

## RASGOS ESPECIFICOS DEL REALISMO SOCIAL EN LA AMERICA HISPANICA \*

### 1. EL LENGUAJE LITERARIO CONFIGURADO BAJO EL PARADIGMA ESTILÍSTICO DEL REALISMO SOCIAL: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE UN TEXTO

En este párrafo verificaré los principales rasgos del realismo social latinoamericano con perspectiva revolucionaria<sup>1</sup>. Procederé con el método de «interpretación de textos» tal como lo entiende la filología románica, señalando a nivel científico cuál es el horizonte que lo sustenta y procurando adquirir conciencia histórica del sentido que tuvo en el momento de su producción<sup>2</sup>. El lector deberá tener presente la versión original<sup>3</sup>. Deberá también recordar el contexto social que condicionó históricamente su aparición, es decir, la situación de los intelectuales emigrados que habían debido exiliarse por haber sido proscriptos en su propia patria y el lugar que le daban a la prensa en la lucha por el

---

\* Parte de un estudio en preparación sobre la historia social de la literatura en la América hispánica. Ha sido realizado con el apoyo de la Alexander von Humboldt Stiftung, de la Alemania Federal.

<sup>1</sup> Llamo «realismo social» a una de las tres tendencias por las que se desarrollan las literaturas autónomas urbanas en América hispánica entre 1840-1970. Puede ser producida con una perspectiva revolucionaria (Sarmiento, Martí, Mariátegui, J. M. Arguedas, 1964) o con una perspectiva elegíaca (José Hernández, M. A. Asturias, Ciro Alegría, Rulfo, G. G. Márquez, Scorza). Para una definición del realismo social latinoamericano y de sus características formales, véase Alejandro Losada, *Creación y praxis* (Lima: UNMSM, 1966), pp. 140-160. Para su comprensión como sistema literario dentro de las literaturas autónomas, ídem, «Rasgos específicos de la producción ilustrada en América Latina...», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, III: 6, segundo semestre 1977, pp. 7-37.

<sup>2</sup> Ricklefs Ulfert, «Hermeneutik», en W. H. Friedrich-W. Killy (ed.), *Das Fischer Lexicon, Literatur* (2/1), Frankfurt, 1965, pp. 277-293.

<sup>3</sup> Sigo la edición crítica preparada por Alberto Palcos: Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación, 1961; reedición ampliada).

progreso humano<sup>4</sup>. Por otro lado, deberá tenerse en cuenta la particular coyuntura en que se encontraban estos intelectuales progresistas por la confluencia de tres factores: *a*) las expectativas creadas por el triunfo de la guerra revolucionaria que había derrumbado un imperio colonial y donde todavía no se había reestructurado un nuevo orden social; *b*) la influencia que tuvo sobre estas expectativas la Revolución francesa de 1830, que destruyó los intentos de restauración del antiguo orden en Europa y expandió una onda de ideales democráticos por el mundo ilustrado, y *c*) el lugar peculiar que le correspondió al estrato profesional ilustrado en las ciudades capitales de las nuevas naciones independientes, es decir, en medio de una *élite* dominante todavía tradicional que trataba de organizar un Estado nacional y modernizar la sociedad según pautas europeas sin abandonar su posición de predominio ni modificar la estructura social tradicional<sup>5</sup>. El texto apareció en el diario *El Progreso*, de Santiago de Chile, el primer periódico de esta pequeña ciudad, que había sido fundado hacía poco tiempo por el mismo Sarmiento.

---

<sup>4</sup> Véase Esteban Echeverría, *Dogma socialista* (Buenos Aires: Editorial Estrada, 1948), pp. 13-14, nota 1 (cap. II), y p. 49 (cap. VII). Sarmiento, *Facundo* (1961), pp. 256-258 (cap. XV). V. Lastarria, *Recuerdos literarios* (Santiago de Chile, 1967), pp. 118-121; p. 173. José Hernández, «El pueblo y el escritor», en *El nacional argentino* (Paraná, Argentina), año IX: 1.342, 10 de octubre de 1860.

<sup>5</sup> Cuando se habla de la influencia de la política liberal en la producción literaria se hace referencia al hecho de que los mismos sujetos que representaban esta tendencia ideológica eran autores de obras literarias. Sin embargo, hay que distinguir dos períodos.

En el período de crisis del régimen colonial, su destrucción, el proceso de desestructuración del antiguo orden social, la época de anarquía institucional y las tentativas de restauración conservadora, los intelectuales liberales se radicalizan progresivamente, defienden ideales democráticos e igualitarios y luchan contra la persistencia política, ideológica y cultural del antiguo régimen. A este período (1790-1860 aproximadamente) nos referimos aquí.

A partir de la consolidación de un nuevo orden productivo basado en la exportación de productos primarios y de la formación de los llamados «Estados oligárquicos» [Cardoso-Faletto, *Dependencia y desarrollo en América Latina* (México, 1963), cap. III], el liberalismo se transforma en expresión de una clase dominante, instrumento ideológico de una política de Estado, y justificación de la restricción en la participación democrática. En este período la producción cultural se articula de manera dependiente al Estado oligárquico y a la aristocracia dominante, y cambia de sentido (A. Losada, «La literatura urbana como praxis social en América Latina», en *Ideologies & Literature*, I, 4, 1977, pp. 33-63).

Por confundir ambos períodos, críticos como Viñas (*Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, 1971), Vidal (*Literatura hispanoamericana e ideología liberal*, Buenos Aires, 1976) y otros atribuyen al primer período, progresista, democrático, combativo y de tendencia «iluminista», las características del segundo, predominantemente ideologizante, oligárquico, purista y ornamental.

Ocupó las columnas destinadas al «Folletín», es decir, la parte inferior de las últimas páginas. Lleva el subtítulo de «Introducción»<sup>6</sup>.

A nivel aparente, el texto se organiza controlado por los fines que ha de cumplir una introducción canónica a un trabajo que pretende elaborar una interpretación social de la realidad a partir de la historia de un personaje lo suficientemente interesante como para ocupar la sección folletinesca de un periódico. Pretende despertar la atención del lector, explica los temas, señala las partes, presenta el método de trabajo y, al mismo tiempo, trata de justificar al propio autor. El rasgo estilístico dominante es el lugar absorbente que ocupa el hablante, a partir del cual se presenta el mundo americano como un enorme problema para el propio narrador, para el lector inmediato, para las naciones europeas y aun para los intereses de la humanidad. El hablante se mostrará sobrecogido por ese problema crucial, que tratará de solucionar precisamente con la elaboración del texto y, de esa manera, responder a la misma expectativa que trata de suscitar en el lector. La disposición del autor ideal, más que de un expositor, es la de un interlocutor, ya que predominan los tonos coloquiales y las formas retóricas dramatizantes, discurriendo por exabruptos, mostrándose obsesionado por la magnitud del problema, polemizando con la superficialidad con que lo asumen los europeos, autojustificando a la juventud ilustrada que se ha comprometido por solucionarlo a través de la vía revolucionaria o dirigiéndose al público lector para tomar un tono docente y explicarlo metódicamente. Teniendo en cuenta este rasgo relevante, dividiremos el texto en tres partes. Tomamos como criterio estilístico para diferenciarlas los diversos tipos de discurso que estructura el hablante, los interlocutores que imagina y la manera en que elabora el problema a través de ciertos recursos expresivos. El análisis de este hablante romántico, que absorbe el referente del texto elaborándolo a través de la manifestación de la propia

---

<sup>6</sup> Para una descripción de estas circunstancias editoriales, véase Noé Salomón, «A propos des éléments 'costumbristas' dans le *Facundo* de D. F. Sarmiento», en *Annales de la Faculté de Lettres* (Bordeaux), LXX, 3-4, 1968, pp. 342-412.

Analizo el texto que apareció el 2 de mayo de 1845 en el número 769 del periódico *El progreso* con el título «Introducción...». Con el mismo título, el día 3 de mayo, núm. 770, se concluye en un breve párrafo esta «Introducción», y se da comienzo a la «Primera parte». No analizaré el trozo que apareció en este día 3, ya que no agrega elementos importantes. Considero, de todas maneras, el texto aparecido el día 2 como una unidad completa y, de hecho, la frase con que comienza el párrafo del día siguiente supone una ruptura del discurso donde se toma distancia del anterior como frente a una unidad («El que haya leído las páginas que preceden creará que...»).

subjetividad, nos dará una base científica para interpretar qué significó para este tipo de sujeto productor la creación de una obra literaria.

El lector deberá atender, por tanto, a los rasgos estilísticos del narrador, a la manera en que elabora su agenda de problemas y al modo en que imagina a sus interlocutores, para interpretar cuál es el nuevo tipo de paradigma estético que controla la estructuración de este lenguaje y, en definitiva, cuál es el nuevo proyecto sociocultural que explica la aparición de esta nueva forma de entender la literatura y de asignarle una nueva función a la producción de cultura dentro de una sociedad.

1.1. En la primera parte (hasta «La República Argentina»), el relator se presenta a sí mismo a través de un recurso más propio de la escena dramática que de un texto narrativo, evocando una sombra terrible y elevando un monólogo problemático. A través de él, las primeras frases del texto ponen en evidencia el carácter literario con que se elaborará el tema central de la obra: la vida argentina.

Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta i las convulsiones internas de un noble pueblo. ¡Tú posees el secreto: revélanoslo! (p. 9).

El objeto que ha de ser configurado no es presentado como un hecho independiente, sino que es incorporado a la subjetividad del hablante como obsesión que determina su personalidad. El expresionismo lírico domina el tema desplazando la atención desde la sociedad hacia el sujeto que se hace problema de esa sociedad. Se trata de afectar al lector exponiendo el modo en que la subjetividad del relator padece la situación de su pueblo desgarrado, procurando explicarse su «vida secreta», su «secreto». Este será el temple dominante de la introducción, de todo el libro y aun de toda la literatura de la primera época de Sarmiento hasta 1851, es decir, de esta obra mayor, de sus crónicas de viajes y de sus memorias. Se tratará de «explicarse un misterio», «descifrar un enigma», «cortar un nudo gordiano», aclarar un «problema», estudiar un «espectáculo sobrecogedor» o de presentar el «drama» de un pueblo. De tal manera que estos textos se justificarán a sí mismos por el referente objetivo que pretenden poner al alcance del lector revelándolo a través del lenguaje, de la misma manera que lo pretendería un investigador de la vida social, un científico o un historiador, pero ese referente será elaborado literariamente y presentado como problema de la subjetividad. O para expresarlo de otra manera: la subjetividad del hablante y del lector adquieren un perfil determinado, estableciendo una

relación romántica con su mundo por la manera dramática con que se apropian de aquella objetividad social.

En todo el *Facundo* raras veces se referirá el autor a su tema como a un acontecimiento que no lo afecta personalmente, y cuando lo hace, abandona inmediatamente ese tono para tomar posición frente a los hechos<sup>7</sup>. Como veremos, la fuerza estilística de estos textos proviene de la manera en que la intención del autor manipula la realidad social a través del lenguaje, de modo que ella llegue a constituir un grave problema para el lector y justifique la decisión militante de la joven generación que se empeña en transformarla. No aludirá en este texto, por ejemplo, al tema de su ensayo de una manera imparcial, sino que lo elevará a un nivel cualitativo diferente a través de valoraciones implícitas o de un descriptivismo subjetivo. De esta manera se referirá a la vida social y hablará de «convulsiones», de «secretos», de «enigmas», de «nudo», de «vueltas y revueltas», de «vorágine», de «lucha intestina», de «volcán», de «fenómeno», de «misterio», de «eterna lucha», de «torbellino fatal», de «aberraciones», de «convulsiones», de «originalidad», de «capricho de la naturaleza», de «monstruosidad», de «laberinto», de «desviación», de «naturaleza salvaje», de «campo vastísimo», de «barbarie», de «vida nueva», de «vida secreta», de «vida interior», de «nuevo modo de existir» o, resumiendo todas estas connotaciones, tratará de revelar una dimensión inédita de la realidad ajena al mundo conceptual de

---

<sup>7</sup> Aparentemente, el texto del *Facundo* está dominado por una intención documental. En esta misma introducción, el autor dice que escribe en base a sus recuerdos, al testimonio de quienes lo conocieron y fueron sus partidarios o sus enemigos, lo «vieron con sus ojos», o tuvieron «conocimiento exacto» de hechos, épocas o situaciones determinadas. Aclara que aún espera más datos de los ya numerosos que posee, pidiendo información y corrección de las inexactitudes que se le escaparen (p. 17). En este sentido le contesta también su amigo Aberastain (16 de marzo 1845, en *Facundo*, 1961, pp. 289-292).

Sin embargo, el autor no hace una crónica documental, sino una presentación dramática, y aun folletinesca, del personaje. Véase el tono, por ejemplo, de sus explicaciones con las que justifica el temple demoníaco de sus cuadros («¡Cuántas páginas omito! ¡Cuántas iniquidades comprobadas y de todos sabidas callo! Pero hago la historia de un gobierno bárbaro y necesito hacer conocer sus resortes...», etcétera, p. 104).

Son conocidas las rectificaciones históricas que realizó Valentín Alsina a petición del mismo Sarmiento y que éste después no incorporó al texto, excepto alguna excepción (*Revista de derecho, historia y letras*, tomos X y XI, [Buenos Aires, 1901], en *Facundo*, 1961, pp. 348-419). Consultado por Sarmiento, Vélez Sarsfield le aconsejó no corregirlo, comentándole que «el *Facundo* mentira» —es decir, como obra de ficción predominantemente literaria— «será siempre mejor que el *Facundo* verdadera historia». Véase a este respecto los comentarios de Palcos en el Prólogo a *Facundo*, 1961.

los europeos, cargándolo de un sentido particular de la *vida americana*.

Porque precisamente el punto de partida del nuevo sistema cultural que produce la generación de 1837 reside en que, a través de la producción de una nueva literatura, tratan de fundar una nueva relación con la sociedad como totalidad. Todos ellos se hicieron problema del desarrollo histórico de la sociedad, del fracaso de la revolución por la independencia, del proceso de autodestrucción y de anarquía en que se había resuelto, de las posibilidades que tenían de continuarla. Lo notable del texto de Sarmiento es que, para elaborar este problema, escoge como el medio más adecuado la producción de una visión estética y subjetivista de la existencia. O para decirlo con un lenguaje que aluda a la historia de la literatura: lo notable de estos textos artísticos y románticos es que estarán determinados por el impulso de explicarse y de manipular el proceso histórico y la totalidad de una sociedad.

A continuación, sin abandonar el expresionismo lírico, el hablante presenta los tres actantes básicos que intervendrán en la estructuración del problema: *a)* el mito de Facundo Quiroga, un caudillo asesinado hacía una década y todavía vivo en la vida argentina —en el gaucho, en sus tradiciones, en la política y en las revoluciones—; *b)* el tirano Rosas, rodeado de cortesanos degradados y uncidos a su carro para arrastrarlo por encima de cadáveres; *c)* las almas generosas de la joven generación que se proponen vencer al monstruo y resolver el enigma de la organización social de la República, colocándola en el rango elevado que le corresponde entre las naciones del Nuevo Mundo. Presenta los tres elementos articulados dramáticamente. Facundo encarnaba el espíritu de un pueblo salvaje y, a su vez, ya desaparecido, vive aún en sus mitos y costumbres. Su alma «ha pasado» a otro molde más perfecto, Rosas, en donde se produjo una metamorfosis que transformó la barbarie incipiente del primero en arte, sistema y política regular. Rosas, a su vez, encarna el modo de ser de todo un pueblo. Al mismo tiempo, a ese pasado colonial, a ese pueblo personificado en Facundo y Rosas, a esa masa degradada que se apoderó de la República, se oponen las almas generosas que un día lo verán morir a sus pies. El hablante se identifica con esta joven generación y se ubica desde ya en ese futuro triunfante. Articular dramáticamente los elementos del problema significa para él configurar una totalidad de sentido que absorbe toda la realidad, aun todo el proceso histórico y su desenlace en el futuro y, al mismo tiempo, definir la propia identidad. La producción del texto se realizará desde la perspectiva militante de quienes están seguros de que llegará «el día», es decir, de quienes ya viven en el futuro utópico y, a partir de esa posición, como un sujeto colectivo, elaboran el presente y el pa-

sado. A través de la producción de un texto, esta generación se da a sí misma una misión y se atribuye un perfil social que se encuentra contradicho por la evidencia de su exilio y de su fracaso. La certidumbre que proviene de este horizonte utópico, objetivado, socializado e institucionalizado por la literatura, constituye un nivel de realidad más evidente, sólido y consistente que la experiencia inmediata de la vida social que los expulsó de su seno. El nivel literario llega a constituir así el ámbito esencial de la realidad: atribuye un sentido diferente al pasado inmediato, configura los datos que provienen de la vida social elaborándolos como para que puedan ser experimentados con un sentido radicalmente diferente a como lo perciben los demás, y desplaza la existencia de quienes participan de ese lenguaje hacia otro horizonte de expectativas. Esta nueva función de la producción literaria, cuya tarea esencial es la fundación de un nuevo modo de existencia de los grupos ilustrados marginados de la vida social, implica una ruptura del sistema cultural tradicional y marca la irrupción de una nueva forma de comprender la literatura y el arte. Para estos jóvenes ilustrados marginales, hacer literatura significó fundar un nuevo horizonte de la existencia y, habitando en él, atribuirse una nueva identidad.

En este breve párrafo de escasamente treinta y cinco renglones está concentrado el plan de la obra. La primera y segunda partes tratarán de la vida argentina tal como se personifica y encarna en la figura de Facundo. La tercera mostrará a Rosas convirtiendo en sistema aquel tipo de vida espontánea y salvaje. La cuarta presentará el proyecto histórico de la joven generación —el «nuevo gobierno»—, oponiendo la civilización a la barbarie, el futuro al pasado, la cultura a la naturaleza, la humanidad progresista al primitivismo degradado<sup>8</sup>. También acá están ya nítidamente diseñadas las tres actitudes básicas, a partir de las cuales se estructurará el espacio lingüístico de tal manera que llegue a constituir un determinado horizonte de la existencia. En primer lugar, la dominancia de la vida popular y del proceso histórico como el tema central que ha de ser configurado por la producción cultural. En segundo lugar, el tratamiento de la objetividad social como una totalidad articulada, de tal manera que en cada hecho —y aun en cada detalle— se puedan percibir sus raíces históricas, sus fundamentos populares,

---

<sup>8</sup> Sarmiento divide su obra en una Introducción y dos partes.

Anderson Imbert (*Genio y figura de Sarmiento* [Buenos Aires, 1967] la divide en tres, sin explicar sus motivos, resumiendo superficialmente cada uno de sus capítulos (pp. 59 y ss.).

Como explicaremos en el párrafo 4, el análisis interno puede señalar una Introducción y cuatro partes.

sus posibilidades de transformación o su significado dentro de las expectativas del progreso humano como si se tratara de un microcosmos que se repite reiteradamente en diversas matrices que reproducen, todas y cada una de ellas, la esencia de la sociedad. En tercer lugar, la elaboración de los textos desde la perspectiva de un sujeto ilustrado que tiene la certeza de ser un actor histórico llamado a introducir la civilización y el progreso en medio de una sociedad primitiva que se mantiene anclada en el pasado, o que se siente destinado a transformarla y llamado a ocupar un puesto dirigente en la sociedad futura por ser el depositario de los modernos ideales ilustrados en medio de una sociedad tradicional. Lo característico del estilo de Sarmiento es la densidad y concentración de estos elementos. Ellos se encuentran presentes en cada uno de sus párrafos importantes, ya se trate de la naturaleza, del hombre popular, de los caudillos, de su familia, de la crónica histórica, de sus viajes por Europa o de su propia biografía. En los párrafos siguientes cambia básicamente el ritmo del discurso, imagina otros interlocutores o insiste en algún aspecto particular de los mencionados, pero no abandona este contexto sémico global en donde se trata de estructurar un sentido total de la realidad social, del proceso histórico y de su propia identidad.

1.2. En la segunda parte (hasta «M. Guizot») cambia el tono del discurso a través de un recurso retórico: el hablante abandona el monólogo lírico, imagina un interlocutor y polemiza con él. De esta manera pondrá a las naciones europeas frente al problema social del mundo americano (frente a la «vorágine», a las «lavas ardientes», al «foco de lucha intestina») y analiza su «mirada» precipitada, superficial, ya que «no comprenden nada de lo que sus ojos han visto». Comenta que, para comprender los fenómenos sociales de la América del Sur, hace falta un Tocqueville que

premunido del conocimiento de las teorías sociales, como el viajero científico de barómetros, octantes i brújulas, viniera a penetrar en el interior de nuestra vida política, como en un campo vastísimo i aún no explorado ni descrito por la ciencia, i revelase a la Europa, a la Francia, tan ávida de fases nuevas en la vida de las diversas porciones de la humanidad, este nuevo modo de ser que no tiene antecedentes bien marcados i conocidos (p. 11).

El hablante, esta vez con un aire profesoral<sup>9</sup>, tomará el papel de

---

<sup>9</sup> El tono docente es característico de la obra de Sarmiento. En la primera edición del *Facundo* (Santiago: El progreso, 1845) agrega al lado de su nombre: «Miembro de la Universidad de Chile i Director de la Escuela Normal.» Como



Tocqueville y realizará una primera elaboración de los datos básicos que percibe erróneamente la mirada europea para darle una relevancia problemática desde el punto de vista de la ciencia social. Producir un texto significa entonces una manera particular de —cito literalmente— «prestar atención a la sociedad», de «comprender», de «superar una visión superficial», de «penetrar en el interior», de «explicar», de «clasificar», de «asignar» a cada elemento una función en el conjunto, de «estudiar», de «observar», de «explorar», de «resolver», de «examinar minuciosamente», de «encontrar el significado», de «saber por qué», de «estudiar el espectáculo», de «descubrir», de «comprender» o de «revelar a los ojos atónicos del lector un mundo nuevo».

Los textos de Sarmiento se mueven en dos niveles. Por un lado, los domina aquella ambición sistemática y comprensiva de elaborar la totalidad de la sociedad y de la historia desde un punto de vista revolucionario. Por otro, cultiva virtuosamente el detalle concreto, el cuadro, la anécdota, el testimonio o el tipo social y los elabora con tal cualidad plástica como para que resulten significativos y «revelen» aquella totalidad de sentido. Por ello, si se atiende a la cualidad estilística inmediata que confiere una textura particular a sus textos, es decir, al efecto ingenuo que produce su lectura en la sensibilidad del lector, su virtualidad reside en la plasticidad pictórica con que construye un escenario a través de muy pocos rasgos relevantes, haciéndolo presente en el lugar mismo de los hechos. Pero hay que tener en cuenta también esa dialéctica entre lo concreto y lo sistemático que define la estructura de su lenguaje, ya que lo notable de su discurso se desprende de la manera en que desplaza al lector a través de recursos expresivos líricos y dramatizantes desde ese hecho concreto hacia un horizonte vasto de la existencia. En esta ocasión relacionará tres casos diferentes presentándolos como cuadros de sociedades predominantemente estáticas para mostrar por convergencia la calidad problemática de los fenómenos sociales hispanoamericanos. Tratará de ser el mediador que convierta aquella mirada superficial y despreocupada de los europeos en unos ojos atónitos ante el espectáculo del mundo nuevo que sus textos logran revelarles. Les hablará de esa «eterna lucha» de estos pueblos

---

comenta D. Reichardt («Sarmientos Essay *Facundo. Civilización y barbarie* in der politischen Auseinandersetzung Argentinien», en *14 Romanistentag* [Giessen, 1977], mimeo), es la actitud de un «profesor» que combate a la «barbarie», una tendencia cultural que caracteriza el comportamiento de los sectores ilustrados urbanos hispanoamericanos a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, del XIX y buena parte del XX, hasta casi la segunda guerra mundial.

que los tiene inquietos i revolviéndose sin norte fijo, sin objeto preciso, sin que sepan por qué no pueden conseguir un día de reposo, ni qué mano enemiga los hecha i empuja en el torbellino fatal que los arrastra mal de su grado i sin que les sea dado sustraerse a su maléfica influencia (p. 11).

Presenta, de esa manera, el «problema» de la España, balanceándose entre dos fuerzas opuestas, ya levantándose en la balanza de los pueblos libres, ya cayendo en la de los despotizados; la «aberración» del Paraguay del doctor Francia, un sabio universitario que oprime todo un pueblo y lo encierra en los bosques primitivos, y a este último produciendo «desde el fondo de sus entrañas» a la dictadura de Rosas. Los tres casos están elaborados para destacar su diferencia con la Europa civilizada, su fijación en el pasado despótico, su impermeabilidad para recibir las influencias que le permitirían desarrollarse hacia el progreso. Un estudio profundo de estos fenómenos

habría revelado a los ojos atónitos de la Europa un mundo nuevo en la política, una lucha injenua, franca i primitiva entre los últimos progresos del espíritu humano i los rudimentos de la vida salvaje, entre las ciudades populosas i los bosques sombríos (p. 11).

Estos cuadros tienen cualidad literaria precisamente por aquella plasticidad que convierte a hechos y fenómenos particulares en casos inconfundibles que se graban en la sensibilidad del lector. España es presentada como una «rezagada de la Europa», como «hechada entre el Mediterráneo y el Océano», o entre «la Edad Media y el siglo XIX», o como «unida a la Europa por un ancho Istmo, i separada del Africa bárbara por un angosto estrecho», maldiciendo a veces sus cadenas y pidiendo otras a gritos que le pongan el yugo; el pueblo paraguay también es tratado como un sujeto colectivo que gime oprimido bajo las plantas de un dictador, quien lo ha encerrado en los bosques primitivos, le ha borrado todas las sendas que podrían comunicarlo con el espíritu europeo y lo ha convertido en una «China recóndita» sin dejarle lanzar un solo grito. Esta capacidad plástica, que convierte a los pueblos en un *dramatis personae* de un conflicto universal, la ejercerá posteriormente Sarmiento para mostrar la naturaleza animada, a la que presentará como un actante salvaje que produce un nuevo tipo de hombre específicamente americano y enemigo de la civilización europea. A esa misma naturaleza la transfigurará otras veces para hacerla aparecer sedienta de ser transformada por el progreso, poblada por ciudades innumerables, conectada por canales, ferrocarriles y caminos, tensa por la expectativa de

recibir un espíritu nuevo que la anima<sup>10</sup>. Serán memorables los textos antológicos en donde describe los tipos humanos americanos —el rastreador, el capataz, el cantor, el baqueano, el gaucho malo, el unitario, el jefe de milicias o el caudillo—, o donde presenta ciudades como Córdoba, San Juan o Buenos Aires. Esta virtualidad hace de Sarmiento uno de los principales representantes de la literatura costumbrista hispanoamericana, que, como se sabe, es la cualidad relevante de este ámbito cultural durante el siglo XIX<sup>11</sup>.

Lo que nos interesa destacar es que esta técnica literaria está articulada estructuralmente a otro sistema cultural. Porque mientras lo notable de la escuela costumbrista urbana española y peruana es el cultivo de lo anecdótico, de lo llamativo o de lo significativo que está inmediato a la percepción del artista —y por eso son «crónicas de costumbres»<sup>12</sup>—, esta elaboración está realizada en el realismo social porque le interesa revelar un mundo como totalidad y un proceso histórico global que no es posible de captar a través de la observación inmediata. Sarmiento no pretende ser un cronista, sino —lo dice en este texto—, como Tocqueville, un filósofo de la sociedad y de la historia. Su producción literaria está articulada con vistas a la fundación de una interpretación paradigmática y sistemática de la existencia como una totalidad de sentido<sup>13</sup>. Por esta razón, si los recursos literarios inmediatos le dan a estos textos un cierto aire de familia con el folletín costumbrista de su tiempo, este rasgo estilístico está subordinado a la función que trataba de cumplir la literatura durante la batalla en que se hallaba empeñada la cultura del iluminismo, en contra de los prejuicios de la cultura tradicional y en

<sup>10</sup> Por ejemplo, en *Facundo*, 1961, pp 27-28 y 267.

<sup>11</sup> Un resumen crítico de la influencia del costumbrismo en las obras de Sarmiento, en Salomón, 1968; y en Paul Verdevoye, *D. F. Sarmiento éducateur et publiciste (entre 1839 et 1852)* (Paris, 1963), cap. II.

<sup>12</sup> Para las características del género costumbrista en el mundo hispano, José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayo...* (Valencia, 1960). Una breve discusión que ubica el problema en una perspectiva más amplia en Carlos Seco Serrano, *Sociedad, literatura y política* (Madrid, 1973). Sobre las diferencias del costumbrismo y sus funciones entre Europa e Hispanoamérica, en Alfredo Losada, «Ciro Alegria como...», en *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, XVII, 1-2, 1975, pp. 71-92, sobre todo 80-84.

<sup>13</sup> Valentín Alsina (*Facundo*, 1961, pp. 350-351, nota 7) le critica a Sarmiento su técnica de configurar los hechos y personajes, donde no trata de captar las cosas «como son», sino que las interpreta a partir de un sistema abstracto ya preestablecido. Acá define Alsina una de las características básicas del modo con que el realismo latinoamericano configura la objetividad social: lo hace a partir de una perspectiva (revolucionaria, utópica o elegiaca) desde donde simplifica y sistematiza la inmediatez social y la reelabora como una totalidad que sólo tiene sentido desde esa perspectiva.

contra de los poderes absolutistas que oscurecían la razón y alienaban la libertad del individuo durante los siglos XVII y XVIII. Es, por tanto, una literatura reflexiva, sistemática, interpretativa, que trata de ejercitar la razón discursiva y el espíritu crítico para encontrar la verdad del mundo y fundar una praxis racional para transformarlo. En una palabra: es una literatura que pretende «iluminar» la razón y liberar al hombre de su estado de inconsciencia para convertirlo en actor de su propia historia.

1.3. La tercera parte (hasta «El que haya leído») constituye la evidencia de que el rasgo dominante de estos textos es la subordinación del costumbrismo descriptivista a una perspectiva sistemática y revolucionaria de la totalidad social. Retóricamente, el texto hace resonar una serie de comentarios e interpelaciones que vienen de un ministro de Estado francés, de otros pueblos americanos y del tirano de la Argentina. Todos ellos se refieren a la alianza de los emigrados ilustrados con la flota francesa, que en ese entonces bloqueaba el puerto de Buenos Aires. El francés hace un comentario superficial que ya ha sido criticado por el hablante en la parte precedente; los americanos lo imitan aludiendo a la amistad de estos argentinos con los europeos, y el tirano los acusa de traidores a la causa americana. El hablante recoge este cargo para oponerle una autojustificación, exponer el proyecto histórico de la juventud ilustrada y explicar en términos sistemáticos, cuál es la dimensión histórica de un conflicto que los demás no alcanzan a comprender en toda su significación. Desde este momento, el hablante se transforma y la voz parte desde un personaje colectivo, hablando en el texto toda la joven generación en conjunto. La actitud doctoral del párrafo anterior se convierte en una salmodia militante que progresa a través de una serie de versículos apoyados en el mismo estribillo, con la solemnidad de un himno de batalla o de una proclama de combate. El texto, nuevamente con un temple predominantemente lírico, pero de carácter colectivo, está construido como un diálogo dramático donde unos interpelean y los otros se autojustifican, recordando el recurso escénico de las antiguas tragedias, en donde el coro intervenía para dar el sentido último de la pieza que se desarrollaba en la escena. Este recurso, que más tiene de ritual que de racional, emplea una serie de términos y vocablos con una clara connotación que aluden al compromiso de quienes así se autojustifican. Hablará esta voz generacional de «desastres», de «batallas», de «combates», de «luchas», de «triumfos», de «llamamientos», de «porvenir», de «forcejear», de «oponerse», de «vencer», de «forzar», de «armas», de «combatientes», de «enemigo», de «conquistar», de «víctimas», de «empresa», de «abandonar», de «perseverar», de «defender»,

de «encadenar», de «liberar», de «discutir» o de «cumplir una misión». Se hace evidente así la nueva función que esta generación le atribuye a la literatura, donde producir un texto significa algo así como reforzar el compromiso colectivo que ha asumido, donde recupera fuerzas para seguir luchando hasta llegar a vencer al enemigo y donde vuelve a recordar su decisión de seguir adelante hasta lograr producir un mundo nuevo.

El trozo comienza recogiendo la acusación de traidores a la causa americana. «¡Cierto!, decimos nosotros, ¡traidores a la causa americana, española, absolutista, bárbara!» Retomando el planteo sistemático del párrafo anterior, en donde había concluido que el conflicto americano era en realidad una lucha entre los últimos progresos del espíritu humano y los rudimentos de la vida salvaje, vuelve a sintetizar: «¡De eso se trata, de ser o no salvajes!» La juventud que responde así a esta acusación con una voz colectiva se identifica en el mismo acto con la causa de la civilización europea y explica de esa manera su alianza con Francia. Para ellos no se trata de una traición, sino que han comprendido que el conflicto americano se plantea como una opción entre la civilización y la barbarie, donde ellos se han comprometido con la primera y combaten la segunda. El texto, en la forma dialogada en que se desarrolla, amplía y explica este compromiso. Recogiendo una pregunta anónima («¿Por qué os obstináis en combatirlo?»), responden que lo hacen de la misma manera en que lucha la libertad en contra del despotismo en Italia o en Polonia, que ellos se sienten movidos por el deseo de justicia y que representan el porvenir de la patria. Esta situación es un destino providencial donde los jóvenes ilustrados no son dueños de hacer otra cosa que luchar. Cambiando el estribillo («¿Hemos de...?»), justifican en definitiva su conducta por su proyecto del futuro país que tratan de producir:

*¿Hemos de abandonar un suelo de los más privilegiados de la América a las devastaciones de la barbarie, mantener cien ríos navegables abandonados a las aves acuáticas... Hemos de cerrar voluntariamente la puerta a la inmigración europea que llama con golpes repetidos para poblar nuestros desiertos i hacernos, a la sombra de nuestro pabellón, pueblo innumerable como las arenas del mar... Hemos de dejar ilusorios i vanos los sueños de desenvolvimiento, de poder i de gloria con que nos han mecido desde la infancia? (p. 14).*

Este texto hace evidente una nueva forma de autocomprensión de aquella generación de jóvenes intelectuales, que de esta manera se atreven a reformular su identidad. Ellos no son simplemente un grupo de periodistas o de profesionales exiliados, sino que son los que *no han de*

«abandonar su suelo» para que regrese al estado natural de barbarie, los que *no han de «cerrar la puerta»* a la inmigración, los que *no permitirán que se conviertan en «ilusorios y vanos los sueños de desenvolvimiento, de poder y de riqueza»* que los mecían desde la infancia, los que *no han de «cerrar los oídos»* a los pronósticos que hacen los europeos que ven este suelo con envidia, los que *«sienten a la América llamada»* a realizarse en un futuro próximo, los que *quieren «llamar a la ciencia y a la industria* para que vengan a sentarse en medio de la Patria», los que *ven en su lucha la realización de un plan providencial*, los que *no se sienten dueños de hacer otra cosa*. En una palabra: estos jóvenes viven ya en el porvenir y justifican su conducta porque se consideran actores providenciales «destinados» y «llamados» a producirlo. En el momento en que se publica el texto sólo pueden luchar dando ánimo y consuelo a los que perseveran combatiendo por medio de la prensa. Con ello queda configurado un nuevo sentido de la producción cultural; diseñar el porvenir, tomar conciencia del papel histórico que está llamada a representar la juventud en la lucha por el progreso de la humanidad, impedir que los sueños de grandeza con que presienten a su patria en el futuro se conviertan en vanos e ilusorios. Queda también configurado un nuevo tipo de sujeto social productor de cultura: aquel para quien producir un texto significa ser un actor histórico que lucha por la civilización y, a través de él, comienza ya hoy a transformar el presente para hacer de él un mundo nuevo<sup>14</sup>. Esta perspectiva se amplía con la última serie de proclamaciones, apoyadas en un nuevo estribillo pronunciado con acento mesiánico, o quizá mejor, prometeico, ya que se trata de producir una nueva realidad a través de la lucha que hoy se lleva adelante a través de la cultura: «Este porvenir no se renuncia así nomás, ... No se renuncia porque... No se renuncia porque... No se renuncia a un porvenir tan inmenso, a una misión tan elevada por ese cúmulo de contradicciones i dificultades!»

Cuando caracterizamos a este tipo de literatura con el nombre de «realismo social con perspectiva revolucionaria», aludimos a esta forma particular de estructurar el horizonte del mundo. Lo propio de esta generación, como lo afirmaba J. L. Romero<sup>15</sup>, era la superación de la actitud principista y dogmática de la tradición iluminista que caracterizó el comportamiento de los grupos ilustrados hasta 1830, reemplazándola por la voluntad de comprender concretamente la realidad social. Sin em-

<sup>14</sup> A. Imbert (1967, pp. 22-97), analiza este horizonte de la personalidad de la primera época de Sarmiento. Véase también Iber Verdugo, «Testimonio y denuncia en la novela...», en *Aportes*, 8 (Paris, 1968), pp. 39-87.

<sup>15</sup> José Luis Romero, *Las ideas políticas...* (México, 1956), p. 136.

bargo, este realismo social tiene rasgos dominantes significativamente diferentes de aquel otro producido en la misma época en ciertas naciones europeas y que ha sido descrito adecuadamente por G. Lukács<sup>16</sup>. El sujeto productor de un texto realista en América Latina no se ubica en la posición del observador individualista, ni produce en función de un mercado anónimo urbano, ni tiene la crueldad desencantada, escéptica o nostálgica de los grandes realistas europeos del siglo XIX, sino que se desplaza hacia un horizonte utópico desde donde percibe la realidad social con un punto de vista cualitativamente diferente. Desde esa zona de la experiencia, que se encuentra más allá de todo lo fáctico que se puede percibir a través de la observación inmediata, analizan y configuran otras dimensiones de la realidad social y, en no menor medida, la propia identidad. Es así como estos textos realistas llegan a diferenciarse por un lenguaje que trata de reproducir lo concreto en cuanto se encuentra determinado por una expectativa utópica. Y, de la misma manera, el sujeto productor de esos textos realiza su tarea con la conciencia de poseer una nueva identidad, convencido de la función renovadora que ha de cumplir la literatura y del papel histórico que desempeña cuando configura la realidad social en su concreción como algo provisorio que está destinado a desaparecer. Ya no se trata de reproducir solamente el proceso de formación y evolución de una sociedad, sino de oponer dos épocas históricas, tomar partido por una alternativa y, sobre todo, de diseñar utópicamente el futuro en donde ya se encuentran habitando y desde el que justifican su nueva forma cultural<sup>17</sup>.

## 2. LA PERSPECTIVA REVOLUCIONARIA COMO EL ELEMENTO ESTRUCTURAL MÁS IMPORTANTE DE LAS OBRAS SOCIALREALISTAS: ANÁLISIS DEL «FACUNDO»

La expectativa y el diseño del porvenir es el elemento estructural más importante de las obras de la primera época de Sarmiento (1843-1851). Así como todos los elementos de esta introducción reciben una

<sup>16</sup> *Werke*, 4, *Probleme des Realismus I, Essays über Realismus* (Neuwied, 1971). Véase también *La novela histórica* (México, 1966).

<sup>17</sup> Aunque en este texto domina una perspectiva revolucionaria, mesiánica y militante, el modo de configurar la realidad social como algo degradado desde una perspectiva agónica o elegíaca (véase nota 1) tiene los mismos efectos en cuanto al modo estructural y estilístico de elaborar la inmediatez concreta. El término general para referirse a este realismo, que comprende tanto a la perspectiva revolucionaria cuanto a la elegíaca, es el de perspectiva *utópica*, que utilizamos para referirnos a la tendencia realista latinoamericana en su totalidad (1600, 1840-1970).

tensión particular de este aspecto dominante —la vida argentina, su personificación en Quiroga, su sistematización en la barbarie de Rosas y su futura transformación a través de la joven generación ilustrada—; de la misma manera la obra en su conjunto se organiza dinámicamente en función del último capítulo, que, precisamente, se titula «Presente y porvenir». En su aspecto material, el *Facundo* tiene cuatro partes. En la primera se presenta la vida argentina, la naturaleza bárbara, el tipo de hombre y las formas de asociación que engendra, y la manera en que esta formación social destruye el movimiento revolucionario liberal que habían iniciado las ciudades europeizadas (caps. I-IV). La segunda la constituye la biografía de Facundo Quiroga, elaborada para que personifique aquel tipo de vida bárbara de la primitiva sociedad americana (capítulos V-VIII). En esta sección, el elemento melodramático y folletinesco se convierte cada vez más en dominante y, finalmente, absorbe el relato hasta su culminación en la escena novelesca de la muerte del caudillo, rodeado de presentimientos y dirigiéndose inevitablemente a su propia destrucción (caps. IX-XIII)<sup>18</sup>. La tercera parte es una crónica

---

<sup>18</sup> Estos capítulos se diferencian de los anteriores en que se relega la voluntad de conocimiento e interpretación de la realidad social; desaparece la intención de movilizar a la juventud alrededor de un programa concreto cultural, es decir, de interpretación de la realidad como totalidad y de su transformación (que diferencia al realismo social del romanticismo abstracto de Mármol, de la primera época de Echeverría o del de los peruanos), y en que predomina el tono demoníaco a la manera del folletín inverosímil de capa y espada o del folletín de aventuras espeluznantes.

Otras digresiones folletinescas que se escapan a la intención y estructura general de la obra: las historias del general Madrid (cap. VIII); de Barcala, el negro libertado convertido en coronel unitario (caps. IX y XII); de la niña Severa, donde al final de la breve historia pregunta el autor: «¿No es esto un lindo romance?» (cap. X); de Boyero, el traidor (cap. XI); del mayor Navarro, simultáneamente cacique indio y guerrero de la lucha civil, donde el autor reconoce que realiza una «digresión para rendir tributo a la originalidad del personaje» (capítulo XI), y todo el capítulo XIII, donde dramatiza la muerte y los presentimientos de Quiroga.

Los cuadros y tipos americanos del capítulo II, de donde Noé Salomón extrae sus conclusiones, los considero también predominantemente costumbristas y folletinescos, ya que el autor se interesa más por lo «extraordinario», lo «misterioso» y lo «sorprendente» de estos «fenómenos» que de lo típico en cuanto está articulado y revela la totalidad social. Aunque aquí dominó lo folletinesco y lo anecdótico sobre la voluntad de conocimiento e interpretación de la realidad social y falta la perspectiva revolucionaria, estas digresiones no están tan fuera de lugar como las citadas precedentemente. Salomón saca estos cuadros de su contexto general, no atiende a las funciones estructurales que pueden cumplir en el conjunto del texto y no los entiende como subordinados a la nueva forma cultural en



panfletaria del gobierno de Rosas como síntesis y resumen de los aspectos demoníacos que en forma bárbara y asistemática caracterizaban a su antecesor. Esta sección es la parte más débil de la obra<sup>19</sup>. En ella la persona y el gobierno de Rosas no presentan una articulación racional con la realidad social y con el proceso histórico de tal manera que revele paradigmáticamente una totalidad de sentido; no existe tampoco una elaboración costumbrista de la realidad inmediata para hacer presente al lector frente a detalles significativos de la vida social, y desaparece también la tensión histórica, no pudiéndose percibir el proceso genético que explica la originalidad del personaje. La cuarta parte, finalmente, la constituye el último capítulo (XV), en donde recupera los rasgos que definen la originalidad de este ensayo de interpretación. Nos detendremos en este último texto para reflexionar sobre la manera en que determina el conjunto de la obra.

Lo que diferencia este último capítulo de los inmediatamente precedentes es que retoma el problema central que trata de elaborar la totalidad del texto: el desarrollo de la revolución en la Argentina. En la Introducción ya hemos visto al narrador pretendiendo conducir al lector frente al caos y la barbarie en que se encuentra la vida americana, dominada por un destino fatal que le impide encaminarse por la senda en la que transita la civilización europea. Cada una de las partes siguientes desarrollará este planteo. La primera, en donde habla de la naturaleza y de la sociabilidad americana y donde el costumbrismo descriptivo de Sarmiento alcanza el máximo virtuosismo de toda su producción, culmina en el capítulo IV, al que titula «Revolución de 1810». En esta oportunidad, el autor presenta por primera vez el plan interno de la obra. Explica que necesitó «recorrer todo ese camino para llegar al punto en que nuestro drama comienza»: la Revolución.

donde el texto se produce y se lee, sino que los trata como un cuadro o un artículo de costumbres europeo.

<sup>19</sup> La tendencia revisionista antiliberal (véase Reichart, 1977, y David W. Foster, «Literatura argentina...», en *Iberoamerikanischen Archiv*, 1, 3 [Berlín, 1975], pp. 253-277), que insiste en el carácter demoníaco de la obra, no se basa en un análisis del conjunto del texto, sino en elementos folletinescos extrapolados que dentro del texto tienen el carácter de digresiones.

El análisis más equilibrado que he encontrado es el de Verdugo en su artículo ya citado de 1968, aunque es sólo indicativo y no se desprende a partir de una observación inmediata del texto.

Imbert reconoce que esta parte es la más débil de la obra refiriéndose a los dos últimos capítulos. Creo que tiene razón con respecto al capítulo XIV. El capítulo XV es artísticamente notable (es de sus mejores momentos en el ritmo narrativo y en el juego argumental a partir de análisis de casos) y estructuralmente el esencial.

La guerra de la revolución argentina ha sido doble: primero, guerra de las ciudades iniciadas en la cultura europea, contra los españoles, a fin de dar mayor ensanche a esa cultura; segundo, guerra de los caudillos contra las ciudades, a fin de librarse de toda sujeción civil i desenvolver su carácter i su odio contra la civilización. Las ciudades triunfan de los españoles, i las campañas de las ciudades. He aquí explicado el enigma de la revolución argentina, cuyo primer tiro se disparó en 1810 i el último aún no ha sonado todavía (p. 69).

Si en la Introducción el hablante exponía sus intenciones diciendo que se trataba de «*explicarse un misterio*» y «*descifrar un enigma*», en este momento considera que con el camino recorrido «*queda explicado el enigma de la revolución*». También aclara que todavía no está consumado su desarrollo. El proceso que llevó a la ruina y a la decadencia a la sociedad argentina todavía sigue adelante y es posible que este «*espantoso retroceso a la barbarie*», donde sólo quedan «*esqueletos de ciudades, villorrios decrepitos y devastados*», donde la ignorancia y la pobreza están, «*como las aves mortecinas, esperando que las ciudades del interior den la última boqueada hasta hacerlas campo, estancia*», sea definitivo. Dice que es posible que no bastarán dos siglos para volver al camino abandonado, ya que la generación presente educa a sus hijos en la barbarie. Y concluye el capítulo con un exabrupto: «¿Pregúntasenos ahora por qué combatimos? Combatimos por volver a las ciudades a su vida propia» (p. 78).

De la misma manera que en la Introducción había planteado el enigma y ahora lo responde refiriéndose a la revolución, retoma en esta oportunidad aquellas interpelaciones con que comenzó el primer artículo de la obra, donde voces anónimas reconvenían a la joven generación por combatir un hecho inevitable. Volver a las ciudades a su vida propia significa hacerlas regresar al camino que habían tomado cuando iniciaron la revolución para desenvolver la civilización, su vida propia. La revolución, que hasta ahora se desarrolló como un retroceso a la barbarie, se consumará a través de la lucha de la joven generación, que la reencaminará en la senda del progreso. Este es precisamente el argumento del último capítulo con que se cierra la obra. La vida de Quiroga y el gobierno de Rosas (segunda y tercera partes), excepto las digresiones folletinescas, ilustran el proceso de barbarización en que había desembocado la Revolución desde diversos ángulos, a propósito de hechos concretos, anécdotas, batallas y formas de comportamiento de los caudillos. El capítulo final retoma la tesis, la desarrolla y la lleva a su culminación. Lógicamente, a aquel proceso de barbarización que había dominado la sociedad en los últimos veinticinco años, opone otro proce-

so civilizador que maduró calladamente durante la última década y está ahora a punto de imponerse sobre toda la sociedad. Aquél significaba una degradación, éste significará el triunfo del progreso; aquél era un retroceso a la naturaleza, éste un incorporarse a la civilización; aquél es un hecho consumado y a punto de agotarse «ahogado en su propia sangre», éste es un principio germinal que hace tiempo se está preparando y pronto dominará la escena; aquél estaba encarnado en la barbarie de los caudillos y de los tiranos rurales, éste está representado por la juventud ilustrada formada en las ideas europeas; aquél, en fin, pertenece al pasado y domina provisoriamente todavía el presente, éste representa el porvenir.

El último capítulo presenta a la juventud ilustrada diferenciándose de las generaciones que la precedieron, ganando experiencia en la emigración y preparándose para tomar el gobierno y asegurar el porvenir de la Argentina. El análisis de la relación que establece el hablante con esa juventud nos permitirá destacar nuevamente la manera en que el realismo social latinoamericano adquiere su carácter específico por el hecho de estar controlado por la perspectiva utópica de un sujeto productor colectivo. Con tono expositivo aparentemente desinteresado, el narrador pone en escena a la juventud educada en el período de Rivadavia: «Preparada para la vida pública, se encontraban sin foro, sin prensa, sin tribuna, sin esa vida pública, sin teatro en fin en que ensayar las fuerzas de una inteligencia juvenil i llena de actividad.» La describe poniéndose en contacto con Europa a través de los comerciantes y viajeros llegados del otro lado del Atlántico, escondida con sus libros escritos en idiomas extranjeros para estudiar en secreto, «interrogándose, agitándose, comunicándose, hasta que se asocia para salvar las letras i oponerse al mundo bárbaro que la rodeaba, como si la buena doctrina perseguida en la superficie necesitase salir de allí compacta i robustecida a luchar con el poder.» Recuerda la fundación del Salón Literario como la primera manifestación de ese «espíritu nuevo», de donde «se desprende un grupo de cabezas inteligentes, que asociándose secretamente, proponíase formar un carbonarismo que debía echar en toda la República las bases de una reacción civilizada contra el Gobierno bárbaro que había triunfado.» Reproduce, finalmente, con cierta solemnidad, la ceremonia en que se juramentaron copiando íntegramente el texto donde se comprometían a trabajar por el progreso de la humanidad, poniendo su fe en el porvenir, «deseando consagrar sus esfuerzos a la libertad i felicidad de su Patria, i la rejeberación completa de la sociedad argentina». El cuadro se cierra con la emigración de aquella «juventud estudiosa» (que ahora es llamada con el nombre de «apóstolo-

les de la República i de la civilización europea»), que se dirige al extranjero para salvar sus vidas, donde todos los sobrevivientes son hoy «literatos distinguidos, i si un día los poderes intelectuales han de tener parte en la dirección de los negocios de la República arjentina, muchos i mui completos instrumentos hallará en esta escojida pléyade largamente preparada por el talento, el estudio, los viajes, la desgracia i el espectáculo de los errores i desaciertos que han presenciado o cometido ellos mismos».

En esta breve síntesis del texto me interesa hacer notar el cambio de relación del cronista con respecto a su referente. En la primera parte, cuando describe el proceso de diferenciación de aquella juventud con respecto a su sociedad, procede como un narrador objetivo que se interesa en informar al lector. A medida que avanza el relato y se describe la manera en que aquella juventud desarrolla una nueva identidad a través de los libros y los contactos europeos, de las ideas y del estudio, de la asociación y la conspiración, hasta que se atribuyen un nuevo perfil social y se dan a sí mismos la misión de regenerar la sociedad, junto con su referente se va transformando el propio narrador perdiendo su lejanía desinteresada y produciéndose un proceso de identificación. Finalmente, el hablante se desplaza desde el pasado hacia el momento presente, en donde resulta hablando en nombre de la juventud actual que, en el exilio, se considera llamada a transformar la sociedad y destinada a regresar para tomar el gobierno. Junto con todos ellos, también el hablante se considera un sujeto colectivo que *no pertenece*, que se ha *juramentado* para transformar la sociedad, que *ha sido expulsado*, que *ha ganado ciencia y experiencia*, que *se identifica con la civilización europea* y que en el presente inmediato está *a la espera del «día»*, en que *serán llamados para tomar parte* en la dirección de los negocios de la República.

En este momento, el cronista se dirige directamente al lector para explicarse. Se referirá a la alianza de los emigrados con los franceses y, retomando el contexto que provocó la salmodia militante de la Introducción, repite el procedimiento retórico de transformar el hablante individual en un personaje colectivo. Ya no será un cronista quien elabore el texto. Los jóvenes, «apóstoles del progreso y de la civilización», toman la voz para asumir la responsabilidad de los hechos, explicando nuevamente cómo entienden el conflicto histórico que se había planteado entonces y que todavía no se ha resuelto:

Los que cometieron aquel delito de *leso-americanismo*: los que se echaron en los brazos de la Francia para salvar la civilización eu-

ropea, sus instituciones, sus hábitos e ideas en las orillas del Plata, fueron jóvenes; en una palabra, ¡fuimos NOSOTROS! Sé muy bien que en los Estados americanos halla eco Rosas, aun entre hombres liberales e eminentemente civilizados... Así, pues, diré en despecho de quienquiera que sea, que la gloria de haber comprendido que había alianza íntima entre los enemigos de Rosas e los poderes civilizados de Europa, nos perteneció toda entera a nosotros... La juventud de Buenos-Aires llevaba consigo esta idea fecunda de la fraternidad de intereses con la Francia e la Inglaterra; llevaba el amor a los pueblos europeos asociado al amor a la civilización, a las instituciones e a las letras que la Europa nos había legado, e que Rosas destruía en nombre de la América, sustituyendo otro vestido al vestido europeo, otras leyes a las leyes europeas, otro gobierno al gobierno europeo. Esta juventud, impregnada de las ideas civilizadoras de la literatura europea, iba a buscar en los europeos enemigos de Rosas sus antecesores, sus padres, sus modelos, apoyo contra la América tal como la presentaba Rosas, bárbara como el Asia, despótica e sanguinaria como la Turquía, persiguiendo e despreciando la inteligencia como el mahometismo... (pp. 258-259).

Lo relevante de este texto es la transformación del sujeto, que expone los hechos en un actor que los realiza de manera ideal. Los que realizaron la alianza con los europeos —dice— fueron los jóvenes. En ese momento, destacado por el propio autor a través del empleo de la mayúscula, repite: «En una palabra, ¡fuimos NOSOTROS!» No está de más recordar que el redactor de un periódico de la época era conocido directamente por sus lectores, que con toda seguridad no pasaban de unos pocos centenares de suscriptores<sup>20</sup>. Era una evidencia para todos ellos

<sup>20</sup> Véase el comentario del propio Sarmiento en Lastarria, 1967, p. 144, donde afirmaba que podía decir como Luis XIV del Estado: «El *Mercurio* soy yo... porque no hay perro ni gato que no sepa que yo lo redacté.» Comenta el mismo Lastarria, 1967, pp. 153-154, que *El museo de ambas américas*, como todas las revistas que la precedieron, tuvo que cerrar en 1843 por falta de suscripciones e de apoyo del Estado, e su redactor, el colombiano García del Río, aclaró en el último número que le habían faltado colaboradores, teniendo que redactar íntegramente 230 artículos de los 251 que aparecieron en sus tres volúmenes.

Entre 1842, cuando Sarmiento ocupa la redacción de *El mercurio* de Valparaíso, que estaba vacante, hasta 1850, los argentinos fundan e redactan todos los periódicos de Chile. En el mismo 1842, Sarmiento e Vicente F. López dejan *El mercurio* e fundan en Santiago *El progreso*, su primer periódico. V. F. López se había hecho cargo en Valparaíso pocos meses antes de un nuevo periódico. En *El mercurio* se sucederán cuatro argentinos e un uruguayo expatriado, entre ellos Alberdi en 1844. De *El progreso* se hace cargo Mitre en 1848. Cuando termina la proscripción, en 1851, Mitre, Sarmiento e Alberdi eran propietarios de imprentas e periódicos. Véase Lastarria, 1967, pp. 153-154; Rafael Arrieta, *Historia de la li-*

que el autor del folletín no había estado nunca en Buenos Aires, que no pertenecía a la juventud porteña y que no había tenido nada que ver con aquella alianza realizada desde Montevideo. La voz que se autojustifica no es la del autor como persona singular, sino la de la «juventud ilustrada» como entidad abstracta y colectiva. El desarrollo del texto me parece antológico como para diseñar un paradigma del proceso de reestructuración de la identidad social de un grupo marginal que, por haberse atribuido un nuevo perfil social a través del cultivo de las letras, termina desarraigándose y recreando su personalidad, dándose un nuevo modo de pertenencia a la sociedad y a la historia, obligándose a cumplir una determinada misión y, finalmente, reformulando todo su comportamiento hasta tomar decisiones que resultan incomprensibles para quienes no han sufrido ese proceso de transformación. En la misma época, Juan Bautista Alberdi, empleando igualmente un término colectivo, hablaba de «nosotros, los americanos», como de los «*européos* nacidos en América», afirmando que lo nacional en América no eran los salvajes, los negros o los caudillos mestizos, sino lo europeo civilizado<sup>21</sup>. En el texto que hemos reproducido, el mismo Sarmiento se refiere a la «Francia y a la República Argentina *européa*» en alianza para derrocar «el monstruo del americanismo hijo de la pampa». El paso del relator individual al «nosotros» colectivo y abstracto implica entonces la afirmación de este proceso de rechazo de la realidad dada que los condicionaba y la identificación con otra realidad que adoptan como propia sin pertenecer objetivamente a ella. Encuentro acá la evidencia para afirmar que la situación del intelectual productor de cultura en América Latina se caracteriza por una pérdida de identidad de su modo objetivo de pertenencia a la sociedad americana y por la reestructuración de su personalidad social a través del mundo de la cultura. Con sus necesarias variantes, este paradigma se reformulará a lo largo de los próximos ciento cincuenta años, constituyendo el punto de partida diferencial de la producción cultural autónoma de los intelectuales marginales urbanos en América Latina hasta el presente.

A continuación, la intención argumental del texto se desarrolla en base a una serie de indicios que anuncian la inminente caída de Rosas y la proximidad del «día» no remoto en que el país comenzará su regeneración (pp. 260-270). Vuelve entonces a poner en primer plano a los jóvenes estudiosos que, perseguidos por Rosas, se habían desparramado

---

*teratura...*, II (Buenos Aires, 1958), pp. 207 y 205, nota 2; Echeverría, *Dogma*, 1948, p. 65; Mayer, *Alberdi y su tiempo* (Buenos Aires, 1963), cap. VIII.

<sup>21</sup> Un resumen de las ideas de Alberdi, en Mayer, 1963, pp. 324-328.

por toda la América y reunido un «tesoro inmenso de conocimientos prácticos, de experiencia y de datos preciosos que pondrán un día al servicio de la patria...». Al volver a centrar la atención en los jóvenes, a quienes ahora presenta como aquellos «millares de proscritos diseminados por el mundo esperando que suene la hora», el hablante se transforma nuevamente en un sujeto colectivo. El análisis de la forma que toma esta variante nos permitirá señalar el rasgo diferencial más importante del realismo social latinoamericano. Porque, a partir de este momento, el texto se organiza desde la perspectiva programática de la joven generación, convertida nuevamente —como en la Introducción— en un sujeto activo responsable del proceso histórico. En este caso, aquella voz de un sujeto colectivo ideal que se justificaba en plural y se identificaba con la civilización europea vuelve a apoderarse del discurso para explicar los resultados que se «disponen a cosechar» «en el día no remoto» en que la sangre derramada ahogue al tirano. Manteniendo el plural, anuncian el programa, ya no hablando como una «juventud» ilustrada, sino como el NUEVO GOBIERNO, utilizando la mayúscula en el original. Retomando el ritmo salmódico a la largo de una docena de veces, repitiendo la misma apoyatura (Porque él... el NUEVO GOBIERNO) y oponiendo los verbos pasados (lo que él no quiso hacer... lo que destruyó...) a los futuros (el NUEVO GOBIERNO se consagrará... fomentará...), el texto constituye una especie de diseño del efecto que tendrá su programa administrativo para transformar la realidad y convertirla en una utopía. Resumiendo, constatamos acá un tercer tipo de transformación. El tono dominante del texto lo constituye un hablante individual que interpreta el mundo a través de la propia subjetividad. Un segundo hablante lo constituye la voz colectiva de la juventud ilustrada que lucha en la proscripción y se justifica por su pasada alianza con los franceses. En este último caso, la voz manifiesta la visión que tiene el NUEVO GOBIERNO del país futuro transformado ya utópicamente por su administración (pp. 270-277):

Ahora no nos queda que hacer sino lo que él no ha hecho, i reparar lo que él ha destruido...

... Porque él ha perseguido el nombre europeo, i hostilizado la inmigración de extranjeros, el NUEVO GOBIERNO establecerá grandes asociaciones para introducir población i distribuirla en territorios feraces a la orilla de los inmensos rios, i en veinte años sucederá lo que en Norte América ha sucedido en igual tiempo, que se han levantado como por encanto ciudades, provincias i estados en los desiertos en que poco antes pacían manadas de bisontes salvajes; porque la República Argentina se halla hoi en la situación del Senado Romano que,

por un decreto mandaba levantar de una vez quinientas ciudades, i las ciudades se levantaban a su voz...

... Porque él ha puesto a nuestros ríos interiores una barrera insuperable... el NUEVO GOBIERNO fomentará de preferencia la navegación fluvial: millares de naves remontarán los ríos, e irán a extraer las riquezas... i (las comarcas interiores) se tornarán en ricas y hermosas ciudades...

En los párrafos finales con que cierra su libro vuelve a imaginar lo que realizará un «gobierno culto y ocupado de los intereses de la nación». Y presiente multitud de empresas y un activo movimiento industrial; ve a los pueblos pastores, corrompidos antes por la ociosidad y la anarquía, ocupados en propagar ovejas de raza que les producen millones y entretienen a toda hora a millares de hombres; a las provincias, antes empobrecidas, consagradas a multitud de actividades industriales; a los inmigrantes llegando también por millares; el suelo antes desértico ahora «cubierto de ciudades magníficas i llenado de una inmensa población». Repite que el día en que el NUEVO GOBIERNO se encargue de esta tarea y envíe a los ingenieros de la República a trazar en todos los puntos planos de ciudades, adjudicando terrenos feraces a los pobladores, «en diez años quedarán todas las márgenes de los ríos cubiertas de ciudades, i la República doblará su población con vecinos activos, morales e industrioses. Estas no son quimeras, pues basta quererlo i que haya un Gobierno menos brutal que el presente para conseguirlo»; entreteniéndose después en realizar cálculos de población, sumando cien mil inmigrantes anuales, que en diez años «harían un millón de europeos diseminados por toda la República, enseñándonos a trabajar, explotando nuevas riquezas, i enriqueciendo al país...». Habla en fin de un horizonte de quimeras, de terrenos feraces, de ciudades ricas y hermosas, de centenares, miles y millones, de poblaciones industriales, de inmensos ríos transitados por millares de naves, de «volver a la sociedad en sus verdaderos quicios», de la «obra que nos queda por realizar», del «camino» ilusorio que «conduce a un porvenir tan bello»<sup>22</sup>. Y se refiere a ese futuro como a un porvenir que les pertenece, al que no se puede renunciar. Para decirlo en una palabra: los productores de este tipo de literatura llegarán a producir un tipo de realismo social particular porque lo elaborarán desde una zona de irrealidad y de utopía. Esa zona a la que se imaginan pertenecer, que han optado

<sup>22</sup> Estas visiones utópicas determinan también la perspectiva de su libro *Viajes* (1851), donde alcanza el mayor vuelo lírico y novelesco de su producción. Véanse, por ejemplo, los textos reproducidos por A. Imbert, 1967, pp. 71-87. En *Facundo*, 1961, pp. 28 y 201-204, reitera también el tema del porvenir.



a partir de los «sueños de desenvolvimiento y de riqueza» que los han mecido desde la infancia, no es una realidad física, sino un horizonte de expectativas diseñado a partir de una elaboración específicamente literaria. La perspectiva utópica, que en este caso toma el contenido de una expectativa revolucionaria, conferirá su característica más esencial al realismo social latinoamericano. Una actitud poética que ya había sido definida por J. M. Gutiérrez en la fundación del Salón Literario (1837) y explica el nivel utópico desde el cual esta generación configura la realidad social y juzga esencial para llegar a producir una literatura nacional<sup>23</sup>:

Sobre la realidad de las cosas, en la atmósfera más pura de la región social, mueve sus alas un genio que nunca desampara a los pueblos: que mostrando al hombre la nada de sus obras, le impele siempre adelante, y señalándole a lo lejos bellas utopías, repúblicas imaginarias, dichas y felicidades venideras, infúndele en el pecho el valor necesario para encaminarse a ellas, y la esperanza de alcanzarlas. Este es el genio de la *poesía*.

### 3. EL REALISMO SOCIAL CON PERSPECTIVA UTÓPICA EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

A partir del romanticismo, la literatura moderna está producida desde la perspectiva de un sujeto aislado que se vincula a un mercado anónimo de lectores o desdichadamente se repliega sobre sí mismo. El realismo social latinoamericano, que tiene su base de sustentación en la situación de marginalidad y en la pérdida de identidad objetiva de su sujeto productor, se diferencia del europeo en que está elaborado a partir de una voz colectiva y no se encuentra dominado por el punto de vista individualista de una subjetividad atomizada, que caracteriza al realismo francés. Esa voz colectiva no se interesa en destacar la perspectiva que impone su talento creador sobre la realidad y, a través de ella, diferenciarse de la visión común de quienes lo rodean, sino que se encuentra absorbida por el problema de la búsqueda de la identidad del propio grupo social y, a través de ella, de la identidad más profunda de la realidad social. Precisamente porque se trata de una pérdida —o

<sup>23</sup> En *El ensayo romántico* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), p. 39. Sarmiento mismo en *Facundo*, 1961, p. 119, refiriéndose a la visión utópica del futuro que tenía el presidente Rivadavia, dice que era la «encarnación de ese espíritu poético, grandioso», porque pretendía realizar «un proyecto quimérico».

un rechazo— de la identidad social objetiva que se les atribuye y de reformular una nueva manera de pertenencia al mundo, a la sociedad y a la historia, este estrato social debe acudir a la literatura para fundar en el lenguaje —es decir, en la subjetividad, en la cultura y en la interpretación emotiva y poética de la realidad— un nuevo horizonte de la existencia y atribuirse un nuevo perfil social. El problema más difícil que deberá enfrentar este nuevo tipo de sujeto productor de cultura será el de la legitimación de una pretensión subjetiva tan desmesurada que ellos oponen a todas las evidencias inmediatas. Necesariamente, este proceso intelectual y subjetivo de legitimación tendrá que realizarse en un orden utópico. El proceso de crearse a sí mismo una nueva identidad se resuelve en la reelaboración y reinterpretación del mundo que los rechaza y que ellos mismos rechazan, elaborado a partir de otro mundo que no se puede percibir en la realidad. Ese otro mundo, diseñado a partir del lenguaje, ubicado en un orden ideal, abstracto y utópico, es su verdadero horizonte de pertenencia, les confiere a ellos otro tipo de personalidad, los justifica, les permite juzgar la provisoriedad del presente, les da un instrumento para configurar la degradación de la realidad inmediata que los rodea y será la base de sustentación más consistente desde la cual elaboran la realidad inmediata como totalidad, plantean el proceso de su génesis y de sus posibilidades de transformación, configuran los tipos y las contradicciones sociales, transforman las técnicas descriptivas del costumbrismo literario, dan un contenido social y fundador a la tendencia idealista y escapista del romanticismo poético y, en fin, señalan la irrupción de una nueva forma de cultura que hemos llamado «realismo social con perspectiva utópica» en América Latina que, como hemos mostrado, ha de ser diferenciado esencialmente del europeo<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Se han de diferenciar las técnicas formales de configuración del relato (Lukács, 1971) del horizonte de expectativas a partir del cual se utilizan esas técnicas, que trata de ser objetivado —o institucionalizado— por un determinado sistema literario, H. Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt a. M., 1970, pp. 144-208).

La perspectiva utópica, la revalorización de la cultura tradicional y la posición del narrador frente a la sociedad de su tiempo, diferentes en el sujeto social productor del realismo en Europa y en América Latina, traen consigo una variación significativa aún de las características estilístico-formales, en particular: a) en el modo en que se configura al autor y lector ideales; b) en el diseño del espacio utópico; c) en el tipo social que es tomado como personaje central del relato, es decir, el hombre popular tradicional que vive en otro horizonte cultural opuesto al europeizado-urbano; d) en la detención de la acción dramatizante y predominio del cuadro en donde se revaloriza la cultura tradicional; e) en la in-

La originalidad literaria del realismo social latinoamericano producido con perspectiva utópica reside, por tanto, en tres rasgos básicos que hemos descrito a propósito de esta obra de Sarmiento:

- a) la situación de marginalidad y la pérdida subjetiva de identidad del sujeto productor;
- b) la configuración del lenguaje a partir de la identificación con un sujeto colectivo ilustrado que se atribuye a sí mismo una nueva identidad;
- c) la legitimación de esta pretensión desde un horizonte utópico radicalmente diferente al orden social objetivo que los ha rechazado y que precisamente es asumido como propio para poder juzgar, nombrar y condenar la totalidad social objetiva, y para poder interpretar cuál ha sido su proceso de evolución y sus posibilidades de transformación.

En la primera manifestación de esta originalidad literaria, el Inca Garcilaso de la Vega tomó la voz testimonial para hacer la crónica de la tragedia de un pueblo y de una cultura durante la Conquista en el siglo XVI. Wachthel<sup>25</sup> ha mostrado cómo este caso se caracteriza por su situación de marginalidad entre dos mundos, entre los que se encontraba ubicado sin pertenecer plenamente a ninguno de los dos. La voz del narrador es más la de un testigo identificado con el pasado de su pueblo, es decir, una voz colectiva que logra expresión literaria por la posibilidad que tuvo uno de sus miembros de pertenecer a la clase ilustrada de la nueva cultura dominante. Y el recurso básico que estructura toda la obra es el diseño de un mundo armónico, humano y utópico de la sociedad que había ya desaparecido, en base al cual condena a la Conquista y juzga la degradación presente. Esta situación completamente

---

corporación de las culturas europeas «extranjeras» para tomarlas como modelo o para condenarlas, y f) en la tensión histórica y la manera de comprender el tiempo global. Ninguna de estas características se encuentran en el realismo europeo de la misma manera, y, algunas, como el hombre popular tradicional, la reflexión sobre la validez de las culturas no europeas y la tentativa de valorar la cultura europea, como un conjunto de posibilidades que deben realizarse en un futuro utópico, o han destruido los valores del pasado tradicional, o están ausentes de su horizonte.

<sup>25</sup> Nathan Wachthel, *Sociedad e ideología...* (Lima, 1973); *La vision des vaincus...* (Paris, 1971). Véase la recensión en *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima, 1975, núm. 1, pp. 208-210) destacando las posibilidades metodológicas de este trabajo, sobre todo el capítulo II de la edición francesa (III de la española).

atípica para la cultura ilustrada de su tiempo<sup>26</sup>, a partir de la obra de Sarmiento configura una tendencia cultural cada vez más importante hasta que se convierte en el rasgo diferencial dominante en los últimos cincuenta años. Tres décadas después del *Facundo*, José Hernández crea *El gaucho Martín Fierro* (1872-1878) en el aislamiento marginal, después de una década de fracasos políticos y sintiéndose ajeno tanto a los grupos dominantes modernos como a los caudillos tradicionales. El poema no está elaborado a partir de una subjetividad desdichada, sino que asume la identidad del «cantor de desdichas», un tipo popular de la cultura gauchesca de su tiempo que utilizaba el romance tradicional para filosofar sobre las desdichas personales y las experiencias generales de la sociedad que lo rodeaba. Igual que Sarmiento y Garcilaso, además de la situación de marginalidad y de asumir una identidad colectiva, repite el procedimiento de ubicarse en una zona utópica, armoniosa y feliz perteneciente a otra época, y desde esa perspectiva interpreta la degradación de la sociedad presente como totalidad y se pregunta por su génesis y por sus posibilidades de desarrollo. El acento de Hernández, como el de Garcilaso, no será el de triunfo, como en el *Facundo*, sino que, al no encontrar ninguna posibilidad de solución en el futuro, tomará un vuelo elegíaco. Pero esta diferencia en la resolución concreta del horizonte del mundo no llega a constituir un rasgo cualitativamente nuevo, ya que domina todavía el realismo social y, al igual que Sarmiento, ese realismo dominante está elaborado a partir de la ajenidad que trae con-

<sup>26</sup> Esta forma de producción se puede desarrollar sólo en determinadas condiciones objetivas, que en Latinoamérica se producen a partir de la primera guerra mundial: la constitución de un espacio metropolitano relativamente independiente de los intereses de las élites urbanas oligárquicas tradicionales, la aparición de una vida cultural urbana no dependiente del patrocinio del Estado, la formación de una sociedad diferenciada y estratificada en clases y el hecho de que surja un nuevo tipo de sujeto intelectual productor de cultura que pueda darle a su producción sus propios objetivos de manera independiente a toda articulación condicionante con respecto al Estado, la cultura tradicional o las élites dominantes de la vida económica (A. Losada, «Rasgos específicos de la producción literaria ilustrada en América Latina», en *Revista de crítica literaria latinoamericana* [Lima, 1977], III, 6, pp. 7-37). En este trabajo nos referimos a las culturas urbanas ilustradas y sus formas de literatura. Para interpretar en toda su importancia el elemento utópico del horizonte cultural latinoamericano, habría que poner en relación estos textos con las culturas populares y con los permanentes movimientos mesiánicos y milenaristas que hasta hoy se repiten en América Latina: no sólo en el Pacífico andino (Wachthel, 1971), sino también en el Caribe (Hanns-A. Steger, «Revolutionäre Intergründe des Kreolischen Synkretismus...», en *International Yearbook for the Sociology of Religion* (Köln, 1970, IV: «Religion in Social Change»); en el Brasil (Roger Bastide, *Les Religions Africaines au Brésil* [Paris, 1961]), o en México (Guillermo Bonfil Batalla, *Cholula...* [México, 1973]).

sigo la perspectiva utópica. Las obras de José C. Mariátegui, de Ciro Alegría y de José M. Arguedas en el Perú están también elaboradas a partir de la ajenidad de sus productores con respecto a la sociedad concreta que los rechazaba y ellos rechazaban, de la identificación con un sujeto colectivo, y del análisis de la realidad social desde una perspectiva utópica. Lo característico de estos autores es la combinación de ambos criterios —el del que triunfa y el elegíaco—, ya que configuran la sociedad presente como una degradación de un pasado superior y, al mismo tiempo, los mueve el presentimiento poético de un futuro cercano en donde se produciría algo así como una restauración más fecunda y perfecta del pasado, con la creación de una nueva sociedad de tipo socialista que recupere todos los valores tradicionales llevándolos a su consumación. La obra de Asturias tiene las mismas características, aunque, como en Hernández y en una tendencia que se hará cada vez más acentuada en las últimas décadas, predomine el acento elegíaco a través del recurso de hacer hablar a un representante de la antigua cultura y, a partir de su horizonte anímico y conceptual, padece la degradación de la sociedad presente. En todos estos casos, como en el de Martí, en el de Vasconcelos y en el de los grandes poetas como Neruda y Vallejo y en muchos otros<sup>27</sup>, la literatura latinoamericana ha sido producida por sujetos que se consideraban a sí mismos como pertenecientes al sector más ilustrado de su sociedad, que habían perdido su sentido de identificación con el mundo que los rodeaba, que no tenían ninguna expectativa de integrarse nuevamente a la sociedad dominante que experimentaban en el presente inmediato, que trataban de asumir la representación de intereses colectivos que afectaban a la sociedad por entero (o de un grupo que luchaba por transformarla) y que, finalmente, producían sus obras a partir de un horizonte utópico en donde encontraban una nueva identidad y desde el cual analizaban a la sociedad presente como una totalidad degradada, caduca, provisoria y llamada a desaparecer. El texto de Sarmiento tiene una cualidad paradigmática porque es la primera

---

<sup>27</sup> La primera época de Carlos Fuentes, Roa Bastos, Gabriel García Márquez y aun R. Güiraldes, Rómulo Gallegos o Alcides Arguedas escriben desde un espacio utópico. Pero este hecho es más notable en los citados poetas mayores, ya que Neruda y Vallejo no pretenden configurar la realidad social, sino precisamente trascenderla diseñando un espacio alternativo desde el que interpretan la realidad presente. Ese espacio futuro o ese nuevo tipo de hombre, como en el último Vallejo, cumplen la función de un paradigma utópico para crear la ajenidad con la realidad inmediata presente, superar la alienación y atribuirse un modo de pertenencia diferente a la historia, de modo que el poeta-lector pueda vivir en «otra realidad» sólo presentida y fundada por el lenguaje poético, todavía ausente de la realidad concreta como hecho inmediato.

obra producida en América Latina con una cualidad estética relevante, que, a partir de este nuevo modo autónomo de producción cultural, propone y funda un nuevo horizonte de la realidad y señala el surgimiento de esta nueva forma de literatura.

ALEJANDRO LOSADA

*Freie Universität Berlin.*