

EL NACIMIENTO DE LA TEXTUALIDAD LATINOAMERICANA
EL "APOLOGETICO" DE JUAN DE ESPINOSA MEDRANO

Carmen Perilli

te ahorro el que me aplaudas, porque no quiero, y me excuso el que me lastimes, porque no siento. Tarde parece que salgo a esta empresa; pero vivimos muy lejos los criollos.

Juan de Espinosa Medrano

El "Apologético" nos insta a leerlo a la luz de la problemática actual de la crítica, preguntando por sus marcas discursivas en relación con un proceso: el de nuestra textualidad crítica.

Si "el texto es un cruce de códigos en el espacio que le brinda uno específico, el del lenguaje" (1), al actualizar el escrito del Lunarejo, podremos escrutar en su red el discurso social y cultural de la Colonia, especialmente en relación con el de la metrópoli.

Es importante precisar los alcances del gongorismo en América. Según Emilio Carilla (2) los primeros contactos entre Góngora y América se realizan a fines del siglo XVI, especialmente a través de los numerosos Romanceros. En 1617 aparecen rastros de gongorismo en México; escasisima es la lista de libros enviada a Buenos Aires.

Sentar una posición acerca del gongorismo en particular, y del barroco, en general, es peliagudo ya que es mucho lo escrito y también lo mitificado (recordando la propuesta de Barthes sobre el mito, en el sentido de lo que se eterniza quedando fuera de la historia) (3). Es imposible ignorar un hecho central: el gongorismo fue el modo de colonización cultural central que empleó España en América.

A través de un despliegue de tópicos y metáforas pastoriles, el barroco colonial construye el espacio social de la colonia como una utopía, en principio armonioso y bello, en el que cualquier elemento de disidencia o rebeldía aparece necesariamente como una emanación del mal - una fealdad - que amenaza deconstruir su orden. (4)

Las polémicas acerca de la relación entre gongorismo y poder, barroco y poder en España no han cesado. Cuando hablamos de estos fenómenos es importante aclarar que el fenómeno del neobarroco al que alude ampliamente Severo Sarduy (5) constituye un episodio aparte dentro de las letras latinoamericanas.

La época colonial suele describirse, desde el discurso histórico y académico oficial, como un momento de orden y quietud. Un mundo plural, el de las culturas precolombinas ha sido duramente sometido a la centralización del poder imperial. La España que conquista América es la España monolítica, mutilada, cerrada y dogmática que sucede a la derrota de la rebelión comunera y al Concilio de Trento. Un Mundo donde las únicas voces diferentes se enmascaran para poder existir.

Dentro de España, el barroco tuvo muchas veces un carácter subversivo. En el caso del gongorismo, la reivindicación del erotismo en el lenguaje, de su carácter lúdico ha sido considerado revolucionaria. Pero esto también tiene un sentido, explicitado por el propio Góngora: proveer a la lengua de la jerarquía del latín. Una Lengua que ordene, universalice,

monumentalíce.

Poco antes de conceder el apoyo a la empresa de Cristóbal Colón le fue presentada a la reina Isabel la primera gramática española. La Católica preguntó extrañada: "¿Para qué sirve?, a lo que respondió el obispo de Avila: "Majestad, el idioma es el perfecto instrumento del Imperio".

Su importación (la del gongorismo) tuvo, desde el principio, fines de dominio en el terreno ideológico y cultural. Esto no implica una valoración estética negativa. Pero si estimamos necesaria una toma de conciencia respecto a la verdadera significación del barroco, que es un fenómeno estrictamente europeo, y al imperativo de elaborar nuestras propias formas artísticas en la etapa de liberación económica, política y cultural de la América Latina, formas que en una serie de aspectos serán todo lo contrario del barroco. (6)

El gongorismo tuvo una gran difusión como discurso oficial legitimador del dominio imperial (aunque, como lo señala Carilla, algunas obras de Góngora tuvieron impedimentos del Santo Oficio pero por un breve periodo) (7).

La producción de signos acompaña al dominio del gobierno y de la economía, y, si bien hay una valoración de la creación como trabajo, Góngora y sus seguidores entienden a la literatura como una práctica esencialmente aristocrática, propia de un grupo social.

Lo que transmite el gongorismo no es sólo un signo de ascendencia social sino una técnica de poder social, un instrumento de legitimación y dominación. El discurso es un ejercicio que, por su dificultad, agudiza y habilita la inteligencia del poder. (8)

Se propone una forma de ritualización, un lenguaje heroico, creando una comunidad lingüística diferenciada entre el poeta y el príncipe contra los muchos. Helmut Hatzfeld nos habla de una aproximación heroica a la mitología, cuyo punto más alto son las Soledades. Existe una anomalía dentro del gongorismo, la de la relación entre temática bucólica y estilo heroico, pero que explica cómo se difundió como un discurso estético casi oficial en España, Portugal y la Colonia en los años posteriores a la muerte de Góngora, en un momento de contracción y reestructuración del Imperio.

Entre otras cosas, en la Colonia era preciso desarrollar un estado civil en el que la función de las letras - jurisprudencia, pedagogía, poesía, discurso político-moral, sermones, cartas de relación, etc. - escondiera y aminorara la necesidad de gobernar a través de un monopolio de los medios de violencia. (9)

Las letras legitiman a las armas. El gongorismo se transforma en el lenguaje oficial que postula un género postépico, el de la sociedad civil y su estructura inherente de poder. Viene a cuento recordar el discurso de Don Quijote:

dicen las letras, que sin ellas no se podrían sustentar las armas, porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas, que las leyes no se podrían sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas... (10)

El manejo del cliché de "menosprecio de corte" "alabanza de aldea" mitifica las contradicciones verdaderas, postulando una falsa superación. Hay una idealización que oculta los datos reales de vida y producción en España y la Colonia.

"Duélete de nosotros"

le habían dicho sin palabras, los indios de las minas de Potosí. Y el año pasado el conde de Lemos, virrey del Perú, escribió al rey de España. "No hay nación en el mundo tan fatigada. Yo descargo mi conciencia en informar a Vuestra Majestad con esta claridad; no es plata lo que se lleva a España, sino sangre de indios. (11)

El valor referencial del gongorismo es casi nulo. Al referirse a la representación barroca del proceso histórico, Benjamin habla de una "dialéctica de escena" (12). Se trata de reconciliar ideológicamente (es decir, a través de la producción de un imaginario) una serie de oposiciones inquietantes: naturaleza / cultura; eternidad / historia / cambio; metrópolis / colonia; nobleza / plebe; español / indígena; virtud / poder.

No se puede negar que el gongorismo lleva consigo una forma de radicalización, pero su discurso aparece sin bases políticas ni sociales, construyendo un referente enajenado y enajenante que paraliza y congela una realidad social a través de su mistificación.

Su auge en la colonia se relaciona con el enajenamiento de una clase, la letrada, al centro imperial; el olvido y la negación de la tradición indígena y popular son su complemento. El Estado está fuertemente centralizado y ordenado. Centro y Orden que requieren de la legitimación de esa "estética aristocrática" (en palabras de Octavio Paz) (13) de consumo minoritario, docta y académica, profundamente religiosa, no en un sentido creador sino dogmático.

Se instauran diversos espacios sociales desde los que se ejerce esta práctica discursiva, especialmente dos: el religioso y el palaciego. Su relación con la corte explica su brillo en centros imperiales como Nueva España y Perú.

Juan de Espinosa Medrano nació en Perú después de 1.639, de padre español y madre indígena. Apodado El Lunarejo, fue una importante figura social. Existe una cierta controversia en relación a su origen: Luis A. Sánchez afirma que es indio; para Emilio Carilla se trata de un mestizo (14). Creemos que esta última afirmación es justa; evidentemente la primera intensificaba el carácter legendario.

Las paredes de la catedral, hinchadas de oro, abruman a la Virgen. Humillada parece la sencilla imagen de esta Virgen Morena, con su negra melena brotando del sombrero de paja y una llamita en brazos, rodeada como está por un mar de oro espumoso de infinitas filigranas. La catedral del Cuzco quisiera vomitar de su vientre opulento a esta Virgen india, Virgen del desamparo, como no hace mucho echaron sus porteros a una vieja descalza que pretendía entrar -¡Déjenla!- gritó el sacerdote desde el púlpito- ¡Dejen entrar a esa india que es mi madre!

El sacerdote se llama Juan de Espinosa Medrano, pero todos lo conocen por el Lunarejo, porque Dios le ha sembrado la cara de lunares.

Cuando el Lunarejo predica, acude el gentío a la catedral. No tiene mejor orador la Iglesia peruana. Además enseña teología en el seminario de San Antonio, y escribe teatro. Amar su propia muerte, su comedia en lengua castellana, la lengua de su padre, se parece al púlpito donde pronuncia sus sermones: pomposos versos retorcidos en mil arabescos, ostentosos y

derrochones como las iglesias coloniales. En cambio, ha escrito en quechua, lengua de su madre, un autosacramental sencillo en la estructura y despojado en el decir. En el auto, sobre el tema del hijo pródigo el Diablo es un latifundista peruano, el vino es chicha y el bíblico becerro un chancho grande. (15)

Se dan en la vida de Espinosa Medrano los dos espacios de los que hablábamos: la cátedra y el púlpito. Sus sermones han sido recogidos y publicados póstumamente bajo el título de La Novena Maravilla. Son de una elocuencia ejemplar y revelan conocimientos mitológicos dignos de un conspicuo renacentista. Fue catedrático del Seminario de San Antonio y arcediano de la catedral del Cuzco. Entre sus obras están Amar su propia muerte y El Hijo pródigo, la primera en castellano, la segunda en quechua.

El ambiente en Lima en el siglo XVII era quizá más frívolo que el de México; la manifestación más obvia del lujo de las clases dominantes refléjase en la arquitectura y el arte. (16)

El Apologético en favor de Don Luis de Góngora fue escrito años después de la muerte de Góngora; la primera edición limeña está fechada en 1662 y el poeta murió en 1627. La época de mayor ardor de los ataques y loas a Góngora es el primer tercio de siglo. Cronológicamente el Apologético llegó tarde a España (1694) (17) para terciar en las disputas (el mismo autor es consciente de esto en el prólogo).

Este texto surge cuando llega a manos del Lunarejo un ejemplar de la obra titulada Lusiadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España, cuyo comentario hacía el poeta portugués Manuel de Faria y Souza (1639).

Todo el texto está autorizado desde fuera y desde dentro por un discurso oficial; los interminables párrafos iniciales en los que intervienen autoridades religiosas y políticas que le otorgan un marco cultural represivo en el que cada palabra ha sido fiscalizada, para arrojar cualquier heterodoxia.

Desde dentro, el discurso remite el código cultural de la mitología clásica, al humanismo cristiano, a la cultura grecolatina, a la escolástica medieval. Mediante innumerables interpolaciones, muchas de ellas en latín, el autor cubre cualquier desviación y fundamenta sus afirmaciones en la seguridad de la Autoridad.

La equivalencia de comunidad lingüística y social entre el intelectual y la aristocracia está explicitada en la relación semántica poeta-príncipe. Centro del universo social e intelectual, el Poeta aparece como un Rey

que al desatino de la envidia poco lo contenta lo ilustre cuando lo asombra lo soberano (A,74)

El Gramático está subordinado el escritor, incluso su actividad su presenta como opuesta. Critica a Faria a través de la frase de Alciato, "Et latrat, sed frustra agitur vox irrita ventis/et peragit cursus surda Diana suos". Juega con las asociaciones perro / crítico; ladrar / criticar; gramático / herético.

Libreos Dios de quien con un poco de latín leyó cuatro poetas, dos Historiadores, un Cosmógrafo y medio Teólogo, que no ha de quedar Autor, que no margine Poeta, que no muerda; Escritor, que no lastime...(A,75)

En cuanto al código retórico coexisten elementos del lenguaje popular como los refranes, con el lenguaje académico, escrito, marcando zonas coloquiales, aunque el discurso siempre se articula desde la Norma y el Orden. Se suscitan una cadena de oposiciones: Comoens / Góngora; Faria / Medrano; Portugal / España; Hereje / Ortodoxo; Bajo / Alto.

Espinosa Medrano tiene una idea jerárquica de la cultura; su

defensa de Góngora se hace desde un concepto aristocratizante de literatura:

Luna fue esplendidísima el insigne y raro Poeta Cordobés Don Luis de Góngora (si es que el ser Sol se quedó sólo a juicio del Mundo para el mismo Apolo pues heredero de sus luces resplandece en el tenebroso siglo de tanto culto. Planeta Mayorazgo del Sol, que en la plenitud de sus esplendores nunca le advierte cono, sino quien menguante de seso anduviere con la Luna (A,76).

Góngora, como la luna, tiene un lugar privilegiado dentro del sistema donde probablemente el papel del Sol es desempeñado por el Rey. Observemos también el juego con las palabras "Luna fue" y "andar con la luna". Esta última expresión del lenguaje popular opera paródicamente sobre la solemnidad de la primera.

El discurso despliega una doble interpelación: al lector presente y al interlocutor ausente (Manuel de Faria), ambos comparten el código social y cultural del autor. Faria como interlocutor alejado en el tiempo y en el espacio remite a uno de los nudos de nuestra producción crítica: el receptor. Por la poca difusión del trabajo del portugués y de este Apologético, el receptor se convierte en una sombra fantasmal; el "lector in fabula" es la cúpula intelectual española.

Espinosa Medrano define el trabajo del crítico atacando a Faria por su actitud agresiva hacia Góngora, para lo cual repite el gesto de aquél:

Vituperar las Musas de Góngora, no es comentar la Lusíada de Camoens, morder para pulir, beneficio es de lima; morder por sólo roer, hazaña será de perro.(A,76)

Hay conciencia de la existencia de un doble trabajo del creador y el del crítico, doble discurso de los cuales uno "muere" al otro. La concepción de la crítica como subsidiaria.

la crítica se asume, explícita o tácitamente, con la ideología de lo bajo, y, en la medida en que no puede abandonar el objeto que la motiva, y de lo irracional, así sea porque no puede "no explicar" algo. La obra, a su turno, es vista como, y se asume a sí misma, en lo alto, nada se puede decir sobre ella, es pura presencia. De ahí que la gloria sea la esperada recompensa de los arquitectos de una y de la mera satisfacción, cuando no la miseria, la de los arquitectos de la obra. (19)

Palabras como venerar, adorar, respetar, admirar, son usadas para designar el gesto del crítico hacia el poeta al que transforma en arquetipo, mistificando

pues si Góngora es varón grande ¿de qué puede nacer no venerarlo debidamente, si no le disculpa lo craso de no entenderle (A,76)

A partir de la Sección II se inicia la defensa central del hipérbaton y de su acertada utilización en Góngora. A raíz de este punto el Lunarejo revisa la relación entre Religión y escritura; Sagrado y profano. Ataca la afirmación de Faria de la necesidad de "misterio" diferenciando los dos códigos: el religioso y el poético. La idea del arte como producción humana es revolucionaria para su tiempo, así como la defensa de su especificidad

debe de querer (Faria) que una Octava Rima tenga los sentidos de la Escritura o que en la corteza de la letra esconda como cláusula canónica otros arcanos recónditos, Sacramentos

abstrusos, misterios inefables. Sabido es, que en eso se distingue la Escritura humana y Poesía secular de la revelada y Teológica. (A,80).

Distingue entre Escritura y escritura; Poesía y Teología; sagrado y profano, marcando la distancia entre revelación divina y trabajo humano. La palabra divina está despojada de artificio pero llena de riqueza, la palabra humana, pobre en verdad necesita ornamentación

en tiestos de vocablos sin adorno (afirma Isidoro) ocultaban las Escrituras sagradas: tenemos el tesoro en frágiles vasos de barro; cuando al contrario toda la majestad de las letras seculares consiste en tener los tiestos en el alma y el oropel de fuera (A,80).

El texto marca una relación inversa entre verdad y trabajo. Relación que se da en referencia a otros ámbitos como la historia ("Requieren los versos gran talento y elocuencia suma, para su belleza y estimación: la Historia de cualquier manera escrita deleita" (A,174)

El "alma poética" es el resultado del "ardor intelectual". Poeta se opone a Profeta ("O cuándo han hablado misterios los Poetas, sino los Profetas", A,81). Sitúa a Góngora entre la lírica y la erótica, diferenciando su escritura de la épica. Se encuentra acá con uno de los problemas de clasificación de la "épica bucólica" que señalábamos en un comienzo.

La defensa del hipérbaton se inicia con una serie de preguntas retóricas que invocan a sinnúmero de autoridades, afanándose el discurso por sostener una apariencia de diálogo debate.

El uso de hipérbaton aparece como el deseo de imitar la colocación latina en la búsqueda de un mayor prestigio del castellano como una nueva lengua imperial de la cual Lunarejo hace una fervorosa defensa (es imposible no reflexionar sobre el gran ausente en este debate: el quechua, su lengua materna). De la posibilidad de innovar y ornamentar deriva el jerarquizar.

¿quién duda, que habilitar el Idioma Castellano a entrar en parte a los adornos de la grandeza Latina no es atrevimiento inclito, proeza ilustre? ¿Por ventura el adornar el patrio dialecto con los atavíos de más excelente lengua no fue siempre heroicidad loable? ¿Por ventura podrá recabar esta facción sin desviar el lenguaje de la plática común, vulgar y rusticana? (A,102)

El poeta es un héroe, el protagonista de una nueva gesta: proeza, osadía, heroicidad, atrevimiento, conquista son algunos de los semas que definen el campo semántico

Atrevimiento fue prender el famoso Cortés el Emperador Moctezuma dentro de su Corte misma ceñido de innumerables bárbaros; pero fue audacia loable. Atrevimiento fue conquistar Góngora frases nuevas, períodos exquisitos, metáforas peregrinas; pero fue insigne atrevimiento, que no hubiera admirado el Mundo hazañas grandes, a no haberse usado gigantes osadías. (A,144)

En la oposición Civilización / Barbarie; Cortés-Góngora / Moctezuma, podemos leer Pizarro / Atahualpa; español / indio; padre / madre. Góngora es a la lengua lo que Cortés a la política: brazos del orden en contra del caos.

No fuera la Poesía de Góngora tan alta y peregrina a no florecer con términos tan remotos de la plática vulgar y plebeya (A,121).

La cultura oficial elitista se opone a la cultura popular que

no es ni siquiera cultura (englobando dentro de este término tanto lo español como lo indígena). El Lunarejo defiende la libertad de la lengua escrita de manera vanguardista, pero lo hace sobre la base de la descalificación de la lengua oral; reivindica el mismo dinamismo para la escritura que para el habla

los pícaros (que) se les tolera, y aún aplaude en su Idioma jacarando que llamen trena a la cárcel, jaque al valiente, coillón al pregonero, gurapas a las galeras, mosca al dinero, trongas a las remeras, y finibus terrae a la horca, y otra inmensidad de términos disparatados que merecieron tener quien los quisiera entender, y quien por de diversa clase los segregase por estilo de ladrones, azotados, pícaros y tacaños, y asómbrase de que los Poetas tengan otra categoría de frase, otro aparato de locuciones (A,124).

Es importante distanciar la escritura de la oralidad. La poesía debe hacer gala de grandeza. El hipérbaton ("traspasamiento, en que, o la palabra o la sentencia trueca su orden") posee cinco especies clásicas:

- Anástrofe: trueco en el orden de prioridad o de posteridad, que debían guardar las dos dicciones.
- Histeron Proteron: la conmutación del mismo orden entre las sentencias.
- Paréntesis: interposición de unas sentencias en otra, la cual quitada, queda ileso el sentido de la primera.
- Tmesis: sección o cortamiento de una dicción por interposición de otra.
- Síntesis: de todas partes se confunden las voces.

La definición del hipérbaton es funcional y se realiza sobre el uso clásico ("no quiebran sino desenlazan; no cortan sino reparten"). Para Espinosa Medrano el lenguaje es una cadena de significantes que puede manejarse sin sacralizaciones y supone la idea de artificio. Góngora no frecuenta la Tmesis que es el hipérbaton clásico sino la síntesis que no comportó un tropo en el latín. Acude a todo tipo de autoridades: La Divina Eneida, Ovidio, Claudiano, Marcial, Propertio, Tibulo, Lucano, Bautista Mantuano, Prudencio, Juvencio, Sedulio, Apolonio Colacio hasta a Merlín para demostrar esta aseveración

Tan lejos está la inversión de las voces, tan distante de viciar los versos que en ellos no es tropos, sino alcurnia; no es afeite, sino ficción, no defecto, sino naturaleza (A,101)

Si para Faria, Góngora pervierte el hablar, para Espinosa "habilitó al castellano a gozar con igualdad de sus colocaciones con el Latino".

El texto encierra una defensa de la literariedad (entendida como "lo que autoriza a distinguir lo que es literario de lo no-literario") (20), marcando la distancia entre lo literal y lo metafórico.

Remota es la metáfora ¿Quién lo ha negado?... Qué más hermosa y poéticamnete pudo describirse el meleficio que diciendo de los enjambres que ruelas de oro hilaban rayos del Sol (A,124)

Con pretendido valor referencial el Lunarejo pinta bucólicamente las tierras americanas, especialmente su naturaleza. Compara el Perú con el Huerto de las Hespérides (no se pueden dejar de lado ciertos datos: por esos años, en las minas de Potosí murieron ocho millones de indígenas, y por las calles de Lima ambulaban indios con los rostros yerrados).

El trabajo finaliza con tono laudatorio y sacral, propio de la llamada escritura de servicio

Viva pues el culto y floridísimo Góngora, viva a pesar de las envidias Rumpantur ilia Cedro. Viva esta rara Ave, cuya pluma en altísimos vuelos remontada, no nos deja columbrar si es Cisne de la armonía de las Musas o si es Aguila de todas las luces de Apolo, o es Fénix de todos los aromas de la erudición. (A,184).

El Apologético ofrece muchas de las marcas de nuestra producción crítica: su enajenación, la imposibilidad de atender elementos que no pertenecen al sistema literario central impuesto desde fuera; la marginación de los sistemas literarios en lengua indígena y de la literatura oral; la imitación disfuncional de modelos, la necesidad de una autorización permanente desde un corpus cultural de una falsa universalidad e intemporalidad.

La gran ausencia en el texto es la literatura indígena (21). Es ella la que se transforma en fantasma cuando, en realidad, el verdadero fantasma es ese conjunto de sordos que no llegarán nunca a escucharlo. Hay un hondo dramatismo en este texto. Convertido a la cultura del opresor, el escritor olvida la cultura del oprimido; la niega porque corre el riesgo de que se le confunda con aquel. Para poder legitimar defiende como si fuera propia, se convierte en la voz autorizada para defender la tradición de los grupos dominantes.

NOTAS

1. Jitrik, Noé, siguiendo a Barthes, Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria, México, Premiá, 1.987, pág.52.
2. Carilla, Emilio, El gongorismo en América, Bs. As., Fac. de Filosofía y Letras. UBA, 1946.
3. Ver Mitologías de Roland Barthes. México, Siglo XXI, 1.981.
4. Beverley, John, Del Lazarillo al Sandinismo. Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Prisma Institute, Minneapolis, 1.987, pág.75.
5. Severo Sarduy, "El Barroco y el Neobarroco" en América latina en su literatura, C.. Fernández Moreno, 1978.
6. Acosta, Leonardo, "El barroco americano y la ideología colonialista", Unicón, La Habana, XI, N° 2-3, 1.972, p.59. cit. por Berveley, ob.cit.
7. Carilla, ob. cit.
8. Berveley, ob.cit., pág. 84.
9. Berveley, J., ob.cit., pág. 84
10. Helmut Hatzfeld, Estudios sobre el barroco, Madrid, Gredos, 1.964.
11. Galeano, Eduardo, Memorias del fuego. Tomo I: Los nacimientos México. Siglo XXI, pág. 15. 1985.
12. Citado por Berveley, ob.cit.
13. Paz, Octavio, Sor Juana o las trampas de la fe, México, Siglo

14. Carilla, Emilio, ob.cit.
15. Galeano, Eduardo, ob.cit., pág.282.
16. Ver Historia de la literatura hispanoamericana. Epoca Colonial, coord. por L. Iñigo Madrigal, Cátedra, Madrid, 198
17. Carilla, E. ob.cit.
18. Seguimos el "Análisis textual de un cuento de E.Allan Poe, Eco, Bogotá, Octubre, 1.978, N°204.
19. Jitrik, Noé, ob.cit.pág.69.
20. Greimas, A.J., Semiótica. Barcelona, Gredos, 1.982
21. Dice Antonio Cornejo Polar en "Las Literaturas marginales y la crítica: una propuesta"

si se trata por ejemplo de la Conquista, debería estar claro que su literatura no es ni la hispánica ni la indígena, ni siquiera la yuxtaposición de ambas, sino el sistema de contradicciones que las vincula y opone, pero sobre todo las explica, como representaciones simbólicas de un proceso histórico común, que a su vez, como es obvio en este caso, también está hecho de contradicciones.

en Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana. comp. por S. Sosnonowski, Bs.La Flor, 1.986, pág.97.