

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Las corrientes literarias en la América Hispánica: la propuesta canónica de Pedro Henríquez Ureña

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura con
Mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana

Alumna:

Lise-Anne Strohschänk

Profesor guía: Grínor Rojo

2008

Epígrafe . .	4
I. INTRODUCCIÓN . .	5
II. LA POLÉMICA SOBRE EL CANON . .	8
A. El Dios-Canon: creyentes y ateos . .	8
B. Hacia un deslinde del canon abierto . .	10
C. Rescate de la corriente dialógica: tarea del artista y del intelectual que canoniza . .	11
D. La función del canon como “mapa cognitivo” . .	14
E. Un mapa cognitivo para Latinoamérica . .	17
III. LAS FORMULACIONES TEMPRANAS DE HENRÍQUEZ UREÑA . .	19
A. Una concepción de América Latina desde México: el nacionalismo espiritual de la <i>magna patria</i> . .	19
B. La tarea de expresión del artista: el descontento y la promesa . .	22
C. La tarea historiográfica del crítico: rescate de expresiones anteriores . .	25
D. La profesionalización del campo intelectual del crítico literario . .	29
E. El canon latinoamericano para su comunidad de creyentes . .	30
IV. HENRÍQUEZ UREÑA EN LA MADUREZ: LAS CORRIENTES LITERARIAS EN LA AMÉRICA HISPÁNICA . .	32
A. El mirar histórico dinámico . .	32
B. El arte como documento y monumento: raíces en la realidad cultural y valor estético . .	37
C. El canon difusor de valores . .	41
D. La función canónica de <i>Las corrientes en la América Hispánica</i> y el hombre de letras . .	47
CONCLUSIONES . .	50
BIBLIOGRAFÍA . .	53

Epígrafe

“... por muy imperfecta y pobre que juzguemos nuestra literatura, en ella hemos grabado, inconscientemente o a conciencia, nuestros perfiles espirituales. Estudiando el pasado, podremos entrever rasgos del futuro.” —Pedro Henríquez Ureña, “Palabras finales,” Obra crítica

I. INTRODUCCIÓN

La labor canónica de Pedro Henríquez Ureña es impulsada, escribe Guillermo Mariaca, por una “voluntad bautismal.”¹ Es un acto consciente, fruto de la convicción de Henríquez Ureña que su continente necesita—en ese momento de rearticulación del estado nacional en el cual escribe—un canon literario propio. O mejor dicho, que ese canon sea formulado, ya que su contenido, la gran riqueza literaria de Latinoamérica, ya existe. Así nace *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, obra que representa el momento fundacional del canon literario latinoamericano.

El libro es el resultado directo de una de las estadías de Henríquez Ureña (1884 – 1946) en Estados Unidos, donde dicta entre 1940 y 1941 la prestigiosa cátedra Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard. La versión escrita de la cátedra se publica en 1945 en inglés, con el título *Literary Currents in Hispanic America*. Finalmente, tras su traducción al español, aparece en 1949 póstumamente, como *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. De los apuntes a la oralidad, de la oralidad a la escritura, y luego del inglés al español.

Consiste en un estudio cronológico de las literaturas de los países de habla española, además de las Antillas y Brasil. El período que cubre, subdividido en ocho, empieza con el descubrimiento del Nuevo Mundo y cierra con los “problemas de hoy,” los de 1940. Sin duda alguna, este libro representa la cima de la labor canónica de Henríquez Ureña y marca un hito en la región, porque es la obra que instituye y ordena el canon literario por primera vez (junto con su *Historia de la cultura en la América Hispánica*, de 1947). Pero no es el primer intento de Henríquez Ureña de constituir un canon, ni tampoco es su primer planteamiento al respecto. Por el contrario: lejos de aparecer de la nada, *Las corrientes literarias en la América Hispánica* son la culminación de un largo camino que lo prepara para este trabajo. Ya en sus escritos tempranos manifestaba una preocupación en este sentido; preocupación que se va desarrollando, siguiendo la “trayectoria” que da cuerpo a su pensamiento crítico.² En diferentes etapas y lugares de residencia adquiere perspectivas filosóficas distintas que fomentan en él una visión que va mucho más allá de las fronteras de su natal República Dominicana.

Pedro Henríquez Ureña nace en 1884 en Santo Domingo, hijo de Francisco Henríquez y Carvajal y de la poetisa Salomé Henríquez de Ureña. Forma parte de una familia con una larga tradición cultural, cuyo respeto se le inculca desde la infancia. Su madre es la poetisa dominicana más importante del siglo XIX y su padre, escritor y doctor en medicina, llega a ser ministro de Relaciones Exteriores y también presidente provisional de la República, electo por el Congreso, durante un corto período en 1916. La casa de la familia es un centro de actividad cultural donde se reúnen grandes figuras políticas e intelectuales, como Eugenio María de Hostos y José Martí. Este entorno deja su huella en el joven Pedro, quien ya a sus once años hace una recopilación de versos dominicanos que titula “Poetas dominicanos,” junto con su hermano Max.

¹ Mariaca Iturri, Guillermo: El poder de la palabra: ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana (1993), 26.

² Rojo, Grínor: “Pedro Henríquez Ureña o la búsqueda de nuestra expresión,” inédito, 1.

Pasa tres años de su adolescencia en la ciudad de Nueva York con su familia, donde vive inmerso en la música, el teatro y las artes visuales. Va luego a Cuba, donde publica a los veinte años su primer libro de crítica literaria (sus *Ensayos críticos*, de 1905), definiendo ya entonces lo que debería ser un buen crítico: un erudito que entienda el espíritu del momento y del lugar en el cual escribe. Entre 1906 y 1913, entre sus veintidós y sus veintinueve años, vive en México. Trabaja para diarios y revistas y mantiene contacto con otros jóvenes intelectuales de la época, como Diego Rivera, José Vasconcelos, Antonio Caso y un Alfonso Reyes adolescente. En el Ateneo de la Juventud, sociedad de conferencias que fomentaba las artes y la cultura, desarrolla la primera de sus críticas al positivismo, y justo después de la Revolución Mexicana, en 1921, forma parte del proyecto de instalación de educación popular en ese país junto con Vasconcelos y Gabriela Mistral.

Entre tanto, trabaja como periodista en Washington D.C. y Nueva York, en 1915 y 1916 (año en que las tropas especiales de Estados Unidos—los *marines*—invaden la República Dominicana, durante el efímero mandato de su padre; éste pasa al exilio), para luego realizar un magíster y un doctorado en la Universidad de Minnesota, permaneciendo allí hasta 1921, aunque con viajes periódicos a España durante ese tiempo. La última etapa de su vida, de 1924 hasta su muerte en 1946, se desarrolla en Buenos Aires (época durante la cual Trujillo da su golpe de Estado en la República Dominicana, en 1930). Allí, en el gran centro cultural de Latinoamérica, Henríquez Ureña vive su período de madurez rodeado de discípulos. Enseña en la Universidad de la Plata, dirige colecciones editoriales, dicta conferencias, hace investigaciones lingüísticas en el Instituto de Filología; es amigo de Amado Alonso y de Borges. En 1928 publica su primer clásico, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, y en 1938, *La gramática castellana*. Es durante este período que es invitado a dictar las famosas Charles Eliot Norton Lectures, convirtiéndose en el primer latinoamericano en darlas, seguido más tarde por Borges y Octavio Paz.

Estos variados lugares de residencia influyeron indudablemente en la visión panamericana que marca el pensamiento de Henríquez Ureña, y que está presente ya en el título de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, obra que si bien destaca las particularidades de cada país, tiene como hilo conductor la esencia americana que los une. Contribuye también su nomadismo a la adopción de una posición conciliadora respecto a las influencias que Latinoamérica recibe desde afuera: para su primer viaje a Estados Unidos, escribe en sus *Memorias*, "...Mis impresiones se atropellaban un poco y yo las veía todas a través del prejuicio anti-yankee que el *Ariel* de Rodó había reforzado en mí...no fue sino mucho después, al cabo de un año, cuando comencé a penetrar en la verdadera vida americana y a estimarla en su valor."³ Y en su primer viaje a España, vive una experiencia parecida:

Lo diré desde luego: mi primera visita a España la hice con prejuicios. La historia del dominio español en América no se ha limpiado aún de toda pasión... Pero la llegada a tierra española desarma en seguida... El contacto con la vida española, fuera de Madrid, lejos de los 'vicios de la corte,' es toda una lección de humanidad... He aquí un pueblo que realizó grandes cosas, que trata de realizarlas todavía, que conserva una capacidad sorprendente, en desproporción con sus medios, con sus recursos de acción.⁴

³ "Vida y obra de Pedro Henríquez Ureña," en *La utopía de América* (1978), 478.

⁴ *Ibid.*, 485.

Cuando propone su teoría de la conciliación, entonces, lo hace desde la perspectiva de alguien que ha viajado a los lugares de los cuales provienen las influencias externas, y que tiene de ellos un profundo conocimiento.

De esta trayectoria, una de las experiencias más relevantes para la vocación canónica de Henríquez Ureña toma lugar en 1910. En ese año se encuentra en México para la celebración del Centenario del proceso de independencia de varias repúblicas americanas, y participa, junto con Luis G. Urbina y Justo Sierra, en un proyecto que forma parte de los festejos. Trabaja en una antología de literatura mexicana, la *Antología del Centenario*, la que será su primer intento por ordenar y explicar una literatura nacional.⁵ La antología propone la búsqueda de elementos *representativos* y *auténticos* de las letras mexicanas, y su periodización. Es la misma metodología de su futuro proyecto de clasificación cultural en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*: seleccionar y combinar, los dos grandes procedimientos lingüísticos.

Además de este ejercicio práctico, hay también una preocupación más teórica que atraviesa sus escritos tempranos. En su ensayo “Camino de nuestra historia literaria,” que forma parte de sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), señala la grave falta de estudios sobre la literatura de Latinoamérica. Se declara inconforme con el hecho de que los estudios existentes sean en su mayoría parciales o escritos por extranjeros, y llama a que se escriba una historia literaria más sistemática y más rigurosa, articulada desde el continente mismo: escrita por un latinoamericano. Perfila en ese mismo ensayo los métodos que usará y los temas en los cuales profundizará en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Pero sobre todo, aclara que tal trabajo ha de hacerse por *necesidad*, y ésta es la primera muestra de esa voluntad bautismal, esas ansias “de hacerles un hueco a los rigores del canon” que impulsarán *Las corrientes literarias en la América Hispánica*.⁶

Considerando esta larga formación, entonces, analizaremos primero los escritos tempranos de Henríquez Ureña para luego entrar plenamente en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. A la vez, intentaremos demostrar que sus propuestas tienen notables conexiones con las discusiones actuales en torno a la naturaleza del canon literario, por lo que—para asentar las bases del análisis posterior—se delinearán primero las principales posiciones de ese debate. Tal como se verá, se pueden señalar varios aspectos de la obra y del pensamiento general de Henríquez Ureña que ejemplifican un lado del argumento. Esos mismos aspectos hacen de la suya una posición de avanzada para la primera mitad del siglo XX, y son también el sustento de la relevancia de Henríquez Ureña hasta el día de hoy.

⁵ Barrera Enderle, Víctor: “El relevo en una empresa pendiente: la independencia cultural en los ‘Seis ensayos en busca de nuestra expresión,’ de Pedro Henríquez Ureña” (2003), 50.

⁶ Rojo, Grínor: “Prólogo,” en *Clásicos latinoamericanos: para una relectura del canon*, vol. 1, inédito, 3.

II. LA POLÉMICA SOBRE EL CANON

A. El Dios-Canon: creyentes y ateos

Para entender el debate contemporáneo sobre el canon literario, hay que partir fijando una definición del término mismo. En su sentido más básico, un canon literario es la lista de aquellas obras autorizadas para la exégesis, consideradas valiosas y “dignas...de ser estudiadas y comentadas.”⁷ Más específicamente, esa lista suele materializarse en las salas de clase, donde conforma los programas de cursos de literatura y lenguaje, fijando—en teoría, al menos—lo que se enseña y lo que no se enseña.⁸ Pese a que el canon literario tiene funciones también fuera del aula, entonces, la educación es uno de sus ámbitos más relevantes. Es precisamente por esto que el canon literario—si bien es latente y virtual—tiene la capacidad de provocar grandes polémicas.

Pero el debate surge también porque el canon *literario*, pese a tener claros rasgos de restricción y exclusión, es más subjetivo y mutable que otros cánones (como el bíblico o el científico, por ejemplo) y resulta por lo tanto más factible plantear la posibilidad de cambiarlo.

La palabra “canon” evoca la idea de una estructura rígida y fosilizada: un conjunto de obras clásicas valoradas por viejos filólogos eruditos en pantuflas, hombres blancos y europeos, cuya exégesis se realiza desde una butaca de cuero. Este sentido restrictivo se remonta al origen etimológico de la palabra, que viene del término griego *kanon*, “regla o vara para medir.” De allí la idea del canon como entidad limitante, como precepto, norma o modelo. Ese mismo sentido es reforzado por la connotación más inmediata de la palabra, que conduce al ámbito bíblico, cuyo canon es absoluto y cerrado. Esto lleva a la pregunta sobre la naturaleza del canon *literario* en específico, a diferencia de otros cánones; pregunta que es el motor del debate actual sobre el canon literario,⁹ que se está realizando principalmente en el ámbito académico estadounidense. Lo que busca precisar el debate es si el canon surge por alguna calidad estética intangible e indescifrable que tendrían las obras que lo integran, o si se construye activamente, comunicando por ende visiones de mundo y esquemas de pensamiento.

El representante más notorio del campo que respalda la existencia y la preservación del canon “tradicional” es Harold Bloom, cuya fervorosa defensa del *statu quo* se apoya en la lógica del supuesto valor artístico intrínseco de las obras canónicas. Se trata de obras escritas por autores de la “tradición establecida,” en su mayoría masculinos y europeos: “Platón, Aristóteles, Homero, Horacio, Dante, Maquiavelo, Shakespeare, Cervantes, Descartes, Balzac, Maupassant, Hegel, Tolstoi, Freud, Proust, Wittgenstein, Joyce.”¹⁰ Según esta posición, el canon, si bien es selectivo (hecho que Bloom no niega), ha sido construido siempre—y solamente—según criterios estéticos que buscan obras originales. El alegado elemento político-contaminador habría aparecido sólo con el debate

⁷ Sullà, Enric: El canon literario (1998), 11.

⁸ Jofré, Manuel: Tentando vías: semiótica, estudios culturales y teoría de la literatura (1995).

⁹ Desde aquí en adelante el término “canon” se usará para referirse al canon literario en específico.

¹⁰ Jofré (1995), 95.

reciente, producto de lo que Bloom denomina la Escuela del Resentimiento, una agrupación de intelectuales de izquierda que, según él, trabajaría con una misma agenda sincronizada para abrir o cuestionar el canon: feministas, afrocentristas, marxistas, neohistoricistas, foucaultianos, deconstructivistas, etc. Todos estos intelectuales escépticos, escribe Bloom, adoran “al dios de los procesos históricos” y atribuyen la configuración del canon tradicional a campañas propagandísticas, casi a una gran conspiración.¹¹ “La originalidad,” escribe Bloom, “es el gran escándalo al que el resentimiento no puede acomodarse,” por lo que busca otras explicaciones.¹²

Al otro lado del debate está la posición de los grupos minoritarios que sienten que su literatura ha quedado excluida del canon tal como éste ha existido históricamente. Según esta perspectiva, el canon que se ha venido enseñando representa casi únicamente a autores masculinos, blancos, occidentales y de clase social privilegiada. Más allá del valor artístico que puedan tener sus obras, su perfil homogéneo es problemático—en gran parte porque ese perfil caracteriza no sólo a los autores, sino también a quienes fijan los criterios de canonización. La clave de esta posición consiste en demostrar que esos criterios no surgen natural ni espontáneamente. Por lo tanto, se pueden cambiar. Esa tarea debe empezar con una contemplación de las posibles vías de apertura del canon, partiendo por los criterios de selección. De las estrategias propuestas, algunas de las más destacables son la creación de cánones separados, el rescate de obras olvidadas y la relectura del canon existente desde nuevas perspectivas.¹³

Revisando la primera de estas posibles vías, Lillian S. Robinson usa el ejemplo de las mujeres y su exclusión del canon. Si bien se podría empezar a crear un canon de escritoras, inevitablemente se llegaría al problema de estarles negando la voz a las mujeres *negras*, o lesbianas, o del tercer mundo, etc. Es decir que este camino es problemático porque abre la posibilidad de ir creando cánones cada vez más restringidos. ¿Hasta qué extremo llevarlo? Se convierte en un ejercicio de utilidad cuestionable, que podría estimular la creación de una pléthora de pequeños cánones con significación solamente para sus respectivos grupos de adherentes. Y el lado opuesto de esta posición—negar la importancia de los cánones y tratar de ignorarlos—tampoco da buenos resultados, ya que el canon se establecerá de todas maneras por otras personas (por el simple hecho de que nunca se podrá evitar la pregunta de qué leer y qué no). Por lo tanto, la única solución es integrarse en la contienda tomando alguna posición.

Más viable resultan las otras dos estrategias, plantea Robinson, sobre todo cuando se llevan a cabo en conjunto. De hecho, el rescate de obras no-canónicas de por sí requiere una relectura de los criterios de canonización habituales: ¿se rescatarán obras olvidadas según pautas ya establecidas, o se intentará demostrar que esas mismas pautas son erradas y deben ser cuestionadas, llevando en última instancia a una redefinición radical de lo que entendemos por “calidad literaria”? El rescate al azar de obras diferentes o extrañas no tendrá mayor impacto. A la vez, hay que teorizar: por qué se están rescatando ésas y qué relación tienen con el canon tradicional, por ejemplo. Es decir, un trabajo de rescate combinado con un análisis y una crítica de las normas tradicionales de canonización.

En lo fundamental, los dos lados del debate discrepan sobre todo en su conceptualización de la obra literaria—y por lo tanto también del canon, que es una agrupación de obras literarias—como *monumento artístico* o *documento social*. Tal como

¹¹ Bloom, Harold: “Elegía al canon,” en *El canon literario* (1998), 195.

¹² *Ibid.*, 201.

¹³ Robinson, Lillian S.: “Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario,” en *El canon literario* (1998).

indica la condición casi única del argumento de Bloom, se ha llegado a cierto consenso en favor de la segunda posición, que acepta la noción de un canon abierto, aunque— como planteará también Henríquez Ureña en su búsqueda de la fusión entre utilidad política y belleza poética—la condición de documento social debe ser valorada junto con una apreciación por el valor artístico. A continuación se buscará elaborar una definición más precisa de este canon “abierto,” de sus rasgos y funciones, ya que tendrá muchas similitudes con el canon de Henríquez Ureña.

B. Hacia un deslinde del canon abierto

El primer paso para explicitar un modelo del canon como entidad abierta a los cambios y a la influencia de su contexto histórico consiste en volver a la defensa reaccionaria de la posición opuesta y develarla como ideología. Una ideología se puede definir como una idea que esconde su construcción o momento de enunciación, e incluso niega tener tal momento, con el fin de naturalizarse y presentarse como algo surgido espontáneamente, sin intervención humana. Así es la visión del canon que propaga Bloom: sería, según él, un *objet trouvé*,¹⁴ neutral y libre de cualquier influencia mundana—algo que simplemente aparece, sin que nadie haya abogado por que así fuera—.

La posición contraria a la suya mantiene que dos de los principales rasgos que caracterizan a cualquier canon son su condición de portador de valores y su innata mutabilidad. Estas ideas son irreconciliables con las de Bloom, y sirven para develar su ideología; le quitan al canon bloomiano ese manto de misterio y supuesto origen divino para mostrar los intereses humanos que lo formaron y lo usan.

Lejos de ser objetivo o desinteresado, entonces, un canon siempre comunica valores y significaciones que van mucho más allá de las cualidades artísticas de los textos que lo componen, debido a las inclusiones y exclusiones que necesariamente impone. Como escribe Manuel Jofré, para los literatos

... siempre ha estado muy claro que la literatura difunde valores, comunica visiones de mundo, expande la conciencia, hace circular matrices teóricas, legitima lógicas sociales y establece una relación contradictoria y ambigua con la ideología ... lo que se enseña y cómo se enseña es la comunicación de un orden político, cultural y estético.¹⁵

Es por esto que la propuesta de Bloom, de volver al Canon Tradicional y dejar de lado esas búsquedas de apertura, es preocupante: un retorno al Canon Tradicional sería un regreso a un orden en el cual rigen los valores normativos de ciertos grupos y en el que “otros” son “los subyugados...los no representados.”¹⁶ En el Canon Tradicional rige lo sublime; rigen las formas cerradas. Rige un mundo explicado, organizado, hegemónico, con un destino irrevocable y una existencia discursiva cerrada.

Y la enseñanza de ese tipo de canon transmitirá esos valores, mientras que la enseñanza de otro tipo de canon influirá de otra manera. Una enseñanza basada en el

¹⁴ Término que usa Gates para criticar las historias literarias oficiales. Véase Gates Jr., Henry Louis, “Las obras del amo: sobre la formación del canon y la tradición afroamericana,” en *El canon literario* (1998).

¹⁵ *Jofré (1995), 55, 96.*

¹⁶ Gates, en *El canon literario* (1998), 180. Escribe su artículo mientras compendia una antología de literatura afroamericana.

Canon Tradicional, “conformista y represiva,” hará que los niños olviden “que la realidad no termina donde dicen los textos.”¹⁷ En contraste, una educación “inconforme y reflexiva” puede inspirar en ellos “un nuevo modo de pensar.”¹⁸

Reconocer esto es reconocer que existen diferentes cánones que pueden ser enseñados; que el Canon Tradicional no es ni natural ni la única alternativa. Existe la posibilidad de ir renovándolo constantemente, formándolo activamente, por lo que un canon es por definición mutable. Éste es el segundo rasgo que se debe destacar para entender el concepto del canon abierto. No es una estructura rígida, pese a las connotaciones que pueda tener la palabra “canon” a primera vista. Es un sistema que evoluciona históricamente por una variedad de razones, y que toma diversas formas en diversos lugares. Por lo mismo se puede hablar de un canon chileno, un canon argentino, un canon latinoamericano, un canon occidental, etc., con diferentes versiones en el tiempo de cada uno e incluso la posibilidad del traslape entre ellos.

Para entender esta idea, resulta útil el modelo semiótico del canon que traza José María Pozuelo, sobre todo porque es un modelo capaz de recoger el dinamismo.¹⁹ El canon sería una semiósfera, un espacio interno, organizado, que se mantiene por la constante amenaza de un espacio exterior, periférico, no-organizado, con el cual tiene una relación de contraste y dependencia mutua. En conjunto, estas esferas se pueden entender como un mecanismo generativo y estructurador que crea agrupaciones de textos mediante ciertos criterios que van cambiando. Cuando el centro se siente atacado, pretende metacategorizar sus estructuras. Dice haberlas extraído de la historia, por lo que serían valores eternos, naturales, objetivos e incuestionables: descripción precisa del argumento de Bloom y a la vez definición de una ideología.

El pensamiento de Henríquez Ureña, como se verá más adelante, tiene como fundamento una aceptación de esta noción del canon como constelación de obras que se forma conscientemente y que por lo tanto transmite valores y es cambiante y permeable. Se verá que él aboga por un proceso de canonización abierto y dinámico, y hace un llamado por una construcción activa con un criterio claro y declarado: que se rescaten no sólo las tradicionales obras de las metrópolis, sino también obras genuinamente americanas.

C. Rescate de la corriente dialógica: tarea del artista y del intelectual que canoniza

Ya se ha aclarado que el canon debe ser entendido y estudiado como unidad cambiante y transmisora de valores, como entidad forjada de acuerdo con los intereses del ser humano, y compuesta por textos cuyo valor artístico debe ser rescatado en conjunto con su valor documental. Se ha planteado también que la composición del canon es muy significativa,

¹⁷ García Márquez, Gabriel: “Por un país al alcance de los niños,” en *Colombia: al filo de la oportunidad* (1995).

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Pozuelo, José M^a: “I. Lotman y el canon literario,” en *El canon literario* (1998). Sus ideas son derivadas del modelo cultural semiótico de Iuri Lotman y luego aplicadas a la idea del canon. Véase también Harris (en *El canon literario*, 1998), cuyo argumento sociocultural divide el canon en varias zonas—un núcleo, subdividido en “cielo” y “limbo,” y una periferia—marcadas por un flujo constante de textos y autores.

ya que influye en la educación; por esto, las decisiones de qué valores incorporar al canon equivalen a decisiones sobre qué valores inculcarles a las generaciones futuras.

Para profundizar en los rasgos del canon abierto y su función, algunas de las teorías que se revisarán aquí son de pensadores contemporáneos de Henríquez Ureña mientras que otras vienen, cronológicamente hablando, *después* de Henríquez Ureña. Incluso éstas posteriores ayudan a plantear una lectura posible de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, destacando además lo relevante de los planteamientos de Henríquez Ureña más allá de su propio momento histórico.

Lo que se busca explicitar es la transición de una forma estática e inequívoca a una forma abierta y dinámica. Estos conceptos—y en especial la mutabilidad y la infinitud—son centrales en la teoría de Mijaíl Bajtín. El Canon Tradicional de Bloom podría interpretarse como una muestra de lo que Bajtín llama el monoestilo en el arte: la tendencia narcisista a escucharse solamente a sí mismo debido a una incapacidad de reproducir el lenguaje del otro. Se manifiesta en una manera altisonante y elegante de hablar, proveniente del grupo social hegemónico. Éste es el estilo que marca las grandes obras del canon occidental: la poesía lírica, las narraciones de aventuras y las de caballería, donde los discursos preponderantes son de una sola voz—todos hablan de la misma manera, el príncipe, el narrador, el campesino.

Sin embargo, debajo de esta corriente existe otra opuesta, reprimida pero innegable: la corriente dialógica, que a diferencia de la monológica rescata lo cómico, lo no-mimético, lo grotesco, y todo aquello que *no* produce catarsis. Es lo proveniente de la clase baja, del hombre, y *no* de los dioses ni de los héroes.

La historia de la conciencia humana es, para Bajtín, una constante polémica entre estos dos sistemas discursivos; una constante represión del otro (que siempre es palabra popular) y elevación del discurso del sujeto privilegiado. El reino del monologismo, entonces, depende de la reducción y la represión de lo dialógico. Refiriéndose a la literatura y al mundo en general, Bajtín escribe:

La infinita heterogeneidad de sentidos, imágenes, combinaciones semánticas de imágenes, de materiales y de su percepción, etc. La redujimos tremendamente mediante selección y mediante modernización de lo seleccionado. Estamos empobreciendo el pasado y no nos enriquecemos nosotros mismos. Nos estamos ahogando en la prisión de comprensiones estereotipadas.²⁰

Se trata de una oposición falsa, que instaló una reducción deplorable, asentando un narcisismo que “empobrece” al hombre y lo vuelve incapaz de escuchar la voz del otro. Aquí surge nuevamente un concepto ya visto: que este estado de las cosas *no* es natural, y que no tiene que ser así necesariamente. La división que encontramos en el universo literario es instalada y mantenida por el canon tradicional, pero existe una corriente dialógica que puede y debe ser rescatada para complementar la monológica—justamente el trabajo al que se refiere Robinson.

Importante es aclarar que se busca una polifonía, una mezcla de voces, una interfertilización de géneros, y no una nueva hegemonía de la corriente dialógica que busque silenciar la corriente monológica por completo. La meta es que entre una multitud de voces: permitir que el rey, el campesino y el héroe tengan todos su propia habla única y diferenciada (cosa que no ocurre en la obra monológica).

²⁰ Bajtín, Mijaíl: *Estética de la creación verbal* (1982), 362.

Bajtín habla de géneros literarios y de textos individuales, pero aplica el mismo concepto incluso a la palabra. Cada palabra tendría una herencia de varios discursos, pero a lo largo de la historia se empezó a valorar solamente una fracción de esa totalidad —la fracción monovocálica, monofónica, trágica, sublime. La estética que propone Bajtín consiste en revertir esa tendencia y redescubrir el plurivocalismo y la polifonía. Del mismo modo en que aplica este concepto tanto a la pequeña unidad de la palabra como a la novela o a todo el universo de textos que conforma un género, se puede aplicar también a un canon de obras literarias.

La gran tarea, entonces, tanto del artista como del hombre de letras que canoniza, es revertir la “homogeneidad de la cognición y de la representación artística cosificante.”²¹ Su tarea es entender que “hay determinados aspectos en la vida humana que sólo pueden ser comprendidos y justificados en el aspecto sentimental.”²² Esto implica, de algún modo, ensuciarse con pasión y convicción; formar lazos con los problemas y asuntos del mundo. Implica optar por un enfoque que conlleve una consideración política. No tomar una actitud altisonante, un discurso elevado y distante que flote encima de lo mundano tratando de no tocarlo para no manchar su belleza. La ejecución artística, escribe Bajtín, debe realizarse con amor, recogiendo la libertad interna, la mutabilidad y la infinitud de su objeto, preservándolo entero, recogiendo tanto lo bello como lo feo que encapsula. No hablar *del* objeto en su ausencia, sino *con* el objeto, dejándolo participar en su propia imagen. No la metrópolis hablando *por* Latinoamérica desde lejos, sino Latinoamérica hablando por sí misma. Como ya se divisa, esta polifonía que busca Bajtín se aplica no sólo a la palabra, a la novela, o al canon, sino que también a la sociedad. En este sentido, su propuesta va más allá de ser puramente literaria o lingüística: abarca también la política.

Estos lazos mundanos que conectan el canon con la política y—como ya se ha planteado—con la educación, pasan necesariamente por el lector/receptor, quien debe ser incorporado también al modelo del canon abierto. Siguiendo en la línea de la crisis de la obra cerrada, el pensamiento semiótico de Humberto Eco apunta en esta dirección. Con su concepto de la *obra abierta*, Eco teoriza la disolución del concepto de Obra como entidad estructurada, cerrada y con una organización textual dada por el autor. En cambio, la obra abierta que él plantea requiere de intervenciones del lector-receptor: una “colaboración *teórica, mental* del usuario,” la cual—pese a que sigue siendo una colaboración guiada, realizada dentro del marco de las posibilidades permitidas por el autor—cuestiona la visión clásica de la obra finita y del autor-Dios y conduce hacia el momento de la interpretación y aplicación del arte; el momento de educación de las personas.²³

Bajtín plantea una apertura parecida, denominada en su terminología la infinalizabilidad de la obra. Escribe que “la comprensión completa el texto. La comprensión es activa y tiene un carácter creativo. La comprensión creativa continúa la creación, multiplica la riqueza artística de la humanidad.”²⁴ En ambos—Eco y Bajtín—hay una declaración de la inestabilidad y la inaprehensibilidad del significado, una ruptura con lo monista, y un reconocimiento de que las obras y las palabras son mensajes ambiguos y siempre subjetivos. A la vez, apuntan hacia la participación del lector, imprescindible para explorar la función del canon para el sujeto humano o para toda su comunidad de adherentes.

²¹ Bajtín: *Hacia una filosofía del acto ético* (1997), 150.

²² Bajtín (1982), 363.

²³ Eco, Umberto: *Obra abierta* (1979), 84. El énfasis es original.

²⁴ Bajtín (1982), 364.

D. La función del canon como “mapa cognitivo”

Se ha establecido una definición preliminar del concepto de canon, que supone una transición del monologismo a la polifonía, en tanto el dinamismo debe llegar a subvertir las jerarquías rígidas para desnaturalizar la aparente estabilidad de la cual pareciera gozar el Canon Tradicional, incorporando conexiones mundanas y políticas. Lo que queda por precisar es el vínculo que tiene ese canon con el sujeto humano. Es decir, ¿qué utilidad tiene y cómo se ejerce?

Para entender una de las posibles funciones de la obra artística o del canon, resultan útiles los planteamientos de Georg Lukács. Quizás la parte más conocida (y criticada) de su estética marxista es su teoría del reflejo. Para situarse a sí mismo como teoría materialista, el marxismo tiene que atacar el idealismo, lo que puede llevar a callejones sin salida como en el caso del reflejo de Lukács: según esta teoría, la realidad es siempre *a priori*—siempre antecede a la obra artística, a la palabra; al discurso. Consecuentemente, la naturaleza es superior a todo reflejo que pueda emerger de ella. La conclusión inevitable de ello—y el gran problema epistemológico de la estética marxista—es que el realismo mimético debe ser considerado la forma más perfecta de la expresión artística. El arte ideal “aspira a recoger la totalidad de la realidad en su desplegada riqueza de contenido y forma, a descubrirla y a reproducirla con sus medios específicos.”²⁵

Habría que rechazar—y Lukács lo hace, categóricamente—todo arte no-realista. El arte vanguardista, irrealista, la escritura de la imaginación y de la fantasía; todo tiene que ser calificado de inferior, ya que busca *superar* las condiciones históricas mediante la palabra, y no reflejarlas. Para Lukács, el modelo literario a emular es la novela histórica inglesa, al estilo de Walter Scott.

Sin duda alguna, éste es un punto problemático en Lukács. Aún así, no defiende el realismo mimético por dogmatismo u obstinación personal, sino porque ese estilo para él simplemente representa el reflejo estético que mejor se dirige al mundo humano, que mejor representa y critica la realidad, y que por lo tanto mejor permite la autoevaluación del sujeto y el perfeccionamiento de la sociedad. Esta función es clave, y es lo que debe ser rescatado de Lukács.

Esta capacidad que puede llegar a tener el arte es inseparable de la *particularidad artística*, una categoría del reflejo estético que permite la síntesis, la combinación y la superación dialéctica de lo singular y lo universal. La función particular bien lograda en una obra debería ser la aspiración más alta del artista. Escribe Lukács:

El dominio de la particularidad como principio creador y organizador de la objetividad conformada en la obra consigue finalmente levantar aquel ‘trozo’ de realidad de su mera individualidad, de su fragmentariedad, y darle el carácter eficaz de ‘un mundo’ cerrado en sí, representante de la totalidad.²⁶

El reflejo estético, entonces, tiene su origen en el mundo humano; representa un “trozo” de ese mundo. Gracias a la función de la particularidad, ese trozo se convierte—dentro de la obra artística—en un diagnóstico de la vida social en un momento determinado de su desarrollo. Fija y critica, para la conciencia humana, el nivel de su propia evolución. Es en este sentido que el reflejo estético, además de tener su *origen* en el mundo real, se *dirige* también a ese mundo.

²⁵ Lukács, Georg: Prolegómenos a una estética marxista (1969), 167.

²⁶ *Ibid.*, 273.

Cabe aclarar que para Lukács, la idea de “realidad” no es sospechosamente metafísica, como lo es para muchos intelectuales contemporáneos. “El materialismo dialéctico,” declara Lukács, “considera...la unidad material del mundo como un hecho indiscutible.”²⁷ Por lo mismo, opina que es posible “una consideración sin prejuicios de la realidad,” así como también el “dominio intelectual de la realidad por el hombre.”²⁸ Si bien la realidad cambia históricamente, en un momento dado se puede aprehender en su unidad y su continuidad objetiva. Es importante entender este aspecto de Lukács, así como también su defensa del mimetismo, sin por ello descartar sus ideas por completo. Por el contrario: pese a estos puntos quizás cuestionables, plantea también ideas muy valiosas, sobre todo en lo referido a la función del arte para el sujeto humano.

La representación artística tiene una utilidad social-pedagógica, siempre y cuando logre mantenerse fiel a la realidad mediante una ejecución exitosa de la función particular. Al fin y al cabo, la misión del arte es criticar—y para Lukács en específico, desfetichizar el capitalismo y contribuir a la restauración de la integridad y la autenticidad en las relaciones humanas. Sirve de diagnóstico del estado de la vida social, y a la vez, de propuesta para mejorarlo.

En los escritos de Fredric Jameson se encuentra una propuesta parecida: su concepto del *mapa cognitivo* resulta de extrema utilidad no sólo para sacar los planteamientos de Lukács de los confines del marxismo, sino también para interpretar después a Henríquez Ureña.

Según esta idea de Jameson el arte cumple su función más importante en el cambio de conciencia del sujeto humano, realizando una tarea pedagógica, educativa. Jameson se basa en la condición del sujeto postmoderno para desarrollar su teoría. Claro está que para Henríquez Ureña el sujeto es otro; sin embargo, para entender el modelo general de Jameson hay que entender primero la percepción que tiene de su sujeto.

El sujeto postmoderno de Jameson es un ser que ha perdido toda conciencia de su propia ubicación espacial y temporal, a causa de la disolución cronotópica que es la marca de la condición postmoderna, pauta cultural dominante del capitalismo tardío. Vive inmerso en un mundo que carece de profundidad, un mundo compuesto de imágenes y textos planos (simulacros), en el cual el tiempo está disuelto y la temporalidad y la memoria se desprecian, siendo consideradas temáticas modernistas. Por esto, carece de representaciones artísticas que trabajen el tiempo, y no es capaz de formular conexiones entre pasado, presente y futuro—ni a nivel individual, ni a nivel comunitario. Envuelto en esta realidad cultural, el sujeto se encuentra fragmentado y descentrado. Tanto al artista como al sujeto común y corriente, el postmodernismo le ha quitado el instrumental que antes le permitía ubicarse en un eje temporal: “we seem increasingly incapable of fashioning representations of our own current experience,” escribe Jameson.²⁹ El resultado más grave de esta desorientación es que la gente ya no se proyecta hacia el futuro para imaginar construcciones sociales alternativas. Ya no existen verdaderos proyectos nacionales, ni sindicatos, ni partidos políticos, y ésta es para Jameson la gran carencia del postmodernismo; el triunfo de la sincronía sobre la diacronía.

La posible solución que plantea es el arte como mapa cognitivo, que sitúe al sujeto en relación con la totalidad imaginada y le indique el camino hacia el futuro. Este mapa debe

²⁷ Lukács: *Estética* (1966), 36.

²⁸ *Ibid.*, 16 – 17.

²⁹ Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), 21.

tener una conexión directa con la realidad social contemporánea, por lo que debe contener una revisión histórica, el paso preliminar imprescindible para lograr una acertada evaluación del presente. El bosquejo de un mapa cognitivo, entonces, empieza con un esfuerzo por historizar y periodizar.

En lo específico, Jameson propone una periodización dialéctica. Según él, las semillas de la postmodernidad ya estaban presentes en la modernidad; la modernidad tuvo su origen en el romanticismo, y en el cristianismo estaba el romanticismo. Siguiendo esta lógica, las semillas del futuro deben existir ya en el presente. La revisión histórica, entonces, permite una interpretación del presente, que conduce a una proyección del futuro. Lo que requiere este mirar dialéctico es una lectura política de los textos, que reconozca que todo texto de cultura es también un texto de barbarie. Lo que se debe hacer es “think the cultural evolution of late capitalism dialectically, as catastrophe and progress all together.”³⁰ Buscar, como plantea Bajtín, los diferentes valores—monológicos y dialógicos—que se esconden dentro de un mismo texto.

El mapa cognitivo, entonces, es arte con una función educativa y política. Y el rol del arte en la teoría de Lukács ejemplifica, justamente, el funcionamiento del mapa cognitivo bajo una de sus múltiples formas posibles. Como ya se ha aclarado, pocos intelectuales hoy en día se adhieren a la defensa de Lukács del realismo mimético. Más bien tienden a criticar su convicción cerrada de que el realismo tiene alguna esencia intrínsecamente progresista. Pero Jameson lo defiende: no lee su posición respecto al realismo como una doctrina general, sino como la aplicación específica—apropiada para su época—de cierto tipo de mapa cognitivo. Lukács usa, escribe Jameson,

that nineteenth-century moment to construct a model of a more general historical situation in which an opening to the social totality is possible and a kind of narration is possible which solves some of the problems of the modernist crisis of representation...if this reading of Lukács is adopted, then we are talking about the way in which a certain kind of narrative might have as its vocation what I would call a ‘cognitive mapping’ of the social totality; and in that case, if one wants to go on using that word, one has a notion of realism which is much broader and that might include a lot of Third World writing today or ‘magic realism’ and would not limit us to the older, very estimable realist models of the classic nineteenth-century novel, which pretty clearly are not suitable for postcontemporary conditions.³¹

El mapa de Lukács está diseñado—de acuerdo a su época, y de manera quizás forzosa—para sacar el arte de lo individual y colocarlo en lo social. El mapa cognitivo del mismo Jameson hace algo parecido, pero ha sido ampliado más allá de las fronteras del realismo mimético y del materialismo. Para Jameson ya no hay *una* estética, ni *un* fenómeno único de la postmodernidad, ni tampoco *un* realismo. “Realismo” ahora simplemente significa representar el mundo de manera que el sujeto lo entienda y aprenda. Si el mundo se encuentra fragmentado, la obra artística que logre reflejar esa fragmentariedad es realista.

Por estas similitudes, Jameson se ve a sí mismo como el continuador de los proyectos de Lukács y Brecht. Su propio modelo cultural, escribe, “similarly foregrounds the cognitive and pedagogical dimensions of political art and culture, dimensions stressed in very different

³⁰ Ibid., 47.

³¹ Jameson, entrevistado por Corredor: “Lukács After Communism: Interviews with Contemporary Intellectuals” (1997), 81 – 82. El énfasis es original.

ways by both Lukács and Brecht (for the distinct moments of realism and modernism, respectively).”³² El hecho de que se identifique con estos dos intelectuales—quienes mantuvieron una enérgica y muy conocida discusión polémica—sólo destaca la mutabilidad del mapa cognitivo, y su capacidad de asumir diversas formas según las diversas realidades históricas y culturales que busca explicar. Es esa misma flexibilidad que nos permite leer la obra de Henríquez Ureña como mapa cognitivo dirigido al continente latinoamericano que es, en ese momento, su contexto.

El hilo conductor pasa por el sujeto humano, porque la función que debe cumplir el mapa cognitivo es siempre la de posicionar a las personas como seres individuales y colectivos. Sea para revertir el entumecimiento que han sufrido los instintos humanos de negación, rebeldía y capacidad crítica, sea para producir una ruptura con los valores capitalistas, o sea para lograr la independencia cultural y política de un continente mediante una valoración de las expresiones genuinas de su espíritu, el mapa cognitivo siempre tiene que facilitarle al ser humano una evaluación de su entorno para estimular y posibilitar proyectos políticos que transformen la sociedad.

E. Un mapa cognitivo para Latinoamérica

Fijado el modelo del mapa cognitivo, se llega a dos conclusiones iniciales que empiezan a orientar la discusión hacia el canon de Henríquez Ureña. Primero, si la función del arte—o del canon literario, en este caso—como mapa cognitivo es delinear los caminos hacia el cambio social, partiendo por una evaluación crítica del estado de las cosas, pero siempre bajo *diversas formas* que se ajusten a sus particulares momentos socio-históricos, el éxito que tenga un canon en cumplir esa función dependerá de su adaptación a *su* momento. Esto supone un modelo de canon abierto y cambiante.

Segundo, si el primer paso en esa función es contribuir a la formación o al fortalecimiento de la identidad de una comunidad, llevando en primera instancia a la pregunta ¿quiénes somos? (incluso antes de la pregunta ¿qué debemos hacer?), podría tener especial importancia en zonas del mundo con identidades aún inestables, o en busca de su identidad. En esas zonas, ciertas versiones del canon pueden inspirar a las personas a “descubrir quiénes somos,” como escribe García Márquez.³³

El concepto de las comunidades detrás de cada canon forma parte de la propuesta de estudio de los cánones de Walter Mignolo. Distingue éste entre dos acercamientos: el vocacional y el epistemológico. Aquél consiste en intentos por reformar un canon como “creyente,” como integrante de la cultura que se identifica con él. Este nivel de análisis conduce a una pregunta emotiva y regional: ¿Qué se debe enseñar? ¿Qué textos deben formar parte de nuestro canon? Desde un nivel epistemológico se analiza la *función canónica* de distintos textos en distintas culturas, considerando el canon como fenómeno en su totalidad y acercándose a él desde una perspectiva académica y crítica. La base de un estudio epistemológico consiste en reconocer que existen tantos cánones como comunidades de creyentes—tesis descentralizadora según la cual no se puede juzgar un canon local según otro, ni tampoco mirar un canon local como si fuese universal.

³² Jameson (1991), 50.

³³ García Márquez (1995).

El estudio epistemológico, entonces, pretende mostrar por qué y cómo un canon es necesario para su comunidad de creyentes. Busca explicitar cómo asegura la estabilidad y la adaptabilidad de una determinada comunidad que “se sitúa a sí misma en relación con una tradición, se adapta al presente y se proyecta hacia el futuro.”³⁴ La comunidad en este sentido es imaginada como la de Benedict Anderson: depende no sólo de sus instituciones militares y burocráticas, sino también de un territorio y de una *historia*, de una memoria colectiva. El canon ayuda a fomentar ese lazo intangible, actuando como “espejo cultural e ideológico de la identidad” de una nación o de una región, y su estudio epistemológico busca precisar cómo.³⁵

Henríquez Ureña se acerca al canon latinoamericano de ambos modos. Empezando ya en sus escritos anteriores a *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, busca aclarar qué función tendrá un futuro canon para el sujeto latinoamericano. Sus ensayos están penetrados por una sensación de urgencia (la misma de su voluntad bautismal), porque ese canon aún no existe cuando él escribe, y por la gran importancia de que América Latina forje una identidad coherente. Estas preocupaciones pueden interpretarse como una alusión a esa especial necesidad de mapas cognitivos que tienen las zonas recién salidas de la colonialidad; los países todavía jóvenes, estremecidos aún por sangrientos cambios políticos.

Y en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, por supuesto, articula el canon según lo percibe él. A la vez, a cada paso va explicitando su momento de enunciación o construcción: no sólo identifica qué obras considera canónicas, sino que aclara también por qué las eligió, mirándolas como obras inscritas en un marco contextual (que además tienen valor estético) y examinando en qué grado representan una expresión genuina. No se esconde en ningún momento tras el manto de un supuesto origen divino de su canon. Así, cumple su labor canónica como teórico pero también como creyente, construyendo el canon y abogando con convicción y pasión por ciertas obras, cierto tipo de canon, y cierto tipo de empeño intelectual.

Al mismo tiempo está siempre presente en él la certidumbre de que el mayor valor del canon para América Latina es su función de mapa cognitivo—siempre y cuando sea un canon que se ciña a su contexto social, analizándolo y aclarándolo para presentar una alternativa posible. Esto se logra, como se verá, con un canon que tenga en su centro conceptual lo humano, lo inestable, el cambio, y la posibilidad de añadir nuevas selecciones basadas en nuevos criterios, siempre según un diagnóstico cuyos cimientos estén situados en el mundo real. Es ése el canon latinoamericano que podrá reformar la conciencia del ser humano para crear nuevas formas culturales.

³⁴ Mignolo, Walter: “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?),” en *El canon literario* (1998), 237.

³⁵ Sullà (1998), 11.

III. LAS FORMULACIONES TEMPRANAS DE HENRÍQUEZ UREÑA

Los escritos tempranos de Henríquez Ureña, los de los años veinte y treinta, demuestran una preocupación por la labor canónica anterior a *Las corrientes literarias en la América Hispánica*—obra que, como ya se ha dicho, no surge de la nada sino que es la culminación de toda una trayectoria de formación intelectual. Uno de los hilos conductores de los ensayos tempranos de Henríquez Ureña es que la fundación del canon depende de—y a la vez permitirá—que el pueblo latinoamericano llegue a entenderse a sí mismo como región unificada y coherente, según una acertada autocrítica y autoevaluación. El intelectual que canoniza debe ser capaz de recoger la esencia espiritual del continente (además de trabajar de cierto modo y según ciertas pautas). Y el canon resultante permitirá el ensanche de esa visión para su comunidad de creyentes. Pero antes de examinar los planteamientos de Henríquez Ureña acerca de la labor canónica en sí, deben establecerse las bases de su pensamiento para entender en qué consiste esa esencia espiritual del continente que el canon debe reflejar y fortalecer.

A. Una concepción de América Latina desde México: el nacionalismo espiritual de la *magna patria*

México marcó a Henríquez Ureña quizás más que sus otros lugares de residencia a lo largo de su vida. Allí, además de participar en el proyecto canónico de la antología de letras mexicanas para el Centenario, saca conclusiones que serán integrales para otras reflexiones suyas sobre la identidad de América y el rol en ella de la tradición europea. Por eso, sus escritos sobre México sirven de punto de entrada a varios aspectos de su pensamiento. En “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México” y “La utopía de América” en particular, ambos en *La utopía de América* (1925), relata—recién llegado a Argentina—lo que vivió y lo que está pasando en México, elogiando a ese país “como caso ejemplar” para sacar conclusiones aplicables al resto del continente.³⁶

El solo hecho de que extienda sus planteamientos sobre México al resto de Latinoamérica demuestra la primera base de su pensamiento: la unidad de América. Está convencido de que “toda nuestra América tiene parecidos caracteres...La unidad de su historia, la unidad de propósito en la vida política y en la intelectual, hacen de nuestra América una entidad, una *magna patria*, una agrupación de pueblos destinados a unirse cada día más y más,” aunque esa unidad no se haya convertido en realidad política aún.³⁷ Cuando habla de nacionalismo, entonces, es un nacionalismo *americanista*.

La base de ese nacionalismo es la esencia propia de América, arraigada en las tradiciones de los pueblos originarios de todo el continente. Sin embargo, Henríquez Ureña

³⁶ Henríquez Ureña, Pedro: “La utopía de América,” en *La utopía de América* (1978), 3.

³⁷ Henríquez Ureña: “La utopía de América” (1978), 5.

se acerca a ese elemento propio desde su formación basada en la literatura mundial. Desde esa formación da un vuelco hacia adentro, inspirado por la Revolución mexicana y también por lo que sucede en el resto de Latinoamérica, para plantear un nacionalismo integrador y reivindicador de lo propiamente americano—pero que a la vez busque la fusión de lo ajeno y lo propio—. Según él, los dos elementos de México y de Latinoamérica, lo español y lo indígena, se deben conciliar. Combina así una postura nacionalista dura con una valoración de la tradición cultural europea, que rescata la razón, la inteligencia, el sentido estético. Ésta es su respuesta a la vieja dicotomía entre cultura universal y cultura americana.

El camino hacia esa confluencia consiste en aprender de Europa para luego aplicar el aprendizaje a una interpretación de la realidad americana—mirar al viejo continente para luego mirar lo propio de la tierra nativa. Pero el éxito de este proceso depende de una aplicación cuidadosa de lo aprendido afuera, recordando siempre que los temas de Latinoamérica “son únicos en su carácter y no han de resolverse con la simple imitación de métodos extranjeros.”³⁸ Por lo tanto, es preciso trabajar con distancia crítica, manteniéndose abierto a la posibilidad de “crear métodos nuevos cuando los métodos europeos resulten insuficientes ante los nuevos problemas.”³⁹ La meta para poner en acción este mecanismo de conciliación, entonces, es crear hombres universales capaces de conservar el carácter original de cada región de América, mediante métodos extranjeros adaptados según sea necesario.

Por lo tanto, más que rechazar todo lo europeo a causa de la herencia colonial—corte total que no sería viable—Henríquez Ureña opta por una posición práctica al declararse partidario de un regionalismo universal, que busca el equilibrio “entre añejas tradiciones y nuevos impulsos,” aprovechando lo europeo como elemento enriquecedor.⁴⁰ Y de forma quizás optimista, califica de naturales las confluencias y las combinaciones—un pensar circular e inclusivo que marca su forma de mirar (y que Gutiérrez Girardot tilda de dialéctico).

Al mismo tiempo, cabe señalar que esa perspectiva ha generado críticas. Una de ellas es que el esquema de la conciliación aprecia más el “carácter peculiar que toda cosa española asume en México” que lo puramente indígena.⁴¹ El problema (del cual se ocupa Cornejo Polar después) es que falta un espacio para la *diferencia* propiamente tal. El modelo de Henríquez Ureña, que empalma con la tesis del mestizaje, política oficial de la posrevolución mexicana, depende de la asimilación, la aculturación; la disolución progresiva de lo indígena dentro del *melting pot* mestizo. Esto impone otra camisa de fuerza que ya no obliga a la imitación total de lo ajeno, pero sí a su incorporación.

Pero si bien la apuesta al mestizaje tiene sus limitaciones y sus problemas aún no resueltos, en comparación con las teorías predominantes del siglo anterior representa un gran avance. Sigue acogiendo lo europeo, sí, pero simultáneamente impone una apertura a lo propio. Valora la importancia de la cultura popular y genera para ella un espacio—inicial, tentativo quizás, pero un espacio al fin y al cabo—. Esto representa un distanciamiento de anteriores visiones que valoraban solamente la alta cultura, y se acerca a una visión bajtiniana de rescate de la corriente dialógica.

Y el pueblo ocupa un lugar importante en los planteamientos de Henríquez Ureña sobre la educación. Quizás por haber trabajado durante toda su vida como maestro, resaltando “la

³⁸ Henríquez Ureña: “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México,” en *La utopía de América* (1978), 371.

³⁹ *Ibid.*, 372.

⁴⁰ Henríquez Ureña: “La utopía de América” (1978), 4.

⁴¹ *Ibid.*

creación de colegios, universidades, editoriales y publicación de libros,” tiene la convicción de que la educación es “proveedora para el progreso de la nación.”⁴² Y no una educación de la élite solamente: aboga por la alfabetización como vía de integración de los grupos sociales marginados, tarea especialmente importante por el momento histórico que se está viviendo, de crisis del orden oligárquico decimonónico.

Como ejemplo, mira nuevamente hacia México, rescatando una idea central del proyecto de Vasconcelos: que la respuesta para los grupos postergados es educarlos, darles derechos y libertad, y establecer así la justicia social. Es un proyecto que consiste en extender la educación a todos los rincones, valorando siempre las tradiciones populares para enraizarlas en la realidad mexicana. Sobre la Revolución y su impacto en el pueblo, Henríquez Ureña escribe, “No es sólo que se le brinden mayores oportunidades de educarse: es que el pueblo ha descubierto que posee derechos, y entre ellos el *derecho* de educarse.”⁴³ Esta educación y su consecuente toma de conciencia provocan un “nuevo despertar intelectual,” que tanto en México como en “toda la América Latina de nuestros días, está creando...la confianza en su propia fuerza espiritual.”⁴⁴

Los conceptos de cultura y nacionalismo, tal como los emplea Henríquez Ureña, entonces, adquieren formas que los alejan de sus connotaciones tradicionales (de las altas esferas de la sociedad) y los acercan al pueblo. Habla de una cultura *social*, que instala el aprendizaje no sólo para conocer sino también para hacer y para trabajar. Habla de un nacionalismo *espiritual* más que político, ubicado entre la gente y no en las edificaciones gubernamentales, ni en los museos o en las torres de marfil. Pero a la vez—marca de ese pensamiento circular—la figura del intelectual tiene un papel importante para Henríquez Ureña. Es el intelectual quien ayuda a fomentar el espíritu; a ensancharlo, actuando como guía. El espíritu está presente tanto entre el pueblo como en los “hombres magistrales.”

Esos hombres son quienes resguardan y fortalecen la vida espiritual del continente y ayudan a encauzarla hacia canales positivos—tarea de suma importancia, ya que la afirmación del carácter propio en momentos de crisis puede ser el camino hacia la salvación. Es por esto que Henríquez Ureña se refiere a los hombres magistrales como “verdaderos creadores o salvadores de pueblos, a veces más que los libertadores de la independencia... son los verdaderos representantes de nuestro espíritu.”⁴⁵ El espíritu actúa como contrapeso a la barbarie. En este sentido, Henríquez Ureña retoma la oposición de Sarmiento entre civilización y barbarie, interpretando ésta como la fuerza militar y el poder económico y aquélla como el espíritu, el cimiento de la unidad latinoamericana.

Para ejemplificar esto, Henríquez Ureña tiene como referencia su propia experiencia en México: el cambio que instigó el Ateneo de la Juventud a partir de 1906 al revertir la cultura oficial, formalista y europeizante del régimen de Díaz. Opina que ellos, ese grupo de jóvenes intelectuales, fueron los precursores de la Revolución mexicana—posición polémica, pero que ilustra el rol sumamente importante que él vislumbra para el intelectual. Sostiene que la Revolución fue prefigurada por ellos con su crítica al positivismo y su apertura a lo más importante del Occidente—lo clásico griego; la tradición filosófica de la modernidad. Simultáneamente, por supuesto, los jóvenes del Ateneo supieron valorar el imprescindible nacionalismo que impregnó todo el proceso, pero no fue un fenómeno espontáneo de

⁴² Mariaca (1993), 27. Durán, Diony: “Sucronía y utopía: proyecto utópico de Pedro Henríquez Ureña” (1999).

⁴³ Henríquez Ureña: “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México” (1978), 373 – 4. El énfasis es mío.

⁴⁴ *Ibid.*, 368.

⁴⁵ Henríquez Ureña: “La utopía de América” (1978), 6.

las masas. Dicho de otro modo, el Ateneo liberó, según Henríquez Ureña, las energías creadoras del pueblo mexicano. Sus acciones fortalecieron y canalizaron algo que ya existía —ese nacionalismo espiritual.

Y ese lazo entre el intelectual y el pueblo va más allá de lo teórico. Se materializa mediante la educación, como la que fue instalada en México luego de la Revolución: no una educación que busque traspasar ciegamente hacia abajo las ideas de la élite, sino una educación con sus raíces en las tradiciones populares; una educación que instala una verdadera unión entre los hombres magistrales y el pueblo. Esto representa un quiebre con la ideología del gran hombre conductor. Si bien ese hombre tiene una función sustancial aún, lo que prima ahora es la solidaridad entre muchos hombres comunes—o por lo menos hacia esto empieza a orientar su pensamiento Henríquez Ureña. Y prima también la solidaridad entre regiones; esa *magna patria*, esa agrupación de pueblos espiritualmente unidos para quienes la desunión sería un desastre, sobre todo por la amenaza imperialista que percibe Henríquez Ureña en su actualidad (mitad de los años veinte). Hay aquí una renovación del ideal de unidad de Bolívar, con vistas a la construcción de lo que Henríquez Ureña llama una patria de la justicia: emancipación de la inteligencia y del brazo.

En todo esto subyace una instalación consciente del concepto de la utopía, una defensa de su validez y hasta una declaración de su necesidad: “Ensanchemos el campo espiritual: demos el alfabeto a todos los hombres; demos a cada uno los instrumentos mejores para trabajar en bien de todos; esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía.”⁴⁶ Henríquez Ureña reafirma aquí un planteamiento clásico griego, que fue prolongado en la modernidad europea a partir del Renacimiento (valoración de lo europeo y su aplicación a América): la idea que el hombre es capaz de mejorar, de ser individualmente mejor de lo que es y de vivir mejor en el plano de lo social. La ruta hacia este mejoramiento es la crítica racional—la comparación, la búsqueda, el experimento, la discusión. Se trata de una utopía que combina fuentes griegas y modernas.

Y en el fondo de estas ideas, como manifestación de su vertiente moderna, hay un sujeto también moderno que piensa por sí mismo, que puede evaluar su orden social para luego transformarlo. Pero que logre esto depende de su “confianza en su propia fuerza espiritual. México se ha decidido a adoptar la actitud de discusión, de crítica, de prudente discernimiento, y no ya de aceptación respetuosa, ante la producción intelectual y artística de los países extranjeros.”⁴⁷ El primer paso hacia la utopía, entonces, es la autoconfianza. Que Latinoamérica reconozca su propia madurez, su capacidad de discernir y su derecho a desarrollar modelos de pensamiento propios. Y el segundo paso es el “esfuerzo humano,” que debe venir del pueblo y de los hombres magistrales, y que convierte esa autoconfianza en un ejercicio cuidadoso y racional de las capacidades críticas.⁴⁸

B. La tarea de expresión del artista: el descontento y la promesa

⁴⁶ Henríquez Ureña: “La utopía de América” (1978), 6.

⁴⁷ Henríquez Ureña: “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México” (1978), 368.

⁴⁸ Henríquez Ureña: “La utopía de América” (1978), 7.

Ya se ha establecido la visión que tiene Henríquez Ureña del nacionalismo espiritual de América y la manera en que lo debe ir orientando el hombre magistral en conjunto con el pueblo. ¿Qué importancia tiene en esto el arte? Forma parte de la definición misma de ese nacionalismo intangible, que Henríquez Ureña describe, justamente, como algo que “nace de las cualidades de cada pueblo cuando se traducen en arte y pensamiento.”⁴⁹ El arte, entonces, es la concreción del nacionalismo espiritual; de lo propio de cada región. Es el medio que permite su conservación, su fomento y su ensanche.

Más específicamente aún, Henríquez Ureña considera que la literatura es la forma artística que mejor permite la expresión de lo propio. En México, por ejemplo, ha alcanzado siempre un “carácter original, aun en los períodos de mayor influencia europea, y el espíritu mexicano ha impreso su sello peculiar a la obra literaria desde los tiempos de don Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz.”⁵⁰ Le interesa a Henríquez Ureña la libertad de la escritura, su capacidad estética y sobre todo su tendencia a dirigirse a temáticas americanas, por lo que sirve de marco especialmente apropiado a través del cual mirar la expresión del espíritu—que es el objeto principal de su análisis.

En esa mención de Alarcón y sor Juana de la Cruz se aprecia un punto fundamental que atraviesa todos los escritos de Henríquez Ureña, y al cual él volverá después: *ya existe* una gran riqueza literaria en América. Se ha producido a lo largo de la historia del continente, que Henríquez Ureña percibe como un flujo: los jóvenes de cada generación viven siempre una inquietud, un ansia; una aspiración a algún ideal. Canalizan sus insatisfacciones en promesas utópicas de perfeccionamiento, que se van renovando de generación a generación. Así, el paso del tiempo es testigo de una procesión de constantes proyectos de mejoramiento, cada uno de ellos redefinido según el particular descontento de su momento. Éste es el esquema básico que utiliza Henríquez Ureña para entender el devenir de la historia literaria del continente. Es un esquema cíclico, de promesas que conducen a nuevos descontentos, que generan nuevas promesas. Es el constante cambio—lo que Octavio Paz llama la tradición de la ruptura, o el mirar dialéctico que identifica Gutiérrez Girardot en Henríquez Ureña.

Tiene su base en la teoría de la expresión de Croce, según la cual la tarea del artista consiste en juntar la intuición genuina con su expresión genuina correspondiente. Con las renovaciones generacionales van cambiando constantemente las intuiciones, por lo que cada generación vive la suya como algo nuevo y percibe una brecha entre lo que siente y las formas artísticas tradicionales. Esa brecha va estimulando la búsqueda de la expresión.

En América Latina el descontento suele consistir en una reacción romántica en contra de los modelos estéticos que imponen las normas internacionales para definir la perfección en el arte. La promesa, o el proyecto de renovación, que nace de este descontento, es lo que siempre ha impulsado a la literatura a adoptar nuevas formas.

Pero por mucho que destaca la literatura, Henríquez Ureña no dice que la expresión genuina a través de ella sea algo dado de suyo. Por lo contrario: el problema de la expresión se hace particularmente *complejo* en la literatura porque—a diferencia de la música o de las artes plásticas—el poeta y el escritor “se expresan en idioma recibido de España.”⁵¹ Allí comienza su problema, ya que “cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él escribe se baña en el color de su cristal,” explica Henríquez

⁴⁹ Ibid., 5.

⁵⁰ Henríquez Ureña: “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México” (1978), 373.

⁵¹ Henríquez Ureña: “El descontento y la promesa,” en *Obra crítica* (1960), 245.

Ureña.⁵² Concepción humboldtiana del lenguaje, que conduce a la conclusión de que la expresión escrita “necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda,” sobre la bandera española.⁵³ El escritor latinoamericano, dicho de otro modo, tiene que superar un doble problema: él de la expresión (problema de todo artista) y él del lenguaje (que ya viene cargado con cierta visión de mundo).

Un regreso a las lenguas indígenas no sólo requeriría un arduo y lento trabajo de aprendizaje, sino que llevaría al escritor “a la consecuencia final de ser entendido entre muy pocos,” una “reducción inmediata de su público.”⁵⁴ Quizás si el arte fuera un diálogo de la élite, algo para ser leído solamente por hombres ilustrados que también hubieran aprendido esos idiomas, ésta sería una salida viable. Pero ya se ha establecido que la visión social de Henríquez Ureña no es de esta índole. El arte *tiene* una responsabilidad y una misión trascendental. Debe tener conexiones políticas, además de su valor estilístico—las dos cosas juntas, la política y el juego—. Henríquez Ureña califica de irresponsable el arte cuyo único valor es su rareza y que cabe solamente en los museos (lo que Rodó veía en Darío).

El vínculo con lo español, entonces, es un destino problemático pero inevitable al fin y al cabo. Lo que deben hacer los escritores es “tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental,” posición desafiante que se niega a una aceptación acrítica de las influencias externas, y más bien aboga por ese mecanismo de conciliación según el criterio del intelectual latinoamericano—ejercicio que supone pragmatismo y rigor.⁵⁵ Pragmatismo, porque es aceptar lo inevitable, que toda cultura recoge otras influencias: “Todo aislamiento es ilusorio.”⁵⁶ Por este mismo pragmatismo opta por la palabra *hispana*, que connota lazo y conexión:

En México, como en toda la América de habla castellana, el elemento primordial es el español: el espíritu nacional no es otra cosa que espíritu español modificado. Modificado, principalmente, por el medio y luego por las mezclas: así lo prueba la unidad fundamental de la familia hispanoamericana, que la distingue de la familia española europea (hasta en los signos externos, como la pronunciación) y que establece un parentesco mucho más cercano entre los pueblos más disímiles del Nuevo Mundo, que entre cualquiera de ellos y España.⁵⁷

Aquí toma el lazo y lo invierte: en vez de verlo como muestra de dependencia o de la inferioridad de Latinoamérica, lo ve como el denominador común que permite la unión y la fuerza de toda la región, unión interna que supera incluso el nexo con el continente ibérico. Tradición heredada que se convierte en el camino hacia la independencia. Las semillas del presente y del futuro en el pasado, cuyo rescate requiere de un mirar dialéctico, al igual que para Jameson.

Y rigor, porque tomar esos elementos con el suficiente discernimiento no es fácil. Hay que recordar siempre la distancia crítica, el saber cuestionar y rechazar lo que no sea adecuado para América. En vez de sólo *continuar*, hay que innovar y crear. Las fórmulas

⁵² Henríquez Ureña: “El descontento y la promesa” (1960), 246.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid., 245.

⁵⁵ Ibid., 250.

⁵⁶ Ibid., 249.

⁵⁷ “Vida y obra de Pedro Henríquez Ureña,” en *La utopía de América* (1978), 483.

ajenas pueden servir de inspiración inicial, pero no se deben repetir de manera automática. Se deben rehacer en “una síntesis, una invención.”⁵⁸ La expresión genuina, original, siempre depende de un trabajo hondo, un esfuerzo “en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir, con ansia de perfección.”⁵⁹ Esta regla se debe aplicar a las inspiraciones provenientes tanto de otros países, como de compatriotas de generaciones anteriores.

Esto subraya un punto importante en el modelo del flujo histórico: si bien el devenir cíclico es una constante, el progreso que permite no es mecánico. Requiere de conciencia y disciplina por parte de los hombres. Toda norma anterior debe ser cuidadosamente revisada, y luego ni copiada, ni tampoco descartada completamente por emoción romántica. Ambos impulsos se deben combinar de algún modo. Se debe recoger influencias en las formas, pero mantener en el contenido un vínculo con el “carácter original de los pueblos... su fondo espiritual... su energía nativa.”⁶⁰ Lograr esa combinación es la tarea del artista, a raíz de la promesa que intuye mirando hacia el futuro.

Pero a la vez hay que mirar el pasado y rescatar las expresiones genuinas que ya existen—y aquí se vuelve a la afirmación quizás más importante de Henríquez Ureña: esa declaración de la madurez de su continente, su certeza de que ya tiene un pasado lleno de riqueza literaria que merece ser estudiada. Una cuidadosa revisión histórica de esas expresiones ya realizadas es fundamental, sea para innovar en ellas como artista, sea para compendiar y documentarlas como crítico literario.

C. La tarea historiográfica del crítico: rescate de expresiones anteriores

Esa gran declaración de Henríquez Ureña—la madurez de Latinoamérica—pesa sobre todo por el momento en que la hace. En los años veinte no se ha dado por sentada aún; es un momento en que se está realizando una fuerte polémica entre los intelectuales latinoamericanos y los españoles. Es, en su momento, una declaración revolucionaria, cosa que se nota en lo contestatario de su tono. Nuevamente, esta idea aparece ya en sus escritos sobre México: “...no os hablo de México como país joven, según es costumbre al hablar de nuestra América, sino como país de formidable tradición, porque bajo la organización española persistió la herencia indígena, aunque empobrecida.”⁶¹ Así, abre “La utopía de América,” dando vuelta el concepto de la América joven, e instala una tesis opuesta arraigada en lo propio. América acarrea una larga y valiosa tradición de producción artística. América como *hermana*, no hija, de España.

En el mismo pensamiento se sostiene la conciliación de lo ajeno y lo propio. Si Latinoamérica es un continente digno de un pensamiento crítico único y digno de ser pensado desde esquemas nuevos y propios, es porque *no* es una región inferior a la cual simplemente se le puedan aplicar las teorías de otros lugares más importantes. A la vez, es por esta misma madurez y por su fuerte esencia propia que Latinoamérica es capaz de

⁵⁸ Henríquez Ureña: “El descontento y la promesa” (1960), 252.

⁵⁹ *Ibid.*, 251.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Henríquez Ureña: “La utopía de América” (1978), 3.

aceptar la influencia de lo europeo, en vez de tener que rechazarla categóricamente—esto de por sí es una posición de confianza. Si América puede soportar este influjo de ideas externas, es porque tiene un eje espiritual propio capaz de absorberlas e integrarlas sin perderse a sí misma. Un ejemplo de este fenómeno podría ser Juan Ruiz de Alarcón: “La primera impresión que recoge todo lector suyo,” escribe Henríquez Ureña, “es que *no se parece* a los otros dramaturgos de su tiempo, aunque de ellos recibió—rígido ya—el molde de sus comedias: temas, construcción, lenguaje, métrica.”⁶² Representa una conciliación entre influencias heredadas de Europa y una infusión espiritual propia.

A la vez, la fuerza del continente no es solamente espiritual. Henríquez Ureña declara también su igualdad en el ámbito industrial, económico, en la innovación y en el desarrollo. “Obligados a competir dentro de la actividad contemporánea,” escribe, “nuestros pueblos saben, tanto como los Estados Unidos, crear en pocos días colmenas formidables.”⁶³ Igualdad, entonces, en todo: en la literatura, en el arte, en la cultura en general, en el desarrollo y en la competitividad.

Todas estas declaraciones nacen de esa gran urgencia que percibe Henríquez Ureña, la misma que debe instigar a los intelectuales a historiografiarlo antes posible. Siente esa urgencia porque percibe una amenaza imperialista inmediata: cabe recalcar que su contexto histórico va desde la guerra de 1898 entre España y Estados Unidos, que prolonga el *status* de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas como colonias, hasta el asentamiento de Rafael Trujillo como dictador de la República Dominicana, pasando por la invasión de los *marines* a su isla natal en 1916. Para enfatizar el peligro alude a África, convertida en “presa fácil de codicia ajena” a causa de la disolución interna.⁶⁴ La manera de evitar eso pasa por el reforzamiento de la unidad de la región, mediante el ensanche del espíritu americano.

En el ámbito de la literatura la fuente de la urgencia es el hecho de que los únicos intentos por historizar las letras americanas, luego de sus cuatro siglos de existencia, hayan sido realizados por extranjeros y en sus idiomas respectivos. Es indispensable que ahora el continente hable por sí solo en vez de ser resumido desde afuera y visto como El Otro: se debe compendiar cuanto antes la propia riqueza literaria, acto que equivale a valorarla y apreciarla.⁶⁵ En este sentido, al momento de escribir sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, el enfoque de Henríquez Ureña está incluso más en el presente que en el futuro.

Proclamada la existencia de un objeto digno de estudio, y proclamada también la urgencia de realizar ese estudio, Henríquez Ureña precisa luego los caminos adecuados para emprender la labor crítica, quizás intuyendo ya que el canonizador sería él mismo, o quizás no. Pero en todo caso está convencido, ya en 1928, que el proyecto de articular la historia literaria propia “no nos abandona, y no faltará quién se decida a darle realidad”; por esto, “conviene apuntar observaciones que aclaren el camino.”⁶⁶

La primera pauta es entender bien las formas tradicionales que ha tomado la búsqueda de la expresión en el pasado, para saber cómo y dónde buscarla. Ha aparecido sobre todo

⁶² Henríquez Ureña: “Caminos de nuestra historia literaria,” en *Obra crítica* (1960), 256. El énfasis es original.

⁶³ Henríquez Ureña: “La utopía de América” (1978), 5.

⁶⁴ *Ibid.*, 6. Planteamiento que podría ser cuestionado hoy en día, por suponer la existencia de una sola vía de desarrollo unidireccional que instala la definitiva inferioridad de África, sin matices.

⁶⁵ Henríquez Ureña se refiere a la tarea como “historiografía literaria” y no canon. Sin embargo, el trabajo resultante (*Las corrientes literarias en la América Hispánica*) se puede interpretar sin duda alguna como canon, y por eso que se emplea aquí ese término.

⁶⁶ Henríquez Ureña: “Caminos de nuestra historia literaria” (1960), 255.

en las temáticas de la naturaleza, del primitivo habitante (literario y escrito en español, eso sí) y del criollo. Refiriéndose a la primera: “De mucha olvidada literatura del siglo XIX sería justicia y deleite arrancar una vivaz colección de paisajes y miniaturas de fauna y flora,” escribe con entusiasmo, que deja entrever un deseo casi palpable de lanzarse en ese estudio que tanta falta hace.⁶⁷

Las futuras colecciones o antologías literarias que se armen, entonces, deberían reconocer estas tres temáticas como las principales soluciones propuestas para el problema de la expresión literaria en América. La actitud que toma Henríquez Ureña frente a ellas no es ni de reverencia ni desprecio: las examina como fórmulas que en su momento ayudaron a que el espíritu se fortaleciera, pero a la vez reconoce sus carencias. La distancia crítica que marca su análisis es casi indulgente. No busca juzgarlas, sino entenderlas por lo que son, sin pedirles que se adelanten a sus contextos históricos.

Cabe recalcar que esa distancia crítica *no* implica una subestimación del valor del pasado literario de América, sino su rescate dialéctico. De hecho, como norma histórica, Henríquez Ureña siente que la búsqueda de la autoexpresión, que partió con la independencia, ha tenido resultados exitosos, excepto en períodos de decadencia nacional:

Nuestra historia literaria de los últimos cien años podría escribirse como la historia del flujo y reflujo de aspiraciones y teorías en busca de nuestra expresión perfecta; deberá escribirse como la historia de los renovados intentos de expresión y, sobre todo, de las expresiones realizadas.⁶⁸

Esta primera pauta de canonización, entonces, consiste en mirar cada obra dentro de su contexto y buscar en ella lo valioso—si se ciñe o no al Nuevo Mundo en sus temas—. Al hacer esto se deben valorar los intentos sinceros, y destacar especialmente los intentos bien logrados. Si el trabajo de producción literaria consistía en aprovechar los impulsos crudos—los nacionalismos espontáneos—y darles dirección y rigor, ahora el trabajo crítico de rescate implica distinguir entre los nacionalismos espontáneos y los más trabajados, perfeccionados.

Otra pauta para un buen trabajo de canonización es que éste debería descansar sobre un entendimiento del carácter único de Latinoamérica y de su literatura (ámbito por excelencia de la expresión de su espíritu). No sirven las simplificaciones radicales: ni una imaginada autonomía total, ni una visión del continente como copia inalterada de España. “Unas veces, con infantil pesimismo, lamentamos nuestra falta de fisonomía propia; otras veces inventamos credos nacionalistas, cuyos complejos dogmas se contradicen entre sí.”⁶⁹ Dos posiciones erradas y que hay que evitar. Según Henríquez Ureña, el asunto es sencillo: la literatura latinoamericana es única, porque no puede ser otra cosa, y cada país o región ha impregnado su literatura con rasgos propios pese a la herencia lingüística y estética del otro continente. Esto ha tomado diferentes formas: corrientes “de serenidad, de refinamiento, de sobriedad,” y no sólo la llamada exuberancia que tiende a caracterizar a Latinoamérica en las interpretaciones estereotipadas.⁷⁰ Quien canoniza debe entender estos matices para saber cómo valorar y ponderar estas conciliaciones.

⁶⁷ Henríquez Ureña: “El descontento y la promesa” (1960), 246.

⁶⁸ **Henríquez Ureña: “Caminos de nuestra historia literaria” (1960), 256.**

⁶⁹ Henríquez Ureña: “Caminos de nuestra historia literaria” (1960), 256 – 7.

⁷⁰ *Ibid.*, 259.

Y otra pauta esencial es el discernimiento: es preciso que se establezca una tabla de valores. Es imposible recordar a todos, y tratar de hacerlo en la historia literaria es un error que lleva a la confusión. Por lo tanto, hay que fijarse en lo importante—en las cumbres, en los hombres magistrales de cada generación, “nombres centrales y libros de lectura indispensables.”⁷¹ Es decir que para Henríquez Ureña canonizar equivale necesariamente a excluir, porque “no llegaremos nunca a trazar el plano de nuestras letras si no hacemos previo desmonte...con sacrificios y hasta injusticias sumas es como se constituyen las constelaciones de clásicos en todas las literaturas.”⁷² Hay aquí una mirada hacia otros cánones ya establecidos, para tomar de ellos la forma: son listas abreviadas y no detalles minuciosos de cada uno de sus textos, y Latinoamérica debe emular esto para que su propio canon alcance una debida posición de igualdad frente a los otros.

Henríquez Ureña toma esta posición teniendo a Menéndez y Pelayo como su antítesis. Ejemplo de una incapacidad de ver el bosque por los árboles, “se consagró a describir uno por uno los árboles que tuvo ante los ojos; hacia la mitad de la tarea le traicionó la muerte.”⁷³ Más allá del humor negro que se aprecia en este resumen del trabajo de Menéndez y Pelayo, hay una real preocupación por que se escriba ahora una historia literaria (por un nativo) sintetizadora y *no* de esta índole pormenorizada y laboriosa. Los trabajos críticos de textos individuales también tienen su valor, pero ya existen. Queda un hueco que ahora se debe llenar con un estudio de perspectiva amplia y completa. Y quizás sea en parte por su vocación de maestro que Henríquez Ureña aboga por este tipo de estudio: de algún modo, el canon que propone es más didáctico y accesible a todos, suponiendo que el público en general—el hombre común y corriente—difícilmente se interesaría por un trabajo lleno de alarde teórico. El canon cuya construcción considera Henríquez Ureña tiene un proyectado fin práctico en la educación del pueblo. Allí, y no en la torre de marfil, cumplirá activamente sus funciones.

Y, por último, además de proponer una teórica tabla de valores, Henríquez Ureña también proporciona un bosquejo para un canon futuro: “La historia literaria de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó.”⁷⁴ Aquí ya están presentes los gérmenes de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, y son nombres que hasta el día de hoy siguen siendo relevantes (con la excepción de Montalvo). Y no es sólo aquí, en este ensayo, “Caminos de nuestra historia literaria,” que menciona los nombres que deben formar parte de un futuro canon. También a lo largo de sus otros escritos tempranos interpone muchas menciones que reaparecerán en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*: Bartolomé de las Casas, Hernán Cortés, Ercilla, el Inca Garcilaso, Alarcón, Sor Juana, Fernández de Lizardi, Bolívar, Hostos, Justo Sierra, Gutiérrez Nájera, Rodó, Antonio Caso, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes. Un esbozo excepcional para un momento en que los clásicos son Cervantes y Shakespeare. Un abogar por la canonización de escritores latinoamericanos que tiene un eco contemporáneo, en quienes hoy buscan la canonización de otras voces excluidas.

⁷¹ Ibid., 255.

⁷² Ibid., 258, 255.

⁷³ Henríquez Ureña: “Caminos de nuestra historia literaria” (1960), 254.

⁷⁴ Ibid., 255.

D. La profesionalización del campo intelectual del crítico literario

Además de pautas específicas para la canonización, aparece también en los escritos tempranos de Henríquez Ureña una teorización sobre el trabajo del crítico literario en general; qué orientaciones debería tomar y cómo éstas están ligadas a la profesionalización de su actividad.

Ya se ha visto que para Henríquez Ureña el artista debe trabajar con rigor, y lo mismo se aplica al crítico. El trabajo realizado al azar crea “muchas ideas peregrinas” y poco más, escribe Henríquez Ureña.⁷⁵ Para los dos, artista y crítico, quizás el mejor resumen de una obra ideal es la que combina “preocupación estilística... densidad de pensamiento” y una “chispa de imaginación capaz de trocar en oro el oropel.”⁷⁶ Eso implica que si bien la originalidad y la inspiración importan, son unaparte pequeña (solamente una chispa) de la ecuación entera. Esto está reflejado también en el sentimiento de Henríquez Ureña sobre los románticos, cuya “romántica pereza” es para él una calamidad.⁷⁷ La disciplina y el esfuerzo deben servir de guías para el trabajo del artista y del crítico.

Y ese rigor es inseparable de la profesionalización del campo intelectual, término entendido aquí en el sentido de Bourdieu, como esfera que posee cierto grado de autonomía y reglas internas que son a la vez parcialmente definidas por el posicionamiento de la esfera dentro de la sociedad en general. Es necesario, escribe Henríquez Ureña, instalar un campo intelectual perteneciente al hombre de letras latinoamericano. Esto permitirá que el escritor pueda dedicarse sólo a escribir, sin distracciones, con fecundidad; que el cultivo de la literatura sea una profesión y no sólo una afición. Dicho de otro modo: el desarrollo de un campo literario autónomo y profesionalizado le otorgaría al escritor un entorno estable que le facilitaría la tarea de lograr la expresión pura, y al crítico, la posibilidad de analizar e historizar esas expresiones, fundar universidades y colegios y ayudar a que las letras se institucionalizaran.

Henríquez Ureña siente que en su momento aquello no se ha logrado aún. De hecho, ésta es una de las principales razones que explican la falta de un canon latinoamericano escrito por un latinoamericano. Se debe a la falta de tiempo libre de los escritores, y a la dificultad de reunir materiales—dos muestras de un campo aún no profesionalizado. De allí que solamente existan estudios *parciales*. Una profesionalización del campo intelectual del crítico haría posible que los propios nativos pudieran realizar trabajos más epistemológicos y profesionales, no sólo vocacionales (de mirar los árboles con adoración). Les permitiría desarrollar su quehacer con calma y distancia crítica.

Henríquez Ureña lamenta que los hombres del pasado hayan tenido que ser, además de escritores, “libertadores, presidentes de república, educadores de pueblos, combatientes de toda especie.”⁷⁸ Pero a la vez, con ese mirar histórico que perdona y analiza contextos, opina que deben ser excusados, ya que sus medios no les ofrecían la posibilidad de dedicarse únicamente a las letras, por la urgencia de otros empeños importantes. Y aun así, suelen ser ellos quienes produjeron la literatura más valiosa. Más vale un hombre aplicado

⁷⁵ Henríquez Ureña: “Caminos de nuestra historia literaria” (1960), 257.

⁷⁶ Ibid., 258.

⁷⁷ Henríquez Ureña: “El descontento y la promesa” (1960), 247.

⁷⁸ Henríquez Ureña: “Palabras finales,” en *Obra crítica* (1960), 324.

y disciplinado que debe dedicarse a otras tareas simultáneamente, que un hombre de letras poco riguroso. Lo ideal, por supuesto, es una combinación de lo mejor de ambos escenarios: dedicación disciplinada sólo a la escritura.

La estabilidad ideal, cuya necesidad reclama Henríquez Ureña, también se extiende más allá del campo literario para incluir todo el entorno socio-político de la figura del escritor:

Las naciones serias van dando forma y estabilidad a su cultura, y en ellas las letras se vuelven actividad normal; mientras tanto, en ‘las otras naciones’, donde las instituciones de cultura, tanto elemental como superior, son víctimas de los vaivenes políticos y del desorden económico, la literatura ha comenzado a flaquear.⁷⁹

El desarrollo del campo literario profesionalizado depende de la estabilidad del país, porque es en los momentos y entornos de tranquilidad que los hombres magistrales se encuentran menos distraídos por otras tareas y en mejores condiciones para dedicarse plenamente a buscar su expresión genuina. La independencia intelectual tiene que estar montada, entonces, sobre la independencia política. Se entiende, por supuesto, que esta conexión no es instantánea. En México, por ejemplo, luego del triunfo político de la Revolución, los cambios de orientación en las universidades y en la vida intelectual del país en su conjunto llegaron, pero no inmediatamente. Es un proceso que depende, por ejemplo, del desarrollo de un público que valore el arte, cosa que toma tiempo.

Esta conexión entre el arte y su entorno es fundamental para Henríquez Ureña, y en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* reaparecerá el concepto de que el arte no se produce en un vacío. Y el contexto influye en todo nivel, como ya se ha dicho: en la creación del arte, en su documentación, en su valoración y en su interpretación; en su uso como herramienta política. Y en cada uno de estos instantes, declara Henríquez Ureña, el arte “ha de tomarse en serio.”⁸⁰ Debe tener conexiones con el mundo real y debe proponer cambios que apunten hacia la utopía. Cuando ése ya no es el caso, cuando el arte se ha convertido, como en el romanticismo, en algo *sin* “ansia de eternidad, el utópico y siempre renovado sueño de la vida perfecta,” entonces se habrá llegado a un momento de decadencia.⁸¹ El llamado de Henríquez Ureña es a que no se olvide la importancia del arte. Que la gente no piense solamente en el desarrollo económico, y los artistas, simultáneamente pero en una esfera separada, solamente en el arte como juego. Dado que el espíritu genuino está presente sobre todo en el arte, estas circunstancias causarían un distanciamiento entre ese espíritu y el pueblo—algo que se debe evitar a cualquier costo—.

E. El canon latinoamericano para su comunidad de creyentes

Si este escenario—la separación de esas dos esferas—es el temor de Henríquez Ureña, hay que recalcar qué lugar ocupa el canon literario en su propuesta para unirlos. El papel que él le asigna al canon vis-à-vis el sujeto latinoamericano pasa por su capacidad de influir

⁷⁹ Henríquez Ureña: “Caminos de nuestra historia literaria” (1960), 260. El énfasis es original.

⁸⁰ Henríquez Ureña: “Palabras finales” (1960), 324.

⁸¹ Henríquez Ureña: “El descontento y la promesa” (1960), 253.

en la psiquis colectiva y darle a ese sujeto, y a la región, una autodefinición más fuerte, arraigada en el espíritu americano.

De cierto modo, entonces, el canon funciona para Henríquez Ureña como mapa cognitivo. La terminología de Henríquez Ureña, claro está, es diferente a la de Jameson. Empleando siempre alusiones acuáticas, proclama: “Nuestra América corre sin brújula en el turbio mar de la humanidad contemporánea.”⁸² La gran función del canon es convertirse en esa brújula; “poner orden en el caos,” “dar orientación,” proponer una “dirección inteligente.”⁸³ Terminologías fluctuantes, pero que apuntan todas hacia algo parecido: ayudar a la región a situarse, a ubicarse. Y esto pasa por el ser humano, que está en el centro de la teoría de Henríquez Ureña (desplazando en importancia a la belleza estática del arte encerrado en un museo). Sobre todo en este continente en busca de su identidad, es urgente crear cánones propios que ayuden a definirla.

Y si la terminología fluctúa, lo hace también la forma que puede tomar el arte canonizado para lograr su meta. En este sentido, Henríquez Ureña recoge plenamente la apertura y el posible cambio, ejes del debate contemporáneo. Del mismo modo en que plantea una *producción* literaria ideal, abierta y cambiante—una producción que puede inspirarse en expresiones anteriores pero siempre innovando según su contexto propio— así también plantea un canon que acepte diferentes formas. En este sentido, Henríquez Ureña se opone a las pautas rígidas y totalizadoras. El único criterio constante es la ya aludida ansia de perfección.

El canon literario que se imagina Henríquez Ureña funcionaría, entonces, de modo parecido al mapa cognitivo, tomando diferentes formas y renovándose, siendo su único criterio constante el brindarle ayuda al sujeto para navegar su realidad. Lo humano y lo utópico ante todo, por encima de cualquier hegemonía de género, forma o técnica específica.

Al igual que para Jameson, convertir en realidad este canon/mapa cognitivo imaginado empieza con una mirada hacia atrás, investigando en la historia del continente “qué corrientes de su formidable tradición lo arrastran hacia escollos al parecer insuperables y qué fuerzas serían capaces de empujarlo hacia puerto seguro.”⁸⁴ Mirando el pasado se logra articular la fuerza creadora que allí se aloja. La convicción de Henríquez Ureña es que América posee “en su pasado y en su presente con qué crear o—tal vez más exactamente—con qué continuar y ensanchar una vida y una cultura que son peculiares, únicas, tuyas.”⁸⁵ En este mirar que une el pasado, el presente y el futuro, la figura del intelectual es imprescindible. Y en este caso ese intelectual y hombre magistral que canoniza será Henríquez Ureña mismo.

⁸² Henríquez Ureña: “Patria de la justicia,” en *La utopía de América* (1978), 8.

⁸³ *Ibid.*, 9.

⁸⁴ Henríquez Ureña: “La utopía de América” (1978), 3.

⁸⁵ *Ibid.*, 4.

IV. HENRÍQUEZ UREÑA EN LA MADUREZ: LAS CORRIENTES LITERARIAS EN LA AMÉRICA HISPÁNICA

La manera en que Pedro Henríquez Ureña percibe el canon literario se puede interpretar, según el debate actual, como encarnación del lado que cuestiona el Canon Tradicional y la mirada—autoproclamada, al menos—exclusivamente estética y textual de quienes lo defienden. Siguiendo en esta línea para mirar *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, entendidas en conjunto con los otros escritos ya revisados, se pueden identificar tres aspectos fundamentales que marcan este canon literario, todos relacionados entre sí: primero, su dinamismo, su carácter abierto e históricamente cambiante. Segundo, los lazos que tiene con la cultura mayor, por lo que requiere ser examinado en su contexto sociopolítico. Y tercero, su condición de difusor de ideologías y valores, que le da una importancia clave en la América que está por construirse. Se analizarán estos rasgos de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, buscando explicitar el proceso y las pautas de canonización, para profundizar luego en la propuesta canónica de la obra en su conjunto.

A. El mirar histórico dinámico

En un acercamiento inicial al concepto del tiempo y su paso que maneja Henríquez Ureña, lo que mejor indicación da es el título mismo de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, cuya metáfora acuática es lo que más llama la atención: las “corrientes” aluden al curso y movimiento de la historia y de la expresión literaria americana en esa historia, y es importante el hecho de que la alusión sea a una sustancia no-fija como el agua. La fluidez que connota la palabra imposibilita una categorización rígida de la historia literaria en cánones congelados, en una suma de hitos, porque es una historia que consiste en movimiento y constante devenir. Es una sucesión, una continuidad; el flujo y reflujo de las aspiraciones a la expresión genuina identificado ya veinte años antes en “Caminos de nuestra historia literaria.” Puede manifestarse también como listas congeladas, pero éstas representan esfuerzos forzados y formalistas. Y pese a esos esfuerzos por imponer solidez, siempre sigue corriendo por debajo lo fluido, lo dialógico, como agua bajo una capa fina de hielo.

Lo que estructura este canon, entonces, es el intento por historizar la literatura latinoamericana, tomándola como proceso y evolución diacrónica que se puede reconstruir, y a la vez reduciéndola a un corpus manejable de obras para establecer ejemplos representativos de los diferentes caudales que ha tomado a lo largo de la historia. Todo aquello se hace suponiendo, por supuesto, que las expresiones genuinas ya existen en la historia latinoamericana. Y como lo dialógico bajtiniano o las tradiciones benjaminianas

frente a la Historia Oficial, sólo deben ser rescatadas para subvertir la visión tradicional que declara la superioridad de toda cosa europea y la falta de producción literaria de calidad en el Nuevo Mundo.

Las corrientes literarias en la América Hispánica se divide en ocho secciones, que podrían ser las de un libro de historia, dado que se refieren a situaciones sociales incluso más que momentos literarios. El período colonial tiene gran peso para Henríquez Ureña, y se establece como sustrato fundacional. Luego, cada capítulo abre con una visión panorámica de su momento histórico, y se destacan los importantes sucesos políticos de la época. Sigue después un resumen de las tendencias artísticas que nacen de ese contexto, y finalmente se destacan los artistas más importantes—sobre todo las cumbres, pero también en menor medida los menos memorables—con breves análisis textuales de sus escritos, citando a veces extractos de sus obras.

La primera sección, “El descubrimiento del Nuevo Mundo en la imaginación de Europa,” más que resumir un período histórico, pone una base teórica al establecer que desde un principio América influyó en Europa y no sólo al revés. Llegaron a Europa no sólo palabras y objetos nuevos, sino también “motivos de especulación y fantasía” que instalaron en el discurso europeo preguntas sobre el noble salvaje, la utopía y el contraste entre naturaleza y cultura.⁸⁶ Todo esto empieza ya con los relatos de Colón, llenos de admiración, los cuales—junto con otros posteriores—son para Henríquez Ureña las semillas de la expresión genuina en formato crudo todavía; manifestaciones inconscientes de un sentimiento que a partir de Bello se vuelve consciente.

La segunda sección abarca de 1492 a 1600, “La creación de una sociedad nueva,” y en ésta Henríquez Ureña pinta un cuadro social de desorden latente que sin embargo genera una nutrida vida intelectual y cultural: llegan muchos escritores, artistas, escultores y arquitectos al nuevo mundo (de ellos destaca a Alonso de Ercilla). Si bien esos hombres nacieron en España, sus mentalidades cambiaron al pisar tierra americana, por lo que Henríquez Ureña alega que sus producciones artísticas no son únicamente españolas: fusionan lo propio con lo español en un “continuo flujo y reflujo entre España y sus colonias.”⁸⁷ Por lo tanto, pertenecen incluso más al Nuevo Mundo que al antiguo. Hacia mitades del siglo XVI ya aparecen artistas nacidos en América, y a fines del siglo “los hay en abundancia.”⁸⁸ Éstos, sin duda alguna, pertenecen plenamente a América.

En la tercera sección, “El florecimiento del mundo colonial □1600-1800□,” Henríquez Ureña destaca el rápido desarrollo de las colonias, que en 1600 ya estaban en plena actividad, sobre todo en los virreinos. Desarrolla la misma idea de que sí existía una gran vida artística, “abundante capacidad y conocimiento,” representada por el Inca Garcilaso de la Vega y Juan Ruiz de Alarcón, entre otros.⁸⁹ Sin embargo, se limitaba a la élite todavía, apoyándose en las universidades y los conventos. Entonces si el gran potencial de este período no produjo tanta “obra duradera de la que hubiera sido de esperar,” fue

⁸⁶ Henríquez Ureña, Pedro: *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1949), 32. Solamente influyó en la medida de lo posible, así que ciertos conceptos fueron pasados por alto y no pudieron penetrar en la mente europea: por ejemplo, el esplendor y la grandeza de las civilizaciones anteriores. Este concepto no cabía en el esquema mental europeo, así que lo único que se rescató de las descripciones de estas razas “fue una caótica impresión de riqueza, poder y muchedumbres, pero no la revelación de nuevos tipos de cultura” (25).

⁸⁷ Henríquez Ureña (1949), 39.

⁸⁸ *Ibid.*, 55.

⁸⁹ *Ibid.*, 93.

por el pequeño tamaño de la minoría culta, por la poca dispersión del idioma español (y portugués), por las prohibiciones a las novelas y por los pocos medios de impresión que había.⁹⁰

El siguiente capítulo cubre de 1800 a 1830: “La declaración de la independencia intelectual.” Es un momento que recoge las influencias de la Revolución francesa y la declaración de independencia de los Estados Unidos, y Andrés Bello instala en Latinoamérica el deseo consciente de lograr la independencia cultural: “se hace explícito por primera vez en la *Alocución a la Poesía*,” y en la misma línea se sitúa José Joaquín de Olmedo.⁹¹ Aparecen la naturaleza, el indio y el criollo como grandes temáticas, pero sobre todo se inaugura a través de Bello y Olmedo la práctica “de dar voz a propósitos políticos y sociales en su poesía.”⁹²

Sigue el capítulo “Romanticismo y anarquía,” que mira el período entre 1830 y 1860: la independencia trajo, en un principio, anarquía, ruina y guerras civiles. Solamente a partir de 1850 se recupera cierta estabilidad, y comienza a cambiar la estructura social con la emergencia de un nuevo sistema económico liberal, la fundación de escuelas y la abolición de la esclavitud. Con la disminución de riqueza las artes sufren en general, pero no tanto la literatura, que mira hacia Francia (que desplaza a España en este sentido) para seguir las influencias del romanticismo. Esta tendencia, que arranca en la poesía y sigue luego en el teatro y la novela, busca romper moldes y abolir la imitación de modelos: al contenido original ya desarrollado en el período anterior se intenta agregar ahora una forma también original. Henríquez Ureña destaca de este período a Esteban Echeverría y Domingo Faustino Sarmiento.

El sexto capítulo abarca “El período de organización □1860-1890□,” marcado por una estructuración social y política que solidifica los cambios iniciados alrededor de 1850. Ahora se hacen permanentes: se fortalece la educación, se establecen gobiernos constitucionales y rige la paz y el orden (con las excepciones de la Guerra de la Triple Alianza y la Guerra del Pacífico). A la vez, no es un período que instale grandes innovaciones literarias. Más bien sigue en pie el romanticismo, aunque los novelistas, tímidamente, empiezan una transición hacia el realismo, aferrándose a la temática del indio.

Durante el penúltimo período, “Literatura pura □1890-1920□,” se empiezan a “cosechar los frutos de la estabilidad” de la etapa anterior, y para 1890 ya se está viviendo una prosperidad social que permite cierta profesionalización de las letras.⁹³ Martí es el último gran escritor político, y al abogar por la independencia de Cuba (alcanzada con la revolución de 1895) instala la corriente del modernismo, cincuenta años después del inicio del romanticismo. El “general consenso reconoce en Martí, Casal, Gutiérrez Nájera, Silva y Darío a los dirigentes,” escribe Henríquez Ureña, pero de ellos solamente Martí tiene una vocación política simultánea.⁹⁴ Los otros adoptan “una actitud severamente estética frente a su arte” y escriben poesía pura; se disuelve así el “lazo tradicional entre nuestra vida pública y nuestra literatura.”⁹⁵

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid., 103.

⁹² Ibid., 109.

⁹³ Henríquez Ureña (1949), 165.

⁹⁴ Ibid., 170.

⁹⁵ Ibid., 174, 176.

Y entre los “Problemas de hoy □ 1920-1940□,” Henríquez Ureña identifica la reacción de los escritores a la independización de las letras: justamente una insatisfacción por sentirse atrapados en su torre de marfil. La actitud impersonal del modernismo genera una reacción de “romanticismo exaltado,” y poco a poco “nuestros escritores fueron volviendo... a su costumbre tradicional de intervenir en los negocios públicos.”⁹⁶ A la vez aparece, hacia 1920, el ultraísmo, que aspira a una pureza incluso superior a la del modernismo. No obstante, tiene momentos de conexión con la realidad, surgiendo las temáticas de siempre —el indio y la naturaleza—, pero trabajadas de otra manera. El pensamiento que cierra el libro es que las futuras corrientes deberán ir definiendo la nueva forma que tomará la participación política del hombre de letras.

En este mirar histórico se ve claramente la concreción de ese avance cíclico del descontento y la promesa que propulsa los cambios generacionales. El modernismo, por ejemplo, nace como reacción al descuido romántico, y en un momento preliminar no tropieza “con oposición alguna a sus ideales... Pero el encanto de semejante novedad acabó por gastarse, y pronto hubo, de un lado, cansancio y desilusión en medio de aquel esplendor, y, de otro, como ya hemos visto, el redescubrimiento de los problemas sociales y nacionales como tema de literatura.”⁹⁷ Fascinación inicial que se convierte en impaciencia y termina provocando protestas “contra toda aquella literatura de palacios, lagos, pavos reales y cisnes. ‘Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje’ —fue la consigna—: el sapiente buho es mejor consejero.”⁹⁸ Las tendencias nacen, entonces, de otras anteriores, y establecen sobre ellas sus cimientos. Lo mismo ocurre con la independencia del escritor: logra un momento de literatura pura, pero acaba reclamando el aislamiento que siente, y busca una reinsertión en la vida política.

Otro rasgo que marca la mirada de Henríquez Ureña es la importancia de la distancia histórica para lograr un juicio crítico justo. De Sarmiento, por ejemplo, escribe que “Como inició su carrera literaria cuando era nuevo el romanticismo y las opiniones en literatura estaban gobernadas todavía, a sabiendas o no, por las doctrinas clasicistas, se le condenó en nombre del siglo XVIII. Transcurridos cien años, sus escritos nos lo revelan como maestro.”⁹⁹ Esta síntesis denota un canonizar matizado: no trata de convencer al lector que Sarmiento haya sido siempre un autor canónico por excelencia, de forma atemporal e incuestionable. Hace una revisión histórica y luego se muestra partidario de cierta posición en la actualidad.

Este acercamiento a la canonización—inclusivo y poco tradicional para su época— marca toda la estructura de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, desde los países que revisa hasta el estilo mismo de la escritura. Incluye las Antillas y Brasil, lo que recalca la visión panamericana de Henríquez Ureña y la importancia que tiene para él la raíz latina. Obviamente es un canon latinoamericano, que enaltece lo propio por encima de las producciones de las metrópolis, pero a la vez hace referencia a lo ajeno para dar contextos —aparecen los nombres de Goethe, Balzac, Baudelaire, Picasso, Montesquieu, Marie Curie, James Bryce, George Bernard Shaw, Beethoven, Tintoretto. Figuran solamente como trasfondo y para explicar la procedencia de ciertos movimientos que tuvieron repercusiones en América, pero su inclusión demuestra el pensar abierto y conciliador de Henríquez Ureña.

⁹⁶ Henríquez Ureña (1949), 190, 191.

⁹⁷ Ibid., 196.

⁹⁸ Ibid., 190.

⁹⁹ Ibid., 139.

La inclusión se aplica también a los géneros literarios historizados en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, que van desde la novela, el cuento y la poesía hasta la crónica y el ensayo. Siendo un canon más de autores que de obras, como regla general canoniza los escritos de los hombres magistrales, sea cual sea la forma que tomen. Cada género, para Henríquez Ureña, es capaz de renovar la búsqueda de la expresión genuina con un aporte distinto, y algunos se convierten en el enfoque principal para ciertos momentos históricos. Con todo, la novela ocupa un lugar de preferencia, siendo éste el género que mejor y más a menudo expone “problemas sociales, o al menos...situaciones sociales que contienen en germen los problemas.”¹⁰⁰

Estos diferentes géneros se combinan de manera interpretativa, y éste es otro rasgo fundamental del canon: no consiste en una lista. Es prosa fluida, que a momentos se lee como historia literaria y a momentos como análisis literario detallado (sin ser nunca alarde teórico); hace comparaciones y asume su parcialidad. Si bien es relativamente largo (273 páginas), el libro se rige siempre por esa pauta canónica de la tabla de valores, y no por recogerlo todo en “listas interminables,” en inventario presuntamente completo y objetivo.¹⁰¹ La narratividad, entonces, subvierte lo factual. Es una escritura que comunica puntos de vista con pasión, apoyándose en la historia, la apertura, la inconclusividad; el dialogismo.

Todo esto debe entenderse dentro del contexto ya mencionado del rechazo de Henríquez Ureña al porfiriato. Su manera de mirar la literatura en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* es una muestra de la perspectiva que desarrolló en México, donde su gran desafío consistió en desmantelar el positivismo formalista, ese aliado del poder represivo, cuya meta es justamente “la deshistorización de la historiografía literaria.”¹⁰² Con su mirada cientificista, el positivismo prioriza el orden y el equilibrio de la cultura, que compara con un cuerpo íntegro compuesto de órganos con distintas funciones predeterminadas, algunas de ellas más importantes que otras. Gutiérrez Girardot lo resume como algo que

... no nace del esfuerzo del concepto, de comprender, sino de dominar los hechos, y por eso es incapaz de pensar en dimensiones de contextos, es decir, de reconocer que los hechos mismos tienen una dinámica implícita y una complejidad propia, que exigen siempre la consideración de los horizontes hacia los que el hecho se trasciende, y de los que a la vez proviene. Así, el formalismo confunde lo particular con lo general ... Convierte la historia en ontología. Considera que los cambios históricos son variaciones o rupturas de

¹⁰³

un sistema intemporal y pétreo en último absoluto.

Es decir, todo lo opuesto a la historia literaria como corriente de agua. Justamente, la propuesta contraria del Ateneo de la Juventud consiste en mirar la literatura más bien en su “carácter dinámico y abierto,” tal como lo hace Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* al armar un canon que examina los momentos representativos de un proceso, y que no pretende ser plenitud petrificada.¹⁰⁴ Roberto Hozven resume

¹⁰⁰ Henríquez Ureña (1949), 198.

¹⁰¹ Ibid., 8.

¹⁰² Gutiérrez Girardot, Rafael: “Pedro Henríquez Ureña,” en *La utopía de América* (1978), xxii.

¹⁰³ Ibid., xxx.

¹⁰⁴ Ibid., xxi.

este contraste como la contienda entre la “pantufila filológica” y la “pluma libre.”¹⁰⁵ Aquella acumula una gran cantidad de datos sin distinguir ni evaluar, mientras que ésta hace una interpretación subjetiva y viva del pasado, incorporando cierto elemento de fantasía, con el entendimiento de que historizar implica seleccionar.

En resumen, es clave entender el canon de Henríquez Ureña—y el pensamiento que representa—como parte de la elaboración de una posición opositora y cuestionadora. La combinación de historia y literatura; el rechazo a la reificación; la incorporación de varios géneros; la escritura narrativa, son todos actos que combaten el positivismo mediante una diacronía que conecta pasado, presente y futuro—acto que tiene un paralelo en el combate de Jameson en contra de la sincronía.

B. El arte como documento y monumento: raíces en la realidad cultural y valor estético

Tal como resultaría artificial plantear un canon petrificado, supuestamente completo y atemporal, así también resultaría forzado aislar la literatura de su entorno y tratarla como fenómeno independiente. Además de historizarla se debe contextualizar. Henríquez Ureña es culturalista ante todo, y mantiene que la historia de la literatura cabe dentro de la historia cultural latinoamericana más amplia. En ella busca—impulsado por “una curiosidad humanista,” escribe—lo que ha hecho el esfuerzo humano, ese motor que hace avanzar las corrientes.¹⁰⁶

Así, la literatura se vincula a otras artes, y éstas en su conjunto están ligadas al momento cultural y sociopolítico del que surgen. Henríquez Ureña describe lo que llama el “ambiente” al que pertenecen las obras canonizadas: grandes hitos políticos, costumbres y valores de la época; configuración de la estructura social. Luego examina qué formas artísticas prosperaron en ese ambiente y cuáles no; por qué; y cómo se interrelacionan. Las formas que luego elige destacar son las que mejor caracterizan el espíritu del momento. Combina con facilidad referencias a la arquitectura, al dibujo, a la música, al teatro, siempre con el factor común del mismo momento histórico compartido. El libro se convierte así en una amalgama interdisciplinaria que, además de ser historia literaria, incorpora discursos artísticos, culturales y políticos.

Refiriéndose a este aspecto de su canon, en la introducción Henríquez Ureña aclara que va más allá de los límites de lo meramente literario “con objeto de reforzar mejor el sentido de la unidad cultural” de América Latina.¹⁰⁷ Pero añade: “el resumen que hago de los movimientos artísticos [no literarios] debe tomarse...sólo como complemento del cuadro que trazo de la literatura.”¹⁰⁸ Es decir: deja la literatura en un primer plano, donde conserva su condición de objeto principal de análisis, pero la coloca frente a un telón de trasfondo que es la cultura mayor.

¹⁰⁵ Hozven, Roberto: “Pedro Henríquez Ureña: el maestro viajero” (1988), 294.

¹⁰⁶ Henríquez Ureña (1949), 9.

¹⁰⁷ Ibid., 7.

¹⁰⁸ Ibid.

En términos concretos, las descripciones de los diferentes cuadros sociales permiten identificar el descontento de cada generación, para luego explicar cómo el arte surge de—y se dirige a—ese descontento. Sólo así se pueden interpretar adecuadamente las promesas correspondientes que son comunicadas a través del arte. Un ejemplo de esto se ve en el caso de Bello y Olmedo en contraste con Heredia: los primeros dos ya eran adultos cuando empezaron las luchas por la independencia, y su obra literaria “se beneficia todavía de las costumbres plácidas de su educación colonial: está cuidadosamente planeada, desarrollada, pulida y acabada.”¹⁰⁹ Heredia no tuvo el mismo lujo, porque era niño cuando estalló el conflicto y nunca llegó a ver la libertad instalada en su isla. “Es el poeta del fracaso,” escribe Henríquez Ureña, “de la rebelión sofocada,” y no disfrutó “ni de la tranquilidad de espíritu ni del tiempo suficiente para adquirir los hábitos de un orden lúcido y de un idioma impecable.”¹¹⁰ Y a la vez lo considera “el más auténticamente lírico entre todos nuestros poetas de aquellos tiempos revueltos.”¹¹¹ La estabilidad (o falta de ella) influye no sólo en sus metas y su manera de trabajar, sino también en el tono de su escritura.

Si prima la literatura para Henríquez Ureña, es en gran parte porque es un medio que conduce y cristaliza de forma particularmente apta los mensajes sociales del momento. Durante el período de anarquía, por ejemplo, cuando las otras artes padecieron, la literatura prosperó por razones políticas: “tenía una utilidad política que las artes parecían no tener— aun cuando a fines del siglo pasado nuestros gobernantes descubrieron que la arquitectura podía utilizarse como propaganda, y la pintura es, en nuestros días, portadora de mensajes sociales. La literatura demostró su utilidad para la vida pública durante las guerras de la independencia.”¹¹² Pero a la vez, es crucial resaltar que Henríquez Ureña no percibe aquí una conexión lineal, automática entre contexto y utilidad de la escritura, y tampoco prescinde de criterios estéticos. Pese al importante lazo entre literatura y vida pública, el escritor es mucho más que un simple vocero de programas políticos de su momento.

A lo largo de *Las corrientes literarias en la América Hispánica* aparecen innumerables referencias a valores estéticos intangibles de las obras canonizadas; descripciones entremezcladas con los análisis literarios que demuestran el gran amor que siente Henríquez Ureña por su objeto de estudio. Destaca, por ejemplo, a Manuel González Prada por ser “rebelde en literatura, como en política,” las dos cosas juntas.¹¹³ De sus preocupaciones respecto a su país natal (Perú) y de su estilo, Henríquez Ureña escribe:

Denunció a los gobernantes del país y el sistema que representaban; investigó la estructura social y encontró las causas de la corrupción en las supervivencias coloniales, la pasividad moral de las clases dirigentes y la subyugación del indio... Como escritor, González Prada fue maestro de un estilo conciso, vigoroso, lúcido y luminoso... Ningún otro poeta ha emprendido tal variedad de experimentos en nuestro idioma. La nota más persistente en sus poemas es una amargura suave, una visión desilusionada del mundo y de la vida humana; aquí y allá, el escepticismo deja paso a una justa indignación.¹¹⁴

¹⁰⁹ Henríquez Ureña (1949), 110.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid., 118.

¹¹³ Ibid., 158.

¹¹⁴ Henríquez Ureña (1949), 158.

Una valoración parecida hace del Inca Garcilaso de la Vega, a quien recuerda por la “belleza de su prosa” y por su “innovación,” pero también porque su estilo va acompañado por una temática que se ciñe a lo americano—la situación del indio en la conquista, la expedición de Hernando de Soto y la historia del imperio inca.¹¹⁵

Éstos son dos ejemplos de un criterio de canonización que se repite a lo largo de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*: la forma estética original, en su uso ideal, no se emplea gratuitamente, sino para lograr una nueva expresión genuina, ciñéndose a su contexto. Y justamente, Henríquez Ureña precisa que la literatura latinoamericana tiene—y ha tenido históricamente—dos componentes fundamentales, que a veces logran unirse en una corriente y otras veces se separan en dos caudales: una que persigue fines artísticos, y otra que se dirige a problemas sociales. El artista interesado solamente en el sonido de su propia voz, o el artista que escribe con propósitos más allá de lo meramente individual: “¿El arte por el arte, o el arte al servicio de los grandes ideales de la humanidad?”¹¹⁶ La posición de Henríquez Ureña es que se puede y se debe lograr un equilibrio entre ambos extremos. Y en la historia de las letras americanas, muchas veces se ha logrado esta fusión, aunque con diferentes grados de éxito.

Henríquez Ureña atribuye la instalación de la búsqueda consciente de este equilibrio a Andrés Bello, quien logra—como Olmedo también—una combinación de valor estético y valor político. Por una parte, sus descripciones de la naturaleza “quedaron como conquistas definitivas en nuestra búsqueda de expresión,” combinando un estilo clásico con un “toque de aroma nativo de nuestro suelo.”¹¹⁷ Por otra parte, inicia la práctica de “dar voz a propósitos políticos y sociales en su poesía,” asentando con su *Alocución a la Poesía* las bases de su plataforma política—la búsqueda de la independencia intelectual—y el concepto según el cual los intelectuales deben ser “luchadores y constructores.”¹¹⁸

Otro escritor que encarna esta fusión lograda es Martí: “no escribí nada que no fuese para fomentar la liberación de Cuba,” y a la vez se apropió del idioma para crear un estilo novedoso a través del cual “el verso español...volvió a cobrar frescura y vida. La sencillez se hace intensidad en sus *Versos sencillos* (1891); el brillo y la delicadez se combinan en su *Ismaelillo* (1882).”¹¹⁹ O José Hernández, de cuyo *Martín Fierro* se rescatan elementos estéticos—“su fuerza abrupta, su humor seco, su devoción por la verdad desnuda. Fue un verdadero maestro de su oficio”—y a la vez su aporte como “crítica de la vida pública.”¹²⁰ También logra esta fusión Neruda, siendo “un atrevido innovador desde los dos puntos de vista, el social y el literario,” al igual que Hostos, quien tiene “el don de la elocuencia” pero a la vez “llegó a sentir una desconfianza platónica hacia toda literatura que pareciera estar en conflicto con la ética.”¹²¹

En específico, los escritores que logran esta fusión lo hacen arraigándose en las realidades de sus contextos específicos. Haciendo esto, logran expresiones genuinamente americanas, que encarnan el espíritu del continente. Ejemplo de aquello es Bartolomé

¹¹⁵ Ibid., 68, 69.

¹¹⁶ Ibid., 197.

¹¹⁷ Ibid., 109, 104.

¹¹⁸ Henríquez Ureña (1949), 109, 155.

¹¹⁹ Ibid., 167, 169.

¹²⁰ Ibid., 148 – 9.

¹²¹ Ibid., 197, 160.

Hidalgo, quien se dedica a plasmar el dialecto criollo de Uruguay. Se preocupa de las grandes cuestiones políticas del momento—la independencia de los países del Río de la Plata—pero se aferra a la temática de la vida rural y sus tradiciones para hacerlo. Encuentra su inspiración en las canciones que componen los campesinos y trabajadores, acompañándose con la guitarra: “poesía cotidiana, espontánea.”¹²² Así, las semillas de la expresión genuina en Hidalgo están en la esfera de lo oral; lo popular; lo propio de América.

Henríquez Ureña busca elementos parecidos hasta en las vanguardias. Aunque el modernismo y el ultraísmo buscan como regla general mantenerse “libre de toda escoria de la naturaleza, de las heces de la realidad,” Henríquez Ureña rescata de estos movimientos los autores que sí incluyen en su arte referencias a los “hechos inmediatos” y que persisten “en el amor y la descripción de su tierra natal.”¹²³ Así por ejemplo Borges y sus seguidores en Buenos Aires, quienes “describieron los suburbios de la gran ciudad con sus calles olvidadas que van a perderse en la pampa, con sus casas humildes y sus ‘almacenes rosados’, o bien las costumbres de domadores y reseros.”¹²⁴ Incluso en Darío, Henríquez Ureña busca los momentos enraizados en Latinoamérica: “no obstante su abjuración momentánea de todos los temas americanos por antipoéticos,” luego de ese período de ausencia el “paisaje de América, sus leyendas y su historia fueron reapareciendo en su obra.”¹²⁵

Estos ejemplos connotan una concepción de la literatura como documento social (que compendia los problemas de su momento) y como monumento artístico (que busca innovar en las formas de expresión). Los artistas deben tratar de relacionar su arte con “las aspiraciones sociales de sus países” para que sus obras sean, “al mismo tiempo, una conquista artística singular y, en lo que tiene de amor al pasado y al presente de la América hispánica, una ayuda única en su esfuerzo hacia una mayor libertad y una civilización mejor.”¹²⁶ En este sentido, la literatura puede actuar como fuerza de la justicia y el orden en contra de las fuerzas del desorden; como espíritu en contra de la barbarie: un papel de conducción social que, históricamente, ha asumido en los momentos de crisis, como en las guerras de independencia. El gran desafío es buscar el equilibrio entre estos dos lados, y ésta es, precisamente, la problemática con la que cierra *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Henríquez Ureña identifica cierto vaivén entre la vocación política y el aislamiento del arte por el arte. Si los escritores “quejábanse de que ya nadie les hacía caso” tras la instalación de la estabilidad política, con los años “dejaron la incómoda torre de marfil por el ágora, al menos de tiempo en tiempo, para tratar asuntos de interés público.”¹²⁷ En la actualidad de Henríquez Ureña ya no se involucran en la política en el sentido de ser jefes de estado, sino que su principal función es “la discusión y la difusión de las doctrinas políticas, y, con no poca frecuencia, el examen de sus fundamentos filosóficos.”¹²⁸

De esta pauta para la producción artística (y para la canonización), la parte que mira hacia los problemas sociales debe ser motivada fundamentalmente por un “interés por

¹²² Ibid., 114.

¹²³ Ibid., 195.

¹²⁴ Henríquez Ureña (1949), 195.

¹²⁵ Ibid., 196, 176.

¹²⁶ Ibid., 207.

¹²⁷ Ibid., 189.

¹²⁸ Ibid., 191.

los problemas del sentido de lo humano,” que es, según Jofré, el “gran tema filosófico” de la literatura.¹²⁹ En las palabras de Henríquez Ureña, “El gran problema social de la América hispánica fue, y lo es todavía, el de su integración social.”¹³⁰ Que el indio se integre realmente a las sociedades, que todas las personas aprendan a leer; que los hombres ilustrados entiendan realmente a los de abajo. El problema según lo identifica Henríquez Ureña en su contemporaneidad es “la insuficiencia de la educación y de las oportunidades económicas que se ofrecen a las masas,” origen de “todos los obstáculos con que tropezamos en nuestras aspiraciones de progreso.”¹³¹ El indio explotado en las minas, en las fábricas, en el campo, debe ser tratado como tema por la literatura. Los escritores que se preocupan de esto presentan al indio como

...un proletario, e incidentalmente aprovechan los aspectos pintorescos de su manera de vivir. Contribuyen con ello al esfuerzo por redimirlo de su vieja servidumbre y elevarlo al nivel de ciudadano real, intento que ha tenido sólo en México un éxito parcial, mientras que en los demás países ha quedado circunscrito a las páginas de escritores y poetas y a los programas de partidos políticos orientados hacia la reforma social, partidos que, hasta hoy, nunca han ocupado el poder.¹³²

La forma particular que toma esta preocupación depende del toque único de cada autor; de su relación con su entorno y con la psiquis colectiva de su momento. Siempre presente en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, entre los nombres y los análisis literarios, está el esfuerzo de Henríquez Ureña por entender esa relación y cómo va marcando el desarrollo de la institución literaria americana. Esas conexiones entre literatura, cultura e historia convierten a este canon en un desafío radical.

C. El canon difusor de valores

Se ha visto hasta ahora que el núcleo del canon pensado y confeccionado por Henríquez Ureña envuelve una noción de cambio histórico, de apertura y de relación con un contexto mayor. Estas características lo convierten, necesariamente, en un canon portador de valores e ideologías. La misma advertencia que había hecho Henríquez Ureña ya en “Caminos de nuestra literatura” veinte años antes—al referirse a la indispensable tabla de valores—reaparece en la introducción a *Las corrientes literarias en la América Hispánica*:

Las páginas que siguen no tienen la pretensión de ser una historia completa de la literatura hispanoamericana. Mi propósito ha sido seguir las corrientes relacionadas con la ‘busca de nuestra expresión’... Los nombres de poetas y escritores citados los escogí como ejemplos de esas corrientes, pero no son, en

¹²⁹ Jofré (1995), 59.

¹³⁰ Henríquez Ureña (1949), 45.

¹³¹ Ibid., 199.

¹³² Ibid., 200.

rigor, los únicos que podrían representarlas. Ello explicará muchas omisiones...

133

El hecho de abrir con una declaración que insinúa la posibilidad de su propia parcialidad es notable. Es una aseveración que apunta indudablemente hacia un proceso de selección basado en el juicio, y no hacia una mera acumulación. Esto en sí, como señala Rojo, representa una innovación en la teoría crítica latinoamericana de ese momento. Hasta Henríquez Ureña, la formación de una “‘tabla de valores’...no había ocupado aún un lugar

en la lista de nuestros deberes.”¹³⁴ Pero ahora sí se instala esa “actividad segregadora” que consiste en separar “de la totalidad de una literatura todo lo que no es representativo de un determinado momento o grado de formación cultural”; una reducción del universo a

un corpus manejable.¹³⁵ De las pautas de canonización que dan forma a *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (un entendimiento de las formas tradicionales históricas de la expresión, una correcta apreciación del carácter único—fruto de la conciliación—de Latinoamérica, el discernimiento y la exclusión, un entendimiento del entorno histórico de cada autor y la capacidad de medir la relevancia social de sus obras en conjunto con su valor estético) todas dependen absolutamente de juicios valóricos, y en ningún momento pretenden ser otra cosa que pautas subjetivas.

Pero la función de la tabla de valores no es servir de filtro que permita la inclusión *solamente* de obras perfectas. Por el contrario: si bien el corpus esencial de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, como ya se ha establecido, consiste en obras representativas de la expresión genuina, abarca obras que logran esto en mayor y en menor grado. Se ha visto que cada capítulo abre con una revisión del período histórico en cuestión, para seguir luego a las cumbres, a los hombres magistrales más memorables de sus generaciones. Pero luego sigue y menciona también los artistas e intelectuales *menos* grandes del período: “Junto a las grandes figuras había otra innumerables, más pequeñas, hombres y mujeres, para quienes la literatura fue terreno increíblemente fértil,” escribe por

ejemplo Henríquez Ureña.¹³⁶ Esta mirada histórica matizada, que mira contextos y rescata diferentes grados de lo genuino—en quienes fueron hombres magistrales “a su manera,”¹³⁷ como escribe de Pedro Mártir—es un acto significativo en una canonización.

Ejemplos de estas figuras más pequeñas abundan. De Mariano Melgar y José Joaquín Pesado, por ejemplo, escribe que aquél

...fué el primero que intentó de modo sistemático dar salida en versos españoles a los sentimientos indios. Escribió yaravíes a la manera de los cantos amorosos nativos, y fábulas sazonadas de un solapado humor indígena. Si hubiera sido gran poeta, podría haber dejado abierta una vena de riqueza incalculable. No lo hizo; como tampoco José Joaquín Pesado...poeta un tanto tibio.

¹³³ Henríquez Ureña (1949), 8.

¹³⁴ Rojo, Grínor: “Prólogo,” en Clásicos latinoamericanos: para una relectura del canon, vol. 1, inédito, 4.

¹³⁵ Gutiérrez Girardot (1978), xix.

¹³⁶ Henríquez Ureña (1949), 85.

¹³⁷ Ibid., 18.

¹³⁸ Ibid., 112.

O Esteban Echeverría, cuyo cuento en verso *La cautiva* impuso un estilo “directo, claro, sencillo; tan sencillo que alcanzó originalidad, aunque no llegó a alcanzar distinción.”¹³⁹

De Echeverría califica, además, de lamentable que “escogiera el verso como vehículo de expresión, pero el prejuicio a favor de la poesía seguía siendo demasiado grande en la América hispánica.”¹⁴⁰ Con esto, Henríquez Ureña demuestra no sólo su valoración personal del género novelístico, sino que también un entendimiento matizado de Echeverría, al ubicarlo en su contexto—si no optó por ese género, no fue enteramente culpa suya.

De Juan Montalvo escribe algo parecido: “sus escritos polémicos no ilustraban ninguna doctrina nueva; como pensador, no fué muy original, ni muy atrevido; no hizo sino repetir principios viejos, claros y sencillos: justicia, honestidad, tolerancia. Estos escritos tienen hoy, principalmente, un valor histórico.”¹⁴¹ Y de manera parecida, reivindica las descripciones que hace Colón de la naturaleza: “podrían parecer artificiales,” escribe, “pero sólo porque las hace siguiendo la moda literaria de su época, a la que prestaba obediencia.”¹⁴²

Esto es un rescate de los recursos artísticos según se juzgaban en su momento, según se ajustaban a los ideales de belleza entonces en uso. Y es un rescate también de lo más importante: el intento de Colón por capturar la esencia americana, aunque de forma inconsciente aún; la genuina admiración que él sintió frente al nuevo continente y que buscó convertir en escritura quizás imperfecta.

Incluso del ultraísmo, Henríquez Ureña escribe que “esta búsqueda de nueva expresión, fuese cual fuese el valor de la obra que produjo, resultó un experimento fructífero,” instalando “el uso atrevido de la metáfora, una gran variedad de asociación de imágenes y una sintaxis libre y viva.”¹⁴³ No es mero desprecio su actitud, como podría esperarse en alguien que valora la vocación sociopolítica de la literatura.

En todos estos análisis hay un mirar dialéctico que enfatiza lo positivo. Valora las obras y los géneros por lo que son capaces de dar en sus propios momentos, en un tono comprensivo y casi indulgente que demuestra el gran amor que Henríquez Ureña siente por su objeto de estudio—el amor cuya necesidad reclama Bajtín en la mirada del artista o del intelectual. A la vez, cabe señalar que Henríquez Ureña tampoco rescata indiscriminadamente *todo* el corpus literario de la historia latinoamericana. Siempre rige la tabla de valores que exige, por lo menos, un acercamiento a la expresión genuina o un intento legítimo por lograrla. Pero dentro de esa pauta, la disposición de canonizar lo imperfecto; la creación de un espacio para lo deforme dentro de su canon, se puede interpretar como una apertura hacia lo dialógico y hacia la inconclusividad. Un canon más pomposo no tomaría esa actitud. Estaría convencido de la enorme y pareja importancia de todo su contenido, y de su carácter perfecto, incuestionable y atemporal. Henríquez Ureña comunica exactamente lo opuesto al mantenerse alejado de las hagiografías y al rescatar lo imperfecto además de las cumbres.

¹³⁹ Ibid., 122.

¹⁴⁰ Ibid., 121.

¹⁴¹ Henríquez Ureña (1949), 156 – 7.

¹⁴² Ibid., 14.

¹⁴³ Ibid., 194.

Dentro de este estilo de canonización, un rasgo notable es la abierta manifestación de su propia lógica: a lo largo de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Henríquez Ureña va aclarando sus criterios de canonización, entrando en conversación con las lecturas que ha hecho de las obras canonizadas y expresando claramente qué razones motivaron las inclusiones y las exclusiones. Así, el rescate de lo imperfecto se convierte en una posición política: al ser un canon que pone a la vista su propia “agenda,” se convierte a la vez en reflexión teórica sobre el proceso de canonización—encarnación de la propuesta de Robinson (rescate de lo históricamente excluido de los cánones tradicionales, combinado con una reflexión en torno a los criterios de canonización) y de Mignolo (un acercamiento al canon simultáneamente vocacional y epistemológico).

El mensaje político que comunica *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, a través de su estilo de canonización y el tono de su escritura, se refiere principalmente a la posición de Latinoamérica respecto a los centros colonizadores. En ese sentido, la valoración de producciones artísticas que *no* se conforman a los tradicionales estándares estéticos europeos no es casual. Y estas valoraciones incluyen no solamente las muestras “imperfectas” ya revisadas, sino que también el arte que refleja el elemento indígena americano. Así, Henríquez Ureña recalca el gran valor del arte que fusiona lo americano con lo europeo, muestras de ese “doble tesoro...de la tradición española y de la tradición indígena, fundidas ya en corrientes nuevas,” como el primer libro de América, una doctrina

cristiana escrita en español y náhuatl.¹⁴⁴ Y es más: la parte indígena de esta fusión proviene del pueblo, de abajo, y no de la alta cultura. Son las “técnicas comunes de la vida diaria”

las que “perduraron y se mezclaron con las europeas.”¹⁴⁵ Esta valoración de lo indígena y lo proveniente de la cultura popular es inseparable de la declaración que hace Henríquez Ureña de la madurez de su continente: estos elementos, muchas veces subvaloradas, representan a América y son dignas de ser estudiadas y consideradas al lado de cualquier obra de arte europea. Éste es un planteamiento difícil de hacer en el momento en que escribe Henríquez Ureña.

Así, por ejemplo, las apropiaciones explícitas que hace Henríquez Ureña de la literatura latinoamericana: repite una y otra vez la palabra “nuestra” para referirse a ella, y también a la región en sí. Lo hace especialmente cuando habla de zonas de importancia estratégica en su momento, como por ejemplo Puerto Rico: “en el campo de la lengua y de la cultura,” escribe, “se conserva dentro de la tradición hispánica.”¹⁴⁶ Lo mismo cuando se refiere a “*nuestras* islas tropicales” en general.¹⁴⁷

Comunica algo parecido al subrayar que América atrajo muchos escritores importantes durante los siglos XVI y XVII, aunque a la vez, “toda esta literatura, desde Colón hasta Palafox, pertenece a la América hispánica mucho más que a España y Portugal.”¹⁴⁸ O cuando declara que la primera música del continente en el siglo XVI, si bien no era música india, sino música europea trasladada a América, “cuando volvieron a oírla los europeos,

¹⁴⁴ Henríquez Ureña: “La utopía de América” (1978), 8.

¹⁴⁵ Henríquez Ureña (1949), 44.

¹⁴⁶ Ibid., 7.

¹⁴⁷ Ibid., 11. El énfasis es mío.

¹⁴⁸ Henríquez Ureña (1949), 54.

sonaba de modo distinto.”¹⁴⁹ Así invierte el estereotipo de América como colonia aislada, atrasada y con poca cultura, y a la vez rechaza el estereotipo de América como mera hija de la península ibérica. Esta afirmación—de la riqueza de la vida intelectual y cultural en Latinoamérica—reaparece constantemente a lo largo del libro, destacado sobre todo en los momentos más turbulentos (la época colonial y el período de inestabilidad tras la independencia).

Va también un paso más allá al declarar que Latinoamérica—además de valer por sí misma en el campo de las artes—influye en Europa. Escribe, por ejemplo: “La pintura europea adaptó nuestras plantas y nuestros pájaros ... Cuando Rubens copió el cuadro del Ticiano que representa a Adán y Eva en el Jardín del Edén, puso entre los árboles

una guacamaya, un papagayo de color fuego.”¹⁵⁰ Este fenómeno se instala, de hecho, con las primeras exploraciones de América, que muy tempranamente empezaron a influir en el discurso y en la mente de los europeos. Esas expediciones “dieron nuevo impulso a esa literatura europea de ‘viajes extraordinarios’, que con Rabelais nos da su primer gran ejemplo moderno,” y las crónicas de los exploradores tuvieron impacto en el debate sobre

el indio y su papel en la disputa naturaleza/cultura.¹⁵¹ Y además de “dar a Europa tantos motivos de especulación y fantasía, América le dió muchas palabras y cosas nuevas.”¹⁵² En el campo de las costumbres sociales, Henríquez Ureña se refiere al uso del título “Don,” que en España se reservaba para la nobleza pero que en América se ensanchó rápidamente, provocando luego el mismo fenómeno en España.

En algunos casos, este fenómeno se concretiza a través del mecanismo de la conciliación; por ejemplo, en la arquitectura: “La verdadera fusión comienza cuando el nativo de México o Perú se pone a trabajar bajo la dirección de un europeo, y su técnica antigua modifica la nueva que está aprendiendo.”¹⁵³ Y a veces es, derechamente, influencia de América en Europa, sin muchas mediaciones de por medio. Henríquez Ureña se refiere al modernismo, corriente que se instala con Martí y aparece cincuenta años después de la primera muestra del romanticismo:

...si la Elvira de Echeverría se había anticipando en un año a la primera obra romántica española, el Ismaelillo de Martí se anticipaba en más de dieciséis a las primeras manifestaciones del modernismo en España. Y, lo que es más, ahora la América española no sólo se mostró independiente de España en literatura; fué un hispanoamericano, Rubén Darío, quien llevó el mensaje del nuevo movimiento

a la madre patria (1899).¹⁵⁴

El continente americano, declara Henríquez Ureña en estos ejemplos, es capaz de influir en Europa, y no a la inversa solamente. Invierte la tradicional relación entre metrópolis y colonia, según suele entenderse, y declara no sólo el *valor* de lo americano, sino también

¹⁴⁹ Ibid., 204.

¹⁵⁰ Ibid., 34.

¹⁵¹ Ibid., 25.

¹⁵² Ibid., 32.

¹⁵³ Ibid., 58.

¹⁵⁴ Henríquez Ureña (1949), 169.

su *igualdad* frente a Europa (y los Estados Unidos). Este canon es, por lo tanto, la voz del Otro. Es el objeto hablando por sí mismo; y es lo dialógico apropiándose de un espacio que antes no tenía.

Las obras artísticas que en el pasado latinoamericano han forjado el camino hacia esa igualdad han sido, ya lo aclaramos, las que se dirigían a la búsqueda de una identidad genuina. La cumbre, sin duda alguna, es Andrés Bello, quien instala “la busca de una expresión que nos fuera propia, y no subsidiaria de Europa.”¹⁵⁵ Pero además del contenido de sus planteamientos, su forma de trabajar es ejemplar. “No era un improvisador,” escribe Henríquez Ureña, sino que “su programa de independencia nació de una meditación cuidadosa y un trabajo asiduo.”¹⁵⁶ Éste es otro mensaje valórico que comunica Henríquez Ureña a través de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. De Bello, además, agrega que no escribió “muchas poesías originales. Espíritu muy original, como veremos, tenía más de erudito que de poeta.”¹⁵⁷ Una de las cosas que Henríquez Ureña admira en Bello es cómo “zanjó definitivamente la disputa” entre los neoclásicos y los románticos en su momento, “reconociendo que la ‘libertad en todo’ era esencial para la creación artística, si bien no se debía renunciar jamás a la norma platónica de la ‘belleza ideal.’”¹⁵⁸ Un pensar cuidadoso, dialéctico, que prioriza el rigor y la razón por encima de la creatividad impetuosa: criterio de canonización para *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, y a la vez mensaje comunicado a artistas e intelectuales sobre su forma de trabajar.

Para profundizar en este aspecto del canon de Henríquez Ureña, es útil examinar lo que *no* canoniza y por qué: nomerece el rescate lo meramente impulsivo, ingenioso o raro. En el momento de la influencia barroca, durante la segunda mitad del siglo XVII, “produjéronse gran número de obras extravagantes e inútiles, desde los centones de versos tomados de Góngora o Virgilio hasta los sonetos acrósticos, ‘laberintos’ con criptogramas, romances con eco, poemas en once idiomas, y poemas ‘retrógrados’ en latín, que lo mismo pueden leerse de arriba abajo que de abajo arriba,” tendencia en contra de la cual se instala después la escuela neoclásica.¹⁵⁹

La esencia de las letras americanas, entonces, no está en esas obras de autores de vanguardia que, convencidos de que poseen “licencia poética,” creen que pueden prescindir de todo esfuerzo disciplinado, consideran que el arte no debe tomarse en serio y se acercan a él como si fuese un juego en el que solamente importara ser radicalmente novedoso. Siguiendo a Bello, Henríquez Ureña opina que las vanguardias perdieron de vista

...dos excelentes hábitos de nuestros neoclásicos: el apego a los usos normales del idioma y el conocimiento de todo lo que razonablemente debía conocerse acerca del tema por tratar. El descuido se hizo moda...procedían como si

¹⁵⁵ Ibid., 196.

¹⁵⁶ Ibid., 10.

¹⁵⁷ Ibid., 105.

¹⁵⁸ Ibid., 125.

¹⁵⁹ Henríquez Ureña (1949), 87.

pensasen, lo mismo que Rimbaud en años posteriores, que su desorganización mental era sagrada ('Jáí fini par trouver sacré le désordre de mon esprit').¹⁶⁰

Tal desorden no conduce a la creación de obras que representen un nacionalismo genuino. Más bien genera discursos sordos que circulan entre la élite—de los que tienen un lugar en el museo y en la torre de marfil—y no entre el pueblo.

Este desprecio de Henríquez Ureña por lo meramente raro y estético encuentra resonancia, por ejemplo, en Lukács: caería bajo la categoría del arte que no se dirige al mundo real, y por lo tanto no cumple ninguna función social o pedagógica. Lo que debe regir, según Henríquez Ureña, tal como se estableció en la sección anterior, es un equilibrio entre dos extremos: el arte tan rarificado que ha perdido su significación política, y el arte tan político que ha perdido su valor artístico. La estética debe tener una conexión con la acción política efectiva, y para ello debe empezar—como ya se ha visto también—con un buen análisis, cuidadoso y acertado, de la realidad. Debe tener sus raíces en lo real y lo concreto—tesis schilleriana, por encima de Kant—y debe permitir, después, una convergencia entre hecho y valor, cuerpo y mente; cognición y sensación.

Y un análisis de esta índole se logra con el trabajo artístico e intelectual cuidadoso. Las grandes figuras en la historia de las letras americanas, entonces, son para Henríquez Ureña aquéllas que combinaron el talento con el trabajo disciplinado. Surgen muchos ejemplos, además de Bello. Uno es Alarcón, “un genio racional, ético” y otro es sor Juana Inés de la Cruz, cuyo “deseo de saber y...disposición para la ciencia resultan...aun más extraordinarios que su talento literario...La tenacidad fue un rasgo de su carácter, lo mismo que en Alarcón.”¹⁶¹ O Sarmiento, para quien todo hecho observado “está siempre, implícita o explícitamente, en relación con un amplio y coherente sistema de ideas. Todo lo que atrae su atención lo espolea a pensar. Pero su mirada no es sólo intelectual; es también imaginativa. Tiene el don descriptivo.”¹⁶² Lo mismo en Hostos, hombre “racionalista, con una profunda fe en el poder de la razón para descubrir la verdad,” además de una “poderosa imaginación...Y otro don, el don de la elocuencia.”¹⁶³

Siguiendo estos ejemplos, que combinan talento crudo con rigor y disciplina, los artistas y los intelectuales americanos podrán hacer que sus letras y sus artes sigan corrientes positivas a futuro; corrientes que ayudarán a fortalecer la tendencia que ya existe, y que apunta hacia la igualdad y la independencia de Latinoamérica en todo sentido (en el plano artístico, en el plano cultural, en el económico...). Este mensaje, que mira hacia el futuro, es una de las claves de lo que busca transmitir este canon portador de valores.

D. La función canónica de *Las corrientes en la América Hispánica* y el hombre de letras

Si Henríquez Ureña mira hacia el futuro al escribir *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, estableciendo pautas para la producción artística y para futuros

¹⁶⁰ *Ibid.*, 130 – 131.

¹⁶¹ Henríquez Ureña (1949), 74, 81.

¹⁶² *Ibid.*, 138.

¹⁶³ *Ibid.*, 160.

proyectos canónicos, su preocupación también se dirige al presente inmediato, donde la aplicación más urgente y necesaria del canon pasa por un fortalecimiento de la identidad latinoamericana. En ambos casos, es el intelectual quien debe cumplir un rol importante para que se realicen estas funciones.

Revisando los criterios de canonización que moldean *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, se estableció que la pauta central es la búsqueda de la expresión genuina en la literatura, o por lo menos de las corrientes que se acercan a ella. Henríquez Ureña entiende la expresión genuina como aquella que tiene la capacidad de promover la construcción espiritual del mundo bajo el patrocinio de la utopía. Es solamente mediante la expresión genuina—que nace de una intuición también genuina, que luego debe ser trabajada de forma cuidadosa—que se puede emprender el camino hacia el establecimiento de una fuerte identidad propia, perteneciente a la *magna patria*. También se estableció, revisando *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, que la expresión genuina ya existe en el pasado de las letras americanas.

Considerando esto, este canon se puede interpretar como un programa intelectual con propósito educativo. Tiene la innata pero latente capacidad de promover utopías, siendo el eslabón faltante el intelectual que continúe la tarea de los hombres magistrales que crearon las expresiones artísticas—esos dueños originales del espíritu latinoamericano—y que lo ensanche y transmita. Del maestro, entonces, tanto como del escritor, depende la posibilidad de alcanzar la utopía. Gracias al maestro se puede lograr una verdadera conexión entre el canon, con los valores y mensajes que conlleva, y su comunidad de creyentes, para aprovechar “el ‘poder efectivo’ del arte y del libro como instrumentos de

‘construcción espiritual del mundo.’”¹⁶⁴ Este proyecto consiste en enseñarle al pueblo latinoamericano lo que “debería” saber de su propia historia literaria para sacudir la

ambivalencia que ha tendido a sentir históricamente frente a su canon.¹⁶⁵ Esto—la identificación del sujeto con su canon, sobre todo en este caso, dado que antes no tenía un canon al que pudiese considerar suyo—es la fundación de la autonomía de Latinoamérica. El primer paso es la publicación misma de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, acto que tiene peso por llevarse a cabo en un momento en que faltaban antologías escritas en tierra americana (razón por la cual la literatura del pasado había sido mal juzgada), y el segundo paso depende del hombre de letras.

En esto, el hombre de letras debe seguir el mismo modelo de trabajo metódico y minucioso que ya se estableció para el artista, y su capacidad de hacer esto va mano en mano con la profesionalización de su campo intelectual. La meta aquí es la constitución de “la profesión literaria. Con ella debieran venir la disciplina, el reposo que permite los graves

empeños.”¹⁶⁶ Con tiempo para dedicarse plenamente a su vocación, el hombre de letras podrá fomentar el desarrollo del sistema educativo y el uso del canon como herramienta valórica, aplicando *Las corrientes literarias en la América Hispánica* de manera concreta.

Además de simplemente canonizar, entonces, Henríquez Ureña también teoriza sobre el acto de canonización y cómo ha de realizarse: mediante la revisión del universo de obras americanas y su reducción a una lista esencial, en base a criterios específicos. Así, Henríquez Ureña contribuye a un deslinde del objeto de estudio, que es el primer paso

¹⁶⁴ Hozven (1988), 293.

¹⁶⁵ Véase Gutiérrez Girardot (1978), xxii.

¹⁶⁶ Henríquez Ureña: “El descontento y la promesa” (1960), 252.

imprescindible para cualquier campo de estudio especializado. Proporciona un bosquejo para la enseñanza en el presente y también para futuros estudios.

Es por esto que *Las corrientes literarias en la América Hispánica* son, según Mariaca, un acto fundador de la modernidad. Son la primera manifestación de “un discurso consciente de sí,” que escudriña la cultura y “la periodiza, la sistematiza, la clasifica.”¹⁶⁷

Si los antecesores de Henríquez Ureña—Gutiérrez Nájera, Darío—estaban tanteando todavía, el planteamiento de Henríquez Ureña ya es sólido y establecido: tiene una concepción concreta del lector, del escritor y de la historia literaria. Y esto es crucial porque “la mejor respuesta contra el desdén y la reducción metropolitanos es el esfuerzo

crítico propio.”¹⁶⁸ Aquí queda claramente establecido el rol público del hombre de letras latinoamericano: armar un canon para declarar la autonomía de su campo cultural y de su continente. Queda fuera de duda la potencia valórica de este canon, que por tener una misión tan claramente social y política, no puede ser neutral ni objetivo. Comunica un mensaje de independencia que busca promover los caudales que llevarán hacia la utopía de América.

¹⁶⁷ Mariaca Iturri (1993), 26.

¹⁶⁸ Barrera Enderle (2003), 54.

CONCLUSIONES

Todas las técnicas que dan forma a *Las corrientes literarias en la América hispánica* hacen de esta obra “un canon cuyo diseño estaba íntimamente relacionado con todo proceso

político y social de la modernidad cultural,” escribe Mariaca.¹⁶⁹ Y ese canon, sostiene también Mariaca, es un desafío radical justamente porque sus criterios canónicos buscan las relaciones entre literatura, cultura e historia. Es la fundación de una tradición literaria, acto constitutivo de la articulación autónoma del campo intelectual y de la independencia cultural de América. Y por todas estas razones, por estas técnicas integradoras que buscan conexiones, hay que considerar a Henríquez Ureña como “tan contemporáneo nuestro como de su propio tiempo.”¹⁷⁰

De sus planteamientos, varios siguen siendo—sesenta años más tarde—pilares de la concepción contemporánea de la literatura y del canon literario, en la vertiente que reconoce la apertura y el dinamismo y se opone a la deshistorización. Aceptar estos planteamientos es optar por la “continua discusión que invita a la reflexión y evita la reificación...en verdades

dadas o textos sin vida.”¹⁷¹ Aceptarlos es ver el canon como creación humana, construido con lazos mundanos que lo unen a la educación y al momento sociopolítico del que surge. Es abogar por historizar la literatura; por conocer el funcionamiento del sistema literario en su intertextualidad y no sólo en textos específicos. Es ver la literatura como una corriente de agua que no puede ser analizada como momento aislado, sincrónico, en estado fijo, porque forma parte de un proceso en movimiento. Y como corriente de agua, la historia literaria no se detiene al terminar *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, sino que sigue evolucionando.

Sin duda alguna, Henríquez Ureña en la actualidad tomaría la posición que hoy sigue cuestionando el canon tradicional, y abogaría por la renovación incluso de su propio canon (proyecto llevado a cabo por Ángel Rama). Porque, al articular *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, como ya se ha visto, no sólo da forma a un canon, sino que también pone las pautas de un modelo por seguir. Y el desafío del intelectual latinoamericano es seguir haciendo trabajos de revisión del pasado según los conceptos esbozados por Henríquez Ureña.

El criterio guía debe ser siempre la idea de que el canon debe ser diferentes cosas para diferentes épocas, con tal de recoger la esencia de cada momento—un tenaz endoso del canon abierto y del canon como mapa cognitivo, que depende de la constante revisión y renovación. Así, el canon mantendrá su capacidad de identificar los descontentos relevantes de una época y de recoger las propuestas que surgen como reacciones. De este modo, basándose en diagnósticos de la realidad y juicios valóricos, el canon literario logrará mantener una dimensión explícitamente política que a la vez seguirá fortaleciendo la identidad nacional o regional de sus creyentes y facilitará la elaboración de proyectos en común.

¹⁶⁹ Mariaca (1993), 29.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Culler, Jonathan: “El futuro de las humanidades,” en *El canon literario* (1998), 160.

Pero esta renovación debe hacerse de manera cuidadosa—los futuros cánones no deben fundarse en rescates impulsivos que busquen destacar lo ingenioso o lo raro. Ya se ha visto que Henríquez Ureña no valora la impulsividad en la creación artística ni tampoco en la labor crítica. Tanto en la producción literaria como en su posterior revisión que busca rescatar la expresión genuina, lo que debe regir es la disciplina y el estudio crítico. Lo más importa es una contemplación cuidadosa del pasado, una “nueva lectura

que revela y releva.”¹⁷² Los pueblos son herederos de tradiciones que hay que trabajar, perfeccionar y continuar—no hay que instigar una revolución. Del mismo modo en que Henríquez Ureña concibe la historia como flujo y continuidad, del mismo modo en que concibe una conciliación con lo europeo, y del mismo modo en que cada generación va definiendo su descontento y su promesa en los cimientos de anteriores descontentos y promesas, así también ve el progreso como algo que debe enraizarse en un pasado cuidadosamente estudiado (como Jameson). La utopía se constituirá sobre la base de esa herencia perfeccionada, y no mediante una reivindicación irreflexiva. Como ya se estableció: el ansia de perfección es la única norma.

Todo esto debe reflejarse en los futuros trabajos de canonización. De cierto modo, esto es una aceptación de la posición de Robinson, quien reclama la necesidad de un rescate de obras combinado con una explicitación de las pautas de canonización como camino para influir en las formas de futuros cánones. Revisión de cánones anteriores y su modificación. Tarea epistemológica y tarea vocacional, que busca teorizar pero también rescatar obras excluidas como miembro de una comunidad de creyentes.

Este tipo de trabajo puede ser un gran aporte a las causas de los grupos minoritarios. En el caso de Latinoamérica, consiste en declarar que *tiene* el contenido de un canon propio, y que puede y debe articular ese canon, estableciendo así sus problemas y preocupaciones para que las futuras expresiones canónicas sigan siendo representaciones de la voz propia de Latinoamérica. Para esto pone los cimientos Henríquez Ureña: logra el deslinde inicial del objeto de estudio. La tarea a futuro es seguir analizándolo disciplinadamente. Éste es el camino hacia la independencia política y hacia el fortalecimiento del campo intelectual de las letras, dos cosas que van juntas.

La misma “generosidad” que Henríquez Ureña aplica a sus antecesores, y que debe regir para los futuros trabajos de canonización, se debe aplicar también a Henríquez Ureña para perdonarle las faltas y omisiones. Y por supuesto que ha sido blanco de ciertas críticas, algunas de las cuales ya han sido mencionadas. Se ha criticado, por ejemplo, el hecho de que percibiera un devenir que avanzaba hacia la utopía (concepto que hoy ya no está en boga), o su concepción lineal y unidireccional de la historia, en que cada generación tiene su movimiento correspondiente y no existen desfases ni rupturas (pero es, después de todo, un modernista y un neoclasicista, y acepta la idea de la adecuación entre materia y forma). Ha sido acusado también de europeizante, elitista y centrista; por ejemplo, porque no incluye la época precolombina en su canon, lo que podría llevarnos a preguntar qué concepción tiene del americanismo—aunque recién en los años setenta la historia empieza a verse como una lucha en contra de las concepciones impuestas por los europeos; y Henríquez Ureña propaga una considerable apertura hacia la oralidad y la cultura indígena, como ya se ha visto. Es cierto que ve la historia como la de los dominadores, pero también entiende que hay dos historias, la del conquistador y la del conquistado.

De hecho, el ambiente en que fue recibido *Las corrientes literarias en la América Hispánica* no fue muy favorable. Según cierta perspectiva, el libro no ofrecía ningún consejo

¹⁷² Barrera Enderle (2003), 53.

práctico: “ni cómo se organiza un país o una revolución, ni cómo se interpreta fácilmente un poema...en nada se parecían a un manual de historia literaria al uso,” escribe Gutiérrez Girardot como parte de su reivindicación política de Henríquez Ureña.¹⁷³

Pero no hay que pedirle demasiado a Henríquez Ureña. Hay que recordar que es una figura transicional, heredero de la tradición historiográfica liberal decimonónica, pero que también empieza a salir de ella. La conclusión justa a la cual hay que llegar es que *Las corrientes literarias en la América Hispánica* es un canon apropiado para el año en que es concebido. Y más que apropiado, un aporte adelantado y crucial para la construcción de identidad del continente. Declara que pese a la diversidad que marca a América Latina, tiene también una unidad cultural; una esencia que está en la lengua y que busca y manifiesta la literatura. Esto crea lo que Gates describe como “la repetición y revisión de temas, tópicos y tropos comunes, un proceso que une los textos significativos de la tradición...en un canon, del mismo modo que los eslabones separados se unen formando una cadena.”¹⁷⁴ Ese tema común, para Henríquez Ureña, es la idea de la identidad americana, y reuniendo los eslabones sueltos—esos textos que la ponderan—para unirlos en la cadena que es *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, se contribuye a su fortalecimiento.

En este sentido, *Las corrientes literarias en la América Hispánica* constituye en 1949 “el último y renovador eslabón de la historiografía literaria moderna.”¹⁷⁵ Y se ha visto aquí que sigue aportando valiosa información que todavía hoy es relevante. Tal vez el aporte más fundamental es la idea de la mutabilidad y de la incesante evolución del canon literario: ideas por las cuales Henríquez Ureña nos diría hoy que todavía es necesario y urgente que revisemos la historia literaria, y que tracemos cuidadosamente las corrientes que ha seguido desde 1949.

¹⁷³ Gutiérrez Girardot (1978), xxiii.

¹⁷⁴ Gates, en *El canon literario* (1998), 184.

¹⁷⁵ Gutiérrez Girardot (1978), xxiii.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. "Prólogo," *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York, NY: Verso, 1983.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- . *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos Editorial Del Hombre, 1997.
- Barrera Enderle, Víctor. "El relevo en una empresa pendiente: La independencia cultural en los 'Seis ensayos en busca de nuestra expresión,' de Pedro Henríquez Ureña." *Revista Universum*, N. 18 (2003): 45 – 54.
- Berlanga, Ángel. "¿Qué literatura impone la escuela? *Cultura del Domingo*. 6 Marzo 2005.
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/index-2005-03-06.html>>
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Trs. Alberto de Ezcurdia, Ramiro Gual, Violeta Guyot, Jorge Dotti y Néstor García Canclini. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- Corredor, Eva L. "Lukács After Communism: Interviews with Contemporary Intellectuals." Durham & London: Duke University Press, 1997.
- Durán, Diony. "Sucronía y utopía: proyecto utópico de Pedro Henríquez Ureña." *Actas del II Congreso Europeo de Latinoamericanistas, Halle (Alemania), septiembre 1998*. Editado por Thomas Bremer y Susanne Schütz. Halle: Martin Luther Universität Halle-Wittenberg, 1999. <<http://www.cielonaranja.com/phu-dionyduan.htm>>
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishing, 1990.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez-Roca, 1968.
- . *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1972.
- . *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel, 1979.
- Fauquié, Rafael. "El anhelo utópico: Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes." *Espéculo. Revista de estudios literario*, Universidad Complutense de Madrid, 2004. Versión online: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/anelout.html>>
- Febres, Laura. *Pedro Henríquez Ureña, crítico de América*. Caracas: Ediciones la Casa de Bello, 1989. Edición digital autorizada para el Proyecto Ensayo Hispánico. <<http://www.ensayistas.org/filosofos/r-dominicana/phu/cap9.htm>>
- . *Transformación y firmeza. Estudio sobre Pedro Henríquez Ureña*, presentado en la OEA, 1984.

- Ferrada A., Ricardo. "Construcción de una identidad crítica latinoamericana: Octavio Paz o la ideología del texto." *Literatura y Lingüística*, N. 15 (2004): 27 – 46.
- García Márquez, Gabriel. "La soledad de América Latina" (discurso de aceptación del Premio Nobel), 1982.
- "Por un país al alcance de los niños," en *Colombia: al filo de la oportunidad*. Bogotá: Colciencias, 1995.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "La historiografía literaria de Pedro Henríquez Ureña: promesa y descontento." *Aproximaciones (ensayos)*. Bogotá: Procultura, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, 1986 (65 – 86).
- "Pedro Henríquez Ureña," prólogo, *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho, 1978.
- Hartwick, Larry. "On the Aesthetic Dimension: A Conversation with Herbert Marcuse." *Contemporary Literature*, N. 22 (1981): 417 – 424.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Historia de la cultura en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- "La cultura y los peligros de la especialidad." *Nosotros*, Buenos Aires, Año XVI, N. 160, tomo 42 (septiembre 1922): 47 – 54.
- *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho, 1978.
- *Obra crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Hozven, Roberto. "Pedro Henríquez Ureña: el maestro viajero." *Revista Iberoamericana*, N. 142 (enero – marzo 1988): 291 – 320.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1991.
- Jofré, Manuel. *Tentando vías: semiótica, estudios culturales y teoría de la literatura*. Santiago: Coedición Universidad Católica Blas Cañas y Universidad Andina Simón Bolívar, de Quito, Ecuador, 1995.
- Lukács, Georg. *Estética (vol. I): la peculiaridad de lo estético. Cuestiones preliminares y del principio*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona & México: Grijalbo, 1966.
- *Prolegómenos a una estética marxista. Sobre la categoría de la particularidad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1969.
- Machado, Germán. "Instantes encabritados: canon, asedio y fuga." *[S]ur[g]entes*, 28.06.05. <<http://librodenotas.com/surgente/7129/instantes-encabritados-canon-asedio-y-fuga>>
- Marcuse, Herbert. "La dimensión estética." *Eros y civilización*. Trad. Juan García Ponce. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1970.
- *Un ensayo sobre la liberación*. Trad. Juan García Ponce. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
- Mariaca Iturri, Guillermo. *El poder de la palabra: ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*. La Paz: Casa de las Américas, 1993.

Moya López, Laura A. "Pedro Henríquez Ureña: la identidad cultural hispanoamericana en 'La utopía de América.'" *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, N. 20 (julio – diciembre 2000): 67 – 100.

Pitol, Sergio. "Pedro Henríquez Ureña visto por sus pares." *Jornada Semanal de México D.F.*, 13 mayo 2001. <http://64.70.180.204/henriquez_urena.htm>

Rojo, Grínor. "Pedro Henríquez Ureña o la búsqueda de nuestra expresión." Inédito.

----- "Prólogo," *Clásicos latinoamericanos: para una relectura del canon*. Volumen I. Inédito.

----- "Prólogo," *Clásicos latinoamericanos: para una relectura del canon*. Volumen II. Inédito.

Sullà, Enric, compilador. *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998.