. Y por definición de ambos términos, el primero "literario", el segundo "histórico", el autor postula la dependencia existencial, real, de la literatura hispanoamericana con relación a Hispanoamérica:

"La existencia de la literatura hispanoamericana depende, en primer lugar, de la existencia misma -y nada literaria- de Hispanoamérica como realidad histórica suficiente".<sup>16</sup>

A su vez, la "existencia" de esas dos realidades es el producto de dos tipos de acciones, una histórica, otra discursiva, que confluyen en el proceso de la independencia de Hispanoamérica. Por eso, a la vez que Fernández Retamar señala el acto de la independencia como una condición factual *sine qua non* para la existencia de la literatura hispanoamericana, construye esa realidad recurriendo a lo dicho al respecto por José Carlos Mariátegui y José Martí. Sobre todo por este último, en un texto en que Martí se plantea en su época, el problema de la existencia todavía indefinida de "Hispanoamérica" y por consiguiente de la "literatura hispanoamericana", destacando la relación a la vez "esencial" y discursiva -no existencial como en Fernández Retamar-, que hace depender la literatura hispanoamericana de Hispanoamérica, como depende la "expresión" de la esencia":

"No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica".<sup>17</sup>

Desde entonces, desde Martí, el nombre de Hispanoamérica y el de literatura hispanoamericana parecen imponerse a los teóricos de la literatura de habla hispana. Sin embargo, todavía en 1976 a Octavio Paz le asaltan las dudas con respecto al nombre. Se propone hablar de la literatura hispanoamericana; pero siente la necesidad de desentrañar la variedad conceptual que encierra el nombre de América, repitiendo la operación de redefinición que décadas antes realizaran Pedro Henríquez Ureña, Guillermo de Torre y otros:

"Ese es nuestro tema. Las dudas comienzan con el nombre: ¿literatura latinoamericana, iberoamericana, hispanoamericana, indoamericana?".<sup>18</sup>

Paz, como Guillermo de Torre, advierte la falta de propiedad, el carácter artificial y ahistórico de esos términos, a excepción de Hispanoamérica, cuando se quiere designar la cultura que partió del castellano en América:

"Una ojeada a los diccionarios, lejos de disipar las confusiones, las aumenta. Por ejemplo, los diccionarios españoles indican que el adjetivo iberoamericano designa a los pueblos americanos que antes formaron parte del reino de España y Portugal. La inmensa mayoría de los brasileños e hispanoamericanos no acepta esta definición y prefiere la de *latinoamericano*. (...) *Indoamérica* ni siquiera aparece en los diccionarios españoles aunque sí figura indoeuropeo e indogermánico".

"La palabra *latinoamericano* tampoco aparece en la mayoría de los diccionarios españoles (...) La literatura latinoamericana es la literatura de América escrita en

castellano, portugués y francés, las tres lenguas latinas de nuestro continente".<sup>19</sup>

Dentro del complejo de problemas que la sola evocación del concepto "literatura hispanoamericana" aflora, quizás la única premisa válida que nos permita usarlo sin tropiezos, sea el carácter lingüístico de la literatura, como lo señala Paz, al decir que la "literatura latinoamericana" es la literatura escrita en "las tres lenguas latinas de nuestro continente". Asimismo, como la lengua española es el significante que da fundamento a Hispanoamérica, es esta lengua la que define, desde el punto de vista cultural, la "literatura hispanoamericana", término que Paz adopta por eliminación de las demás designaciones:

"Casi por eliminación aparece el verdadero nombre de nuestro tema". Y a seguidas, el autor plantea con claridad la relación histórica y sobre todo lingüística, entre hispanoamérica y la literatura hispanoamericana:

"La literatura *hispano-americana* sería aquélla de los pueblos americanos que tienen el español como lengua. He ahí una definición histórica y, sobre todo, lingüística. No puede ser de otra manera; la realidad fundamental en una literatura es la lengua. Esa es una realidad irreductible a otras realidades y a otros conceptos, sean estos históricos, étnicos, políticos o religiosos. La realidad *literaria* no coincide jamás enteramente con las realidades "nación", "estado", "raza", "clase", "pueblo".<sup>20</sup>

Tomado sólo como producto cultural, damos por "satisfactorio", como Pedro Henríquez Ureña, y "por eliminación", como Octavio Paz, el concepto de "literatura

hispanoamericana". También como lo ve Fernández Retamar, en consonancia con el concepto Hispanoamérica y como resultado histórico de éste, el concepto de "literatura hispanoamericana" es el punto de partida de las teorías literarias, y por consiguiente, de las investigaciones en torno a esas teorías, como la que aquí desarrollamos.

Si partimos de la premisa, sostenida por nosotros en otra obra, que "la lengua es el significante de la cultura de un pueblo, lo que le permite captar el sentido de su historia y del mundo de objetos que lo rodea",<sup>21</sup> es obvio que una investigación que se proponga el estudio de las teorías literarias en lengua castellana en América, debe circunscribirse al concepto y a la realidad que encierra el término Hispanoamérica o América hispánica, variantes que utilizaremos indistintamente. Entre todos los términos, sólo el de Hispanoamérica nos parece pertinente, no sin dejar de ser, como la afirma Guillermo de Torre, "tan variable como controvertido". Pero, con la adopción de la lengua *española* como punto de partida del hispanoamericanismo, sólo hemos hecho replantear el problema de la síntesis cultural, uno de los temas constantes de la reflexión en torno a la definición de los pueblos americanos.

El nombre de América hispánica es pertinente, bajo la condición que el hispanoamericanismo no degenera en un hispanismo ahistórico, sinónimo de racismo blanco. El hispanoamericanismo debe ser entendido como la síntesis conceptual e histórica de la diversidad de factores étnicos, lingüísticos, religiosos, etc., de las razas y países que integran la América

hispanica, partiendo del significante básico de la lengua española. La lengua española, en su variante del español americano, es el principio que da significación y valor a esa diversidad de rasgos culturales y constituye de por sí la síntesis de nuestra cultura.

## LA ACTIVIDAD INTELECTUAL DEL HISPANOAMERICANO

La lengua es el modelo simbólico más elaborado de que dispone el hombre; el que le permite la facultad de razonamiento y el desarrollo de aptitudes científicas. Todos los pueblos, en razón del simbolismo lingüístico de la lengua que los define primero como humano, luego como cultura específica, están dotados de la posibilidad del pensamiento abstracto.

Sin embargo, con sólo pensar en la existencia en América de una actividad teórica en literatura, no hacemos sino convocar nuevos obstáculos. Esta vez nos asaltan las dudas hiperbólicas de que habla Lezama Lima, y pronto nos sentimos transportados hacia la ficción. ¿Como hablar de conceptualización en América Latina? ¿Somos los hispanoamericanos capaces de desarrollar una actividad intelectual? ¿Puede existir entre estos pueblos una labor de teorización?

La idea de la imposibilidad de una actividad racional del hombre hispanoamericano ha sido tramada de manera persistente en la historia del pensamiento americano escrita por los europeos y los norteamericanos. Todavía en 1978 Juan Marichal, al proponerse hablar en la Fundación March de Madrid de la historia intelectual de la América Latina, siente la necesidad de comenzar su tema con "una justificación previa, casi defensiva". "Porque, -observa el autor- para la generalidad de los historiadores, los países de la América Latina constituyen una tierra muy fructífera para la historia social o

económica, pero no para la historia intelectual".<sup>22</sup>

La justificación de ese tema tiende a desvirtuar los prejuicios y evitar las sorpresas. La imagen y la idea de la incapacidad intelectual de los hispanoamericanos están tan presentes todavía en nuestros días, que son capaces de hacer vacilar aun al investigador más tenaz que se proponga mostrar la existencia en América hispánica de una labor sistemática de teorización en literatura. Emerge ante éste la presencia perturbadora del mito de Calibán. Juan Marichal fue testigo de esa vieja leyenda una vez en Harvard, cuando se propuso hablar de la historia intelectual de América Latina:

"Así, hace algunos años, cuando ofrecí por vez primera, en Harvard, un curso de historia intelectual de la América Latina, un ilustre historiador europeo me expresó francamente su sorpresa, ante el título y la materia misma de mi curso: ¿Hay acaso una historia intelectual en la América Latina?" me dijo, sin ironía alguna. Su sorpresa era motivada, ciertamente, por la ignorancia, mas era también la expresión sincera de una noción muy extendida: la de ver la historia de América Latina como un monótono despliegue de violencias o trivialidades".<sup>23</sup>

Los textos de los cronistas de Indias son el espacio en donde por primera vez se forjó esa historia. Pedro Henríquez Ureña, en su artículo "Caribe" analiza el vocabulario que, por derivación, sinonimia y antonimia de la palabra *caribe*, dio lugar a la idea del hombre salvaje antropófago en América, con la que se identificó al aborigen. Así surgió el prejuicio

etnocentrista, elaborado y propagado por los colonizadores europeos, acreditado por una porción importante de nuestra *intelligentsia* literaria, de que los latinoamericanos en general, como todos los pueblos "primitivos", según el modelo antropológico de Levy-Bruhl, muestran una incapacidad innata para el razonamiento.

A través de esa imagen del salvaje, expresada en el rejuego semántico caníbal-calibán, como lo muestra Roberto Fernández Retamar en *Calibán cannibale*<sup>24</sup>, se ha venido trazando el perfil del hombre y la cultura latinoamericanos. Y los conceptos de *realismo mágico* y *realismo maravilloso*, con los cuales algunos autores han pretendido reproducir en nuestras letras los rasgos idiosincrásicos que nos definirían, no realizan sino la conversión poética del mito. El latinoamericano por sus componentes indígenas y africanos, se caracterizaría por la emoción y la intuición, la imagen y el ritmo; mientras Europa sería la civilización del razonamiento discursivo, del análisis y del genio mecánico.

La historia literaria y algunos escritores célebres de América, limitando la cultura a una cuestión de origen y a un simple proceso de propagación, han tratado de mostrar esa disyuntiva entre el comportamiento mental del europeo y del latinoamericano. Ya observamos esa supuesta idiosincrasia de la emotividad y la acción, erigida en filosofía, en filósofos como Miró Quezada y Leopoldo Zea: somos una cultura que actúa primero y razona después, que "se lanza a la acción", luego la justifica, que va del hecho al discurso. Se nos recuerda que Montaigne nos legó el arte del ensayo. Rodó escogió como modelo

de la juventud de América a Ariel, imperio de la razón y el sentimiento meditado, contra Calibán, símbolo de los instintos salvajes, de la sensualidad y la torpeza. Alejo Carpentier, en una novela-tesis, *El recurso del método*, proyecta al revés en la psicología de un personaje lascivo, megalómano, irracional, prototipo de nuestros dictadores ilustrados, el modelo de razonamiento europeo plasmado por Descartes en el *Discurso del método*. Carpentier afirma en el prólogo de esa novela: "Y en lo que se refiere a *El recurso del método* es el *Discurso del método* de Descartes puesto al revés, porque creo que América Latina es el continente menos cartesiano que puede imaginarse".<sup>25</sup>

Según esta visión eurocéntrica, no seríamos aptos para la especulación y la exposición razonada del pensamiento, sino como manifestación inversa del racionalismo europeo. La persuasión que nos hemos impuesto nosotros mismo acerca de nuestra incapacidad de pensar, acaso sea la razón por la que se desconozcan no sólo en Europa, sino en América hispánica, los esfuerzos de conceptualización que desde el siglo pasado se han venido realizando en torno a la literatura.

Los coloquios en torno a la actividad intelectual en América Latina que la Universidad Nacional Autónoma de México ha venido auspiciando en estos últimos años,<sup>26</sup> desmienten esa visión eurocéntrica, evidenciando la existencia de una producción intelectual abundante y variada de toda la América Latina. Desde luego, para percatarse de esto habría que situarse en una nueva perspectiva de la teoría del conocimiento que reconozca las

características propias del quehacer intelectual en una cultura invadida y de una cultura de la dependencia: es innegable que Europa y los Estados Unidos de Norteamérica funcionan en esa cultura con valor de arquetipo; pero al mismo tiempo ésta es una creación que se proyecta como un pensamiento crítico frente a los esquemas intelectuales de la cultura occidental. Ese es el sentido de la historia intelectual de América.

En el tema que nos ocupa, hablar de la capacidad intelectual supone una actividad orientada a la elaboración y empleo de conceptos, métodos y técnicas de análisis para la delimitación de un objeto de estudio y la producción sistemática de conocimientos en torno a este objeto: la literatura. Comprobamos la presencia de esa actividad, cuando revisamos los textos fundamentales de los intelectuales hispanoamericanos, del pasado y el presente.

## EL CONCEPTO DE LA TEORIA LITERARIA

Particularmente en el siglo XX, los estudios consagrados a la literatura de América hispánica son numerosos y diversos: historias de la literatura, análisis literarios, todo género de la crítica literaria. La labor de apreciación y conocimiento de la literatura ha ocupado a escritores, filólogos, filósofos, sociólogos, etc. La literatura se ha constituido en centro de interés de las más diversas prácticas discursivas.

Sin embargo, la sola evocación de esas prácticas hace resurgir los obstáculos de denominación. Si la designación de las obras de teoría ofrece dificultades, el concepto mismo de "teoría" no deja de plantear problemas: la definición de nociones como "poesía", "literatura", "obra literaria", etc. es un escollo permanente de las poéticas y las teorías literarias.

Dos investigadores cubanos, José Antonio Portuondo y Roberto Fernández Retamar, han aportado datos sobre el proceso de aparición y desarrollo de los proyectos sistemáticos de teoría literaria en América hispánica. Refiriéndose a la "teoría" como sistema o cuerpo de conceptos y a partir de algunos autores de tratados, consideran que los textos teóricos son escasos y de data relativamente reciente en América hispánica.

Así lo afirmaba Fernández Retamar en 1974, en su ensayo *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*: "La teoría literaria es de aparición tardía, y, en general, escasamente frecuentada en Hispanoamérica".<sup>27</sup> Ambos autores coinciden en afirmar que *Las categorías literarias*

(1923), de Roberto Brenes Mesen, fue el primer intento; pero que *El Deslinde* (1944), de Alfonso Reyes, ha sido el más importante. Hablando de la "necesidad de una ciencia o teoría" de la literatura hispanoamericana, decía Portuondo en 1949 en su ensayo "Situación actual de la crítica hispanoamericana": "En la América española ya se había producido esa demanda en un interesante folleto del crítico costarricense Roberto Brenes Mesen sobre *Las categorías literarias...*".<sup>28</sup>

En este mismo texto Portuondo cita los momentos y los nombres más importantes de la crítica literaria hispanoamericana desde el siglo XIX, reservándole a *El Deslinde* la virtud de haber llevado la teoría literaria entre nuestros críticos, a un "rango universal":

"Con la aparición de *El Deslinde* de Alfonso Reyes se ha abierto una nueva etapa en el proceso de la crítica literaria hispanoamericana, de insospechables consecuencias. Bello puso las bases de la crítica científica, librando el juicio literario de sus ataduras retóricas; Pedro Henríquez Ureña nos dio la clave de entender la unidad de sentido de las letras hispanoamericanas que marchan afanosamente en busca de su particular expresión; Alfonso Reyes otorga ahora a nuestros problemas críticos rango universal y se incorpora a los esfuerzos de los más destacados investigadores literarios del mundo en la creación en una firme y coherente teoría de la literatura. De estas tres etapas tropicales de la crítica hispanoamericana, las dos últimas corresponden a la época actual...".<sup>29</sup>

Fernández Retamar actualiza y amplía la

bibliografía de los autores de teoría literaria en América hispánica, incorporando a los ya citados por José Antonio Portuondo, a este mismo autor y a los que hasta 1974, fecha de su citado ensayo, publicaron textos, como Félix Martínez Bonati. Extiende el campo de la teoría literaria en América hispánica a autores no hispanoamericanos e incluye en el concepto de teoría, siguiendo el consejo de José Gaos, no sólo al "tratado o curso sistemático y metódico", sino también al ensayo, al artículo y al discurso, producciones teóricas "menos rigurosamente estructuradas":

"... en lo que toca a los estudios de teoría literaria en nuestra América, no nos limitemos a las obras que asumen la forma "del tratado o curso sistemático y metódico", y en cambio tomemos en consideración otras, al parecer menos rigurosamente estructuradas en torno a esta disciplina, y que debemos a autores como algunos de los mentados -Reyes, Portuondo- y otros como Pedro Henríquez Ureña, Ezequiel Martínez Estrada, José Carlos Mariátegui, Juan Marinello, Mariano Picón Salas, Ricardo Latchman, Héctor P. Agosti, José Luis Martínez; o autores no latinoamericanos como la soviética Viera Kuteischikova, el alemán Adalbert Dessau, el checoslovaco Oldrich Belico o el francés Noel Salomón; sin excluir, por supuesto, a muchos protagonistas de nuestra literatura, como José Martí, Rubén Darío, César Vallejo, Alejo Carpentier, Cintio Vitier, Mario Benedetti... Esta exclusión es absurda, ya que la división del trabajo entre productores, enjuiciadores y teóricos de la literatura, no es frecuente en nuestras letras".<sup>30</sup>

Cuando se abre el ámbito de la teoría, como lo hace Fernández Retamar en ese texto y Portuondo en la obra citada, comprendemos mejor que contrariamente a lo afirmado en otra parte por Fernández Retamar, la teoría en América hispánica no es tanto de "aparición tardía" ni "escasamente frecuentada". Resulta así más numerosa la lista de la autores que deben ser considerados como teóricos de la literatura en América hispánica. Cada vez más esta lista se alarga, nos toca a nosotros incluir a Fernández Retamar y a otros autores más recientes, y con la perspectiva amplia que las modernas teorías del conocimiento dan a la actividad intelectual, será necesario tomar en cuenta manifestaciones de la creación intelectual que antes eran desdeñadas por no responder al concepto de la teoría que el racionalismo europeo impuso a las demás cultura.

Ahora bien, la búsqueda de una actividad intelectual en América hispánica, específicamente en forma de conceptualización de la literatura, no debe llevarnos a reducir el concepto de teoría, desconociendo la particularidad que la tradición y la práctica científicas le asignan. En los estudios literarios habría que deslindar la teoría de las demás disciplinas constituidas; sobre todo cuando a pesar de la ampliación del concepto de teoría literaria en América hispánica, la diversidad de los estudios nos avisa que el decir sobre la literatura no siempre, ni fundamentalmente, ha tomado la literatura como objeto de conocimiento; ni siempre ha tendido a la elaboración de teorías literarias.

La teoría literaria es el resultado de una actitud cognoscitiva frente a la literatura; pero es innegable, existen

estrategias y prácticas diferentes de lectura de la obra literaria. Esto se debe al carácter heterogéneo y múltiple del hecho literario; pero además, a las implicaciones de toda índole -artísticas, teóricas e ideológicas- que se manifiestan en la consideración de este hecho.

Sólo el artista está en condiciones extremas de adoptar ante la obra una actitud de contemplación y valoración estética. En un menor grado, es también ésta la recepción del lector que ha recibido una educación literaria; comparte con el creador literario la sensibilidad poética. Ambos, alejados del interés inmediato, práctico e ideológico, sólo atienden al valor poético de la obra.

En cambio, enfocada desde el poder, la literatura se reduce a puras ideologías: el interés por la obra literaria responde a una finalidad puramente instrumental, para servirse de ésta y de los hombres de letras.

En la tradición occidental, la recepción de la literatura ha tendido fundamentalmente a apreciar la obra como un objeto de entretenimiento. La búsqueda del placer ha guiado el interés del lector. Así, sus juicios se reducen a las sensaciones que le proporciona la obra literaria, desde luego, orientados por los valores estéticos y sociales imperantes. La literatura, bajo la mirada del lector común, se ve reducida a un vehículo de prejuicios y opiniones corrientes.

Desde los primeros tiempos de la colonización, en América se organizaron tertulias y certámenes en torno a la actividad literaria. La conversación espontánea en estos tipos de encuentros de salón es tal vez la manifestación más antigua de la apreciación literaria, pero al mismo tiempo su primer uso instrumental: el

tema literario es un pasatiempo y una forma de valoración social de los contertulios.

Otras manifestaciones culturales, las más corrientes de la crítica literaria, son las publicaciones periodísticas de vulgarización de la literatura: crónicas, comentarios, reseñas, entrevistas de autores... En estos diferentes tipos de escritos la literatura es promovida como un producto comercial, y aunque puede emerger algún concepto sobre género o período, éstas son críticas que buscan situarse en la opinión corriente. No tienen el alcance de la teoría, la historia y el análisis literarios, cuyos objetivos están enmarcados en el ideal de las ciencias.

El estudio de la literatura con propósito cognoscitivo, sin ser ajeno a la ideología y a la aplicación práctica, rechaza lo inmediato. Los textos que hemos incluido en esta investigación se distinguen del conjunto de los enfoques que reducen la literatura a un interés puntual e inmediato. Todos responden a un rasgo común: aspiran al estatus de teoría, proponiéndose el conocimiento conceptual de la literatura.

En esa perspectiva, debemos a Roberto Fernández Retamar una aproximación de alcance epistemológico indiscutible, de las teorías literarias en América hispánica. El establece una distinción neta entre dos grandes orientaciones: los proyectos teóricos escritos en América hispánica, pero cuyo objeto no es la literatura hispanoamericana, y las teorías de la literatura hispanoamericana, entre las cuales se sitúa su propia propuesta. Subrayando los términos, el autor afirma sobre la teoría de Roberto Brenes Meses, Alfonso Reyes, Félix Martínez Bonati y otros:

" (...) las obras que mencioné al

principio son intentos de teoría de la literatura escritos en Hispanoamérica, pero no teorías de la literatura hispanoamericana. La razón de ello es simple: aspiran a ser teorías *generales* de la literatura. Bastaría con tener presente los ejemplos mayores de *El deslinde* de Reyes o de *La estructura de la obra literaria* de Martínez Bonati para comprobarlo".<sup>31</sup>

Esa importante observación sobre el carácter general de los principales textos de teoría literaria en América hispánica, así como el examen de la teoría poética occidental desde Aristóteles, la cual fue siempre, según el autor, extraída de prácticas literarias concretas, llevan a Fernández Retamar a proclamar un principio teórico básico que orienta la reflexión acerca de la literatura hacia el estudio de literaturas concretas, específicas: "Frente a esa pseudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que *una teoría de literatura es la teoría de una literatura*".<sup>32</sup>

La clasificación general de la teoría en América hispánica en dos grandes corrientes principales, constituye un aporte fundador que le sirve a nuestro estudio de antecedente inmediato y de punto de partida para las ideas que desarrollamos. Sin embargo, la distinción planteada entre dos tipos de teoría, una general y otra particular, y sobre todo el principio sostenido por Fernández Retamar de que la teoría literaria es la teoría de una literatura, implican dificultades que deben ser aclaradas tomando como referencia el concepto de teoría a nivel general del conocimiento científico y dentro del campo particular de la tradición de las teorías

literarias. El estatus teórico de los textos que en América hispánica se definen como teoría de literatura debe ser confrontado con el modelo que les sirve de referencia, situando las relaciones de continuidad y ruptura.

La noción de teoría es reservada en la tradición filosófica y científica occidental al discurso que se presenta como un modelo formal y abstracto de un objeto de conocimiento formal-abstracto. La teoría se da como una abstracción tanto en su objeto como en su método. Louis Althusser reserva el concepto de teoría en el "sentido fuerte", sólo a los discursos que estudian objetos formal-abstractos: "Convendremos en llamar discursos teóricos, o *teoría*, en el *sentido fuerte*, a los discursos que versan sobre objetos formal-abstractos".<sup>33</sup>

Este autor apunta también la naturaleza formal-abstracta del método teórico: "La dificultad de un discurso teórico en el sentido fuerte reside entonces, por un lado de la naturaleza formal-abstracta de su objeto, y por otra (sic) en el rigor de su "orden", es decir su método de exposición. Lo que se ha dicho del objeto debe igual ser dicho del método: como el objeto, el método es necesariamente formal-abstracto".<sup>34</sup>

La condición formal-abstracta de la teoría en su objeto y en su método de exposición no invalida el hecho de que las teorías sólo existan en función de las ciencias, en cuanto son una reflexión en torno a una área específica del conocimiento; tampoco compromete el hecho de que los métodos del conocimiento científico puedan proceder, sea por observación directa de un objeto concreto: los métodos experimentales de la biología, la física, etc.; sea por reflexión

abstracta, general: los métodos deductivos de la lógica y las matemáticas.

Las teorías literarias, desde Aristóteles hasta nuestro días, siguiendo ese patrón de la teoría como modelo formal-abstracto cuyo punto de partida es la *idea* o la *forma* de Platón, se han limitado a estudiar la literatura como un objeto abstracto y formal. No contradice nuestra afirmación la idea expuesta por Roberto Brenes Mesen y recuperada por Roberto Fernández Retamar, en el sentido que Aristóteles escribió su *Poética* "en vista de las creaciones literarias entonces a su alcance" en Grecia. Es cierto, Aristóteles observó los géneros y los autores griegos, pero a través de un método formal-abstracto, la metafísica, que le permitió estudiar esos ejemplos literarios como categorías generales. En las primeras líneas de la *Poética* el autor expone el objeto abstracto de la disciplina que inauguraba:

"Trataremos de la *Poética* y de sus especies, según es cada una: y del modo de ordenar las fábulas, para que la poesía salga perfecta; y asimismo del número y calidad de sus partes, como también de las demás cosas concernientes a este arte".<sup>35</sup>

Desde entonces, la poética como teoría literaria, se definió como el estudio de las "especies", del "modo de ordenar" y de las "partes de la poesía", aspectos que se resumen en los géneros literarios. Desde entonces también, frente a esa orientación primigenia de la poética, ha habido tradicionalistas e iconoclastas.

Considerando la poética occidental, se puede decir que el curso teórico sobre la literatura ha tenido tres grandes momentos epistemológicos, los cuales no responden de manera alguna a una línea de sucesión

temporal, sino a racionalidades distintas que coexisten en una misma época, y a veces en un mismo autor: el primero lo constituye la tradición poética inaugurada por Platón y Aristóteles, remozada por la estética de Hegel, y conservada hasta hoy por los proyectos de teoría general de la literatura tipo *La teoría literaria* de Wellek y Warren, *El Deslinde* de Alfonso Reyes.

En esos tramos de la poética tradicional el método consistente en estudiar la obra literaria responde a las preguntas: ¿qué es y para qué sirve? Y las respuestas a estas preguntas encierran una definición de la obra como "esencia" y como "función". Función y esencia de la poesía, son los conceptos que maneja la metafísica como método, cuando ella es aplicada al estudio de la literatura.

Esa orientación inicial de la poética ha sido reafirmada por los principales autores de tratados poéticos. El autor alemán Wilhelm Dilthey, en 1887, sintetizaba esta orientación predominante. La poética es una "teoría de las formas", de la que se deriva una técnica de análisis: "La poética, tal como la fundamentara Aristóteles y como fuera utilizada y enriquecida por la posteridad hasta el siglo XVIII, era una teoría de las formas y una técnica basada en ella".<sup>36</sup>

Para Emil Staiger, autor que junto a Dilthey ha servido de modelo en la materia en el ámbito hispánico, la poética se reduce a proporcionar los conceptos fundamentales y generales de la literatura, en particular de los géneros literarios. Pero Staiger no habla en término singular de la lírica, la épica o el drama, sino de categorías que encierran la idea de lo lírico, lo épico y lo dramático. De ahí el

uso del artículo neutro, que significa abstracción: "Pero aún cuando resulte caso imposible determinar la esencia de la poesía lírica o dramática, en todo caso, una determinación de lo lírico, de lo épico o de lo dramático es susceptible de ser pensado (...). Lo individualmente considerado puede ser más o menos lírico, épico o dramático (...). Pero la idea de lo "lírico", una vez que la he captado, es tan incommovible como la idea del triángulo o como la idea del "rojo", es objetiva, independientemente de mi capricho o antojo".<sup>37</sup>

La búsqueda de la "idea", de la significación, y en otros términos de la "esencia" de la poesía en lugar de la obra, el género o la literatura concretos será un tema no sólo de la poética, noción que entró en desuso en este siglo, como lo observó Valéry en 1937 en sus lecciones de Poética en el Colegio de Francia. Las obras que se designan con la nueva denominación de "teoría literaria" continuaron la orientación general de la poética no sólo hasta el siglo XVIII, como afirma Emil Staiger, sino hasta hoy.

René Wellek y Austin Warren proceden de esta manera en la *teoría literaria* publicada en 1942, obra fundadora, en la nueva versión de la poética, como luego veremos. Estos autores distinguen los estudios literarios y la historia literaria, -disciplinas a las que asignan el estudio de la "individualidad"-, de la teoría literaria, a la cual atribuyen el estudio de lo universal":

"Los estudios literarios y la historia literaria se esfuerzan en descubrir la individualidad de una obra, de un autor, de un período, o de una literatura nacional.

Pero este esfuerzo no puede ser cumplido en términos universales, sino sobre la base de una teoría literaria. Hoy, de lo que los estudios literarios tienen gran necesidad es de una teoría de la literatura, de un *organon* de métodos".<sup>38</sup>

El segundo momento epistemológico de la poética está representado por la poética inaugurada por los "formalistas rusos" y continuada por el estructuralismo y la semiótica. Estructura del discurso poético, lenguaje poético, función poética y literalidad, entre otros, constituyen los conceptos fundamentales de las teorías poéticas que en el siglo XX en nombre de la modernidad, significan una determinada ruptura con la tradición poética aristotélica. Pero esa ruptura parece realizarse sólo en los términos, pues en la orientación teórica sigue predominando el método formal-abstracto, sustentado en una concepción metafísica del lenguaje y la poesía, que más adelante estudiaremos.

En realidad, la abstracción en esta última fase de la poética no es similar a la de la poética aristotélica. De una a otra etapa ha habido una marcha hacia lo particular, gracias al rumbo general de las ciencias, en particular de la lingüística, que desde el siglo XIX tienden a ser más empíricas.

La poética de Aristóteles partía de *a priori* que ilustraba con ejemplos de autores y obras. La poética de los formalistas y los estructuralistas convierte la "forma", la "estructura" discursiva de la obra literaria en el centro de sus disquisiciones teóricas, sirviéndose muchas veces del análisis de textos específicos. Como el estructuralismo lingüístico que le sirve de modelo, esta poética no se detiene en los

significantes de discursos particulares: los toma como manifestación accidental de virtualidades universales que caracterizarían el discurso literario en general. A un nivel literario más restringido y un grado mayor de concreción, esta poética parte de la pregunta de la poética de Aristóteles ¿qué es la poesía? a través de la búsqueda de la función y la estructura del "lenguaje poético": Poesía es, según la fórmula jackobsoniana el "principio de equivalencia del eje de selección al eje combinación" en el uso de la lengua.

Uno de los autores más innovadores, dentro del estructuralismo poético, el autor francés Gérard Genette enmarcó su teoría poética del "architexto" en la continuidad de la poética de Aristóteles. Destacando el objeto de estudio de la poética sostiene que no es el texto particular, sino el "architexto" o las categorías generales:

"El objeto de la poética no es el texto, sino el *architexto*, es decir el conjunto de categorías generales, o trascendentes -tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del cual forma parte cada texto singular. Desde Aristóteles, la poética occidental se esforzó diversamente en constituir esas categorías en un sistema unificado que cubriera el conjunto del campo literario".<sup>39</sup>

Las nociones de "tipos de discursos" y "modos de enunciación" se confunden con la de géneros literarios y como para Aristóteles constituyen el objeto de la poética. Asimismo para Tzvetan Todorov, como para Gérard Genette, el discurso poético, objeto de la poética, se limita a una abstracción: "tipos de discursos", "propiedades del discurso", "estructura del

discurso", etc.. Por eso, como también lo declara Todorov, el objeto de la poética no es el texto, la obra particular, puesto que se limita a una aproximación "abstracta" e "interna":

"La poética es pues una aproximación "abstracta" e "interna". No es la obra literaria misma el objeto de la poética: lo que ésta interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario. Toda obra no es entonces considerada sino como la manifestación de una estructura abstracta y general de la cual ella no es más que una de las realizaciones posibles. En esto reside el hecho que esta ciencia se preocupe no de la literatura real, sino de la literatura posible, en otras palabras: de esta propiedad abstracta que hace la singularidad del hecho literario, la literalidad".<sup>40</sup>

En la actualidad existen diversos enfoques en el estudio literarios que buscan superar este marco formal-abstracto de la poética. La teoría de la literatura propuesta por Roberto Fernández Retamar para la literatura hispanoamericana constituye en principio uno de esos enfoques. En Europa el postestructuralismo, tanto en lingüística como en literatura, se manifiesta en los esfuerzos por rebasar el carácter estrictamente formal y estructural que se les asignó a la lengua y la literatura. Para esto, la tendencia más reciente es introducir el sentido, el sujeto y lo social, es decir el discurso y su pragmática, en la consideración de sus producciones lingüísticas y literarias. Entre estas investigaciones postestructuralistas se destaca la poética del autor francés Henri Meschonnic, en la cual se reconocen diversos investigadores,

entre ellos nosotros. Esta orientación promete ser un nuevo momento epistemológico de la poética.<sup>41</sup>

En América hispánica, los textos más consumados de teoría de la literatura corresponden al modelo aristotélico de la poética. Son modelos formal-abstractos, que partiendo de las preguntas ¿qué es la poesía?, ¿para qué sirve la poesía?, se orientan hacia la búsqueda de la "esencia" y a definir y fijar las nociones poéticas. La teoría de importantes autores se sitúa en el modelo formal-abstracto: Alfonso Reyes, Martínez Bonati, José Antonio Portuondo de *Concepto de Poesía*, y hasta cierta medida Fernández Retamar, ciertamente enmarcan en la teoría general de la literatura.

En cambio, otros autores hispanoamericanos no se ciñen esa orientación de la teoría general y abstracta, o "teoría en el sentido fuerte", según Althusser. Sus trabajos teóricos más bien corresponden a la noción de "teoría en sentido débil" comprendida en la definición general del concepto de "discurso teórico" propuesta también por Althusser: "¿Qué es un discurso teórico?. Es, en su significación más general, un discurso que tiene por resultado el *conocimiento* de un objeto".<sup>42</sup>

En este siglo, el autor que más aporte ha hecho al conocimiento de la lengua y la literatura hispanoamericanas ha sido Pedro Henríquez Ureña. Su reflexión es un "discurso teórico" que se aplicó al conocimiento de diversos objetos culturales. Sin embargo, Henríquez Ureña no se propuso ser un teórico en el sentido fuerte, aunque su formación académica y su erudición lo orientaban en ese sentido; pero él detestaba

las generalizaciones, hábito que reprochaba a los franceses.

No obstante, desde el 1914, en sus cartas dirigidas a su amigo Alfonso Reyes, manifestaba la idea de escribir un libro de teoría general sobre las ideas estéticas. En diciembre de aquel año le anunciaba:

"Y ya estoy pensando en un libro - además del íntimo- de ideas estéticas, en que trataré de coser estas recientes de mis artículos".<sup>43</sup>

Un año después, en diciembre de 1915, parece haber tenido dificultad en su proyecto, pues esta vez habla de la falta de tiempo para publicar el libro:

"No tendré tiempo, en muchos meses, para publicar el libro de estética, y quiero lanzar algo pronto".<sup>44</sup>

Con frecuencia, las urgencias económicas obligaban a Henríquez Ureña a emplear su tiempo de producción intelectual en tareas de subsistencia: articulista en periódicos, profesor subalterno en colegios y universidades. El aislamiento intelectual a que a menudo lo sometían esas labores, que lo apartaban de los centros de efervescencia de las ideas, era también un factor que impedía que él cumpliera con los proyectos de libro que se proponía. Henríquez Ureña no escribía si no estaba rodeado de un círculo de intelectuales con quienes conversar y discutir, en un ambiente de *tensión intelectual*, expresión que describía para él la condición y el ejercicio de una constante vitalidad intelectual.

En 1916 habla todavía del proyecto de un libro de estética. Pero al parecer, ese libro, así como otros, sucumbieron ante el cúmulo de las dificultades económicas y el aislamiento intelectual:

"He aceptado ya irme a Minnesota, en septiembre. No hallo otra cosa que hacer. Si no me muero de aislamiento (quizá no me pase lo que en Washington, pues estaré en la Universidad), escribiré libros y comenzaré mi historia de la prosa castellana. Será un estudio meramente estético, como en gran parte el de Saintsbury (historia del ritmo de la prosa inglesa)".<sup>45</sup>

Como se ve en esos pasajes de cartas, a Pedro Henríquez Ureña se le truncó el proyecto de escribir un tratado de estética literaria. A excepción de algunos ensayos cortos como "en busca del verso puro", este autor no dejó obras -si nos atenemos al material recopilado por Juan Jacobo de Lara en *Obras Completas* de Pedro Henríquez Ureña- donde él haya expuesto de manera sistemática sus ideas sobre las artes. El no fue un teórico de la literatura en el sentido y la tradición aristotélicas de los tratados de la poética. Sin embargo, toda su práctica estuvo acompañada de un esfuerzo de reflexión constante y cotidiana. Algunos de sus títulos, "observaciones", "apuntaciones", "estudios", términos que en sus ensayos e investigaciones aparentan ceñirse modestamente al dato, expresan una simbiosis de la teoría y la práctica, a partir de la cual Pedro Henríquez Ureña arribó a importantes distinciones conceptuales e históricas en torno a la lengua y la literatura.

Esa solidaridad entre la teoría y la práctica en sus obras y el rechazo a los sistemas generales, dificultan la comprensión del tipo de lingüística y la teoría literaria que Pedro Henríquez Ureña asumió. Para conocer su teoría es imprescindible referirse a sus investigaciones aplicadas a objetos

concretos, generalmente de carácter histórico, induciendo las premisas del dato aparentemente más objetivo.

En otros autores hispanoamericanos, encontramos textos aislados que tienen un indiscutible valor conceptual. Tal es el caso de un prefacio, el de *Prosas profanas*, de Rubén Darío; alguna meditación deslizada aquí y allá en las memorias de los escritores, de Neruda, por ejemplo; cartas con algunas opiniones sobre la literatura, como las contenidas en el *Epistolario íntimo* de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.

Sin embargo, esos escritos no se sitúan en un proyecto de reflexión constante, como se sitúan esas "apuntaciones" de Pedro Henríquez Ureña. Sus autores son, por lo general, creadores literarios que se interesan en la teoría sólo de manera ocasional. Por lo tanto, la importancia de esos textos es sólo puntual desde el punto de vista de la teoría literaria. Son manifestaciones marginales de la actividad teórica.

Existen también las teorías implícitas en las obras o más o menos explícitas en algunas de ellas, utilizadas como medio de experimentación o demostración de una tesis. En *Ficciones*, de Jorge Luis Borges, encontramos a menudo procedimientos de teorización de la escritura. Con la cultura moderna de teorías y métodos de estudio lingüístico y literario, la tentación es grande entre los escritores, de concebir sus obras siguiendo un programa teórico. La Nueva Novela Francesa, inspirada en parte por las obras de Borges, es en la actualidad el más importante proyecto de experimentación de teorías literarias.

Esos textos con ideas en ciernes o marginales sobre la literatura no pueden

constituir lo esencial de la teorización literaria en América hispánica. Su estado de definición metodológica, su falta de continuidad y su ausencia de propósito teórico les invalidan como teoría en el sentido fuerte.

Sin embargo, esas manifestaciones dispersas, implícitas o explícitas de la reflexión sobre la literatura no deben ser descuidadas, ya que como afirma Juan Marichal:

"Ahí en esos textos, tributarios o derivados -a veces marcadamente modesto- halla el investigador de la historia intelectual los matices más reveladores de una época, las tonalidades que se atrevería a llamar *azorinescas*, que no se encuentran en los textos centrales.<sup>46</sup>

Así, por el valor del matiz que aportan en relación con lo que Lovejoy, citado por Marichal, llama *ideas-núcleos*, esas manifestaciones dispersas de la teoría literaria deben ser objeto de estudio como parte de la cultura y el pensamiento hispanoamericanos, como *imágenes o visiones* de la literatura. Como objeto de estudio encuentran su pertinencia en monografías de autores o de temas particulares. Algunos investigadores han emprendido ese tipo de estudio.<sup>47</sup>

Pero, además, merecen ser estudiadas, junto con los textos que se presentan como un proyecto más sistemático de la teoría literaria, como parte de la *formación discursiva o sistema de dispersión* en el pensamiento literario, expresiones con las que Michel Foucault designa, sin necesidad de emplear los términos de "ciencia", "ideología", "teoría" o "área de objetividad", un determinado número de enunciados que mantienen una regularidad en

los conceptos, los temas, los métodos, etc.<sup>48</sup>

Los textos de los principales teóricos de la literatura de América hispánica se sitúan en este sentido de la teoría como *sistema de dispersión o formación discursiva* por constituir un conjunto de discursos que a pesar de sus diferencias y aparente dispersión, conservan una determinada homogeneidad en torno a ciertos temas, conceptos, métodos.

En esa búsqueda común de un proyecto teórico existen grados diversos de la conceptualización: variación en el rigor teórico, mayor o menor dominio de los instrumentos de análisis, propensiones personales hacia enfoques que conceden mayor o menor importancia a la racionalización del hecho literario.

Louis Althusser propone una distinción del discurso teórico en dos categorías, que junto con la noción de *formación discursiva*, permite, a nuestro juicio, incluir esos diferentes grados o niveles de conceptualización de las teorías literarias en América Hispánica. Basándose en los conceptos de Marx, él clasifica los objetos de conocimiento del discurso teórico de acuerdo a dos modos distintos de existencia: los objetos son real-concretos o formal-abstractos. Y esta distinción da lugar a dos tipos diferentes del discurso teórico: el que se aplica al objeto real-concreto y el que se aplica al objeto formal-abstracto. Dice Althusser: "Si todos los discursos que producen el conocimiento de un objeto pueden ser calificados, en general, como *teóricos*, nos es necesario, por tanto, efectuar una distinción de gran importancia: entre los discursos que versan sobre objetos *real-concretos*, de una parte, y los discursos que versan sobre objetos *formal-abstractos*, por

otra parte".<sup>49</sup>

La clasificación de las teorías literarias en América hispánica, propuesta por Fernández Retamar parece responder a esa distinción efectuada por Althusser entre "discursos que versan sobre objetos real-concretos" y los que "versan sobre objetos real-abstractos". La distinción entre "conceptos teóricos" y "conceptos empíricos" que sirve de base a la separación de estos dos tipos de discursos, parece coincidir con la división de Retamar. Condensemos brevemente lo que dice Althusser al respecto:

"Los conceptos teóricos (en el sentido fuerte) versan sobre determinaciones u objetos abstractos-formales. Los conceptos empíricos versan sobre las determinaciones de la singularidad de los objetos concretos. Así diremos que el concepto de *modo de producción* es un concepto teórico que versa sobre el modo de producción en general, que no es un objeto *existente en sentido fuerte* (...). Los conceptos empíricos versan sobre las determinaciones de la singularidad de los objetos concretos, es decir, sobre el *hecho* que tal formación social presenta tal o cual configuración, tales rasgos, tales disposiciones singulares, que la califican como *existente*. Los conceptos empíricos agregan, por lo tanto, algo esencial a los conceptos teóricos en el sentido fuerte: precisamente las determinaciones de la existencia (en el sentido fuerte) de los objetos concretos".<sup>50</sup>

Precisando aún más esta distinción Althusser agrega:

"Si recordamos la distinción que acabamos de hacer entre los objetos abstracto-formales y los concreto-reales,

podemos decir que un discurso teórico, puede según su *nivel* recaer sea sobre objetos abstractos y formales, sea sobre objetos concretos y reales".<sup>51</sup>

Althusser ilustra esta distinción de los dos niveles del discurso teórico con dos ejemplos de estudio: "Por ejemplo el análisis científico de una realidad histórica concreta, la formación social francesa en 1966, constituirá perfectamente un discurso teórico en el sentido general por cuanto nos proporciona un conocimiento. Pero se dirá que en este caso el discurso recae sobre un objeto *real-concreto*. Por el contrario, *El Capital* de Marx analiza no una formación social (una sociedad real-concreta), sino el *modo de producción capitalista*; se dirá que versa sobre un objeto *formal o abstracto*".<sup>52</sup>

A la luz de esa distinción general de dos tipos de teoría, la distinción de dos orientaciones de la teoría literaria en América hispánica hecha por Fernández Retamar permite, en principio, establecer dos niveles de percepción de la literatura como objeto de estudio: para la orientación universalista, es decir para las teorías generales, las nociones de "géneros literarios", "poesía", "literatura", "verso", "prosa", "ritmo", son objetos abstracto-formales. Inversamente los "géneros literarios", la "poesía", el "verso", la "prosa", el "ritmo", la "literatura", etc., concebidos por Fernández Retamar y José Antonio Portuondo en una sociedad determinada, un período, un país, una obra son objetos real-concretos, es decir *hechos con estatus de existencia*, y en ese sentido las teorías particulares que se encargan del estudio son discursos o

conceptos empíricos, real-concretos.

Desde luego, esta división "entre objeto formal-abstracto", "conceptos teóricos", por un lado, y "objeto real-concreto", "conceptos empíricos", por el otro, no es mecánica y sólo tiene valor como recurso de conceptualización y clasificación. En la realidad del proceso del conocimiento tal separación no existe, sino para el idealismo y el empirismo, filosofías que se sustentan en la exclusión mutua del sujeto y el objeto, de lo general y lo particular, de lo abstracto y lo concreto, de lo accidental y lo "esencial", de lo individual y lo social y otros dualismo que se fundamentan en la metafísica de la teoría lingüística del signo. Situándonos en una teoría del conocimiento y del discurso, en la cual esos dualismos son transformados en una relación dialéctica de los dos términos, pensamos que el conocimiento científico es el producto de una síntesis de los conceptos teóricos y los conceptos empíricos, como lo sostiene Althusser:

"... podemos decir que el conocimiento de un objeto concreto se nos presente como la "síntesis" de la que habla Marx: síntesis de conceptos teóricos (en el sentido fuerte) requeridos, combinados con los conceptos empíricos elaborados. Como se ve, no hay conocimiento concreto sin recurrir obligatoriamente al conocimiento de estos objetos específicos que corresponden a los conceptos abstracto-formales de la palabra)".<sup>53</sup>

Esta síntesis no debe ser una simple combinación, sino una tensión entre los términos. En los textos consagrados en Hispanoamérica no existe ni síntesis ni tensión entre lo teórico y lo empírico,

salvo en el caso de Pedro Henríquez Ureña, para quien la teoría es una conceptualización aplicada a los hechos literarios. La corriente poética de Meschonnic rebasa todo dualismo. Es una poética de lo empírico del poema en función de teoría y práctica del discurso.

La tradición, interrogada incansablemente, de los autores hispanoamericanos niega la idea del conocimiento como síntesis de lo real-concreto y lo formal-abstracto. Aún siendo válida, la separación hecha por Roberto Fernández Retamar entre teorías generales y teorías de la literatura hispanoamericana se fundamenta en esta negación. Los autores de teorías generales, entre otros Alfonso Reyes y Félix Martínez Bonati y Roberto Brenes Mesen, se sitúan ellos mismos en esta división. Pero a su vez, los teóricos de la "literatura hispanoamericana" fundamentan su teoría en una separación no dialéctica entre lo abstracto y lo concreto, lo general y lo particular.

Pero además, la teoría literaria que se da como objeto la "literatura hispanoamericana" es también una teoría general de la literatura, aunque espacial y culturalmente de menor dimensión que la teoría de la literatura universal. A diferente escala, se observa la misma dificultad en esas dos corrientes teóricas para la determinación de su objeto de estudio y la adopción de un método que les permita dar unidad y coherencia a los diferentes conceptos y realizaciones de la literatura. Ambas teorías están a la búsqueda de ese objeto y ese método.

Esta dificultad se manifiesta en las teorías que estudian la literatura como "fenómeno universal", en el carácter tan indefinible conceptualmente como irreal,

desde el punto de vista histórico, de la "literatura universal", la literatura a secas, la "obra literaria", los géneros, etc. En cuanto al método, en este tipo de teoría la dificultad reside en la ausencia de un método unificador, de un principio reductor de las diferentes literaturas, a despecho de la historia, de las culturas, de las lenguas, de los sujetos escritores, etc.

Para los teóricos que limitan sus investigaciones a la "literatura hispanoamericana", esa doble dificultad proviene del carácter embrionario, casi inexistente, de la literatura hispanoamericana, hasta hace algunas décadas. Además de la ausencia de un principio cultural, filosófico, lingüístico o ideológico que desde los albores de la lucha por la independencia política sirviera de fundamento teórico a la teoría literaria para la reducción de la diversidad de países, géneros literarios, especificidades culturales y lingüísticas, obras concretas y sujetos escritores, a un objeto de estudio único: "literatura hispanoamericana".

En las teorías literarias en América hispánica, sobre todo en aquellos textos que responden a la noción de teoría en el sentido fuerte, observamos otra importante dificultad: la concepción de la teoría como proyecto teleológico totalizador. Existe la creencia en la posibilidad de elaborar, una vez por todas, una teoría de la literatura: *la teoría literaria*. Esta teoría tendría como objeto de estudio y explicación, para unos, la literatura universal; para otros, la literatura hispanoamericana, considerada globalmente como una unidad cultural.

Alfonso Reyes, hasta ahora considerado por sus epígonos, como Octavio Paz, pero también por cualquier estudioso de la teoría

literaria en América hispánica, como el teórico más consumado, imprimió a sus sucesivos escritos teóricos, de manera más sistemática que los demás, ese aire profético de la teoría por realizar. Reyes es el prototipo del pensador teleológico; su reflexión momentánea sólo tiene sentido en función de un final glorioso, totalizador, que habrá de decir la última palabra. Toda su obra puede ser leída como un vector que en cada tramo nos enuncie: " esto no es el libro todavía, espere el final.

Esa es la dimensión que une estos cuatro títulos: *La experiencia literaria*, *Tres puntos de exegética literaria*, *El deslinde*, y *Apuntes para la teoría literaria*. Las dos primeras obras no son sino escaramuzas teóricas en forma de artículos variados sobre comunicación y teoría literaria, las cuales dieron lugar a un todo único bajo el título de *El deslinde*. Esta sólida obra, la obra más importante en teoría literaria en América hispánica, es al mismo tiempo el símbolo de la actividad teórica de los autores hispanoamericanos: bajo su aparente solidez argumentativa, unidad y coherencia, es sólo un híbrido de trayectos teleológicos, de fragmentos que se resumen, se funden, se amalgaman, para producir la obra:

"Cuatro lecciones sobre la ciencia de la literatura, en el colegio de San Nicolás Morelia, entre mayo y junio de 1940, han sido la ocasión de este libro (...) Las lecciones originales, necesariamente limitadas por las circunstancias, han sido objeto de sucesivas transformaciones posteriores y han dado de sí nuevos desarrollos... Hubo, pues, que refundirlo todo. Esto produjo en el primitivo cuadro una proliferación interior. Sus especies implícitas afloraron a la superficie como en

la placa fotográfica que poco a poco se revela".<sup>54</sup>

Sin embargo, ¿quién podría decir después de esa labor de artesanía, de poda y amplificación, cuyos resultados "afloraron", se revelaron cimeramente en *El deslinde*, que esta obra, a pesar de la demasía que realiza, es apenas un "paso" hacia la teoría?

Pues, así mismo es; el autor así lo considera. El carácter de obra de iniciación hacia la teoría literaria se lo da en primer lugar su título, el cual encierra el propósito inicial de deslindar, delimitar los campos entre lo literario y lo no literario, programa que se traza la obra. El subtítulo, *Prolegómenos a la teoría literaria*, destaca claramente el alcance del programa teórico de esta obra. Además, las palabras de Reyes, anunciando las limitaciones de su programa, confieren a *El deslinde* el valor provisional de tramo, de trayecto orientado hacia una etapa definitiva:

"Este libro es el primer paso hacia la teoría literaria. Comencemos, pues, por explicar lo que entendemos por teoría literaria".<sup>55</sup>

Con *El deslinde*, Reyes agotó un grueso volumen para explicar la teoría, definir y clasificar lo que es y lo que no es literatura, sin que esto fuera todavía la teoría literaria. Esta es remitida para después; pero, de esa teoría anunciada por Reyes, en cuya terminación él empleó los últimos años de su vida, no se vieron sino cuatro capítulos que él dejó inéditos. Los capítulos de esta teoría inconclusa fueron publicados póstumamente con el título de *Apuntes para la teoría de la literatura*, muy significativo del carácter provisional de la

reflexión.

La teoría prometida, Reyes no pudo dárnosla ; como tampoco José Antonio Portuondo, pero por razones diferentes. Roberto Fernández Retamar observa que la obra de Portuondo -cubano también-, *Concepto de la poesía*, 1941, llevaba como subtítulo en su versión original *Introducción a la teoría de la literatura*; con lo que este autor quería insistir, tal vez, en el carácter propedéutico del estudio de la literatura planteado, el cual ya queda encerrado en el término "concepto de la poesía". Portuondo reafirma, en la "Advertencia" de su obra, ese momento de anterioridad con respecto a la teoría literaria: "El trabajo presente, por otra parte, no pretende ni puede realizar una amplia labor de erudición, agotadora del tema propuesto, y quiere solamente exponer, en rápida visión, algunas ideas en torno al concepto de poesía, como problema inicial de la Teoría de la Literatura".<sup>56</sup>

Parecida situación encontramos en Roberto Brenes Mesen. *Las categorías literarias* es un trabajo inconcluso, el primer capítulo introductorio y crítico de las categorías de los tratados de reglas poéticas. Esta obra forma parte, según nota del editor, de un texto más largo que se anuncia, pero cuya continuación no tuvo lugar, hasta donde llega nuestro conocimiento, tal vez por razones también extraliterarias, como sucedió en el caso de Alfonso Reyes.

La obra de Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, indica por la preposición "para", que se trata de una reflexión inicial en la cual sólo se plantean los lineamientos de la teoría final. Aquí ya se afirma la

existencia del objeto de estudio, la literatura hispanoamericana, pero los principios, las categorías, es decir la teoría, sólo es prevista, enunciada, deseada:

"Para ello requiere contar con un señalamiento adecuado de "los principios (...) categorías, etcétera "de la actual literatura hispanoamericana: es decir, su correspondiente teoría literaria: a ella toca señalar el deslinde de *nuestra* literatura, sus rasgos distintivos, sus géneros fundamentales, los períodos de su historia, las urgencias de su crítica, etcétera. Proponerle mansamente a nuestra literatura una teoría otra -como se ha intentado-, es reiterar la actitud colonial..."<sup>57</sup>

La espera de la teoría prevista, y la predicción misma, aparecen claramente en ese texto en este tipo de enunciación: "Trabajar por traer a la luz nuestra propia teoría literaria, para la que hay aportes nada desdeñables, en tarea imprescindible que nos espera"<sup>58</sup>

Así, pues, esos ejemplos nos ilustran que el discurso teórico de autores importantes en la teoría literaria en América hispánica funciona como una teleología. En esos autores, los textos de teorías literarias se reducen a simples trayectos de la teoría final. Este propósito finalista constituye un rasgo de la teorización literaria en América hispánica: ésta no se presenta como un proyecto sin meta predeterminada, una aventura del pensamiento en constante hacer y deshacer, sino como el anuncio de un término conocido, de un punto de llegada. El estatus teórico, epistemológico, de las dos vertientes teóricas apuntadas por

Fernández Retamar, está dado además por la profecía. Es ésta una supraideología de las teorías.

Salvo para Henríquez Ureña, la teoría literaria en América hispánica es una práctica que se muestra en sí misma en un estado constitutivo definido por dos rasgos discursivos: la profecía y la teleología. La profecía es el resultado de la carencia de objetos de estudios y métodos definidos, como se observa en los textos de Brenes Mesen, Alfonso Reyes, José Antonio Portuondo y Roberto Fernández Retamar. La teleología es una manifestación de la herencia aristotélica y posteriormente clásica, en la concepción de la teoría literaria. Las obras se estudian para crear sistemas; la teoría se da como finalidad, meta; no como proceso. De esto se deriva el estatus declaradamente preteórico de los programas que esa teoría se asigna, y la condición de proyecto para la teoría que ésta asume. Pero esta teoría prometida para trabajos futuros se espera siempre... y no puede cumplirse sencillamente porque, contrariamente a la perfectibilidad de la función teleológica, la acción de teorizar es es imperfectible: un proceso inacabable.

Contra su propia propuesta teórica y su ideología, la teoría literaria pide ser estudiada como esto, como un teorizar. Iremos, pues, en pos no de la teoría, sino de lo único que en realidad ella ha sido desde su formación: proceso continuo del teorizar como aventura. En pos de la relación textual de continuidad y ruptura, entre discursos teóricos de diferentes grados o niveles de conceptualización. En pos de la teoría no sólo en el sentido fuerte, es decir como un modelo formal-abstracto, sino también de la teoría en el sentido de discurso teórico, propuesto por

Althusser, o en el concepto de formación discursiva propuesto por Foucault.

Esas dos vertientes de la teoría son dos maneras de ser etnocéntrico. El etnocentrismo es tanto una actitud como un método teórico. Desiderio Navarro en su ensayo "Eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de América Latina y de Europa", distingue dos manifestaciones del eurocentrismo como forma privilegiada del etnocentrismo: el eurocentrismo metodológico, que consiste en limitar el material y la perspectiva del estudio solamente a la literatura europea y el eurocentrismo teórico -más bien ideológico-, cuya función es dotar los modelos literarios europeos (obras, autores, conceptos) de una validez universal.

Esas dos manifestaciones del eurocentrismo están presentes en los proyectos de teoría general de la literatura como modelos de teoría en el sentido fuerte. Pero además, como señala Navarro, hay que considerar no sólo el eurocentrismo sino también la reacción frente a éste. Una reacción prestigiosa frente al eurocentrismo es el hispanoamericanocentrismo de Roberto Fernández Retamar, en gran medida negador de las nociones generales de la literatura, de los géneros generales. Otros como, Pedro Henríquez Ureña y el mismo Desiderio Navarro, se encaminan hacia la síntesis de lo europeo y lo hispanoamericano.

La búsqueda de la teorización en la literatura es la tentativa de abarcar esos diferentes problemas, llevando a la par los problemas teóricos y los problemas históricos desde el inicio de la identidad que hoy llamamos América hispánica.

## NOTAS

- 1 Gaston Bachelard, *la formation de l' esprit scientifique*, p.12. Librerie philosophique J. Vrin, París, 1980.
- 2 Leopoldo Zea: *La filosofía americana como filosofía sin más*. p.30, siglo XXI Editores, S.A., México, 1978.
- 3 Simón Bolívar: *Escritos políticos*. p.69. Alianza Editorial. Madrid, 1975.
- 4 Leopoldo Zea, *Op. cit.* p.12.
- 5 *Ibid*, p.9.
- 6 Emile Benveniste: *Problemes de linguistique générale*. T.I. p.260, Editions Gallimard. París, 1966.
- 7 *Ibid*, p.260.
- 8 Leopoldo Zea: *Op. cit.* p.44.
- 9 Juan Bosch: *De Cristobal Colón a Fidel Castro*, Editora Alfa y Omega, Santo Domingo, 1983.
- 10 *Pensamiento político de la emancipación (1790-1825)*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.
- 11 Emile Benveniste, *Op. cit.* p.237.
- 12 José María Arguedas: *Formación de una cultura indoamericana*. siglo XXI, México, 1981.

13 Guillermo de Torre: *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, p.8. Editorial Lozada, S.A., Buenos Aires, 1963.

14 Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en América hispánica*, *Obras Completas*. T.X, p.41. UNPHU, Santo Domingo, 1980.

15 Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p.48. Cuadernos Casa 16, Casa de las Américas, La Habana, 1975.

16 Ibid. p.49.

17 Ibid. p.49.

18 Octavio Paz: *In/mediaciones*. p.25. Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1981.

19 Ibid. p.26.

20 Ibid. p.26.

21 Manuel Matos Moquete: *La cultura de la lengua*. p.8. Biblioteca Nacional. Santo Domingo, República Dominicana, 1986.

22 Juan Marichal: *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana*. p.19. Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1978.

23 Juan Marichal, Ibid.

24 Fernández Retamar: *Calibán cannibale*. Francois Maspero, París, 1973.

- 25 Alejo Carpentier: *El recurso del método*. Editorial de Arte y Literatura. La Habana, 1974.
- 26 Pablo González Casanova (Coordinador): *Cultura y creación intelectual en América Latina*, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Siglo XXI. México, 1984.
- 27 Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p.41. Cuadernos Casa 16, Casa de Las Américas. La Habana, 1975.
- 28 José Antonio Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. p.46. Cuadernos Casa 16, Casa de Las Américas. La Habana, 1975.
- 29 Op. cit. p.47.
- 30 Roberto Fernández Retamar, Op. cit. p.43.
- 31 Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p.43. Casa de Las Américas. La Habana, Cuba, 1975.
- 32 Ibid. p.48.
- 33 Louis Althusser: *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos*. p.20. Editorial Anagrama, Barcelona, 1970.
- 34 Louis Althusser. Op. cit., p.
- 35 Aristóteles: *El arte poética*. p.25. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979.
- 36 Wilhelm Dilthey: *Poética*. P.29. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1961.

37 Emil Staiger: *Conceptos fundamentales de poética*. p.22-23. Ediciones Rialp. S.A., Madrid. 1966.

38 René Wellek y Autin Warren: *La théorie littéraire*. p.22. Edition du Seuil, París, 1971.

39 Gérard Genette: *Introducción a l'architexte*. p.90. Editions du Seuil, París, 1979.

40 Tzvetan Todorov: *Qu'est-ce que le structuralisme?* 2. Poétique, p.19. Editions du Seuil, París, 1968.

41 La poética de Henri Meschonnic, concebida como un proceso continuo de teorización de la relación entre la escritura poética, la lengua, el Estado, la historia y el sujeto, está expuesta por el autor en las obras: *Pour la poétique I*, 1970; *Pour la poétique II*, 1973; *Pour la poétique III*, 1973; *Le signe et le poeme*, 1975; *Pour la poétique IV Ecrire Hugo*, T.I, 1977; *Pour la poétique IV Ecrire Hugo*, T.II, 1977; *Pour la poétique V poésie sans réponse*, 1978; *Jona et le signifiant errant*, 1981 (todos publicados en Editions Gallimard, París); *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982; *Critique de la théorie critique et Langage et histoire*, Presses Universitaires de Vincennes, París, 1985; *Les états de la poésie*. PUF, París, 1985; *Le langage Heidegger*. PUF, París, 1990; *La rime et la vie*. Verdier, Lagrasse, 1991.

42 Louis Althusser. Op. cit. p.12.

43 Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes: *Epistolario íntimo*. T.II, p.113. Universidad Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1981.

44 Ibid. p.199.

45 Ibid. p.238.

46 Juan Marichal, Op. cit. p.23.

47 Diógenes Céspedes: *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*. Taller, Santo Domingo, 1983. Los textos de tres de los seis autores estudiados por Diógenes Céspedes, corresponden a lo que nosotros llamamos manifestaciones marginales o implícitas de la teoría literaria: los prefacios de Rubén Darío a sus obras poéticas, las entrevistas y conversaciones con Jorge Luis Borges y los textos autobiográficos de Pablo Neruda.

48 Michel Foucault, *L'Archéologie du Savoir*. p.53. Editions Gallimard. París, 1969. El autor precisa la noción de formación discursiva en estos términos: "En el caso que se pueda describir, en un cierto número de enunciados, semejante sistema de dispersión, en el caso que entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las opciones temáticas, se pueda definir una regularidad (orden, correlaciones, posiciones y funcionamientos, transformaciones), se dirá, por convención, que se trata de una *formación discursiva* para evitar los términos demasiado cargados de condiciones y consecuencias (...), como "ciencia" o "ideología" o "teoría" o "área de objetividad".

49 Louis Althusser, Op. cit. p.20.

50 Ibid, p.14.

51 Ibid, p.19.

- 53 Ibid, p.18.
- 54 Alfonso Reyes: *Obras completas*. T.XV, p.17. Fondo de Cultura Económica. México, 1963.
- 55 Alfonso Reyes, *Ibid*. p.425.
- 56 José Antonio Portuondo: *Concepto de la poesía*. p.10. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.
- 57 Roberto Fernández Retamar, *Op. cit.*, p.52.
- 58 *Ibid*. p.52.

CAPITULO II

HACIA UNA POETICA POLITICA DE LO HISPANOAMERICANO

## PROPUESTAS, PROMESAS ...

Desde principios del siglo XIX se observa en América hispánica la formación de una política y de una poética de lo americano. En la estrategia del proyecto político de la independencia y la unidad de América, se sitúa un proyecto poético unitario: la unidad de la lengua castellana, la unidad en la historia y en la cultura; y a partir de estas premisas se ha venido forjando una imagen unitaria de las literaturas hispanoamericanas.

El "americanismo literario" resulta ser, dentro de ese proyecto, uno de los grandes temas de la literatura de América y un concepto básico de las teorías literarias. Presente o ausente, explícito o implícito, el tema americano constituye un marco referencial que le sirve de *pre-texto* a toda conceptualización de la literatura en América.

En la producción literaria, la tentativa más radical en la búsqueda de la unidad político-poético es la idea, vale decir el sueño, de la creación del "Poema de América": una obra total y única, que condense todas las expresiones y cante toda la historia de América. Ese era el sueño de Martí en carta de 1884, dirigida al dominicano Manuel de Jesús Galván, autor de la novela *Enriquillo*. El elogia esa obra en estos términos: "leyenda histórica no es eso; sino novísima y encantadora manera de escribir nuestra historia americana ... Acaso sea la manera de escribir el poema americano".<sup>59</sup>

Desde la "Alocución de la Poesía", de Andrés Bello, vasto poema que es sólo un fragmento de un magno poema concebido por

autor con el título de "América", la idea totalizadora de construir una obra a la medida de toda América, no ha cesado entre poetas y críticos literarios. Así, *La Araucana* se lee y enseña no sólo como leyenda histórica de los aborígenes chilenos, sino también como la gran gesta de la raza precolombina en América.

En el siglo XX, Pablo Neruda fue quien con mayor ahinco y logro, plasmó en forma poética la imagen unitaria de América, en su extenso poema *Canto general*. Sin ser obra teórica ese libro es el espacio donde mejor se realiza el concepto del americanismo literario. Es una obra con valor de manifiesto político-poético.

*Canto general* es la presencia de América. Es la demostración de su existencia vital, permanente y cotidiana, en el universo. Es la recreación de su unidad, de su totalidad perdida, desde el tiempo en que su naturaleza fue herida, que sus razas fueron dominadas, y sus dioses destronados por los conquistadores.

Ese poeta está construido según esa concepción poético-política expresada por Martí, la cual reduce la poesía de América a un género y a una función: ser la crónica de los acontecimientos vitales de los pueblos de América; ser el relato que englobando los múltiples cantos, remonte a los aborígenes de la raza, del cosmos y el vivir diario de los pueblos de América, cantando su pasado, sus angustias presentes y sus esperanzas. Así, el *Canto general* es "novísima y encantadora manera de escribir nuestra historia americana", éste es "el poema americano", como lo quería Martí.

En la actividad teórica sobre la literatura, el americanismo literario fue próspero en sueños y tentativas de unificación. Proyectos hubo, y muchos; y

quizás no hubo más que eso: propuestas, promesas.

La idea de elaborar un texto que abarcara las más variadas y permanentes cuestiones poéticas estuvo desde el siglo pasado en la mira de algunos autores hispanoamericanos. La presencia cada vez más imponente de las literaturas hispanoamericanas desde finales del siglo XIX, las cuales demandaban la producción de obras teóricas y pedagógicas acordes con sus especificidades, se convirtió en el centro de las preocupaciones intelectuales de nuestros principales escritores. Martí, Rodó, en el siglo pasado; Pedro Henríquez Ureña y otros en este siglo, no cesaron de insuflar la idea del "americanismo literario".

En el inicio de esa idea existió un vacío que ya lo había sufrido España, como lo venía observando el mismo Henríquez Ureña desde 1913 en su artículo "Cuestiones métricas", y que una década después repite en "Camino de nuestra historia literaria": quienes hasta entonces realizan los proyectos fundamentales de estudio de nuestra literatura, son los extranjeros. Recuérdese que en el siglo XIX debemos a Marcelino Menéndez y Pelayo la primera antología, aunque insuficiente y parcial, de la poesía hispanoamericana. Y en su época Henríquez Ureña comprueba con amargura la continuidad de ese proceso de extranjerización, citando las dos investigaciones más completas y recientes de historia de la literatura hispanoamericana:

"La literatura de la América española tiene cuatro siglos de existencia, y hasta ahora los dos únicos intentos de escribir su historia completa se han realizado en idiomas extranjeros: uno, hace cerca de diez años en inglés (Coester); otro; muy

reciente, en alemán (Wagner). Está repitiéndose, para la América española, el caso de España: fueron los extraños quienes primero se aventuraron en poner el orden en aquel caos o, mejor, en aquella vorágine de mundos caóticos".<sup>60</sup>

Comprobando en 1925 el carácter parcial de los trabajos de historia de la literatura de autores hispanoamericanos, en relación con los de esos dos investigadores extranjeros, Henríquez Ureña expresa su decepción en esos términos:

"El ensayo de conjunto se los dejamos a Coester y Wagner. Ni siquiera los hemos realizado como simple suma de historias parciales, según el propósito de la "Revue hispanique": después de tres o cuatro años de actividad la serie quedó en cinco o seis países".<sup>61</sup>

¿Qué faltó entonces para que esos proyectos cuajaran? Faltó tiempo; hubo dificultad material de ser intelectual en América hispánica, incluyendo la carencia de libros, de documentos, como lo confesaba Pedro Henríquez Ureña en 1925 con cierto sentimiento de frustración, a propósito del proyecto de escribir una historia literaria:

"Todos los que en América sentimos el interés de la historia literaria hemos pensado en escribir la nuestra. Y no es pereza lo que nos detiene: es, en unos casos, la falta de ocio, de vagar suficiente (la vida nos exige, con imperio! otras labores), en otros casos, la falta del dato y el documento: conocemos la dificultad, poco menos que insuperable, de reunir todos los materiales. Pero como el proyecto no nos abandona, y no faltará quien se decida a darle realidad, conviene apuntar observaciones que aclaren el camino".<sup>62</sup>

El carácter incipiente que Henríquez Ureña, como también Rodó, apuntaba en esos proyectos de historia de la literatura, se presenta con mayor evidencia en los textos con propósito teórico, frente a la necesidad de sustituir "los obsoletos tratados de retórica", condenados por todos. Ambos autores de principio de siglo aluden a dificultades no teóricas, es decir circunstanciales, que impidieron durante ese período escribir el texto acariciado; sin embargo, no ignoran que las dificultades son sobre todo teóricas.

Los obstáculos han venido del afán de construir un metalenguaje propio que permitiera aprehender la realidad primero de América, y luego de la literatura americana. Es necesario observar, que este tipo de dificultad no estuvo presente en los autores del proyecto universalista, puesto que éstos trabajan con categorías conceptuales elaboradas ya por la tradición de la poética europea y solamente se proponían interpretarlas y adaptarlas a sus propósitos teóricos. Sin embargo, para los exponentes de la corriente hispanoamericana ni siquiera estuvieron definidos, hasta fecha relativamente reciente, los conceptos de obra, de género, de escritor, etc., debido al estado embrionario, por no decir inexistente, en que se mantuvo aún después de la independencia la producción literaria genuinamente hispanoamericana.

## EL TIEMPO DE LA EXEGESIS Y EL MIMETISMO

Habrá que retener como hipótesis de partida en el estudio de esa formación, que la teoría literaria es paradójicamente en

América hispánica, y contrariamente a la formación de la teoría literaria en la tradición europea, un producto anterior a las obras literarias mismas. Se estudiaban y se divulgaban las ideas poéticas tomadas de los tratados de poética traducidos en Europa, y en relación teórica exclusivamente con las obras poéticas de la antigüedad greco-latina y de Europa renacentista. Así, las ideas literarias, la cultura literaria, fueron conocidas en América hispánica, venidas ya en el equipaje de los descubridores, antes de que empíricamente la obra literaria, que debió ser el objeto de teorización, hubiese sido creada. El discurso teórico sobre la literatura es anterior en América hispánica al concepto mismo, primero de poesía y luego de literatura, en tanto que realidad específicamente americana.

Es cierto, desde los primeros años de la colonización en América hispánica se escribieron libros, considerados por los autores de historia de la literatura como las primeras obras literaria en América. Los Cronistas de Indias, sobre todo Colón, Las Casas y Oviedo, se mencionan como los iniciadores de la literatura hispanoamericana. Pero los escritos de los cronistas pueden considerarse como literatura sólo desde el punto de vista "gramatológico". Es decir, como puro acto de escritura, de letras, según la etimología; pero jamás como obras de creación artística. Además, toda la producción "literaria" en América hispánica antes del siglo XIX, era por lo regular no sólo obra de españoles, sino también imitaciones retóricas, no poéticas siquiera, de los modelos clásicos de la antigüedad greco-latina.

Enrique Anderson Imbert en su *Historia*

de la literatura hispanoamericana dice de Juan de Castellanos, español que llegó a América siendo adolescente:

"Sus nada elegiacas *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589) constituyen uno de los poemas más largos que se hayan escrito en el mundo; y, desde luego, el mayor en lengua castellana".<sup>63</sup>

Estas palabras puntualizan por un lado, la incapacidad de Castellanos para imitar el género elegíaco, y por el otro, el valor puramente retórico, elocuente y farragoso de estos poemas. Insistiendo sobre la inhábil imitación de los modelos clásicos hecha por el español, a seguidas agrega Anderson Imbert:

"No era poeta, pero sus versos vibran cuando cuenta, sobre todo en los momentos doléresos o trágicos. Borda las *Elegías* con hilos de color tomados de la literatura, la historia y la mitología clásicas. Había leído a Virgilio, Ovidio, Horacio, Séneca, Terencio... Y, en una época de curiosidad por cosas exclusivamente griegas era excepcional, revela lecturas directas de Jenofonte y otros. No creaba los clásicos, como Garcilaso, sino que, sin asimilarlos, entretejía los textos en la trama de su crónica o los incrustaba sin modificarlos".<sup>64</sup>

*La araucana*, de Alonso de Ercilla, es considerado como "el primer poema épico de América". Sin embargo, aparte de la temática americana, la cual en sus diversos motivos había sido constante en los variados escritos desde los Diarios de Colón, todo en esa obra era o de factura española o pura imitación de autores clásicos de la antigüedad: "Ercilla era español, vino a América ya con sus modelos poéticos del

Renacimiento, lector de Virgilio, de Lucano, y de Ariosto, soldado del reino católico de Felipe II, enemigo del indio...".<sup>65</sup>

La historia literaria nos repite que desde el siglo XVI hubo poetas "nativos" que cantaron el paisaje y los conflictos sociales y raciales en tierras americanas. En la literatura de cada país se repiten algunos nombres de esos "nativos"; en Santo Domingo se mencionan los nombres de Elvira de Mendoza, Leonor de Ovando y Francisco Tostado. Pero también con relación a esos autores hay una observación que se repite: como autores sólo se conservan sus nombres, no sus obras, las cuales se perdieron o de las cuales sólo nos llegaron fragmentos, versos. Esta observación la encontramos en *Panorama histórico de la literatura dominicana*, de Max Henríquez Ureña, quien refiriéndose a los autores "nativos" de Santo Domingo en el siglo XVI; dice: "Poco o nada sabemos de estos poetas, cuya producción no ha llegado hasta nosotros".<sup>66</sup> La misma observación aparece en la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Anderson Imbert, quien afirma, acerca de la poesía en Santo Domingo durante el mismo período: "Conservamos nombres de escritores, si bien se ha perdido casi todo lo que escribieron".<sup>67</sup>

Estas afirmaciones de los historiadores permiten llegar a la conclusión de que objetivamente las obras literarias de autores hispanoamericanos de la época colonial son exiguas, por no decir inexistentes. La historia literaria sólo nos reporta nombres, fechas y datos personales, no obras; a excepción de Garcilaso de la Vega, quien no puede ser considerado plenamente autor

hispanoamericano, pues aunque era mestizo, hijo de madre inca y padre español, toda su educación y toda su producción literaria las realizó en España, de donde regresó a América, desde la edad de veintiún años. En general, la literatura colonial, cuya referencia llena las páginas de las historias de la literatura hispanoamericana se reduce a una visión, una imagen, es decir un mito, creado por la búsqueda a todo precio de un "americanismo literario", de una identidad literaria hispanoamericana.

Esa literatura colonial hispanoamericana que no existió, que no ha podido ser historiada, a pesar de los esfuerzos de los historiadores, no pudo ser tampoco objeto de conceptualización, y de enseñanza. No dio lugar durante la colonialización a una poética hispanoamericana, porque no existían las obras hispanoamericanas.

Paradójicamente, la emergencia en Hispanoamérica de una visión propia y unitaria de la literatura y de la conceptualización literaria, es inseparable de Europa; de la política y la poética europeas. Frente a esa poética hubo dos grandes momentos. En un principio era la tentativa de imitar, no sólo los géneros, sino también los temas, las situaciones y los personajes de la poética europea. Fue un proceso de aprendizaje, de asimilación, de continuidad ... Luego vino el momento de la búsqueda de la especificidad hispanoamericana, en los temas y en los modelos poéticos. Y en esa búsqueda se proclamó, o la ruptura excluyente o la síntesis integradora, respecto de la poética occidental.

El primer período de la independencia política entre 1800 y 1830, designado por Pedro Henríquez Ureña en *Las corrientes*

literarias en América hispánica, como el período de la "independencia intelectual", nos aporta precisiones sobre las similitudes entre el proceso de formación de las ideas políticas y el uso de las ideas literarias. El punto inicial fue un común comportamiento frente a los modelos europeos: la imitación. Políticos y escritores hispanoamericanos adoptaron los esquemas culturales heredados de las potencias coloniales; al parecer en actitud negadora de la ruptura proclamada. Luego vendrá el momento de la síntesis, en política como en literatura, pero en esos inicios la palabra de orden era imitar.

Políticamente los hispanoamericanos buscaban emanciparse del colonialismo español, pero las repúblicas que querían fundar respondían a modelos políticos importados de Francia y los Estados Unidos. La formación de las ideas políticas durante esa época en América, procedió de la transmisión (lectura, traducción, imitación) de las ideas políticas del "Siglo de las luces" en Francia, y en particular de la Declaración de los Derechos Humanos proclamada por la Revolución Francesa. Antonio Nariño, como señala Pedro Henríquez Ureña, fue quien tradujo, imprimió y distribuyó el texto de la Declaración en toda América del Sur:

"Las últimas y más importantes rebeliones en el siglo XVIII fueron la insurrección de Tupac Amaru, un descendiente de los incas, en el Perú (1780) y el levantamiento de los comuneros de Nueva Granada (1781). Por aquel tiempo se había proclamado la independencia de los Estados Unidos, y nuevas doctrinas políticas se difundían en las colonias hispánicas, principalmente a través de los libros franceses, que se leían con no mucho

secreto. Montesquieu, Voltaire, Rousseau se contaban entre los autores de mayor influencia. En esto vino la revolución Francesa, que espantó y llenó de sorpresa la imaginación de los coloniales; sólo unos cuantos alcanzaron a discernir sus principios esenciales. Antonio Nariño (1775-1823), de la Nueva Granada, vertió al español la *Declaration des droits de l'homme*, la hizo imprimir secretamente (1794) y la distribuyó por toda Suramérica".<sup>68</sup>

Así, el acto mayor que dio nacimiento a nuestras repúblicas, el mismo que por definición debía ser la afirmación de la cultura hispanoamericana, es decir, la independencia, fue desde sus comienzos una operación de importación de modelos políticos. La misma operación de memorización e imitación se observa en aquella época con relación a los textos de teoría poética y las obras literarias europeas. Los estudiosos de la literatura procedieron con relación a los tratados europeos a partir del método hermenéutico. El mismo método aplicado en el Renacimiento por los europeos a los textos sagrados o profanos de la antigüedad. Traducción, exégesis. Todo un esfuerzo de aprendizaje, de interpretación y de explicación de los términos y de los textos postulados a priori como modelo de nuestra literatura. Una preocupación principal motiva ese comportamiento: respetar la fidelidad al sentido original, restableciendo una coherencia que el tiempo habría contribuido a arruinar. El instrumento metodológico es la filosofía en el sentido antiguo del término: descubrir la verdad, el fondo de las cosas, por el sentido primitivo de las palabras. La lingüística a la cual responde esa búsqueda es sin lugar a dudas

la lingüística de la etimología, de la nominación desde el origen de los conceptos.

La América hispánica de principios del siglo XIX estaba todavía dominada por el pensamiento neoclásico del siglo anterior. Las lecturas de los autores de la antigüedad greco-latina era parte esencial de la educación fundamentalmente humanística del siglo XIX. Era una reivindicación que databa del Renacimiento, y que en América se prolongó hasta bien entrado el siglo XX.

Una fórmula extraída de las *Memorias* del poeta prerromántico, el cubano José María Heredia, nos da una idea de la influencia de la tradición poética, particularmente latina, entre los hombres de letras en Hispanoamérica. En 1815 su padre, Francisco Heredia, le escribía en términos que recuerdan las palabras de Horacio en su "Espitola a los pisones", en relación con los textos griegos. Exhortaba Horacio a los pisones: "Para vos, hojead día y noche los libros griegos".<sup>69</sup> Y Francisco Heredia aconsejaba al joven poeta, en relación con los textos latinos y los tratados de reglas poéticas: "Estudia día tras día el Arte Poético de Horacio, extractos de Virgilio, así como "los tiempos y las reglas del arte".<sup>70</sup>

José Martí, confirmando ese apego de Heredia a Homero y a los autores europeos del siglo XVIII, decía del poeta "por cartilla tuvo a Homero; por gramática a Montesquieu".

Sin embargo, la naturaleza del vínculo, en particular con los autores latinos, era aún más profundo que el de la simple asimilación de lecciones de poética y retórica. Era un vínculo lingüístico y cultural, dado por la relación intrínseca

entre el castellano y el latín.

Lengua y literatura son inseparables en la formación de una cultura. Consciente de ese vínculo cultural, Martí afirmaba en 1882, la relación literaria y lingüística que une a los hablantes de lengua castellana con los principales autores latinos. Vivimos imbuidos de Virgilio y Homero, decía, con tonos que recuerdan a Humboldt, estableciendo un íntimo nexo entre espíritu y lenguaje:

“Vivimos, los que hablamos lengua castellana, llenos de Horacio Y Virgilio, y parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje”.<sup>71</sup>

Esa relación espiritual entre el latín y el castellano, es una realidad asumida por no pocos autores del siglo XIX. Unamuno asume esa relación años después de Martí, señalando que el castellano “es un romance de latín casi puro” y “que estamos pensando con los conceptos que engendró el pueblo romano”.

Heredia es el poeta que para Martí ilustra mejor ese vínculo espiritual y lingüístico, que los autores latinos van conformando en los autores hispanoamericanos. En el estudio del latín su modelo era Horacio, quien representaba el ideal clásico, por la belleza de su estilo, en contraste con otros autores latinos como Séneca o Quintiliano. La predilección de Heredia por el latín de Horacio nos la describe Martí con recios matices distintivos:

“El latín que estudiaba con el maestro Correa no era el de Séneca difuso, ni el de Lucano verboso, ni el de Quintiliano, lleno de alamares y de lentejuelas, sino el de Horacio, de clara hermosura, más bello que los griegos, porque tiene su elegancia sin

Andrés Bello, como ningún otro autor del siglo XIX, nos da cuenta de la contradicción a la que está sometida la naciente independencia intelectual hispanoamericana. Su crítica literaria y su obra poética, talladas en modelos clásicos, son al mismo tiempo la más alta palpitación del sentimiento americanista. Bello era de formación neoclásica, nutrida en el apego a los modelos de la antigüedad, en particular los autores latinos.

Su crítica literaria está saturada de referencias a Homero, Horacio, Virgilio, Quintiliano. Sus juicios acerca de autores modernos, contemporáneos suyos, eran orientados más que por la lectura de la obra del momento, por los ejemplos y los preceptos de valor permanente, derivados de las obras maestras de la antigüedad. Por eso, aunque no sin originalidad, sus críticas eran como páginas de un tratado de poética. Eran de orientación prescriptiva; tendían a alabar o a censurar ciertos valores poéticos de las obras, en nombre de los cánones establecidos. Así, los elogios que Bello hace a la obra juvenil de José María Heredia, son apreciaciones académicas, normativas. Observa en esa obra la conformidad con aspectos de la creación y la composición, codificados por los tratados de retórica y poética: distribución de las partes, conexión de las ideas, buen gusto y originalidad:

"Entre las prendas que sobresalen en los opúsculos del señor Heredia, se nota un juicio en la distribución de las partes, una conexión de ideas, y a veces una pureza de gusto que no hubiéramos esperado de un poeta de tan pocos años. Aunque imita a menudo, hay por lo común, bastante originalidad en

sus fantasías y conceptos...".<sup>73</sup>

Bello destaca igualmente los "defectos" en la poesía de Heredia. Algunos son producto de la juventud del poeta, otros son resultado del español hablado en Cuba, como "la falta de prosodia"; y otros, se deben al "mal ejemplo" que seguía el autor. Entre estos defectos Bello condena en Heredia los arcaísmos, de los cuales dice, fijando reglas poéticas:

"Los arcaísmos podrán tolerarse alguna vez, y aún producirán buen efecto, cuando se trate de asuntos de más que ordinaria gravedad".<sup>74</sup>

Prescripciones de esta naturaleza son comunes en los tratados de artes poéticas vigentes en la época de Bello y contra los cuales emergerá el romanticismo. El apego a esos modelos teóricos neoclásicos se manifestará con fuerza en la posición que Bello asumirá frente al romanticismo. La propia producción poética de este autor está sometida a esa atadura.

La poesía de Andrés Bello pretendía ser esencialmente hispanoamericana, independiente de la poesía y de la política europeas. En su "Alocución a la poesía", poema que vale tanto un manifiesto poético como un manifiesto político, Bello predica el retorno a la naturaleza americana, idealiza el suelo y la vegetación del continente. Sin embargo, el americanismo poético de Bello reside sólo en los temas naturales. Su poesía seguía siendo construida de acuerdo a la formas y normas de la poesía de la antigüedad, codificadas por los tratados de poética.

En su obra poética Bello asume, desde los albores de la lucha por la independencia, la paradoja permanente de

nuestros hombres de letras, situación acertadamente descripta por Hernando Valencia Goelkel, cuando afirma: "la gran desdicha de nuestras letras ha sido la falta de autenticidad, el gran azote de nuestras letras ha sido la búsqueda de la autenticidad".<sup>75</sup>

En Bello la falta de autenticidad se expresa, señala el autor, en su tentativa de imitar la silva latina en su silva a la "Agricultura de la zona tórrida". El "sabio pretendía aclimatar a Virgilio en América", dice Valencia Goelkel, aludiendo claramente a la égloga en que Bello deliberadamente imita a Virgilio: "Tirsis, habitador del Tajo umbrío". La misma afirmación puede hacerse de Bello en relación con Horacio en el poema "A la nave", que el propio autor designa como "Oda imitada de la de Horacio o Navis, Referent".

Esa paradójica duplicidad observada en Bello, entre la búsqueda de autenticidad en su obra poética y la falta de autenticidad en las concepciones poéticas, caracteriza también a *Periquillo Sarniento* (1816), del mejicano José Joaquín Fernández Lizardi, obra considerada por la historiografía literaria hispanoamericana como la primera novela hispanoamericana, y que comienza a realizar en parte, la "independencia intelectual".

Esa novela es puesta como ejemplo de una de las primeras obras literarias específicamente hispanoamericanas, por el lugar de publicación, por la nacionalidad del autor y por la temática. Sin embargo, sus principios de construcción, es decir su poética, y su contenido social, convierten esta obra en un remedo tardío de la novela picaresca europea, en particular española, de los siglos XVI y XVII, como observa Pedro

Henríquez Ureña:

"Es una historia en el estilo del *Guzmán de Alfarache* de Alemán y del *Marcos de Obregón* de Espinel; el héroe es un pícaro, que tiene una serie de aventuras ignominiosas y viaja hasta las Filipinas. En tanto que, por su estructura, pertenece a una escuela antigua y por entonces ya extinta..."<sup>76</sup>

Además, Lizardi, como sus contemporáneos, no pudo sustraerse al influjo de las ideas políticas y filosóficas de los autores europeos más importantes en la época. La ideología vehiculada por la obra es, como lo observa Pedro Henríquez Ureña, una mezcla de ideas sacadas del "tesoro clásico" y de algunos autores "modernos" de moda en la época:

"Y sus comentarios morales están convenientemente mezclados: las citas tomadas del acervo clásico -Aristóteles, Horacio, Juvenal o Séneca, traducidos por el autor- dejan lugar, aquí y allá, a reflexiones inspiradas por autores modernos, Rousseau en particular".<sup>77</sup>

En un escenario social americano, como Bello en un escenario natural, Lizardi reproduce ideas literarias y políticas europeas.

Los diversos casos de producción de obras literarias durante ese período llamado de la "independencia intelectual" nos permiten pensar que si bien la América hispánica como tema comenzaba a ser el centro de las obras literarias, sin embargo éstas continuaban siendo una imitación, incluso todavía mal lograda, de los modelos de los géneros literarios de la poética clásica europea.

## LA BUSQUEDA DE LA SINTESIS LITERARIA

Los esfuerzos de conceptualización con miras a deslindar la literatura hispanoamericana como realidad autónoma continuaron al final del siglo XIX y comienzo del siglo XX siguiendo las pautas trazadas por los autores del período inicial de la "independencia intelectual", tanto en los términos inaugurales como en la relación mimética respecto de Europa: es notoria la incapacidad de pensar la literatura hispanoamericana como realidad propia y como conceptualización independiente de las poéticas europeas.

Tal dependencia se debía todavía, en parte, al estado realmente embrionario de las literaturas hispanoamericanas, el cual dificultaba la formación del concepto "literatura hispanoamericana". Pero, además, aún pervivía un cuadro político y cultural de la época caracterizado por la dependencia espiritual e intelectual con respecto a España, a pesar de haberse proclamado hacía más de medio siglo la fundación de repúblicas independientes. Esa dependencia se sustentará, con sus diversos matices, en una concepción unitarista e universalista de la lengua, vista ésta como un espíritu que se transmite de un pueblo a otro y crea una identidad espiritual entre todos los sujetos parlantes de una misma lengua.

Desde luego, los términos que apuntaban hacia una definición de la literatura con concepto propio, se habían enriquecido en América con un nuevo elemento que permitía el inicio de una actividad sistemática de teorización de la literatura

hispanoamericana: después de las obras de los hombres de letras del siglo XIX, Bello, Sarmiento, Rodó, Martí, y principalmente la obra de Rubén Darío y el modernismo, cuya presencia fue sentida estrepitosamente en España, comenzó a imponerse la realidad de la existencia de la literatura hispanoamericana y a hacerse conceptualmente más comprensible.

En ese proyecto, el concepto de *síntesis* constituye una idea clave. En el doble movimiento de continuidad y ruptura con la tradición poética europea, la teorización literaria ha tenido, entre sus grandes retos, la elaboración de una síntesis literaria, superando la etapa de la simple imitación y de la exégesis. En ese proceso, el pensamiento literario hispanoamericano ha emergido en esta búsqueda de los nombres, tratando de adecuarlos a la nueva literatura que surgió con la realidad americana. Las nociones de poética, literatura, poesía, los géneros literarios, las nociones de ritmo, de metáfora, las corrientes literarias, se han visto redefinidas una y otra vez en el contexto hispanoamericano, dando lugar a orientaciones disímiles en la literatura y en la teoría literaria.

Por eso, los problemas principales que confronta la literatura hispanoamericana comienzan por la aclimatación de los conceptos de la literatura europea a la literatura latinoamericana, como lo observa Rudolf Grossman. Y entre los problemas, el primero lo plantea el concepto de periodización. "La problemática de la literatura latinoamericana comienza con su cronología".<sup>78</sup>

Esa periodización no es un contenido nocional autónomo, sin implicaciones

lingüística y culturales, como podría creerse. Es un problema de significación, de denominación, pues el autor al referirse a las denominaciones legadas por los europeos en cuanto a la periodización de la literatura, nos revela el proceso de aplicación de los términos clasicismo, romanticismo, expresionismo, barroco, que se ha seguido en América Latina, observando que tales denominaciones no siempre responden a la realidad de la literatura latinoamericana:

"La costumbre de aplicar denominaciones de la épocas literarias europeas también en América, se generalizó de tal modo que difícilmente pueden reemplazarse por otras (...). Pero allende el Atlántico se debe concebir dichas denominaciones puestas entre comillas intelectuales, que alerten sobre las diferencias, sobre la naturaleza americana de ese clasicismo, ese romanticismo, ese expresionismo".

"Sobre todo cuando al usar estas denominaciones literarias, se toman en cuenta los conceptos de la historia del arte, de los que, a menudo, recibieron también sus nombres: "Barroco", "Clasicismo", "Impresionismo", es fácil dar un traspies, pues en Latinoamérica no existe siempre la armonía entre la literatura y el arte que se supone para ello".<sup>79</sup>

En la periodización, como en los demás tópicos, para Rudolf Grossman la síntesis constituye el rasgo que mejor define la literatura hispanoamericana, resultado de la fusión de razas y culturas europeas y autóctonas. La síntesis literaria no es en la visión de este autor una simple imitación o repetición de lo europeo, es una "asimilación", una "simbiosis", "un proceso en dirección hacia una aclimatación mutua o

integración progresiva de una fuerza biológica-vital primitiva".

Esta idea fue ya expresada por Henríquez Ureña cuando decía, planteando el problema de nuestra literatura a partir de la lengua: "En todas las artes se plantea el problema" (...). "En literatura, el problema es complejo, es doble: el poeta, el escritor, se expresan en idioma recibido de España".<sup>80</sup> Y concluía Henríquez Ureña resolviendo este dilema de la literatura, planteando la síntesis lingüística como una policromía necesaria y vigorosa, en la cual nuestra habla y nuestras letras se tiñan de su propio color sin renunciar al color de la lengua española:

"No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de expresión original y propia comienza ahí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda".<sup>81</sup>

Pedro Henríquez Ureña justifica la orientación europeizante de los intelectuales hispanoamericanos del período inicial de nuestra independencia, como algo inevitable, obligado. "Todo aislamiento es ilusorio", afirma. Y luego describe, con poder de síntesis, el curso necesario que hubo de seguir la historia intelectual de América en un complejo proceso de continuidad y ruptura frente a Europa. Y Bello fue el primero en iniciar ese proceso, en el ámbito de las letras:

"La historia de la organización espiritual de nuestra América, después de la emancipación política, nos dirá que nuestros propios orientadores fueron, en momento

oportuno, europeizantes: Bello, que desde Londres lanzó la declaración de nuestra independencia literaria, fue motejado de europeizante por los proscriptos argentinos veinte años después...".<sup>82</sup>

Henríquez Ureña no condena, como otros, la imitación de Europa, pues la imitación es un inevitable hecho de comunicación; y, sobre todo, Latinoamérica tiene derecho sobre Europa. El mismo, y su generación, tuvieron que imitar a los europeos. El mandato de estudiar a los autores antiguos pareció repercutir con la fuerza de un imperativo cultural, entre los intelectuales hispanoamericanos de principios del siglo XX.

En sus primeros escritos, al inicio del siglo XX, Pedro Henríquez Ureña adoptó frente a los modelos poéticos de la antigüedad un comportamiento mimético similar al de Bello un siglo antes. Escribe en moldes griegos su obra dramática "El nacimiento de Dionisos". Sin embargo, la imposibilidad de aclimatar el género a las normas castellanas, se advierte en estas palabras del autor: "Si este ensayo en un género esencialmente poético no está escrito en verso, débese a la dificultad de emplear metros castellanos que sugieran las formas métricas de los griegos".<sup>83</sup>

Si en los inicios del siglo XIX las letras hispanoamericanas bebieron fundamentalmente de fuentes latinas, el estudio en particular de los textos griegos acompañó el florecimiento del pensamiento humanístico en América hispánica al iniciarse el siglo XX. Ese movimiento, cuyo escenario fue México en los albores de la revolución de 1910, es reñado por Pedro Henríquez Ureña, su motor y artífice

principal, en su artículo "La cultura de las humanidades". Refiriéndose a la circunstancia que congregó, en 1906 en México, en torno a la revista *Savia Moderna*, a un grupo de jóvenes intelectuales, dice:

"No llegaron a darse las conferencias sobre Grecia; pero con esas lecturas renació el espíritu de las humanidades clásicas en México".<sup>84</sup>

Las huellas que dejó ese movimiento serán determinantes para la orientación de los textos teóricos sobre literatura. Toda la vida de Alfonso Reyes, principal teórico de la literatura, será consagrada a la tarea de divulgar y exaltar la poética y la cultura antiguas, en particular la griega. El helenismo marca sus principales obras. El consagra cursos y tratados a la exégesis de los textos de retórica y poética de la antigüedad griega, como lo testimonian estos títulos: *La crítica en la edad ateniense*, *La experiencia literaria*, *La antigua retórica*, *Tres puntos de exegética literaria*.

A través de esas obras, algunas de las cuales fueron cursos que impartió en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de México, entre 1941 y 1942, se destaca Reyes como el autor hispanoamericano que más se esforzó en fijar e imitar en los estudios literarios, los patrones de la retórica y la poética de la antigüedad griega. Existe en el discurso pedagógico de Reyes una enseñanza de esas disciplinas que tiende a reducirlas al estatus de documento arqueológico. Es una enseñanza puramente filológica y exegética, sin crítica ni reflexión: una cronología que traza la génesis y la evolución de la crítica y de la literatura en la antigüedad greco-latina.

La perspectiva antropológica de Reyes, en su teoría literaria, era europeizante; de ahí la sublimación de lo helénico. Pero esto se explica en parte por el hecho de que él, como Pedro Henríquez Ureña, era un hombre en gran medida del siglo XIX. Y hasta finales de ese siglo existía la dificultad de pensar en términos propios, la literatura hispanoamericana.

En efecto, la dificultad de hacer de la literatura hispanoamericana el objeto de una teorización fue sentida por los hombres de letras hispanoamericanos a todo lo largo del siglo XIX. Pero el problema planteado era aún más complejo, por sus implicaciones antropológicas. Generalmente era formulado en parecidos términos: dada la diversidad de razas que pueblan el mismo espacio, ¿cuál ha de ser el principio unificador de sus artes y sus literaturas? La búsqueda de un principio homogeneizador que sirviera de punto de apoyo para la elaboración del concepto de "literatura hispanoamericana" fue tarea común de los intelectuales hispanoamericanos de ese siglo. Y hasta hoy eso ha sido una preocupación general y durable.

Pero como se ha visto, esa búsqueda rebasada los marcos estrechos de la literatura. Su primer obstáculo lo constituía la definición misma de América, marco nocional y referencial que determinará el "americanismo literario". En el debate por la búsqueda de un principio homogeneizador de la literatura estaba en juego, en realidad, toda la cuestión de la historicidad hispanoamericana. La conciencia de una literatura y de una concepción de esa literatura, se situó en el ámbito de la comprensión del hombre hispanoamericano de pertenecer a una misma comunidad geográfica, lingüística y cultural. Y es ese

reconocimiento, el que ha sido erigido desde muy temprano, en principio homogeneizador de la literatura de los diversos países.

La búsqueda de una concepción propiamente hispanoamericana de la literatura surgió dentro de los apremios del hombre americano por su independencia política e intelectual y la búsqueda de su expresión cultural, trayecto ansiosamente reconstituido por Pedro Henríquez Ureña a principios del siglo XX en sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*:

"Nuestra historia literaria de los últimos cien años podría escribirse como la historia del flujo y reflujo de aspiraciones y teorías en busca de nuestra expresión perfecta; deberá escribirse como la historia de los renovados intentos de expresión y, sobre todo, de las expresiones realizadas".<sup>85</sup>

En ese texto, la expresión "nuestra historia literaria de los últimos cien años" alude cronológicamente a los escritos y a las obras no sólo considerados como "literarios", según la antigua concepción de los géneros, sino a todos los textos de algún valor artístico e ideológico escritos en América hispánica desde principio del siglo XIX, que hayan contribuido a forjar la "expresión perfecta" de América. Entre estos textos se destacan, en primer lugar, los ensayos políticos. Porque, el americanismo, como doctrina unitaria, surgió no sólo en la literatura, sino principalmente en los textos políticos, como una elaboración discursiva del mito y la utopía de la unidad americana.

Simón Bolívar fue el artífice de la idea de la unidad americana. Desde entonces, los intelectuales y los hombres de acción política se dieron a la tarea de

alimentar ese proyecto unitarista, a pesar de la existencia en las diversas sociedades americanas de factores naturales y sociales que imposibilitaban la realización de la unidad, como lo advierte Bolívar en 1815:

"Es una idea grandiosa pretender formar de todo el Mundo Nuevo una sola nación con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo. Ya que tiene un origen, una lengua, unas costumbres y una religión debería, por consiguiente, tener un solo gobierno que confederase los diferentes estados que hayan de formarse; mas no es posible porque climas remotos, situaciones diversas, intereses opuestos, caracteres desemejantes dividen a la América. ;Qué bello sería que el istmo de Panamá fuese para nosotros lo que el de Corinto para los griegos!".<sup>86</sup>

Bolívar expresa emotivamente el deseo de la unidad de América, apoyándose en la leyenda y el mito de Corinto. Así, la visión política se expresa mediante un símbolo literario. En este simbolismo, el mito intercambia con la utopía.<sup>87</sup>

Pero la búsqueda de la "verdad absoluta" que es la unidad de América, es ante todo un discurso de poder, un discurso de Estado enarbolado en defensa de la independencia y la libertad, pero siempre mediante la anulación de las diferencias en aras de la centralización como Bolívar lo dejó expuesto, en sus "Cartas de Jamaica".

Pedro Henríquez Ureña dio el nombre de utopía a este proyecto de unidad política de los pueblos de América, de la "unidad de la magna patria", como él proponía en su ensayo "Patria de la justicia", alcanzable sólo para la realización del ideal de justicia y

cultura: "la emancipación del brazo y la inteligencia". Así, el mito literario de la unidad de América, ha sido tema constante de los escritores hispanoamericanos y de la teoría literaria, en pos de ese ideal de emancipación.

Aún a finales del siglo XIX, ese problema de la unidad de América, que sirviera de apoyo al concepto de literatura hispanoamericana, permanecía siendo un problema de época y estaba lejos de ser resuelto. En la lógica de esta problemática se inscribían otras interrogantes que tenían que ver con el estatus de la literatura hispanoamericana dentro del concepto de "Hispanoamérica" frente a España principalmente: ¿Y la literatura española? ¿Cuál es la naturaleza del vínculo existente entre las dos literaturas? ¿Unidad o diferencia? Planteadas en esos términos, esas diversas interrogantes dieron motivo a respuestas diferentes.

En los escritos de José Martí sobre arte y literatura, entre los años 1875 y 1881, época en que regresó a América luego de su primer exilio, en España, se observan muy escasamente los términos de América y de literatura hispanoamericana. La ausencia de una literatura propia y de elementos propios factibles de constituirse en la unidad hispanoamericana es resaltada por Martí en aquel año de 1881, en sus célebres apuntes "Ni será escritor inmortal en América...":

"Porque tenemos alardes y vagidos de literatura propia, y materia prima de ella, y notas sueltas y vibrantes y poderosísimas -mas no literatura propia-. No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica. Estamos en tiempos de

ebullición, no de condensación; de mezcla de elementos, no de obra enérgica de elementos unidos (...). Las obras magnas de las letras han sido siempre expresión de épocas magnas. A pueblos indeterminados, ¡literatura indeterminada! (...) Lamentémonos ahora de que la gran obra nos falte, no porque nos falte ella, sino porque esa es señal de que nos falta aún el pueblo magno de que ha de ser reflejo (...).<sup>88</sup>

Es importante observar cómo todavía en aquella época una inteligencia tan observadora y aguda como la de Martí, no llegaba a percibir con perfiles definidos la realidad de América ni la realidad de la literatura hispanoamericana.

Durante el período de 1875 a 1881, esa percepción se va formando. Se observa una superación gradual de la noción de "literatura española" en beneficio de la noción de "literatura hispanoamericana" o de "literatura americana". La unidad geográfica, la unidad lingüística y la unidad histórica de la América hispánica, eran elementos de reflexión en la búsqueda de la "literatura hispanoamericana", diferente de la literatura española, como lo observa Hans-Otto Dill:

"Hasta ahora, Martí habla de Cuba y de España, de literatura española o de "literatura a secas". Compara a Cuba con España y viceversa. El concepto de literatura "americana" o "hispanoamericana" aparece cuando reside en México, Guatemala y Venezuela, donde vive entre 1875 y 1881. El concepto de "nuestra América" precede al concepto de literatura hispanoamericana, conforme a su concepto del realismo (...). Este americanismo político lo desarrolla en los mencionados países latinoamericanos, donde trabaja como periodista, crítico y

profesor. Aprovechó esas oportunidades para estudiar profundamente la vida social, la historia, la cultura, la literatura y el arte de dichos pueblos. Comprobó grandes afinidades entre todos estos países. Fernández Retamar habla de "compresión de una unidad mayor, que él llamará "Nuestra América", dentro de lo cual aparece articulada Cuba".<sup>89</sup>

Así, el concepto de "Nuestra América" engloba y determina el concepto de literatura hispanoamericana, por la cronología y por la práctica política y literaria. El concepto de "Nuestra América" precede en algunos años el de "literatura hispanoamericana", y este último no encuentra su sentido sino en la oposición principal España-América hispánica (Cuba).

El realismo martiano de que habla Hans-Otto Dill en relación con los términos "América hispánica" y "literatura hispanoamericana" consiste en la subordinación de lo poético a lo político, a partir de una visión metafísica de la historia y de la literatura en la cual la "literatura hispanoamericana" es considerada como la "expresión" de una "esencia" (Hispanoamérica), cuya existencia es indispensable para que pueda hablarse de literatura. Pero, por el momento se impone dejar de lado la concepción instrumentalista y esencialista aquí expresada por Martí, para destacar que su conciencia de la unidad de América y de su literatura era superior a la de muchos intelectuales de su época: A través de su práctica revolucionaria contra el colonialismo español y de su práctica de poeta y crítico literario, llegó a la conclusión de que todas las literaturas hispanoamericanas constituían una unidad; y que esa unidad era diferente a la literatura

española. Así, pues, para Martí en la tradición de Bolívar, el principio unificador de la literatura hispanoamericana es el concepto antropológico de "Nuestra América".

La noción de "literatura hispanoamericana" y la noción misma de "Hispanoamérica", son solidarias. Ambas nacieron juntas en el mismo proceso de lucha, de afirmación cultural y política que vive la América hispánica desde el siglo XIX. En ese proceso, la formación del concepto de "literatura hispanoamericana", constituye la primera manifestación de la teoría literaria aplicada a la literatura hispanoamericana. Es por eso que, por sus implicaciones históricas y teóricas, el concepto de "literatura hispanoamericana" sirve de concepto estratégico para la teorización de las obras literarias hispanoamericanas, y para la crítica de todo proyecto teórico, tenga o no en cuenta a esas obras literarias.

En la búsqueda del principio homogeneizador de las letras hispanoamericanas, se observa un brusco contraste entre la clarividencia americanista de Martí y la visión eurocéntrica de muchos de sus contemporáneos. Para no pocos hispanoamericanos y españoles del siglo XIX, la idea de la existencia de una especificidad americana diferente de la española, y de una literatura española, no era tan evidente como hoy.

Una importante corriente del pensamiento concebía aún la realidad de la literatura hispanoamericana sólo dentro del ámbito de la literatura de la metrópoli española. España, por la lengua, la tradición literaria y su gran influjo cultural, era vista como principio de unidad

de las literaturas hispanoamericanas, aún en ciernes. Guillermo de Torre observa que a finales del siglo XIX existía un consenso entre los filólogos e intelectuales españoles e hispanoamericanos, en torno a España, como la base de la unidad de la literatura hispanoamericana. Tres autores españoles fueron los ideólogos de esta percepción hispanófila de la literatura hispanoamericana: Juan Valera autor de *Cartas americanas*, Marcelino Menéndez y Pelayo, autor de la primera *Antología e historia de poetas hispanoamericanos*, y en menor medida, Miguel de Unamuno.<sup>90</sup>

Para Juan Valera, entre 1888 y 1890, período en que escribió sus *Cartas americanas*, las literaturas de México, Colombia, Chile y Perú y demás repúblicas", eran apenas elementos dispersos, sin cohesión; carecían de un principio que las definiera como "literatura general hispanoamericana". Ese principio había que buscarlo en España, en la metrópoli, la cual, constituyéndose en nexo de todas esas literaturas les permitía cobrar "unidad superior".<sup>91</sup>

Menéndez y Pelayo, por su parte, concibió el proyecto de escribir una historia de la literatura hispanoamericana como parte de la historia de la literatura española. Así hablaba él de escribir la historia de la literatura española y la historia de la literatura hispanoamericana "en un solo cuerpo".<sup>92</sup>

Miguel de Unamuno, considerando que la poesía de Darío se hace en la lengua castellana, y que Darío quiere decir cosas que hasta en castellano nunca se han dicho, él propone como solución a los hispanoamericanos la necesidad de que ellos

se hagan su propia lengua, tomando como núcleo el castellano antiguo.

Esas tres ideas fundamentales expuestas por autores españoles encontraron en América hispánica partidarios fervientes. La perspectiva hispanófila de Valera y Menéndez Pelayo es compartida por intelectuales de la época tales como los argentinos Bartolomé Mitre y Calixto Oyuela, y el colombiano Miguel Antonio Caro.

A raíz de una polémica que tuvo lugar en Argentina en torno al proyecto de creación, por primera vez, de un curso de literatura hispanoamericana en la universidad, los dos intelectuales argentinos coincidieron en que tal curso era imposible. Mitre argumentando que, visto el estado embrionario de las letras hispanoamericanas faltaba una "filosofía", un pensamiento de base que las homogeneizara para que así pudiera hablarse de literatura hispanoamericana. Mientras tanto decía él, secundando la opinión de Valera, habría que considerar la enseñanza de la literatura hispanoamericana como un "estudio accesorio", como una "provincia" de la literatura castellana, apoyándose en el vínculo común de la lengua.<sup>93</sup> En cuanto a su compatriota Calixto Oyuela, él consideraba en esa época que era "imposible escribir un curso independiente de la literatura americana, porque una tal literatura no existe como un todo homogéneo".<sup>94</sup>

España era el principio de unidad de esas literaturas. Desde luego, esa visión no respondía sólo a la ideología hispanófila, predominante en el medio intelectual de entonces. Había una realidad: las literaturas de los diferentes

países de América hispánica eran aún manifestaciones precarias, esporádicas y dispersas.

No obstante la realidad de una producción literaria ya apreciable, las condiciones de esa producción eran aún tan precarias en los primeros años del siglo XX, que en la conciencia de importantes intelectuales de la época todavía perduraba la convicción de que la literatura hispanoamericana era una derivación de la literatura española, sin estatus independiente. Pedro Henríquez Ureña, ejemplar exponente de los intelectuales hispanoamericanos de su generación, expresa esa convicción en 1909 en carta dirigida a su compatriota dominicano Federico García Godoy:

"Nuestra literatura hispanoamericana no es sino derivación de la española, aunque en los últimos tiempos haya logrado *refluir*, *influir*, sobre aquélla con elementos nuevos, pero no precisamente americanos. Suele decirse que las nuevas condiciones de vida en América llegarán a crear literaturas nacionales; pero aún en los Estados Unidos, donde existe ya un arte regional, los escritores de mejor doctrina (...) afirman que "la literatura norteamericana no es sino una *condición* (una modalidad, diríamos nosotros) de la literatura inglesa".<sup>95</sup>

Años después, Henríquez Ureña elaborará un concepto propio de la literatura hispanoamericana; pero en esos primeros años aún la ve como una simple "derivación" o "modalidad" de la literatura española. Y el modernismo, a pesar de su novedad y de su influencia en España, no constituye elemento para la formación de una literatura propia; él considera, como la generalidad de los críticos de la época, que no es

genuinamente americano.

El umbral de la teoría literaria fue desbrozado en fecha temprana de este siglo por José Enrique Rodó en *El mirador de Próspero*. Ese autor, contrariamente a otros intelectuales del siglo XX como Pedro Henríquez Ureña, tenía la profunda convicción de que la literatura hispanoamericana era una realidad perceptible e independiente con relación a Europa.

Rodó fue el primer autor del siglo pasado en construir una teoría del americanismo literario. En diversos ensayos él orienta su reflexión hacia la búsqueda de una especificidad propia de la literatura hispanoamericana. Particularmente en su ensayo de 1895, "El americanismo literario", él construye ese concepto a partir de una visión crítica de la literatura americana. El americanismo literario es para Rodó en los inicios de la independencia:

"La aspiración de comunicar al boceto apenas delineado de la literatura americana un aire peculiar y distinto, que fuese como la sanción y el alarde de la independencia material y complementara la libertad de la expresión y la forma, es una de las energías que actuaron con insistente entusiasmo, a partir del definitivo triunfo de aquella independencia y en medio de las primeras luchas por la organización, en el espíritu de los hombres que presidieron esa época de nuestra cultura".<sup>96</sup>

Ese proyecto de comunicar "un aire peculiar y distintivo" que define el "americanismo literario", no se realizará en América sino a partir del romanticismo, pues durante los inicios de la literatura, los poetas, educados en el clasicismo, se limitaron a imitar modelos universales.

Sin embargo, en esos comienzos, en América hispánica el romanticismo no constituyó un punto de reflexión y de creación original de los autores hispanoamericanos. Los románticos olvidaron importar a América un principio básico asociado al concepto de libertad del romanticismo: no imitar modelos. Y así, la emergencia del romanticismo en América significó un desplazamiento de los temas y de la poética del romanticismo europeo hacia la incipiente literatura hispanoamericana.

Se sitúa en la primera mitad del siglo XIX el primer debate teórico sobre literatura en América hispánica.<sup>97</sup> En Chile, en 1842, una polémica opuso los románticos argentinos y chilenos a los discípulos neoclásicos de Andrés Bello. El objeto de la discusión era tanto político como literario; esos primeros románticos hispanoamericanos defendían el postulado enarbolado por Víctor Hugo en 1827, de libertad en todas las cosas, en arte como en política. Insistiendo sobre la importancia de Hugo en el romanticismo hispanoamericano, Henríquez Ureña nombra a este autor en varios pasajes del capítulo "Romanticismo y anarquía", de su citada obra. Observa que el chileno Lastarria omitió la palabra romanticismo pero citó a Víctor Hugo:

"Lastarria había hablado de la necesidad de una emancipación literaria, declarando que la literatura debía ser "la expresión auténtica de nuestra nacionalidad y, aunque cuidadosamente evitó la palabra *romanticismo*, citó a Víctor Hugo y ensalzó la literatura de Francia, libre al fin de "rigurosas y mezquinas reglas".<sup>98</sup>

Desde *Elvira*, primer poema romántico en América, publicado por Esteban Echeverría en 1832, Hugo fue también el autor que más

influencia ejerció entre los románticos hispanoamericanos, en el período inicial de la implantación del romanticismo en América, y por eso su poética está presente de manera decisiva en ese momento de renovación de la conceptualización literaria en América hispánica.

El inicio del teatro romántico tiene la impronta de Hugo: "Nuestro primer drama romántico acusa la influencia de Víctor Hugo: es el *Don Pedro de Castilla*, de Francisco Javier Foxá..."<sup>99</sup> "Ya en 1836 se había publicado en aquella ciudad (La Habana) una traducción en verso del *Hernani* de Hugo..."<sup>100</sup> Y en la novela, su nombre está también presente junto al de otros románticos europeos: "Sólo a partir de 1845 empiezan a multiplicarse las novelas, de asunto histórico o contemporáneo, en el estilo de Walter Scott, Víctor Hugo o Eugene Sue".<sup>101</sup>

Guillermo Díaz-Plaja sostiene una opinión opuesta a la de Pedro Henríquez Ureña, sobre la procedencia del romanticismo hispanoamericano. El romanticismo no llegó a América sino por vía española, cuya introducción en España él describe así:

"El movimiento romántico, fenómeno paneuropeo, en cuya gestación lejana hay que señalar la huella española, llega a la península, naturalmente, por vía exterior (...). Dos son las vías de penetración de la nueva escuela: Andalucía y Levante".<sup>102</sup>

Posteriormente al romanticismo español se divide en las dos tendencias que predominaban en el romanticismo europeo: "En este conflicto de principio, Cataluña se decidió por Walter Scott; en Madrid debía triunfar la enseña de Víctor Hugo".<sup>103</sup>

Los románticos hispanoamericanos de aquellos momentos no fueron ni siquiera originales en la imitación; no imitaron directamente a Hugo ni a los románticos alemanes sino a los españoles, quienes antes habían imitado a los principales autores del romanticismo europeo. Esta procedencia directa del romanticismo hispanoamericano respecto del romanticismo español llevó al autor peruano José de la Riva Agüero a afirmar en el 1905, que ese movimiento surgió en Perú como "reflejos, ecos de ecos", puesto que no llegó directo de Francia sino de España:

"Nuestro grupo de románticos aunque leyerá y estudiara asiduamente Lamartine y Hugo, se inspiraba de preferencia en el romanticismo español (...). De suerte que los románticos peruanos se hicieron reflejos de reflejos, ecos de ecos, y ha de confesarse que su predilección por los poetas españoles, por lo demás natural y explicable, les perjudicó, porque los distrajo de beber en fuentes frescas y puras".<sup>104</sup> Miguel de Unamuno, quien cita al autor peruano y apoya su afirmación, describe el proceso que siguió la penetración del romanticismo francés en América por vía española, y que en la historia de la cultura hispanoamericana es el trayecto generalmente seguido por la cultura europea, por razones lingüísticas y de afinidad cultural: "Con demasiada frecuencia el afrancesamiento americano es un afrancesamiento de segundo grado, mediato, y puede afirmarse que lo más corriente es que los americanos se afrancesen a la española, del mismo modo y por las mismas razones por las que los españoles se afrancesan, y tomando de Francia lo que aquí de ella se toma, y

dejándola lo que le dejamos nosotros".<sup>105</sup>

Ese juicio de Miguel de Unamuno es válido, sobre todo, en relación con los tratados de poética de la antigüedad greco-latina, que como se sabe, pasaron a la cultura hispánica por imitación directa de Horacio y Quintiliano en los primeros textos de gramática de la lengua castellana y en las Poéticas, como en la Gramática de la lengua castellana de Nebrija, finales del siglo XV y las *Tablas poéticas* de Cascales, en el siglo XVII. La vía española para la influencia europea en Hispanoamérica permanece constante hasta el romanticismo; sin embargo, a partir de los movimientos literarios de vanguardia a finales del siglo XIX, se produce un cambio en el modo de afrancesarse de los hispanoamericanos: Darío y el modernismo se inspiran directamente de los simbolistas franceses y Vicente Huidobro funda el creacionismo compartiéndolo desde 1917 con el poeta francés Pierre Reverdy, quien, sin razón, disputó al poeta chileno la paternidad de ese *ismo*.<sup>106</sup> Esos dos poetas hispanoamericanos no sólo llevarán a España el afrancesamiento a la manera hispanoamericana, sino que influirán con sus propias ideas y sus obras poéticas, en la literatura española. En este sentido esas corrientes significan una ruptura con relación a España, pero un estrechamiento de lazos con Francia.

El primer objeto verdadero de la reflexión teórica de literatura propiamente hispanoamericana no fueron en realidad las obras poéticas particulares, sino un movimiento literario: el modernismo. La crítica del modernismo se ha consagrado, más que a analizar las obras de los modernistas, a estudiar ese movimiento, reduciéndolo a

una ideología literaria de la "forma", y asignándole un estatus poético dependiente de las relaciones sociales de finales del siglo XIX. A pesar de ese reduccionismo, el modernismo es importante para la teoría literaria hispanoamericana, pues nació, a pesar de las influencias francesas, de una reflexión de Darío y otros sobre la poesía. Las ideas de Rodó se sitúan en esa reflexión.

En la obra de Rodó encontramos, texto tras texto, la aspiración de elaborar un conjunto teórico y pedagógico para la literatura hispanoamericana. Escribir para los estudiantes un texto elemental de teoría de la literatura fue uno de sus más acariciados sueños, y aunque no lo realizó efectivamente, dejó aquí y allá en diversos ensayos, los principios de esa teoría. La emergencia de ese proyecto se sitúa en la necesidad presente en Uruguay y toda América hispánica a principios de siglo, de que la enseñanza de la literatura se realice a partir de textos escolares que respondan, con criterios de actualidad, a la literatura del momento.

En 1907 Rodó había concebido la idea de realizar una "antología americana" de la literatura, como se lo pide al argentino Manuel Ugarte:

"(...) dénos, puesto que es capaz de dárnosla, la verdadera antología americana de nuestro tiempo; la obra de síntesis que sirva de guía fiel a quien quiera formar idea de nuestro espíritu, o la obra de selección donde se congrega lo muy poco, que, literariamente, tenemos digno de ser mostrado sin rubor y de asociarse a esperanzas y presagios triunfales, de que esta vez me parece el señor Ugarte demasiado pródigo".<sup>107</sup>

Piéñese también en la trilogía de textos escolares, una teoría literaria, una antología y una historia de la literatura, que el mismo Rodó concebía un año después, en 1908, para sustituir en las escuelas uruguayas y americanas, los obsoletos tratados de retórica, aún vigentes:

"Pero tratar de esas obras complementarias -escribía Rodó aludiendo a la antología y a la historia de la literatura- excede del propósito de este artículo. Sólo he querido en él indicar una vez más la deplorable insuficiencia y petrificación de los textos usuales de literatura, y apuntar ligeramente la idea de ese libro humilde y benéfico (un texto de teoría literaria) con que sueño y que se escribirá cuando algunos de los que son capaces de escribirlo tenga la abnegación de quererlo escribir".<sup>108</sup>

Rodó pretende actualizar la enseñanza de la literatura, atacando la categoría fundamental de la poética europea: los géneros literarios. Así, su objetivo primordial es modernizar los géneros clásicos, la epopeya, la lírica y el drama, en la forma arquetípica que los presentan los tratados, y dar cabida a los nuevos; su proyecto constituye una ruptura con la preceptiva, mediante la exclusión de la retórica, y la inclusión de aquellas categorías de la ciencia estética y de la historia de la literatura:

"Abatir esa armazón vetusta de clasificaciones y jerarquías; probar a distribuir el variadísimo contenido de la actividad literaria propia de la civilización y la cultura modernas, según un orden fundado en las formas que realmente viven y en la subordinación que les señala

su grado de importancia actual, su mayor o menor adaptación a las condiciones de nuestro espíritu y de nuestro medio; podar la parte convencional y estrechamente retórica de la preceptiva y vigorizar la que reposa sobre alguno de los dos seguros fundamentos de la ciencia estética y de la historia de las literaturas; adaptar a la exposición didáctica los principales resultados y adquisiciones de esa labor inmensa y prolija que la crítica del pasado siglo ha realizado en el estudio de la obra literaria y de sus vinculaciones con el ambiente social y físico en que se produce: tales serían los lineamientos generales de un texto de teoría literaria que hablase al estudiante, no, como los textos actuales, del concepto clásico de las letras, sino del tipo de literatura que el natural desenvolvimiento de la vida ha modelado para nosotros".<sup>109</sup>

Es importante precisar, para la comprensión del proyecto de Rodó, que la "crítica del siglo pasado" que le sirve de modelo contra la retórica, es la historia de la literatura que surgió con el romanticismo. Esa revolución crítica fue primero de los románticos alemanes agrupados alrededor de la revista *Athenaun*: Friedrich Schlegel, Novalis, E. Schlegel y otros. Entre los alemanes, según Walter Benjamín:

"El primer historiador programático de la literatura aparece en 1835, bajo los rasgos de Gervinus, con el primer tomo de su *Historia de la literatura poética nacional de los alemanes*. El se contaba entre los defensores de la escuela histórica".<sup>110</sup>

Sin embargo, la crítica histórica de la literatura a la que alude Rodó, es sobre todo la practicada por el francés Sainte-

Beuve, contemporáneo de Gervinus. Fue ese autor quien a través de los estudios de ambientes sociales y físicos de las obras literarias en sus obras *Retratos literarios* (1836-1839), *Retratos contemporáneos* (1846) y *Port-Royal* (1840-1849), institucionalizó la crítica histórica a nivel universal.

Ahora bien, esas afirmaciones, válidas solamente cuando se trata de estudiar la evolución del método estricto de la historia literaria a partir del romanticismo, no toman en cuenta que antes del romanticismo existió la filología, antes de la crítica y el análisis románticos en lengua y en literatura, y que antes de esos diversos autores de la historia literaria, existió August Wolf, iniciador a partir de 1777, como señala Saussure en el *Curso de Lingüística General*, del movimiento científico asociado al término filología, "que se continúa en nuestros días".<sup>111</sup> No sólo en los días en que Saussure dictaba sus cursos de lingüística general, en los años 1906-1907, 1908-1909 y 1910-1911, sino muchos años después, en España y América hispánica, la filología de Wolf, y de las más recientes escuelas de la estilística, continuaron aportando a los estudiosos de la lengua y la literatura su método diacrónico, es decir, histórico, evolutivo.

En España, a finales del siglo XIX, Menéndez y Pelayo es considerado como el padre de la filología, el continuador de Francisco Cascales y en la historia de la literatura, él fue el iniciador en América, a partir de su Programa de literatura española de 1878. Así, Enrique José Rodó, cuando reclama para su proyecto la ciencia estética y la historia literaria, hereda una doble visión: la historia de la literatura de origen romántico y el método

histórico en el estudio de las lenguas, especialmente en los textos literarios, de la filología.

El sueño de Rodó lo cumplió en parte Pedro Henríquez Ureña, en cuanto a la historia literaria; pero los demás intentos, antes de arribar a la pléyade de historiadores y teóricos de la segunda mitad del siglo XX, ¿en qué convirtieron? Para los autores de esa época como Ugarte, todo quedó, como se observa en Rodó, en nostalgias y en declaraciones de intenciones. Salvo intentos parciales de historias cuyas insuficiencias observa Henríquez Ureña en "Camino de nuestra historia literaria", no superaron las dificultades que este autor reconocía en 1925.

En los escritos de Pedro Henríquez Ureña recogidos en 1928 en su obra *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* encontramos, después de Rodó en este siglo, un intento sistemático de conceptualización del americanismo literario a través de títulos como "Camino de nuestra historia literaria" (1925), ensayo que orienta la reflexión sobre la literatura hispanoamericana a partir de los conceptos: "Tablas de valores", "Nacionalismos", "América y la exuberancia" y "América buena y América mala". Sobre todo, el epígrafe "Nacionalismos" apunta hacia la definición del americanismo literario.

En ese texto Pedro Henríquez Ureña describe conceptualmente el "nacionalismo en la literatura" hispanoamericana mediante dos manifestaciones presentes en nuestras letras: la espontánea expresión de "la tierra nativa" y "la expresión superior del espíritu de cada pueblo", es decir, la expresión perfecta:

"Hay dos nacionalismos en la

literatura: el espontáneo, el natural acento y elemental sabor de la tierra nativa, al cual nadie escapa, ni las excepciones aparentes; y el perfecto, la expresión del espíritu de cada pueblo, con poder de imperio, de perduración y expansión. Al nacionalismo perfecto, creador de grandes literaturas, aspiramos desde la independencia".<sup>112</sup>

La primera manifestación es la presencia temática de América, sin elaboración poética, sin simbolización y creatividad alguna, en escritos que desde las crónicas de Indias aspiraban llanamente a la expresión y comunicación de un contenido americano: la naturaleza y sus habitantes. En cambio, el "nacionalismo perfecto" o "la expresión superior del espíritu", alude a la realización simbólica de la cultura americana en obras literarias, es decir de imaginación y creación, a través de los recursos artísticos de la lengua. Esta concepción del americanismo literario, hacia la cual, según Henríquez Ureña, se ha orientado la literatura desde la lucha por la independencia a principios del siglo XIX, fue expuesta con mayor claridad posteriormente por este autor. En su ensayo "El descontento y la promesa", escrito en 1926, Henríquez Ureña conceptualiza la literatura hispanoamericana a partir de títulos como "La independencia literaria", "Tradición y rebelión", "El problema del idioma", "Las fórmulas del americanismo", "El afán europeizante", "La energía nativa" y "El ansia de perfección".

En esos diversos textos, Pedro Henríquez Ureña aborda los diferentes tópicos que encierra la búsqueda de un americanismo literario entre intelectuales y escritores de América: la relación entre la

independencia política y la independencia literaria, el conflicto entre la imitación de la tradición poética europea y la ruptura con este modelo, la relación lingüística y cultural de la literatura hispanoamericana con la literatura española y la diversidad del americanismo literario, producto de especificidades lingüísticas, étnicas y personales presentes en las obras literarias de los escritores de las diversas naciones de la América hispánica. Esos tópicos, presentes en otros autores, se han orientado desde el siglo pasado hacia la constitución de un proyecto teórico en torno a la literatura hispanoamericana.

En la continuidad de Rodó, pero con más vigor que éste, Pedro Henríquez Ureña orienta la teoría y la enseñanza de la literatura en América hispánica hacia la historicidad, partiendo de una concepción antropológica de las categorías y la producción literarias. Saliéndose de los cauces de la poética y la retórica tradicionales, sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* constituyen todo un programa de renovación cultural -poética y política-, cuyo eje descansa en el reconocimiento de las especificidades de la lengua y la literatura de América hispánica como medio y materia de expresión de estos pueblos originales. En particular, en el ensayo "Caminos de nuestra historia literaria", publicado en 1925, Henríquez Ureña traza el rumbo que debe seguir la teoría literaria: él se aparta de las categorías abstractas de las retóricas y las poéticas, y propone categorías históricas de la literatura hispanoamericana.

La concepción histórica de la literatura se advierte en Pedro Henríquez Ureña desde fechas tempranas del siglo XX,

en la preocupación por establecer un orden nuevo en la literatura hispanoamericana, ajeno a las categorías establecidas, universales, de los tratados de poética. Por eso critica el "caos", "la vorágine de mundos caóticos", en que se encuentra la literatura hispanoamericana. Y este caos se manifiesta en primer lugar en la ausencia de clasificación apropiada de los géneros literarios:

"Cada grupo de obras literarias -o, como decían los retóricos, "cada género"- se ofrecía como "mar nunca antes navegado, como sirenas y dragones, sirtes y escollos".<sup>113</sup>

Vemos así, en este texto, que Pedro Henríquez Ureña años después que Rodó, siente también que el primer obstáculo que deben enfrentar la teoría literaria y la historia de la literatura de América hispánica es el concepto de género literario, como lo exige esa literatura, fuera de los cauces de tradición poética occidental. Encontraremos en Roberto Fernández Retamar, medio siglo después esta preocupación primordial por elaborar para la literatura hispanoamericana nuevas conceptualizaciones y clasificaciones en los géneros, cuando al referirse a la periodización, luego de definir los géneros predominantes, nos dice:

"Así como al hablar de los géneros fundamentales en nuestra literatura no se trataba tanto de perseguir géneros *inventados* como de señalar géneros *predominantes*, de ver cómo se jerarquizan y mezclan en Hispanoamérica, es necesario proceder de modo similar en lo que toca a los períodos de nuestra historia literaria".<sup>114</sup>

En la caracterización de la literatura hispanoamericana, Fernández Retamar -como también José Antonio Portuondo- tiene muy presente los aportes de Pedro Henríquez Ureña, quien en parte materializó los proyectos anhelados por José Enrique Rodó.

Hasta en el estilo visionario, en la continuidad del mismo proyecto, Henríquez Ureña parece haber escrito "Caminos de nuestra historia literaria", leyendo "La enseñanza de la literatura" de Rodó. Rodó termina su ensayo apuntando con insistencia el llamado repetido que ha hecho para que se escribiera un texto de teoría literaria, cediéndole la tarea a "alguno de los que son capaces de escribirlo":

"Sólo he querido en él indicar una vez más la deplorable insuficiencia y petrificación de los textos usuales de la literatura, y apuntar ligeramente la idea de ese libro humilde y benéfico con que sueño y que se escribirá cuando alguno de los son capaces de escribirlo tenga la abnegación de querer escribirlo".<sup>115</sup>

Y, Henríquez Ureña, con sentido de la historia del pensamiento literario recuerda el viejo proyecto, y comienza a aclarar el camino, consciente de que "no faltará quien se decida a darle realidad". "Todos los que en América sentimos el interés de la historia literaria hemos pensado en escribir la nuestra (...): conocemos la dificultad, poco menos que insuperable, de reunir todos los materiales. Pero como el proyecto no nos abandona, y no faltará quien se decida a darle realidad, conviene apuntar observaciones que aclaren el camino".<sup>116</sup>

Como lo afirma José Antonio Portuondo, Pedro Henríquez Ureña en *Corrientes literarias en América hispánica* llevó a cabo

la empresa de escribir la historia de las letras hispanoamericanas como narración de los esfuerzos sucesivos de las generaciones en busca de nuestra expresión.<sup>117</sup> Después de él, otros autores como Enrique Anderson Imbert, José Juan Arrom, Rodríguez Monegal, Rudolf Grossman, entre otros, llevaron a cabo proyectos de historia general de la literatura latinoamericana, sin olvidar la labor múltiple de crítica, teoría y análisis literarios que hoy se observa en nuestra América. Sin embargo, es innegable el valor fundacional, en "Caminos de nuestra historia literaria", de nociones como "Tabla de valores", "nacionalismo literario", etc., conceptos que amplían el horizonte del proyecto teórico de Rodó, adquiriendo fuerza de categoría histórico-literaria.

Pero *Las corrientes literarias en América hispánica*, obra escrita veinte años después, plasmará, desde una concepción de la historia literaria muy distinta a la de Rodó, el sueño rodoniano de abatir la preceptiva, reemplazándola por una trilogía de obras escolares. *Las corrientes...* corona la derrota de los tratados de poética y retórica, y erige, consagra, la historia de la literatura como una nueva visión para el estudio de la literatura en América hispánica. Sin embargo, antes de esa consagración, las denuncias que hubo de hacer Pedro Henríquez Ureña contra la preceptiva fueron numerosas y virulentas.

A partir de *Las corrientes...* Henríquez Ureña secundó a Menéndez y Pelayo en esta orientación, aunque con nuevos aportes, como lo observa Rafael Gutiérrez Girardot, en el prólogo a *La utopía de América*, obra que recoge los principales trabajos de Pedro Henríquez Ureña sobre la cultura de América hispánica: "Dentro de la historiografía

literaria de lengua española, corresponde a *Las corrientes...* un puesto singular. Menos voluminosa y menos ambiciosa que las obras monumentales de Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal, ellas no pretenden esclarecer la "esencia" de América o de lo eternamente americano, ni descubrir, en la literatura "estructuras funcionales" o "vividuras" estéticas de procesos históricos y sociales. Su propósito es más modesto: el de ser, simplemente, historia literaria, en el sentido moderno del concepto. Después de Menéndez y Pelayo, sólo Henríquez Ureña merece ser escrito en el contexto de la moderna historiografía literaria".<sup>118</sup>

Lo afirmado por este autor es válido en cuanto a la situación de *Las corrientes literarias en América hispánica* en la moderna historiografía literaria; sobre todo porque para 1945 Henríquez Ureña había culminado todo un programa de investigaciones lingüísticas y filológicas, con métodos que rebasaban las concepciones de Menéndez y Pelayo. Estos son los métodos de la lingüística y de la filología que él define en 1930:

"Mientras la lingüística debería estudiar las cuestiones generales del lenguaje, y sería la ciencia principal, la filología quedaría como el estudio, siempre con métodos rigurosamente científicos, del desenvolvimiento histórico en las lenguas y como sistema de interpretación de los textos literarios".<sup>119</sup>

Sin embargo, no es acertado afirmar, como afirma Gutiérrez Girardot, que en la historia literaria plasmada por Henríquez Ureña no existen propósitos de "esclarecer la "esencia" de América o de lo eternamente americano". Decir esto es ignorar *Seis*

ensayos en busca de nuestra expresión y desconocer que el método histórico se confundió en América hispánica con la indagación del americanismo literario. Mediante la operación de la definición de los conceptos literarios y en los conceptos mismos, en los cuales habría de apoyarse la historia de la literatura y la teoría literaria, los partidarios del método histórico -contra los tratados de poética- describían el umbral teórico en que para la época de Rodó y Pedro Henríquez Ureña se encontraba la reflexión sobre la literatura hispanoamericana.

La polémica en torno a la independencia de la literatura hispanoamericana con relación a la literatura española no desmayó entre los intelectuales de los años 30. Todavía en 1927, la revista española *Gaceta Literaria*, en la tradición de Menéndez y Pelayo y de Valera, se dirigía a todos los escritores de habla hispana, incluyendo a los hispanoamericanos: "es una necesidad urgente proponer y exaltar Madrid como meridiano intelectual de Hispanoamérica".<sup>120</sup>

Esta tesis provocó una viva reacción de la revista argentina *Martín Fierro*, en defensa de la visión hispanoamericanista de las literaturas hispanoamericanas. En el artículo "Sobre el meridiano intelectual de nuestra América", Alejo Carpentier tilda la tesis hispanófila de "gestos estilos siglo XIX", que hubieran dado frutos 30 años antes. Describiendo el rumbo autónomo que ya para la época adquirirían las letras hispanoamericanas, Carpentier destacaba la necesidad de que América buscara "meridiano en sí misma":

"Hoy América tiende a alejarse cada vez más de Europa cuando concentra serenamente sus energías creadoras (...). América tiene,

pues, que buscar meridianos en sí misma, si es que quiere algún meridiano".<sup>121</sup>

A pesar de ese evidente curso de la literatura hispanoamericana en el siglo XX, no todos los autores que han tratado de situar la relación entre la noción de "literatura hispanoamericana" y la noción de "lengua española" suscribirían esa afirmación de Alejo Carpentier. En fecha más actual Octavio Paz manifestaba dudas acerca de la especificidad de un lenguaje "literario hispanoamericano", diferente de la lengua española. Así se pregunta este autor, dándose él mismo la respuesta: "¿Hay un lenguaje literario hispanoamericano? Lo dudo. Por encima de las fronteras y del océano se comunican los estilos, las tendencias y las personalidades".<sup>122</sup>

Encontramos de esa forma en Octavio Paz, la concepción de Juan Valera, Menéndez Pelayo, Mitre, Oyuela, Caro, etc., acerca del "espíritu de la lengua" uniendo "por encima de las fronteras y del océano", la literatura española y la literatura hispanoamericana. Esa concepción de la literatura y la antropología que ella implica, no se limita en Paz a la relación entre literatura española y literatura hispanoamericana. Ella se sitúa dentro de una concepción universalista, cósmica, del lenguaje y de la poesía que él desarrolla ampliamente en *El arco y la lira*, y que a su vez él toma de Alfonso Reyes.

Este último autor, como ningún otro teórico de la literatura en América hispánica ha reunido, reproducido y vehiculado en sus obras teóricas, los diferentes aspectos de una poética ahistórica y eurocentrista. El antes que Paz, construye su teoría literaria como

calco de la antropología, de la filosofía y de la concepción del lenguaje en la Grecia antigua. Para él la poesía es *logos*, base de la cultura mitológica griega, y esa cultura y ese concepto son para Reyes, la base de la crítica literaria hispanoamericana.<sup>123</sup>

La crítica literaria y la literatura son consideradas por Reyes como cultura, y su estudio es situado en una antropología difusionista que les suprime toda su historicidad. En Reyes como en Octavio Paz, la asimilación no crítica de los conceptos que sirven de base a la cultura griega, y a la cultura occidental, tienen como propósito colocar la crítica literaria en América hispánica en una relación de identidad-continuidad con respecto al etnocentrismo europeo, desde siempre postulado como cuadro de referencia cultural. Esta relación es vivida como la supresión de toda diferencia de cultura y de lenguaje, así como la supresión de las literaturas y los sujetos hispanoamericanos, en beneficio de la unidad cultural llamada "Occidente". Así la vive Octavio Paz cuando sitúa la crítica y la literatura modernas en América hispánica, en la unidad global que él llama la "poesía moderna del Occidente".<sup>124</sup>

La actitud asumida por Severo Sarduy en la definición del concepto de barroco, enmarcada en la crítica contemporánea en América hispánica, es la reiteración en algunos intelectuales hispanoamericanos de un comportamiento ancestral de mimesis en relación con los textos europeos.

Estudiando el barroco, Severo Sarduy, perteneciente a la última generación de pensadores literarios, se mantiene fiel al procedimiento de la nominación, revelando

así las implicaciones logocéntricas del método: la filología permite retornar al origen europeo del término, haciendo perdurable su significación inicial, a pesar de las acepciones diversas arrastradas por los usos, las culturas, las épocas. Dice este autor, validando en nombre de la tradición, el procedimiento del estudio de la palabra barroco: "Todo texto sobre el barroco se emprende considerando los orígenes de la palabra barroco. Criticándola aquí, éste confirma esa manía, ese vértigo del génesis que otorga a la filología un saber excesivo y subraya sus límites logocéntricos. Las naturalezas de las cosas -se supone, el proceder así que la tienen- estaría sustancialmente escrita, como significado aunque olvidable presente, en las palabras que las nombran: así, del barroco perdura la imagen nudosa de la gran perla irregular -del portugués *barroco*-, el aspecto conglomerado rocoso -del español *berrueco* y luego *berrocal*..."<sup>125</sup>

Esta tradición en el procedimiento de la nominación en el cual Severo Sarduy se sitúa en relación con el tema del barroco, aparece en este texto como un momento de continuidad por calco e imitación de los textos que en Europa, principalmente en Francia, estudian ese período artístico. Los nombres de los autores, franceses en su mayoría, que Sarduy sigue de cerca en su obra *Barroco*, inician la indagación sobre el barroco, examinando el origen de la palabra. Esto es válido para Eugenio d'Ors, Jean Rousset, Víctor L. Tapié, autores que Sarduy cita, y para autores que él no cita, pero con los cuales guarda profunda coincidencia. Este es el caso de Claude Gilbert Dubois autor de *Le baroque*, obra publicada un año antes que *Barroco* de Severo Sarduy. Así

existe una intertextualidad, a través de las referencias bibliográficas, las citas, la organización de los datos, entre esas dos obras. En la obra de Claude Gilbert Dubois podemos leer, con términos similares a los usados por Sarduy en el texto citado más arriba, los datos sobre el doble origen portugués y español de la palabra barroco:

"*Baroque* pertenecía en su origen al vocabulario especializado de la joyería: designaba (ese sentido está todavía en uso) la perla en forma irregular. Los primeros testigos que encontramos en este empleo son los tratados de historia natural escritos en lengua portuguesa, en los cuales la palabra *Barroco* designa una piedra tallada, con agua impura; el castellano *barrueco* designa rocas de formas irregulares que erizan los desiertos de piedras llamadas *berrocal*".<sup>126</sup>

El "vértigo del génesis, que constituye el fundamento de la nominación, permite a Sarduy, por traducción y exégesis de los textos europeos, transmitir a América hispánica el trayecto de la palabra barroco. Así rastrea el término y su significación en el oficio del joyero, estudia la significación de la palabra con hipótesis que la relacionan a nombres propios (Baroche o Barocci) y se detiene en las acepciones registradas en los diccionarios (Littré, Martínez Amador). No desdeña Sarduy, en esa búsqueda del sentido original de la palabra barroco, sus usos en la literatura. Así, toma en cuenta, para distanciarse de esta interpretación, como ya muchos años antes lo hizo Pedro Henríquez Ureña, la definición del barroco que Eugenio d' Ors aplica a la literatura latinoamericana: "es la del barroco en tanto que retorno a lo primigenio, en tanto que *naturaleza*".<sup>127</sup>

Finalmente, Severo Sarduy considera y

hace suya la interpretación del barroco que ha hecho Jean Rousset, en el sentido de artificialización. Con esta acepción del barroco, aplicada a la literatura francesa en el período que media entre el Renacimiento y el Clasicismo, Sarduy estudia a autores hispanoamericanos, y así, pues, trasladando la definición de Rousset a la literatura hispanoamericana del siglo XX, tenemos que lo barroco se manifiesta en autores como Lezama Lima, Alejo Carpentier, Pablo Neruda, García Márquez, etc., por la extrema artificialización:

"La extrema artificialización practicada en algunos textos, y sobre todo en algunos textos recientes de la literatura latinoamericana, bastaría pues para señalar en ellos la instancia de lo barroco".<sup>128</sup>

Alfredo A. Roggiano señala la existencia de una doble actitud valorativa del barroco en la historia de la literatura hispanoamericana. La primera es la tendencia a considerar el barroco en América como una simple prolongación del barroco europeo; la segunda, la búsqueda de manifestaciones propiamente americanas de un tipo de barroco distinto del siglo XVII en Europa, en España en particular. Roggiano llama a la primera actitud, valoración negativa, a la segunda, valoración positiva.

La valoración negativa -señala ese autor- es la imagen desastrosa que impuso Menéndez y Pelayo en su *Antología* y en su *Historia* de la poesía hispanoamericana, la cual consistió en presentar la literatura -y la cultura- incipiente de los poetas de este lado del atlántico, como parte de la literatura peninsular de España. El barroco hispanoamericano, era así, una simple limitación- prolongación del barroco de Góngora.

La otra valoración -la positiva-, trató en cambio, desde el siglo XVII, de estudiar las manifestaciones del barroco en América como realización artística de una síntesis cultural resultante de la diversidad de los elementos que integran las sociedades hispanoamericanas. Pedro Henríquez Ureña, desde su visión integradora, fue el impulsador de esa concepción en este siglo, en ensayos sobre los poetas mejicanos Balbuena y Sor Juana Inés de la Cruz, así como Góngora y otros poetas españoles. Sobre esa valoración nos dice Roggiano:

"En *literatura* el barroco tuvo en América una valoración positiva en el siglo XVII, en la *Apologética* de Luis de Espinosa Medrano, precisamente cuando en la Península se lo discutía. Pero la revaloración moderna empieza con Pedro Henríquez Ureña, quien erige a Balbuena en el verdadero iniciador de ese nuevo estilo barroco, que funde a Góngora, Lope, Quevedo, etc., en una síntesis distinta del conceptismo y del culteranismo peninsulares".<sup>129</sup>

Desde entonces el procedimiento de superponer a la literatura hispanoamericana conceptos y procedimientos europeos, como lo hace Severo Sarduy respecto del barroco, corresponde a una etapa del pensamiento literario ya superada. El barroco en América es no tanto un objeto literario con mecanismos de "artificialización" (la sustitución, la proliferación, la condensación) como la describe Sarduy. El barroco es ante todo un discurso teórico que se nutre de problemas en torno a la existencia o no del barroco en América, desde Sor Juana Inés y Balbuena.

En ese discurso se destacan en la literatura contemporánea las posiciones de Alejo Carpentier y José Lezama Lima,

estudiadas sistemáticamente por el poeta y crítico cubano Emilio Bejel. Para Bejel, esos dos autores orientaron sus reflexiones sobre la literatura hispanoamericana específicamente en el tema del barroco, a partir de la antropología relativista de Oswald Spengler en su obra *La decadencia de Occidente*. Para Spengler, en 1928, Europa no constituía una cultura única y central, desconocedora de las culturas "periféricas" de los demás continentes. La cultura para ese autor alemán, -reseña Bejel-, sólo existe como diversidad, en la cual coexisten válidamente sociedades disímiles en distintas etapas de desarrollo.

Carpentier y Lezama Lima leyeron a Spengler, y esa lectura, señala Bejel, influyó en su concepción sobre el barroco. El punto coincidente se expresa en esta idea: "cada cultura se funda en el paisaje donde le ha tocado desarrollarse".<sup>130</sup> La cultura americana, sus razas y su naturaleza, dan fundamento al barroco americano, porque son diversas y porque producen una identidad, una idiosincrasia en que se funde y sintetiza toda la herencia del ser hispanoamericano. Dice Bejel:

"La diversidad cultural es precisamente uno de los factores fundamentales en la conformación del barroco. Para Carpentier, América Latina es la tierra de promisión del barroco por su mezcla de culturas, simbiosis y mestizajes que resultan de un estilo sin estilo, un estilo que a fuerza de ser variado aparece amorfo, lo que constituye justamente una de las características del barroco. Por su parte, Lezama también cree que en América se realiza a través de una fusión de razas y culturas diversas y considera inaceptable el eurocentrismo y el complejo de inferioridad del latinoamericano

ante Europa".<sup>131</sup>

Esos autores, incluyendo a Emilio Bejel, sitúan su reflexión sobre el barroco en una posición antitética a la de Severo Sarduy. Sarduy continúa la actitud puramente exegética e imitativa de los modelos europeos. Los demás autores citados en torno al barroco se orientan en cambio hacia la búsqueda de la síntesis como autoctonía del barroco hispanoamericano.

Es esa la actitud de Fernández Retamar en una orientación más general, en contraste con la concepción de Alfonso Reyes, Octavio Paz, Sarduy y otros que siguen la tradición de Menéndez y Pelayo. Roberto Retamar es pionero en América hispánica en la teorización de la literatura hispanoamericana, como realidad concreta y distinta. Bajo la visión de ese autor, los géneros, las corrientes, las formas, los períodos, los autores de la literatura de esta parte del continente, aparecen con nombres propios.

Frente a la categoría general de los géneros literarios, "concepto teórico" y formal abstracto, Fernández Retamar busca la especificidad, la existencia, el hecho, de los géneros como "conceptos empíricos". El habla de "ese poema", "esa novela" dados en América hispánica. En otro pasaje de su obra el autor va más lejos en el abandono de las categorías de los géneros literarios; observa la emergencia en "América hispánica de géneros que no existen en la tradición occidental; en cambio, los géneros que en Europa han predominado, aquí empalidecen":

"No se han solido destacar suficientemente estos hechos, que obligan a replanteos, y por lo pronto a reconocer el predominio en nuestras letras de géneros considerados "ancilares": crónicas como la

del Inca Garcilaso; discursos como los de Bolívar o Fidel; artículos como los de Mariátegui; memorias como las de Pocaterra o muchas de las llamadas "novelas" de la Revolución Mexicana; diarios, no elucubraciones subjetivas (Amiel, Gide), sino de campaña, como el del Che Guevara; formas "sociográficas" como el *Facundo* o como muchos testimonios actuales: no es un azar, sino una comprobación, el que Martí sobresalga soberanamente en estos géneros, y en otros cercanos como la carta. Al lado de ellos han solido empalidecer los otros géneros, supuestamente centrales -en nuestro caso, obviamente laterales-: aunque, para seguir ateniéndonos a los hechos, habrá que exceptuar de ese empalidecimiento a la poesía, en la cual, por cierto, también sobresalió Martí".<sup>132</sup>

La "labor" de creación de una teoría literaria, deseada por Brenes Mesen a escala universal, Fernández Retamar llama a cumplirla en el contexto hispanoamericano, dándose como objeto de estudio la "literatura hispanoamericana". Considerando que esta literatura ya existe, este autor urge al crítico literario hispanoamericano en estos términos:

"Parece evidente que a estas alturas ya no es posible suscribir la frase citada de Mariátegui. "no prevé más esta teoría de la literatura. Pero no nos hace falta, por el momento, un sistema más amplio". Ahora sí nos falta un sistema más amplio. Su ausencia es deplorada por los jóvenes críticos más rigurosos de la actual literatura latinoamericana, como el colombiano Carlos Rincón y el chileno Nelson Osorio, ambos de orientación marxista, aunque tan diversos en sus respectivos planteos. Que nuestra crítica ande a la zaga

de nuestra literatura es bien explicable. Sin necesidad de compartir todas las sombrías observaciones de George Steiner al respecto, es obvio que "el crítico vive de segunda mano. Escribe sobre el poema, la novela o la obra teatral deben ser dados". Pero ahora que en Hispanoamérica (la cual está entrando en su madurez) ese poema, esa novela le han sido dados con calidad y originalidad, es impostergable que la labor del crítico sea cumplida a plenitud".<sup>133</sup>

La comprobación de la existencia de la literatura hispanoamericana -de ese poema, de esa novela-, con la fuerza de la evidencia con que lo hace Fernández Retamar, es un hecho relativamente reciente en América hispánica. Lo hemos visto, durante el siglo XIX y a principios del siglo XX esa evidencia no afloró entre intelectuales de reconocida clarividencia. Esa realidad de hoy es la condición básica para que la teoría literaria adquiriera una dimensión histórica y antropológica propiamente hispanoamericana. Algunas de las ideas expuestas por Retamar en las críticas de las teorías generales de la literatura, necesitan ser profundizadas para ser integradas en un proyecto de antropología literaria en América hispánica.

Plantear, como él lo plantea, que la primera cuestión que debe resolver una teoría literaria es aquélla de saber si existe una literatura hispanoamericana, constituye un punto de partida capital e insoslayable. Vista desde la perspectiva cultural, en la cual se sitúa la teoría literaria de Fernández Retamar, ésa es una premisa de una gran importancia epistemológica; si se tiene en cuenta que el conocimiento de la literatura es inseparable de una historia. Mikhail

Bakhtine en *La obra de Francois Rabelais* mostró, justamente, que el reír de Rabelais era un reír de época y un reír social ligado a la cultura popular cómica de la Edad Media y del Renacimiento, en Francia.

En la concepción de Fernández Retamar, el replanteo crítico de la noción general de géneros literarios para ajustarla a su realización en Hispanoamérica, ateniéndose a los "hechos" literarios, apunta a la reducción de esa noción abstracta y formal a conceptos empíricos. Finalmente la relegación de los "géneros supuestamente centrales" de la literatura occidental a la condición de géneros laterales en América hispánica, introduce la perspectiva del relativismo cultural en los conceptos, sugiriendo que una epistemología es inseparable de una antropología. La afirmación de que "una teoría de la literatura es la teoría de una literatura" expresa una visión del conocimiento, en la cual la teoría sólo tiene validez cuando se relaciona con los hechos culturales de una sociedad determinada.

Sin embargo, la obra literaria no se reduce a la cultura. Y las consideraciones de orden cultural que llevan a Fernández Retamar a rechazar las teorías generales de la literatura, no son sino otra manera de aplicar a las obras literarias de América hispánica el modelo general que él condena cuando se trata de una escala más amplia, la escala universal. La diferencia importante existente entre la teoría proclamada por Fernández Retamar y las teorías universalistas que él critica en Reyes y Bonati, es que para estos últimos la generalidad, la abstracción de la literatura se apoya en modelos llamados de la "literatura universal", las "obras maestras", los "grandes géneros", etc.,

mientras que para Fernández Retamar la teoría literaria es una teoría regional, continental, de un conjunto de obras concebidas como una unidad cultural y abstracta: es decir, por encima de fronteras, de culturas nacionales, de lenguajes nacionales, y sobre todo de los sujetos escritores y de las obras mismas en tanto que sistemas. En los dos casos hay en común dos características que son la que en fin de cuentas definen una teoría literaria como anti-histórica, y por consiguiente, la hacen ineficaz para el estudio de las obras literarias; en ambos casos hay un reconocimiento de Europa como fuente, origen, unidad cultural mayor de la cual América hispánica no sería sino una "variedad cultural" o una prolongación. Para Alfonso Reyes y Octavio Paz, nuestra literatura y nuestra crítica literaria son sólo una "continuidad" de la "unidad" occidental, este último concepto utilizado en el sentido ideológico del mundo occidental y cristiano. Para Fernández Retamar, siguiendo en esto al crítico brasileño Antonio Cândido, la literatura y la cultura hispanoamericanas son realizaciones parciales, "una variedad", de una "cultura más amplia" llamada Europa.

Pero contrariamente a Reyes y a Paz, Retamar no identifica a Europa con la Europa occidental del mundo capitalista, sino que su concepto de cultura occidental se extiende a la llamada Europa socialista, así como a todos aquellos países de América, o de Oceanía, etc., que de una u otra forma tienen derivaciones culturales de la unidad europea. En ese sentido, todos esos pueblos, incluyendo la América hispánica, son pueblos *europoides*, término que por su forma lingüística y por su significación, indica un derivado de Europa. Con esa noción que

Fernández Retamar toma al lituano-chileno Alejandro Lipschutz, queda en parte neutralizada su crítica contra las teorías generales de la literatura en América hispánica, las cuales él tilda de "colonizadas".<sup>134</sup>

La otra característica que la teoría hispanoamericanista de Fernández Retamar presenta junto a las teorías universalistas o generales de la literatura, es la concepción de la literatura como "esencia". Hay en este punto una diferencia, sobre la cual nosotros abundamos más en otra parte de esta obra: para Fernández Retamar la "esencia" de la literatura reside en la cultura y la sociedad, mientras que para los otros, el término esencia quiere decir "esencia fenomenal". Pero como veremos, en ambos casos hay una visión metafísica de la literatura y el lenguaje, mediante la cual se tiende necesariamente a la deshistorización de la literatura al negársele la especificidad de la obra literaria como discurso de un sujeto inmerso en una lengua, una cultura y una historia.

Los trabajos de análisis de discurso no son frecuentes en América hispánica. Como discurso la noción de cultura y la noción de lengua tienen un valor antropológico preciso. No solamente significan "fisonomía espiritual" de una comunidad (Stalin), "sistema de sistemas semióticos sociales" (Lotman), definiciones que Retamar toma de esos autores. Designan todo un conjunto de discursos de sujetos, clases sociales e instituciones. Pero la problemática planteada por una teoría literaria deberá rebasar los límites estrictamente culturales y orientarse al estudio de la especificidad de la obra literaria, como discurso de un sujeto, y

como modo de significar. Semejante perspectiva no se encuentra en los proyectos de teoría literaria concebidos desde principio de siglo por los principales autores hispanoamericanos. Esa perspectiva aparece en la nueva teorización iniciada en Europa en los años 70 en el post-estructuralismo. Jóvenes teóricos como los dominicanos Diógenes Céspedes y Manuel Núñez y la costarricense Alicia Miranda Hevia han iniciado esa teorización en América hispánica.

Sin embargo, y en espera de una teoría de las prácticas discursivas en América hispánica vale destacar algunos trabajos valiosos sobre la lengua, y específicamente sobre el "español de América", que contribuyeron a situar el cuadro lingüístico donde deberá apoyarse una poética de la especificidad del texto literario.

Pensamos en las investigaciones lingüísticas realizadas principalmente por Pedro Henríquez Ureña y por los españoles Amado Alonso y Ramón Menéndez Pidal. Estos buscan situar, en una perspectiva diacrónica, la relación entre el "español de España" y el "español de América", así como determinar, en una perspectiva más o menos sincrónica, algunos caracteres específicos del "español de América", en el léxico, en la fonología, y en la morfosintaxis.

No vamos a detenernos mucho en este tipo de trabajo. No se trata de teorías literarias, y su objeto no es, pues, la obra literaria. Sin embargo, algunas de las observaciones hechas por esos autores a partir de la comparación entre el español de España y el español de América, y a partir también del estudio de las particularidades lingüísticas de las diferentes regiones de América hispánica, pueden servir de base para las investigaciones literarias y

constituyen una crítica eficaz contra todo proyecto de teoría general de la literatura, tanto a nivel universal como a nivel regional. Así, contra la tendencia a ver un conjunto uniforme en el español hablado en España y el español de América, algunos de esos trabajos muestran que aunque se trate del mismo sistema lingüístico, ambos muestran diferencias de subsistemas en diversos niveles. Amado Alonso observa, en su estudio "Americanismo en la forma interior del lenguaje" que en Argentina existe un sistema de denominación de la vegetación herbácea completamente diferente del de España. La importancia de las observaciones de Amado Alonso sobre el funcionamiento de ese subsistema lexical argentino en el interior del sistema de la lengua española, es que éstas muestran, cuando se aplican a la literatura, que es imposible hablar de literatura hispanoamericana como una unidad. Al estudiar el discurso poético y el discurso folklórico de las pampas argentinas, él encuentra que se trata de discursos cerrados, propios de un medio económico y social muy caracterizado, donde el subsistema lexical de la vegetación se mantiene estable y constituye el elemento principal de los recursos poéticos. Las imágenes, las metáforas y las comparaciones de los poetas de las pampas, nos dice Amado Alonso, se refieren siempre a la vegetación herbácea de donde fueron sacadas, y cualesquiera que sean las modificaciones introducidas por la participación imaginativa del poeta. Hay así, según Amado Alonso, poca variación entre la utilización corriente del habla de las pampas, y su utilización poética.<sup>135</sup>

Amado Alonso muestra que ese subsistema

lingüístico y poético no funciona fuera de la situación comunicativa de los campesinos de las pampas, y que no corresponde en nada a la lengua española de España. Ese subsistema funciona también difícilmente, para un hispanoamericano que no sea un argentino de las pampas. Y esa nueva dificultad introduce otra característica lingüística de América hispánica: esa característica es que ella no constituye una unidad lingüística. Ella está constituida de varias lenguas, y de varios dialectos en una sola lengua. Esta observación está contenida en el estudio citado de Amado Alonso, pero es Pedro Henríquez Ureña quien estudia más ampliamente el problema de la diversidad lingüística de la América hispánica. En su estudio *Observaciones sobre el español en América*, Pedro Henríquez Ureña examina la distribución geográfica de las diferencias fonéticas y lexicales entre todos los países americanos de lengua española. El autor comienza por criticar las afirmaciones generales, que sin fundamento, ven la América hispánica como una unidad lingüística y cultural. El sostiene que las condiciones socio-lingüísticas diversas de todos esos países han favorecido de un país al otro diferencias significativas en todos los niveles de la lengua española de América: en la fonología, en la morfología, en el vocabulario y en la sintaxis. No es el lugar aquí para comentar en detalle las observaciones de Pedro Henríquez Ureña. Pero debemos, sin embargo, subrayar que todas las particularidades fonéticas y morfosintácticas destacadas en el estudio de Pedro Henríquez Ureña, confirman la existencia de subsistemas lingüísticos caracterizados en diversos países de América hispánica. Esa confirmación, que además

debe ser verificada en cada momento, no tiene valor para nosotros sino por las consecuencias que de ella se deriven para el estudio de las obras literarias en América hispánica. Y es precisamente en esa aplicación que las observaciones de Pedro Henríquez Ureña son particularmente ricas.

Sus observaciones acerca de las particularidades lingüísticas de América se basan en gran medida en el estudio de las obras literarias. Y las conclusiones que él saca sobre la literatura son semejantes a aquéllas sobre la lengua española en América hispánica: para él, la literatura, de la misma manera que la lengua, no forma una unidad en los países de América hispánica. La diversidad y la diferencia son las características principales de la literatura hispanoamericana, con relación a España, y en la misma América hispánica. Esta conclusión, todavía en ciernes en *"Observaciones sobre el español en América"*, es retomada y profundizada por Pedro Henríquez Ureña algunos años después en *"Camino de nuestra historia literaria"*. En este texto él vuelve a plantear las diferencias lingüísticas de los países de América hispánica, y como consecuencia de esto, la diferencia en la literatura. Así, en los matices diferentes de la lengua hablada en cada país, Pedro Henríquez Ureña descubre diferencias sensibles en la literatura de los países de América, las cuales lo llevan a hablar no ya de una literatura, de literatura hispanoamericana, sino de literatura en plural, de la literatura de "cada país", y no ya tampoco del escritor hispanoamericano, sino del escritor de "cada país": el escritor argentino, chileno, mejicano, etc...

Con las observaciones y las conclusiones de Amado Alonso y Pedro

Henríquez Ureña en cuanto a la lengua y a la cultura en América hispánica, se está lejos de las concepciones unitaristas de las literaturas sustentadas por los otros autores. Esas observaciones constituyen una crítica a todo proyecto de teoría general de la literatura en cualquiera de las tres dimensiones en que ella se ha planteado en América hispánica: a la escala universal, a la escala española e hispanoamericana, y a la escala solamente hispanoamericana. A partir de esas observaciones lingüísticas y los componentes sociales y culturales que las acompañan, se abre en la teoría literaria en América hispánica una nueva vía hacia la especificidad de la obra literaria. No solamente no es posible seguir hablando hoy de la literatura en general como Alfonso Reyes, Octavio Paz y Martínez Bonati, entre otros; de la unidad de la literatura española e hispanoamericana, como en el siglo XIX, sino tampoco de "literatura hispanoamericana", como Fernández Retamar. Y el mito de la unidad de América hispánica, realizada por la lengua, la cultura, los vínculos históricos, o como dice Paz, por la literatura ("La unidad de la unidad hispanoamericana es su literatura"), no tiene consistencia teórica.

Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y recientes autores que han estudiado las diferencias lingüísticas entre los países de América hispánica, desarticulando con su trabajo riguroso las falsas imágenes de la unidad hispanoamericana han ido creando, muchas veces sin proponérselo, las bases para una antropología del lenguaje que ha de servir de marco a una antropología de la obra literaria. Sin embargo, esos enfoques son todavía generales en relación con la obra poética. Es trabajo sobre la lengua,

y ese campo de investigación en América hispánica no puede conducir sino al descubrimiento y establecimiento de características dialectales en el habla de los diferentes países hispanoamericanos. Se crea así una concepción dialectal, regionalista y nacionalista de la literatura, que de ninguna manera responde a la exigencia de una teorización de las obras literarias. Esas observaciones acerca de los textos poéticos han sido guiadas, motivadas, por observaciones sobre la lengua: investigar un fonema, una palabra, una forma verbal, etc., para enseguida calcar de las diferencias lingüísticas las diferencias poéticas. Eso conduce a reproducir a una escala más reducida, la ideología del "espíritu de la lengua" como realización y expresión de la "psicología de los pueblos".

Sin embargo, si una teoría cualquiera se define por el grado de eficacia con que ella pueda aprehender su objeto; una teoría literaria habrá de ser la especificidad de la obra literaria, no como una abstracción ni tampoco como una unidad potencial, sino como una realidad empírica de discursos diversos, de sujetos diversos, escritos en una lengua, una historia, una cultura.

## NOTAS

- 59 Manuel de Js. Galván: *Enriquillo*. Colección Pensamiento Dominicano, Santo Domingo, 1970.
- 60 Pedro Henríquez Ureña: *Caminos de nuestra historia literaria*. En obra crítica, p.254. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- 61 Ibid., p.255.
- 62 Ibid., p.255
- 63 Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*. T.I, p.50. Fondo de Cultura Económica, México,1977.
- 64 Ibid., p.51.
- 65 Ibid., p.51.
- 66 Max Henríquez Ureña: *Panorama Histórico de la literatura dominicana*. T.I, p.47. Librería Dominicana, Santo Domingo, 1965.
- 67 Enrique Anderson Imbert: op. cit. p.49.
- 68 Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en América Hispánica*. En *Obras Completas*, T.X, p.137. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1980.
- 69 Horace, *Oeuvres*, p.266, Garnier Flammarion, París, 1967.
- 70 Medardo Vitier: *Las ideas en Cuba*. p.256. Instituto del libro, La Habana, 1970.

- 71 José Martí: *Ensayos sobre arte y literatura*. Selección y prólogo de Fernández Retamar. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.
- 72 José Martí: Op. cit. p.185.
- 73 Andrés Bello: *Obra literaria*. p.270. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985.
- 74 Ibid., p.276.
- 75 Hernando Valencia Goelkel: "La mayoría de edad". En: *América hispánica en la literatura*. p.122-123. Siglo XXI Editores, S.A., México, 1984.
- 76 Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en América hispánica*. En: *Obras Completas*. T.X, p.51. UNPHU, Santo Domingo, 1980.
- 77 Ibid., p.152.
- 78 Rudolf Grossman: *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. p.34. Ed. Española. Revista de Occidente, S.A., Madrid, 1972.
- 79 Ibid., p.37.
- 80 Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T.I. p.17.
- 81 Ibid., p.18.
- 82 Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T.VI, p.22. UNPHU, Santo Domingo, 1979.
- 83 Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T.I, p.63. UNPHU, Santo Domingo, 1976.

- 84 Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T.II, p.352. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1977.
- 85 Pedro Henríquez Ureña: *Obra crítica*. p.256. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- 86 Simón Bolívar: *Escritos políticos*. p.81. Alianza Editorial, Madrid, 1975.
- 87 Entiendo aquí por mito "la expresión de una verdad absoluta, en tanto que cuenta la historia sagrada, es decir, una revelación transhumana que tiene su lugar en el tiempo sagrado de los comienzos". (Mircea Eliade: *Mythes, Reves et Mystères*, Payot, París).
- 88 Roberto Fernández Retamar: *José Martí, ensayos sobre arte y literatura*. p.50. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.
- 89 Hans-Otto Dill: *El ideario literario y estético de José Martí*. p.25. Casa de las Américas, Cuba, 1975.
- 90 Guillermo de Torre: *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*. Editorial Losada, S.Á., Buenos Aires, 1963.
- 91 Op. cit. p.23.
- 92 Op. cit. p.42.
- 93 Op. cit. p.25.
- 94 Op. cit. p.24.
- 95 *Revista dominicana de cultura*. 2, p.273.

96 José Enrique Rodó: *Obras completas*. p.787. Aguilar, S.A.

97 Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en América hispánica*. *Obras Completas*, T.X., p.164 UNPHU, Santo Domingo, 1980.

98 Ibid. p.164.

99 Ibid. p.166.

100 Ibid. p.166.

101 Ibid. p.168.

102 Guillermo Díaz-Plaja: *Introducción al romanticismo español*. p.32. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1972.

103 Ibid.

104 Miguel de Unamuno: *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana*. p.80. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1968.

105 Ibid.

106 René de Costa: *Vicente de Huidobro y el creacionismo*. Taurus Ediciones S.A., Madrid, 1975.

107 José Enrique Rodó: *Obras completas*. p.637. Aguilar, S.A.

108 Ibid.

- 109 José Enrique Rodó: *Ibid.*, p.533.
- 110 Walter Benjamín: *Poesie et revolution*. p.8. Editions Denoel, París, 1971.
- 111 Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*. p.39. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1945.
- 112 Pedro Henríquez Ureña: *Obra crítica*. p.255. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- 113 *Op. cit.* p.254.
- 114 Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. p.79. Cuadernos Casa 16, La Habana, 1975.
- 115 José Enrique Rodó: *Op. cit.*, p.533.
- 116 Pedro Henríquez Ureña: *Ibid.* p.255.
- 117 José Antonio Portuondo: *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. Casa de Las Américas, La Habana, 1975.
- 118 Pedro Henríquez Ureña: *La utopía de América*, p. XVIII. Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela 1978.
- 119 Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T.VI, p.112, UNPHU, Santo Domingo, 1979.
- 120 Alejo Carpentier: *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos*. P.228. Siglo XXI Editores, S.A., México, 1981.

- 121 Ibid.
- 122 Octavio Paz: *In-mediaciones*. p.32. Seix Barral, Barcelona, 1981.
- 123 Alfonso Reyes: *Crítica de la edad ateniense*. *Obras*, T.XIII, p.20. Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- 124 Octavio Paz: *Op. cit.* p.43, y *los hijos del limo*. En la traducción francesa *Point de convergence*, p.8, Gallimard, París, 1979.
- 125 Severo Sarduy: *Barroco*, p.15. Editorial Sudamericana, S.A., Buenos Aires, 1974.
- 126 Claude-Gilbert Dubois: *Le baroque* p.19. *Librerie Larousse*. París, 1973.
- 127 Severo Sarduy: "El barroco y el neobarroco". En: *América Latina en su literatura*, p.168, Siglo XXI Editores, S.A., México, 1984. (Primera edición, UNESCO, 1972).
- 128 Ibid. p.169.
- 129 Alfredo A. Roggiano: "Acerca de dos barrocos: el de España y el de América", en: XII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. T.I, p.41. *El barroco en América*. Ediciones Cultura hispánica. Madrid, 1978.
- 130 Emilio Bejel: *Literatura de nuestra América*. P.12. Universidad Veracruzana, México, 1983.
- 131 Ibid. p.11.

- 132 Roberto Fernández Retamar: Op. cit. p.73.
- 133 Ibid. p.51.
- 134 Roberto Fernández Retamar: Op. cit. pp.30-31.
- 135 Amado Alonso: *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos.* p.66, Editorial Gredos, S.A., Madrid, 1976.



## DE LA PRECEPTIVA POETICA A LA TEORIA LITERARIA

Hasta ahora hemos venido hablando indistintamente de "teoría literaria" y de "teoría poética" o simplemente de la "poética", pero éste es el momento de resolver esa ambigüedad terminológica. Sobre todo, cuando la confusión entre los adjetivos "literario" y "poético" puede conducir a errores conceptuales e históricos en la comprensión de la formación de la teoría literaria en América hispánica.

A semejanza de Europa, América hispánica inicia el siglo XX bajo el lema de la renovación a ultranza en los diversos aspectos de la cultura. En Europa surgen nuevos enfoques científicos y se multiplican los inventos tecnológicos. Se inauguran nuevos sistemas filosóficos. Las artes se agitan con el advenimiento de los movimientos de vanguardia, los cuales

defienden con estridencia las más atrevidas concepciones estéticas.

Este movimiento general de transformación en las ideas repercutió con fuerza en América hispánica, y no podía dejar de influir los estudios literarios. Las humanidades en general constituyeron el campo de conocimiento en el que con mayor febrilidad se ensayaron las nuevas corrientes del pensamiento. En su ensayo "La cultura de las humanidades", Pedro Henríquez Ureña describe la atmósfera de ferviente inquietud intelectual que reinaba en México entre 1906 y 1907, preludiando la revolución de 1910, dentro de la que el autor designa como "movimiento de aspiraciones filosóficas y humanísticas":

"Inconscientemente, se iba en busca de otros ideales, se abandonan las normas anteriores: el siglo XIX francés en letras; el positivismo en filosofía. La literatura griega, los siglos de oro españoles, Dante, Shakespeare, Goethe, las modernas orientaciones artísticas de Inglaterra, comenzaban a reemplazar el espíritu de 1830 y 1867. Con apoyo en Schopenhauer y en Nietzsche, se atacaban ya las ideas de Comte y de Spencer. Pero después comenzó a hablarse de pragmatismo..."<sup>136</sup>

Una doble tendencia se advierte en ese universo intelectual evocado por Henríquez Ureña: la ruptura con los modelos que dominaron el siglo XIX, ("el siglo francés en letras; el positivismo en filosofía") y la búsqueda de las nuevas orientaciones en las artes y la filosofía, teniendo como punto de referencia a Francia, Alemania e Inglaterra. Pero, sobre todo, la gran novedad de la época lo constituye, paradójicamente, el movimiento de rescate de la antigüedad griega y de la literatura

clásica europea, lo cual permitió a esa generación nutrirse de "las grandes aspiraciones humanísticas" y ampliar sus horizontes y su capacidad de conocimiento y de crítica.

En el campo de la filosofía tuvo lugar la principal ruptura: el dogma positivista, filosofía oficial de la dictadura de Porfirio Díaz, fue denunciada y sustituida en el interés de la juventud, por corrientes que ofrecían mayor posibilidad de libertad espiritual. Aunque, a pesar de esa ruptura inicial, no por eso el positivismo dejó de tener vigencia en la práctica intelectual de los hombres de esa generación. Los intelectuales hispanoamericanos de finales de siglo pasado y de comienzos de éste, se educaron en la cultura del pensamiento de Augusto Comte. Los teóricos de la literatura asumieron también los postulados positivistas. La filiación positivista de Pedro Henríquez Ureña y de Alfonso Reyes aparece en sus textos y en sus cartas. Además del positivismo, la teoría literaria se orientó a partir de diversas corrientes filosóficas en boga en el siglo XX: marxismo, fenomenología, bergsonismo, existencialismo.

Son las premisas teóricas de esos diferentes sistemas filosóficos las constituyen el fundamento de las diversas tentativas de teoría literaria en América hispánica. Además, esas tentativas se definen por la búsqueda de una racionalidad científica, que como en las ciencias constituidas, dieran valor universal a las manifestaciones del hecho literario.

*La teoría de la literatura* fue la resultante de los grandes proyectos filosóficos y sociales europeos, los cuales, durante siglos, venían influyendo la crítica literaria: en el siglo XVIII, Giambattista

Vico con su *Scienza Nuova*; Wolf, con su filología científica; Kant, con su estética transcendental; en el siglo XIX, la Estética de Hegel y la crítica positivista de Renán, Gaston París y Sainte-Beuve; en el siglo XX, la lingüística moderna y el formalismo ruso.

Sin embargo, el punto de partida de ese proceso de cambio de denominación de los tratados es el hecho político-poético que dio lugar a la transformación de la crítica y la teoría literarias en Europa y después en América hispánica: el romanticismo. La bibliografía sobre este movimiento literario es numerosa y diversa en temas y perspectivas; sólo interesa situar los puntos de *ruptura conceptual* entre la preceptiva neoclásica y la crítica romántica.

En 1827 Víctor Hugo había publicado su drama *Cromwell*, en cuyo prólogo el autor expone los principios poéticos del romanticismo Francés, en contra de los tratados de arte poética clásicos y neoclásicos, que hasta entonces prevalecían en las escuelas y en la crítica literaria.

El principal reproche que los románticos europeos, y Hugo en particular, hacían a la poética normativa y escolar era el hecho de representar trabas a la libertad de producción poética, por su vocación a dictar reglas generales. Recordemos a ese propósito las palabras de Víctor Hugo en el prólogo de *Cromwell*:

"Apliquemos el martillo a las teorías, las poéticas y los sistemas. Echemos abajo ese viejo enyesado que enmascara el rostro del arte. No hay reglas, ni modelos, o más bien no hay más reglas que las leyes generales de la naturaleza".<sup>137</sup>

La poética clásica y neoclásica son

condenadas en este prólogo por su pretensión a erigirse en sistema general asfixiante para el arte. Y entre las leyes generales que Hugo condena, la primera es el concepto de género literario, armazón sobre el que reposaba toda la preceptiva poética, desde Horacio. Hugo se opone a la clasificación del arte en géneros, afirmando, a partir de una metafísica que se apoya en la naturaleza, que la poesía moderna:

"... hará como la naturaleza, mezclando en sus creaciones, sin por eso confundirlos, la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime, en otros términos, el cuerpo y el alma, lo animal y lo espiritual; pues el punto de partida de la religión es siempre el punto de partida de la poesía. Todo está íntimamente relacionado".<sup>138</sup>

En otro pasaje de su prólogo, Hugo insiste sobre el carácter total del arte por encima de las distinciones estancas de los géneros, impuestas por los tratados de arte poética:

"La oda y el drama se cruzan en la epopeya. Hay todo en todo; solamente existe en cada cosa un elemento generador al cual se subordinan los otros, y que impone al conjunto su carácter propio".<sup>139</sup>

La tendencia a anular los criterios estéticos separados, subordinados a una ética determinada, constituyó en el romanticismo el punto de apoyo para la liberalización del arte, pues para los románticos, como lo afirma Hugo, basándose siempre en la visión cristiana del arte, los valores estéticos de lo bello, lo feo, lo deforme, lo gracioso, lo grotesco y lo sublime, coexisten en la misma obra. Refiriéndose a la poesía moderna Hugo afirma:

"Ella sentirá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe en ésta al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco como el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz".<sup>140</sup>

No es sólo en la teoría, sino sobre todo en su producción literaria en donde Hugo rompe con las normas literarias de los tratados de poética. Mostrando con su propia práctica de escritor la inutilidad de los géneros frente a la escritura, los cultiva todos con igual éxito y en cada uno encierra a los demás, anulándolos y dejando sólo el trabajo de la escritura, como señala Henri Meschonnic en relación con el relato de Hugo:

"El trabajo del relato y del narrador en Hugo socava los criterios tradicionales de los géneros. Como toda escritura que hace obra, Hugo rehace el género por la obra. Prosa y verso, un sólo trabajo de escritura en él".<sup>141</sup>

Por último, en la poética romántica que Hugo representa, no existe separación entre poética y política: el mismo lenguaje libertario condena la tiranía de los tratados de reglas poéticas y la tiranía política, que Hugo combatió hasta verse obligado a partir al exilio en 1853. Existe una identidad entre poesía y política en la teoría y en la práctica de ese autor, para quien en 1830 el romanticismo no es sino el liberalismo en literatura.<sup>142</sup> En esa concepción, la palabra libertad será el fundamento de su poética romántica y de su actividad civil. En 1827 Hugo afirmaba: "Existe hoy el antiguo régimen literario como el antiguo régimen político", observación que el costarricense Brenes

Mesen repetirá en 1923. La constatación de esa doble tiranía dará lugar a un lema que se convertirá en la guía para la acción poética y política del romanticismo hugoliano: "Libertad en arte como en política". Esa será la guía en Europa de la escuela romántica liberal a la que pertenecía, bajo la influencia de Hugo, el español Mariano José de Larra, quien recuperando las nociones básicas "verdad" y "libertad" del arte, del prólogo de *Cromwell*, escribió en sus *Artículos*:

"... esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura nueva (...); sin más regla que esa verdad misma, sin más maestro que la naturaleza, joven, en fin, como la España que constituimos. Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la nuestra, he aquí la medida con que mediremos...".<sup>143</sup>

Marcando los hitos no sólo de la literatura, sino también de la teoría literaria, Pedro Henríquez Ureña afirma que el romanticismo llegó a América desde París traído por el argentino Estebán Echeverría, quien llegó allí en 1825 y permaneció cinco años "en plena insurrección romántica".<sup>144</sup> Esa insurrección la encabezaba Víctor Hugo.

La síntesis de lo político y lo poético en el movimiento constituyó una razón poderosa para que en el contexto de lo político y lo social de la América hispánica de mediados del siglo XIX, éste tuviera acogida entre los jóvenes intelectuales: era un arma contra los tratados de "retórica" y "poética", que al igual que en Europa estaban vigentes en las escuelas, y contra la tiranía de la oligarquía criolla,

que como la de Rosas en Argentina, sustituyó al colonialismo español.

Situando la evolución de la teoría literaria en ese contexto, Pedro Henríquez Ureña condensa en algunas líneas de *Las corrientes literarias en América hispánica*, el cambio de denominación de los tratados de poética a la teoría literaria. A pesar del esfuerzo de los románticos hispanoamericanos en el siglo XIX por romper con las reglas neoclásicas, el autor advierte la persistencia de los tratados hasta "este siglo" XX: "En la América hispánica continuaron escribiéndose hasta este siglo, lo mismo que en España, tratados sobre reglas literarias, llamados primeros, a la manera aristotélica, de "retórica y poética" (con muchos más tipos de prosa literaria que los encuadrados dentro de la retórica griega), luego de "preceptiva literaria" y finalmente, con vergonzante falsedad, de "teoría literaria".<sup>145</sup>

Ese texto, escrito dentro de la orientación romántica de la crítica literaria, contiene un ataque sin ambages a los tratados de reglas poéticas. Esta será la actitud que primará en América hispánica en el siglo XX. Otros autores, anteriores o posteriores a Pedro Henríquez Ureña, confirman la evolución terminológica apuntada por este autor, en el sentido que los tratados de teoría poética comenzaron llamándose de "retórica y poesía", después de "preceptiva literaria". Antes que Henríquez Ureña, José Enrique Rodó recoge esa multiplicación de terminologías, condenando la vigencia en las escuelas uruguayas y americanas, todavía en 1908, de los textos de "retórica y poética", "preceptiva" y "teoría literaria":

"El nombre de cualquier preceptista de

retórica suscita, por inevitable asociación, en nuestro espíritu, la figura de don Hermógenes, o por lo menos la figura de Hermosilla... Esta particular prevención tiene su fundamento, y es que no existe género de obras didácticas donde la pobreza, la insipidez, la frialdad, la inmovilidad rutinaria, que suelen desvalorizar los libros de esa índole, aparezcan con tan desconsoladora plenitud como en los textos de retórica y teoría de la literatura".<sup>146</sup>

El cubano José María Chacón, perteneciente a la misma generación de Pedro Henríquez Ureña, se pronuncia contra la persistencia de la enseñanza de la poética normativa en términos similares a los empleados años antes por Rodó. Para el uruguayo, los tratados representan "la pobreza, la insipidez, la frialdad, la inmovilidad rutinaria". El cubano, por su parte, considera que éstos encierran sólo "conceptos verbales, incapaces de toda virtualidad artística". Asimismo, como Pedro Henríquez Ureña y Rodó, Chacón observa y condena con vigor, el hecho que todavía en 1914 en la Habana se impriman tratados de retórica y poética, pero bajo la cubierta de Literatura y Preceptiva, "variante verbal de la retórica":

"Las categorías literarias no han sido más que conceptos verbales, incapaces de toda virtualidad artística (...) Vivimos todavía bajo sus influencias, nosotros especialmente, los hispanoamericanos. No se ha expulsado su enseñanza de nuestros colegios: He aquí sobre mi mesa un tratado de cerca de quinientas páginas, impreso en La Habana, en 1914. Se trata de un tratado de retórica y poética, aunque sobre la cubierta porte el intitulado Literatura Preceptiva (variante verbal de la retórica).

El libro es un desideratum a la manera de las Armas y Campillos".<sup>147</sup>

José María Chacón, como Rodó y Henríquez Ureña, siente preocupación por la vigencia de los tratados de reglas poéticas en "nuestros colegios". Además, le inquieta que en los libros de textos no se opere una renovación sino en los títulos, conservándose los mismos contenidos. Esas "categorías literarias" que Chacón condena, serán también censuradas en 1923 por el costarricense Roberto Brenes Mesen en su obra *Las categorías literarias*, con similar tono de indignación y repulsión, al observar que aún están vigentes.

A Brenes Mesen le molesta sobre todo la imagen del "retórico" frente al arte, término que aplica despectivamente a todos los tratadistas, incluyendo a Aristóteles. Por eso, en su obra condena toda la tradición de la poética occidental, utilizando la comparación romántica, hugoliana, que identifica la tiranía literaria a la tiranía política. Llama a soltarse de las ligaduras de la poética que todavía persisten en el mundo que ya se ha liberado de la monarquía:

"El mundo político se ha liberado de la monarquía autocrática; de la teocracia se independizó el Estado; pero el mundo literario no se ha soltado finalmente de las ligaduras de la poética y retórica greco-latinas".<sup>148</sup>

Pero la actitud asumida por Brenes Mesen frente a la poética como disciplina escolar no es indiscriminada. El separa a Aristóteles de los autores de tratados que se inspiraron de él, principalmente Horacio. Y aún encuentra en la *Epístola a los Pisones* o *Arte poética* de este autor, "una

mezcla de buen sentido" y de incomprensión. Fueron los tratadistas del renacimiento y del período neoclásico quienes más contribuyeron a esterilizar y a perpetuar las categorías literarias, principalmente la noción de género, tomando como modelo la poética de Horacio.

Con este sentido de la distinción conceptual, su posición ante la poética occidental resulta la más consciente en el plano teórico y la más radical en cuanto a la propuesta. El declara llanamente la inexistencia de las conceptualizaciones y las reglas poéticas; sólo existen las obras. Por tanto, no plantea la evolución ni busca la renovación: "Las categorías literarias no evolucionan porque no existen".<sup>149</sup> Y la consecuencia de esa afirmación es la propuesta de una "teoría del arte" sin pre-doctrinas ni pre-conceptos literarios de ninguna especie".<sup>150</sup>

En 1930, el cubano Juan Marinello daba testimonio en tono sarcástico, burlón, del tipo de profesor de poética que existía en las escuelas cubanas, así como del contenido de la clase de "preceptiva literaria" que él recibió. El suyo era un "maestro de chabacanerías" y su método era repetir definiciones "con escolástico deleite".

"El maestro de chabacanería que quiso enseñarme preceptiva literaria repetía con escolástico deleite a cada paso, a cada mal paso, que "esencia es lo que cambia las cosas". Toda definición es, como se sabe, un guante henchido de viento de vigiliass que nos regala una ilusión de que la mano está adentro".<sup>151</sup>

Al parecer, a esa triste imagen del maestro de Marinello y de su lección se reducía la vigencia de la "preceptiva literaria", antes de convertirse en la clase

de composición. Hasta el surgimiento de esta nueva asignatura, los nuevos textos no son, como lo sugiere Pedro Henríquez Ureña, sino una disimulación, otra denominación, de los conceptos y los preceptos de la poética antigua y de la poética neoclásica: "Teoría literaria" o "teoría de la literatura" no sería, según Pedro Henríquez Ureña, sino una nueva manera de decir "Arte poética", "Tratado de retórica", "Preceptiva literaria", etc... La "teoría literaria" equivale a una "preceptiva", a un tratado de "reglas literarias", con la sola diferencia de ser cronológicamente posterior y responder a otra etiqueta.

En Rodó encontramos también esa tendencia a identificar esos términos, aunque la palabra "retórica" es la que más comúnmente designa para él los tratados y las reglas poéticas. Condenando sin ambages a los "tratadistas de retórica" o al "retórico" de su tiempo, en términos similares a los que ya usó Víctor Hugo en 1827, Rodó plantea la situación de inmovilidad del arte en los tratados, en los cuales éste no se ha modificado desde los tiempos de Boileau, Luzán y La Harpa: "El escritor vive en el mundo; el retórico vive en otro distinto. El escritor aprende, se rectifica, se transforma. El retórico es impenetrable e inmutable".<sup>152</sup>

Aunque no haya en apariencia para Rodó, como para Henríquez Ureña, diferencia alguna entre los "tratados de retórica" y la "teoría de la literatura", hay que decir que en el primero existe un uso ambiguo de los dos términos. Contra la retórica, Rodó se sitúa en la perspectiva de la teoría de la literatura, aunque suela llamar también por indecisión conceptual, retórica a la teoría literaria.

Existe en los críticos de los tratados de retórica, aun bajo el nombre de teoría de la literatura, un punto que constituye el objeto principal de la censura: es la función docente que éstos desempeñan frente al valor creativo de la actividad literaria. Esta función significó una limitación de la poética a las aulas de clase, donde ella asumía un papel puramente ideológico, no teórico, de perpetuar una ética y una estética escolásticas en forma de cánones esterilizantes para la producción. La poética o tratado de retórica es condenada por el *status* escolar y moralizante que asumió, desviándose de la *Poética* de Aristóteles. Así lo señala Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, refiriéndose a la *Poética* de Luzán y demás tratadistas del siglo XVIII:

"A Luzán le extravía, como a todos los teóricos de su siglo, la tendencia docente y moralizadora. Cree de buena fe que Homero escribió sus poemas "para explicar a los entendimientos más incultos las verdades de la moral, de la política, y también, como muchos sienten, de la filosofía natural y de la teología".<sup>153</sup>

Desde el punto de vista de esta "tendencia docente y moralizadora" observada por Menéndez Pelayo, tiene razón Pedro Henríquez Ureña cuando reduce la evolución de los títulos de los tratados, desde poética y retórica hasta teoría de la literatura, a un simple cambio de denominación. Sin embargo, es necesario advertir que en ese cambio se plantea una diferencia más profunda, contenida de manera más o menos explícita en las diferentes críticas que se hacen a la preceptiva: la diferencia entre el discurso teórico, el

discurso literario y el discurso escolar o normativo.

Acerca de la relación entre el discurso literario, es decir, las obras literarias, y los otros dos discursos, no es necesario insistir, la diferencia es evidente. Pero la distinción entre el discurso teórico y el discurso pedagógico no siempre se aclara. Los autores de tratados de retórica y los profesores de reglas aprendidas creen a menudo que desarrollan una actividad teórica. Althusser aclara el estatus de esos dos discursos al plantear la diferencia entre el método pedagógico seguido por Stalin y el método teórico de Marx. El primero "... trata su objeto mediante un método pedagógico. Expone bien los principios fundamentales del marxismo, y de una manera generalmente justa. Ofrece las definiciones esenciales, y sobre todo hace las distinciones esenciales (...). Pero presenta el gran defecto de enumerar los principios del marxismo, sin mostrar la necesidad interna que enlaza entre sí a estos principios, estos conceptos.<sup>154</sup>

Marx, en cambio, emplea un método teórico u "orden de exposición", cuya característica principal es que vincula los conceptos, establece sus relaciones y los convierte en un sistema:

"Ahora bien, el orden (de exposición), que vincula entre sí los conceptos, depende de sus relaciones, a su vez, de sus propiedades mismas: este orden constituye un sistema, que da su verdadero sentido a cada uno de los conceptos (...). Por razones prácticas de hecho, un método de exposición pedagógica puede, seguramente, dejar en la penumbra alguna de estas relaciones (...). Por razones de derecho, un método de exposición teórica no lo puede

hacer. Debe exponer con rigor la necesidad de estas relaciones: es su razón de ser. Marx era perfectamente consciente de estos en *El Capital...*".<sup>155</sup>

Para José Ortega y Gasset, el concepto de ciencia se identifica estrictamente al de investigación y en esto se diferencia del discurso pedagógico o de cualquier otra aplicación de la ciencia:

"No es ciencia comprarse un microscopio o barrer un laboratorio; pero tampoco lo es explicar o aprender el contenido de esa ciencia. En su propio y auténtico sentido, ciencia es sólo investigación: plantearse problemas, trabajar en resolverlos y llegar a una solución. En cuanto se ha arribado a ésta todo los demás que con esta solución se logre ("salvo volver ésta a poner la cuestión, convertirla de nuevo en problema (criticarla)...") ya no es ciencia. Por eso no es ciencia aprender una ciencia ni enseñarla, como no es usarla ni aplicarla".<sup>156</sup>

En la tradición de la poética occidental, la diferencia entre el método teórico y el método pedagógico está planteada en la distinción entre la *Poética* de Aristóteles y el *Arte Poética* de Horacio junto a los demás preceptistas que se inspiraron de esta última obra. La crítica que hacen Rodó, Pedro Henríquez Ureña y otros autores hispanoamericanos a los tratados de poética, es en realidad una crítica a su función docente y moralizadora.

Pedro Henríquez Ureña le reconoce a Rodó el valor de haber sido precursor de la crítica antipreceptivista, aunque le reprocha el no haber llevado la ruptura con los tratados de reglas poéticas hasta sus últimas consecuencias. En su artículo "Aspectos de la enseñanza literaria en la

escuela común" -título que es como un eco literal del texto "La enseñanza de la literatura" del autor uruguayo- dijo de éste: "censuraba este particular arcaísmo de los tratados. Desgraciadamente, no se atrevió a declarar la inutilidad esencial de la preceptiva".<sup>157</sup>

Esa afirmación de Henríquez Ureña se apoya, posiblemente, en esa aparente confusión terminológica que hemos señalado en Rodó. Sin embargo, el sentido de esta crítica hay que entenderlo no al nivel del grado de denuncia que Rodó haya pronunciado contra los tratados de poética tradicional, sino con respecto al proyecto teórico mediante el cual él tendía a reemplazarlos. A los ojos de Henríquez Ureña el texto de teoría literaria que proponía Rodó no significaba sino una reforma de la preceptiva. Rodó busca "adaptar" los arcaísmos conceptuales de ésta a las más recientes orientaciones de la crítica literaria. Así, su teoría literaria, aunque ya es crítica histórica, en el sentido de la crítica romántica, no lo es suficientemente para la época y la formación de Pedro Henríquez Ureña.

Pero si ya para Rodó en 1908 no se justificaba el mantenimiento de la asignatura "Retórica y Poética" en las escuelas uruguayas, para esa misma década se ofrece en República Dominicana. En 1912, el programa del tercer curso de la enseñanza secundaria del Liceo Dominicano de Puerto Plata dirigido por Emilio Prud'homme, incluía la asignatura "Retórica y Poética". En un nivel superior aparece, sugiriendo una progresión en los estudios, la asignatura "Composición y crítica literaria", materia esta última señalada más tarde por Henríquez Ureña como la última versión de los tratados

de preceptiva literaria en Europa y los Estados Unidos.

Es importante observar que la presencia de la clase de "Composición y crítica literaria" en este programa significaba una renovación sensible en la enseñanza de las letras y de la lengua, a tono con los cambios más recientes en Europa y los Estados Unidos. Desde finales del siglo pasado en las escuelas y colegios de esos países la clase de "Retórica y Poética" comenzó a ser reemplazada por la de "Composición", aunque durante un tiempo coexistieron las dos asignaturas tal como aparece en este programa.

Esa ambigüedad entre las dos asignaturas se mantuvo hasta en los contenidos de la sola asignatura "Composición". Todavía en 1930, Henríquez Ureña, apoyándose en los datos que le da la historia de la literatura universal, condena la enseñanza de la retórica en las escuelas en la clase de "lectura y composición", que para aquella época en La Plata, Argentina, ocupaba el lugar en los estudios primarios, de la literatura como asignatura particular. En pleno siglo XX solamente continuaba enseñándose la preceptiva "en países de lengua española", particularmente en muchos hispanoamericanos, como "muestra de tardío apego a la tradición de poética escolar".

Henríquez Ureña nos describe ese proceso, determinante para la comprensión del rumbo que han seguido la teoría y la enseñanza de la lengua y la literatura en nuestro medio:

"En las universidades de los Estados Unidos, como supervivencia, se llama todavía profesor o instructor de retórica al que enseña la composición inglesa, cuyo objeto es adiestrar al estudiante en el buen manejo del inglés escrito; en Inglaterra se llama a

este asignatura el curso de inglés. Y en la enseñanza francesa tampoco se conserva la preceptiva, a pesar de que el penúltimo año de la secundaria conserva el nombre de "classe de rhetorique": "Ya no se enseña la retórica -dice chaignet- en las "clases de retórica" de los liceos de Francia: tanto vale decir que ya no se enseña en ninguna parte". Pero sí: la preceptiva persiste en países de lengua española; en muchos, no en todos. ¿Explicación? Mera reliquia arcaica".<sup>158</sup>

Ese texto de Henríquez Ureña sitúa el momento teórico en que se hallaba la enseñanza de la lengua y la literatura en América hispánica para los años treinta de este siglo, atascada en el cultivo de un arcaísmo ya superado en Estados Unidos y Europa. En 1944, en *Las corrientes literarias en América hispánica*, el autor observa de nuevo la persistencia de la enseñanza de la preceptiva literaria en América hispánica, cuando ya esa asignatura se había abandonado en Europa y los Estados Unidos desde principio de siglo, sustituyéndola por la enseñanza de la composición.

En el mundo de habla castellana ese curso de composición fue, pues, de introducción tardía; también el curso de español que -como el de inglés y el francés en los países donde se hablan esas lenguas- sustituyó el curso de composición. Esa tardanza en la enseñanza de estas asignaturas en las escuelas de muchos países hispanoamericanos de tradujeron, en comparación con Europa, en retrasos en el uso de la lengua, principalmente escrita.

Lo mismo sucedió con la enseñanza de la literatura como asignatura independiente. Para oponerse al mantenimiento de la

enseñanza de la retórica en una gran porción de la escuela hispanoamericana, escribió Henríquez Ureña su conferencia "Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común". Sus proposiciones para la enseñanza de la literatura sólo buscan igualar los métodos vigentes en Europa y Estados Unidos de los tiempos modernos; pero sin olvidar la lección de la tradición.

Por eso, su pedagogía de la enseñanza de la literatura basada en la lectura de las obras principales, se nutre a la vez de los griegos, quienes no siendo preceptistas limitaban la enseñanza escolar sólo a la lectura de los poetas, "especialmente los poemas homéricos"; y de la metodología vigente en la Europa contemporánea de su generación: "¿Cómo habremos entonces de enseñar literatura en nuestras escuelas secundarias? Del único modo posible: poniendo el estudiante en contacto con grandes obras. Es así como se procede en Francia y en Inglaterra, en Alemania y en Escandinavia. Es así como procedemos, desde 1925, en el Colegio de nuestra Universidad; me contenta el no ser ajeno a la innovación".<sup>159</sup>

La clase de "Retórica y Poética" fue suprimida en la escuela dominicana en 1933 precisamente por disposición de Pedro Henríquez Ureña, cuando ocupó el cargo de Superintendente General de Enseñanza. Esa asignatura fue reemplazada por la de Literatura General, que para la época era una importante innovación en los estudios literarios. Con el cambio, Henríquez Ureña quiso adaptar la enseñanza dominicana a la orientación que ya había aplicado en La Plata en 1925 y cuyos fundamentos teóricos expuso en 1930 en "Aspectos de la enseñanza de la literatura en la escuela común",

ensayo reproducido con ese propósito en 1932 en la *Revista de Educación*".<sup>160</sup>

Los datos aportados por Henríquez Ureña y la actitud que asumió frente a la enseñanza de la literatura, procediendo como "en Francia y en Inglaterra, en Alemania y en Escandinavia", nos permiten comprender que el cambio de denominación de "poética" a "teoría literaria" en América hispánica fue consecuencia directa de la modificación de los estudios literarios en Europa. El autor francés Gérard Genette, en su ensayo "Rhétorique et Enseignement", sitúa en 1902 la reforma de la enseñanza secundaria que en Francia cambió el nombre a la clase de retórica, sustituyéndola por uno sólo de sus dominios, la enseñanza de la disertación y la composición.

"En la conciencia literaria general, el espíritu de la retórica tradicional está muerto, se sabe, desde el principio del siglo XIX, con el advenimiento del romanticismo y el nacimiento -conjuntamente- de una concepción histórica de la literatura; pero no es sino un siglo más tarde (en 1902) que la enseñanza secundaria levantará el acta de esta revolución desbautizando la clase de retórica. Hugo declara la guerra a la retórica, pero Rimbaud aprende todavía el arte de la *mise en tropes* y de los versos latinos".<sup>161</sup>

Genette considera que esa desaparición oficial de la retórica no significó su desaparición real. Pues, al ser un código de expresión y un instrumento intelectual tan poderoso, no podía desvanecerse sin dejar huellas o ser sustituido por otro código de eficacia similar. El cambio de un código a otro agotó un largo proceso en las escuelas francesas. Este autor subraya tres

rasgos que caracterizaron el código poético retórico en el siglo XIX, hasta convertirse en el siglo XX en la clase de lengua y en la de literatura.

Esos tres rasgos son: la retórica era una disciplina escolar explícita y declarada; además había coincidencia absoluta entre la parte descriptiva y la parte normativa, en sus objetivos y en la metodología de enseñanza. Es decir que el estudio de la literatura se prolongaba en el aprendizaje del arte de escribir, partiendo de los modelos estudiados (conceptos, obras y autores) y a través de una técnica de imitación. Finalmente, y como consecuencia del rasgo anterior, la retórica se destacaba más en su vertiente estilística, hacía hincapié en el estilo, reduciéndose a una retórica puramente de la *elocutio*.<sup>162</sup>

En 1944, en *El deslinde* Alfonso Reyes recupera esta visión de la retórica como estilo, tratando de elaborar su teoría de la literatura conforme a este rasgo de la retórica señalado por Genette, en época más reciente. Pero en Reyes la relación con la retórica antigua es polémica, de ruptura y de continuidad. Por un lado, como en la tradición, identifica la retórica con la poética; por el otro, se aparta de la visión antigua que concebía la retórica (o la poética) como creación. Tampoco acepta la visión modernizante de la poética, que limita esta noción al género de la poesía.

La retórica o la poética es sinónimo de "forma verbal", según uno de los usos antiguos de este término, como se desprende de lo afirmado por Genette cuando destaca el rasgo de la *elocutio*. En las retóricas antiguas *elocutio* era sinónimo de *lexis*: expresión de los argumentos mediante las palabras, atendiendo al estilo. Así, para

Reyes, la *poética* o *lexis* se opone a la *semántica* o contenido expresado y significa "forma verbal", "ejecución verbal", extensible no sólo a la literatura, sino a todo tipo de texto:

"*Poética*. Este sustantivo no significará para nosotros como para los contemporáneos del *Symposion*, arte aplicable a todo género de creación. Pero tampoco significará, como para los modernos, el arte aplicable a la sola poesía (y singularmente la poesía en verso). Sino que será el arte aplicable a toda ejecución verbal, trátase o no de literatura. Toda forma verbal será para nosotros una manifestación de la "poética". Este sentido corresponde a uno de los usos del término *lexis* en las Retóricas y poéticas de la antigüedad: "el cuerpo verbal" de la obra..." *Semántica*. A falta del barbarismo "asúntica", será para nosotros "semántica" el asunto mentado por la expresión verbal o poética; sin importarnos que este empleo de la palabra corresponda o no con todo rigor al que suelen darle el lógico y el filólogo. Poética: manera verbal. Semántica; manera significada".<sup>163</sup>

En esa redefinición del término poética las implicaciones teóricas son numerosas. Reyes sitúa su teoría literaria en el centro de la teoría lingüística que desde la antigüedad, hasta Saussure y todo el estructuralismo postsaussuriano, concibe la lengua como signos escindidos en dos mitades: forma y contenido, fondo y forma, verbo y espíritu, forma y esencia, significado y significante, poética y semántica. Reyes conoce el trayecto de esta vieja metafísica, pero su teorización se queda inmersa en ella. Ahora bien, el empleo que él hace del término poética

constituye un esfuerzo por apartarse de los usos que lo identifican con la preceptiva literaria, y para ello retorna a la visión retórica antigua. Sin embargo, la retórica era un metalenguaje del arte de hablar. Ella era primero una *techné*, un arte de persuasión, mediante el empleo eficaz del discurso. Ella comportaba también una teoría y una metodología de aplicación y de enseñanza. En ese sentido, en Reyes la teoría literaria a partir del concepto de *lexis*, el cual era objeto de reglamentación de las "Retóricas y las poéticas de la antigüedad", produce por efecto de ese retorno a la fuente, a la tradición, una identificación entre la poética y la retórica en su primitiva significación de "arte aplicable a la ejecución verbal".

La reducción de la poética a la retórica implica en Reyes, no solamente la identificación de la poética a la forma verbal del texto o "lexis", sino también una concepción de la poesía como estilo. Esta visión de la poesía, solidaria de aquella otra expuesta por el autor que considera la poesía como un género literario que ofrece una cierta "temperatura de ánimo", la encontramos expuesta por Reyes en el texto "Perennidad de la poesía", carta que enviara al poeta colombiano Germán Pedro García en 1941, expresándole su opinión en torno al valor poético del parnasismo, objeto de polémica de la época. Para Reyes el "parnasismo se convierte en retórica", y la retórica es, dice el autor, reproduciendo una opinión corriente que se impuso después del romanticismo, "palabra vacía". Esa dificultad conceptual que se advierte en el parnasismo, sugiere Reyes, se explica por la confusión entre la poesía y la emoción poética. Sin embargo, señala él, continuando el dualismo que separa la

"semántica" de la "poética" -ahora el término "emoción" contra "poesía"-, la poesía es la "forma verbal" o "lexis", es decir, la retórica en sentido cabal del término, mediante la cual se expresa la "emoción poética": "La emoción poética sólo se expresa en la poesía mediante forma verbal o "lexis"; y eso es lo que legítimamente debe llamarse retórica".<sup>164</sup>

Existe en Reyes la conciencia de que la retórica, como forma verbal, no es perecedera, sino cambiante. Está sometida a los efectos de la evolución de los gustos, de los hábitos, las modas, es decir el tiempo; lo cual significa una visión de la poesía como estilo que en cierta medida rompe con la concepción puramente etimológica o genérica que dota a la poesía de rasgos universales y permanentes a partir de ciertos arquetipos comunes de los tratados de poética: "Los métodos y hábitos de la expresión verbal están sometidos a la evolución de los gustos, puesto que la vida está siempre en marcha. Cuando un sistema de expresiones se gasta por simple curso del tiempo y no porque carezca en sí mismo de realidad intrínseca, lo más que podemos decir es: "Lo que emocionó a los hombres de ayer, porque para ellos fue inversión y sorpresa, a mí ya no me dice nada".<sup>165</sup>

Ese cambio en el "sistema de expresión", que Reyes explica con dificultad desde una óptica esteticista, Genette lo precisa con más rigor desde una perspectiva estructuralista, al observar mutaciones de la retórica decimonónica en los tres rasgos que, como vimos, la caracterizaban: carácter explícito, coincidencia entre lo normativo y lo descriptivo y predominio de la *elocutio*.

Simétricamente a estos rasgos de la

retórica decimonónica, Genette señala tres mutaciones que afectan su régimen actual en la enseñanza de la literatura. Cambio en su estatus ideológico: la antigua retórica era declarada, hoy es solamente implícita. El término retórica ha desaparecido del vocabulario oficial y hoy no se editan ya libros de texto de retórica. Cambio en el estatus semiológico: ella establece actualmente en la enseñanza de la literatura una separación entre lo descriptivo y lo normativo, entre el discurso sobre la literatura y el aprendizaje del arte de escribir. La tercera mutación afecta la retórica en su estatus puramente retórico; Genette observa que según la época, el interés de la retórica se ha concentrado en una de las partes que desde la antigüedad la integran: *inventio*, *elocutio*, *dispositio*.<sup>166</sup>

La retórica antigua era sobre todo una retórica de la *inventio*; la retórica clásica una retórica de la *elocutio*, y la retórica moderna, una retórica casi exclusivamente de la *dispositio*, es decir, del plan, del guión o esquema de redacción.

Esta triple situación de la retórica moderna, nos permite arribar a hipótesis que justifican algunas de las observaciones importantes de carácter intuitivo, de Pedro Henríquez Ureña. Desde el momento en que la retórica ha cambiado su estatus, de explícito a implícito, han desaparecido progresivamente las denominaciones del tipo "retórica y poética" o "preceptiva literaria". Como en la enseñanza de la literatura se fue estableciendo una separación entre lo descriptivo y lo normativo, esa separación favoreció el tipo de texto metaliterario, es decir la teoría y la historia de la literatura, cuya función

es describir, definir la literatura, por encima de los tratados de reglas, cuyo interés era puramente normativo. Por eso, la emergencia señalada por Henríquez Ureña del término "teoría literaria", en lugar de las otras denominaciones que se refieren a la preceptiva retórica y poética. Además, el acento de esa retórica puesta en la *dispositio*, en el aspecto puramente composicional y lógico, da lugar a que lo que subsista actualmente de toda la tradición retórica en la enseñanza escolar sea el curso de redacción o de composición sobre todo general. En estos últimos tiempos, esa clase es muy diferente al curso de composición de la época de Henríquez Ureña. Se ha reducido tan esquemáticamente a ejercicios llamados de "redacción y estilo", que muchos de los profesores que lo enseñan desconocen que están enseñando retórica.

Simultáneamente al cuestionamiento del estatus de la retórica del siglo XIX, se produce en los escritores y en la crítica literaria románticos una nueva concepción del arte. El apotegma de Víctor Hugo "A pueblo nuevo, arte nuevo", eleva el concepto de lo "nuevo" a un principio de definición del arte romántico contra la "vieja forma poética" de la monarquía. Y esa búsqueda de la novedad plantea una nueva teorización explícita e implícita generada no sólo desde la perspectiva de los estudios literarios sino también desde la literatura misma y de sus conceptos.

En la poética de Aristóteles y en los tratados de preceptiva literaria, el término de poesía designaba tanto al arte en general -creación, ficción, invención-, como a un género específico de creación artística. Esa palabra constituía el centro de las "poéticas", y en ésta ella significa todo; pero sobre todo la "esencia poética". En

cambio la "teoría literaria" tiene como centro la palabra "literatura".

En 1944 Alfonso Reyes explica el doble sentido que la palabra "poesía" tenía en la poética de la antigüedad griega, destacando que Platón y Aristóteles la empleaban para designar tanto la "creación humana en general" como un género poético específico "en música o en verso":

"En rigor, la antigüedad explicó el término "poesía" en otros sentidos diferentes. En un sentido lato, llamó "poesía" a toda obra de creación humana. El sentido especial y más próximo al sentido moderno se anuncia desde muy temprano (...), aunque designa en efecto a toda clase de creación, se emplea ya (en Platón) de preferencia para la música y los versos. De modo que estas solas han usurpado el nombre de todo el género. La antigüedad padecía, pues, el deslizamiento de la palabra, desde el extremo "creación humana en general" hasta el extremo "creación verbal en música o en verso". Como acabamos de ver, Aristóteles reclama ya el ensanchamiento del concepto a cuanto hoy llamamos "literatura", verso o prosa".<sup>167</sup>

¿Cuando se produjo el cambio de la noción de poesía en su sentido más general a la noción de literatura? Volvemos al punto de partida: el romanticismo. Para Michel Foucault "literatura" es una palabra de fecha reciente; data del siglo XIX y está asociada al surgimiento de una nueva visión y codificación de la obra literaria, que por primera vez aísla esta práctica como un lenguaje singular cuya modalidad es de ser "literario":

"(...) La palabra es de fecha reciente, como es reciente también en nuestra cultura el aislamiento de un lenguaje singular cuya

modalidad es la de ser "literario".<sup>168</sup>

Ha de entenderse que cuando Foucault dice que la palabra "literatura" es de fecha reciente no se refiere a la noción física, gráfica, de "letra", proveniente del latín *littera*. Para él "literatura" implica un "aislamiento" de la producción literaria que consagra el ejercicio de escribir como actividad social independiente distinta del "saber", la "filología" y la "gramática"; reduciéndose al "puro acto de escribir", al "poder desnudo de las palabras". Es decir, la literatura es concebida como discurso y como discurso independiente de otro discurso social:

"Es que a principios del siglo XIX, en la época en que el lenguaje se hundía en su espesura de objeto y se dejaba, de parte a parte, atravesar por un saber, él se reconstituía en otra parte, bajo una forma independiente de difícil acceso, replegada sobre el enigma de su nacimiento y enteramente referida al puro acto de escribir. La literatura es la impugnación de la filología (de la cual ella es sin embargo la figura gemela): ella reduce el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar, y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras".<sup>169</sup>

Aparte de los discursos de la filología y la gramática, tradicionalmente asociados a la literatura por mediación del lenguaje, como la ciencia a la materia de estudio, la literatura se separa de la ética y la filosofía, del "discurso de ideas", como dice Foucault, consideradas también como hermanas gemelas de la literatura. Así, la modernidad, que nació con la "revuelta romántica" convierte la literatura en "discurso de la forma" contra ese "discurso

de ideas", al hacer de ella una "intransitividad radical" y un modo extremo de uso lúdico del lenguaje, sin misión alguna de comunicar los valores clásicos de verdad, gusto, belleza, naturalidad, etc., es decir una trascendencia:

"Desde la revuelta romántica contra un discurso inmovilizado en su ceremonia, hasta el descubrimiento malarmeriano de la palabra en su poder impotente, puede verse cuál fue, en el siglo XIX, la función moderna de la literatura con relación al modo de ser moderno del lenguaje. En el trasfondo de ese juego esencial, lo que queda es efecto: la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas, y se encierra en una intransitividad radical; ella se separa de todos los valores que en la edad clásica podían hacerla circular (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero), y permite nacer en su propio espacio todo aquello que le puede asegurar la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo...)"<sup>170</sup>

También desde entonces, la obra se opone a toda definición de "géneros". Contra el esencialismo platónico y aristotélico del concepto de poesía, la literatura hace de ese acto de escribir, su propia "esencia":

(...); ella rompe con toda definición de "géneros" (...) y deviene pura y simple afirmación de un lenguaje que no tiene más ley que la de afirmar -contra todos los otros discursos- su existencia escarpada; no le queda, pues, otra salida que la de encorvarse en un perpetuo retorno sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener más contenido que el de decir su propia forma: ella se dirige a sí misma como subjetividad, o busca reconquistar en él la esencia de toda literatura"<sup>171</sup>

La emergencia de la literatura como discurso independiente es el resultado de una acción afirmada de los escritores románticos, quienes adquieren conciencia de que su actividad, sin divorciarse de lo político, se caracteriza por ser artística. Con ese cambio de función de la literatura surge en el romanticismo el estatus del escritor, independientemente del filósofo o del sabio. El reconocimiento social de éste es paralelo a esta "función moderna" independiente de los demás sistemas de simbolización.

Asimismo, el surgimiento de la teoría de la literatura como método de conceptualización y estudio de la obra literaria data desde el momento en que la noción de "poesía" fue insuficiente en la conceptualización romántica, para designar una nueva realidad del arte que se definía por su "literalidad". El término "literatura" pasó a designar no ya y no sólo la "esencia" de la poesía, sino sobre todo el carácter "literal" de la obra literaria.

Es decir, la emergencia del concepto de literatura está ligada a una nueva comprensión teórica y empírica del poder del lenguaje y del carácter lingüístico y único no divisible en categorías genéricas, de la obra literaria, como lo señala en 1923 Brenes Mesen en *Las categorías literarias*, emprendiendo ese proceso de singularización de la obra, que Michel Foucault sitúa en la época romántica.

Consciente de esa evolución del concepto de poesía hacia el concepto de literatura, Alfonso Reyes funda su teoría de la literatura en *El deslinde* en torno a este último término. Ya para esa época él daba a la palabra "literatura" la acepción que hoy nos transmite Foucault. Y como el

autor francés en el texto citado, buscando un esencialismo que luego analizaremos, Reyes considera que el concepto de poesía no responde ya a la "esencia creativa aristotélica", sino que se limita a un género, a un tipo particular de literatura. Esa "esencia" él la transfiere, al igual que Foucault, al término "literatura", sin inquietarse del valor etimológico de este concepto, y a sabiendas de que se aplica tanto a la prosa como al verso, tanto a lo oral como a lo escrito:

"Para denominar aquella esencia que buscaba Aristóteles, no podemos seguir usando hoy el término "poesía". En efecto, aún prescindiendo de que la poesía se exprese en verso o en prosa, hoy tendemos a aplicar el término "poesía" sólo a ciertas obras literarias: aquéllas que ofrecen una "temperatura" de ánimo que no se encuentra en obras de carácter más discursivo. Conservamos, pues, el término corriente "literatura", seguros de que a nadie perturba el origen etimológico de la palabra, la limitación a la letra o carácter escrito, y de que todos saben que la literatura es tan oral como escrita".<sup>172</sup>

Alfonso Reyes, tratando de aprehender la diferencia entre poesía y literatura, en *El deslinde* sugiere ya la diferencia entre los dos términos, como una evolución entre dos enfoques. El enfoque de la poética de Aristóteles basado en el concepto de la poesía, y el de la ciencia literaria que se apoya en la nueva noción de literatura, aunque a menudo por ausencia de rigor, y porque todavía suele buscarse la "esencia" de la literatura no en el acto de escribir, sino en el género que mejor revela la creación, según la definición griega de la poesía, se incurre en el error de hablar de

poesía cuando en realidad se quiere decir literatura:

"Finalmente, hoy trasladamos las connotaciones del término "poesía" a "cierta manera de literatura, no necesariamente de verso"; aun cuando, en los estudios de ciencia literaria, al tratar de la génesis y de los estímulos que provocan la obra, se caiga en decir "poesía" en vez de decir "literatura".<sup>173</sup>

Esa ambigüedad señalada por Reyes en relación con los términos "poesía" y "literatura" es asumida de manera consciente por algunos teóricos de la literatura hispanoamericanos, incluyéndonos nosotros, quienes sin desconocer la distinción ya codificada, aceptan el uso indistinto de las dos nociones. Así, Roberto Fernández Retamar da al término poesía el mismo sentido de "temperatura acentuada" de la literatura que le da Reyes en el texto anterior, al aclarar que la poesía es un "caso extremo de la literatura". Sin embargo, en su *Idea de la estilística*, sin que el "error" le escape, usa a menudo un término por otro, como él mismo aclara al lector:

"Por razones comprensibles usamos aquí a menudo casi como sinónimos los términos literatura y poesía. Claro que no se nos escapa el error que eso implica. Pero, a los efectos de lo que tratamos, confundiría antes que aclararía establecer el distingo".<sup>174</sup>

Desde el punto de vista de esa distinción, *El arco y la lira*, de Octavio Paz, es la obra más platónica y aristotélica en América hispánica. Paz no contempla el término "literatura", limitándose al de "poesía" (y al de "poema" como realización

de la poesía) en el sentido primario que le daban los griegos: creación humana en general, e incluso para Paz, ausencia de creación. Es revelación, belleza natural, estado de éxtasis, de contemplación, de inspiración:

"La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono".

"Por otra parte, hay poesía sin poemas: paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos".<sup>175</sup>

La distinción de los términos "poético" o "poesía" y "literaria" o "literatura", considerada sin pretensiones de exhaustividad en los textos estudiados, nos avisa sobre un fenómeno importante: asistimos al extrañamiento del término "poética" en los estudios literario. Como ya observaba Pedro Henríquez Ureña en 1944, al referirse a la evolución en la terminología en los tratados, la designación de "poética" desapareció casi completamente. En América hispánica, en lo que va del siglo XX, y como resultado del cambio de *estatus* del discurso teórico sobre la literatura que operó el romanticismo, la poética no goza de buena reputación entre los teóricos de la literatura.

Esta es más bien repudiada. El grupo nominal que la designa, la poética, como teoría y estudio del discurso literario, está generalmente ausente del metalenguaje de esos teóricos.

Cuando el término *poética* aparece en las obras de esos autores, éste no es sino un nombre propio que llena una función bibliográfica, la de remitirnos a un título de tratados de poética: *La poética* de Aristóteles, las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, etc.. La presencia del vocablo poética suele cumplir también ahí

una función epistémica: búsqueda de fundamentos de esa disciplina a través de la etimología, de la definición, y de la comparación con otras áreas del conocimiento. Así aparece este término en *Concepto de poesía*, de José Antonio Portuondo, en "Aspectos de la enseñanza de la literatura en la escuela común", de Pedro Henríquez Ureña, y sobre todo en *El deslinde*.

Son raras la obra de teoría o de estudio de la literatura que en América hispánica llevan el título de Poética, Arte poético, Sistema poético u otra denominación, corriente en la tradición y en la modernidad. Curiosamente, entre los autores más conocidos, y cuyos textos hemos bautizado como fundadores del discurso teórico en literatura, aquéllos que todavía mantuvieron en este siglo la antigua designación son, en gran parte, cubanos. Son estos autores: Juan Marinello, *poética*, 1930; Antonio Portuondo, *Concepto de poesía*, 1941; José Lezama Lima, *Introducción a un sistema poético*, 1954; y Cintio Vitier, *Poética*, 1961. Sin embargo, es necesario aclarar que *Concepto de poesía*, la obra más importante de las mencionadas, en su versión original presentaba el título de *Introducción a la teoría de la literatura*, haciendo de esa doble designación, un doble sentido, que confirma la observación de Pedro Henríquez Ureña en la evolución de los títulos y le da la razón en cuanto a la idea de que sólo hubo cambio de nombre en los tratados. Un caso excepcional de las teorías literarias lo constituye *El arco y la lira*, de Octavio Paz. Esta obra es en América hispánica quizás la única poética en el sentido aristotélico del término; sin embargo, esta designación ha sido metaforizada mediante un título técnico, instrumental.

Desde luego, aparte de los textos mencionados existen otras obras que llevan en su título el nombre de poética, Sin embargo, en las mayoría de los casos no se trata de la poética en el sentido de teoría poética, sino de la calidad de lo poético, en el sentido más abstracto de la palabra.

"Lo poético" es en ese sentido un término que se aplica a ese fenómeno indefinible que Valéry llamaba "estado poético" o "emoción poética", y que para algunos autores hispanoamericanos, como Antonio Saco o Amado Alfonso bajo la forma de "intuición poética" adquiere valor de definición de la actividad poética. En Octavio Paz, "la revelación poética", concepto clave de su obra *El arco y la lira*, funciona con ese valor teórico.

Existen otros tipos de textos que se denominan "poética". Pero como en los ejemplos precedentes, éstos no se identifican con la teoría: se trata de antologías, de poemarios, de monografías sobre autores, e incluso de poemas individuales. Son títulos que designan la obra poética, la vida del autor, etc. Es en ese sentido que se habla de la "poética" de un autor, para designar sus poemas, por oposición a sus ensayos, como por ejemplos, una obra titulada *La poética de Alfonso Reyes*. Asimismo, "La poética de Pedro Henríquez Ureña", referencia explícita a sus poesías juveniles, para diferenciarlas de sus trabajos filológicos. A ese género de denominación corresponden también aquellos poemas manifiestos, como el poema "poética" del poeta argentino Saul Yurkiervich, en el cual el autor quiere significar la inclusión más o menos explícita de una teorización. En estas "poéticas" no se trata de un texto teórico, sino de la obra, del objeto poético mismo, que se autodesigna y autodefine.

El término de poética no es tampoco empleado corrientemente en América hispánica en el sentido del valor poético de la obra. No se usa mucho la expresión "la poética de...", para designar la calidad literaria intrínseca de una obra de un autor, o de un conjunto de obras que presenten cierta homogeneidad. En ese caso se prefiere hablar del estilo de...", de la "estética de...". La estilística, en particular, ocupa un lugar de preferencia en la valoración de las obras. Así, los estudios que existen sobre el modernismo enfocan la prosa y la poesía de los autores que se agrupan en ese movimiento literario, partiendo generalmente del concepto de "estilo". Así lo usan Iván A. Schulman y Manuel Pedro González en *Martí, Darío y el modernismo* cuando analizan la teoría y la práctica poética de Martí bajo el epígrafe "Conciencia y voluntad de estilo de Martí".

El valor poético de las obras de autores más recientes que los modernistas ha continuado estudiándose en América hispánica desde la perspectiva de la estilística, prestigiada por los más reconocidos críticos, como puede observarse en la obra *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, de Amado Alonso, en la cual este autor analiza la poética del poeta chileno. En la obra *Materia y forma en poesía* este mismo autor titula "Estilos americanos", la parte que él consagra al estudio de varios autores hispanoamericanos: Rubén Darío, Paul Groussac, Ricardo Güirales, Alfonso Reyes, Borges y otros.

Amado Alonso no excluye de esa obra las expresiones "lo poético de la poesía", "la forma poética" y otras, mediante las cuales trata de definir la "esencia" de la poesía o el género poético.

Desde luego, el uso de la noción de

estilo se justifica en este autor, como en otros, a través de un tipo de filología que separándose de la de Wolf, llamada tradicional, adquiere visos de modernidad y de rigor a partir de la Estilística inaugurada en sus dos grandes orientaciones por Leo Spitzer en *Estudios de estilo* y Charles Bally en su *Précis de Stylistique*. Para estos autores y para la corriente filológica que se inspiró de esos textos, la estilística constituye la teoría y estudio de la poesía, en lugar de la poética. Ha de ser la emergencia, a mediados de siglo, de ese papel de la estilística en América hispánica, que explique el hecho de que un joven estudioso de la literatura, Roberto Fernández Retamar, tuviera la idea de escribir en 1950 un pequeño tratado de estilística, *Idea de la estilística*, con la función escolar de los antiguos tratados de poética o retórica.

Sin embargo, no es la estilística la orientación predominante. Esta se limita a estudios o análisis de obras. A nivel de la reflexión general los principales ensayos de teoría literaria en América hispánica responden a una denominación que se relaciona con el concepto de literatura, en sustitución del concepto de poesía, noción genérica esta última que desde la antigüedad greco-latina sirvió de objeto de conceptualización o de codificación de los tratados de poética. Actualmente, las denominaciones más importantes son "teoría literaria" y "teoría de la literatura", en lugar de las tradicionales poética, arte poética, etc.. Así vemos que Alfonso Reyes, autor de proyecto de teoría literaria más importante en América hispánica en lo que va de siglo, prefirió para los títulos de sus trabajos teóricos, términos relacionados con el concepto de literatura:

*La experiencia literaria*, 1942; *Tres puntos de exegética literaria*, 1945; *El Deslinde Prolegómenos a la teoría literaria*, 1944 y *Apuntes para la teoría literaria*, obra póstuma, cuya elaboración se remonta hasta los años de 1960.

En la actualidad, aunque no sean ya recientes, las dos obras más importantes de teoría literaria de autores hispanoamericanos, se titulan con la denominación referente al concepto de literatura: *La estructura de la obra literaria*, 1972, del argentino Félix Martínez Bonati, y *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 1975, de Roberto Fernández Retamar.

Además de la titulación basada en el concepto de literatura, las denominaciones más usuales de las obras de teoría literaria de autores hispanoamericanos son: estética, estilística, redacción y estilo, historia de la literatura y luego, compartiendo el campo denominativo con esos tipos de título, existen denominaciones diversas relacionadas sobre todo, con el estudio sociológico o culturoológico de la literatura. Los títulos que conciernen a la retórica son tan raros como lo de la poética. Sin embargo, existe hoy un renacer de estos dos términos.

La vigencia del discurso literario europeo, francés en particular, permite situar el marco de referencia en el cual se operaba esa preterición de la poética en América hispánica. No sólo Víctor Hugo, al asumir la protesta contra los tratados de reglas poéticas, se convirtió en América en el modelo del discurso poético libre. En el siglo XX, las vanguardias literarias europeas, cuya cuna y centro de animación principal fue París, fueron contempladas por los poetas y teóricos hispanoamericanos como fuente de renovación poética. La referencia

a los movimientos de vanguardia y a autores modernos como Apollinaire, Mallarmé, André Breton, Valéry... es constante en los textos de los teóricos de la literatura en América hispánica.

En la teoría literaria del siglo XX la modernidad implicó una desagregación de la literatura, la cual perdió el carácter de unidad que le dio la preceptiva literaria. Los componentes de la obra: lingüístico, semántico, prosódico, psicológico, histórico, etc., autorizaban la multiplicidad de las orientaciones de estudio. El precepto era éste: descomponer la obra para su análisis en tantos elementos como los métodos lo permitieran.

Esta visión múltiple estaba presente en la concepción poética de Valéry, aunque él había hecho de la poética la base de todos los demás métodos. Hablando del estudio del texto este autor afirma en su ensayo "Propos sur la poésie": "Se puede estudiar un texto de numerosas maneras independientes, pues él puede justificarse a la vez por la fonética, la semántica, la sintaxis, la lógica, la retórica, sin omitir la métrica ni la etimología".<sup>176</sup>

Alfonso Reyes, contemporáneo y amigo de Paul Valéry, con quien intercambiaba correspondencia, cita constantemente en *El Deslinde* la poesía y la teoría poética del autor francés, específicamente en su ensayo "Propos sur la poésie", uno de los textos fundamentales de su poética, y el mismo en que el autor francés defiende el estudio múltiple de la obra mediante métodos independientes. Reyes puede así, posteriormente a la dislocación de la visión preceptiva de la poética, mostrarnos un amplio inventario de métodos de estudio de la obra literaria.

La perspectiva inicial del autor plantea la distinción entre la poética tradicional, y las demás disciplinas constituidas en el estudio de la obra literaria. El posterga la preceptiva como un error, porque ella pretende erigirse en canon que obstaculiza la creación; pero no la condena definitivamente, concediéndole todavía alguna utilidad: la de establecer la nomenclatura de que deberán servirse la ciencia de la literatura o exegética y la teoría literaria. Estas dos vertientes de la crítica, con campos de aplicación más amplios y con fundamentos conceptuales e ideológicos distintos de los de la preceptiva, aunque sin divorciarse completamente de ésta, constituyen las orientaciones experimentadas por Reyes:

"La preceptiva representa una intromisión de la postura pasiva en la creación o la postura activa. Al generalizar sus casos, no se conforma con recoger reiteraciones de la experiencia, sino que fundada en sus autoridades y modelos, y en principios más o menos arbitrariamente inferidos, pretende establecer cánones y dictar reglas a la creación (...). Su error se explica porque el fenómeno literario está sustentado en formas culturales, genéricas y lingüísticas que sí requieren o al menos admiten, aprendizaje o reglas, no siempre de adquisición espontánea. Pero hay en la preceptiva una función útil -cuando no es exacerbada- que es el esfuerzo por crear la denominación o nomenclatura de tipos y casos, en que completa la exegética y en que se adelantó a la teoría literaria".<sup>177</sup>

Este autor clasifica el estudio de la obra literaria conforme a varios criterios: psicológico, histórico, semántico, y propone

una multiplicidad de métodos que se apoyan en la división de la percepción de la obra como objeto de estudio en diversas series duales: fase activa o escritura contra fase pasiva o lectura; dentro de la fase pasiva, estudio particular contra estudio general; y estos dos tipos de estudios correspondiente a su vez, respectivamente, al enfoque crítico, opuesto a la contemplación desinteresada de la literatura, considerada como un todo orgánico. Así tenemos que con exclusión de la poética, Reyes separa los métodos, siete en total, en dos grandes grupos: "1° En el orden particular, encontramos aquellas fases propiamente críticas, o que se enfrentan con los productos literarios determinados, esta obra o este conjunto de obras. Tales son la impresión, el impresionismo, la exegética o ciencia de la literatura y el juicio (...). 2° En el orden general, encontramos aquellas fases pasivas que hasta donde ello es humanamente posible, contemplan la literatura como un todo orgánico. Tales son la historia de la literatura, la preceptiva y la teoría literaria".<sup>178</sup>

Es ocioso detenerse a comentar los conceptos y definiciones que sirven de fundamento a esa tipología de métodos, hoy ya en su mayoría relegados por la crítica literaria como antiguallas normativas. Observemos solamente, que el término de poética no figura entre ellos, cuando ya para esa época Paul Valéry había redefinido el estatus teórico de la poética tradicional, dándole una nueva aplicación en el estudio de la obra literaria. En cambio en esa clasificación el lugar de la poética parece ocuparlo el conjunto de métodos considerados por Reyes como estudios generales de la literatura.

Desde el inicio del siglo XX, el rumbo del discurso teórico de la literatura comprendía una distinción fundamental: el estudio científico y el estudio normativo. En América hispánica, numerosos son los autores que discuten la diferencia entre los dos enfoques, apuntando hacia un tratamiento más riguroso de la obra literaria.

La actitud de Pedro Henríquez Ureña en su artículo "Aspectos de la enseñanza de la literatura en la escuela común", (1930), frente a la enseñanza de la poética y la retórica, permite situar para esa época, el conflicto entre la opción normativa y la opción científica. Condenando la tradicional enseñanza de la retórica en las escuelas, él propone el estudio directo de las obras, liberando al lector de las reglas o preceptos que les impiden apreciar y conocer la literatura.

En 1930, Henríquez Ureña plantea esa disyuntiva en el marco de la lingüística, precisando la distinción entre la lingüística, la filología y la gramática normativa. Las dos primeras son "métodos rigurosamente científicos", en cambio la gramática normativa "no es ciencia: es un arte útil, una técnica".<sup>179</sup>

La gramática normativa, en la tradición europea, no sólo consistía en un haz de reglas sobre el uso de la lengua, sino también sobre la creación poética, la versificación, etc..

El tema de la versificación, aún antes que el de la historia literaria y el del español en América, los tres aspectos constantes en las investigaciones de Pedro Henríquez Ureña, constituye el objeto de estudio en el cual aflora de manera más persistente, las dificultades y las rupturas de este autor, con respecto a la poética y

la retórica tradicionales. La métrica fue siempre parte importante de la preceptiva, sobre la cual ejercía su imperio de leyes y reglas, valiéndose del dictamen para establecer normas y conceder licencias métricas a los poetas.

En 1920 tratando de reorientar el estudio de la versificación no según los tratados, sino atendiendo a las manifestaciones espontáneas de la poesía, Pedro Henríquez Ureña destaca el papel particularmente importante jugado por algunos filólogos y poetas hispanoamericanos, contra el espíritu normativo de los tratados de poética españoles. Para él la actividad teórico-práctica del poeta y filólogo venezolano Andrés Bello y el poeta nicaraguense Rubén Darío, es determinante para la fundación de la versificación irregular en la modernidad de la poesía española. La acción de Bello se ejerce contra el principio silábico, "sílabas contadas", que los preceptistas españoles desde Nebrija hasta el siglo XVIII, y los poetas cultos, reconocen en la poesía española como único principio de la versificación, desconociendo la importancia de las diversas formas de la versificación irregular de la poesía popular. Frente al fantasma de la cantidad, término con el que Henríquez Ureña califica esa obsesión isosilábica, Bello aparece como el fundador de la verdadera gramática española a partir de su obra *Principios de ortología y métrica*, 1835, afirma nuestro autor, porque moderniza los términos de la poética clásica y en general restablece sobre sus verdaderos principios el estudio del verso español".<sup>180</sup>

En la continuidad de esa acción modernizante, Henríquez Ureña nombra la práctica de Rubén Darío en primer lugar, de

los poetas de España después, contra el hábito de los preceptistas del siglo XIX posteriores a Bello, quienes a pesar de la innovación en la versificación, continuaban reduciendo la poesía castellana exclusivamente a los metros silábicos. La multiplicación de las formas variadas del metro, tomadas de la tradición española, posteriormente la adopción del verso libre, proveniente de la poesía moderna francesa de principio del siglo XX; así como los trabajos de los investigadores, incluyendo los del propio Pedro Henríquez Ureña, dieron al traste con el imperio del isosilabismo en la poesía hispánica. Este largo proceso antipreceptista lo resume Henríquez Ureña en un párrafo de su *Versificación irregular*: "Los preceptistas posteriores a Bello cayeron en el hábito de reducir la poesía castellana a los metros silábicos, de acuerdo con la práctica de los versificadores cultos del siglo XIX; así, hay quienes hablan del verso de arte mayor como simple dodecasílabo; pero a fines de la centuria la simplificadora teoría se vio atacada por dos flancos. En primer lugar, los nuevos poetas de América, con Rubén Darío al frente, y luego los de España, se lanzaron a ensayar toda especie de formas métricas desusadas, hasta llegar al moderno verso libre; al mismo tiempo, las investigaciones eruditas ponían a discusión los problemas relativos a la versificación amétrica de los castellanos medievales y a la acentual de los gallegos y portugueses".<sup>181</sup>

Seis años más tarde, en 1926, Pedro Henríquez Ureña insiste sobre esa importancia de Andrés Bello y de los poetas, en el esfuerzo de apartar la versificación y el sistema rítmico de la poesía hispánica

del carril de los tratados de poética clásica. En su estudio "En busca del verso puro" el autor expone la historicidad del verso español en su doble realización polémica y contradictoria de normas y de opción facultativa. La norma viene de los autores de tratados de poética, como Luzán autor de *La poética*, 1737, los preceptistas latinizantes, y una serie de estudiosos españoles y extranjeros, que ocuparon inútilmente su tiempo en "complicar y falsear nuestra noción del verso", ora reduciéndola al isosilabismo, al número fijo de sílabas; ora tratando de plegar el verso español al sistema de sílabas breves y largas de la versificación greco-latina, como ya lo intentó Nebrija en el siglo XV. La opción facultativa frente a los preceptos de los teóricos de la poesía y la versificación, la encarnan los poetas, quienes crean sus obras sin por fortuna leer los tratados que lo inducen al error. En su primer período de la versificación, contra los preceptistas latinizantes, Bello acompaña a los poetas y a la tradición popular en su afán de orientar la poesía castellana por los cauces de nuestro idioma. Sin embargo, en la época romántica y más aún con el modernismo, la norma la constituye la ley de la sílaba de cantidad única, impuesta por Bello. La infracción de los poetas a esa norma se ejerce rompiendo con la tendencia clasicista reforzada por Bello de reducir la poesía al número fijo de sílabas: "En español, después de siglos de realismo ingenuo, desde Luzán nos dedicamos laboriosamente a complicar y a falsear nuestra noción del verso". Tiempo y paciencia lo alcanzaron al fin: los preceptistas latinizantes decidieron que procedíamos como en Grecia y Roma, combinando sílabas largas y breves. Por

fortuna, los poetas no leían los tratados y componían "de oído", como el músico de pueblo "que no sabe de nota"; confiándose al hábito, evitaban el error de los libros. Después que Bello y Amaury nos devolvieron la ley real de sílaba de cantidad única, padecimos cerca de cien años nueva sordera: toda obra poética del idioma creímos explicarla con el verso de número fijo de sílabas".<sup>182</sup>

Podría parecer extraño que en ese conflicto entre los preceptistas y los poetas, entre la norma y la libertad de creación, Henríquez Ureña tome el partido de los poetas y la poesía, como se observa en el texto citado. El es continuador en América hispánica de los gramáticos, de los autores de tratados sobre versificación, de los teorizantes del verso. El es también poeta, como lo prueban sus poesías juveniles, y aunque nunca perdió la sensibilidad poética a pesar de haber cesado la producción poética, su visión predominante fue siempre la del estudioso de la versificación.

En esos estudios sistemáticos sobre la versificación, desde el ensayo "Rubén Darío", en 1905, Henríquez Ureña inaugura en el siglo XX en América hispánica un nuevo modelo del investigador en las cuestiones lingüístico-literarias: el del observador objetivo, riguroso, científico, que asume una postura crítica respecto de la tradición poética. En este autor como en ningún otro, se observa la ruptura entre los viejos enfoques normativos y un nuevo discurso sobre la métrica, la literatura, la lengua, la cultura: el discurso de la ciencia.

Los términos de la separación entre esas dos orientaciones en los estudios literarios son proclamados en 1936 por el argentino

Raimundo Lida: "Será preciso salvar expresamente ese nombre, Teoría literaria, de su tradicional alianza con la preceptiva, entendida como colección de normas o recetas para hacer literatura. La teoría no se propone reglar ni aconsejar, sino descubrir determinados fenómenos y tratar de comprenderlos".

Siguiendo los términos de Lida, en 1940 José Antonio Portuondo hacía la distinción en *Concepto de poesía*, entre teoría de la literatura y preceptiva:

"No debe confundirse, por lo tanto, la *teoría de la literatura* con la preceptiva, que es, como su nombre indica, conjunto de *preceptos* o de *normas* generales para apreciar y realizar las obras literarias".<sup>183</sup>

En fin, en los estudiosos de la literatura se perfila una diferencia fundamental entre esa dos orientaciones en torno al objeto de estudio que ellas se dan, el objeto poético. Tanto la poética normativa o preceptiva como la teoría literaria escinden la obra poética en dos: de un lado está la lectura, el aspecto exterior de la obra, del otro la escritura, el aspecto interior. Sin embargo, trátase de dos métodos generales diferentes, por cuanto ellos se aplican solamente a uno de esos dos aspectos en que dividen la obra.

La poética normativa estudia sólo las leyes y modos de la creación, es decir la escritura, en término moderno. Ella dicta reglas *desde el interior* de la creación poética. Al no pretender ser teoría sino arte, quiere substituir la poesía. La poética normativa es un método que sustituye su objeto. Es así cómo el español Francisco Cascales definía en sus *Tablas poéticas* en el siglo XVIII, la función de la poética: "Porque según Aristóteles, el arte

es aquélla que da preceptos y enseña los caminos para no errar en aquello que profesamos".<sup>184</sup>

La teoría literaria, en cambio, aun cuando sea como la preceptiva, un método general, es descriptiva; su meta es generalizar, sistematizar el "hecho" poético solamente como lectura, es decir, desde fuera, ignorando el acto de escritura. Ella pretende ser así visión exterior a la obra, que aprehende su objeto a distancia, sin confundirse con él. En este siglo la teoría literaria fue el modelo que transformó la crítica literaria.

## NOTAS

- 136 Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T.II. pp.350-351. UNPHU, Santo Domingo, R.D., 1977.
- 137 Víctor Hugo: *Obras completas*. T.II, p.37. Edito-Service S.A., Geneve, 1963.
- 138 Ibid, p.164.
- 139 Ibid.
- 140 Ibid.
- 141 Henri Meschonnic *Ecrire Hugo I. Pour la poétique IV*, p.13 Gallimard, París 1977.
- 142 Víctor Hugo: *Hernani*. *Obras completas*, T.12, p.363. Edito-Service S.A., Geneve, 1963.
- 143 Guillermo Díaz-Plaja: *Introducción al estudio del romanticismo español*. p.112. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1972.
- 144 Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en América Hispánica, en Obras completas*. T. X. p.160. UNPHU, Santo Domingo, 1980.
- 145 Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en América Hispánica*. p.244. Fondo de Cultura Económica. México, 1949.
- 146 José Enrique Rodó: *Obras completas*. p.533. Aguilar.
- 147 Medardo Vitier: *Las ideas en Cuba*. p.275-276. Instituto del Libro, La Habana, 1970.

- 148 Roberto Brenes Mesen: *Las categorías literarias*. p.16. Costa Rica, 1923.
- 149 Ibid. p.16.
- 150 Ibid. p.16.
- 151 Juan Marinello: *Poética*. p.22. Espasa-Calpe, S.A., Madrid. 1933.
- 152 José Enrique Rodó: *Obras completas*. p.532. Aguilar.
- 153 Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*. T. I, p.1 200. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1974.
- 154 Louis Althusser: *Sobre el trabajo teórico*. p.27. Editorial Anagrama, Barcelona, España. 1970.
- 155 Ibid. pp.27-28.
- 156 José Ortega y gasset: *El libro de las misiones*. P.95. Col. Austral, Espasa-Calpe, S.A., Madrid. 1976.
- 157 Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T. VI, p.145. UNPHU, Santo Domingo, 1979.
- 158 Ibid. p.137.
- 159 Ibid. p.138.
- 160 *Revista de Educación*, Núm.17, año 1933. La circular firmada por Pedro Henríquez Ureña es la siguiente:

## ENSEÑANZA DE LA LITERATURA

Santo Domingo, 24 de marzo de 1933

A los directores de las escuelas normales

Asunto: Enseñanza de la literatura

1.- El Consejo Nacional de Educación, al establecer el nuevo plan de estudios de las escuelas secundarias, suprimió la anticuada enseñanza de la retórica y poética o literatura preceptiva, colocando en su lugar la Literatura General, que se enseñará por medio de la lectura directa de grandes obras literarias, en orden histórico. Las breves explicaciones que deban darse sobre cuestiones de estilo y sobre géneros literarios se intercalarán en la explicación del desarrollo histórico de la literatura. La métrica, que es parte de la gramática, debe explicarse en los cursos de Lengua Española, en los cuales hay que hacer continuamente lecturas y recitaciones.

2.- Pero como el antiguo plan de estudios va siendo sustituido gradualmente, y todavía durante el presente año y el siguiente subsistirá la enseñanza de la retórica, recomiendo a usted indique a los profesores de esta asignatura que deben modificar su enseñanza en el sentido de que la preceptiva no debe ocupar más de una tercia parte del tiempo, dedicándose las otras dos tercias partes a composición y lecturas. Estas lecturas se procurará que abarquen, no solamente producciones breves, en prosa o en verso, sino también obras completas (por ejemplo, dramas de Shakespeare o de Moliere), ya sea que la lectura se realice en la clase, ya sea que el alumno la haga en su casa y dé cuenta de ella al profesor mediante resúmenes escritos y explicaciones verbales.

3.- El Consejo Nacional de Educación desea, en suma, que la enseñanza, tanto del lenguaje como de la literatura, sea práctica y no meramente explicativa. Se recomienda a usted, y a los maestros de lengua española y de literatura, leer el artículo del suscrito Superintendente, Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común,

publicado en el número 16 de la Revista de Educación, donde están expuestas las razones que apoyan estas ideas.

Atentamente les saluda

PEDRO HENRIQUEZ URENA

Superintendente General de Enseñanza.

161 Gérard Genette: *Figures II*. p.24. Editions du Seuil. París, 1969.

162 Ibid. pp.25-27.

163 Alfonso Reyes: *Obras completas*. Tomo XV, p.37. Fondo de Cultura Económica. México, 1963.

164 Alfonso Reyes: *Obras completas*. Tomo XIV, p.232. Fondo de Cultura Económica. México, 1962.

165 Ibid. p.232.

166 Gérard Genette: Op. cit. pp.28-32.

167 Alfonso Reyes: *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. p.35, Fondo de Cultura Económica. México, 1963.

168 Michel Foucault: *Les mots et les choses*. p.313. Gallimard, París, 1966.

169 Ibid. p.313.

170 Ibid. p.313.

171 Ibid. p.313.

172 Alfonso Reyes: Op. cit., p.37.

173 Ibid. p.35.

- 174 Roberto Fernández Retamar: *Idea de la estilística*. p.18. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, Cuba. 1976.
- 175 Octavio Paz: *El arco y la lira*. pp.13-14. Fondo de Cultura Económica. México, 1975.
- 176 Paul Valéry *Oeuvres* T. I p.1369. Gallimard, París, 1957.
- 177 Alfonso Reyes: *Op. cit.*, p.29.
- 178 *Ibid.* p.27.
- 179 Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T. VI, p.115. UNPHU, Santo Domingo, 1979.
- 180 Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T. IV p.12. UNPHU, Santo Domingo, 1978.
- 181 *Ibid.* p.13.
- 182 Pedro Henríquez Ureña: *Obras completas*. T. VI, p.30. UNPHU, Santo Domingo, 1979.
- 183 José Antonio Portuondo, *Concepto de Poesía*, p.24 Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972. (Raimundo Lida: *La creación poética*. En: *Cursos y Conferencias*. Buenos Aires, 1936. Citado por J. A. Portuondo, en *Concepto de poesía*. p.24).
- 184 Francisco Cascales: *Tablas poéticas*. p.9. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1975.

# INDICE

INTRODUCCION.....1

## CAPITULO I

Situación de la teoría  
literaria en América hispánica.....7

## CAPITULO II

Hacia una poética política de  
lo hispanoamericano.....67

## CAPITULO III

La búsqueda de un estatus  
científico.....144

29-10-92  
J. E. M.  
3.4  
2.9

NO CIRCULA FUERA  
DE LA SALA

Estos mil ejemplares se imprimieron en los Talleres Offset de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña en el mes de julio del 1992. Bajo la Dirección de *Andrés Ant. Mercedes* ; Composición: *Frank Mueses Martínez*; Impresión: *Bartolomé González*; Fotomecánica: *Javier de la Cruz*; Terminación: *José Ant. Tavárez y Bienvenido Ant. Cleto*.

Manuel Matos Moquete es doctor en Literatura. Ejerce la docencia en la Universidad Autónoma de Santo Domingo y en el Instituto Tecnológico de Santo Domingo. Es autor de varias obras, entre las que destacan *Abismos*, poemas, *En el Atascadero*, novela, y *La Cultura de la Lengua*, ensayo.



UNPHU  
Biblioteca



054285

