

Claudia Caisso

Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Poesía y negritud
(sobre Luis Palés Matos,
Nicolás Guillén y Aimé Césaire)

Este trabajo interroga la dimensión de la africanía en tres momentos de la literatura del Caribe. A partir de la revisión de algunas caracterizaciones de la crítica literaria latinoamericana de los rasgos constitutivos de dicha literatura se analizan algunos procedimientos de la escritura poética de Palés Matos, Nicolás Guillén y Aimé Césaire. Tales aspectos son contextualizados en el marco de las interacciones culturales que la “afroantillanía” como movimiento político y estético condensa.

71 {texturas 1-1

This work asks the dimension of african literature in three stages of caribbean literature. After revising some definitions produced by Latin American criticism, this essay undertakes the analysis of writin poetry’s proceedings in Palés Matos, Nicolás Guillén and Aimé Césaire. That themes have been read in the history contexto of cultural interchanges risen by “afroantillanía” as politic and esthetic movement.

La poesía de Guillén, basada en los valores rítmicos, es la prueba de fuego para la tesis de la 'no teluricidad' esencial de lo cubano. La tesis, creo, sale airosa de la prueba. Ni siquiera lo negro, al incorporarse realmente a las esencias de la isla, conserva su espesor telúrico. Se aligera, se sonríe, se evapora. Esto no significa que no haya una zona sordamente africana, regresiva, en los predios mágicos y oscuros de la población negra y aun blanca (minuciosamente estudiados por Fernando Ortiz y Lydia Cabrera). Pero lo esencial es cómo, en la línea más auténtica de nuestra asimilación, los profundos y obsesivos tambores se transforman en el fantasioso, jugueteón y un poco incoherente 'bongó'. Y cómo el 'son', cuyo secreto sólo posee Nicolás Guillén, levita suave para unirse a la tonada eterna. Cintio Vitier (1958: 434) "Breve examen de la poesía 'social' y 'negra'. La obra de Nicolás Guillén. Hallazgo del son".¹

1. La presente intervención describe algunas situaciones a propósito de la existencia de un área cultural multilingüe, marcada por la heterogeneidad étnica y la gran capacidad para responder creativamente (es decir: *críticamente*) a los cánones culturales europeos. Estrictamente hablando me refiero al Caribe, el que, según sabemos, luego del estudio de Georges Coulthard reunido en *América Latina en su literatura*,² y la lectura de "La noción de literatura latinoamericana y del Caribe como problema historiográfico" publicado en *La literatura latinoamericana como proceso*³ de Ana Pizarro, constituye un espacio de cruce de diversas ideologías estéticas conformado, entre otros países, por Cuba, Haití, Santo Domingo, Jamaica, Puerto Rico, Martinica y las Guyanas.

Concebir al Caribe como un área cultural relevante, paradójicamente cercana y disímil respecto del Río de La Plata, Mesoamérica, el área andina y el Brasil, entre otras, implica advertir algunos de los haces de la "unidad en la diversidad" configurantes de América Latina más allá de las fronteras geográficas nacionales. Vectores estos últimos que, desde el magma de la afroantillanía, son capaces de exponer la maleabilidad de algunas propuestas estéticas elaboradas en el fragor de la percepción de la disimetría económica y cultural que vertebró a "nuestra América", así como de sus más hondos conflictos sociales.

Tal afirmación lleva a considerar a la negritud como un problema de índole creativa en tanto y en cuanto se constituye en una forma de simbolización plural, de ejemplar calidad y riqueza: un emergente regional cuyo estatuto es al mismo tiempo intercontinental, puesto que sus protagonistas y sus obras comprometen el desplazamiento de una patria de origen, como también la posterior incidencia de sus manifestaciones en polos convencionalmente consagrados. Dicho proceso a

veces alcanza a condensar la interacción sumamente productiva, según sabemos, entre modalidades diversas de la cultura popular y la más alta poesía.

Ése es el caso, entre otros, de Luis Palés Matos, puertorriqueño nacido en 1898, líder del *movimiento diepalista* de vanguardia, quien compartiera con José Luis de Diego Padró hacia comienzos de la década del veinte el horizonte de un arte nuevo marcado por los alcances disruptivos del dadaísmo,⁴ y por el examen y difusión de los “briosos empeños de renovación” emplazados por Huidobro, Borges, Apollinaire y Reverdy junto a la apropiación de los rituales de mayor arcanidad relativos al mundo negro. Puesto que, entre sus motivos variados de escritura, entre los que figura la unidad antillana, aparece la percepción de los seres y las situaciones del mundo negro danzando en la espesura casi sobrenatural de las islas: un sentido afinado de la elegía al cual se lo conjuga con el despliegue de notable sensualidad. Búsqueda, me interesaría enfatizar, que aparece alentada por el compromiso con una posición política decididamente antiimperialista y proantillana, surcada conjuntamente por el deseo de dar testimonio de “un nuevo lenguaje, justo de palabra, sutil, de gran pureza lírica y estremecido por inquietudes metafísicas...” tal como afirma Tomás Blanco (1958: 35-37).

Especialmente, en “Hacia una poesía antillana” donde revela algunas líneas de contrastes entre el cubano, el dominicano y el puertorriqueño, así como en varios de los poemas que componen su libro *Tun tun de pasa y grifería* (1937), asistimos a la pintura de un tierra exuberante. Aquella afirmación reinscribe en neto contrapunto con los valores antes exaltados por de Diego Padró en sus artículos “Antillanismo, criollismo, negroidismo”⁵ y “Tropicalismo, Occidentalismo, sentido de la cultura”,⁶ las notas de una polémica que el mismo Luis Palés Matos había abierto anteriormente con la periodista Ángela Negrón Muñoz. Marcas todas de la llamada generación del treinta puertorriqueña fuertemente inspirada por la aspiración de formar una confederación antillana, alguna vez soñada por Bolívar, Betances, Hostos, Martí, De Diego y Llorens.

En aquel encuadre, el vigor inusitado de la poesía de Palés Matos aparece enarcado por la vastedad de las experiencias que configurarían un origen mítico, así como por la inscripción de varias notas vívidas y voluptuosas: el tibio mar en dilación, el agua lenta como una melaza, los puertos de azúcar, la cálida bahía, la luz en reposo.⁷

Así, en un pasaje de su célebre poema “Mulata - Antilla”, en el que la mujer encarna el espacio de contemplación y goce de un paisaje al que se presenta embriagado en la delicia de la inmensidad libre, o en la orquestación de un ámbito de inusitada musicalidad, leemos:

- (1) ... Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico,
fogosas y sensuales tierras mías.
¡ Oh los rones calientes de Jamaica !
¡ Oh fiero calalú de Martinica !

¡ Oh noche fermentada de tambores
del Haití impenetrable y voduista !
Dominica, Tortola, Guadalupe,
¡ Antillas, mis Antillas !
Sobre el mar de Colón, aupadas todas,
sobre el Caribe mar, todas unidas,
soñando y padeciendo y forcejeando
contra pestes, ciclones y codicias,
y muriéndose un poco por la noche,
y otra vez a la aurora, redivivas,
porque eres tú, mulata de los trópicos,
la libertad cantando en mis Antillas...
(Palés Matos, 1978: 173)

Aquí la dimensión de la negritud, la plasticidad de la mirada, se nos plantea como una respuesta sumamente interesante en el marco de la cual es clave la construcción de un nuevo mapa. Esta cartografía cavada en la enumeración punzante y la reunión abre un sitio de pertenencia que al exceder las fronteras lingüísticas y geográficas, pone en escena una cita con la autenticidad, el encuentro con la magia, el ritual y el arte nuevo.

74 {texturas 1-1

Desde que André Breton saludó el genio de Césaire y elogió su poema *Cuaderno de un retorno al país natal* (1939), esta obra se volvió célebre y se la comenzó a analizar y estudiar en diversos lugares al punto que en este momento ocupa un lugar que tal vez no posea en las escuelas de la misma Martinica. De lengua y cultura francesas, Césaire amalgama el surrealismo con la poesía negrista. Y varios de sus textos han sido incluidos, como sabemos, en la *Antología de la nueva poesía negra y malgache* con estudio preliminar de Jean Paul Sartre publicada en París en 1948. Otro tanto ha ocurrido con la bella novela *Gobernantes del rocío* (1944) escrita por el sociólogo y etnógrafo haitiano Jacques Roumain que alcanzó, poco tiempo después de su aparición, un éxito considerable por el cual se la tradujo a las lenguas más conocidas. Teniendo en cuenta la temática abordada y el modo de representación elegido por el autor, esta obra llegó a ser tan significativa para el campesino del nordeste brasileño como para el del Sahel, que enfrentan los mismos problemas que el campesino haitiano. Pero es sobre todo desde el punto de vista estilístico que llegó a constituir un modelo para los escritores de países como Haití que viven una situación de diglosia.

Entre África y las Antillas, entre las Antillas y el arte negro norteamericano, entre las Antillas y el resto de América Latina y los viajes de los intelectuales latinoamericanos a París en la segunda década del siglo XX, en pleno auge de las vanguardias artísticas, la negritud reivindica una vía sumamente auspiciosa de circulación e intercambios culturales así como de construcción de hipótesis cuyo verosímil es la ciencia. Entre ellos, importa considerar los posicionamientos

ficcionales y descriptivos por los cuales se le concede un rango singular a la literatura de negros con las primeras tesis fuertemente marcadas por el positivismo, para dar cuenta del “atavismo” o la “caótica transplantación” en palabras del cubano Fernando Ortiz, autor del extraño ensayo *Los negros brujos* (*apuntes para un estudio de etnología criminal*) publicado por primera vez en Madrid en 1906 con prólogo de Lombroso. Por otra parte, es necesario nombrar el célebre texto *Así habló el tío* de Jean Price Mars, base fundamental en la ficción abierta por la deliciosa novela *El reino de este mundo* (1948) escrita por Alejo Carpentier⁸ tras un viaje a Haití, a la cual centra en la revolución y el tirano del siglo XIX Henri Christophe. Texto en el que cobra especial densidad la saga encarnada por Ti Noel donde confluye el contrapunto de diferencias entre el Rey de Francia y el Rey negro en tiempos de licantrópica que, desde la ficción, son los de la Revolución haitiana.

En aquel marco se recuperan narraciones orales de los negros y sus vínculos profundos con religiones africanas, más o menos deformadas, y mixturadas con creencias locales. Novela que, además, inscribe una matriz de escritura entrañable en Carpentier por la que se abre la interpelación al eurocentrismo: el cuestionamiento de la importación del ideario iluminista y de la Revolución francesa en las Antillas por medio del cual se muestran los vicios circulares de la Historia.

Al respecto, en “Blanco, negro ¿mulato?”, ensayo de Noé Jitrik dedicado a tratar la economía simbólica del relato al que aludimos, se lee:

Ti Noel (...) por su nombre encarna un arquetipo: es un nombre de cuento y, para Haití, según Price-Mars, de “contar”, o sea personajes que el folclor engendra y que destina a narrar ciertas historias; si es “Noel” o sea Navidad, el contar es un “nacimiento”, el de una nación. Aquí, entonces, tenemos ya varias estructuras superpuestas: (...) a partir de la subjetivación surge que a través del personaje se cuenta, la subjetivación no se detiene en el pasaje de historia a relato sino que aporta un fundamento, un sostén para otra acción, que es la de relatar. (Jitrik, 1985: 154-156)

Entre trabajos de criminalística, la recolección antológica de las narraciones orales donde se produce una recuperación antropológica de los rituales e historias de vida y su traslado a las obras de ficción, nace una profunda atención hacia la cultura de los negros que no sólo alienta la escritura de novelas, sino también la preocupación acerca de su estatuto en momentos de argumentar acerca del *valor literario* de las obras producidas con temas del mundo afroantillano.

En el marco de algunas perspectivas de índole sociológica de la crítica literaria latinoamericana, insiste de allí la inquietud acerca del lugar de esta literatura. Tal es el encuadre por medio del cual se sostiene el análisis, la jerarquización de niveles que comprende la argumentación acerca de la autonomización estética de la literatura latinoamericana en el siglo XX, la periodización a propósito de las

estéticas de vanguardia, así como la confianza en los “bienes simbólicos” cuya cima estaría dada fundamentalmente en la contemporaneidad. Aquella afirmación es recreada en la década del sesenta, luego de la Revolución cubana y la consecuente ampliación del público lector desatada por el mentado “boom” de la literatura latinoamericana. Junto a tales fenómenos, encabalgada a la altura estética de los textos que se escriben entre las décadas del cuarenta y del cincuenta, tiene lugar una actualización muy aguda de la teoría y la crítica producida en América Latina. Puesto que la crítica producida entre las décadas del sesenta y del ochenta comienza a preguntarse por los fundamentos gnoseológicos, los principios argumentativos sobre los cuales se tiende la heterogeneidad que no sólo subyace a la literatura indígena sino también a los narradores que trascienden como transculturadores: Augusto Roa Bastos, José María Arguedas, Juan Rulfo y João Guimarães Rosa, entre otros.

En aquel marco, se juega la consideración de aspectos que hacen a la diferenciación entre obras de escritores letrados y no letrados en el seno de la literatura amerindia o de la llamada literatura de la negritud. El celo respecto de la denominación por medio de la cual se le reconoce por entonces especificidad a tales “desafíos de la creación”, ya se trate de los relatos reunidos en *El llano en llamas* de Juan Rulfo o las líneas evolutivas por medio de las cuales las obras de José María Arguedas se dejan leer como un proyecto de escritura coherente, aparece ligado a variados intentos de descripción de las fuerzas de asimilación y modificación de otras vertientes y rupturas en el seno de un movimiento literario que daría testimonio de aquella cuestión. En más de una oportunidad, aquella preocupación revela las marcas teóricas o conceptuales por medio de las cuales se construye un canon de la literatura nacional y continental. Corpus textual, polos de religación, interacciones textuales y sociales que en los diferentes contextos y situaciones abren una vasta pregunta con variadas polémicas acerca de los niveles de tipicidad, color local o rechazo con que se producen las obras que articulan la construcción de dichos estratos de análisis.

La diferencia existente entre indianismo y literatura indígena no sólo propone un cambio importante en el interior de los movimientos constitutivos y la mirada crítica que se tiende sobre la literatura peruana, sino que también llama a describir un proceso capaz de dar cuenta de cierto oficio en la escritura: la “superación” a nivel de las formas narrativas de estadios históricamente anteriores del género, cuando ellas trascienden el mero hallazgo de representatividad o exotismo.

Para la crítica literaria latinoamericana el análisis y la periodización de las obras literarias en el marco del indianismo, el indigenismo y el neo-indigenismo en el siglo XX en América Latina ha sostenido, en algunos casos con mucho rigor, la pregunta derivada del apotegma anotado alguna vez por José Carlos Mariátegui en el capítulo “El proceso de la literatura” en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), por el cual se afirma que habrá realmente literatura indígena cuando ella sea finalmente escrita por los indios.

Aquella afirmación aparece impregnada con la carga más violenta que es capaz de proponer una concepción teleológica de la Historia en el marco de la construcción de una perspectiva clasista y marxista, como también por los efectos de verdad en la ficción con los que se nutre y trabaja el discurso utópico. Encuadre teórico en el que participan varios híbridos, entre los cuales merece considerarse el motivo del “mito” mariateguiano⁹ –al que, por razones obvias de espacio, no consideraremos en esta oportunidad–. Mirada sobre las contradicciones constitutivas del Perú como nación para acceder a la modernidad, que será complejizada, más tarde, por las lecturas de José María Arguedas, Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, entre otros.¹⁰

A partir de allí, y salvando las distancias, podríamos sugerir que otro tanto ocurre con los estudios que han abordado la pertenencia social de los autores y los cruces entre la cultura letrada y popular en el caso de la negritud. Puesto que, tanto Emilio Jorge Rodríguez en “Pluralidad e integración en la literatura caribeña”,¹¹ como Margot Arce de Vázquez en sus abordajes de las coincidencias y diferencias que existen entre Palés Matos y Nicolás Guillén, o Arcadio Díaz Quiñones en sus comentarios de la obra del autor de *El palacio en sombras* (1918-1919) y *Canciones de la vida media* (1925), insisten en destacar, aunque oblicuamente, los problemas que suscita la diferencia entre africanía, negritud y arte de mulatos: el acento de perplejidad que le concede a aquella cuestión, además, el hiato existente entre las formas de la oralidad y su transmutación en el obrar de la palabra escrita.

Ezequiel Martínez Estrada, entre otros, trabaja algunos dilemas que abre la poesía folklórica al interpretar el diálogo abierto entre formas populares y formas cultas en Nicolás Guillén en su histórico estudio “La poesía afrocubana de Nicolás Guillén”. Libro publicado en 1967 en el que el autor de *Radiografía de la pampa* expone en clave castrista, es decir, “parcialmente” metafísico pero en estado de absoluta simpatía, también respecto de la revolución cubana sus argumentos a propósito del lugar singular de Guillén. Así, en el capítulo V, “La marca verbal simpática”, leemos:

Guillén trae al patrimonio común de la poesía hispanoamericana un problema colateral a la literatura, y que se relaciona más bien con el valor semántico de la palabra y hasta el idioma todo, su resonancia acústica, sus reminiscencias atávicas, su poder hipnótico y mágico. Porque la poesía de Guillén, acaso como ninguna otra, si se exceptúan sus variedades, es para ser dicha, hablada, comunicada de viva voz, transferida en el verbo, o sea en la cópula (...). La voz –agrega más adelante en nota al pie– tiene en Guillén homóloga importancia a la tipografía para Mallarmé.
(Martínez Estrada, 1967: 43-71)

Más allá de las cuestiones que estamos señalando –cuyo espesor es considerable a la hora de señalar formas de apropiación de las literaturas europeas en la constitución de las literaturas nacionales en América Latina, como también ritmos diferentes de cambios y de continuidad en las diversas inflexiones que asume el diálogo entre literatura “cultura” y popular– interesa advertir la importancia que cobran en la singularización de dichas experiencias las operaciones textuales específicas. Nos referimos a la serie de operaciones discursivas –estrategias de enunciación– que al inscribir las marcas históricas de sus condiciones de producción, inscribe simultáneamente *huellas resistenciarías*: marcas que insisten en hacer señas sobre una cultura que se proclama como cultura de la resistencia, ya que en ella inciden obsesivamente concepciones del mundo que debían ser celosamente cuidadas como promesa de pertenencia a una patria perdida por el imperio de la esclavitud y la violencia.

En más de un sentido, nos parece que es por ello mismo *sumamente relevante* evaluar el sentido de la construcción de la belleza literaria o interrogar la dimensión de palabra bella que existe en las obras de los autores que estamos mencionando. Dicha disponibilidad implica concederle particular atención al vínculo profundo que asumen los juegos verbales y la fuerza del ritmo en el lenguaje cuando la palabra poética tiende en su ciframiento henchido por la celebración de la libertad, el tendón del misterio que ofrece el diálogo con la ausencia. Puesto que allí donde la repetición de las frases en los poemas de Nicolás Guillén abre zonas tan nítidas de eco, regiones íntimas del diapasón donde se perturba la linealidad discursiva, la resonancia y el campo de reminiscencia que abren las frases nos hablan de un abrazo tan real como imposible entre el mundo del blanco y del negro. En aquella solidaridad tan íntima entre el mundo del negro y del blanco que proclama la voz de Guillén, habremos de leer el poder resistenciarío que la repercusión de la africanía genera en su vasta crítica (re-creación) del mundo del blanco. Mencionar aquel problema significa desde el comienzo renunciar a la falsa ilusión de armonía o igualdad entre ambas culturas que el arte vendría luego meramente a representar o a reflejar.

Por el contrario, nos parece que la búsqueda de Nicolás Guillén merece ser leída en su hallazgo arrollador de la combinación de ambos mundos luego de ceñir el duro juego de contrastes o contrapuntos transformados en epifanía; golpes de los que nos hablan con especial dulzura, entre otras, aquellas líneas que dicen:

- (2) ... Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
mi abuelo blanco.
(Guillén, 1985: 123)

Pasos que, lejos de animar la representación de un mundo reconciliado y por ende meramente pintoresco, abren el territorio de la hermandad conquistada, la solidaridad estrechada por el canto que al juntar une y separa.

- (3) *Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan;
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca;
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡ Cantan !
(Guillén, 1985: 124)*

Contra el telón de fondo de las proclamas dadaístas, cubistas, futuristas y surrealistas que revelan la alienación del arte en el mundo capitalista a la luz de la escisión ineludible por la que el arte moderno atraviesa en la división existente entre arte y vida, las obras de Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y Emilio Ballagas levantan la bandera de crítica tenaz al mundo civilizado. Una puesta en crisis, diremos, que no sería tal sin la diversificación, el alzamiento de un proyecto por el que cantar, poetizar, ficcionalizar implica abrir la pugna, una puesta en cotejo, el perpetuo despliegue del contraste en rebelión hacia la alquimia abierta en las zonas de difícil contigüidad entre ambos mundos.¹²

Cuando Palés Matos levanta la bandera del “arte del instinto” en las descripciones de la vida cotidiana, o cuando Aimé Césaire dibuja un retorno involuntario del África como país natal, asistimos al alzamiento de un mundo tanto más pleno cuanto menos estabilizado o pacificado. Porque ajeno a la civilización del blanco, el arte negro y el arte mulato insisten en cuestionar el peso omnímodo de la razón y los valores del mundo del blanco.

En la condensación de los golpes del decir las poéticas de estos autores tachan el lugar del modelo: puesto que Nicolás Guillén, un sitio paradigmático de las poéticas que estamos comentando, no deviene obra representativa del mundo del negro, sino, por el contrario, invención de los modos más agudos por medio de los cuales el poeta expone su expoliación, su libertad furtiva, o su altiva imaginación. Es en tal sentido que nos interesa enfatizar el horizonte altamente revelador de un estado de situación que la palabra custodia. Algo parecido ocurre, también, en la siguiente escena de Césaire –escritor al que ya hicimos alusión– que lleva por título “TAM-TAM I” en abierta alusión al jadeo paroxístico del tambor por la que

Aimé celebra, en *Las armas milagrosas* (1946), el exceso de la presencia africana como redoble, fuente irreductible de la creación en estado de combustión:

- (4) ... en el mismo río de sangre de tierra
en la misma sangre de sol quebrado
en la misma sangre de un ciento de clavos de sol
en la misma sangre del suicida de las bestias de fuego
en la misma sangre de ceniza de la sangre de sal la sangre de las
sangres de amor
en la misma sangre incendiada de pájaro de fuego
garzas reales y halcones
remontaos y arded...
(Césaire, 1974: 57)

Donde la línea proliferante de la imagen poética trazada con la vocación desautomatizadora de la percepción a horcajadas del arte propuesta en sus Manifiestos de 1924 y 1929 por Breton, nos acercan al descubrimiento inusitado de cierta "presencia común", ofrenda tan intensa en su destinación como paradójica. Puesto que la imagen poética, elongada, escindida en la repetición de frases que parecen recrear un hoyo, el espacio vacante de desposesión que curiosamente genera lo mismo, perturba una y otra vez la identidad, hace barra, y, al mismo tiempo, coexistencia de las regiones de tremenda contrariedad. Así las cláusulas "en el mismo río", "en la misma sangre", traen al presente el golpe del tambor que al repetir, antes de crear monotonía, singulariza, separa, hace coexistir mejor cada ser y cada cosa absolutamente diferenciados, pero en un sitio común.

Diálogo con lo ignoto, con cierto carril del vuelo en serie que propalan las aves, "el pájaro de fuego", según leemos, o las "garzas reales" y los "halcones" en el ensueño de analogía, el peso gravitante de la comparación que implica consagrarse a "la otra parte", a la segunda simplicidad engastada por la aventura verbal de la materialidad conquistada en el doble reino de lo real impregnado por la extrañeza de estar con que se inviste la dimensión absolutamente irreductible –irredenta– de lo sagrado. El poema se consagra así a los golpes del tambor que son golpes de la sangre: llamado que retumba tras de todo aquello que alude a la africanía como lo que se puede juntar por su estatura siempre concreta e inalcanzable; tanto más material cuanto más esquivo o dada a la imposible posesión en su tremenda falta de equidad.

Idéntica sangre del suicida, según nos dice el poema, puesto que el suicida es una de las máscaras del poeta, el que puede exponerse para sostener la nostalgia maldita del crimen frente a las regiones más menesterosas de la realidad.

Estas poéticas se nos proponen, entonces, como construcción en el sentido estricto del término de cierta sensibilidad, en tanto implican desatar en acto la experiencia más íntima y sensorial de la imaginación: es decir, volver patente la

cifra de emergencia de una serie de imágenes en el resonar interno del cuerpo. El ejercicio de la sensibilidad se presenta, entonces, como una operación especulativa, de superior alcance respecto de la intelectualización porque no la excluye sino que la traspasa.

Por aquel acto de reflexión intensa por medio del cual se atraviesa y proyecta la racionalidad, repercuten las fuerzas escindentes del lenguaje que en algunos poemas y textos en prosa operan como una frontera indivisa entre el sueño, o la utopía sin lugar fijo entre el afuera y el adentro del cuerpo. Lugar de henchimiento que es sitio de caída, de gravitación y alzamiento de todo aquello que extasiadamente singularizado –ya se trate del mar, de una nube, del color de una pollera, o el ruido de un tambor– parecería transcurrir en el mundo incommensurable del horror transmutado en la “inmensidad íntima” que ahora sale afuera.¹³ Y cuya altura estética ocurre, además, en el intenso agón que este arte emplaza contra la cultura de élites y los privilegios. En ese gesto pleno de politicidad, por el que tras la sublimación de las situaciones de injusticia acontece la defensa de la subjetividad más recia, intervienen también los “Motivos de son” (1930), “Sóngoro cosongo” (1931), “West Indies Ltd” (1934) “Canto para soldados y sones para turistas” (1937), “España” (1937), o “El son entero” (1947) de Nicolás Guillén.

Así en un pasaje del poema “Sensemayá. Canto para matar una culebra” se lee:

- (5) ; *Mayombe-bombe-mayombé !*
 ; *Mayombe-bombe-mayombé !*
 ; *Mayombe-bombe-mayombé !*

La culebra tiene ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba;
caminando sin patas.

; *Mayombe-bombe-mayombé !*
; *Mayombe-bombe-mayombé !*
; *Mayombe-bombe-mayombé !*
; *Mayombe-bombe-mayombé !...*
(Guillén, 1985: 131)

Poema en el cual nos encontramos, nuevamente, con el fenómeno de la percusión generado por la repetición. Tres veces se repite en estrofas alternadas la

frase “Mayombe-bombe-mayombé”, por la cual se divide y aglutina la palabra “mayombe”. Allí parecería generarse el umbral del recuerdo constante de la partición, los golpes tripartitos que no cesan de remitirnos a la fuerza. Tres veces se inscribe también la fijeza de los ojos de vidrio. Transparece, así, un ámbito mágico, encantatorio de perturbación más que intensa por la fuerza del ritmo. En ese marco, la culebra vale ambiguamente como huella semántica de los rituales religiosos de la tierra de los antepasados, también como emblema del mal. Mediante esa ambivalencia del sentido que el poema cuida, apropiarse de la culebra significa abrir el estado de trance, sembrar el tránsito animal donde pervive el misterio de lo más extraño que deviene familiar. Umbrales por los que el buen decir en comunión celebra la acción casi oximorónica del “caminar sin patas”, vía auténtica de cierto teatro breve de materialidad animista donde inciden el abismo junto al talismán, el acto de bajar el mundo de los espíritus para liberar cierta imaginación cuya mayor eficacia trabaja a favor del despojamiento absoluto de univocidad y cuestiona el imperio de las estrategias al servicio de la voluntad taxonómica occidental.

II . Sobre el telón de fondo del magisterio encauzado por los estudios críticos del uruguayo Ángel Rama –protagonista, según sabemos, de la Revista montevideana “Marcha” y de una crítica de urgencia que contaba como uno de sus principales horizontes el acto de argumentar, articular y difundir la calidad estética de las obras producidas en este continente–, Pizarro y quienes componen el equipo de intelectuales responsables de elaborar una Historia de la literatura latinoamericana vertebran entre las décadas del 80 y el 90 una propalación vigorosa respecto de dicha “aventura intelectual de integración”. Obvio es decir, entonces, que tal emergencia de un sentido crítico, que al tiempo que intentaba intervenir en las formas de representación de lo real operantes en las obras de ficción, intentaba ampliar un público lector también en emergencia, despliega una y otra vez una fuerte creencia en la cultura latinoamericana como espacio de diálogo y de encuentro para un continente en estado de dependencia luego de los primeros impactos de adhesión y de rechazo intelectual que se desatan, según hicimos alusión más arriba, tras la Revolución Cubana que tuvo lugar en 1959. Ángel Rama propone en aquel encuadre que mientras las obras literarias existen por sí mismas, la literatura latinoamericana es una construcción.¹⁴ Aquella proposición, enunciada de un modo –por cierto– bien simple, alcanza –sin embargo– por sus propósitos, relieves de monumentalidad tal como es posible advertirlo en los tres volúmenes editados por el Memorial de San Pablo en *Palabra, literatura e cultura* cuando se publican los resultados del proyecto “Hacia una historia social de la literatura latinoamericana” coordinado inicialmente desde el AILC por Ana Pizarro.

Ángel Rama había descrito y cuestionado las relaciones existentes entre literatura y mercado¹⁵ a propósito del tan mentado “boom”, y propuesto nuevas hipótesis de lectura de los sitios históricos de nacimiento o umbrales de la llamada

“nueva novela” en relación con las vanguardias literarias históricas de la década del veinte. En ese marco, a expensas de un proyecto que tiende a pensar la “unidad en la diversidad”¹⁶ del continente al sur del Río Bravo, así como a desplegar variadas estrategias de caracterización de los procesos culturales –entre ellos el funcionamiento del tiempo de “larga duración” trazado por Fernand Braudel–, esta vertiente culturalista de la crítica, de corte decididamente sociológico, despliega tras las simientes pioneras de la historiografía literaria ensayadas por el dominicano Pedro Henríquez Ureña la labor intelectual de Alfonso Reyes y José Carlos Mariátegui (entre otros), una tarea que simultáneamente se piensa como articuladora de los fenómenos histórico-literarios más relevantes del continente, y una escena auspiciosa de debate.

Ángel Rama, Antonio Cándido –autor del imprescindible libro *Formación de la literatura brasileña* (1959)–, Antonio Cornejo Polar y José Luis Martínez –responsable de trabajos historiográficos notables sobre libros y códices mexicanos, así como del bello libro *Vida y obra de Nezahualcōyotl*–¹⁷ dibujan una mirada capaz de instalar a la literatura lejos del fetichismo de las “bellas letras”, lejos del lugar del mero “reflejo”, también de los abordajes terrígenos de corte esencialista. Nos referimos en ese último caso a las perspectivas metafísicas que conciben a los textos literarios como mero reflejo de una supuesta identidad que preexistiría a los procedimientos ficcionales y modos de representación específicos de las prácticas discursivas. La contextualización de las obras, los escritores, los grupos literarios, las “bibliotecas americanas”, la puesta en perspectiva histórica de las revistas literarias y las polémicas, diseñan, muy por el contrario, una escenografía que a través de la noción de “imaginario social” y el trazado de “polos de religación”¹⁸ permite pensar en un lugar privilegiado para la ficción como condensado simbólico y al mismo tiempo como una puesta en acto de formas de simbolización marcadas plenamente por su dimensión histórica.

En un doble juego: a) en el énfasis puesto sobre los *procesos literarios*, en tanto ellos pueden resguardar los aspectos que hacen a la heterogeneidad constitutiva de los fenómenos literarios como también a la coexistencia de fenómenos de diferente espesor y resonancia cultural con sus ritmos variados de continuidad y ruptura; y b) en la exaltación de cierta autonomía de la cultura latinoamericana dichos críticos diseñan el camino a un tiempo variado y riguroso de un comparatismo que a los ojos de Ana Pizarro asume el calificativo de “heurístico”, o dado al arte de invención.¹⁹

Allí donde el empeño de Ángel Rama, Antonio Cándido y Antonio Cornejo Polar revela la preocupación por la circulación de las obras literarias, el lugar mediador de la crítica –capaz de evaluar la singularidad estética de las obras así como de sembrar un análisis de su dimensión histórica– frente a las grandes multitudes, al mismo tiempo piensa en un lugar que merece ser observado como absolutamente resistente respecto de la creencia en que la literatura latinoamericana constituye un objeto meramente derivado de la literatura europea. Puesto que esta pers-

pectiva formula para la literatura en tanto construcción de un objeto, la lectura en interacción de las obras literarias y las series que ellas inauguran, el diseño de un espacio que puede ser concebido como *supraccional* sin que este último valor pueda ser reducido a la dimensión de una mera sumatoria de literaturas nacionales. Dicha articulación –equiparable en su aspiración, a trazar comparatísticamente un objeto a nivel continental con las propuestas de Erich Auerbach y Ernst Robert Curtius²⁰ a nivel de la literatura europea– reflexiona sobre las formas de apropiación de las ideologías estéticas europeas.

En el cuestionamiento de las teorías hermenéuticas que ven a las obras literarias como un epifenómeno de concepciones metafísicas de la territorialidad,²¹ este comparatismo busca exponer la pluralidad y la capacidad reactiva, resistenciaría de algunas formaciones simbólicas entre las cuales la ficción aparece como un bien simbólico y una operación clave. En ese marco, la interrogación a propósito de la existencia de la literatura del Caribe no sólo configura un diseño nuevo de la identidad cultural en la que los textos literarios –ya se trate de novelas o poemas– ganan un estatuto central en relación con los manifiestos y proclamas o los ensayos, sino que, al hacerlo, cobra espesor el despliegue de cierta patria –metafóricamente hablando– que desborda y mezcla aspectos lingüísticos, geográficos y etnográficos.

La observación de las pautas mediante las cuales se sostiene la construcción de una sensibilidad negra ligada a operaciones textuales específicas habla de una vasta urdimbre de interacciones discursivas y sociales a las que la crítica latinoamericana comparada apela para argumentar y enfatizar a propósito de la sólida sedimentación de sus principios y valores.

La línea cultural africana –escribe Pizarro en “La noción de literatura latinoamericana y del Caribe como problema historiográfico”– que genera uno de los grandes procesos transculturales del área tiene como ubicación geográfica fundamental el Caribe y la costa atlántica. (Citando el ‘Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar’ (1940) de Fernando Ortiz, agrega más adelante:) ...con los blancos llegaron los negros, primero de España, entonces cundida de esclavos guineos y congos, y luego directamente de toda la Nigracia. Con ellos trajeron sus diversas culturas, unas selváticas como la de los ciboneyes, otras de avanzada barbarie como la de los taínos, y algunas de más complejidad económica y social, como los mandingas, yelotes, hansas, dahomeyanos y yorubas... La diferenciación de origen de la trata, esta pluralidad étnica, tiende a homogeneizarse progresivamente; y a partir de uno de los primeros actos de desculturación que lleva a cabo el colonizador: la pérdida del nombre de los esclavos. En la trágicamente célebre isla de Gorea, centro comercial de la trata, frente a Dakar, las mazmorras trastrocaban lo que quedaba de unidad familiar después de la cacería en unidades de trabajo sin nombre, en

amontonamiento de hombres y mujeres jóvenes que irían a constituir la mano de obra esclava de las plantaciones caribeñas y del sur de Estados Unidos. Era un comercio cuyo mercado implicaba el histórico viaje sin retorno. Los comerciantes de esclavos –holandeses, ingleses entre otros– se encargaban de su distribución en el área. Allí desempeñó un papel importante la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales, que hizo de Curazao un centro importante de tráfico de esclavos. En un siglo, entre 1650 y 1750, pasan por allí más de dos millones de esclavos que vienen de las “factorías” holandesas de las costas de África, y ellos se encargan de su redistribución... (Pizarro, 1985: 137)

La pregunta por los fenómenos literarios que fundó en el Caribe la africanía no sólo implica indagar los usos literarios de índole antropológica que, según ya decíamos, desde diversos lugares recrearon con singular prolijidad el haitiano Jean Price Mars en *Así habló el tío* (1928) y el cubano Fernando Ortiz –creador del ceñimiento de la “transculturación”, descripción por cierto productiva a la hora de dar cuenta de los intercambios entre culturas heterogéneas²² en *Los negros brujos* (1906). Al mismo tiempo, requiere de la descripción de una construcción largamente elaborada a propósito de cierto primitivismo resguardado en textos y pronunciamientos por los que la cultura de América Latina incide en fenómenos culturales europeos. Pero también necesita de una prolija atención en los manifiestos publicados entre las décadas del veinte y del treinta en algunas revistas literarias editadas en los países del Caribe.

Anglófona (pensemos en el premio Nobel de Literatura de 1992, Derek Walcott), francófona (con los lugares paradigmáticos del *Cuaderno de un retorno al país natal* de Aimé Césaire, y la bella novela *Los Gobernantes del rocío* de Jacques Roumain) hispánica (recordemos la ficción carpenteriana desde *El reino de este mundo* –1948– hasta la fabulosa nouvelle *Concierto barroco* –1974–), la negritud se transforma en una suerte de piedra basal de la literatura de las Antillas. Tal cuestión es relevante, además y muy particularmente, por los vectores reactivos que generó, entre los cuales deberíamos considerar algunas posiciones del origenismo cubano –por ejemplo la teoría de la “insularidad” de Lezama Lima, líder de la revista “Orígenes” de La Habana (1944-1956)–.

El proceso transcultural afroamericano –vuelve a decirnos Ana Pizarro–, que cubre pues el Caribe y sobre todo la zona de la costa atlántica del continente, se manifiesta en toda esta área en dos sistemas literarios distintos: una permanente corriente de literatura popular muy enraizada en imágenes, mitos y Orituales africanos. Personajes como la araña, que se encuentra profusamente en Curazao y otros lugares, pertenece, junto con el conejo, al relato de África Occidental y son expresivas de la cultura de la sabana y de la selva. En el sistema literario culto la línea transcultural

se ha manifestado sobre todo desde comienzos de siglo en movimientos literarios importantes más que nada poéticos, con figuras de nivel internacional, como Nicolás Guillén o Aimé Césaire. Es sobre todo en el último tiempo que comienza a producirse sistemáticamente en narrativa, donde también adquieren un reconocimiento figuras como René Depreste y Vidiadhr S. Naipaul. Esta línea transcultural abarca un área importante de la cultura latinoamericana y desde este punto de vista los mecanismos del Caribe son los mismos que los del continente, tanto en su zona hispanófono como de lengua portuguesa. Pero el Caribe tiene su unidad (plural) en sí mismo y en esa medida cabe también considerarlo adscrito como tal al desarrollo histórico de la cultura de América Latina. Y es importante en este sentido percibir en ambos los rasgos de un desarrollo que con diferentes actores ha pasado por las mismas etapas enfrentando los mismos colonizadores, reformulado en términos similares su proceso cultural. Percibir que ambos constituyen no modelos culturales anclados en el pasado, a pesar de su herencia, sino sociedades y culturas abiertas a construirse a sí mismas, a inventar su vida cotidianamente, y que así se va articulando el imaginario social que plasman sus literaturas. Porque éstas ponen en evidencia que ambas van mirando la historia de ayer como enfrentando la de mañana con una conciencia común de Mundo Nuevo. (Pizarro, 1985: 140)

Un punto de focalización y estallido de un régimen étnico y cultural, en medio del cual tanto la literatura escrita por blancos como la literatura producida por los negros condensa las formas de resistencia más vigorosas de la cultura ya consagrada y del logocentrismo occidental. Nicolás Guillén en Cuba con el rítmico, rebelde quehacer del "son", al que ya hicimos alusión; Luis Palés Matos en Puerto Rico con una búsqueda rigurosa por trascender la literatura provincial Frantz Fanon (autor del ensayo *Piel negra, máscaras blancas* de 1952 y *Los condenados de la tierra* de 1964, puente entre Aimé Césaire de quien fuera discípulo y de Jean Paul Sartre) nos hablan del resurgimiento de un espíritu rebelde, del rechazo pleno de las formas del racismo que el blanco encarna sin igual.

Entre las décadas del veinte y del cincuenta la negritud, el tema de la vida de los negros, sus costumbres, sus prácticas rituales, las formas que toma la "trata" y esclavización de los negros, abre en las Antillas zonas de investigación que van desde el tratado antropológico hasta alcanzar ser inscriptas en el arte. Entre la mirada de Fernando Ortiz y las novelas de Alejo Carpentier, pasando por la poética de Nicolás Guillén y los posicionamientos distantes y distintos del origenismo cubano, asistimos a una progresiva maduración, puntos de condensación de un estrato cultural que configura una región más allá del concepto de nación. A tal punto y con tal intensidad que esta cuestión no sólo emplaza gradualmente una

crítica al euroservilismo y a las formas ominosas del poder, sino que en su cuestionamiento del racismo aprehende del imaginario estético las vías por las cuales destituir los argumentos de superioridad racial y los móviles de dominio del blanco. Las formas creativas de reacción a las posiciones hegemónicas del blanco se nutren de las formas populares de circulación de una cultura básicamente oral y cuya oralidad insiste en inscribir las marcas de la percusión, de la repercusión. ¿Cómo habitar, si no, más allá de los textos que hemos comentado, los ámbitos de extrañeza suscitados por Carpentier desde *El reino de este mundo* hasta el ya mencionado *Concierto barroco*? Textos en los que se nos ofrece la alquimia de una mezcla por momentos imposible entre el imperio de la razón occidental y el salto, el despliegue de cierto primitivismo, territorios de sagacidad o de agudeza que en la enumeración proliferante de frases y el pulso tenso del acento desmonta el peso estructural de Occidente.

Desde la concepción ruinosa del progreso de la Historia leída, circulamente roída en *El siglo de las luces* a expensas de la implantación de las consignas de la Revolución francesa en América, hasta *Concierto barroco*, con efectos por cierto bien diferentes de hilaridad y argumentación narrativa, Carpentier inscribe a la negritud como un punto de máxima provocación y dislocación del saber del blanco. Desde su teoría del *realismo maravilloso* plasmada en el Prólogo a *El reino de este mundo* hasta la mostración sarcástica, absolutamente paródica o farsesca de la solemnidad conventual emplazada en el Ospedale de la Pietá en *Concierto barroco* asistimos, una vez más, al trabajo eufónico del desconcertante concierto, la exaltación del éxtasis, el exceso por medio de los cuales, ahora, es posible habitar zonas trágicas a través del humor.

... Y concertábanse ya en nueva ejecución —leemos en uno de los fragmentos finales de la novela— tras del virtuoso, los instrumentos reunidos en el escenario: saxofones, clarinetes, contrabajo, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas (¿no serían, acaso, aquellas "tipinaguas" mentadas alguna vez por el poeta Balboa?), címbalos, maderas chocadas en mano a mano que sonaban martillos de platería, cajas destimbradas, escobillas de flecos, címbalos y triángulos-sistros, y el piano de tapa levantada que ni se acordaba de haberse llamado, en otros tiempos, algo así como "un clave bien temperado". "El profeta Daniel, ése, que tanto había aprendido en Caldea, habló de una orquesta de cobres, salterio, cítara, arpas y sambucas, que mucho debió parecerse a ésta", pensó Filomeno... Pero ahora reventaban todos, tras de la trompeta de Louis Armstrong, (...) nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio. (Carpentier, 1980: 82-83)

Apología del mestizaje que se contrae y despliega en el movimiento casi infinito que abre la enumeración, o en la escena propiciatoria de los encuentros que erosionan la solemnidad de la cultura y juegan en el sentido más serio del término con la extrañeza del sitio donde Vivaldi, Haendel, Scarlatti, un indiano y su criado negro danzan otro carnaval en Venecia a comienzos del siglo XVIII.

El texto de Carpentier cumple así con el gesto de impugnar la fetichización de la cultura, confunde casi rabelaisianamente los lugares de la alta y la baja cultura: por encima de los siglos los hace dialogar, hace perpetuarse a los personajes y divierte (diversifica) sus rostros a la luz de la fuerza singularísima que tiende la repetición de frases, la enumeración, la proliferación ofrecida en la gozosa propalación de ritmos vegetales y series que una vez más nos hablan de cierta fuerza incandescente, indomeñable en la presencia común de la magia y el ritual.

Referencias

AA.VV. (1972) *América Latina en su literatura*. México. Siglo XXI edit. Coord de César Fernández Moreno.

Blanco, Tomás. (1958) "Reincidencia y ratificación (sobre L. Palés Matos)". En: *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. San Juan. Año I. nro 1.

Carpentier, Alejo (1980) *Concierto barroco*. México. Siglo XXI.

Césaire, Aimé (1974) *Las armas milagrosas*. Bs.As. Fausto. Trad. de Lizandro Galtier.

Guillén, Nicolás (1885) *Obra poética*. La Habana. Letras Cubanas.

Jitrik, Noé (1987) *La memoria compartida*. Bs.As. C.E.D.A.L.

Martínez Estrada, Ezequiel (1967) *La poesía ofrocubana de Nicolás Guillén*. La Habana. Cuadernos Unión.

Palés Matos, Luis (1978) *Poesía completa y prosa selecta*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Pizarro, Ana (1985) *La literatura latinoamericana en proceso*. Bs.As. C.E.D.A.L.

Vitier, Cintio (1970) *Lo cubano en la poesía*. La Habana. Letras Cubanas.

Notas

¹ Ver C. Vitier *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro, 1970. pp. 413-434.

² Ver *La pluralidad cultural*. México: Siglo XXI, 1972. pp. 53-72.

³ Bs. As.: Centro Editor de América Latina, 1985.

⁴ Véase "El dadaísmo" Luis Palés Matos *Poesía completa y prosa selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 204-206.

⁵ *El Mundo*, 19 de noviembre de 1932

⁶ *ibid*, 18 de noviembre de 1932.

⁷ Al respecto pueden verse, entre otros estudios: Arce de Vázquez, Margot "Evolución y unidad de la obra poética de Luis Palés Matos", prólogo a Luis Palés Matos *Poesía completa y prosa selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978; Arce de Vázquez, Margot *Los poemas negros de Luis Palés Matos* [Conferencia en la Universidad de Puerto Rico, 22 de setiembre de 1933]. El Mundo, San Juan, 21 de enero de 1934; Ateneo Puertorriqueño, 1935, I, 35-52; En: *Impresiones*. San Juan, Edit. Yaurel, 1950, p. 43-51; Arce de Vázquez, Margot: *Más sobre los poemas negros de Luis Palés Matos*. Ateneo Puertorriqueño, 1936, II, p. 34-45; *Revista Bimestre Cubana*, 1936, XXXVIII, p. 30-39; Díaz Quiñones, Arcadio: *La poesía negra de Luis Palés Matos: Realidad y conciencia de su dimensión colectiva*. Sin Nombre, Puerto Rico, 1970, I, número 1, p. 7-25; Ortiz, Fernando *Sobre: Luis Palés Matos, Poemas afroantillanos*. Estudios Africanos, La Habana, 1937, I, núm. 7, p. 156-159.

⁸ Ver "Blanco, negro... ¡mulato!" de Noé Jitrik en *La memoria compartida*. Bs.As.: Bibliotecas Universitarias. Centro Editor de América Latina, 1987, pp. 146-177.

⁹ Ver la "Introducción" de José Aricó y el capítulo III "Mariátegui, isoreliano o marxista?". *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano*. México: Siglo XXI, Cuadernos de Pasado y Presente, 1980.

¹⁰ Nos parece que para esta cuestión vale la pena repasar, una vez más, las diferencias inscriptas contra el telón de fondo de los ensayos de José Carlos Mariátegui por las perspectivas a un tiempo clásicas y rigurosas de José María Arguedas en la sistematización del inventario de rituales de vida, artesanía, canciones, formas de cultivo y deformaciones de mitos en el mestizo peruano. Muy particularmente ceñidas en el hermoso libro *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI Editores, 1977. Selección y prólogo de Ángel Rama. En ese marco, asumen entre otros, valor absolutamente instrumental los ensayos "Evolución de las comunidades indígenas. El Valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo: un caso de fusión de culturas no comprometida por la acción de las instituciones de origen colonial" op. cit. pp 80-147 y "Razón de ser del indigenismo en el Perú" (pp. 189-197) ambos de José María Arguedas. Por otra parte continúan y hacen valiosas "variaciones" sobre aquellas perspectivas Ángel Rama en el ya clásico *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1985 y *Los universos narrativos de José María Arguedas y Escribir en el aire. Ensayos de heterogeneidad cultural* de Antonio Cornejo Polar. A aquella serie debemos sumar las fecundas reflexiones de William Rowe y de M. Lienhardt.

¹¹ Ver *Rev. Universidad de La Habana* nro. 212, La Habana: enero-diciembre de 1980.

¹² Seguimos en este movimiento, las caracterizaciones propuestas en su *Teoría de la vanguardia* por Peter Bürger, particularmente en el capítulo III, "La obra de arte vanguardista". Barcelona: edit. Península, 1987, pp. 111-149.

¹³ Para estas consideraciones nos basamos en el bello capítulo de Gastón Bachelard "La inmensidad íntima". Ver *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1965, cap. VII pp. 220-249.

¹⁴ Véase en particular *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. México:

Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana, 1986. En particular el "Prólogo" pp. 9-19 (firmado en la Universidad de Maryland en enero de 1982) y el largo capítulo "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)" pp. 99-202. Véase en particular "El Caribe es un solo país" pp. 194-202.

¹⁵ Clásico y de ineludible consulta es en ese sentido el artículo "El boom en perspectiva" de Ángel Rama reunido en *Más allá del boom: literatura y mercado*. Bs.As.: Folios Ediciones, 1984. pp. 51-110.

¹⁶ Ver la mencionada Introducción de Ana Pizarro en *La literatura latinoamericana como proceso*. Allí se lee: "Es importante anotar que la perspectiva de unidad con que se puede hablar de literatura latinoamericana, así como de la cultura –unidad en la diversidad ha señalado con justeza José Luis Martínez– constituye una situación de vanguardia respecto de otros procesos: esta posibilidad de integración no se ha dado en otros niveles sino como una aspiración de proyectos políticos, ideológicos o económico-sociales del continente. Los grandes proyectos integracionistas de los líderes de la independencia en el siglo pasado caen pronto en la rencilla nacionalista alentada, las más de las veces, por el partido que de ella extrae el interés foráneo. En el caso de guerras como la del Pacífico o, más cercanamente, la del Chaco, por ejemplo. Estos proyectos integracionistas no surgen desde luego del vacío: se asientan en una real situación de organización económica, social, cultural, histórica del continente, cuyos rasgos estructurales aún la diversificada realidad de su funcionamiento, lo que hace de su evolución una caracterización específica de temporalidades propias, que iluminan la mitad del historiador". pág. 17. Antes, en *América Latina en su literatura* José Luis Martínez había anotado: "La primera singularidad de América Latina es la de su existencia como tal, esto es, como un conjunto de veintidós países con ligas históricas, sociales y culturales tan profundas que hacen de ellos una unidad en muchos sentidos. Otros grupos de países se encuentran relacionados por su historia y por su raza, por su lengua y por su religión o por pactos políticos o económicos, pero no es frecuente que coincidan todos esos vínculos, y lo es aún menos que, como en el caso de Latinoamérica, los rasgos comunes sean más fuertes que la voluntad de individualización y aun que las disidencias." op. cit. pág. 73.

¹⁷ Ver *Nezahualcōyotl vida y obra de José Luis Martínez*. México: F.C.E., 1972 Biblioteca Americana.

¹⁸ Véase, entre otros, "Modernidad y religión: una perspectiva continental (1880-1916)" de Susana Zanetti publicado en el volumen 2 de *América Latina. Palabra, literatura e cultura*. San Pablo: Unicamp, 1994.

¹⁹ Ver, además de los textos que ut supra hemos mencionado, de Ana Pizarro "Sobre las direcciones del comparatismo en América Latina". Revista *Casa de las Américas* nro. 135. La Habana: 1982 pp. 40-49.

²⁰ Estrictamente hablando y salvando las distancias más que hondas que se proponen en este caso, nos referimos a *Literatura europea y edad media latina* de Curtius y a *Mimesis* de Erich Auerbach.

²¹ Tal sería el caso, entre otros, de los "tratados" de Rodolfo Kuhn o las búsquedas del grupo colaborador de la Revista *Megafón* (de modo privilegiado varios de los textos de Graciela Solá y Edelweiss Serra). Véase al respecto de Laura Estrín y Oscar Blanco "Hermenéutica nacional" en Nicolás Rosa (editor) *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Bs.As.: Edit. Biblos, pp. 251-285. En particular: 2.4. "Fuentes, influencias, el objeto latinoamericano" pp. 267-270. Vertientes que a grandes rasgos comparten con mayor lucimiento intelectual, por cierto, desde Ezequiel Martínez Estrada en su *Radiografía de la pampa* (1933) hasta Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950).

²² Véase su *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987. Prólogo y cronología de Julio Le Riverend.