

ESTUDIOS

EL PROBLEMA DE LOS GÉNEROS EN LOS VIRREINATOS HISPANOAMERICANOS

Por ELENA CALDERÓN DE CUERVO (*)

PRELIMINARES

Este trabajo es una referencia precisa a las causas que la particular formalización de los géneros importados del Viejo Mundo adoptaron en los Virreinos hispanoamericanos. Nos hemos basado, para el presente análisis, en nuestra experiencia de lectura tanto como en nuestra tarea de docencia universitaria que ha tenido siempre como objetivo lograr una síntesis a la vez que establecer ciertos principios que funcionaran como puntos de partida en la apreciación del fenómeno literario en América. De acuerdo con esto, nuestras observaciones preliminares sobre los aportes críticos se reducirán a resaltar las líneas generales de análisis que los manuales y repertorios generales más recientes han establecido, no sin antes subrayar el valor de algunos trabajos puntuales sobre ciertos géneros, tales como los de Walter Mignolo (1) y James Murray (2) para la crónica, Frank Pierce para la épica (3), los de José Juan Arrom para el teatro (4), la obra insoslayable de don Marcelino Menéndez y

(*) Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza).

(1) De Mignolo hay dos trabajos importantes sobre la historiografía indiana: «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y conquista» aparecido en la *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, T. I. *Época colonial*, coordinada por Luis Itúgo Madrigal (Madrid, Cátedra, 1982) y el trabajo aparecido en *Modern Language Notes* (vol. 96, n.º 2, mar. 1983) bajo el título «El metatexto historiográfico y la historiografía indiana». Aunque se le puede achacar a Mignolo el compromiso con distintas escuelas críticas que opacan su tarea, no se puede dejar de reconocer que es el primero que intenta una sistematización de la historiografía indiana desde la Literatura.

(2) *Spanish Chronicles of the Indies: Sixteenth Century*, New York, Twayne, 1994.

(3) *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968 (2.ª edic. en castellano)

(4) *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1956. (Reeditado en México por Andrea en 1967 como: *Historia del teatro hispanoamericano. Época colonial*). Es muy importante, para el estudio de este género, el trabajo crítico y antológico de Carlos Ripoll y Andrés Valdespino, *Teatro hispanoamericano. Antología crítica*, New York, Anaya Book Co., 1972.

Pelayo (5), las contribuciones de Emilio Carilla (6) y Horacio Jorge Becco (7) para la lírica tanto como los estudios sobre la novela de Cedomil Goic (8).

En lo que respecta a las últimas historias de la Literatura Hispanoamericana Colonial, tanto la de Cedomil Goic para Crítica (9) como la de José Miguel Oviedo para Alianza (10), si bien tienen en cuenta la clasificación del material literario por géneros, adoptan para su sistematización un criterio cronológico en función de los movimientos estéticos tal y como están codificados para la Península, salvando la aparición de ciertas creaciones «originales» como la crónica y la recuperación de textos en lengua indígena. Mención aparte merece la compilación de trabajos monográficos de Luis Iñigo Madrigal para Cátedra (11), donde algunos autores, como es el caso de Mignolo, reflexionan sobre cuestiones formales del género —o tipo discursivo— sobre el que están tratando. Así entonces, de acuerdo con estos autores, los géneros se formularían en función de los principios canónicos vigentes para los estilos que ocupan el espacio cultural europeos durante los siglos XV, XVI, XVII y XVIII. Goic y Carilla, salvando los primeros testimonios —crónicas y teatro evangelizador— establecen, en general, una periodización que considera vigentes en Hispanoamérica, Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococó y Neoclasicismo. José Miguel Oviedo, por su parte, reconoce también un primer momento de creatividad espontánea, para luego sistematizar el fenómeno literario de acuerdo con los grandes movimientos del Viejo Mundo. Establece como items, un «primer Renacimiento», un período de transición del Clasicismo al Manierismo, Barroco, Ilustración y, como epígonos del mundo colonial y amalgamados sincréticamente, Neoclasicismo y Romanticismo.

Si el Barroco requiere una redefinición de sus rasgos para justificar las obras que caen bajo su dominio en Hispanoamérica, el Manierismo como momento histórico de transición desde el Renacimiento es prácticamente insostenible, tanto como es muy difícil reunir un corpus de obras renacentistas en el Nuevo

(5) *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948 (2 volúmenes). En una línea netamente historicista están también las contribuciones de Hellen Ferro, *Historia de la poesía hispanoamericana*, New York, Las Américas, 1964 y Merlin Forster, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Clear Creek, Indiana: American Hispanist, 1981.

(6) *El gongorismo en América*, Buenos Aires, Univ. de Buenos Aires, 1946; *La literatura barroca en Hispanoamérica*, Madrid, Anaya, 1972. A mi juicio, uno de los trabajos más útiles en este aspecto es el que logra con su aporte monográfico —«La lírica hispanoamericana colonial»— para la *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo I. *Epoca Colonial* coordinada por Luis Iñigo Madrigal (Madrid, Cátedra, 1982).

(7) *Poesía Colonial Hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.

(8) *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

(9) *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana. Epoca Colonial*, Barcelona, Crítica, 1988.

(10) *Historia de la Literatura Hispanoamericana. De los orígenes a la emancipación*, Madrid, Alianza, 1995.

(11) *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. (op. cit. supra)

Mundo. Más aún, hasta qué punto los rasgos señalados como neoclásicos no son más que los aspectos del último Barroco Ilustrado, que es el que, a nuestro entender, recibe directamente la influencia del Romanticismo inglés y francés.

El problema generado por este tipo de periodización crítica —que tiene su cuna en un, hasta cierto punto aceptable, historicismo positivista— puede apreciarse en relación con dos aporías: en primer lugar la idea de una temporalidad colmada de significación, determinante aunque discontinua y recurrente, sería la responsable de la configuración del canon estético en función del cual habrá de comprenderse la percepción y traslación estilística de la realidad. Parece obvio señalar que, bajo estas coordenadas, el tiempo histórico funciona como la categoría propia de la percepción en la que, como en un molde, se vuelca el fenómeno literario. Una idea parecida la encontramos en los planteos fenomenológicos de Husserl: de un modo o de otro la tesis de una temporalidad predominante confirma las más osadas aventuras del lenguaje y certifica, a un tiempo, la validez de la intuición poética y el indisoluble lazo que une la poesía con su tiempo. Siguiendo este tipo de reflexión, una «teoría de la poesía» exige, por lo demás, una «psicología estética» del poeta en cuanto emisor y del receptor, ya que la literatura es la conducta lingüística, el mensaje, en definitiva, de aquel «espíritu de los tiempos». La intensidad del circuito poético reclama del emisor una percepción del momento tan aguda como intensa. Desde el punto de vista del receptor, la poesía es acto riguroso de reconstrucción y, en rigor, más que a reproducir un mundo ideal, la literatura tiende a conmover. Estilísticamente, el poeta es un virtuoso, su *tour de force* consiste en convertir el sentimiento en un lenguaje y esta es la segunda aporía de la herencia historicista. Cualquier desviación o «compromiso» de algunos de los factores del circuito, pone en peligro la eficacia de la transferencia del «numen», función privativa de la poesía. Sobre este principio está montada la tesis romántica del «arte por el arte» tanto como las bases de la Estética a partir de Baumgarten.

En este proceso de subjetivización del problema de la creación artística, la «originalidad» se convierte en el dato esencial de toda poesía. Pero esto presupone la fractura de todo principio canónico y la instauración de las «estéticas acráticas» e, inclusive, la rebeldía contra «el tiempo que nos tocó vivir», como dirá en los albores del siglo XX Rubén Darío. Otra vuelta de tuerca, pero en el mismo sentido, significan el neohistoricismo de Foucault y el deconstruccionismo a partir de Derrida a los que Harold Bloom describe «como miembros de la Escuela del Resentimiento» (12).

(12) La reacción de Harold Bloom es más escandalosa que efectiva ya que para él el canon, «palabra religiosa en su origen», «se ha convertido en una elección entre textos que compiten por sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas». *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995, pág. 30.

Hija de la Epistemología clásica, esencialmente realista, toda reflexión crítica que se plantee el problema del «género» traiciona un marco filosófico que le otorga primacía al ser sobre el conocer y a éste el hecho de estar determinado por el primero. De acuerdo con esto, la forma es entendida como causa formal y no se agota en la concepción de un principio meramente distributivo o estructurante (13). Conviene recordar que la esencia de todo género literario señala la presencia señera, constitutiva de una causa final, en la medida en que ese fin que informa la obra poética traspasa, por así decirlo, su sentido completo. De otro modo, la teoría de los géneros se vería agredida en aquellas producciones en las que la presencia, o ausencia, de ciertos trazos histórico-estéticos determinados, entendidos como inherentes al género en sí, producen una variación sensible en la forma poética. Si se admite, entonces, una consideración de los géneros que esté subordinada a los períodos que la Historia determina para los movimientos estéticos, el verdadero valor de una obra literaria cede el primer plano a lo meramente aspectual y contingente o se agota en el planteo de una distinción dada. Surge, así, la cuestión de si estas producciones son, cabalmente, géneros literarios o han sido incluidas en la denominación por un exceso analógico. Si por un lado aceptamos que el factor histórico incide sobre la obra poética a partir de aquello que denominamos su contexto, no es posible admitir, por otro, que la contingencia de la órbita social de una obra sea la que determine su esencialidad genérica aunque haya que aceptar, de todas maneras, que el conjunto de rasgos propuestos a partir del contexto expliquen la resolución estética de los fines.

PROBLEMAS DE CONJUNTO

Cierto es que los géneros literarios son entidades históricas y no absolutas; así la división que la antigua preceptiva griega estableció entre tragedia, comedia y epopeya se ha transformado con el correr de los siglos. Pero aun aquella división clásica dista mucho de ser hoy una simple convención del pasado, pues nos sigue indicando la raíz poética de nuestras actuales manifestaciones literarias. Lo cual es señal de que estas últimas no se han separado tanto del molde griego. Desde luego, los géneros son permeables entre sí, pero aun en sus mutuas absorciones siguen leyes nada azarosas y

(13) Fueron en un principio los formalistas rusos quienes rechazaron unánimemente esta correlación conceptual, pues implica un concepto de forma como algo externo, una especie de recipiente o de envoltura que encierra el contenido. Sustituyeron este concepto estático y espacial de forma por uno más dinámico, pues la unidad de la forma, lejos de constituir una entidad simétrica cerrada, es una totalidad dinámica, «cuyos elementos no están ligados por un signo de igualdad y de adición, sino por un signo dinámico de correlación y de integración» (Vladimir Propp, en: *Théorie de la littérature. Textes de formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1965, pág. 117)

siempre terminan consagrando el predominio del género envolvente sobre el que resulta envuelto.

En función de la complejidad de los factores expuestos, se hace necesario intentar una aclaración de lo que se entiende por género y, en este sentido, nuestra referencia a la *Poética* de Aristóteles se vuelve forzosa. Y esto por dos razones: en primer lugar porque la epistemología y hasta una cierta propedéutica literaria nacen con la *Poética* y, en segundo lugar porque la cultura que se instala en los virreinos americanos está fuertemente abroquelada en el pensamiento clásico impuesto por el último Humanismo, el Humanismo postridentino, aun cuando, como se verá, la lectura de Aristóteles era aún una lectura «latina», es decir, apuntalada en el «utilitarismo» de Horacio y Quintiliano.

Dado el carácter fragmentario, como de apunte sin acabar que es la *Poética*, Aristóteles no da una definición de género poético o literario, tanto como no aclara la noción de imitación sino que toda esa serie de conceptos deben referirse, para la comprensión del texto, a lo establecido en los otros libros del filósofo. Trabaja, por otra parte, sobre un material preestablecido, conocido y consagrado si se quiere, por los críticos del momento y sobre el cual, fiel a los principios de su método, propone un cierto ordenamiento o clasificación lógica con su consecuente definición. Así, la primera definición que establece es que la poesía, en tanto que arte, no es otra cosa que «imitación» por medio del lenguaje, cuyos géneros próximos son: la tragedia, la comedia y la epopeya.

La segunda definición que establece, la más completa y, en rigor, la única en sentido propio, es sobre la tragedia. En el capítulo 6 dice:

La tragedia es imitación de una acción esforzada y completa de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, con las distintas especies de aderezos separadas en las distintas partes, mediante personajes que actúan y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. (49b, 24-28)

La catarsis, entonces, se erige como causa final y razón de ser de la tragedia. Aristóteles distingue cuando habla en general del «arte», al que no le da el sentido teleológico que le daba Platón a las artes en general; no le da una finalidad fuera de sí mismo: «el arte es virtud en sí mismo» aclara en la *Física* y en este sentido lo compara con la naturaleza con la diferencia que las entidades naturales tienen substancia, son creadas por Dios, en tanto que las entidades poéticas, al ser creadas por el poeta o el hombre en última instancia, no tienen substancia y son puro accidente: «artificios» concretamente, y tienen, por el hecho de ser artificiales, sólo fin en sí mismas : producir el placer que les es propio. Pero cuando habla de género poético establece la diferencia en relación con la causa final, como se aprecia cuando habla de la tragedia.

En lo que respecta a la epopeya, Aristóteles dice que «es el arte de imitar en hexámetros», haciendo relación al tipo de verso con el que se construye, lla-

mado *epos*. Y aclara más adelante: «es imitación de hombres esforzados, en verso y con argumento» (49b, 9-10). No especifica la causa final, y sólo le atribuye el fin del arte en general: «para que, como un ser vivo, único y entero, produzca el placer que le es propio» (59.^a, 17-21). Pero esta parquedad en lo que respecta a la definición de la epopeya debe atribuirse, sin dudas, al carácter fragmentario de la *Poética* ya aludido, al que también atribuimos la ausencia de mayores referencias a la comedia, prometidas en el capítulo 5. No obstante no haber dado una definición completa de la epopeya, cuando se refiere a la jerarquía de los géneros en el capítulo 26, dice Aristóteles que la epopeya es superior a la tragedia porque «está dirigida a espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia es para «ineptos» (62.^a, 2-4). Hay pues, de manera implícita, un fin preestablecido que tiene que ver con una cierta dignidad del receptor y sus motivaciones.

Habrá que entender, entonces, con Aristóteles que los géneros literarios son aquellas entidades artísticas que se ponen al servicio de los fines últimos del hombre aún cuando queda claro y sin contradicciones que el arte en su necesidad constructiva no exija una causa final mayor que las pertinentes al orden poético.

En la Edad Media los géneros siguen el esquema clásico, esquema que perdurará hasta, inclusive, la Ilustración. Puestos al servicio de la salvación del alma, el drama se vuelve drama religioso y se asocia al Sacrificio de la Misa. De aquí derivan los Autos Sacramentales y el teatro religioso o catequístico. La diferencia radica, en relación con las obras antiguas, en que la salvación del alma supone, a partir del cristianismo, un programa y esta adhesión a un programa es lo que proporciona unidad tanto en el espectro universal como en el transcurso del tiempo. El canon medieval es un canon muy rígido porque, precisamente, su unidad está dada por la fidelidad al programa teleológico cristiano.

Es lógico pensar que el genio cristiano se abocó, en un primer momento, a la exégesis de las verdades evangélicas y que la producción estrictamente literaria encontró en la tradición greco-latina un oponente difícil de superar.

La epopeya es, quizá, el ejemplo más claro del esfuerzo que la primitiva poesía cristiana hizo para superar la jerarquía aplastante de los modelos paganos. La *Farsalia* de Lucano cierra magistralmente el ciclo épico antiguo y frente a su grandeza se hizo muy difícil erigir un monumento literario que alcanzara, como mínimo, las mismas dimensiones que ésta. La poesía cristiana logra ubicarse al mismo nivel que la pagana recién, y curiosamente, en lengua vulgar, con Dante: es en la *Commedia* en la que se advierte, definitivamente, la fusión sin conflictos, tanto estética como doctrinaria, entre el mundo cristiano y el pagano. Las versiones épico-cristianas producidas a partir de aquí, en general, seguirán el modelo latino de la *Eneida*, a los griegos se los conocerá por medio de los latinos hasta el siglo XV, y, en el ideal humano y civil, el santo habrá reemplazado al héroe.

Dado el carácter finalista de la obra de creación, la reflexión filosófica sobre el arte casi no se deslinda de una suerte de comprobación de sus fines hasta, inclusive, el *cinquecento* italiano. Y, en lo que respecta al Renacimiento y Barroco español, se observa, también una tardía aparición de las poéticas en lengua vulgar, lo cual revela a las claras un largo período de tanteos y ejercicios a través de los cuales el verso español va adaptándose a las nuevas corrientes italianizantes. Antonio Vilanova en su trabajo sobre los *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, señala que, si por un lado hay una gran proliferación de las poéticas latinas: Nebrija, Juan Luis Vives, Fox Morcillo, García Matamoros, Arias Montano, Pedro Juan Núñez, Lorenzo Palmireno, Francisco Sánchez (el Brocense) con una dedicación casi preeminente por los géneros didácticos y moralizantes, propio de la impronta doctrinaria de los humanistas peninsulares, no ocurre lo mismo respecto de la producción poética propia. Hay pues en España pocos teorizadores vernáculos. Los más importantes son, sin dudas, Alonso López, llamado el Pinciano, autor de la *Philosophia Antigua Poética* y Francisco Cascales y sus *Tablas Poéticas*. Ambos reciben una fuerte impronta italiana, particularmente de Antonio da Tempo y sus comentarios a Petrarca, de Gian Giorgio Trissino, Girolamo Muzio y Ruscelli, entre otros, cuyas obras constituyen, básicamente, una suerte de propedéutica del verso y la versificación italiana que los españoles aplican a la propia.

A las inflexiones italianizantes del verso hay que agregar, en este período y formando parte del mismo paquete, la promoción de textos griegos (de producción y de crítica) tanto como la preeminencia de las *Metamorfosis* de Ovidio. Si los primeros introducen a Platón y a los pitagóricos y dan lugar a la aparición de una literatura en cierto sentido esotérica, Ovidio aporta la mayor parte del imaginario poético de la época y casi la totalidad de las figuras nocturnas e infernales.

Hay, además, tres factores histórico-culturales entre los siglos XVI y XVII, que modifican sensiblemente el funcionamiento interno de los grandes géneros en la península y que van a tener una influencia capital en la configuración del canon hispanoamericano. Nos referimos concretamente al humanismo derivado del Concilio de Trento; a la preponderancia de la Retórica como ciencia rectora no sólo de las humanidades sino, y muy especialmente, de las bellas artes; y a las producciones tanto como a las disquisiciones críticas de Torquato Tasso a quien debemos considerar el mentor de Aristóteles para el siglo XVII.

En el primer caso, el humanismo derivado del Concilio de Trento, de neto corte jesuítico, significó, por un lado, la reivindicación de la inteligencia católica deprimida por efectos de la Reforma y propugnó, por otro, la aparición de una abundantísima literatura religiosa en lengua vulgar que dio espacio a lo que se conoce como Humanismo devoto, corriente que tuvo en España representantes de inmenso prestigio tales como Fray Luis de Granada, Fray Luis de León e inclusive los místicos: Santa Teresa de Avila y San Juan de la Cruz. Esta

literatura se erigía, en primer lugar, como una propuesta «popularizante» de la Teología y se insertaba en el programa de la Propaganda Fide derivado del Concilio. Impuso, además, este último humanismo, una imaginería basada en el Cristo histórico, tan bien representado por las pinturas de Murillo (14).

Señalamos en segundo lugar, la preponderancia de la Retórica, particularmente en la concepción de los grandes géneros literarios. La interacción de la Retórica y la producción poética se da ya en el mundo clásico pagano, pero se vuelve preeminente con la literatura cristiana. Así, es fundamental su presencia en la baja y alta Edad Media ya que se asocia con un arte que lleva implícita en esa condición propagandística del cristianismo: la evangelización es el primer postulado que implica la ley primera, es decir: la ley de la caridad. La intención persuasiva es, entonces, el principio constructivo y como el alma de la poesía. Esta impronta persuasiva operará, entre otros, en dos aspectos fundamentales de la producción poética: uno, la presencia textual del sujeto poético. Esta inflexión de la enunciación en el texto no es de corte Aristotélico, pero

(14) Henri Bremond, a quien debemos la tesis sobre el humanismo devoto, dice al respecto que «l'humanisme chrétien est plus spéculatif que peratique, plus aristocratique que populaire, il cherche d'abord le vrai et le beau plutôt que le saint, il s'adresse à l'élite plutôt qu'à la foule. Ces deux traits le distinguent de l'humanisme dévôt. Celui-ci est en effet avant tout un école de sainteté personnelle, une doctrine, une théologie mais affective et toute dirigée vers la pratique (...) L'humanisme dévôt appliqué aux besoins de la vie intérieure met à la portée de tous les principes et l'esprit de l'humanisme chrétien» (*Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, Paris, Le Seuil, 1923, pág. 17). La relación del humanismo con las nociones estéticas de Renacimiento y Barroco es forzosa. Hatzfeld, retomando la tesis de Bremond, al establecer la periodización de renacimiento como Manierismo, Barroco y Barroquismo, advierte simultáneamente cuatro clases de humanismo: «En el plano ideológico, acaso no debiéramos diferenciar cuatro estilos renacentistas (...) sino más bien cuatro clases de humanismo: el humanismo neopagano, el cristiano, el devoto y el ilustrado. El primero sustituye los ideales de la antigüedad por los ideales cristianos (...) El humanismo devoto o ignaciano se apropia de los más puros ideales de los antiguos, sometiéndolos a una norma universal cristiana. El humanismo ilustrado (...) adapta al mundo moderno sobre una base secularizada los elementos utilizables de pasados tiempos» (*Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973. op. 500). El humanismo devoto coexiste, para Hatzfeld, en tiempo y en importancia con el Barroco: «es una lástima que la expresión "humanismo devoto", acuñada por Henri Bremond, no haya alcanzado igual popularidad que el término "barroco". Hubiera sido su contrapartida ideológica más adecuada, ya que representaría al humanismo cristiano en un compromiso artificial, paralelo al manierismo, mientras que el humanismo ilustrado, con su racionalismo práctico y su amplitud de espíritu, casaría muy bien con el ilustrado rococó» (*idem*). De todas maneras, el término barroco tal y como lo emplea Hatzfeld, aplicado por igual a la unión de contenidos ideológicos y formales, se convierte en un medio apropiado para designar del modo más usual todo lo que la literatura postconciliar llevaba dentro de sí de piedad religiosa y de orden político, en aquellos tiempos. Por esta razón, no se puede admitir en el estudio de una obra barroca una perspectiva puramente estética, desatendiendo o considerando un estorbo el compromiso doctrinario de la misma. El humanismo devoto, de cepa italiana, nace al servicio de la *propaganda fide*, compromete en este esfuerzo la estética barroca y bajo la guía de España, se expande por el mundo cristiano. El papel preponderante de España en la difusión de la espiritualidad barroca le permite a Hatzfeld esgrimir uno de sus argumentos más valiosos: «A mi entender, todo barroco protestante y aún el barroco de América hispánica y católica son barrocos derivados, es decir imitativos y analógicos» (*idem*, pág. 499).

es una licencia que el poeta cristiano toma con el fin de, al aproximar la voz creadora a la recepción, darle a la intención persuasiva una mayor efectividad. El primer modelo es, sin dudas, San Agustín en *Las Confesiones*, en donde están dadas todas las modulaciones posibles de la primera persona. Pero la obra máxima, en este sentido, es la *Divina Commedia*. El otro aspecto, ordenado por la Retórica, es la particular formulación de la *inventio* en los términos de una fabulación. De allí que se introduzcan elementos de las mitologías griega y romana tanto como de la novela de caballerías. No obstante, esta presencia de lo fabuloso o maravilloso se permite siempre y cuando no traicione la *doxa* ni la credibilidad del lector ni, menos aún, la atención del público. Habrá que entender la fabulación en relación con el *ethos*, es decir, con el sentido paradigmático y aleccionador sobre el que está montada la creación poética. La presencia de lo maravilloso, tanto como de lo celestial o lo demoníaco permite al poeta distinguir con absoluto rigor los campos morales sobre los que está montado el sentido teleológico último de su poema.

Podemos decir, de acuerdo con esto, que, desde la Retórica se da un «protocolo de escritura» que establece una cierta *dispositio*, en orden tanto a la enunciación como a la formalización de la argumentación y un «protocolo de lectura», es decir, un «chequeo» de los efectos de la persuasión que van a ir dando origen, lentamente, al comentario o exégesis de los textos (siempre a cargo de esa primera persona) a la manera de la hermenéutica bíblica.

El último de los factores señalados lo hemos atribuido a la obra de Torquato Tasso, tanto de su epopeya: *La Gerusalemme liberata* como de los *Discorsi sul poema heroico*. Es evidente que la filosofía poética expuesta en los *Discorsi* toma como texto de referencia la misma *Gerusalemme* y quizá también, gran parte de la *Aminta* lo que hace que muchas de sus reflexiones sean en gran medida una justificación de los aspectos originales y en cierta medida transgresores de sus obras propias. No obstante, los *Discorsi* fueron sin duda la lectura que el Humanismo devoto y contrarreformista hizo de la filosofía poética clásica. Y, en este sentido, dos son las aporías principales sobre las que Tasso observó el problema de la poesía:

a) El problema del fin y utilidad de la poesía lo que supuso un arte puesto al servicio de la recepción. Esta preeminencia de la recepción por sobre los otros aspectos tiene su origen en la valorización que el clasicismo barroco hizo de la contemplación, actividad en absoluto superior a la propia labor del artista: no es el *teknites* sino el *theatés* el factor preeminente de la creación estética y sobre el que está puesta toda la validez universal del arte.

b) Si la poesía se postula como una filosofía es porque se constituye como una ética paradigmática a cuyo servicio habrá que entender el esfuerzo de la *inventio* y la incorporación de lo maravilloso.

La lectura que el Tasso hizo de la *Poética* está, pues, basada en la *Ética* y en la *Dialéctica*, y por esta razón, se desplaza el problema de la imitación y de la

originalidad en beneficio del *telos* y el *ethos*. Habrá que esperar el subjetivismo romántico del siglo XIX para que la reflexión estética recaiga sobre los problemas de la creación poética y, de acuerdo con ésto, mimesis y originalidad sean los conceptos puestos a consideración.

LOS GÉNEROS EN LOS VIRREINATOS

El perfil social de los virreinos hispanoamericanos no fue el mismo que el de los otros virreinos españoles (Nápoles, Cerdeña). En América se estableció una sociedad con una organización cultural netamente clerical, compuesta por una gran masa india, sobre la que se ejercía una decidida política de pedagogía cristiana, por soldados y conquistadores y por un pequeño grupo en torno al virrey que no siempre fue de la aristocracia peninsular. Estos eran los estamentos laicos de la sociedad hispanoamericana. Estaba, además, el grueso cuerpo de la vida conventual sobre la que recaía el peso de la impronta cultural de los virreinos. Los sucesivos concilios de la Nueva España y el Perú, llevados a cabo tanto por el Patronato como por las órdenes religiosas le dieron a la organización política de América el mismo sentido que la Misión: el objetivo de ambos fue la derrota de la idolatría y la instalación definitiva de una sociedad nueva. Bajo este espectro, si bien no se puede hablar de teocracia, sí se puede afirmar que la organización política americana fue decididamente confesional (15).

Habrá que señalar, además, que en este espectro religioso de la sociedad del Nuevo Mundo, la actitud contrarreformista, replegada y defensiva de la Europa cristiana cedió paso a una actitud más vital y dinámica acorde con el programa de la Misión o evangelización en América (16).

(15) Por otra parte, los objetivos del gobierno español en Indias se pueden deducir de los fines para los cuales fueron creados los virreinos. De acuerdo con Francisco Morales Padrón (*Historia General de América*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, T. II, pág. 371sq) estos fines, íntimamente ligados entre sí eran: 1. Religión; 2. Buen Gobierno; 3. Administración de Justicia; 4. Buen trato a los indios. En esta forma, agrega, «las Indias se constituyeron en un *estado confesional*, que exigía la abolición de ritos antiguos, que no toleraba la presencia de otras religiones y que mantenía una permanente vigilancia en lo religioso (...) La España de los Austrias fue testigo en América de una total identificación del Estado con la Iglesia». Además, esa sociedad cuenta como primer factor de cohesión y coordinación cultural a la Iglesia.

(16) Dice al respecto Ballesteros-Gaibrois: «Así como en los tiempos iniciales de Europa es también la Iglesia y sus instituciones complementarias las que levantan el nivel de la cultura y conservan lo que se salvaba del general desconcierto, en Indias es la Iglesia la que sirve de vehículo transmisor para la cultura y la que funda los primeros centros docentes donde iba a encuadrarse ésta. La característica de la Iglesia española en América es la de una constante actividad, que nos permitiría decir que toda ella tiene un tono misional, expansivo. Si la Iglesia en España, en cierto modo, tenía más bien que desarrollar una labor conservadora, guardando las reliquias del pasado histórico, en América, por el contrario, iba a ser creadora, misionera, combativa. Ésta es quizá una de las muchas razones que pueden darse para explicar el maravilloso fenómeno de la Iglesia india y de la cultura ultramarina.

Al no haber, entonces, una literatura de Corte, ni una actitud contrarreformista, los géneros literarios emergentes de la estética barroca peninsular, se abroquelaron más tranquilamente en los cánones del Humanismo postridentino esencialmente finalista y moralizante.

De esta manera, la producción poética de los tres siglos de virreinos, concebida bajo al arbitrio de la recepción como principio dirimente en la construcción del canon literario, da por resultado la siguiente propuesta:

En primer lugar, conviene señalar aquellos géneros que son originales de América: la crónica de Indias que, en su mixtura autobiográfica de justificación y demanda dió los mejores ejemplares a la historiografía y a la literatura hispánica, y el teatro misionero o de evangelización que alcanza con González de Eslava los parámetros de una creación de altísimo nivel. En el primer caso, conviene recordar que así como la obra del Padre Mariana en los últimos años del mil quinientos ejerció una influencia esencial en el cambio de óptica respecto de la historiografía española peninsular ya que, al decir de Benito Sánchez Alonso «interrumpe casi totalmente la composición de historias generales» del período anterior y no sólo por el hecho de organizar el material histórico en la forma cronológica de los anales sino por la incorporación de una retórica que eliminó casi totalmente la posibilidad de «superar la maestría del famoso jesuita», es al Padre Bartolomé de las Casas a quien habrá que atribuir un cambio radical en la manera de estructurar la historiografía sobre la conquista de América. Las terribles acusaciones del clérigo, testigo «excepcional» de la «destrucción de las Indias» se constituyeron en una «tópica del vituperio» que generó una de las disputas jurídico-teológico-políticas más abundantes que registra la Historia en torno a la recuperación de una Verdad que implicaba, tanto al Imperio como a sus conquistadores, en el problema esencial de la salvación del alma: la historiografía se volvió confesión, impugnación o libelo. Si esto operó sobre las cartas, historias, relaciones y, aún, sobre las crónicas de convento hasta el final del siglo XVII, quedó como un trazo de estilo en todas aquellas manifestaciones literarias que tomaron el patrón narrativo como molde para expresar sus ideas (17). Bajo estas coordenadas, es el «criterio de verdad» el responsable de aquellos dos aspectos retóricos ya señalados anteriormente: la presencia textual de la primera persona como único testimonio válido y la reformulación de la

(17) Me refiero no solamente a la novela de la Ilustración (*El Periquillo sarniento*, entre otras) sino a la novela política del siglo XIX (*Amalia*, *Facundo*, *La Marquesa de Yolombó*) y aun a la nueva novela hispanoamericana del XX (la narrativa del *Boom*, muy particularmente). Esa manera de apoyar la verdad histórica en testimonio personal, que en los primeros tiempos estuvo impelida por la necesidad de defender la fama personal, fue creando un hábito en el escritor hispanoamericano al punto de convertir ese «criterio de verdad» en un valor subjetivo y coyuntural.

inventio (18). Así como a la poesía le era lícito admitir lo mitológico, a la Historia se le permitirá incorporar lo maravilloso siempre con aquel sentido paradigmático y apologético sobre el que está montada toda la producción literaria del momento.

El teatro misionero, parece obvio señalarlo, está al servicio de la catequesis pero como se enfrenta con una masa de espectadores no civilizada aún, la apelación a fórmulas medievales no se hace esperar. Y no sólo en lo que respecta a la utilización de técnicas inherentes a la transmisión de conceptos y dogmas por medio del diálogo sino a la implementación de recursos de incorporación del público en la problemática doctrinaria representada por medio del uso de personajes y conflictos coetáneos: surge, entonces, todo un imaginario de demonios, animales y conflictos propios del mundo americano que encuentran en la pantomima, el baile y la onomatopeya el medio más propio para su expresión (19).

En segundo lugar están aquellos géneros trasladados pero que conciben una modalidad y una resonancia particular. En el ámbito de las representaciones teatrales seculares, tan frecuentes en el Nuevo Mundo, la comedia se ofrece como única especie del drama. En rigor, cualquier reflexión sobre el teatro reclama —como hemos visto en párrafos anteriores— una estética del autor y del espectador con su respectiva recuperación del ámbito contextual. Pues la intensidad del circuito representativo corresponde, en el primero, a su habilidad para captar el espacio de estímulos e intereses de su recepción, es decir, de su público. Y, desde el punto de vista del espectador, el drama es acto riguroso de la recepción. Conviene recordar que la tragedia desapareció con el mundo pagano, porque el espíritu trágico no tuvo lugar en la cosmovisión cristiana. Pero mientras en la Península se multiplicaron *ad infinitum* los dramas (socia-

(18) Conviene transcribir las palabras de Fray Toribio de Benavente, «Motolinía», en su *Carta al Emperador Carlos V* (2 de enero de 1555): «Cuando yo supe lo que escribía el de las Casas, tenía queja de los del Consejo porque consentían que tal cosa se imprimiese. Después, bien mirado, vi que la impresión era hecha en Sevilla (...) como cosa de hurto y mal hecho. Y creo que ha sido cosa permitida por Dios para que se sepan y respondan las cosas del de las Casas, aunque será con otra templanza y caridad, y más de los que sus escrituras merecen, porque él se convierta a Dios y satisfaga a tantos como ha dañado y falsamente infamado y para que en esta vida pueda hacer penitencia, y también para que V.M. sea informado de la verdad y conozca el servicio que el capitán D. Hernando Cortés y sus compañeros le han fecho (...)».

(19) Aparecen, sobre todo, el Carnaval, la Pasión, el Día de Difuntos, las Posadas y los Pesebres, etc. Es un error grave invertir el procedimiento y pensar que los misioneros acoplaron sus efemérides a fiestas autóctonas. Por el contrario, los sacerdotes aprovechaban la capacidad histriónica del indio para favorecer la captación de algunos aspectos de la Religión. Como la capacidad histriónica era directamente proporcional a la ingesta de chicha o de mezcal, los padres reservaban las pantomimas de indios adultos para la representación de la Muerte y de toda la jerarquía de demonios, en los cuales un problema de sobreactuación no generaba mayores herejías. Es muy probable que el desprendimiento de estas escenas pantomímicas del cuadro total del misterio representado, haya dado origen a las composiciones que hoy se coservan, como el *Rabinal Achí* y las *Diabladas* de los carnavales.

les y teológicos) la comedia hispanoamericana, particularmente la mexicana, reflejó la pequeña sociedad de aldea del Nuevo Mundo (20). No había público para el drama y lo cómico impregnó, aun, las representaciones de carácter religioso.

En esta misma línea de moldes importados, el género mayor cultivado en el espacio americano fue sin dudas la epopeya. La victoria contra el Islam, la conquista de América y la reivindicación de la inteligencia católica en Trento se constituyeron en los grandes temas en los que se desplegó el espíritu épico, siempre bajo la tutela teórica del Tasso. Las tres grandes epopeyas en lengua española se deben a suelo americano: *La Araucana*, *El Bernardo del Carpio* y *La Cristiada*. Es *La Araucana*, sin dudas, la que deja establecidas las variaciones que el género adopta en el ámbito americano a la vez que dibuja el eslabón con la primer historiografía de Indias. Y no sólo en lo que respecta al plano temático emergente del Descubrimiento y Conquista sino en las inflexiones retóricas de su formalización: la presencia señera del historicismo autobiográfico y la organización de la inventio en orden a un discurso ético pretextual.

El último exponente del canon y que reviste una gran originalidad lo constituye la recuperación del pasado indígena de textos en lenguas nativas como el *Popol Vuh*, los *Libros de Chilam-Balam* y el *Chilam Balam de Chumayel*, los *Cantares mexicanos* tanto como la recopilación de himnos y canciones quechuas y, desde hace apenas medio siglo, el *Libro de los Cantares de Dzitbalché*, considerado la fuente más importante de textos poéticos mayas del área yucateca. Todas estas producciones son recopiladas en las medianías del siglo XVIII, en su generalidad, por las ordenes religiosas comprometidas con los distintos grupos étnicos, con el objeto, según se desprende de los prólogos y cartas de presentación de los mismos, de mostrar al Viejo Mundo el estado de civilización del indio en el desarrollo de un cierto grado de memoria histórica tanto como en la capacidad de transferir una visión poética de la realidad (21). Sobre la posible presencia de elementos prehispánicos en estos textos se levanta una gran discusión, particularmente sostenida por las que podríamos llamar tendencias críticas indigenistas, pero que en nada contradicen la intención general que las engloba como fase final del programa de la Misión en América.

(20) Conviene recordar que aún Sor Juana Inés de la Cruz no escribió ningún drama y sí compuso dos comedias.

(21) El estado de borrador de estas recopilaciones, la fragmentación exagerada de su sentido tanto como la incompleta transcripción fonética revelan un estado de premura por parte de los recopiladores. No es demasiado temerario suponer que la débil vocación «americana» de los Borbones puso en guardia a las ordenes religiosas —principalmente a los jesuitas— quienes se obstinaron en demostrar por estos medios que el indio americano había alcanzado una cierta mayoría de edad. No olvidemos que unos treinta años después de la expulsión de la Compañía de Jesús, España pierde de una manera estrepitosa casi todas las propiedades de ultramar.

CONCLUSIÓN

Las consideraciones anteriores permiten inferir que una teoría de los géneros sólo puede formularse de un modo válido con respecto a una órbita histórico-social determinada. De otra suerte, se corre el riesgo de aceptar generalizaciones demasiado vagas o consentir el argumento, demasiado pueril, de que los textos remisos no constituirían verdaderas muestras del género en cuestión. Es indudable que una óptica semejante corresponde tanto al destino como a la miseria de toda teoría.

Se hace evidente, entonces, que el problema de los géneros en nuestro continente, exige una evaluación ordenada de su contexto de tal manera que la reconfiguración del canon peninsular de los siglos XVI y XVII tanto como la vigencia del Humanismo encuentren su fundamento en el programa político-religioso que España instaló de manera sistemática en América. Si se pudiese admitir en literatura un cabal «compromiso», es decir, la trasposición estética de una idea política que clama, previamente, por su definición, entonces, lo que podríamos llamar el «canon hispanoamericano» habría logrado su auténtico propósito. Pues esa idea imperial con la que España se expande en el espacio americano, es la que nos permite justificar la aparición de géneros nuevos, resolver la preponderancia de la comedia, advertir el prestigio de la epopeya y vislumbrar la recuperación de una cierta conciencia histórica de los pueblos autóctonos en el siglo XVIII, cerrando el ciclo de la evangelización en el Nuevo Mundo.

Parecería obvio señalar aquí, para terminar, que el requisito de la contextualización, tanto como el de la consideración de la esencialidad de cada género, deben integrarse en el plano del esquematismo propio de cada estilo, a fin de establecer, aún en los ejemplos menos dóciles, cuál es el aspecto que, dentro de estas coordenadas, sea capaz de dar cuentas de su forma actual.