

UNA LITERATURA QUE HACE SOCIOLOGÍA  
EL EJEMPLO DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA  
*A Literature that makes Sociology. The Example  
of the Latin American Narrative*

Fernando AINSA\*

Fecha de recepción: abril del 2010

Fecha de aceptación y versión final: octubre del 2010

**RESUMEN:** Desde Madame de Stael y su ensayo precursor de 1800, pasando por Lukács, Goldman, Hauser y Escarpit se ha estudiado la influencia de la sociedad en la literatura. En estas páginas se aventura una propuesta inversa: la literatura también influye en la sociedad, extremo del que la narrativa latinoamericana del siglo XX es un buen ejemplo que se analiza en sus diferentes períodos: las “novelas de la tierra”, las de denuncia social y política, lo real maravilloso y la contemporánea narrativa basada en la cultura popular.

*Palabras clave:* Sociología de la literatura; novela política; cultura popular, socio-crítica

**ABSTRACT:** The earlier Madame de Stael’s essay on relations between literature and society, the Lukács, Goldman, Hauser and Sacarpit’s works on the influence of sociology into fiction, have founded the sociology of literature. In the following pages, we propose the reverse situation: how literature influences society. The XX century Latin American fiction is a good example of which we analyze its different periods.

*Keywords:* Sociology of literature; political novel; popular culture; socio-critics.

I. INTRODUCCIÓN

En un ensayo pionero de lo que un largo siglo después se llamaría “sociología de la literatura”, Madame de Stael se preguntaba en 1800: “cuál es la influencia de la religión, las costumbres y las leyes sobre la literatura, y cuál es la influencia de la literatura sobre la religión, las costumbres y las leyes”. Su texto anticipatorio, titulado explícitamente *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, no se limitaba a lo que más tarde sería el credo de György Lukács y Lucien Goldman –“los verdaderos autores de la creación cultural son los grupos sociales y no los individuos aislados” (Goldman, 1967:13) – sino que proponía una posible inversión de la propuesta: la literatura también influye sobre la sociedad. La novela no es sólo “crónica social” de su tiempo, sino uno de sus posibles condicionantes. La “sociología de la literatura” puede ser también la literatura que “hace sociología”, donde la literatura no solamente es un documento útil para la sociología,

---

\* Dr. Fernando Ainsa – escritor y ensayista uruguayo contemporáneo.

sino que se convierte en sociología propiamente tal, en la medida en que supone una reflexión sobre la sociedad y la condición humana.

En América Latina esta inversión ha sido tan evidente como determinante. No es contradictorio afirmar que la literatura – especialmente la novela – ha permitido conocer mejor la realidad empírica del continente antes que se desarrollaran las ciencias sociales y que ese conocimiento literario ha determinado lo que se pretendiera luego saber científico. “La literatura es una respuesta a las preguntas sobre sí misma que se hace la sociedad” – recordaba Octavio Paz, al subrayar la intrincada complejidad de las relaciones entre realidad y literatura en el Nuevo Mundo:

La relación entre sociedad y literatura no es la de causa y efecto. El vínculo entre una y otra es, a un tiempo, necesario, contradictorio e imprevisible. La literatura expresa a la sociedad; al expresarla, la cambia, la contradice o la niega. Al retratarla, la inventa; al inventarla, la revela (1983:161).

En esta reveladora expresión inventiva, la narrativa ha podido ir más allá que cualquier tratado de antropología o estudio sociológico. Los datos estadísticos y las informaciones objetivas han resultado muchas veces secundarias frente al poder evocador de las imágenes y las sugerencias de una metáfora. Gracias al esfuerzo de comprensión imaginativa que ha propiciado la ficción, se ha podido sintetizar la esencia de una cultura y ha sido posible proyectar una visión integral de la realidad que ningún estudio sociológico podía equiparar.

En efecto, nada mejor que la ficción para explicar la realidad del Nuevo Mundo, donde lo real y lo imaginario han formado una indisoluble pareja y, aunque la imagen ha precedido siempre a la posibilidad, es evidente que ambas conforman la especificidad de toda representación cultural. Al respecto nos dice Lezama Lima:

La imagen es la causa secreta de la historia. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen es la posibilidad. Llevamos un tesoro en un vaso de barro, dicen los Evangelios, y ese tesoro es captado por la imagen, su fuerza operante es la posibilidad. Pero la imagen tiene que estar al lado de la muerte, sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación, para que la posibilidad adquiera un sentido y se precipite en lo temporal histórico (Lezama Lima, 1981: 19).

## II. LOS LIBROS QUE HACEN LOS PUEBLOS

De ahí la indisoluble unión con que aparecen muchas veces identificados pueblos y obras literarias. Basta pensar en las novelas que se consideran clásicos hispanoamericanos, obras emblemáticas de una sociedad que ha encontrado en ellas el mejor modo de representarse. Son “los libros los que hacen los pueblos”, como gustaba decir Ezequiel Martínez Estrada (1967:160), para referirse a la “paternidad inversa”: el libro que hace al pueblo que lo escribió y cuyo ejemplo paradigmático sería la Biblia.

Por ello es posible preguntarse: ¿cuántos rasgos de lo que se considera más representativo de la sociedad hispanoamericana no han cristalizado alrededor de una imagen, cuando no de un tópico, a partir de una página de ficción? Basta pensar en cómo la representación social del mundo indígena pasa inevitablemente por la obra de Ciro Alegría y José María Arguedas en el Perú, por Miguel Ángel Asturias en Guatemala y Rómulo Gallegos en Venezuela y como una percepción de lo cubano se condensa en *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (1839–1881), del mismo modo que el arquetipo forjado por *Martín Fierro* (1872) de José Hernández condiciona toda proyección sociológica del gaucho argentino.

Más esquemáticamente, la imagen de las llamadas “repúblicas bananeras” con que tristemente se hermanan Honduras, Guatemala y El Salvador, surgida gracias a *Mamita Yunai* (1941) del costarricense Carlos Luis Fallas, se ha convertido en el calificativo de regímenes arbitrarios basados en la inicua explotación económica. La “Yunai”, apócope del nombre de la compañía norteamericana United Fruit que estableció un expoliador sistema agrario en América Central, recorre una historia jalonada de golpes de estado y dictaduras propiciadas para mantener su imperio económico. La trilogía – *Viento fuerte* (1950), *El Papa verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960) – de Miguel Ángel Asturias retraza sus huellas imperialistas, para reaparecer en *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez.

Del mismo modo, la ficción ha propiciado la elaboración del arquetipo del dictador. Proyectado inicialmente por Miguel Ángel Asturias en *El señor Presidente* (1946), según el modelo histórico del dictador Estrada Cabrera de Guatemala y el literario de *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle Inclán, esa figura emblemática adquiere representatividad continental con el “tirano ilustrado” de Alejo Carpentier en *El recurso del método* (1974), el tristemente famoso Juan Vicente Gómez en *Oficio de difuntos* (1976) del venezolano Arturo Uslar Pietri y ha descarnado la soledad del poder dictatorial de *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, temática que llega hasta hoy en día con *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, sobre la dictadura de Leónidas Trujillo en la República Dominicana. El arquetipo logra una asombrosa verosimilitud con *Yo, el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, donde se integran documentos, informaciones históricas y sociológicas para reelaborar con un riguroso procedimiento de estructuración novelesca, la vida del dictador Francia que rigió los destinos del Paraguay entre 1814 y 1840. La novela es un auténtico intertextual que empieza entre la propia escritura del Dictador Supremo y la de su compilador.

Sí seguimos con el ejemplo del Paraguay se comprende mejor la importancia de la idea que hace de la novela un complemento esencial, sino primordial, del conocimiento de la realidad hispanoamericana. Nadie duda de la riqueza inmanente de la sociedad guaraní y las sugerentes dimensiones que ha dado uno de los mestizajes más dinámicos de Hispanoamérica. Pero hasta el polivalente y creativo *Hijo de hombre* (1960) de Augusto Roa Bastos – y pese al interesante precedente de *La babosa* (1950) de Gabriel Cassacia – la realidad paraguaya parecía rudimentaria en los pobres estudios sociológicos existentes, incapaces de reflejar su espesor cultural. A

partir de las novelas de Roa Bastos, el Paraguay parece haber adquirido de golpe esa densidad que, sin embargo, estaba subyacente en la realidad y lo único que necesitaba era alguien capaz de rescatarla. Los ejemplos pueden multiplicarse para todos y cada uno de los países hispanoamericanos, donde los estudios con un enfoque sociológico buscan descubrir más allá de los datos empíricos, la axiología de una cultura dada, las elaboraciones mentales que los grupos humanos han hecho de la realidad, sus conceptos del mundo, su evaluación y su crítica.

### III. LAS VOCES DE LA TIERRA

El esfuerzo por suplir, gracias a la ficción novelesca, las informaciones y perspectivas que no proporcionan otras fuentes de la sociología del conocimiento no es exclusivo de América Latina. Basta pensar en el ambicioso plan de *La comedia humana* de Balzac y en el reflejo explícito de la sociedad francesa que se propone Emile Zola, Benito Pérez Galdós en la española, como Charles Dickens en la inglesa. Sin embargo, en el Nuevo Mundo la empresa ha sido tan deliberada como metódica. Vale la pena recordar sus principales etapas a partir de comienzos del siglo XX.

Desde el costumbrismo, pero sobre todo del naturalismo, la novela propone el inventario de un continente que todavía se ignora y para el que las ciencias sociales no tienen herramientas de relevamiento fáctico y adecuado análisis. Es el “descubrimiento de otro Nuevo mundo” a través de “las voces de la tierra” – que da título a este subtítulo – el que conscientemente emprende la narrativa del periodo. Para echar raíces y crear un “centro de cohesión interior” y una visión orgánica y unitaria sobre el conjunto de la sociedad – usando las palabras de Roa Bastos – la novela empieza por hacer “un inventario del espacio circundante al que, al carecer de las pautas culturales para juzgarlo en función del orden que pudiera serle propio, se percibía como un caos” (Roa Bastos, 1965: 4).

En las llamadas “novelas de la tierra” surgen con fuerza protagónica vastas zonas geográficas de América: la selva, la pampa, la sabana, llanos, campos, valles y montañas de la cordillera. Inscritas en un regionalismo heredero del costumbrismo y del realismo decimonónico, pero trascendido en su afán de documentar tradiciones y especificidades locales y contribuyendo a establecer perfiles y diferencias, la novela informa y para ello utiliza formas conexas como el apunte sociológico, etnológico y hasta periodístico. Las novelas no crean únicamente un paisaje literario, sino que integran personajes colectivos, verdaderos arquetipos de grupos representativos de la sociedad en la que reconocerse. En la arraigada compenetración del hombre con el medio en que vive, se forja una tipología, cuya dimensión más social que individual, completa literariamente el mapa físico de Hispanoamérica con uno sociológico.

No sin cierta ironía, Lucien Goldman – al proponer un método para el estudio de la sociología de la novela – recordaba que el relevamiento sociológico resulta más fecundo en la medida en que las obras son menos creativas. La mediocridad literaria asegura que la reproducción de la vida cotidiana impere sobre la fantasía.

Cuando no hay “literatura literaria” la información y el documento pueden convertirse en esenciales (Goldman, 1968: 11).

Por homología – sostenía el mismo Goldman en otro texto – podían encontrarse relaciones significativas entre las estructuras del universo literario de un autor con un cierto número de otras estructuras sociales, económicas, políticas y religiosas de la época en que la obra había sido elaborada, ya que “un individuo es incapaz de establecer por sí mismo una estructura coherente que se correspondiese con lo que se llama una *visión del mundo*” (Goldman, 1967: 27). Es más: el hombre no podía ser auténtico sino en la medida en que se concibiera o se sintiera como parte de “un conjunto en transformación” y se situara en “una dimensión transindividual histórica o trascendente” (Goldman, 1967: 35).

La obra literaria en la medida en que está construida sobre la connotación y los referentes, puede incluso perder con el tiempo su importancia como expresión artística y quedar limitada a su condición de documento histórico con valor sociológico. El análisis del texto novelesco se limita entonces a lo que Goldman llamó “sociología de los contenidos”, entendiendo por sociología de los contenidos la que busca, a partir de la obra literaria, su correspondencia tautológica en la sociedad que refleja, dejando fuera el estudio de su estructura formal. Sin embargo, aún así, las obras literarias no son una mera “fotocopia de la vida” o una reproducción exacta de los rasgos de una sociedad dada. “La relación entre sociedad y literatura no es de contenido sino de “correspondencias y semejanzas de estructuras mentales”, ya que “no existe una analogía entre las artes y la sociedad – entidad concreta – sino una homología entre la cultura – constructo mental – y ellas” (Ortega Rubio, 2005: 29).

La novela informa sobre vastos sectores de la sociedad, labor de inventario y documentación que revierte sobre las “visiones del mundo” que configura. Esta relación entre las obras y la “conciencia colectiva” de los grupos sociales que representan, permitió la representación literaria de indios, cholos, gauchos, emigrantes como grupos sociales homogéneos, más que como personajes individuales. Se puede hablar así de la narrativa del minero a partir de *Subterra* (1904) del chileno Baldomero Lillo y de la intensa corriente boliviana que tiene en *Metal del diablo* (1946) de Augusto Céspedes uno de sus mejores ejemplos. En las obras de Jaime Mendoza, Alfredo Guillén Pinto o Néstor Taboada Terán, título, tema, personajes, trama y estructura novelesca tienden únicamente a proponer una tipificación del minero como clase y grupo representativo de la sociedad boliviana, explotada e inaudible por sí misma. Los rostros individuales de los protagonistas sólo sirven para redondear mejor la identificación colectiva.

Lo mismo sucede con la narrativa paraguaya sobre la explotación del campesinado en los ingenios azucareros; en la colombiana sobre los caucheros, en la centroamericana sobre las plantaciones bananeras o en la ficción representativa de zonas geográficas socialmente conflictivas como *Manglar* (1947) y *Puerto Limón* (1950) de Joaquín Gutiérrez, *Chaco* (1936) de Luis Toro Ramallo o *Canal Zone* (1935) de Demetrio Aguilera Malta. El lenguaje acompaña este esfuerzo de inventario sociológico, poniendo el énfasis en términos regionales, en diálogos y descrip-

ciones que necesitan de vocabularios y glosarios explicativos, incluidos al final de las obras como prueba tangible del censo social invocado.

Si la selva parece ser el escenario privilegiado de las novelas de la tierra con su obra emblemática *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, otros paisajes representativos de América como la pampa, la sabana, el altiplano boliviano y la sierra andina o el mundo campesino de Chile y Uruguay, se convierten en arquetipos de una geografía simbólica y telúrica cuyos protagonistas se mimetizan con la naturaleza. El relevamiento de grupos humanos a los que se adscriben – caucheros y *siringueiros*, gauchos y paisanos, mineros y obreros de ingenios azucareros – van poblando humanamente un territorio hasta entonces inédito. El predominio de esta narrativa es consecuencia directa del proceso de autoafirmación americanista en la cual la narrativa realista cumple una verdadera función social. La ficción refleja un mundo que solo esperaba quien le restituyera su legitimidad. El escritor se cree investido de esa misión.

Desde una perspectiva contemporánea, la novela de la tierra tuvo el mérito de haber inventariado la realidad. Al valorar los aspectos que hoy pueden considerarse meramente documentales e informativos, compensó lo que en aquel entonces era un desconocimiento sociológico, etnológico o antropológico, áreas de estudio que llegarían después a un territorio ya definido por la ficción. Pese a esta vocación sociológica inicial, la narrativa de la tierra fue dejando poco a poco de ser únicamente informativa para empezar a ser “un acta de acusación de cómo vive el hombre americano” (Oviedo, 1972: 424). En ese proceso resultó fundamental la narrativa indigenista.

#### IV. LOS REFLEJOS LITERARIOS DEL MUNDO INDÍGENA

La narrativa indigenista se caracterizó por asociar en estrecha dependencia la ficción literaria a la reflexión crítica sobre la realidad social. El boliviano Alcides Arguedas – autor de un polémico ensayo de corte positivista y determinista, *Pueblo enfermo* (1909) – se considera el iniciador de esta corriente con *Raza de bronce* (1919), una novela que abandona la visión idealizada del indio del romanticismo o la costumbrista del criollismo y asume un realismo descarnado para denunciar su situación de sometimiento y explotación. Apostando abiertamente por la modernidad y una racionalidad que superara el pensamiento mágico y las creencias prehispánicas, Arguedas realiza, sin embargo, un diagnóstico bien documentado y estructurado de la vida en el altiplano.

Más que una novela de argumento y personajes, *Raza de bronce* encarna la voz colectiva del *ayllu*, núcleo constitutivo de la organización comunitaria indígena. Lo hace en un momento en que las rebeliones y levantamientos campesinos en Bolivia son aplastados con brutal ferocidad y en que un importante sector de la intelectualidad lo considera “un chancro no curado del cuerpo de la nación” (Bautista Saavedra, *El Ayllu*, 1903), representativo de “la condición degradada y biológicamente inferior del indio” (Gabriel René Moreno). La publicación de la obra de Arguedas

desencadena polémicas y campañas que lo conducen al exilio. Sin embargo, los estudios sobre el mundo indígena ya están exitosamente implantados en la región. Jaime Mendoza (*Páginas bárbaras*, 1920), Jesús Lara (*Surumí*, 1943; *Yanacuna*, 1958), Augusto Céspedes (*Sangre de mestizos*, 1936) y Raúl Botelho Gosálvez (*Altiplano*, 1946), ahondan en la complejidad étnica y cultural de Bolivia.

Originalmente influida por el naturalismo de Zola y un afán descriptivo sociologizante, el indigenismo deriva poco a poco hacia un telurismo mitificador de la condición y el hábitat indígena, para sugerir auténticas cosmogonías vernáculas. “La cultura no es sino la expresión de lo telúrico”, escribe Roberto Prudencia en la revista indigenista *Kollasuyo*, proyección ultra-nacionalista que autores como Franz Tamayo convierten en proclamas sobre la “fe en el poder de la raza indomestiza” (Romero, 1981:44) para lo que propugna un “geo antropologismo” que debe alejar al nativo de todo contacto con la cultura occidental, para dejarlo librado a las fuerzas de la naturaleza que emergen del *telos* andino y la energía cósmica que lo envuelve.

Para otros – Jesús Lara, entre ellos – la toma de conciencia del indigenismo es fundamental para la incorporación en las luchas sociales, sindicales y políticas reivindicativas que unas décadas después se plasman en la revolución boliviana de 1952, cuya reforma agraria y nacionalización de las minas da respuesta en buena parte a los reclamos tan duramente reprimidos desde fines del siglo XIX.

El modelo propuesto por Alcides Arguedas tuvo una gran influencia en el resto de los países andinos. Cuando la novela de denuncia social parece agotada en otros países de Hispanoamérica, Jorge Icaza en Ecuador y Ciro Alegría en Perú, prosiguen el duro diagnóstico de la realidad indígena de sus países. El realismo naturalista de *Raza de bronce* se exaspera hasta la violencia y un tremendismo que roza lo escatológico en *Huasipungo* (1934) de Icaza. Con una eficaz incorporación del quechua y del habla real al dialogado novelesco, la obra de Icaza se transformó en un verdadero manifiesto de denuncia, muchos de cuyos términos siguen por desgracia vigentes. Visión sin salida ni esperanza, sin la perspectiva del retorno a las formas tradicionales de organización comunitaria propugnado por Arguedas, los indios de Icaza emigran a las ciudades (*En las calles*, 1935), se mestizan si no étnica, al menos culturalmente (*Cholos*, 1937; *Huairapamuschas*, 1948).

Si en el caso del Perú el precedente del “indianismo” de notas románticas de *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, ya había llamado la atención sobre la situación social de las masas indígenas, tan olvidadas como sometidas, son las propuestas sociológicas de los ensayos de Manuel González Prada y de José Carlos Mariátegui – especialmente “El problema del indio” en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) – las que impulsan a que una corriente narrativa aborde desde una perspectiva antropológica y sociopolítica esa realidad. Ambos reaccionan contra el exotismo imperante en obras como la de Ventura García Calderón (*La venganza del cóndor*, 1924), pero también contra la tipología biológica de corte positivista y determinista que criminaliza la condición indígena, como sugieren los *Cuentos andinos* (1920) de Enrique López Albújar.

Ciro Alegría en *Los perros hambrientos* (1939) recoge esa preocupación al novelizar con cruda dureza la situación de las comunidades andinas, a las que contrapone un soterrado lirismo presente en fiestas, cantos y tradiciones populares, auténtica reserva y fuente de resistencia cultural que reivindica con el mismo énfasis y el rigor de un buen etnólogo.

En Alegría, especialmente en *El mundo es ancho y ajeno* (1941) donde la resistencia del *ayllu* y su dirigente Rosendo Maqui es parte de una épica colectiva de la que quiere dejar testimonio, ya está presente la visión integradora de los diversos y heterogéneos componentes culturales del Perú. La composición de *El mundo es ancho y ajeno* es compleja y se presenta como un vasto fresco de la realidad andina, lejos del miserabilismo y de los excesos de Icaza, pero sin caer en la visión nostálgica de una perdida Edad de Oro, buscando un equilibrio entre la dignidad y la comprensión. Como resume Antonio Melis: “La sociedad patriarcal que sobrevive tenazmente en la estructura comunitaria se exprime a través de un lenguaje de sabor bíblico, empapado de antigua sabiduría” (Melis, 2000: 168), aproximación antropológica emancipatoria que vincula a la obra de José María Arguedas que analizamos más adelante.

#### V. DEL MAPA FÍSICO AL MAPA DE LA INFAMIA

Detrás del grito del indio ecuatoriano y peruano, cientos de novelas publicadas en todo el continente acumularon acusaciones sobre explotados y explotadores, configurando un nuevo mapa de América, lo que se llamaría “el mapa de la infamia”, basado en un realismo de notas exacerbadas y truculentas. A partir de ese momento, la narrativa no sólo se empeña en descubrir la realidad más profunda y raigal, sino que aspira transformarla. La ficción no se limita a reflejar la sociedad, sino que pretende cambiarla radicalmente para fundar un nuevo mundo. América “debe ser” otra, más auténtica y realizada y no puede resignarse a perpetuar las chocantes asimetrías que reflejan sus páginas de ficción más descarnadas.

Si en una primera instancia el realismo en sus modalidades naturalista, criollista, mundonovista y verista, había reflejado en cuentos y novelas los diferentes paisajes y facetas de la realidad hispanoamericana, en el proceso de renovada búsqueda e indagación tanto estética como social, se inviste de un crudo realismo para denunciar su complejidad y la carga de tensiones, violencia y desigualdades que la caracterizan. La elaboración del “mapa de la infamia” tiene el mérito de cuestionar la legitimidad de la estructura de poder existente y las contradicciones más flagrantes en que se apoya.

El género de novela de denuncia social que inaugura en 1931 el poeta peruano César Vallejo con *Tungsteno*, tuvo algunas de sus expresiones más reconocidas en el citado *Huasipungo* de Jorge Icaza y en la escuela del realismo naturalista ecuatoriano, tanto en Quito, como en Guayaquil, donde sobresale la figura de José de la Cuadra, uno de los fundadores del Grupo de Guayaquil y autor de *Los Sangurimas* (1934).



La especificidad histórica incide en algunos procesos que se dan en forma paralela a escala nacional. Un buen ejemplo lo constituye el caso de la “novela de la revolución mexicana” que inicia Mariano Azuela en 1916 con *Los de abajo*. Gracias a esta obra, popularizada a partir de su publicación en forma de folletín en el diario *El Universal* casi diez años después, cristaliza una idea de la mexicanidad que está vigente hasta hoy en día, pese al dismantelamiento de sus tópicos más flagrantes emprendida por los narradores de generaciones sucesivas. En el relato naturalista, nervioso y sincopado de Azuela, se valoriza el lenguaje popular en ágiles diálogos y se proyectan épicamente los episodios bélicos de la fase inicial de la revolución mexicana entre 1910 y 1915. Catálogo de tipos humanos, cuadros y viñetas ejemplares de la sublevación de los “rancheros” contra la dictadura de Porfirio Díaz, *Los de abajo* no elude el ambiguo papel de la violencia. Si aparece como legítima expresión del reclamo de justicia y del heroísmo de un pueblo sometido y explotado, sus páginas no soslayan el debate sobre su legitimidad y el de sus desbordes.

A partir de la obra de Azuela, un verdadero subgénero que combina la actualidad del reportaje periodístico, la novela política, el relato subjetivo y la proyección en la historia, surge – en forma paralela al muralismo pictórico – como un vasto fresco panorámico de la sociedad. Martín Luis Guzmán con la crónica ficcionalizada *El águila y la serpiente* (1928), Rafael F. Muñoz y su ciclo de novelas sobre la revolución, Nelly Campobello, Gregorio López y Fuentes Agustín Vera, José Revueltas y José Vasconcelos, integran una larga lista de autores que se esfuerzan, a través de vastos “murales” impresionistas, en dar una imagen del México convulsionado. Más que novelas en el sentido estricto del término – tal como se había acuñado en Europa a lo largo del siglo XIX – estamos frente a una sucesión de cuadros aislados, unidos más por la historia real que reflejan que por la estructura narrativa en que se apoyan. Ágiles y vibrantes, pletóricas de variados personaje, auténticos arquetipos de los tipos sociales, hormigueantes de episodios donde predomina la acción, estas novelas acumulan los ingredientes de una identidad original mexicana que el proceso revolucionario había definido. La revolución es en sí misma – como justamente se ha señalado – “un árbol genealógico literario con brotes variados”.

Mientras en México un acontecimiento histórico permitió configurar una visión representativa del ser nacional en otras regiones esa identificación se produjo a partir de tópicos que la propia narrativa troquelaba. La narrativa perdió así su dimensión literaria para transformarse en mero alegato social y político. La realidad que reflejaba era cada vez más absoluta y esquemática, donde los personajes encarnaban el bien o el mal sin ningún matiz. Instaurado el modelo, cada novela lo repite, asegurando una estructura principal simplificada, aunque varíen los escenarios. Para subrayar la especificidad regional, los diálogos y descripciones insisten en localismos y términos dialectales y se acompañan de glosarios explicativos.

Más allá de los estereotipos forjados a su socaire, de la simplificación del comportamiento humano y la polarización en términos maniqueos y previsibles de las conductas de los personajes y, por ende, del devenir histórico, la narrativa de denuncia se fue alejando, a lo largo de la década de los 30., de la que fuera su finalidad

primordial: narrar. La realidad reflejada en sus páginas se fue transformando en una caricatura de ese mundo sin explotados ni explotadores por el que decía luchar.

Este progresivo empobrecimiento llevó a que los críticos se preguntaran a principios de los años cincuenta:

¿Por qué nos hallamos con que ahora, desde hace unos veinte años, no se han renovado los géneros novelísticos hispanoamericanos? (...) ¿Por qué no sale la novela hispanoamericana de las ya estereotipadas fórmulas del regionalismo, el criollismo, la novela de la tierra, el indianismo, o la protesta política y social? (Monguió, 1952).

Esas interrogantes tenían una doble razón de ser, porque no sólo se estaba frente a una literatura reiterativa en su temática y en su estilo, sino que además la propia realidad había cambiado. Una nueva sociedad urbana e industrial se iba modelando a expensas del exilio campesino proveniente de un medio rural, cuyas estructuras agrarias eran cada vez más anacrónicas. El desordenado crecimiento de las ciudades y las expectativas de la clase media emergente alimentaban una más compleja realidad cultural y política, mientras los trabajadores que descubrían su conciencia de clase, hacía más flagrantes las injusticias y las desigualdades endémicas de la sociedad hispanoamericana.

Era evidente en ese momento que la realidad, tal como la había reflejado la narrativa realista, no existía en forma unívoca, sino que era una construcción mental que variaba con cada época y con la concepción imperante del mundo. En ese momento ya era evidente que el realismo social, como anteriormente había sucedido con el romanticismo o el naturalismo, no bastaba para expresar la identidad de Hispanoamérica. Para ello, el escritor empezó a buscar los signos (palabras) o las formas (técnicas) que hicieran posible la “toma de posesión” de la nueva realidad con herramientas renovadas. La conquista total de la realidad a través del lenguaje se haría incluso por la evasión o incursionando en lo fantástico. En cumplimiento de lo que se ha llamado “ley del realismo creciente”, es decir la necesidad permanente de innovación experimental del lenguaje y de técnicas narrativas para captar y ser capaz de transmitir una realidad que, al ser cambiante, necesita siempre de formas cambiantes, la narrativa se abrió a un creciente experimentalismo y a una más intensa creatividad (Pingaud, 1968: 12).

El “espejo” del realismo, reflejaría a partir de los años cuarenta una sociedad más compleja, no porque lo fuera más que antes, sino porque los procedimientos de su captación eran más sutiles y elaborados. Lo que sucedía es que América no había cambiado estructuralmente, lo que cambiaban eran los modos de percibirla y en esa nueva percepción descubría y ahondaba su propia realidad. En ese momento, la novela no sirve más a la realidad sino que “se sirve de la realidad”, afirma Mario Vargas Llosa, al situar la ruptura entre la novela tradicional y la novela contemporánea en la fecha emblemática – 1939 – de la publicación de *El pozo* del uruguayo Juan Carlos Onetti.

A partir de ese momento, la narrativa abandona poco a poco el sociologismo y se embarca en una dimensión existencial de indagación psicológica o abiertamente fantástica. El autor de ficciones da un paso más allá de las apariencias exteriores para ensanchar los límites de lo real e incluir “tanto lo que se ve, como lo que no se ve”, como diría años después otro sutil explorador del alma indígena, Augusto Roa Bastos: “Lo folklórico es rescatado de la consabida mirada exhibicionista del curioso, y es asumido como el otro lado de esa realidad: su dimensión mítica, su vibración mágica” (Roa Bastos, 1965: 4). Para ello necesitan de procedimientos narrativos más elaborados y no solo informativos o documentales.

#### VI. LAS OTRAS DIMENSIONES DE LA REALIDAD

Los escritores embarcados en esta renovación tratan de hacer participar al hombre de “nuestra tierra” en la condición humana universal a la que tenía derecho, más allá de las indiscutibles miserias y los problemas sociales que lo afligían, para otorgarle una dimensión mítica y antropológica, cuando no mágica, que desbordara la visión restrictiva del realismo reinante empapado de economicismo, ideologismo y sociologismo.

El aporte de las vanguardias estimula la búsqueda de raíces míticas, las vivencias espacio temporales emanadas de las cosmogonías indígenas y nutre el realismo mágico de autores como Miguel Angel Asturias y lo real maravilloso de Alejo Carpentier. Para el autor de *Leyendas de Guatemala* (1930), lo mágico no es un misterio que se manifiesta entre los datos veristas de lo cotidiano ni algo que desciende y se yuxtapone en el mundo de las representaciones reales, sino que palpita y se esconde en su seno para luego fluir libremente.

Asturias las definió con precisión para el realismo mágico y Alejo Carpentier, en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949), lo hizo para lo “real maravilloso”, aunque precisando sus riesgos. Ambos escritores, munidos de la rica experiencia del movimiento surrealista, recuperan el pasado y la profunda densidad cultural de lo específicamente americano, hasta ese momento ignorada por el racionalismo que primaba en el realismo tradicional.

*Hombres de maíz* (1949) es la obra que mejor representa la visión cosmogónica de Asturias. La novela narra la lucha de una comunidad maya-quiché contra la usurpación de tierras de que son objeto. Bajo el liderazgo de Gaspar Ilóm, la epopeya de “los hombres de maíz” es, sin embargo, colectiva. Son “voces” múltiples las que se van expresando en un vasto coro representativo de la sociedad. En el mundo evocado por Asturias todo está no sólo “bautizado”, sino que tiene un sentido y una significación precisa en un ordenamiento donde la presencia del blanco invasor sólo puede ser destructora, aunque se pretenda civilizadora. Lo que es inédito para un europeo, es lo “vivido” como historia propia por el nativo. Los indios viven con naturalidad en ese contorno, sin sorpresa ni extrañeza. De acuerdo a la “Ley del Mantenimiento” que rige esa cosmogonía, “el ser vivo se crea y crea las cosas de su vida”. Cada objeto tiene un nombre propio en su lengua respectiva, hay una lógica del sis-

tema que escapa al extranjero que lo percibe como un caos o como algo que acaba de inventarse o descubrirse. Lo afirmó claramente el mismo Asturias a través de las palabras de Ña Moncha en *Hombres de maíz*: “Entonces, oíme. Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío, esto es mío. Pero lo que uno efectivamente está haciendo es recordar”. La influencia de Asturias fue innegable. La dimensión mitológica de *Hombres de maíz* propició una salida al callejón sin salida del “realismo truculento” del indigenismo, dimensión antropológica en la que abundaría poco después José María Arguedas en el Perú.

El esfuerzo más tenaz y obsesivo por tender puentes entre la cultura dominante del blanco y la sometida del indio, a través de la cuidadosa elaboración de un lenguaje literario atento a las inflexiones lingüísticas del habla popular, es el del peruano José María Arguedas. Antropólogo de profesión, investigador en el terreno, conocedor de las lenguas vernáculas, Arguedas consideraba al narrador un “persona-je-puente”, “vínculo vivo” entre los antagonistas de cuentos y novelas, protagonistas todos ellos de una compleja cosmovisión indagatoria. Desde sus primeros cuentos – *Agua*, 1935 – se esfuerza por integrar las rupturas y antinomias no resueltas de la realidad peruana y trata de unificar lo heterogéneo, extraer de la triste realidad, fuera de toda conmiseración paternalista, la potencialidad creadora de un sustrato cultural de variada expresión. Lo propone como apuesta de inventario antropológico en *Los ríos profundos* (1958), lo proyecta en la dimensión utópica del pensamiento de los comuneros quechuas en *Todas las sangres* (1964) y presenta su caleidoscópica realidad en un vasto fresco en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

Como parte de un proyecto que profundiza y trasciende la corriente indigenista en la que se inscribe originalmente, Arguedas describe fiestas tradicionales, danzas, costumbres y tradiciones, incorpora temáticamente la música de melodías, instrumentos y canciones como no lo habían hecho hasta ese momento las ciencias sociales. Lo hace con naturalidad en una prosa calificada de “lirica antropológica” en *Los ríos profundos* (1958), tratando de actualizar un diálogo entre referente y destinatario desde el interior de la propia cultura peruana. El deliberado esfuerzo por depurar de estereotipos literarios recurrentes – el exotismo, el ideologismo – en que había caído el indigenismo se proyecta en esta obra ambiciosa obra gracias a un “realismo coral”, fiel reflejo del universo geográfico y humano del mundo hispano e indio del Perú, entrelazados por una naturaleza omnipresente. El río – el “río profundo” que da título a la obra – “enlaza al mundo, vincula hondamente aspectos múltiples de la realidad, los acoge y asimila: es el signo mayor de la unidad del universo, premisa que convalida la visión mágica que Ernesto tiene del mundo”(Cornejo Polar, 1973). Arguedas se esfuerza por ofrecer una visión integradora de un Perú dividido y apuesta por superar la tradicional antinomia que opone la cultura serrana a la costeña.

## VII. LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA

Los años sesenta en que se proyecta el llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana coinciden con el renovado desarrollo de las ciencias sociales y la fundación de una nueva disciplina que aspira ser revolucionaria: la sociología de la literatura. La monumental *Sociología de la literatura* (1961) de György Lukács y los trabajos pioneros de Robert Escarpit – especialmente *Sociologie de la littérature* (1958) – y la más amplia e influyente *Historia social de la literatura y el arte* (1951) de Arnold Hauser, se inscriben en el centro de encendidos debates críticos entre el estructuralismo genético y el estático, el psicoanálisis, el marxismo ortodoxo y el revisionista, donde *Para una sociología de la novela* (1964) de Lucien Goldman participa activamente.

Diferenciada en dos vertientes – el análisis de la producción literaria como bien de consumo y como sujeto de la creación artística que refleja la sociedad en la que surge – se entendió la sociología de la literatura como “la ciencia que tiene por objeto la producción histórica y la materialización social de las obras literarias, en su génesis, estructura y funcionamiento, y en relación con las visiones del mundo (conciencias, mentalidades, etc.) que las comprenden y explican” (Ferrerías, 1980: 10-23). La nueva disciplina tuvo de inmediato sus apasionados discípulos en el ámbito hispánico. Tanto la obra de Lukács como la de Goldman fueron traducidas en España apenas publicadas – en 1966 y 1967, respectivamente<sup>1</sup> – y circularon, como lo hicieron las obras de Escarpit y Hauser<sup>2</sup> sin ser afectadas por la previsible censura. En 1968 la UNESCO reconoció la importancia del tema reuniendo en París una serie de expertos, entre ellos los propios Goldman y Lukács, el teórico soviético G. N. Pospelov, los jóvenes, pero ya reconocidos, Umberto Eco y Jacques Leenhardt y otros especialistas como Genevieve Mouillaud y Matthias Waltz. Resultado de ello fue la publicación de un volumen fundacional – *Sociología de la creación literaria* (1968) – que se tradujo poco después al español en Buenos Aires por la atenta editorial Nueva Visión<sup>3</sup> y tuvo una rápida difusión en Hispanoamérica al principio de la década de los setenta.

Más allá de la moda con la que en esos años se recibió como novedad la relación entre sociología y literatura, la consideración de los problemas colectivos de la cultura y del escritor, los mecanismos de producción y mercado del libro, las condicionantes de clase social y los determinantes económicos, permitieron una mejor

---

<sup>1</sup> György Lukács, *Sociología de la literatura*, Madrid, Ediciones Península, 1966; Lucien Goldman, *Para una sociología de la novela*, Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1967.

<sup>2</sup> Las obras de Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958 y de Arnold Hauser, *The social History of Art*, London, Routledge&Kegan, 1951, se publicaron en la década de los sesenta en España. Los tres tomos de Hauser fueron publicados por Ediciones Guadarrama en 1968 con el título *Historia social de la literatura y el arte*.

<sup>3</sup> Goldman, Lukács, Eco, Leenhardt y otros, *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

comprensión del hecho literario. Sin caer en los extremos de los exegetas de Marx y Engels como Giorgi Plejanov y su visión esquemática y determinista de la historia, la ubicación de los creadores en el complejo socio económico iluminó muchos aspectos de la obra literaria, precisó la caracterización de las generaciones literarias y desarrolló “la teoría de la recepción” y permitió destacar la importancia del público en la determinación de las convenciones estéticas y en las selecciones temáticas. Sin embargo, el análisis propio de la obra literaria, el estudio de las formas y el estilo, se empobreció por un “sociologismo” que pareció invadir hasta los meandros más secretos y herméticos de la creación literaria. Ni Kafka ni Borges escaparían a esa voracidad y a ciertas imposiciones dogmáticas y reduccionistas de las ciencias sociales.

Pese a esos excesos y transcurridos los años, hoy casi nadie discute el enriquecimiento que la aproximación entre los estudios sociales y los literarios ha depurado. Dejando de lado los enfoques puramente sociológicos, el análisis textual ha ganado en ductilidad y apertura contextual y ha dejado de separar en forma tajante lo *extrínseco* y lo *intrínseco* en la literatura, al modo como lo dividía Wellek y Warren en su clásica *Teoría de la literatura*. La sociología del conocimiento y de la cultura con los aportes de Max y Alfred Weber, el *psicosociologismo* de Sorokin, la “interacción social” de George Simmel, la escuela de Francfort con Adorno, Horkheimer, Marcuse y el más heterodoxo Walter Benjamin, han abierto pistas que siguen explorándose con interés. Con ellos, se anuncia un renovado (y necesario) reencuentro de la literatura y la sociología, una de cuyas variantes – la sociocrítica (Edmond Cros) – ha permitido concentrarse en las estructuras textuales y su relación con la sociedad, a diferencia de la sociología tradicional que insistía en el proceso de producción, distribución, reedición y recepción de las obras. La literatura sigue siendo una fuente ineludible de conocimiento de la sociedad.

#### VIII. LAS RAÍCES POPULARES DE LA NUEVA NARRATIVA

A ello ha contribuido la nueva narrativa hispanoamericana y la apertura temática que ha propiciado la incorporación de expresiones de la cultura popular y de masas, tradicionalmente relegadas a subgéneros, pero representativas del imaginario colectivo presente en mitos e íconos de la sociedad de consumo. La fiesta de la lengua recupera giros y expresiones populares presentes en diálogos callejeros, “fragmentos” de todo tipo, *slogans* publicitarios y letras de canciones, citas literarias y filmográficas. El cine, el teatro, el teleteatro, incluso el circo, la música de corridos, tangos y boleros, salsa y chá-chá-chá, deportes como el fútbol y el boxeo proveen de temas a la literatura, buena parte de cuyos códigos y referentes provienen de estos repertorios culturales, cuyos diferentes “lenguajes” han sido incorporados con naturalidad a cuentos y novelas. No escapa a esta integración antropológica el arte culinario, cuyos secretos y recetas demuestran ser novelescos en *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel.

Interesa subrayar aquí, justamente, la incorporación de tópicos, temas, preocupaciones y argumentos de la cultura popular a un patrimonio literario que se en-

riquece día a día gracias a los variados componentes que animan este nuevo paisaje. Los mitos en que se condensa – cine, televisión, fútbol, música – y los héroes que la representan – ídolos, actores, cantantes y compositores – son materia para una ficción que los consagra o los degrada, en todo caso, que los tiene en cuenta. Los ejemplos abundan y basta citar el desenfadado realismo urbano del mexicano Guillermo Samperio, gracias al cual se denuncian las características de la cultura cotidiana construida con fragmentos de publicidad, música, cine y periodismo, se explicita en la desenvoltura y el humor de *Miedo ambiente y otros miedos* (1977) y *Gente de la ciudad* (1986). Sátira de la publicidad que reitera el colombiano Héctor Sánchez en *Entre ruinas* (1984).

Entre las manifestaciones incorporadas gozosamente a una temática que aspira reflejar la compleja realidad socio-cultural contemporánea a través de una visión más antropológica que política o meramente estética, figuran las deportivas, cuyos escenarios y héroes encarnan auténticas alegorías existenciales. Tanto por su dimensión individual – el ascenso y la fama del ídolo o la derrota final que marca su inevitable destino – como por la colectiva – el espectáculo, no sólo del fútbol o del boxeo, sino también del ciclismo y el tenis – el tema de la cultura deportiva atrae a los narradores abocados a la búsqueda del héroe perdido en las batallas de las décadas de los sesenta y setenta.

La pasión por el fútbol ocupa un lugar privilegiado. Deporte popular, representativo por excelencia de los espectáculos de multitudes, el fútbol es ahora tema de numerosos cuentos y novelas, especialmente en los países con intensa tradición futbolística, del que puede decirse que cumple una verdadera “moda mitologizadora”. Al incorporar el tema del fútbol a la narrativa, lo han hecho “por la puerta de atrás, con los botines embarrados”, como sugiere gráficamente Roberto Fontanarrosa, autor de una reciente antología *Cuentos de fútbol argentino* (1997). Esta antología demuestra que el interés por este deporte no se limita a los clásicos aficionados o a quienes gritan desde las tribunas o siguen por la radio y la televisión los partidos que comentan en bares y oficinas, sino que también se vive en las “canchas de la literatura”. En esa apertura temática, al que no es ajeno el debate más amplio sobre la cultura de masas y la posmodernidad, las propuestas de Mijail Bajtín han marcado un cambio radical sobre la relación entre literatura y sociedad:

la consideración de la literatura como producto a su investigación como producción, de manera que el carácter social de la literatura se manifiesta en los materiales y en el proceso que la constituyen, considerando la actividad literaria integrada a las prácticas sociales y definiendo su estatuto por el carácter específico de su práctica (Huamán, 1999: 37).

Lo importante – más allá de este enriquecido legado – radica en la vigencia de la inversión de los términos que evocáramos al principio, recordando el legado de Madame de Stael: no se trata de partir de la sociedad para ver cómo se refleja en la literatura, sino de ver cómo la literatura incide en la sociedad, lo que ha permitido el paso de una crítica sociológica básicamente valorativa, ideológica y trascendentalis-

ta a una sociología de la literatura esencialmente analítica e inmanentista, donde se recupera lo esencial de la condición humana. Sin lugar a dudas, la buena narrativa hispanoamericana contribuye, una vez más, a ello.

Zaragoza/Oliete, abril del 2010

#### BIBLIOGRAFÍA

- Cornejo Polar, Antonio**, (1973), *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires.
- Escarpié, Robert**, (1958), *Sociologie de la littérature*, PUF, París.
- Ferreras, José Luis**, (1980), *Fundamentos de sociología de la literatura*, Cátedra, Madrid.
- Goldman, Lucien**, (1967), *Para una sociología de la novela*, Ed. Ciencia Nueva, Madrid.
- Goldman, Lukács; Eco, Leenhardt**, et al., (1971), *Sociología de la creación literaria*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Hauser Arnold**, (1968), *Historia social de la literatura y el arte*, Ed. Guadarrama, Madrid.
- Huamán, Miguel Ángel**, (1999), "Literatura y sociedad: el revés de la trama" *Revista de Sociología*, Vol. 11, 12, Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM, Lima.
- Lezama Lima, José**, (1981), "El 26 de Julio: imagen y posibilidad", *Imagen y posibilidad*, Ed. Letras Cubanas, La Habana.
- Lukács, György**, (1966), *Sociología de la literatura*, Ediciones Península, Madrid.
- Martínez Estrada, Ezequiel**, (1967), "Los hombres y los libros", en: *En torno a Kafka y otros ensayos*, Seix-Barral, Barcelona.
- Melis, Antonio**, (2000), "La narrativa indigenista dei paesi andini", *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, UTET, II, Torino.
- Monguió, Luis**, (1952), "Reflexiones sobre un aspecto de la novelística actual"; *La novela iberoamericana*, The University of New México Press, Albuquerque, New México.
- Ortega González-Rubio, Mercedes**, (2005), "La Sociología de la Literatura: Estudio de las letras desde la perspectiva de la Cultura", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 29, Universidad Complutense, Madrid.
- Oviedo, José Miguel**, (1972), "Una discusión permanente", en: *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México.
- Paz, Octavio**, (1983), *Tiempo nublado*, Seix-Barral, Barcelona.
- Staël, Madame la Baronne de**, (1820), "De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales", *Oeuvres complètes*, Tomo IV, Treuttel et Würtz, París, pp. 3-601.
- Pingaud, Bernard**, (1968), *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires.
- Reyes, Alfonso**, (1962), "La experiencia literaria", en: *Obras completas*, Vol. XIV, Fondo de Cultura Económica, México.
- Roa Bastos, Augusto**, (1965), "Imaginación y perspectiva de la literatura latinoamericana", *Temas*, 2, Montevideo.
- Romero, José Luis**, (1981), "Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías", *Cultura y sociedad en América Latina y el Caribe*, UNESCO, París.