

de las morfologías puede descomponer en reflejos de calidoscopio situaciones muy serias: experiencias trágicas, conflictos angustiosos, coyunturas amenazantes. Pero si la situación es humorística —irónica, sofisticada— ese buen humor es tan sustancioso y llena tanto como los humores del escritor preocupado por despachar un mensaje religioso, moral o político. Mi gusto por las formas es estético, y por ese lado apunto a la belleza; pero también es intelectual, y por este lado enriquezco el contenido con temas filosóficos. Sectarios de un movimiento religioso, moral o político que por no encontrar propaganda a favor de sus respectivas sectas se decepcionan como si los cuentos estuvieran desiertos, son sordos a las voces de una infatigable campaña contra todos los sectarismos.

Tampoco es verdad que los cuentos acusados de formalismo sean desvitalizados. Requieren fantasía, que es una enérgica actividad del espíritu. Tanto en los cuentos como en las novelas hay tensiones y

distensiones, pero en el cuento la tensión promete una distensión inmediata. La mente salta desde una idea problemática y busca su solución. El cuento es un esquema dinámico de sentido, y su movimiento de corto alcance remeda los impulsos espontáneos y espasmódicos de la vida. Tendida hacia fines, la vida es acción. En el cuento, la fantasía invita a aventurarse en una acción desconocida. De la acción real el cuento saca una acción posible. La forma del desenlace sorpresivo —una de mis favoritas— evita la rutina al modo en que la vida evita el aburrimiento. Así como la vida nos exige un constante esfuerzo de adaptación a sus cambios, el cuento cumple la función biológica de ensayarnos y entrenarnos para el enfrentamiento con lo imprevisto. Es una institución artística en la que ingresamos cada vez que necesitamos un choque saludable que refuerce nuestra capacidad de vivir hazamosamente. La sorpresa final de un cuento es un emocionante golpe maestro que excede la expectativa del lector.



las dos vanguardias latinoamericanas

Angel Rama

Las cifras redondas nos acechan trasmitiéndonos su magia: cincuenta años transcurridos en América Latina de renovación literaria, medio siglo bien cumplido ya. Restauran esa nostalgia de un tiempo cíclico que Mircea Eliade detecta como fuerza subterránea que pugna por vencer la linearidad absoluta de la historia en que existimos. Esas fechas claves convocan al reexamen crítico de la historia transcurrida, porque esta no se ofrece ya como un mero período sino como un ciclo de imminente cancelación. Y es en tal momento, cuando nos deja fuera de sus fronteras, que vemos delinear con claridad su estructura: comenzamos a abordarlo como un modelo más.

En ese ciclo, en sus unidades componentes, sus funciones, su dinámica, no sólo interrogamos a la literatura de América Latina sino conjuntamente a la sociedad que lo instituyera. En las obras, movimientos literarios, corrientes estéticas y líneas ideológicas que se acumulan a lo largo de varias secuencias superpuestas y se reparten por plurales áreas artísticas del continente, vemos reconstruidas las vicisitudes de una cultura en torno al gran pro-

yecto de estructuración autónoma e identificación que fluye desde los intelectuales de la Revolución de Independencia.

1. Descubrimiento de la vanguardia.

Estos cincuenta años han estado signados por la asunción de las vanguardias a partir de una fractura artística que los escritores promovieron voluntariamente para evidenciar, en la literatura, la mutación que registraban en la sociedad a que pertenecían. La convicción de que partieron fue el desajuste entre las formas literarias recibidas y la sociedad latinoamericana: aquellas incluían tanto la dilusión del simbolismo que había engendrado el "sincerismo" de la poesía de las dos primeras décadas del siglo como el modelo narrativo realista que acababa de consolidarse y generaría la boga de la novela regional; ésta, más que nada se les ofreció como las ciudades aluvionales que emergían después de la primera guerra mundial a un proceso de aceleración del orden universal propiciado por los imperios de la hora (Inglaterra, Francia, Estados Unidos), ciudades que estaban absorbiendo el ta-

lento de los jóvenes provincianos que allí sí esperaban encontrar horizontes abiertos.

El desacuerdo entre ambos planos —artístico y social— imponía la corrección de los patrones literarios para que obedecieran al dictamen de la nueva realidad. Con lo que ésta volvía a instaurarse como maestra de la creación: lo que fue la naturaleza para los prerrománticos, era ahora para los vanguardistas la ciudad moderna. No sólo la ciudad mecánica de los futuristas que apenas si alborrea en América Latina, sino más bien ese instante del cambio representado por la conjunción de sectores sociales dispares, la violenta aproximación de las tradiciones que acarrearán con las nuevas estructuras urbanas, el debate que se había introducido en los sectores medios ciudadanos cuyo poder estaba en vías de consolidarse o era reclamado.

En 1922 la vanguardia entra oficialmente al continente con la *Semana de Arte Moderno* de Sao Paulo, que fue la réplica de los jóvenes a las fiestas del Centenario de la Independencia. Había allí músicos, pintores y sobre todo poetas, porque como siempre, la poesía permea con rapidez y certidumbre las modificaciones que se deslizan dentro de una cultura estatuida y es en su producción donde deben buscarse los signos del cambio que todavía no se ha vuelto notorio para la mayoría de los ojos. No era sin embargo esta Semana, la primera manifestación del vanguardismo en Latinoamérica: en 1919, el viejo modernista mexicano José Juan Tablada, se daba vuelta como un guante a los 48 años y publicaba en Caracas los "poemas sintéticos" de *Un día...* con los cuales el "hai ku" entraba al español, seguidos al año siguiente de *Li-Po* y otros poemas que marcaban el ingreso del poema ideográfico venido de los caligramas de Apollinaire. Y aún antes el chileno Vicente Huidobro, quien desde París escribía junto a Pierre Réverdy en Nord/Sud, había publicado *Horizon carré* (París, 1917) y *Tour Eiffel* (Madrid, 1918), después de haber propuesto en su libro *El espejo de agua* (Buenos Aires, 1916) con el cual se despidió de América, el principio del arte poético creacionista: "Por qué cantarás la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema". En el mismo Brasil, en una sola noche fecunda de 1920, Mario de Andrade había escrito fieramente su *Paulicéia Desvairada* (1922) que testimoniaba el rechazo del orden estatuido: "Eu insulto o burguês-funesto". Contemporáneamente, en la costa pacífica de América se cumplía una mutación drástica de las letras hispanoamericanas, tanto en el verso (*Trilce*, 1922) como en la prosa (*Escalas melografiadas*) lo que quizás explicara la inicial palabra de César Vallejo: "Quién hace tanta bulla y ni deja / testar las islas que van quedando".

En este súbito quinquenio entre 1917 y 1922 una constelación de poetas, desconocidos entre sí los más, cumplía a la par una transformación de la literatura que la ponía a la misma hora urgente que regia en el centro universal del momento: otra vez París. A treinta años de distancia se repetía un proceso de actualización histórica que se había cumplido en la década del ochenta bajo la insignia del "modernismo" en Hispanoamérica y bajo la insignia del "parnasianismo" y el "simbolismo" en el Brasil, si no fuera que no en vano había transcu-

rrido ese tiempo, tanto para la conciencia progresiva de sí que venía elaborando América Latina como para la exacerbación de la ruptura que resultaba postulada en el proceso cultural europeo, de tal modo que esta nueva revolución desarrollaría en tierras americanas una más lúcida captación de su idiosincrasia y su herencia peculiar junto a una cancelación, más cortante si cabe, de la tradición poética recibida.

Esta ola que se extendía por el continente poético en el mismo momento en que se ponía en marcha el modelo narrativo realista que se había elaborado con pesada y lenta adecuación, cortando por lo tanto el pasto bajo sus pies, no disminuye la trascendencia inaugural de la *Semana del Arte Moderno* paulista. Aquí, por primera vez, asistimos a la eclosión de una vanguardia orgánica, que reúne a múltiples creadores, restablece las vinculaciones entre las diversas artes haciendo compartir la misma aventura a pintores y poetas, músicos y ensayistas, y por último promueve una serie de textos teóricos (Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, el recuperado Graça Aranha) para respaldar la obra creadora nueva. Esa capacidad específica de las vanguardias, derivada de la acepción militar del término, de proponerse como movimientos férreamente disciplinados, encuadrados por doctrinas o manifiestos que en el plano artístico hacen las veces de arietes para derrumbar las puertas de las ciudadelas culturales, despunta en el movimiento brasileño con su estrepitoso parafernalia y también con el previsible conflicto de personalidades que ha acompañado siempre su funcionamiento.

Junto con ella surgen, en puntos estratégicos de América Latina, otras falanges vanguardistas que se nuclean en torno a manifiestos, revistas, actos públicos escandalosos, para proclamar la voluntad de lo nuevo. Esta palabra ingenuamente dignificada, se constituye en el santo y seña con el cual se reconocen unos a otros y con el cual se unifican, porque si bien ella esconde plurales acepciones, dispares niveles, caóticas asociaciones, supera esa diversidad con el único dato cierto que por el momento se avizoraba en el horizonte artístico: la voluntad de ser distintos de los anteriores, la conciencia asumida gozosamente de ser "nuevos", de no deberle nada a los antepasados (aunque las deudas se acumularan en París) y disponer a su antojo del repertorio de una realidad que es la de su tiempo y que por lo tanto nadie le puede disputar. Los nuevos es una consigna suficientemente explícita, a pesar de su evidente vaguedad: con ella se puede bautizar una revista en el Montevideo de 1920 donde Ildelfonso Pereda Valdés ha de descubrir, leyendo a Apollinaire, que también había negros en América Latina o en la Bogotá de 1925 para reunir a un grupo de escritores de distintas precedencias y bastante cargados del lastre de lo "viejo", pero donde los más jóvenes, Hernando Téllez y Jorge Zalamea, llevarán adelante el proceso de actualización luchando con la rémora de una cultura anquilosada. Esa palabra "nuevo" es la que con mayor frecuencia escribe uno de los personajes mitológicos de la literatura latinoamericana, ese Ramón Vinyes que a partir de 1917 de a conocer en una revista provinciana (*Voces* publicada en la ciudad colombiana de Barranquilla, que para la fecha era el último rincón

del planeta) las audacias de Dormée y Réverdy, el *Traité du Narcisse* de André Gide, la obra de Chesterton, dando muestras de esa fabulosa erudición de la modernidad europea que explica que uno de sus nietos intelectuales, Gabriel García Márquez, lo haya trasmutado en un personaje de novela: el "sabio catalán", el hombre "que había leído todos los libros" de los Cien años de soledad.

De las vanguardias que surgen en América ninguna tendrá, junto a la paulista, la importancia de la que se promueve en Buenos Aires en torno a dos revistas sucesivas, *Proa* (1922-23) y *Martín Fierro* (1924-1927) conducidas por Evar Méndez y Oliverio Girondo, capaces de atraer a mayores como Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes, pero sobre todo de nuclear a los jóvenes (González Lanuza, Leopoldo Marechal, Enrique Molinari, Norah Lange, Bernárdez) para una guerrilla liviana contra los maestros del novecientos encabezados por el denostado y envidiado Leopoldo Lugones. En sus filas comienza la carrera de quien asumirá sus zigzagueos, contradicciones y logros artísticos mayores: Jorge Luis Borges. Todavía podemos agregar la vanguardia "estridentista" que Manuel Maples Arce (1900) descerra en el convulso México posterior al asesinato de Carranza, junto con Germán List Arzubide y Arqueles Vega, al tiempo de publicar sus libros: *Andamios interiores* (1922) y *Urbe* (1924) y que apenas transcurridos cuatro años —tanto vuelva ahora el tiempo— ya contará con memorialistas: *El movimiento estridentista* por List Arzubide, en 1926. Y también la vanguardia cubana que, como la peruana, ha de tener una dominante social desde la *Protesta de los Trece* que acaudilla Rubén Martínez Villena en 1923, llevando al llamado Grupo Minorista a una belicosa participación en la vida política de la que las páginas de *El Herald*, *Social* y por fin la *Revista de Avance* serán testimonio.

Una aciaga costumbre de los racionalistas franceses —la de los manifiestos previos a la obra literaria— ha de incorporarse a los hábitos latinoamericanos, de modo que disponemos de una multitud de palabras, algunas expletivas, que reparten normas, úcates, preceptos, numerosas condenas e innumerables apuestas sobre el futuro. Este, que a lo largo del XIX europeo se constituiría en el punto clave sobre el cual se apoyaría la invención artística, como una apuesta sobre lo que aún no existe y debe discernirse aventuradamente para vencer al tiempo presente y ya no solo al pasado, se incorpora al continente latinoamericano en la década del veinte. Pero desde nuestra perspectiva actual, ese "futurismo" (que algo debió a los italianos Marinetti y Pallazzeschi, el primero de los cuales se vinculó a América del Sur en estas fechas de irrupción) ha vuelto a constituirse en pasado y tampoco queda representado exclusivamente por los editoriales, manifiestos y polémicas que hacen las delicias del investigador literario al punto de ver el arte en los proyectos más que en las realizaciones, sino, sobre todo, por las obras que se sucedieron, constituyendo un ciclo histórico.

Esas obras se dispararon como cohetes, breves y centelleantes, a lo largo de los veinte. Todas podrían haberse iniciado con los primeros versos del poema que Huidobro dedica a Pablo Picasso ("*Ecuatorial*") en 1918:

Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas.

Porque la sensación de apertura que todos vivieron y la jocosidad que les inspiró esa convicción de iniciadores, acrecentó su capacidad inventiva, el enardecimiento de la vera realidad. En la eclosión de revistas literarias que cubre los años veinte, sumándose a las mencionadas, encontraremos esa búsqueda acuciosa que en algunos casos se despega de cualquier demanda intelectual que pudiera plantear el medio: está en *Contemporáneos*, la revista mexicana que Bernardo Ortiz de Montellano dirigió de 1928 a 1931 con José Gorostiza, Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen; está en *Amauta* (1926-1930) reuniendo a Tallet y a Guillén, a Carpentier y a Roa, está en la *Antropofagia* brasileña de Mario de Andrade y en *La Cruz del Sur* que publican en Montevideo los hermanos Guillot Muñoz rescatadores del fantasma de Lautreamont.

Pero también, en la discusión cotidiana de esas revistas y en las polémicas con otras del momento (la *Claridad* peruana y la *Claridad* argentina), podemos reconstruir otro tipo de agrupaciones intelectuales y otra división de las fuerzas dentro del amplio espectro de lo "nuevo". Su inicial virtud renovadora dio paso a una revisión precisa de sus plurales contenidos semánticos, permitiendo que aquellas tumultuosas coincidencias primerizas, donde todos eran uno, dieran paso a una sistematización de valores, tanto artísticos como ideológicos, merced a la cual todo fueran al menos dos. Los críticos noveleros que se limitan al aparte facilongos de lo viejo y lo nuevo sin dar significado a estos términos, quedan condenados a trazar una historia absurda, de la que desaparecen enormes paneles narrativos y poéticos o donde se subvierten las jerarquías internas del proceso intelectual latinoamericano en beneficio de cualquier figurín de moda. Previéndolo, H. M. Enzensberger, en su ensayo sobre "Las aporías de la vanguardia", alertó: "Quien se ponga a hacer distinciones tan cómodas entre lo viejo y lo nuevo o entre lo viejo y lo joven, se coloca por la misma opción de sus criterios del lado de la trivialidad, se pone de espaldas a los principios dialécticos elementales".

2.-Las dos vanguardias de América Latina.

Una frase ocasional de Gertrude Stein, a Ernest Hemingway, ha hecho por su fama lo que no hicieron sus falsos relatos: "You are a lost generation". Desde ella se ha reconstruido la literatura norteamericana de la época en torno a esa "generación perdida" (y recuperada para el arte) que se habría constituido en la compañera de ruta del "avantgarisme" francés de los veinte.

La historia literaria contemporánea, contada tercaamente desde el ángulo eurocéntrico o yaquiocéntrico que lo ha reemplazado y complementado, ignora que también América Latina tuvo una "generación perdida" de esa naturaleza, como probablemente la tuvieron las plurales regiones marginales de Europa y más estrictamente de ese "ombbligo del mundo" (así definía Paulo Prado en 1924 a la ciudad de París y aún más reductivamente a la "place Clichy" en el prólogo al *Manifiesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade) que proporcionó la fórmula

precisa de la vanguardia, su paradigma universal, igualmente execrado y adorado en los restantes países, como quien dice en la totalidad del universo.

Desde la época del "Bateau Lavoir" hasta el período de *Le surréalisme au service de la révolution*, los latinoamericanos no dejaron de poblar las riberas del Sena y de ser hipnotizados por los pequeños cenáculos escandalosos. Vicente Huidobro desembarca en 1916 en Francia decidido a ser poeta francés, en tanto Jorge Luis Borges estudia en Suiza desde 1914 hasta 1919 para asomarse luego, hasta 1921, al "ultraismo" español sobre el que dejó una señal. Desde 1923 nuevos "perdidos" se incorporan a Europa: es César Vallejo que ya no abandonará el viejo continente hasta su muerte en el profetizado París con aguacero de 1938; Miguel Angel Asturias desembarca en la misma fecha para descubrir allí las culturas mayas junto a Georges Raynaud, traducir el *Popol Vuh* al español, publicar poemas (*Rayito de estrella*, 1925) y sus primeras prosas que prologará Paul Valéry (*Leyendas de Guatemala*, 1930, comenzar su capital novela *El señor presidente* que concluye en 1932 pero recién publica en 1946. En 1928 Alejo Carpentier ayudado por Robert Desnos, huye a París donde colaborará con los surrealistas y escribirá argumentos de ballets, al tiempo de corregir la edición segunda y definitiva de *Ecué-Yamba-O* (Madrid, 1933); es allí que se encuentra con un venezolano, Arturo Uslar Pietri, quien está elaborando su novela *Las lanzas coloradas* (1931) Ya por estas fechas, escritores más jóvenes abren los ojos al arte de París: en 1932 aparece el único número de *Légitime Défense* del antillano Etienne Lero y dos años después *L'Étudiant Noir* reúne poetas negros de América y de África: Damas de la Guyane, Aimé Césaire de la Martinique, Leopold Senghor del Senegal, en tanto que Jacques Roumain, de Haití, ha estado estudiando en Zurich desde 1919, ha recibido la influencia de un libro capital sobre la cultura moderna de su país, *Ainsi parla l'oncle* de Jean Price-Mars (Compiègne, 1928) y se apresta a iniciar su obra narrativa.

Es un movimiento que no cesa, que renueva constantemente sus cuadros instaurando una curiosa continuidad cultural. No responde al vanguardismo sino que tiene raíces más hondas. Nace del esfuerzo por la independencia cultural que las antiguas colonias de España y Portugal desarrollaron desde la época de la Independencia, buscando en Francia —que ya era la capital de la modernidad—, una nutrición espiritual acorde con los tiempos. Desde el viaje de Esteban Echeverría en 1825 hasta el viaje de Julio Cortázar en 1953, no hay interrupción en el fluir de escritores latinoamericanos que van a París, aunque ese movimiento admite algunas fechas óptimas en este siglo, como 1900, 1925, 1950, que corresponden a otros tantos epicentros del proceso cultural francés, marcado por la voluntad de ruptura que se contagia al mundo.

Los latinoamericanos compartieron la vanguardia del "ombbligo del mundo" pero nunca fueron sus protagonistas. En el mejor de los casos, actores de tercera fila que entran a escena con una tarjeta sobre la bandeja; en el peor, meros espectadores que rondaban la *Closerie de Lilas* y compraban puntualmente las pequeñas revistas. Por lo común vivieron

dentro de ese "ghetto" latinoamericano instalado en el corazón del "quartier latin" que ya tuviera su primer amargo historiador en el Ruben Darío, de comienzos del XX. Ese tácito rechazo que experimentaron y que correspondía al eurocentrismo cuando todavía sus escritores no se habían desperdigado por el mundo (Artaud en México, Desnos en Brasil, Breton en Haití), pero más que nada la experiencia de la otredad que padecieron al contacto de la estructura cultural vanguardista en que aspiraban a trasfundirse, explica lo que todos los latinoamericanos, unánimemente, encontraron en el París de los años veinte y treinta: su lejana América Latina. No hay uno que no lo diga, con unción y pasmo: lo que han recuperado en París es la originalidad de América Latina, su especificidad, su acento, su realidad única. De ahí que con ellos no vuelva a repetirse la alienación finisecular que llevó a los poetas a habitar dentro de un Versalles de chafalonía y a los narradores a recontar "la gloria de Don Ramiro" o "el embrujo de Sevilla"; por el contrario se consagrarán a una América Latina viviente y contemporánea, situada en una circunstancia política precisa que motivará el Congreso Antimperialista de Bruselas, capital para la reorientación ideológica de muchos latinoamericanos, aunque la mayoría tenía detrás de sí turbulentas historias de persecuciones dictatoriales que trasladarán puntualmente a sus libros. Este reconocimiento de la América Latina no impedirá sin embargo, otras y más sutiles alienaciones.

Para comprenderlo hay que fijar esta inicial coincidencia, que tendrá después modificaciones y pasará por vicisitudes, sin que los escritores puedan desprenderse enteramente de su raigal petición de principios. Desde 1910 hasta 1930 se constituye la narrativa regional que de Gálvez hasta Gallegos pasando por Monteiro Lobato, Azuela y José Eustasio Rivera, nacionaliza dentro de un molde realista la ya cultivada por el novecientismo. En las mismas fechas se despliega el vanguardismo que ácidamente invalida los presupuestos estéticos de dicha narrativa, aunque sin vulnerar su temática ni reprobar su búsqueda de la realidad latinoamericana que sólo entenderá como superficial. Inicialmente hay una vaga coincidencia entre el vanguardismo y el regionalismo, aunque ya en manifiestos como el que Gilberto Freyre y su grupo (donde se iniciaran José Lins do Rego y Jorge de Lima) presentan desde Recife en 1926 en ocasión del Primer Congreso Regionalista, se perciba un alerta respecto al cosmopolitismo que puede acarrear la vanguardia. Se trata de la primera llamada de atención, proveniente de una zona particularmente rica en tradiciones culturales propias, que se dirige a América Latina. Muchos años después de su *Interpretación del Brasil* (1964) Gilberto Freyre la razonó así: "El regionalismo nos parece a nosotros, los regionalistas brasileños, como contraclonización, una tendencia saludable a la vida brasileña tanto como en la vida continental americana, una tendencia opuesta a las excesivamente nacionales y también a las exageradamente internacionales o cosmopolitas".

La misma ambigüedad la encontraremos en los primeros años del vanguardismo argentino, representada por la fluidez de las relaciones entre los grupos adversarios de Boedo y Florida, las cuales,

como ya observara la critica joven argentina, no pueden reducirse a dos líneas perfectamente separadas, coherentes y enfrentadas, en una de las cuales (Florida) anide el vanguardismo extranjerizante y en otra (Boedo) el populismo nacionalista, porque eso no permitiría entender nada de la obra de poetas como Nicolás Olivari y Raúl González Tuñón, ni del lugar que ocupa Roberto Arlt en la creación de la nueva narrativa porteña. Tampoco explicaría la situación del Borges del periodo, cuando escribe los dos poemarios dedicados a la recuperación del barrio suburbano (*Fervor de Buenos Aires*, 1923 y *Luna de enfrente*, 1925) el estudio sobre el idioma de los argentinos (1929) o el Evaristo Carriego (1930) donde su nacionalismo invade, atemperado por el humor, el coto enemigo del populismo, y hasta el cuento subrepticio titulado "Hombre de la esquina rosada" que se desliza en su *Historia Universal de la infamia* (1935), primera versión del mito del cuchillero que es el fantasma que acompañará la meditación argentina de Borges toda su vida.

De hecho hay dos debates superpuestos en el periodo en que se fragua el vanguardismo que van estableciendo diversos encuadres de los escritores a medida que toma cuerpo la orientación estética o ideológica de estos creadores, abandonando el tiempo de los manifiestos contra las antiguallas. Por un lado está la oposición de lo viejo y lo nuevo en materia de formas artísticas, que hace el trasfondo homogéneo de la ruptura vanguardista y que remite al pasado la novela regionalista que se está construyendo en estos años así como la poesía simple, sincera y traslúcida que se le corresponde, representada por la obra de Gabriela Mistral o Andrés Bello Blanco, Juana de Ibarbourou o Carlos Pellicer, para citar sólo algunos de sus múltiples exponentes. Por otro lado hay un debate distinto instalado dentro del vanguardismo: opone dos modos de la creación estética en relación a la estructura general de la literatura (y por ende de la sociedad latinoamericana) y en su primera época genera asociaciones ocasionales con otras corrientes artísticas; un sector del vanguardismo, más allá del rechazo de la tradición realista en su aspecto formal, aspira a recoger de ella su vocación de adentramiento en una comunidad social, con lo cual se religa a las ideologías regionalistas; otro sector, para mantener pura su formulación vanguardista, que implica ruptura abrupta con el pasado y remisión a una inexistente realidad que les espera en el futuro, intensifica su vinculación con la estructura del vanguardismo europeo, esto lo forzará a crear un posible ámbito común para las creaciones artísticas de uno y otro lado del Atlántico, lo que obligadamente pasa por la postulación de un universalismo.

En estas operaciones disímiles está en juego la constitución de una doble vanguardia, respondiendo a circunstancias que posiblemente puedan encontrarse en otras culturas marginales del centro parisino y no sólo en América Latina. En todas ellas el planteamiento vanguardista implicó un proceso de dobles adecuaciones al que en cambio no se vieron obligados los escritores franceses que lo protagonizaron. Retomando un esquema que en 1928 trazaron agudamente Tynianov y Jacobson, para entender el funcionamiento literario del esquema lingüístico aportado por Ferdinand de Saussure, podemos razonar que toda obra literaria es una "parole" que

se pronuncia y desarrolla en el cuadro de una "langue", o, dicho en términos de la semiótica, es un "mensaje" que funciona dentro de un "sistema" que lo hace comprensible y transmisible, aún en aquel caso en que el mensaje aspire a introducir una modificación del código que lo inspira. El sistema literario dentro del cual se formula la obra es lo "dado", aquello que el escritor recibe como herencia y que fácilmente puede confundirse con la naturaleza porque sólo puede presentarse visiblemente cuando se opone a su obra no reparando en su existencia cuando la propicia y autoriza. La obra se le presenta al escritor como lo único verdaderamente nuevo y original, con una capacidad de destrucción y reconstrucción que incrementa esta ilusión que sólo ella existe, sólo ella regenera el sistema. El escritor europeo trabajó dentro de un sistema literario largamente elaborado, en particular en Francia, como amplio margen de autorregulación y autoadaptación a las rupturas que aportan los mensajes nuevos, apelando en esos casos a los escritores marginales del pasado (la reconstrucción del Parnaso cumplida por los "avantgardistes" franceses con la inclusión de Rimbaud y Lautréamont, Sade y Nerval, o la de Achin von Arnim y Georg Büchner en la Alemania del expresionismo) o a las mismas aportaciones disruptoras que en cierto modo no hicieron sino asegurar su vida y funcionamiento.

Por emparentable que pueda ser el sistema literario latinoamericano con el que se ha desarrollado en el mundo europeo y por escasamente desarrollado que nos parezca en la comparación, creo que no puede dudarse de que hacia 1910 América Latina había constituido ya un sistema propio, dentro del cual se había alcanzado un grado de eficiencia considerable en las relaciones de la creación con las estructuras generales, una riqueza de posibilidades y adecuaciones que si en una visión nacional puede de pronto parecerse reducida, recobra su importancia cuando la apertura focal nos permite ingresar a toda América Latina como un único sistema literario común.

El escritor vanguardista se encontró en una situación paradójica, de las más escurridizas y engañosas que se le hayan presentado a un creador en América Latina. Al registrar el cambio operado en su realidad y el concomitante desencuentro entre las formas literarias recibidas y esa situación nueva de la sociedad, se inclinó a asumir la ruptura, aunque más como principio regenerador de la estrecha vinculación entre realidad y literatura que como instancia pura de destrucción, tal como se manifestará más adelante en el pensamiento de Octavio Paz, perteneciente a una generación posterior. Coincidió esa quiebra registrada en su propio universo, con otra más general, cuya auténtica raíz estaba en las sociedades burguesas europeas a las que su peculiar estructura condena a sucesivas e incessantes fracturas, cada vez más agudas, más desgarradas, como posibilidad de reatrapar el futuro inventándolo en cada momento. Esas sociedades, por el ejercicio del imperio universal a que les mueve la expansión de su base económica absorbiendo en posición de dependencia las infraestructuras de la mayoritaria corona de países que las circundan, trasladan las consecuencias de su sistema de rupturas y regeneraciones a todas las regiones que tocan. La ruptura latinoamericana coincide y se agrava

con la ruptura que llamamos, por mera comodidad, universal, pero se sitúa en distinto nivel, pues en tanto la conformación de la sociedad latinoamericana implicaba una ruptura interna y propia que promovía su avance, la rectificación de caminos, la ampliación de sus potencialidades, sobre ella se depositaba otra ruptura trasladada de los centros imperiales a su periferia. Ella distorsionaba el proceso al asumirlo en su beneficio, atrayéndolo al círculo de su presunto universalismo, lo que no puede producirse de otro modo que mediante dependencia o, desde luego, por aniquilación de patria original.

La vanguardia latinoamericana se movió dentro de esta duplicidad. Para algunos la creación vanguardista fue una palabra, una obra que los forzó a aprehender conjuntamente el sistema literario europeo en que se habían constituido los modelos que manejaba, realizando por lo tanto dos operaciones simultáneas de apropiación. Aunque esto se les planteara nitidamente como una opción favorable, creo que en cambio no fue claro para ellos que la adopción del sistema literario europeo arrastraba la importación de otros sustratos culturales que iban desde las formas más ostensibles de dependencia, como ser la apropiación de una lengua extranjera, hasta la aceptación pasiva de una estructura de valores o, incluso, el servicio a una sociedad ajena cuya demanda se desliza dentro de la creación literaria aún en aquellos casos en que esta se consagraba a elucidar un universo exclusivamente latinoamericano.

El ejemplo extremo es proporcionado por los poemas escritos en lengua francesa por Vicente Huidobro, "no tanto por este hecho, episódico en su carrera, sino por lo que tiene de indicador de una posición "universalista" a la cual seguirá fiel tanto en *Altazor* como en las *Tres inmensas novelas* que comienza a escribir con Hans Arp en Arcachón y publica en Santiago de Chile en 1935, pudiéndose quizás rastrear aquí las divergencias que lo enfrentan a Pablo Neruda. Este se sitúa, desde su obra inicial, en una recurrencia al sistema literario nacional que todavía se verá más acentuada en el otro Pablo, Pablo de Rokha.

El otro ejemplo lo proporciona la notoria dificultad que empieza a dominar a Borges en su periodo narrativo, desde *Tlön, Uqbar, Tertius Orbis* (1938) para apropiarse de su propio contorno si no es a través de transposiciones simbólicas que le permitan inscribirse en el sistema literario europeo. A cierta altura de su carrera registra crecientes fricciones cuando intenta aproximarse a su cotidianidad la que sólo puede transitar por la caricatura sarcástica de sus escritores secretos. Pero no debe buscarse exclusivamente en el manejo de los temas esta inscripción dentro de un sistema literario europeo (lo que ha paralizado las críticas que a Borges dirigieran los nacionalistas argentinos) porque la utilización del repertorio temático latinoamericano fue, como dijimos, una línea dominante del movimiento vanguardista de los veinte y el derecho del escritor a movilizar todos los escenarios y personajes de su imaginación es incuestionable.

Justamente por eso es interesante rastrear esta misma inserción en el sistema literario europeo, en un narrador cuya obra fundamental ha estado al servicio de una exploración del complejo latinoamericano y en especial caribico, aunque sobre todo en sus conexiones con la presencia europea. Me refiero a Alajo Carpentier, quien desde *El reino de este mundo* (1949) se propuso un desentrañamiento de la esencia del continente, pesquizando las fuentes y rezagos de una universalidad que en ella se guarecía como incesante memoria del paso de una historia que no dejaba de ser la de los conquistadores de una hora u otra. Y bien, este americanísimo Carpentier, cuando en sus ensayos de *Tientos* y diferencias se plantea la explicación del signo barroco que según él no sólo caracteriza a su escritura sino la de todo escritor latinoamericano (afirmación obviamente desmesurada) encuentra la clave en un comportamiento lingüístico que de hecho certifica la dependencia subterránea del sistema literario europeo. Dice Carpentier: "Enrique Heine nos habla, de repente, de un pino y una palmera, árboles por siempre plantados en la gran cultura universal, en lo conocido por todos. La palabra pino basta para mostrarnos el pino; la palabra palmera basta para definir, pintar, mostrar la palmera. Pero la palabra ceiba —nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman 'la madre de los árboles'— no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árgigantesco, adusto y solitario (...) Esos árboles existen. Son árboles americanos que forman parte, por derecho y presencia, de la novelística americana. Pero no tienen la ventura de llamarse pino, ni palmera, ni nogal, ni castaño, ni abedul (...). Por lo tanto hay que hablar de la ceiba, hay que hablar del papayo. Pero aquí interviene un problema de escritura (...) Esto sólo se logra mediante una polarización: certera de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en ese caso, por proceso metafórico (...) Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca..."

Detrás de ese problema de estética, cuya significación es tanta que determina el estilo del escritor de toda América Latina, —según Carpentier—, subyace la apropiación del sistema literario europeo, su axiología y hasta el público que lo integra. Porque de hecho el escritor no está hablando para el público que lo integra. Porque de hecho el escritor no está hablando para el público cubano que le rodea (como hacía Heine para su público europeo) y para el cual ceiba y papayo son realidades inmediatas, mentadas transparentemente por el signo lingüístico, sino para el público europeo que no conoce esos árboles y a quien él, con honda vocación americana, pero también dependiente, quiere hacerlos ver. La aceptación inicial del sistema literario preterdidamente universal —y en los hechos local europeo elevado apodicticamente a esa categoría de lo universal por razones de mero poderío— lleva por una pendiente a aceptar también su público, la sociedad europea que lo ha fraguado, y a trabajar, a elaborar un estilo, con los ojos puestos en él.

Pero junto a esta vanguardia hay otra, simultánea, de hombres que también pudieron vivir en París o que acaso no llegaron a integrar la "generación perdida", pero cuyas obras se construyeron dentro del sistema literario latinoamericano apelando a sus estructuras y a sus contribuciones, tratando de

transformarlo y adecuarlo a las nuevas realidades e incluso apelando a préstamos de otras regiones marginales del mundo, otros países "girasoles" de esos que dan vuelta en la corona del "ombligo del mundo", sin mengua de los centrales que de éste era posible insertar, autónomamente, en el sistema literario propio. Continuando con el tema del árbol, César Vallejo escribe con entera soltura: "Deshecho nudo de lácteas glándulas de la sinamayera bueno para alpacas brillantes, para abrigo de pluma inservible" sin plantearse la necesidad de explicar nada: está hablando dentro de la complicidad de la lengua común y dentro de la complicidad del mutuo conocimiento de una realidad, donde las palabras parecen ver reforzada su función referencial, no habiendo porqué explicarlas a quienes son extranjeros, como ellos no se han puesto a prever la recepción de sus obras dentro de las zonas marginales. César Vallejo residía en Perú y su único contacto con la renovación vanguardista fueron las informaciones de las revistas limeñas, cuando escribió los últimos poemas de *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922) que introducen un severo corte en la poesía latinoamericana. Todavía Mariátegui lo veía como un regionalista, en esa superposición de los dos debates a que aludimos, cuando ya él era un vanguardista puesto a la reconstrucción del sistema literario propio, lo que le significó recoger a brazadas los comportamientos lingüísticos locales, los mitos individuales y sociales, las intuiciones del último Darío, creando así una mutación que se ejercía dentro de la estructura de la lengua,

tanto la literaria como la hablada, que se había desarrollado en el continente y que muchos años después permitiría que se le aproximara a textos de José Martí que él no pudo conocer (como ha señalado Cintio Vitier).

Todavía más singular es la aproximación de sus textos en prosa de 1923, *Escalas melografiadas*, con la obra narrativa que desde *El juguete rabioso* (1926) ha de construir Roberto Arlt (1900-1942) en Buenos Aires, otro exponente de esta vanguardia que se promueve dentro del sistema literario latinoamericano, ya que entre uno y otro escritor hay puntos de contactos que no tienen que ver con rasgos estilísticos privativos o la huella de las áreas culturales a que pertenecían, sino con el desentrañamiento de la crisis que padecía el sistema literario del continente y que estos escritores debieron enfrentar, uno ayudándose de los residuos provincianos del ultraísmo español, otro apelando a las tradiciones de otra región marginal, la rusa del siglo XIX y su conflictual Dostoiewski.

La situación de Roberto Arlt en la pugna Boedo-Florida tiene que ver con la superposición de ambos debates: el de renovación de las formas literarias para ajustarlas a la nueva realidad, —la de esa pequeña burguesía urbana a la que se aproximaba la crisis—, y el desarrollo del sistema literario que asegurara la comunicación presente con un público (al que por décadas debieron renunciar los pertenecientes a la otra filiación vanguardista) y por lo mismo estableciera la continuidad literaria.

En el cincuentenario de la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo



marosa di giorgio, o la fantasía salvaje

Alejandro Paternain

La experiencia de Marosa di Giorgio tiene —entre otros atributos— uno inquietante: congrega peligros. Peligros para quien crea esa experiencia, y peligros para el lector, o crítico. Los primeros se llaman incoherencia, desborde fantasioso, hermetismo, incomunicabilidad. Los segundos, perplejidad ante una obra fuera de serie, y afán por saber a qué género pertenece. En este caso Marosa di Giorgio se salva de los primeros; pero el lector, o el crítico, queda atrapado por los segundos. "Los papeles salvajes" (1) revelan un orbe coherente, gestado por una fantasía organizada y asentado en una alucinante —y novísima— manera de comunicación. Esta modalidad no consiente distracciones; hay que ir y venir entre una pléora de vegetales y frutos, de recuerdos y rostros, de luces de infancia y crueldades imprevisibles. Entonces, acostumbrados los sentidos, relegada la impaciencia, identificados con la necesidad de una expresión cuyas apelaciones a la simbología y al pensamiento fantástico no son sino formas de la libertad creadora, podemos emitir un juicio: "Los papeles salvajes" no tienen equivalente en nuestra literatura de las últimas décadas. y la personalidad de Marosa di Giorgio es la más infrecuente en el género. Pero, ¿qué género? No es sólo poesía: hay múltiples historias y embriones narrativos; no es sólo narración: hay una constante temperatura lírica y escasean los personajes (salvo ese personaje central, absorbente, audaz y evocativo que es el yo creador); no es —únicamente— poema en prosa: hay una serie de estampas que se complementan, se superponen, fluyen y se mueven sin salirse nunca de su centro profundo. ¿Es todo ello a la vez? Si así fuese, estaríamos ante un género nuevo, y esta obra se nos aparece como **a-générica**. Sus funciones, no obstante, son claras: dejar perplejo al crítico y dar placer al lector. Mientras aquél se debate entre las fronteras de su aparato clasificador, éste recupera la alegría de una lectura sin fronteras. Disfruta la poesía, y la disfruta sin trampas: ninguna página tiene pretensión de parecer poema, y por ello todas lo son. Disfruta pasajes narrativos sin fatigarse inútilmente con intrigas o vastos desarrollos. Disfruta, al fin, porque andan juntas historia y poesía. Los críticos empiezan a tranquilizarse: de un modo u otro, llevan un lector dentro de sí, y el placer de la lectura recuperada también les alcanza. Las historias surgen fragmentadas; cuando se descubre alguna completa, no alcanza a ser historia sino apólogo. Tales invenciones

valen como fábulas sin moralejas. Están recortadas del fluir natural y se presentan con la discontinuidad de los sueños. Así, la tentación permanente consiste en calificarlas como páginas poéticas, aun en aquellos casos en que el decurso narrativo abarca un asunto coherente: la historia de Cecilia que se fue de la casa, por ejemplo, en "Druida" (pág. 65). Lo común (en esta obra tan fuera de lo común) es la mezcla de historias y recuerdos desordenados. La nota evocativa concluye por adueñarse de la atmósfera; el pasado persiste y regresa, pero en un cúmulo de datos aislados que no se eslabonan con la lógica del acontecer; el antes y el después se trasponen, y el yo que habla (un yo permanente, única garantía de identidad) los registra y acumula, pero no los orienta. O si lo hace, es sólo a través de la capacidad mítica personalísima de un yo que se afirma en el reconocimiento incesante.

Pero la oscuridad no se disipa: la obra de Marosa sigue intacta y el sentido de su creación, inalcanzable. Las disquisiciones en torno al género, por lo común estériles, lo son más ahora. Desde "Poema" (1954) hasta "Está en llamas el jardín natal", la trayectoria no conoce renuncias en cuanto a la persistencia de un estilo y al ahondamiento de una visión y una experiencia sostenida. "Los papeles salvajes", especie de *opera omnia*, es libro sin rupturas y ejemplo excepcional de continuidad. Ello favorece cierta sensación de monotonía y exige —por momentos— una atención indeclinable; pero asegura en cambio la tenacidad necesaria para testimoniar una cualidad preciosa: la fe creadora. Tal virtud, sin embargo, no basta: la obra sigue erigiéndose en desafío para la comprensión, y aun para el placer de ese lector que —si es genuino— no se resigna a la pasividad. La lectura asume entonces proporciones de lucha y de inquisición. Cualquier objeto puede ser una clave; cualquier imagen de esa fantasía tan inmateral, alegoría o símbolo. "El negro caracol de los años tiene su interior de nácar", leemos en "Humo", el segundo libro —más denso, más rico— en esta trayectoria. Marosa desandarà la espiral; toda su memoración descubrirá una infancia racarada, un pasado de coloraciones dulces, de afectos cálidos y firmes. Más que los hechos de la infancia, obtiene su perfume y su embeleso. Más que evocación, asunción del lenguaje de la infancia, fantasía en estado puro, corte del hilo narrativo, mutación de planos y momentos.

Pero esta actividad evocativa es sólo una faz de

MALDOROR

REVISTA DE LA CIUDAD DE MONTEVIDEO.

NUMERO 9

DIRECCION Y REDACCION

LUCIEN MERCIER — PAUL FLEURY — JOSE PEDRO DIAZ — AMANDA BERENGUER — HECTOR GALMES — TERESA PORZECANSKI — CARLOS PELLEGRINO

SECCION MUSICAL: ARIEL MARTINEZ

SECCION FRANCESA: PAUL FLEURY, GABRIEL SAAD

JEFE DE REDACCION: CARLOS PELLEGRINO.

SECRETARIA ADMINISTRATIVA: MARIA TERESA SANDE

TAPA CON DIBUJO Y DISEÑO DE: FRANCISCO BONILLA

CORRESPONSALES EN EL EXTRANJERO: FRANCIA: GABRIEL SAAD — HORACIO AMIGORENA — MARIA PLANELLS. GRECIA: PAUL FLEURY. ESPAÑA: CRISTINA PERI ROSSI. TURQUIA: ANDRE ROUGON. ARGENTINA: LUCIEN MERCIER. BELGICA: JORGE ENRIQUE ADOUM. NIGERIA: JEAN GALARD.

PUBLICACION DE EDICIONES MALDOROR.

INFORMACION Y PUBLICIDAD: CASILLA DE CORREO N° 31.

ADVERTENCIA:

Salvo mención contraria, los materiales publicados en Maldoror, son inéditos en español.

Las opiniones expresadas en los textos firmados, solo comprometen al autor.

mal do ror



NUMERO DEDICADO
A LOS MECANISMOS
DE LA CREACION

sumario

- 2 RESPIRAR
- 3 SOBRE LOS MECANISMOS DE LA CREACION
- 7 TIEMPO DE ABRAZAR
- 10 TIENDA LA CONFIANZA
- 12 LOS TACUJAS
- 13 LA MUERTE DEL ELEFANTE
- 16 AGUAS SALOBRES
- 20 LA CASA SIN DELIA
- 24 HACIA EL SUR
- 25 EL NAVIO
- 27 INVASION
- 29 AVERTISSEMENT
- 30 POUSSIERES
- 31 NOTAS
- 32 PREGUNTAS
- 33 PONIENTES
- 34 DOS POEMAS
- 35 DOS POEMAS
- 37 INICIALES/FINALES
- 39 LA MASCARA DEL ORADOR EN EL ORACULO
- 40 EL GUARDAMETA
- 41 PROHIBICIONES Y ANGUSTIAS
- 43 CACERIA PARA UN SOLO ENAMORADO
- 44 TRES POEMAS
- 45 DOS POEMAS
- 46 ENTREVISTAS
- 49 LA INCOMUNICACION..
- 54 EL CUENTISTA FRENTE AL ESPEJO
- 58 LAS DOS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS
- 65 MAROSA DI GIORGIO
- 68 ALCHIMIE DU VERBE
- 70 REVISTA DE REVISTAS
- 72 QUODLIBET VIII

JOSE PEDRO DIAZ

EDITORIAL

JUAN CARLOS ONETTI

TERESA PORZECANSKI

CARLOS PELLEGRINO

HECTOR GALMES

MARIO LEVRERO

ANIBAL DUARTE

MIGUEL A. CAMPODONICO

CARLOS CASACUBERTA

GABRIEL SAAD

PAUL FLEURY

JUAN GELMAN

AMANDA BERENGUER

FRANCISCO URONDO

IDA VITALE

ENRIQUE FIERRO

RAQUEL JODOROWSKY.

CARLOS GERMAN BELLI

L. THORNE

CRISTINA PERI ROSSI

GUILLERMO CHAPARRO

ERNESTO MAYANS

JUAN CARLOS ONETTI

JOSEPH CHRZANOWSKI

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

ANGEL RAMA

ALEJANDRO PATERNAIN

GEORGES LAPASSADE

GABRIEL BRENCIC