

PCD

Traducción de los textos en portugués:
ESTELA DOS SANTOS

JORGE SCHWARTZ

LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS

Textos programáticos y críticos

S3D-FFLCH-USP



224899



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Schwartz, Jorge. Las venganzas de los escritores, PCC, México

INTRODUCCIÓN

AMÉRICA LATINA

Aquí tenéis dos palabras que en Europa han sido y son explotadas por todos los arribismos concebibles: América Latina. He aquí un nombre que se lleva y se trae de uno a otro bulevar de París, de uno a otro museo, de una a otra revista tan meramente literaria como intermitente.

En nombre de América Latina consiguen hacerse ricos, conocidos y prestigiosos. América Latina sabe de discursos, versos, cuentos, exhibiciones cinemáticas, con música, pastas, refrescos y humores de domingo. En nombre de América Latina se merodea en torno a las oficinas europeas de explotación de humildades infatuables de América, en busca de difusión de un folclore y una arqueología que se trae por las crines a servir aprendidos apotegmas de sociología barata. En nombre de América Latina se juega el peligroso papel diplomático de oratoria, susceptible de ser engatusado, en banquetes y aniversarios, a favor de flamantes quimeras convencionales de la política europea.

Para todo esto se prestan estas dos palabras. De ellas sacan gran provecho personal todos aquellos que nada pueden hacer por cuenta propia, sino agarrándose al país de su procedencia y a antecedentes y referencias de familia.

Aunque estas palabras de César Vallejo no tienen hoy igual vigor que en la época en que fueron dichas (1926),¹ aún conservan cierto grado de legitimidad. Hasta cierto punto puedo endosar esa protesta cuando me encuentro con trabajos que, sistemáticamente, excluyen a las vanguardias brasileñas de su panorama. No me refiero a las investigaciones sectoriales, sino a las que pretenden examinar el vanguardismo latinoame-

¹ *Favorables París Poemas 2* (octubre de 1926), p. 14. (Ed. facsimilar, Barcelona, César Vi-
guera, s. f.)

ricano desde una perspectiva continental, para las cuales la lengua portuguesa obra como una barrera infranqueable. Por un lado hay trabajos de gran seriedad como, por ejemplo, la antología de Hugo Verani,² en la que diez países están muy bien representados, pero en cuyo título ya queda indicada la ausencia de Brasil. Lo mismo ocurre con un artículo de Nelson Osorio T., en el cual defiende la "necesidad de intentar el examen de su producción considerándola como un *conjunto continental* y no sólo como una simple suma informativa de manifestaciones nacionales aisladas".³

Por otro lado, y aquí el problema es más grave, hay trabajos cuyos títulos incluyen la expresión "América Latina" y que no hacen mención alguna de las vanguardias brasileñas. Es el caso, por ejemplo, de *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* de Saúl Yurkievich, tanto en su edición original cuanto en la segunda, ampliada.⁴ Otro estudio de Nelson Osorio T., de ámbito continental, excluye de su repertorio a Brasil.⁵ Lo mismo sucede en artículos de Noé Jitrik y de Roberto Fernández Retamar.⁶ Viejo conocedor del Brasil, el crítico Stefan Baciú no escapa a este problema en su afamada antología de la poesía surrealista.⁷ Incluso en un texto fundamental como *Los hijos del limo* de Octavio Paz,⁸ donde el poeta mexicano hace una reflexión que abarca desde el romanticismo hasta los movimientos de vanguardia en nuestro continente, no hay espacio para Brasil. Esto no quiere decir que no existan puentes.⁹

² *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (1986), México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

³ "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", *Revista Iberoamericana* 114-115 (enero-junio de 1981), pp. 227-254. En mi posición de censura cuento con el apoyo crítico de Merlin H. Forster, cuando se refiere a la ausencia del Brasil en los trabajos de Octavio Corvalán, Frederick S. Stimson y Boyd G. Carter. Véase su artículo "Latin American vanguardismo: Chronology and terminology", en Merlin H. Forster (ed.), *Tradition and Renewal*, Urbana, University of Illinois Press, 1975, p. 13.

⁴ 1a. ed., 1973; 2a. ed. ampl., Barcelona, Ariel, 1984.

⁵ *El futurismo y la vanguardia en América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.

⁶ Noé Jitrik, "Papeles de trabajo: Notas sobre la vanguardia latinoamericana", *Revista de Crítica Latinoamericana* 15 (1982), pp. 13-24. Roberto Fernández Retamar, "Sobre la vanguardia latinoamericana", en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México, Nuestro Tiempo, 1977, pp. 135-139.

⁷ *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

⁸ *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

⁹ Ángel Rama, mencionado a lo largo de este ensayo; Oscar Collazos (ed.), *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, Península, 1977; Haroldo de Campos, *Ruptura dos gêneros da literatura latino-americana*, São Paulo, Perspectiva, 1977; Raúl Antelo, *Na ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispanoamericanos*, São Paulo, Hucitec, 1987; Emir Rodríguez

Uno de los principales motivos que me llevaron a compilar esta antología fue cierto débito que tengo ante mis dos culturas, la argentina y la brasileña. Así que traté de presentar una visión integrada de un momento específico de la producción cultural del continente. El proyecto es ambicioso. Ya lo es analizar una frase; un poema más aún. Estudiar a un autor, un estilo de época o un tema son tareas de por sí complejas. ¿Qué decir, entonces, del intento de abordar en una antología a un continente entero? La recuperación de los años veinte y treinta en América Latina implica, además de la investigación de cada una de las corrientes de vanguardia, el estudio detallado de los contextos culturales específicos y de las consecuencias históricas de cada uno de los movimientos.

Una de las primeras preguntas que podrían formularse es si, de hecho, existió una vanguardia en América Latina. Aunque esta cuestión pueda esconder actualmente un fondo retórico, no es arriesgado responder afirmativamente. A partir de la década de 1920, la transformación de los panoramas culturales rompe de manera extrema con la tradición finisecular; la vastísima bibliografía disponible y la amplia y rica documentación, ambas aún en su fase de exploración, permiten no sólo confirmar la existencia de las vanguardias sino también delinear una arqueología de los respectivos movimientos. Superados todos los *ismos*, tanto en Europa como en los Estados Unidos y en América Latina, queda como herencia la posibilidad de una historia crítica. Además, la conciencia histórica de los *ismos* comienza con el empeño de los promotores de las diversas corrientes en registrar su propia historia (Apollinaire, Marinetti, Guillermo de Torre, Vicente Huidobro, Germán List Arzubide, Mário de Andrade, Luis Hernández Aquino y otros). Esas versiones continúan sujetas a polémicas y revisiones. Las vanguardias no sólo actuaban de manera apasionada; también presentaban especificidades bien definidas, de acuerdo con los movimientos que las hicieron posibles.

La propuesta de este trabajo no es defender la legitimidad de las vanguardias, *ça va sans dire*, ni hacer su necrológica,¹⁰ sino intentar, por un lado, la articulación de las vertientes estética e ideológica, presentes en la

Monegal, *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*, Nueva York, Knopf, 1977, y otros ensayos de este mismo crítico; Bella Josef, "Modernismo brasileiro e vanguarda hispano-americana", en *Actas del XVIII Congreso Internacional de Literatura Ibero-Americana*, Río de Janeiro, 1978, pp. 42-52.

¹⁰ Federico Schopf comienza su estudio *Del vanguardismo a la antipoesía* (1986) (Santiago, Lom, 2000, p. 13) con esta afirmación: "El vanguardismo es una peripecia literaria que pertenece ya al pasado".

mayor parte de los textos, y, por el otro lado, buscar una integración histórico-geográfica y la demolición del "Muro de Tordesillas" que siempre aisló al Brasil de la América hispánica. Por fin, se intentó esbozar una historia concisa de las vanguardias a través de sus momentos decisivos.

PERIODIZACIÓN

A pesar de que es común encuadrar a las vanguardias latinoamericanas en el periodo de los años veinte, decenio en el cual los movimientos alcanzan su mayor auge, no me atuve a ese límite cronológico. Una posible fecha inicial, demasiado generosa a mi ver, sería 1909, año en que Marinetti lanza en París el Manifiesto Futurista (20 de febrero de 1909), cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas. Pocas semanas más tarde, en la edición del 5 de abril del prestigioso diario *La Nación* de Buenos Aires, Rubén Darío, figura principal del modernismo hispanoamericano, es el primero en publicar una reseña sobre el innovador trabajo de Marinetti como poeta, dramaturgo y director de la revista *Poesía*. Darío traduce los once puntos del manifiesto (a pesar de que lo considera "inútil") y hace un extenso comentario crítico, una especie de irónico canto del cisne de quien, a fines del siglo XIX, había revolucionado la estética simbolista-decadentista en lengua castellana. No menos sorprendente es que, a fines de ese mismo año de 1909, un diario de Salvador, en Bahía, publique el artículo "Uma nova escola literária" de Almacchio Diniz, primera mención al futurismo en el Brasil.¹¹ Estas dos referencias deben considerarse como las primeras noticias de las vanguardias en tierras latinoamericanas.

Hugo Verani considera 1916 y 1935 las fechas límite del periodo histórico de las vanguardias.¹² Federico Schopf, después de discurrir sobre las dificultades que acarrea establecer marcos cronológicos precisos, hace el siguiente comentario: "Teoría y práctica del vanguardismo se despliegan, en sentido amplio, entre 1916 y 1939; en el sentido más restringido de su predominio, entre 1922 y 1935".¹³ Nelson Osorio T. sitúa la vanguardia de América Latina en el periodo que va desde los finales de la

¹¹ Almacchio Diniz, *F. T. Marinetti: Sua escola, sua vida, sua obra em literatura comparada*, Río de Janeiro, Edições Lux, 1926, pp. 15-17. Agradezco la referencia a Annateresa Fabris.

¹² *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 11.

¹³ *Del vanguardismo a la antipoesía*, Santiago, Lom, 2000, p. 27.

primera Guerra Mundial, en 1919, hasta la crisis económica, política y cultural provocada por la quiebra de la Bolsa de Nueva York, en 1929.¹⁴ El caso más extremo en estos intentos de demarcación cronológica es el del crítico húngaro Miklos Szabolcsi, quien propone el año 1905 como fecha inicial.¹⁵

Una fecha más apropiada para la inauguración de las vanguardias latinoamericanas, aunque distante de los años veinte, es la lectura del manifiesto *Non serviam* por Vicente Huidobro, en 1914. Los presupuestos estéticos de este texto, base teórica del creacionismo, aliados a la táctica de la lectura pública del manifiesto, hacen de él un ejemplo primero de lo que, convencionalmente, se llamaría vanguardia en América Latina. Tanto por la actitud cuanto por los irreverentes postulados, *Non serviam* representa el momento inaugural de las vanguardias del continente.

Otra posibilidad cronológica es la fijación de 1922 como *annus mirabilis* de las vanguardias internacionales y latinoamericanas.¹⁶ En la introducción al *Índice de la nueva poesía americana*, de 1926, Borges adopta 1922 como fecha generacional iniciadora de una nueva era en las letras: "Desde mil novecientos veintidós —la fecha es tanteadora: se trata de una situación de conciencia que ha ido definiéndose poco a poco— todo eso [las obras de Darío, Lugones, Rodó, etc.] ha caducado". Un año más tarde, en 1927, en la "Justificación" de Pedro Juan Vignale y César Tiempo a la *Exposición de la actual poesía argentina*, encontramos esta frase: "Presentamos aquí, a más de cuarenta poetas aparecidos después de 1922 y que constituyen los diversos núcleos y aldeaños de la nueva generación literaria".

El escritor mexicano José Emilio Pacheco es uno de los primeros críticos contemporáneos hispanoamericanos en llamar la atención sobre la internacionalización del fenómeno de 1922: "Surge una articulación única de circunstancias históricas y personales en 1922: el año de *Ulysses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Desolación*, la Semana de Arte Moderno en São Paulo, el nacimiento de *Proa* en Buenos Aires y del estridentismo con *Actual, hoja de vanguardia*."¹⁷ Podría agregarse varios textos a esta lista,

¹⁴ "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", *Revista Iberoamericana* 114-115 (enero-junio de 1981), p. 238.

¹⁵ "La 'vanguardia' literaria y artística como fenómeno internacional", *Casa de las Américas* 74 (septiembre-octubre de 1972), p. 5.

¹⁶ Tomé prestada la feliz expresión de Hugo Verani (*op. cit.*, p. 11).

¹⁷ "Nota sobre la otra vanguardia", *Revista Iberoamericana*, 106-107 (enero y junio de 1979), p. 327.

importantes no tanto por la acción estratégica de los manifiestos sino por la producción poética, donde reside el valor cualitativo de la vanguardia: 1922 también es el año de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, de la "Generación poética de 1922" de Buenos Aires (entre otros, Jorge Luis Borges, Álvaro Yunque y Raúl González Tuñón), y de *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce.

La Semana de Arte Moderno en el Brasil, conocida también como Semana del 22, es un divisor de aguas en la cultura y las artes brasileñas. El crítico uruguayo Ángel Rama, en un artículo en el que trata de las vanguardias hispanoamericanas y brasileña como un fenómeno cultural integrado, considera el histórico acontecimiento como el ingreso oficial de las vanguardias en América Latina.¹⁸

A fines de los años veinte comienza a configurarse el ocaso de los movimientos vanguardistas, especialmente en lo referido a su carácter experimental. Si las vanguardias latinoamericanas pueden ser vistas como una consecuencia de los *ismos* europeos, también en este caso las preocupaciones político-sociales de las primeras en los años treinta se comprenden mejor si se las sitúa en un contexto internacional.¹⁹ Y aunque el último de los *ismos* europeos sea el surrealismo, cuyo primer manifiesto data de 1924, en América Latina es justamente el Movimiento de Vanguardia de Nicaragua, de 1931, el que representa de manera consistente la última corriente rupturista.

La organización de los movimientos socialistas y anarquistas, la fundación de varios partidos comunistas,²⁰ la creación en 1924 del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) y la multiplicación de las huelgas obreras en el continente, todo eso iría a desembocar — en medio de una generalizada crisis económica motivada por el *crack* de 1929 — en diversos golpes militares cuyas consecuencias serían devastadoras en el sector cultural. El marco de estos acontecimientos será 1930: en el Perú el coronel Sánchez Cerro derroca al gobierno de Leguía; en la Argentina el general Uriburu depone al gobierno democrático de Yrigoyen, y

¹⁸ "Las dos vanguardias latinoamericanas", *La riesgosa navegación del escritor exiliado* (1973), Montevideo, Arca, 1998.

¹⁹ También los Estados Unidos tuvieron sus *roaring twenties*, con manifestaciones de vanguardia a partir del famoso Armory Show de 1913. En el ensayo "Magazines for Cultural Minorities" Theodore Peterson dice que "en los años treinta las revistas de vanguardia ('the little magazines') eran órganos de radicalismo idealizado que veían al arte como algo que debía dedicarse a una causa", en *Magazines in the Twentieth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1964, p. 415.

²⁰ En Argentina, en 1918; en México, en 1919; en Uruguay, en 1920; en Bolivia, en 1921; en Brasil y en Chile, en 1922; en Cuba, en 1925, y en Perú en 1928.

en Brasil, la Revolución del treinta, liderada por Getúlio Vargas, terminará en el Estado Novo.

También en 1930 muere José Carlos Mariátegui y finaliza la publicación de la importante revista *Amauta* de Lima, que él dirigía, y del *Boletín Titikaka*, de Puno. También es el fin de la revista *de avance* de Cuba. En ese mismo año Vallejo "entierra" el surrealismo con el virulento artículo "Autopsia del surrealismo". Pocos años antes, en 1927, la vanguardista *Martín Fierro* había cerrado su ciclo como consecuencia de diferencias políticas internas. Ese periodo muestra un cambio general hacia las preocupaciones de orden ideológico. Oswald de Andrade abandona el experimentalismo literario y la vanguardia antropofágica para sumergirse en la acción social. Testimonio de esta actitud es la revista *O Homem do Povo*, el famoso "antiprefacio" a *Serafim Ponte Grande* y el cambio literario que se observa a partir de *Marco zero* y del teatro de tesis. La síntesis elaborada por João Luis Lafeté para señalar las tensiones y los reflejos culturales entre uno y otro decenio, aunque esquemática, podría muy bien aplicarse al resto del continente:²¹

El decenio del treinta está marcado en el mundo entero por un recrudescimiento de la lucha ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo y liberalismo miden sus fuerzas en activa disputa; los imperialismos se expanden, el capitalismo monopolista se consolida y, en contrapartida, los Frentes Populares se organizan para enfrentarlos. En el Brasil, es la etapa de crecimiento del Partido Comunista, de organización de la Alianza Nacional Libertadora, de la Acción Integralista, de Getúlio y su populismo laborista. La conciencia de la lucha de clases, aunque en forma confusa, penetra en todas partes, inclusive en la literatura, y con una profundidad que va a provocar transformaciones importantes.

Un examen comparativo, aunque sea superficial, de la "etapa heroica" y de la que sigue a la Revolución, nos muestra una diferencia básica entre las dos: mientras la primera pone énfasis en las discusiones del *proyecto estético* (o sea, lo que discute principalmente es el lenguaje), la segunda etapa enfatiza sobre el *proyecto ideológico*, sobre el papel del escritor y las relaciones ideológicas con el arte.

Aunque pueda considerarse cerrado el ciclo vanguardista a finales de la década de 1920, en la siguiente todavía se producen novedades, principal-

²¹ 1930: *A crítica e o modernismo* (1974), 2ª ed., São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 28

mente en México. En este país, en 1938, el poeta peruano César Moro reactiva el surrealismo con la publicación del libro de poemas *La tortuga ecuestre*. Ese mismo año, también en México, se da el famoso encuentro entre Diego Rivera, León Trotsky y André Breton, quienes, conjuntamente, redactan el Manifiesto por un Arte Independiente. Ese texto es importante por su influencia en la toma de posición política de los artistas europeos de vanguardia y sus repercusiones en América Latina. La consolidación del fascismo y la eclosión de la Guerra Civil española, en 1936, llevan a los artistas e intelectuales latinoamericanos a cuestionarse el sentido y el compromiso ideológico del arte. Este aspecto polémico recibe el aporte de Borges, quien, contrario a todo autoritarismo, responde en forma airada con el artículo "Un caudaloso manifiesto de Breton". Diez años más tarde, en 1948, el mismo Picasso se preguntaba: "Yo trato de no aconsejar a los rusos sobre economía. ¿Por qué ellos deben decirme cómo pintar?"²² Con esta última polémica de 1938, se cierra el ciclo cronológico de las vanguardias. Lo que convencionalmente se sitúa en el contexto de una década, en realidad tiene vigencia durante un cuarto de siglo.

VANGUARDIA, VANGUARDIAS

Hacia fines de los años veinte, la creciente politización de la cultura latinoamericana reintrodujo la polémica sobre el significado y el uso de la palabra "vanguardia" mediante la clásica oposición del "arte por el arte" y el "arte comprometido".²³ En realidad, la controversia no se da en torno de la utilización específica del término sino en el sentido más amplio de una definición del propio estatuto del arte. Inicialmente restringido al vocabulario militar del siglo XIX, acepción todavía prioritaria en los artículos de los diccionarios, el término "vanguardia" acaba adquiriendo en Francia un sentido figurado en el área política, especialmente entre los discípulos de Saint-Simon (1760-1825). Para el creador del socialismo utópico el papel de la vanguardia artística, en la medida en que pretende

²² *Apud* Donald Drew Egbert, "The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics", *The American Historical Review* 37 (diciembre de 1967), p. 339.

²³ Los mejores estudios sobre la evolución del concepto de vanguardia son los de Donald Drew Egbert, *op. cit.*, y de Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987, pp. 93-148. Para conocer los diferentes matices del término "vanguardia" en el uso latinoamericano, véase Merlin H. Forster, "Latin American *vanguardismo*: Chronology and terminology", especialmente pp. 44-50.

revolucionar a la sociedad, se reviste de una función pragmática y de una finalidad social. Según Donald Drew Egbert, para Saint-Simon "el arte debería dedicarse a alcanzar fines sociales y de ahí sería necesariamente funcional, utilitario, didáctico y finalmente, comprensible".

Sólo con las teorías del socialista utópico Charles Fourier (1772-1837), contemporáneo de Saint-Simon y opositor de sus ideas, surge en las primeras décadas del siglo XIX la posibilidad de disociar el arte de un sentido rigurosamente político. Los anarquistas, inspirados en las ideas de Fourier, serían atraídos por la posibilidad de desvincular la producción artística de toda causa social. Esto va a permitir que algunos artistas declaradamente anarquistas, como Oscar Wilde, puedan dedicarse al ejercicio del "arte por el arte", sin recibir interferencias de orden político.²⁴

La utilización estrictamente política del término "vanguardia" comienza a mediados del siglo XIX, con Marx y Engels. Como fundadores del comunismo, ellos se consideraban parte de la vanguardia social. Pero, en realidad, es Lenin quien usa apropiadamente el término al decir que "al educar a los trabajadores del Partido, el marxismo educa a la vanguardia del proletariado".²⁵ A partir de 1890 proliferan en Europa numerosos periódicos políticamente partidarios, comunistas, socialistas y anarquistas, que traen en su nombre la palabra "vanguardia"; las relaciones del arte con la vida parecen firmemente establecidas y en ellas se atribuye al arte una función pragmática, social y restauradora.

El caso extremo de la utilización en este sentido del término "vanguardia" en el siglo XX, se dio con el estalinismo, que en forma paradójica se identificaba con la vanguardia política al mismo tiempo que restringía ferozmente cualquier tipo de expresión artística que no estuviese subordinada a las reglas estéticas impuestas por el partido. Las décadas de 1930 y 1940 marcan el apogeo del realismo socialista, responsable de la abolición de las vanguardias artísticas dentro del sistema, al considerarlas expresión de un arte decadente. Incluso un crítico tan fino como Mariátegui llega a decir, en 1927, que "una gran parte de los presuntos vanguardistas revela, en su individualismo y su objetivismo exasperados, su espíritu burgués decadente".

Al mismo tiempo en que las facciones anarquistas y comunistas se apropiaban del término "vanguardia", como sinónimo de una actitud

²⁴ *Cf.* Donald Drew Egbert, *op. cit.*, pp. 344-345.

²⁵ "El Manifiesto Comunista y el Estado", *apud* Karl Marx, *The Communist Manifesto*, ed. Frederic L. Bender, Nueva York, W. W. Norton, 1988, p. 134.

partidaria capaz de transformar a la sociedad, el surgimiento de los *ismos* europeos dio un gran margen para la experimentación artística, desvinculándola, en mayor o en menor grado, de todo pragmatismo social. Y aunque las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, ellas se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de la composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales.

En este sentido, el expresionismo alemán y el surrealismo francés, situados al inicio y al final del periodo de las vanguardias, respectivamente, a pesar de estar muy diferenciados en otros aspectos, tienen como factor semejante su preocupación social. Pero en el expresionismo es una reacción ante los horrores de la primera Guerra Mundial, y en el surrealismo apunta hacia la utopía de la transformación del hombre a través de la liberación de las fuerzas del inconsciente. "Nada les es más extraño que la fórmula del arte por el arte", dice José Carlos Mariátegui en relación con lo último. Por otra parte, el futurismo toma la delantera de todos los *ismos* como violenta reacción contra la burguesía de la época, contra el arte museológico y contra todo parámetro pasatista. El intento de abolir el tiempo y la distancia aproxima al futurismo italiano con el simultaneísmo y el multiperspectivismo propuestos por los cubistas de la década de 1910. El dadaísmo, que también fue una reacción ante la primera Guerra Mundial, actúa de modo diferente: por el nihilismo, por el humor, por la autoirrisión y por la autodestrucción.

La tensión resultante del enfrentamiento entre "vanguardia política" y "vanguardia artística" produce diversas influencias en la producción cultural de los años veinte, que varían de acuerdo con el momento, los contextos y las experiencias individuales de los fundadores de los movimientos. Las causas, la producción y el consumo cultural son elementos dinámicos, en cambio permanente. No es posible limitar la vanguardia a un perfil estético único, como tampoco se puede generalizar esquematizando un cuadro maniqueísta del tipo "izquierda" *versus* "derecha", como hace Pedro Henríquez Ureña cuando reseña, en la revista *Valoraciones* de La Plata, la *Antología de la poesía argentina moderna* (1926) organizada por Julio Noé.²⁶ En esta reseña hay un ejemplo interesante de

²⁶ Hay muchos ejemplos de esta división. En Roberto Mariani, "La extrema izquierda", publicado en *Martín Fierro*, y en Luis Emilio Soto, "Izquierda y vanguardia literaria", publicado originalmente en la revista *Los Pensadores* 115 (noviembre de 1925), p. 5, y reproducido en

esas variantes: Leopoldo Lugones pasa de la categoría de "extrema izquierda" a la de "capitán de las derechas".

Estos cambios ideológicos explican la existencia, por ejemplo, de más de un Borges, de más de un Neruda, de más de un Vallejo. El primer Borges, aquel que vivió en Europa desde 1914 hasta 1921 y que se sintió muy afectado por la primera Guerra Mundial, se compromete con la estética expresionista y se sumerge en la obsesión vanguardista por la nueva metáfora. El regreso a Buenos Aires le hace descubrir la ciudad natal, su lenguaje y sus tradiciones. Aparece entonces un segundo Borges empeñado en negar al primero y en reafirmar sus orígenes, como queda claro en sus primeros libros de poemas —*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)— y en el libro de ensayos *Evaristo Carriego* (1930).

En Neruda el proceso es opuesto: de una poesía altamente surrealizante en *Residencia en la tierra* (1925-1931) evoluciona hacia una especie de militancia poética que lo distancia bastante de sus primeras obras. En Vallejo los mecanismos son muy diferentes: después de su viaje a París en 1923, los dos viajes a la Unión Soviética en 1928 y 1929, y su presencia en la Guerra Civil española, el poeta más radical de la poesía en lengua castellana de la década del veinte lanza un virulento ataque contra todo principio vanguardista.²⁷ Obras como *El tungsteno* (1931) y *España, aparta de mí este cáliz* (1939), muestran cuánto se había alejado de la experimentación y de la ruptura estética de *Trilce*, su obra poética más radical.

También los textos de Oswald de Andrade pasan por tales oscilaciones. A pesar de que *Pau Brasil* (1925), *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) y *Serafim Ponte Grande* (1933) estén anclados en la historia y muestren una actitud hipercrítica frente a la sociedad brasileña de la época, especialmente la burguesía paulista, el creador del movimiento antropofágico pasa por una crisis ideológica que lo lleva a una etapa de reversionismo, en la cual, además de oponerse de manera violenta a todo lo que había producido anteriormente, se dedica a escribir novelas sociales, estéticamente más limitadas en comparación con sus obras anteriores.

Justamente en las revistas de vanguardia las propuestas culturales se

Héctor René Lafleur y Sergio D. Provenzano (comps.), *Las revistas literarias*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, pp. 71-75.

²⁷ Véase, en especial, "Autopsia del surrealismo" y "Contra el secreto profesional", pp. 465-470 y 552-556, respectivamente, de esta selección.

pueden apreciar con mayor claridad. Debido a su esencial carácter contestatario, tanto en artes como en cuestiones sociales, ellas mantienen una relación pragmática con el público lector, emplean un lenguaje más directo que el discurso estrictamente literario y presentan un estatus mucho menos "aurático" (para usar el concepto de Benjamin) que la poesía o la prosa de ficción. En ellas hay un fuerte sentido de oposición que no pasa por la censura o por la criba de la gran prensa. Lo que no significa que las vanguardias no hayan utilizado, siempre que pudieron, los diarios de gran tiraje para hacer circular sus ideas. Así ocurre con Marinetti, que divulga el primer Manifiesto Futurista en el prestigioso *Le Figaro* de París (con el resguardo del diario de que no asumía ninguna responsabilidad por el texto): A su vez, el artículo de Rubén Darío sobre el futurismo aparece en el consagrado diario de Buenos Aires, *La Nación*, del cual el nicaragüense era corresponsal europeo. Mariátegui publica la mayor parte de sus artículos en *Variedades* y *El Imparcial* de Lima. Numerosos artículos de Mário de Andrade salen en el *Diário Nacional* de São Paulo. La *Revista de Antropofagia* de Oswald de Andrade será un suplemento del *Diário de São Paulo*, la difusión del estridentismo mexicano es impensable sin *El Universal Ilustrado*, y el movimiento de vanguardia de Puerto Rico recurrirá a diarios de gran circulación, como *El Mundo* y *Puerto Rico Ilustrado*.

Debido a su carácter efímero, las revistas de vanguardia presentan líneas ideológicas más nítidas, tanto por las definiciones explícitamente avanzadas en los editoriales, cuanto por el escaso tiempo de que disponían para asimilar una nueva tendencia o, incluso, cambiar la trayectoria de ideas inicial. Theodore Peterson las define así:²⁸

[Las revistas] abrían sus páginas a autores cuyas ideas eran por demás osadas, chocantes al extremo, por demás oscuras para las revistas de gran circulación. Ellas proporcionaban un espacio para la ficción, la poesía y la crítica con valor literario y poco atractivo popular. Ellas estimulaban la experimentación literaria y pregonaban la reforma social. Su influencia, de acuerdo con los editores, no residía en el número de personas a las que llegaban, sino a su calidad.

En efecto, es fácil encontrar revistas que se proponen promover la renovación de las artes, los nuevos valores, la importación de la "nueva

²⁸ "Magazines for Cultural Minorities", en *Magazines in the Twentieth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1964, p. 403.

sensibilidad", el combate contra los valores del pasado y el *statu quo* impuesto por las academias. Éste es el caso de *Klaxon* en São Paulo, de *Proa* (1a. época) y *Martín Fierro* (2a. época) en Buenos Aires, *revista de avance* en La Habana y *válvula* en Caracas, todas ellas representativas de una estética vanguardista más radical.

Otras revistas están más comprometidas con los procesos de modernidad que con la vanguardia propiamente dicha. Obedecen a la división hecha por Beatriz Sarlo entre "revistas de modernización" y "revistas de ruptura", al comparar *Proa* con *Martín Fierro*.²⁹ Un buen ejemplo de la tensión "modernidad" versus "vanguardia" aparece en el editorial de Alberto Zum Felde para la revista *La Pluma* de Montevideo:

Ello no significa empero que, literalmente, sea ésta una revista de vanguardia. No podría serlo, aunque quisiera, dado el carácter de amplitud editorial de su programa, y su aspiración a difundirse en las diversas zonas de nuestro ambiente cultural; pero tampoco querría serlo, aunque pudiera, en sentido estricto, porque ello inhibiría, en gran parte, su independencia crítica; y ella quiere mantener su acción crítica también sobre las modalidades de vanguardia, colocándose en una posición histórica. Hay algo que debe marchar siempre delante y por encima de todas las vanguardias: es el espíritu vigilante.

Las revistas de tendencia modernizante también se empeñan en la renovación del panorama local artístico aunque no se propongan transgredir las normas del *establishment* literario del lugar. Nada que pueda *épater le bourgeois*. Lo moderno en dosis moderadas, de buen comportamiento, lejos de la risa y del escándalo. Desprovistas del carácter agresivo de las publicaciones de vanguardia, esto les garantiza una mayor estabilidad y continuidad. Es el caso de *La Pluma* en Montevideo; de *Repertorio Americano* en San José de Costa Rica; de *Contemporáneos* en México; o de *Proa* (2a. época) en Buenos Aires, cuya heredera es la célebre *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. También es el caso, en Río de Janeiro, de *Estética*, que adoptó el modelo de *The Criterion*, la revista dirigida por T. S. Eliot.

Otro tipo de revistas promueve un campo cultural común, en el cual conviven la vanguardia artística y la vanguardia política. Un ejemplo clásico es *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui. En su "Presenta-

²⁹ *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 112.

ción” se advierte que el autor de *Siete ensayos* restaura el sentido político del término: “A los fautores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc.”. *Amauta* se caracteriza por el compromiso con las clases indígenas sin representación política, la lucha por la reforma agraria, la denuncia del creciente imperialismo norteamericano actuante durante el gobierno de Leguía y otras reivindicaciones de orden social. Esto no impide su apertura hacia el pensamiento más radical de la época: tanto el hispanoamericano (Neruda, Diego Rivera, Silva Herzog, Borges) como el europeo (Freud, Barbusse, Trotsky). De mucha importancia es el espacio que dedica a la vanguardia internacional (Marinetti, Breton) y a la peruana, representada por la poesía de Vallejo, por el indigenismo vanguardista de Alejandro Peralta, por el experimentalismo de Carlos Oquendo de Amat y por el surrealismo de Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen y César Moro.

Amauta encarna la militancia bifronte de su director. Por un lado, es uno de los principales introductores del marxismo en América Latina, preocupado por las dramáticas condiciones de vida del campesino y del indígena; por el otro, es el hombre siempre atento a los movimientos de vanguardia que pudo apreciar durante su estadía en Italia y en Alemania. En *Amauta*, Mariátegui concilia dos vertientes que difícilmente están en relación pacífica una con otra: la vanguardia estética y la vanguardia política. Dentro de esta línea, *La Campana de Palo* de Buenos Aires también es una revista que promueve ambas tendencias.

En el otro extremo de las vanguardias se encuentran las revistas culturales cuyas preocupaciones son puramente políticas.³⁰ Entre esos periódicos que se asumen de izquierda, se destaca la peruana *Labor*, dirigida por Mariátegui como instrumento de concientización de las clases obreras. En el Brasil, *O Homem do Povo* pertenece a la etapa de militancia comunista de sus dos directores: Patrícia Galvão y Oswald de Andrade. Por el formato, por los temas tratados, por el tono agresivo y contestatario, por las polémicas en que participó, no hay duda de que fue un órgano de concientización política.

³⁰ En su estudio sobre los movimientos de vanguardia en la Argentina, *Lenguaje e ideología* (Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 63), Francine Masiello define así las distintas tendencias de las revistas de la época: “Se han descrito tres diferentes orientaciones de las pequeñas revistas de la década del veinte, en su competencia por programas estéticos: las revistas cosmopolitas de contenido moderno modeladas sobre revistas europeas experimentales; las revistas anarco-sindicalistas, que defendieron los intereses del proletariado; y, en tercer lugar, las publicaciones más modernas dedicadas al estudio de lo moderno en cuanto experiencia generacional”.

En Buenos Aires existieron *Los Pensadores* y su heredera, *Claridad*, ambas dirigidas por Antonio Zamora. La segunda merece ser destacada. Vinculada al grupo parisiense de *Clarté*, liderado por Henri Barbusse, *Claridad* representa la propuesta más cosmopolita entre las revistas de izquierda. Basada en ideas antibélicas, anticapitalistas y que favorecían la confraternización de los pueblos, tenía un proyecto de aldea global socialista concretado en la red internacional establecida por el grupo de *Clarté*. Se ponía énfasis en la preparación para el advenimiento de una “República Universal”.

El Manifiesto del grupo *Clarté* de París, publicado en *Populaire* el 17 de enero de 1919, llevaba las firmas de Anatole France, Henri Barbusse y otros intelectuales. Sin demora fue reproducido en periódicos de América Latina como *Repertorio Americano* de San José de Costa Rica (15 de enero de 1920), donde meses después se divulgan también los comentarios de José Ingenieros, publicados originalmente en la *Revista de Filosofía* de Buenos Aires (marzo de 1920). La red latinoamericana de *Clarté* (en Iberoamérica fue *Claridad* y en el Brasil *Clarté*) abarcaba Río de Janeiro (1921-1922), Buenos Aires (1926-1941), Santiago (1920-1924) y Lima (1923-1924).³¹ Anatole France y Henri Barbusse firmaron un Manifiesto para los Intelectuales y Estudiantes de América Latina que se publicó en México, en *El Maestro* (1921), entonces dirigida por José Vasconcelos. Los líderes franceses en ese texto renovaban su denuncia del capitalismo internacional y de la guerra y llamaban la atención sobre el papel de los intelectuales en ese movimiento.

A pesar de que sus preocupaciones eran exclusivamente políticas, *Clarté* no constituye un partido. Según José Ingenieros, sus miembros “no desean fundar un partido político, sino establecer un acuerdo vibrante alrededor de ideas que miran al futuro”.³² En el manifiesto de los fundadores franceses de *Clarté* es especialmente interesante ver cómo

³¹ *Claridad* peruana fue al principio dirigida por Víctor Raúl Haya de la Torre. Cuando el gobierno de Leguía lo obligó a exiliarse, Mariátegui toma la dirección hasta el cierre de la revista por obligación del gobierno en 1924. De tal manera, *Claridad* se configura como antecesora de *Amauta*. Para el estudio de la trayectoria extrañamente conservadora de la filial brasileña, véase Michael M. Hall y Paulo Sérgio Pinheiro, “O grupo *Clarité* no Brasil: Da revolução nos espíritos ao Ministério do Trabalho”, en Antonio Arnoni Prado (comp.), *Libertários no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1986, pp. 251-287. Véase además, de Aracy Amaral, “Clarté, Claridad e Zumbi”, *Arte para quê?*, São Paulo, Nobel, 1987, pp. 34-35.

³² “Los ideales del grupo ¡Claridad!”, *Repertorio Americano* 1 (mayo de 1920), p. 302. Para la evolución ideológica de la primera etapa de *Clarté*, antes de su alianza con el Partido Comunista francés, véase Nicole Racine, “The Clarté movement in France, 1919-1921”, *The Journal of Contemporary History* 2 (1967), pp. 195-208.

la retórica de la vanguardia artística se traslada hacia los intereses de la vanguardia política. Esto queda claro cuando se analiza el lenguaje desde el punto de vista de las utopías de los años veinte y se verifica que las varias tendencias, aunque diferenciadas, apuestan al unísono a lo nuevo, al futuro en detrimento del pasado: "Toda inquietud de *renovación* y toda esperanza de justicia convergen hacia nuestra obra" y "[podemos] ofrecer nuestra cooperación para sembrar en vuestra América el *espíritu nuevo*...", dicen los autores de ese manifiesto y fundadores de *Clarté*.³³

La metáfora de *l'esprit nouveau*, puesta en circulación en 1917 por Apollinaire, es retomada con fines estrictamente políticos. Y a pesar de la orientación socialista del grupo *Clarté*, los autores dicen: "Estamos seguros de que este llamado será oído por una minoría selecta y clarividente".³⁴

Este llamado remite a la cuestión de los lectores de las revistas. ¿Quiénes leían a la vanguardia estética? ¿Quiénes leían a la vanguardia política? En ambos casos parece que se trataba de una minoría letrada que, aunque no fuese significativa numéricamente, conformaba una elite capaz de operar cambios, tanto en el campo intelectual como en el campo político.

UTOPIAS AMERICANAS

Las vanguardias latinoamericanas criticaron o rechazaron el futurismo italiano, especialmente después de la primera Guerra Mundial, cuando el apoyo de Marinetti al fascismo se hizo más ostensible. Pero eso no niega la deuda que tienen con la ideología de la escuela italiana: la refutación de los valores del pasado y la apuesta por la renovación radical. Aunque no había inventado la crítica de la tradición, que ya aparece en el Renacimiento, el futurismo es directamente responsable por la restauración de esta polémica, debido a la violencia de su retórica, a la agresividad de su gesto y a la inusitada difusión internacional de su teoría.

El admirable hombre nuevo de la vanguardia sueña con varias utopías y proyecta su imaginario en el futuro. La más generalizada de las utopías vanguardistas es la cuestión de lo nuevo. Si para Adorno la disonancia es la marca registrada del modernismo, no es osado reconocer

³³ Michael M. Hall y Paulo Sérgio Pinheiro, *op. cit.*, pp. 254-255. Las cursivas son mías.

³⁴ *Idem.*

en lo nuevo la marca registrada de la vanguardia. Este deseo compulsivo de la diferencia y de la negación del pasado en el arte está íntimamente ligado a los modernos medios de producción, a la alteración de las formas de consumo y a la ideología progresista legada por la revolución industrial.

Por eso, no sorprende que las teorías de la modernidad comiencen con Baudelaire, a mediados del siglo XIX, y que una de las lecturas predilectas de Marx sea Balzac. En el Manifiesto Comunista de 1848, con extraordinaria lucidez precursora, Marx hace la crítica de lo nuevo al considerarlo una categoría vinculada de manera indisoluble a la condición de la sociedad burguesa.³⁵

La burguesía no puede existir sin estar constantemente revolucionando los instrumentos de producción; de ahí las relaciones de producción y con ellas toda la relación con la sociedad. La conservación de los viejos modos de producción de forma inalterable era, por el contrario, la primera condición de existencia de las clases industriales más primitivas. La revolución constante de la producción, la perturbación ininterrumpida de todas las condiciones sociales, la inseguridad y la agitación permanentes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. Toda relación rápidamente congelada, con todos sus viejos y venerables prejuicios y opiniones se desvanece, y las recién formadas se vuelven anticuadas antes de poder sofisticarse. Todo lo que es sólido se volatiliza, todo lo que es santo es profanado, y el hombre, finalmente, es compelido a enfrentar con sobriedad sus condiciones reales de vida y sus relaciones con los semejantes.

En esa misma época, Baudelaire desarrolla su teoría sobre la modernidad, donde lo transitorio pasa a definirse como un valor absoluto contra la tradición y el pasado: "La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, la contingencia, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable".³⁶ Unas décadas más adelante, en su última reflexión teórica, *L'esprit nouveau et les poètes* (1917),³⁷ Apollinaire, prácticamente, consagra la ideología de lo nuevo en la esfera de las artes. El equivalente en castellano de "l'esprit nouveau" es "la nueva sensibilidad", de modo que no sorprende encontrar, por ejemplo, la siguiente afirmación en un manifiesto

³⁵ *The Communist Manifesto* (ed. Frederic L. Bender), Nueva York, W. W. Norton, 1988, p. 58.

³⁶ "Le peintre de la vie moderne", en *Écrits sur l'art 2*, París, Gallimard, 1971, p. 150.

³⁷ Conferencia pronunciada en Vieux-Colombier el 26 de noviembre de 1917 y publicada en el *Mercur de France* 130 (noviembre-diciembre de 1918), pp. 385-396.

la retórica de la vanguardia artística se traslada hacia los intereses de la vanguardia política. Esto queda claro cuando se analiza el lenguaje desde el punto de vista de las utopías de los años veinte y se verifica que las varias tendencias, aunque diferenciadas, apuestan al unísono a lo nuevo, al futuro en detrimento del pasado: "Toda inquietud de *renovación* y toda esperanza de justicia convergen hacia nuestra obra" y "[podemos] ofrecer nuestra cooperación para sembrar en vuestra América el *espíritu nuevo*...", dicen los autores de ese manifiesto y fundadores de *Clarté*.³³

La metáfora de *l'esprit nouveau*, puesta en circulación en 1917 por Apollinaire, es retomada con fines estrictamente políticos. Y a pesar de la orientación socialista del grupo *Clarté*, los autores dicen: "Estamos seguros de que este llamado será oído por una minoría selecta y clarividente".³⁴

Este llamado remite a la cuestión de los lectores de las revistas. ¿Quiénes leían a la vanguardia estética? ¿Quiénes leían a la vanguardia política? En ambos casos parece que se trataba de una minoría letrada que, aunque no fuese significativa numéricamente, conformaba una elite capaz de operar cambios, tanto en el campo intelectual como en el campo político.

UTOPIAS AMERICANAS

Las vanguardias latinoamericanas criticaron o rechazaron el futurismo italiano, especialmente después de la primera Guerra Mundial, cuando el apoyo de Marinetti al fascismo se hizo más ostensible. Pero eso no niega la deuda que tienen con la ideología de la escuela italiana: la refutación de los valores del pasado y la apuesta por la renovación radical. Aunque no había inventado la crítica de la tradición, que ya aparece en el Renacimiento, el futurismo es directamente responsable por la restauración de esta polémica, debido a la violencia de su retórica, a la agresividad de su gesto y a la inusitada difusión internacional de su teoría.

El admirable hombre nuevo de la vanguardia sueña con varias utopías y proyecta su imaginario en el futuro. La más generalizada de las utopías vanguardistas es la cuestión de lo nuevo. Si para Adorno la disonancia es la marca registrada del modernismo, no es osado reconocer

³³ Michael M. Hall y Paulo Sérgio Pinheiro, *op. cit.*, pp. 254-255. Las cursivas son mías.

³⁴ *Idem.*

en lo nuevo la marca registrada de la vanguardia. Este deseo compulsivo de la diferencia y de la negación del pasado en el arte está íntimamente ligado a los modernos medios de producción, a la alteración de las formas de consumo y a la ideología progresista legada por la revolución industrial.

Por eso, no sorprende que las teorías de la modernidad comiencen con Baudelaire, a mediados del siglo XIX, y que una de las lecturas predilectas de Marx sea Balzac. En el Manifiesto Comunista de 1848, con extraordinaria lucidez precursora, Marx hace la crítica de lo nuevo al considerarlo una categoría vinculada de manera indisoluble a la condición de la sociedad burguesa.³⁵

La burguesía no puede existir sin estar constantemente revolucionando los instrumentos de producción; de ahí las relaciones de producción y con ellas toda la relación con la sociedad. La conservación de los viejos modos de producción de forma inalterable era, por el contrario, la primera condición de existencia de las clases industriales más primitivas. La revolución constante de la producción, la perturbación ininterrumpida de todas las condiciones sociales, la inseguridad y la agitación permanentes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. Toda relación rápidamente congelada, con todos sus viejos y venerables prejuicios y opiniones se desvanece, y las recién formadas se vuelven anticuadas antes de poder sofisticarse. Todo lo que es sólido se volatiliza, todo lo que es santo es profanado, y el hombre, finalmente, es compelido a enfrentar con sobriedad sus condiciones reales de vida y sus relaciones con los semejantes.

En esa misma época, Baudelaire desarrolla su teoría sobre la modernidad, donde lo transitorio pasa a definirse como un valor absoluto contra la tradición y el pasado: "La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, la contingencia, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable".³⁶ Unas décadas más adelante, en su última reflexión teórica, *L'esprit nouveau et les poètes* (1917),³⁷ Apollinaire, prácticamente, consagra la ideología de lo nuevo en la esfera de las artes. El equivalente en castellano de "l'esprit nouveau" es "la nueva sensibilidad", de modo que no sorprende encontrar, por ejemplo, la siguiente afirmación en un manifiesto

³⁵ *The Communist Manifesto* (ed. Frederic L. Bender), Nueva York, W. W. Norton, 1988, p. 58.

³⁶ "Le peintre de la vie moderne", en *Écrits sur l'art 2*, París, Gallimard, 1971, p. 150.

³⁷ Conferencia pronunciada en Vieux-Colombier el 26 de noviembre de 1917 y publicada en el *Mercur de France* 130 (noviembre-diciembre de 1918), pp. 385-396.

redactado por Oliverio Girondo: "Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA SENSIBILIDAD y de una NUEVA COMPRENSIÓN". Así, con letras mayúsculas, este irresistible llamado a lo nuevo se transforma en palabra de orden de los *ismos* de los años veinte. Ángel Rama define los efectos de lo "nuevo" en el arte y en la sociedad latinoamericana en términos de una pluralidad significativa repleta de tensiones:³⁸

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 acumulaban 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.

"Todo nuevo bajo el sol", frase que carnavaliza el conocido proverbio del Eclesiastés, se convierte, para los promotores de la vanguardia, en desafío a la autoridad bíblica y a la tradición. Huidobro, que se considera el "pequeño Dios" de la creación literaria, en el dístico de "Arte poética" (1916) dice:

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el sol.

(17) Casi no hay texto o programa de vanguardia en América Latina que no se someta a la ideología de lo nuevo. Por eso, no extraña encontrar ejemplos como el de la importante revista uruguaya *Los Nuevos* (posible herencia de la famosa *L'Esprit Nouveau* de París), o el mencionado poema-programa de Huidobro, en el cual el chileno dice: "Inventa nuevos mundos". Incluso el primer Borges, que se adhiere a la ideología de lo nuevo a través de la metáfora ultraísta, define la poesía como una posibi-

³⁸ "Las dos vanguardias latinoamericanas", *op. cit.*, pp. 137-138.

lidad de compendiar "una visión inédita de algún fragmento de la vida" y una voluntad de "ver con ojos nuevos".³⁹

La novedad no se limita a una actitud de repudio del pasado. Cobra consistencia en las transformaciones formales de la poesía, en el verso libre heredado de Whitman, en la irregularidad métrica o en la liberación extrema de la sintaxis mediante las *parole in libertà* de Marinetti. Lo nuevo aparece en las imágenes que inundan la poesía, sometida a la modernolatría ostensible del culto a la máquina, verdadero *golem* de las vanguardias.⁴⁰ Pocos son los autores que se resisten a la utopía de lo nuevo. Una parafernalia de artefactos mecánicos inunda el paisaje utópico de la vanguardia. Es el tránsito de la Naturaleza hacia el universo de la Cultura, mediatizada por la tecnología moderna. Macunaíma, héroe latinoamericano, registra este impacto en su migración del Amazonas hacia la gran ciudad. Abundan en la poesía de vanguardia de los años veinte vehículos como la locomotora, el tranvía, el avión o mecanismos como la hélice o el paracaídas. La irresistible imagen tecnológica de la era moderna decora la nueva urbe: rascacielos, túneles, puentes, avenidas, ascensores, antenas, torres, etc. En "Atelier", Oswald de Andrade introduce un rasgo distintivo en este sistema, al tropicalizar el escenario urbano de la década de 1920:

...
Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado

[...
Rascacielos
Fords
Viaductos
Un olor a café
En el silencio enmarcado]

³⁹ Cf. "Al margen de la lírica moderna". Nelson Osorio T. rastrea esta metáfora de lo nuevo en el Manifiesto Euforista de Batista y Palés Matos, en la revista *de avance* de Cuba y en el manifiesto *válvula* de Caracas. Cf. el "Prólogo" a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho, 1988, p. xxxiii.

⁴⁰ Véase el dinámico tratamiento dado por Beatriz Sarlo a la cuestión de lo nuevo, en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pp. 96-107.

El poema presenta un carácter sintético y enumerativo que se encuadra en los límites impuestos por el marco del silencio: el espectador mira a la ciudad de São Paulo como si fuese un *ready-made* silencioso y aromatizado, una tarjeta postal ofrecida a la *camera-eye* del turista.⁴¹ También en el Manifiesto de la Poesía Pau Brasil, Oswald de Andrade contrapone los fríos volúmenes geométricos de metal y cemento a la cálida esfera solar: “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar” [Obuses de ascensores, cubos de rascacielos y la sabia pereza solar]. La posibilidad de un frío constructivismo queda abolida por el atributo del ocio tropical que envuelve a la megalópolis paulista.

Autores como Borges, Vallejo o Mariátegui, con proyectos tan diferenciados entre sí, parecen acercarse cuando critican la ideología de lo nuevo. En su crítica al vanguardismo, los tres prefiguran aquello que Adorno, muchas décadas más tarde, formularía con gran acierto: “Lo nuevo es el deseo de lo nuevo, no es lo nuevo en sí. Ésta es la maldición de todo lo que es nuevo”.⁴² En otras palabras, hay una conciencia del abuso y del agotamiento de la categoría de novedad por la novedad misma. Cansinos-Asséns, fundador del ultraísmo en Madrid, escribe en 1921 la novela *El movimiento VP*, en la que parodia ostensiblemente toda la acción de la vanguardia.⁴³ Borges, su “discípulo”, por la misma época comienza a negarlo de manera sistemática. *Fervor de Buenos Aires* (1923), su primer libro de poesía, se vuelve hacia el escenario urbano de su ciudad natal, muy distante de cualquier paisaje futurista y de los poemas expresionistas de su primera etapa:

No las ávidas calles,
incómodas de turba y ajetreo
sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales,

dice Borges en el poema “Las calles”, en claro rechazo de la multitud, del movimiento y del centro. Buenos Aires aparece allí mucho más identifi-

⁴¹ Véase Haroldo de Campos, “Crave de ouro e camera-eye”, en “Uma poética da radicalidade”, en Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, São Paulo, Globo, 2001, pp. 15-17.

⁴² *Aesthetic Theory* (1970) (trad. C. Lenhardt), Nueva York, Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 47.

⁴³ Véase Jorge Schwartz, “Cansinos-Asséns y Borges: ¿Un vínculo (anti)vanguardista?”, *Hispanía* 46-47 (abril-agosto de 1987), pp. 167-177.

cada con una visión nostálgica baudelairiana que con la estridente perspectiva marinettiana. La Buenos Aires de Borges es un retrato del pasado, de sus tradiciones, de sus héroes; una mitología urbana creada por la memoria y no por el deseo proyectado hacia el futuro. En 1937, en un artículo programático (“Las ‘nuevas generaciones’ literarias”), Borges refuta la valorización del presente (“tuvimos el arrojo de ser hombres de nuestro tiempo, como si la contemporaneidad fuera un acto difícil y voluntario y no un rasgo fatal”). También Vallejo, al criticar la nueva poesía, se destaca de manera bastante original, pues lo hace desde París, meca de lo “nuevo”, en una revista esencialmente cosmopolita, *Favorables París Poema*, dirigida por él y por Juan Larrea. En el artículo “Poesía nueva” (p. 478 de esta selección), dice Vallejo:⁴⁴

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cine, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos” y, en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor; la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes.

Vallejo define así de manera muy particular aquello que entiende por “nueva sensibilidad”, por “progreso” y por la función de la máquina moderna. Un año después, y todavía en París, en ocasión de hacer una reseña del libro de poemas *Ausencia*, de Pablo Abril de Vivero, Vallejo profiere la más virulenta de sus críticas a la vanguardia. De manera sistemática, arremete contra los siguientes elementos: la “nueva ortografía”, la “nueva caligrafía”, los “nuevos temas”, la “nueva máquina”, las “nuevas imágenes”, la “nueva conciencia cosmogónica de la vida” y *last but not least*, la “nueva sensibilidad”. Al criticar el carácter imitativo y

⁴⁴ La revista no pasó de los dos primeros números. El fragmento pertenece a *Favorables París Poema* 1 (1926), p. 14 (ed. facsimilar, Barcelona, César Viguera, s. f.).

de dependencia cultural de la nueva poesía, Vallejo dice en forma implacable:⁴⁵

América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado "espíritu nuevo", en un rasgo de incurable descastamiento cultural. Hoy, como ayer, los escritores practican una literatura prestada. Hoy, como ayer, la estética —si así puede llamarse esa simiesca pesadilla de los escritores de América— carece allá de fisionomía propia. Un verso de Maples Arce, de Neruda o de Borges, no se diferencia en nada de uno de Reverdy, de Ribemont o de Tzara.

Aunque en franca oposición a la ideología de lo nuevo, Vallejo está aún más preocupado por definir un arte americano auténtico.

Es irónico que Vallejo haga esa crítica desde París. En la lejana Lima de 1922, había producido la poesía más vanguardista de la época. En París, se vuelve en contra de todo eso y busca una expresión nacional: "La autoctonía no consiste en *decir* que se es autóctono, sino en *serlo* efectivamente, aun cuando no se diga", afirma en ese mismo artículo. Por esa época pasan un proceso similar Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, al redescubrir el Brasil "de la Place Clichy, ombligo del mundo",⁴⁶ o Ricardo Güiraldes, que inicia en París la escritura de *Don Segundo Sombra*.

También Mariátegui parece estar cansado de las etiquetas. El autor de *Siete ensayos* lucha por una vanguardia que no se limite a las conquistas formales, ni haga leña con el árbol viejo como único parámetro de acción. En 1930, año de su muerte, Mariátegui alcanza una visión madura de ese proceso:⁴⁷

"Nueva generación"; "nuevo espíritu"; "nueva sensibilidad"; todos estos términos han envejecido. Lo mismo hay que decir de estos otros rótulos: "vanguardia", "izquierda", "renovación". Fueron nuevos y buenos en su hora. Nos hemos servido de ellos para establecer demarcaciones provisionales, por razones contingentes de topografía y orientación. Hoy resultan ya demasiado genéricos y anfíbológicos. Bajo estos rótulos empiezan a pasar gruesos contra-

⁴⁵ "Contra el secreto profesional a propósito de Pablo Abril de Vivero", escrito en París y publicado en *Varietades*, Lima, 7 de mayo de 1927.

⁴⁶ En el prefacio del libro *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, Paulo Prado comenta: "Oswald de Andrade, en un viaje a París, desde lo alto de un atelier de la Place Clichy — ombligo del mundo — descubrió, deslumbrado, su propia tierra", en Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, São Paulo, Globo, 2001, p. 57.

⁴⁷ *Presente* 1 (julio de 1930), p. 12. *Apud* Merlin H. Forster, "Latin American vanguardismo", en Merlin H. Forster (comp.), *Tradition and Renewal*, Urbana, University of Illinois Press, 1975, p. 17.

bandos. La nueva generación no será efectivamente nueva sino en la medida en que sepa ser, al fin, adulta, creadora.

Con este abordaje crítico, Borges, Vallejo y Mariátegui coinciden al formular una inversión inaugural de valores, donde la moda se subordina al talento individual, el dogma a la creatividad.

LOS LENGUAJES IMAGINARIOS*

Una de las dimensiones utópicas de la vanguardia, especialmente en Brasil, en Argentina y en Perú durante los años veinte, fue la posibilidad de pensar un nuevo lenguaje o los esfuerzos por renovar los lenguajes existentes. Este fenómeno pasó por varias etapas, con denominaciones diversas. Por un lado, la "lengua nacional" ideada por Mário de Andrade representa un esfuerzo capaz de aglutinar gran parte de las expresiones dialectales del Brasil, para llegar a una síntesis representativa de las peculiaridades lingüísticas de todas las regiones del país. Por otro lado, proyectos como el "idioma de los argentinos" de Borges, o la "lengua brasileña" (como Mário de Andrade la denominó inicialmente), responden a la necesidad de actualizar la lengua escrita al uso impuesto por la práctica oral, y se circunscriben a una experiencia más limitada desde el punto de vista topográfico. Más regional aún es el "neocriollo" de Xul Solar, especie de dialecto inventado por el pintor argentino, basado en el castellano y el portugués, para ser usado en América Latina. De otro orden es la "panlengua" de Xul Solar, utopía lingüística semejante al esperanto. Por último, la "ortografía indoamericana", proyecto del peruano Fransisqo Chuqiwanca Ayulo, se limita a una modificación de la ortografía castellana, de modo que recupere supuestos rasgos indígenas aún presentes en la práctica oral. Estas designaciones revelan una tentativa de modificación y distanciamiento del "español" o del "portugués". La ilusión de mantener intacta la tradición lingüística heredada de Europa, de acuerdo con los cánones impuestos por las academias, significa estancarse en el pasado colonial, no reconocer el carácter evolutivo de la lengua, negar en última instancia la propia tradición americana.

* Esta sección no consta en la primera edición en español de este libro. Fue publicada originalmente en Ana Pizarro (org.), *América Latina: Palabra, literatura e cultura*, vol. 3, São Paulo, Memorial; Campinas-UNICAMP, 1995, pp. 31-55.

Este deseo de afirmar un lenguaje distinto al que nos legaron los países descubridores no es algo que se origine con la vanguardia. En realidad estos movimientos de renovación lingüística retoman una cuestión que surge con ímpetu en el romanticismo, como consecuencia ideológica de las guerras de independencia, cuando escritores como Simón Rodríguez en Venezuela, Domingo Faustino Sarmiento y Esteban Echeverría en Argentina, Manuel González Prada en Perú, o José de Alencar y Gonçalves Dias en Brasil, tratan de instituir un "perfil" nacional en las letras de sus propios países. El papel asumido posteriormente por la vanguardia será el de renovar esta discusión. En este sentido, la voluntad de un nuevo lenguaje está íntimamente asociada con la idea de "país nuevo" y de "hombre nuevo" americano. Por eso no extraña que esta polémica surja dentro de un contexto nacionalista y de revisión de cuestiones de dependencia cultural.

La conciencia de una distancia entre la lengua escrita y la práctica oral ya empieza a imponerse desde la época de la colonia, y sirve como elemento de autoafirmación contra la metrópolis: "La revolución americana de la lengua española comenzó el día que los españoles, por la primera vez, pisaron las playas de América. Desde aquel instante ya nuestro suelo les puso acentos nuevos en sus bocas y sensaciones nuevas en su alma", afirma Juan Bautista Alberdi.⁴⁸ Esta comprobación coincide de manera sorprendente con la afirmación hecha muchos años más tarde por Monteiro Lobato, quien, preocupado también por la "lengua brasileña", dice, en pleno 1922, que "la nueva lengua, hija de la lusa, nació el día en que Cabral arribó a Brasil".⁴⁹ En este proceso, hispanofobia y lusofobia andan de la mano.

En su estudio sobre los problemas de la lengua en Argentina, Ángel Rosenblat afirma que a partir de la colonia, y especialmente después de la independencia, prevalecían formas diferenciadas del habla, divergentes del español castizo y reconocidas hoy como típicamente argentinas: "Ya en 1810 estaban triunfantes en el habla popular de Buenos Aires algunas de las modalidades que hoy la caracterizan: el seseo, que data del siglo XVI; el yeísmo rehilado, que es sin duda del XVIII; el voseo y el *che*, que se remontan a los comienzos de la colonización" (*op. cit.*, p. 11). Este fe-

⁴⁸ Apud Ángel Rosenblat, *Las generaciones literarias argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua*, Buenos Aires, Revista de la Universidad de Buenos Aires, 1960, p. 26.

⁴⁹ Apud Edith Pimentel Pinto, *O português no Brasil. Textos críticos e teóricos: Fontes para a teoria e a história*, vol. 1, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Edusp, 1981, p. 58.

nómeno de diversidad dialectal aparece en los países de América Latina. El uso coloquial de la lengua impone distinciones entre las formas orales y las escritas. Tal rasgo diferencial es una forma de oposición a la idea de una herencia colonial estática, y sirve como elemento reconfirmador de lo nacional. En un conocido estudio sobre las tensiones dialécticas entre cultura y poder, Ángel Rama hace el siguiente análisis que, aunque extenso, vale la pena reproducir:

En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas dos lenguas. Una fue la pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana procedente de la península, la cual fue extremada sin tasa cristalizando en formas expresivas barrocas de sin igual duración temporal. Sirvió para la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, las relaciones protocolares de los miembros de la *ciudad letrada* y fundamentalmente para la escritura, ya que sólo esta lengua pública llegaba al registro escrito. La otra fue la popular y cotidiana utilizada por los hispano y lusohablantes en su vida privada y en sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo, de la cual contamos con muy escasos registros y de la que sobre todo sabemos gracias a las diatribas de los letrados. En efecto, el habla cortesana se opuso siempre a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular, cuya libertad identificó con corrupción, ignorancia, barbarismo. Era la lengua del común que, en la división casi estamental de la sociedad colonial, correspondía a la llamada *plebe*, un vasto conjunto desclasado, ya se tratara de los léperos mexicanos como de las montoneras gauchas rioplatenses o los caboclos del *sertão*.

Mientras la evolución de esta lengua fue constante, apelando a toda clase de contribuciones y distorsiones, y fue sobre todo regional, funcionando en áreas geográficamente delimitadas, la lengua pública oficial se caracterizó por su rigidez, por su dificultad para evolucionar y por la generalizada unidad de su funcionamiento. Muchos de sus recursos fueron absorbidos por la lengua popular que también supo conservarlos tenazmente, en especial en las zonas rurales, pero en cambio la lengua de la escritura necesitó de grandes trastornos sociales para poder enriquecerse con las invenciones lexicales y sintácticas populares. Lo hizo sin embargo retaceadamente y sólo forzada.⁵⁰

Si nos atenemos a un análisis cronológico comparativo, la primera vez que se establece una diferencia entre lengua escrita europea y lengua ha-

⁵⁰ Cf. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Nueva Jersey, Ediciones del Norte, 1984, pp. 43-44. Véase en especial el capítulo "La ciudad escrituraria", pp. 41-70. Cf. también José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.

blada americana es en 1825, en relación con la lengua brasileña y la portuguesa.⁵¹ Pero en el Brasil es solamente con José de Alencar que esta cuestión va a cobrar una dimensión polémica, en los posfacios a sus novelas *Diva* (1865), *Iracema* (1870) y *Sonhos d'ouro* (1872).⁵² José de Alencar, cuya carrera de político y de escritor se construyó en términos de un nacionalismo capaz de definir lo específicamente "brasileño", percibe la lengua como una institución dinámica y mutable. El escritor cearense defiende una interpretación genético-positivista del lenguaje, al afirmar que "le gusta el progreso en todo, inclusive en la lengua que habla" (posfacio a *Diva*, 1865).⁵³ Alencar no duda de la existencia de un nuevo lenguaje y lucha por su legitimación: "que la tendencia, no para la formación de una nueva lengua, sino para la transformación profunda del idioma de Portugal, existe en el Brasil, es un hecho incontestable" (*op. cit.*, p. 75). Al defenderse contra la acusación del uso excesivo de galicismos, el autor de *Iracema* también aclara en el posfacio a esta novela que "si el terror pánico al galicismo llega hasta este punto, debemos empezar por renegar el origen latino, por ser común al francés y al portugués" (*op. cit.*, p. 81). Alencar se basa en el principio de la evolución natural de las lenguas, sujetas a cambios constantes, contra los dogmas de las academias, y como gesto de afirmación frente a Portugal. Se pregunta Alencar en 1872, en su novela *Sonhos d'ouro*: "¿Puede el pueblo que chupa el cajú, el mango, el 'cambuca' y la 'jabuticaba' hablar una lengua con igual pronunciación y con el mismo espíritu del pueblo que paladea el higo, la pera, el damasco y el níspero?" (*op. cit.*, p. 96).

La ingeniosa metáfora oral que opone las poblaciones tropicales a las europeas revela una reflexión sobre la imposibilidad de un trasplante geográfico de estructuras sintácticas, con la esperanza de que la modificación topográfica y la alteración de las costumbres no tenga consecuencias lingüísticas. Exactamente el mismo lenguaje figurado de Alencar es usado por su contemporáneo Simón Rodríguez (1771-1854): "pintar las palabras con signos que representen la boca".⁵⁴

⁵¹ Apud Amado Alonso, *Castellano, español, idioma nacional* (1938), Buenos Aires, Losada, 1942, p. 151. Alonso, que basa su información en la obra de João Ribeiro titulada *A língua nacional* (1921), afirma lo siguiente: "Se comienza a hablar de 'idioma brasileiro' hacia 1825. Domingo Borges de Barros, vizconde de Pedra Branca, poeta y diplomático brasileño en París, colaboró en la *Introduction à l'atlas ethnographique du globe*, de Adrien Balbi, que comenzó a aparecer en 1826. Y ahí es donde se contraponen el idioma brasileño al portugués".

⁵² Reproducidos en Pinto, *op. cit.*

⁵³ Apud Pinto, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁴ Citado por Rama, *op. cit.*, p. 61.

Justamente una de las experiencias lingüísticas más radicales del continente pertenece a Simón Rodríguez. Ninguno de los proyectos posteriores, incluidos los de la vanguardia, se aproximan a la osadía del educador de Simón Bolívar. Consciente del papel revolucionario de sus ideas y de su ortografía, Simón Rodríguez hace la siguiente advertencia en *Sociedades Americanas* (1828):

Tan EXÓTICO DEBE PARECER
EL PROYECTO de esta obra
COMO EXTRAÑA
la ORTOGRAFÍA en que va escrito.

En unos Lectores excitará, tal vez, la risa
En otros. el DESPRECIO
ÉSTE será injusto:
porque,
ni en las observaciones hay Falsedades
ni en las proposiciones... Disparates

De la RISA
podrá el autor decir

(en francés mejor que en latín)

*Rira bien qui Rira le dernier.*⁵⁵

Simón Rodríguez consigue aliar un proyecto político con una aspiración lingüística, ensamblando así cultura y poder, lengua y gobierno, sintaxis y legislación. Sus teorías se fundamentan en un nacionalismo del uso y de las costumbres, contra las normas impuestas por la metrópolis: "Un Gobierno *Etológico*, esto es, fundado en las costumbres" (*op. cit.*, p. 269) y "una Ortografía *Ortológica*, es decir, fundada en la boca, para los que hayan de escribir después de nosotros" (*op. cit.*, p. 269). Una verdadera revolución social con especial atención al lenguaje. Sus escritos son verdaderos proyectos icónicos. Simón Rodríguez rompe mallarmente con el carácter lineal del texto, espacializa la escritura y usa una tipografía muy diferenciada. Su pensamiento es una sucesión de cuadros sinópticos. El resultado visual tiene por finalidad llamar la atención so-

⁵⁵ En Simón Rodríguez, *Obras completas*, t. 1, Caracas, Universidad Simón Rodríguez, 1975, p. 260.

bre el propio código, eliminar las redundancias propias de la retórica dimitonónica, y aminorar la arbitrariedad del lenguaje con formas motivadas, o sea, que los aspectos formales de la tipografía reflejen la importancia del contenido.

Pero le cabe a Sarmiento (1811-1888) abrir en América Latina el gran debate sobre este tópico, con uno de los intelectuales más respetados de la época, el venezolano Andrés Bello (1781-1865). La controversia ocurre en Chile, entre abril y junio de 1842, a través de polémicos artículos periodísticos en el diario *El Mercurio* de Santiago. El ataque abierto y liberal de Sarmiento contra el conservadurismo castizo de Bello es transparente:

La soberanía del pueblo tiene todo su valor y su predominio en el idioma; los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la rutina y las tradiciones. Son, a nuestro juicio, si nos perdonan la mala palabra, el partido retrógrado, estacionario, de la sociedad habladora; pero como los de su clase política, su derecho está reducido a gritar y desternillarse contra la corrupción, contra los abusos, contra las innovaciones. El torrente los empuja y hoy admiten una palabra nueva, mañana un extranjerismo vivito, al otro día una vulgaridad chocante; pero, ¿qué se ha de hacer? Todos han dado en usarla, todos la escriben y la hablan, fuerza es agregarla al diccionario, y quieran que no, enojados y mohínos, la agregan, y que no hay remedio, y ¡el pueblo triunfa y lo corrompe y lo adultera todo!⁵⁶

La respuesta de Bello, autor de la conocida *Gramática de la lengua castellana* de 1847 (originariamente *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*), sirve como paradigma para entender el carácter dialéctico de estas reivindicaciones: frente a las propuestas renovadoras de transformaciones lingüísticas, justificadas por la práctica popular del lenguaje, la tradición culta trata de ejercer su poder inmovilizador en nombre del purismo y del paternalismo de los dictámenes académicos:

En las lenguas, como en la política, es indispensable que haya un cuerpo de sabios, que así dicte las leyes convenientes a sus necesidades (las del pueblo), como las del habla en que ha de expresarlas; y no sería menos ridículo confiar al pueblo la decisión de sus leyes, que autorizarle en la formación del idioma. En vano claman por esa libertad romántico-licenciosa de lenguaje los que por

⁵⁶ Apud José S. Campobassi, *Sarmiento y su época*, vol. 1, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 157.

prurito de novedad o por eximirse del trabajo de estudiar su lengua, quisieran hablar y escribir a su discreción.⁵⁷

También Manuel González Prada (1848-1918) escribe en 1889 el ensayo "Notas acerca del idioma" con preocupaciones análogas. Inspirado en las teorías darwinianas, y en consonancia con Alencar y Sarmiento, afirma: "en las lenguas, como en los seres orgánicos, se verifican movimientos de asimilación i movimientos de segregación; de ahí los neolojismos o células nuevas i los arcaísmos o detritus".⁵⁸ El pensador peruano no sólo propone la transformación lingüística, sino que la realiza en su propio discurso (sustituye "y" por "i", "x" por "s" y "g" por "j", además de formas contraídas como "desos", "s'encastilla", "l'altura", etc., de acuerdo con la reproducción fonética).⁵⁹

Alencar, Simón Rodríguez, Sarmiento y González Prada defienden apasionadamente la idea de una lengua americana, contra el conservadurismo de las academias. Los cuatro perciben de manera unánime el lenguaje como un fenómeno evolutivo, cada vez más distanciado de las antiguas metrópolis. Y de la misma manera que en la segunda mitad del siglo XIX estos ideólogos coinciden en la necesidad de una expresión lingüística americana, las vanguardias retoman esta cuestión en los años veinte. Mário de Andrade, en sus discusiones sobre la lengua, y en su proyecto nunca publicado de la *Gramatiquinha da fala brasileira*, lleva adelante los principios que José de Alencar postulara unos cincuenta años antes. De modo análogo Borges, aunque en cierto momento se oponga al autor de *Facundo*, defiende en su etapa ultraísta "el lenguaje de los argentinos", en el que prevalecen los mismos postulados sarmientinos: "Lo que persigo es despertar a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo. Toda consciente generación literaria lo ha comprendido así".⁶⁰ En Perú, al pensar en una vanguar-

⁵⁷ Respuesta de Andrés Bello, "Ejercicios populares de lengua castellana", firmado como "Un quidam", en *El Mercurio* de Santiago del 12 de mayo de 1842 (apud Campobassi, *op. cit.*, p. 158).

⁵⁸ Manuel González Prada, *Páginas libres/horas de lucha*, prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez, Caracas, Ayacucho, 1979, p. 174. Artículo redactado en 1889, fechado en 1890 y publicado en 1894.

⁵⁹ Ya en la literatura del Siglo de Oro español encontramos el uso de estas formas contraídas, como en Garcilaso de la Vega y en especial en Francisco de Herrera.

⁶⁰ Jorge Luis Borges, "El idioma infinito", *Proa*, Buenos Aires, julio de 1925, núm. 12, p. 46. Emir Rodríguez Monegal apunta la coincidencia de proyectos lingüísticos en Mário de Andrade/Borges, São Paulo, Perspectiva, 1978, cap. 5, pp. 31-42.

dia indoamericana, el grupo Orkopata de Puno retoma los ideales lingüísticos de González Prada, especialmente en los artículos de Fransisqo Chuqiwanca Ayulo sobre "ortografía indoamericana" aparecidos en el *Boletín Titikaka* y en el vanguardismo incaico de la poesía de Alejandro Peralta.⁶¹

— Una de las preguntas que merecen reflexión es saber por qué motivo justamente São Paulo y Buenos Aires reflejan con mayor intensidad esta cuestión, si las comparamos con otros centros urbanos como México, Lima, Puno, Caracas, Santiago o Montevideo.⁶² Pienso que lo que ocurre, al menos en parte, es que la consolidación de prácticas "cultas" del lenguaje, la sedimentación de tradiciones hispánicas y lusitanas y el reconocimiento de los cánones dictados por las academias entran en colapso con el aluvión inmigratorio, que pasa a convertir estas dos ciudades en verdaderas babeles modernas. El cosmopolitismo avasallador, al mismo tiempo que enriquece los nuevos temas y formas propias de las vanguardias, hace que los medios culturales se plieguen a "la nueva sensibilidad" y da margen a una crisis de identidad que se refleja en la lucha por la renovación del lenguaje. Hay una añoranza, un deseo utópico de definir una identidad "brasileña" o "argentina", y una de las soluciones comunes encontradas es el parricidio lingüístico de nuestros descubridores. El caso de la vanguardia indigenista de Puno tiene otras connotaciones. Aspira a una reivindicación de orden histórico: así como Argentina busca rescatar su identidad en el pasado criollo, el grupo Orkopata de Puno lo hace en función de su arraigada tradición y presencia indígena.

Aunque este proceso ocurra inicialmente de forma análoga en ambos países, el tratamiento dado a las cuestiones es muy diferente. Brasil logra una de las respuestas más creativas, a través del metalenguaje y de la parodia de su literatura de los años veinte. "Se inventó del día a la noche la fabulosísima 'lengua brasileña'", afirma Mário de Andrade.⁶³ Por su parte, Oswald de Andrade, en uno de los aforismos de su Manifiesto de la Poesía Pau Brasil (1924), afirma: "la lengua sin arcaísmos,

⁶¹ Cf. Katherine Vickers Unruh, *The Avant-Garde in Peru: Literary Aesthetics and Cultural Nationalism*, tesis doctoral, University of Texas at Austin, 1984. Cf. también Yazmín López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, Lima, Ed. Horizonte, 1999.

⁶² Cf. la respuesta encontrada por Beatriz Sarlo para el caso de Buenos Aires, en Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pp. 117-120.

⁶³ Mário de Andrade, "O movimento modernista", en *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins, 1972, p. 244. Texto leído originariamente en el Salón de Conferencias de La Biblioteca del Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil, 30 de abril de 1942, Casa do Estudante do Brasil, Río de Janeiro.

sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos". Sin duda una de las grandes conquistas de la Semana del 22 ha sido la introducción del lenguaje coloquial en la poesía. "La poesía existe en los hechos" es la frase que abre el Manifiesto de la Poesía Pau Brasil. Los modernistas brasileños consiguen hacer bajar a duras penas el yo lírico del Parnaso, para adoptar una lengua considerada hasta entonces impropia para la literatura. Oswald de Andrade no pierde tiempo, y traspone esta experiencia en tema poético:

Deme un cigarrillo
Reza la gramática
Del profesor y del alumno
Y del mulato sabihondo

Pero el buen negro y el buen blanco
De la Nación brasileña
Todos los días dicen
Olvídate de eso, camarada
Dame un cigarrillo.⁶⁴

Este poema, "pronominais", reproduce fielmente uno de los mayores problemas planteados por el uso del portugués en Brasil: la sintaxis de las órdenes y del imperativo en portugués, como en español, excluye normativamente el uso de pronombres oblicuos antes de la forma verbal. Sin embargo, en la práctica casi nadie respeta esta norma sintáctica. En "pronominais" se parodia esta contradicción entre las reglas impuestas por la gramática y el uso cotidiano de la lengua ("Dê-me" vs. "Me dá").⁶⁵ El poema, verdadero recorte de la realidad con estatus poético, tiene el efecto de un *ready made* de Duchamp. El mero desplazamiento de lo oral a lo escrito, el hecho de darle estatus poético a una situación cotidiana, automáticamente transforma el poema en parodia de la norma gramatical y de sus defensores: el profesor, el alumno y el "mulato sabihondo".

Pero si Oswald de Andrade resuelve esta cuestión de manera creati-

⁶⁴ *Dê-me um cigarro / Diz a gramática / Do professor e do aluno / E do mulato sabido // Mas o bom negro e o bom branco / Da Nação brasileira / Dizem todos os dias / Deixa disso camarada / Me dá um cigarro.*

⁶⁵ Véase también poemas metalingüísticos como "vício na fala", "o gramático", "o capoeira" y "erro de português". En Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, en *Obra incompleta* (coord. Jorge Schwartz), São Paulo, Poitiers-Archivos-Scipione [en prensa].

va, especialmente en su poesía y en sus novelas de los años veinte, es Mário de Andrade quien más ha reflexionado sobre el establecimiento de una lengua brasileña, y se reafirman aquí las diferencias dionisíacas y apolíneas entre los dos autores. En carta de 1927 a Alceu Amoroso Lima, se pregunta Mário de Andrade: “¿Pero entonces no queda claro que entre mi *error* de portugués y el de Oswald hay una diferencia que va de la tierra a la luna, pues él deriva del error un efecto cómico y yo hago del mismo una cosa seria y organizada?”.⁶⁶ El autor de *Macunaíma*, en su última conferencia “O movimento modernista” (1942), hace el balance histórico de la Semana del 22 y reconoce fraternalmente al “amigo José de Alencar, meu irmão” (p. 247). De este modo, Mário de Andrade establece una tradición que justifica la continuidad de su causa. Él enfrenta esta cuestión en muchísimos momentos de su obra, y en especial en su copiosa correspondencia. Conocemos así mayores detalles de un proyecto nunca realizado, la *Gramatiquinha da fala brasileira*. Anunciada inicialmente como “obra en preparación” en *Clã do Jabuti*, en 1924,⁶⁷ Mário de Andrade afirma años más tarde, en varias cartas, que nunca tuvo intención de escribir dicha gramática, y aclara que se trataba apenas de una estrategia para llamar la atención sobre esta cuestión. Ya en pleno 1922, en su “Prefácio Interessantíssimo”, afirma el autor:

La lengua brasileña es de las más ricas y sonoras.
Y posee el admirabilísimo “ão”.

La idea de una “lengua brasileña” aparece reforzada más tarde, en el mismo “Prefácio”, al preguntarse: “¿Pronombres? Escribo brasileño”. Aunque el poeta paulista haya moderado con el tiempo sus posiciones radicales de los años veinte, nunca abdicó de la invención de vocablos o de la introducción de neologismos, o de ciertas formas apocopadas, como “pra” (en vez de “para”), y “si” o “milhor”, en vez de “se” y “melhor”, en consonancia con la práctica fonética. Mário de Andrade es consciente de ser un escritor culto y de, por ende, pertenecer a la élite productora de la cultura; en su desilusionado balance final del Modernismo el escritor paulista afirma: “el movimiento modernista era nítidamente aristocrático. Por su carácter de juego arriesgado, por su espíritu

⁶⁶ Apud Edith Pimentel Pinto, *op. cit.*, p. 151.

⁶⁷ Cf. nota de Edith Pimentel Pinto, *op. cit.*, p. 156.

aventurero al extremo, por su internacionalismo modernista, por su nacionalismo embravecido, por su gratuidad antipopular, por su dogmatismo prepotente, era una aristocracia del espíritu” (*op. cit.*, p. 236).

Esta misma preocupación la expresó años más tarde Otto Maria Carpeaux, al comentar este proyecto de “escritura brasileña” y alertar sobre “el peligro de tornarse artificialmente nativista”.⁶⁸ En este sentido, Mário de Andrade reconoce sus limitaciones, y admite no tener como intención alterar la estructura gramatical de una lengua.⁶⁹ Siempre ha rechazado cualquier forma de regionalismo, y tampoco cae en el equívoco de producir una literatura compuesta de lenguajes híbridos, donde se distancia la voz culta y purista del narrador, por un lado, del habla coloquial y altamente contaminado de los personajes, por otro.⁷⁰ De cualquier manera, él se ha propuesto escribir en brasileño, aunque más tarde deja de lado la expresión “lengua brasileña” para adoptar la de “lengua nacional”. Mário de Andrade realiza con maestría su utopía lingüística en *Macunaíma*, a través de los efectos de “desregionalización”, como él mismo los denomina. La famosa “Cartas prás Icamiabas”, capítulo central de la novela, representa justamente uno de los momentos más creativos del modernismo brasileño como crítica a la rimbombante retórica portuguesa. En su correspondencia con Manuel Bandeira, con quien discutió intensamente esta cuestión, explica Andrade:

⁶⁸ Jorge de Lima, *Obra poética*, Otto Maria Carpeaux (org.), Río de Janeiro, Getúlio Costa, 1950, p. xi.

⁶⁹ En “O movimento modernista”, Mário de Andrade, describiéndose en tercera persona, afirma que “jamás exigió que le siguiesen los brasilerismos violentos. Si los practicó (un tiempo) fue con la intención de poner en crisis aguda una investigación que le parecía fundamental. Pero el primer problema no es (obviamente) de vocabulario, sino de sintaxis. Y afirmo que el Brasil posee hoy, no sólo regionalmente sino en general, en todo el país, numerosas tendencias y regularidades sintácticas que le dan una naturaleza característica al lenguaje” (*op. cit.*, p. 247).

⁷⁰ Para la relación de Mário de Andrade con el regionalismo, consultar su artículo “Regionalismo”, reproducido en este libro, pp. 556-557. Comenta sobre este aspecto Manuel Bandeira: “No lo complacía la solución regionalista [a Mário de Andrade], que crea una suerte de exotismo en el interior del Brasil y al mismo tiempo niega la parte desarrollada que pone al país en sintonía con la civilización del mundo. Una mezcla sagaz de las dos realidades le parecía la solución capaz de concretar una realidad brasileña ‘en marcha’. Abrasileñar al brasileño cabalmente, patricular la patria tan poco patriótica, esto es, procurar la unificación psicológica del Brasil, éste creía él que había de ser el propósito de su obra, más un ejemplo a seguir que una creación”. En *De poetas e de poesia*, Río de Janeiro, Edições de Ouro, 1967, p. 14. Para las relaciones entre el narrador culto y los personajes que usan un lenguaje coloquial, consúltese el estudio de Simões Lopes Neto hecho por Antonio Candido, en “A literatura e a formação do homem”, separata de la revista *Ciência e Cultura*, vol. 24, septiembre de 1972. También de Lúcia Chiappini Moraes Leite, el capítulo “A palavra embargada”, en *Regionalismo e modernismo (O “caso” gaúcho)*, São Paulo, Ática, 1978, pp. 117-135.

Macunaíma
de regionalismo
32607

Dices, por ejemplo, que en vez de escribir en brasileño escribo en paulista. Injusticia grave. Me he preocupado mucho por no escribir en paulista y es por eso que ciertos italianismos pintorescos que empleaba antes en son de broma los empecé a retirar de mi escritura actual... Por ahora el problema es brasileño y nacional... Así que en mi lenguaje brasileño de ahora fusiono términos del norte y del sur.⁷¹

M.
Andrade
posición
de
terminar

Manuel Bandeira ve en *Macunaíma* una especie de artificialización del lenguaje, con resultados que sólo se encuentran en el fenómeno de la escritura, como obra de arte, y nunca en el habla. Se pregunta el poeta pernambucano:

¿Qué es lo que quiso [Mário de Andrade]? Escapar al regionalismo mediante la fusión de las características regionales. Relacionar al gaúcho y al pernambucano, al paulista y al paraense, al minero y al carioca, y, como en otros dominios de su invitación a la verdad total brasileña, “fundir lingüísticamente la desigual, desmantelada entidad nacional”.⁷²

Una vez superada la fase heroica de la Semana del 22 pasamos de un planteamiento creativo de la cuestión de la “lengua brasileña” a una etapa más burocrática de la cultura. Mário de Andrade se encuentra al frente del Departamento de Cultura de la Prefectura del Estado de São Paulo, y organiza el “Primer Congreso de la Lengua Nacional Cantada”, del 8 al 14 de julio de 1937. Irónicamente (¿o no?), tiene lugar en el Teatro Municipal, sede, quince años antes, de la famosa Semana de Arte Moderno. Entre los participantes del Congreso se encuentran Manuel Bandeira, Claude Lévi-Strauss, Cecília Meireles. Mário de Andrade es el relator oficial.

En una primorosa publicación de las actas, con tapa especialmente dibujada por el pintor Emiliano Di Cavalcanti, nos enteramos de que la

⁷¹ Carta a Manuel Bandeira, *apud* Edith Pimentel Pinto, *op. cit.*, p. 138. Es importante en este ejemplo, especialmente para el lector hispánico, aclarar que Mário de Andrade transgrede una serie de reglas gramaticales. Se considera irregular el uso escrito de la próclisis al inicio de la frase (“Me tenho preocupado” en lugar de “Tenho-me preocupado”), la inexistente forma contraída “dantes” y “retirar eles” por “retirá-los”. Mário de Andrade opta por usar formas muy corrientes en la práctica oral del brasileño. Cf. Mário de Andrade, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, Marcos Antonio de Moraes (org.), São Paulo, EDUSP/IEB, 2000.

⁷² Manuel Bandeira, “Mário de Andrade e a questão da língua”, en *De poetas e de poesia*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967, pp. 21-22.

primera moción aprobada es la propuesta de un preproyecto de lengua-patrón, y que otra de las mociones sancionadas es la adopción de la pronunciación carioca como paradigma nacional del uso oral correcto de la lengua.⁷³ Años más tarde, en el balance final del Modernismo, Mário de Andrade confiesa un cierto sentido de derrota en su lucha por la lengua brasileña: “Y hoy, como normalidad de lengua culta y escrita, estamos en una situación inferior a la de hace cien años” (*op. cit.*, pp. 244-245). Aunque en esa época ya la radio desempeñaba un papel fundamental en la difusión de un lenguaje común, no podía imaginar Mário de Andrade el papel que la televisión tendría varias décadas más tarde.

En Argentina el debate que surge en torno de lo “argentino” retoma, como telón de fondo, la gran oposición sarmientina entre “civilización” y “barbarie”. Para los conservadores, una lengua verdaderamente “argentina” debería mantener rasgos puristas y conservar las tradiciones hispánicas, conforme a las normas gramaticales de la Real Academia Española. Aún más, este español castizo debería, por un lado, alejarse de los giros del habla criolla, heredera de la literatura gauchesca y, por otro, evitar ser degradado por el clima babélico que invadió a Buenos Aires a fines del siglo XIX e inicios del XX. Irónicamente, si Sarmiento vislumbró el proceso civilizador a través de la eliminación del indio y de la importación de mano de obra europea, esta última se tornó, para la oligarquía argentina, un elemento casi bárbaro y altamente amenazador de sus valores tradicionales. Esta discusión llegará al máximo de su desarrollo con un caudaloso artículo de Ernesto Quesada (1858-1934), “El criollismo en la literatura argentina”, publicado en 1902, seguido de una larga y acalorada polémica.⁷⁴ En realidad, este artículo surge como respuesta al polémico libro de Louis Abeille *Idioma nacional de los argentinos* (1900). El ensayo de Quesada trata de refutar el lenguaje acriollado, derivado de la tradición de la literatura gauchesca, como expresión esencialmente argentina. Además, la discusión deriva del surgimiento de una vasta producción del género gauchesco, en una época en que el gaúcho ya era un

⁷³ *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, São Paulo, Departamento de Cultura, 1938, p. 15. Entre otras cosas fue aprobada una Escuela Superior de Arte Dramático, con un curso de fonética de lengua-patrón así como institutos de cultura, con gabinetes de fonética experimental.

⁷⁴ Este texto, así como los otros que acompañan la polémica, se encuentra en *En torno al criollismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983. Sugiero ver el importante “Estudio preliminar” del organizador de la edición, Alfredo Rubione. Fundamental también, para el estudio del tema, de Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Quilich
a. 142
a. 1111

tipo casi en total extinción. Esta literatura (*Santos Vega, Martín Fierro, Juan Moreira* y otros), es la manifestación utópica de un nacionalismo que, por su parte, trata de afirmarse por oposición a España. Con la intención de contraponerse a una supuesta identidad criolla, Quesada atribuye orígenes españoles, más bien andaluces, a los giros lingüísticos considerados típicamente gauchescos. Elitista y prejuicioso, Quesada también siente un verdadero horror por cualquier contaminación extranjera. Sucede que el aluvión de inmigrantes, sin posibilidad de recibir de inmediato una escolaridad en lengua española, produce idiolectos como el *cocoliche*, ítalo-español macarrónico, mezclado con expresiones criollas de gran difusión en esa época.⁷⁵ También el “lunfardo” representa una gran amenaza para los puristas de la lengua. Frente a estas versiones degradadas y populares del español, muchos experimentan una especie de pánico sobre el futuro de la lengua, o aquello que más tarde podría llamarse el lenguaje argentino. Miguel Cané cree, por ejemplo, que estas modalidades diversificadas del español son fruto del analfabetismo: “[...] el día que tengamos escuelas suficientes para educar a millares de niños que vagan de sol a sol en los mil oficios callejeros de nuestra capital, ‘el lunfardo’, el ‘cocoliche’ y otros ‘idiomas nacionales’ perecerán por falta de cultivo”.⁷⁶ En contraposición a la corriente conservadora, se encuentran aquellos que creen en el lenguaje como una entidad dinámica, capaz de transformarse y de asimilar los nuevos tiempos. No nos extraña entonces que dos décadas más tarde la generación martinfierrista retome el asunto. En la “Carta abierta a ‘La Púa’”, de 1922, afirma Oliverio Gironde: “Porque es imprescindible tener fe, como tú tienes fe, en nuestra fonética, desde que fuimos nosotros, los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de ‘americana’ nuestra de todos los días...”. Esta afirmación resurge dos años más tarde en la propuesta

⁷⁵ “Cocoliche: máscara que representa a un italiano acriollado”; “el lunfardo es la lengua orillera del Gran Buenos Aires, usada no ya sólo por los ladrones, como lo fue en su origen, sino también por la gente de mal vivir, de cuyo vocabulario han pasado a la lengua común del pueblo buen número de palabras cuyo sentido especial se ha adecuado en boca de éste para otros usos”, son las acepciones que encontramos en el *Diccionario lunfardo* de José Gobello, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1975, pp. 48 y 125. Las relaciones entre el *cocoliche* de Buenos Aires y el equivalente lingüístico en São Paulo en la literatura de los años veinte merecerían un estudio aparte. Un personaje emblemático de esta situación es Wenceslau Pietro Pietra, en *Macunaima*. Son también importantes: de Juó Bananére (seud. de Alexandre Marcondes Machado), *La divina increnca*, Livro di Prupaganda da Literatura Nazionale (1915), y de Antonio de Alcântara Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927).

⁷⁶ Miguel Cané, “El criollismo”, en *En torno al criollismo*, op. cit., p. 232.

cosmopolita de la revista *Martín Fierro*: uno de sus postulados afirma que “*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética”.

Borges no permanece ajeno a esta polémica.⁷⁷ Al contrario, ya en su casa paterna es testigo de la presencia criolla de Evaristo Carriego (a quien le dedicó en 1930 el libro de ensayos homónimo) y del legendario Macedonio Fernández. Tanto uno como el otro son influencias asumidas por Borges en su ideología criolla. Cuando retorna de Europa en 1921, se agudiza en él este sentimiento de argentinidad. La distancia sin duda despertó en Borges el deseo utópico de lo argentino. Se dedica con ahínco a hacer una poesía en un lenguaje extremadamente acriollado (el “criollismo de vanguardia” tan bien estudiado por Beatriz Sarlo),⁷⁸ y redacta varios ensayos teóricos sobre el polémico tema del “lenguaje argentino”.

Podemos distinguir claramente tres etapas en la evolución estética e ideológica del joven Borges: el ultraísmo, el criollismo y la superación de esos dos momentos. Durante su prehistoria ultraísta, representada por la época madrileña, de 1918 a 1921, Borges escribe y traduce poesía de vanguardia, de influencia acentuadamente expresionista. Cuando vuelve a Buenos Aires funda, junto con Eduardo González Lanuza, su primo Guillermo Juan y otros, el ultraísmo argentino (1922). Esta fase será rápidamente superada por el criollismo de vanguardia que predomina en su poesía y en los ensayos de los años veinte. Reconocer hoy las huellas lingüísticas de estos primeros momentos de Borges es un verdadero trabajo de arqueología. Una vez agotadas las primeras ediciones, Borges nunca más permitió la reedición de sus tres libros de ensayos iniciales: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Muchas décadas más tarde nos reímos con el comentario de Borges: “Hay otro libro mío del cual me avergüenzo, *El tamaño de mi esperanza*. Pasé parte de mi vida quemando copias de ese libro. Pagué un precio caro por ellos. Cuando me muera, alguien va a desenterrar ese libro y decir que es lo mejor que he escrito”.⁷⁹

⁷⁷ Tampoco Roberto Arlt. Entre sus *Aguafuertes porteñas*, colección de artículos periodísticos, se encuentra “El idioma de los argentinos”, donde afirma: “lo absurdo que es pretender enchalecar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos”, en op. cit., Buenos Aires, Edicom, 1979, p. 152 (texto original del 17 de enero de 1930, publicado en el diario *El Mundo* de Buenos Aires).

⁷⁸ Cf. en especial “Vanguardia y criollismo: La aventura de *Martín Fierro*”, en Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 127-171.

⁷⁹ En *The Spanish Language in South America - A Literary Problem*, décima conferencia anual en la Casa Canning, 19 de febrero de 1963, Londres, 1964, p. 10.

También su poesía pasó por una especie de autocensura o corrección normativa. En las diversas reediciones de *Fervor de Buenos Aires*, Borges hace una operación de "limpieza" de los criollismos, y torna el lenguaje mucho más académico y convencional. Borges no sólo se ha empeñado en refutar su propio pasado, sino en trivializarlo. Al recordar el proceso de composición de *Luna de enfrente*, Borges recuerda lo siguiente: "Compré un diccionario de argentinismos y cometí el terrible error de trabajar con todas las palabras que encontré en el diccionario. Consecuentemente, desarrollé un tipo de jerga que nadie podría entender o apreciar... Después cometí el equívoco de querer ser más argentino que los argentinos, de manera que escribí aquel libro en una jerga particular que yo mismo inventé" (*op. cit.*, pp. 9-10).⁸⁰

En la edición definitiva de sus *Obras completas*, apenas encontramos residuos de este lenguaje agauchado de las ediciones originales. Solamente una edición crítica con establecimiento final de texto permitirá reconstituir la arqueología criolla de Borges.⁸¹

En 1925 Borges publica en *Proa*, por él dirigida, el ensayo "El idioma infinito", donde define claramente las dos políticas del idioma español en la Argentina: "Dos conductas de idioma (ambas igualmente tilingas e inhábiles) se dan en esta tierra: una, la de los haraganes galicistas que a la rutina castellana quieren anteponer otra rutina y que solicitan para ello una libertad que apenas ejercen; otra, la de los casticistas, que creen en la Academia como quien cree en la Santa Federación y a cuyo juicio ya es perfecto el lenguaje".⁸²

Un poco más tarde, en el mismo ensayo, Borges defiende una actitud transformadora frente a la lengua: "Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma". En 1926 Borges publica el libro de

⁸⁰ Una década más tarde, en la entrevista dada a Fernando Sorrentino, Borges recuerda su pasado de "criollo profesional": "La verdad es que para llegar a escribir de un modo más o menos aseado, de un modo más o menos decoroso, he necesitado llegar a los setenta años. Porque hubo una época en que yo quería escribir en español antiguo; luego quise escribir a la manera de aquellos escritores del siglo xvii que, a su vez, querían escribir como Séneca —un español de tipo latino—, y luego pensé que tenía el deber de ser argentino. Entonces adquirí un diccionario de argentinismos, me dediqué a ser criollo profesionalmente, hasta tal punto, que mi madre me dijo que no entendía lo que yo había escrito, porque ella no conocía el diccionario ése y hablaba como una criolla normal". Cf. Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1974, p. 95.

⁸¹ A pesar de las eliminaciones deliberadas de los criollismos, Borges resolvió mantener "Hombre de la esquina rosada" (publicado por primera vez en 1933, en la revista *Crítica*, con el título de "Hombres de las orillas") en Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Tor, 1935.

⁸² *Proa*, Buenos Aires, 12, julio de 1925, p. 43.

ensayos *El tamaño de mi esperanza*, cuyo artículo de apertura lleva el mismo título. Las líneas iniciales representan un ostensible anticosmopolitismo, una toma de posición en que el criollismo es encarado como un valor diametralmente opuesto a la cultura europea. Pero Borges, al referirse a la Argentina, no deja de reconocer qué "tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno", y clasifica dos tipos de desterrados y nostálgicos: los gringos, con los cuales "no habla [su] pluma", y los gauchos.⁸³ Sólo que el autor de *Fervor de Buenos Aires* es consciente de que en la Argentina del siglo xx el gaucho ya no existe, y "hoy es palabra de nostalgia". Tal vez sea por eso que el lenguaje deliberadamente agauchado del ensayo sea la manera ideada por Borges de luchar contra la historia y recrear su mitología gauchesca. Si por un lado Borges coincide irónicamente con Sarmiento en la tentativa de renovar el castellano, de aproximararlo a la oralidad (*oralidad*, escribiría Borges en aquella época), por otro tiene una actitud antisarmientina por excelencia, y no le falta coraje para llamar al autor de *Facundo* "norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo". Esto no quiere decir que Borges opte por la barbarie, y mucho menos por el concepto sarmientino de barbarie. Anclado en la historia, el escritor argentino se siente en el límite de dos épocas, entre la herencia de una cierta tradición gauchesca y las señales irreversibles de la modernidad, de la cual él incluso había sido promotor años atrás, con la fundación y difusión de la vanguardia ultraísta. Borges sabe que su tarea es restaurar signos de la historia, de una historia que pertenece cada vez más al universo de las letras y de las leyendas. De ahí esta pregunta poética y retórica al mismo tiempo:

¿Dónde estará (repito) el malevaje
Que fundó, en polvorientos callejones
De tierra o en perdidas poblaciones
La secta del cuchillo y del coraje?

Todavía en "El tamaño de mi esperanza", el deseo de una expresión o de un lenguaje parece ser mucho mayor que la empobrecedora realidad circundante. Borges menciona la "esencial pobreza de nuestro hacer", y

⁸³ Este artículo es importante en la medida en que también muestra el conocimiento y las preocupaciones de Borges con respecto a la historia y a la política argentinas. Fue escrito en 1926, cuando resolvió apoyar la candidatura a la presidencia de Hipólito Yrigoyen, a quien menciona elogiosamente en el artículo citado.

afirma que “nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga”. Un año más tarde, en 1927, Borges retoma la cuestión en una conferencia titulada “El idioma de los argentinos”, en la que nuevamente define el carácter dinámico de la lengua, al oponerse a la rigidez y a las fórmulas de la academia. Tampoco esconde su desagrado frente al “lunfardo”, al definirlo como “jeringoza ocultadiza de los ladrones” y “lengua especializada en la infamia”. Así como Mário de Andrade en la misma época pretende reducir las distancias entre el lenguaje hablado y la escritura, Borges tiene plena conciencia de estas diferencias: “el no escrito idioma argentino sigue diciéndonos, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad”.⁸⁴

La última etapa niega los dos ciclos anteriores. En “Nuestras imposibilidades” (1931), artículo de apertura del libro de ensayos *Discusión* (1932), Borges emprende una crítica feroz a lo que él llama irónicamente “el argentino ejemplar”. Ya no nos habla de un pasado gaucho, ni de héroes míticos. Al contrario, Borges, al enfrentar el presente, trata de definir el carácter nacional argentino, y el porteño en especial, pero lo hace a contrapelo, como el propio título del ensayo ya lo indica. En el “Prólogo” a *Discusión* Borges define el libro como “un informe reticente y dolido de ciertos caracteres de nuestro ser que no son tan gloriosos” (p. 9). Al alejarse ahora de las cuestiones específicas del habla argentina, Borges desarrolla en este ensayo elementos definitorios del carácter argentino, ya sutilmente sugeridos en “El tamaño de mi esperanza”. Al crear neologismos como “inargentino” o “incuriosidad”, Borges denuncia la xenofobia, la intolerancia, los prejuicios y el machismo de su país, representado, entre otros ejemplos, en el orgullo del malevo por su papel activo en la práctica de la sodomía.⁸⁵

Además de ver ahora a lo criollo sin el entusiasmo anterior, y como un fenómeno lingüístico, Borges sólo admite la existencia de la figura épica fuera de Argentina:

⁸⁴ El ensayo formará parte, al año siguiente, del tomo con el mismo título, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1928, pp. 163-183. Citamos por la edición de Jorge Luis Borges y José Edmundo Clemente, *El idioma de los argentinos y El idioma de Buenos Aires*, Buenos Aires, Peña del Guídice, 1952, p. 25.

⁸⁵ “En todos los países de la tierra, una indivisible reprobación recae sobre los dos ejecutores del inimaginable contacto. *Abominación hicieron los dos; su sangre sobre ellos*, dice el Levítico. No así entre el malevaje de Buenos Aires, que reclama una especie de veneración para el agente activo —porque lo embromó al compañero. Entrego esa dialéctica fecal a los apologistas de la viveza, del *alacraneo* y de la *cachada*, que tanto infierno encubren”, comenta Borges (“El idioma...”, *op. cit.*, p. 17).

El criollo actual —el de nuestra provincia, a lo menos— es una variedad lingüística, una conducta que se ejerce para incomodar unas veces, otras para agradar [...] El criollo, pienso, deberá ser investigado en esas regiones donde una concurrencia forastera no lo ha estilizado y falseado —verbigracia, en los departamentos del norte de la República Oriental [del Uruguay].⁸⁶

Aunque no lo exprese abiertamente, lo que Borges quiere denunciar es el carácter artificial, elitista y distante de la realidad “criolla”. En este mismo ensayo, Borges afirma que “[la poesía gauchesca] no fue escrita por gauchos. Fue escrita por hombres, ciudadanos, que habían vivido con los gauchos, los entendían y podían hablar como si fuesen gauchos sin afectación...”.⁸⁷ Lejos del fervor criollista, y con más de sesenta años de edad, Borges confiesa: “Cuando escribo no trato de pensarme como argentino o como español: escribo para ser entendido” (*idem*).⁸⁸

Otra de las utopías lingüísticas de las vanguardias de los años veinte es la “ortografía indoamericana” de Fransisqo Chuqiwanka Ayulo. La finalidad de esta escritura no se limita a una actualización del lenguaje escrito de acuerdo con los usos orales vigentes. Al contrario, es un proyecto que rescata del pasado indígena la dimensión oral del quechua y del aimará. El proyecto se inspirará sin duda en la ya mencionada ortografía fonética de González Prada. Este trabajo será publicado con el título de *Alfabeto syentifiqo keshwa-aymara*, escrito junto con Julián Palacios en 1914.⁸⁹ Pero será dentro del contexto de la sorprendente revista de vanguardia de Puno, *Boletín Titikaka* (1926-1930),⁹⁰ donde Chuqiwanka Ayulo encontrará un espacio apropiado para divulgar y desarrollar su teoría. En realidad se trata de una serie de dos artículos, bajo el mismo título de “Ortografía indoamericana”.⁹⁰ El primero se limita a

⁸⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁸⁸ Fransisqo Chuqiwanka Ayulo, *Alfabeto syentifiqo keshwa-aymara*. Con la colaboración en aimará de J. Palacios R. Puno, Tip. Fournier, 1933. Una anticipación de este trabajo aparece por primera vez en *La Escuela Moderna. Revista Mensual de Pedagogía de la Escuela Normal de Varones de Lima*, julio, 1914.

⁸⁹ Cf. la bibliografía de Miguel Ángel Rodríguez Rea, “Guía del *Boletín Titikaka*”, *Hueso Húmero*, Lima, núm. 10, pp. 184-204, julio-octubre de 1981; núm. 11, pp. 140-159, octubre-diciembre de 1981.

⁹⁰ *Boletín Titikaka*, núm. 17, p. 1, diciembre de 1927; y t. 2, núm. 25, pp. 1-2, diciembre, 1928, en forma de carta dirigida a Gamaliel Churata [Arturo Peralta]. Para mayores informaciones sobre esta revista, y el Grupo Orkopata de Puno, véase David Wise, “Vanguardismo a 3 800 metros: El caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, núm. 20, pp. 89-100, 1984, y Vicky Unruh, “El vanguardismo indigenista de Alejandro Pe-

una nota editorial, publicada en la primera página del *Boletín* (17 de diciembre de 1927):

EDITORIAL TITIKAKA — siendo la K una letra ejsotíqa en el qastellano los idyomas keshwa o inqa i aymara la an adoptado para rrepresentar un sonido gatural elemental propyo arto frecuente en sus palabras

pronunsyada la palabra keshwa TITIKAKA qorrejtamente bertida al qastellano sijniíqa RROCA DE PLOMO ¡qe ejspresibo nombre para una editoryal! parodyando podría desirse qe la PRENSA (se entyende la prensa libre) es la rroca de plomo sobre la qe el ombre edifiqa i perpetua su progreso.

i lwego si por asosyasyon de ideas rreqordamos la ermosa leyenda de MANCO KAHPAJ I MAMA OJJLLO la apoteosis de la pareja indya de la pareja umana salyendo de las pristinias awas del titikaka en dibina misyon sibilisadora de la primitiba MADRE AMERIQA es indudable qe ese nombre es aun mas qomprendisibo

bien pwes — la editoryal titikaka bajo la direjcion de jobenes de ideales ampliamente umanos qe son los mas grandes ideales de la epoca i quyo BOLETÍN es ya una rebelasyon viene a rrealisar una funsyon necesaria para la sibilisasyon de los kollas — keshwas i aymaras de la rrejyon — desde su desanalfabetisasyon qon la qartilla asta su qultura propya con el peryodíqo i el libro propyos

Este ejemplo es más que representativo de la ortografía fonética propuesta por Chuqiwanka Ayulo. En realidad estamos frente a un lenguaje verdaderamente mestizo, donde se cruzan la sintaxis y el vocabulario español con la fonética del uso natural del castellano contaminado por las lenguas precolombianas. “El lenguaje onomatopéyqo es el más ideofonético natural i lo qreo muy apresyable para nwestra ortografía bangwardista”, afirma el autor en el segundo texto publicado en el número de diciembre de 1928.⁹¹ En este artículo Chuqiwanka Ayulo hace una descripción detallada de los usos ortográficos, en esta tentativa de aproximación de la oralidad a la lengua escrita: “no ablamos como nwestros abwelos, pero sí segimos esqribyendo qomo ellos”.

ralta”, en *Discurso Literario*, vol. 2, pp. 553-566, primavera de 1987. Gracias a la generosidad de Vicky Unruh en la cesión de fotocopias del *Boletín* me ha sido posible desarrollar este tópico.

⁹¹ El segundo texto es una carta dirigida a Gamaliel Churata, uno de los directores del *Boletín Titikaka*, fechada de 22 de diciembre de 1927. Es interesante transcribir parte de la nota introductoria, para ver la función censora de la editorial: “Chuqiwanka la escribió con supresión absoluta de mayúsculas y puntuación, dando con ello una prueba de la admirable agilidad de su espíritu dispuesto siempre a todas las algazaras de la juventud. Hémosle puesto puntuación y mayúsculas, con el deseo de facilitar su comprensión por todos”, “Ortografía indoamericana”, *Boletín Titikaka*, diciembre de 1928, p. 1.

Los proyectos lingüísticos tratados hasta ahora reflejan un deseo que se circunscribe dentro del campo de lo posible, de lo realizable, lo que de cierto modo limita la dimensión utópica soñada. Me refiero a los programas aquí descritos, que van de Simón Rodríguez a Mário de Andrade. Varias modificaciones ortográficas fueron llevadas a cabo, aunque hasta hoy ni una de ellas realizó plenamente las formulaciones postuladas por los promotores de estos cambios en el siglo XIX y retomadas posteriormente por las vanguardias.⁹² En la medida en que las propuestas renovadoras del lenguaje se basan en experiencias orales circundantes, hay una circunstancia empírica y pragmática inherente. La meta común es oxigenar el portugués y el castellano (conforme a la propuesta martinfierrista); “mejorar” estas lenguas a través de la simplificación de las normas de la escritura, vincularlas a una tradición de carácter nacionalista. Pero hay motivaciones que marcan las diferencias entre los diferentes programas. No se trata sólo de una cuestión de regionalismos específicos, sino de contextos históricos diferenciados. Son los así denominados campos intelectuales en sus especificidades. Esto justifica que en Perú la subversión del lenguaje tenga un sustrato indígena y que en la Argentina se defina hacia lo criollo o hacia lo gauchesco. También el *cocoliche* y el italo-portugués se basan en estas mismas premisas.

Quiero detenerme ahora en uno de los lenguajes imaginarios, cuyo eje de deseo se proyecta, no hacia lo plausible, sino hacia lo irrealizable. Se trata de la “panlengua” y el “neocriollo” de Xul Solar (seudónimo de Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, 1887-1961). La complejidad, lo inusitado de las reglas de composición y el alto nivel de abstracción conjetural, convierten este proyecto en una utopía, en el verdadero sentido de la palabra: algo pensado hacia el futuro, en dirección a un tiempo y un espacio inexistentes (*u* = ningún, *topos* = lugar), aunque América Latina funcione como *locus* ideal para la realización de esta utopía. En el artículo “El utopismo lingüístico en *Poema* de Xul Solar”, la crítica Naomi Lindstrom justamente llama la atención sobre este aspecto: “Precisamente por carecer de inteligibilidad, el neocriollo entusiasmó a Macedonio

⁹² Este fracaso ya es palpable en el siglo XIX. Afirma Ángel Rama al respecto: “Todas las reformas ortográficas que inspiró el espíritu independentista, fracasaron. Al cabo de los años dieron paso a la reinstauración de las normas que impartía la Real Academia de la Lengua desde Madrid. Este fracaso, más que lo endeble del proyecto y en ocasiones su nimiedad, delata otro mayor: la incapacidad para formar ciudadanos, para construir sociedades democráticas e igualitarias, sustituida por la formación de minoritarios grupos letrados que custodiaban la sociedad jerárquica tradicional”, Rama, *op. cit.*, p. 64.

Fernández, quien festejó públicamente a Xul Solar como el creador de un idioma de "incomunicación".⁹³ También Alfredo Rubione apunta esta particularidad: "Tal vez convencido de la inutilidad de sus obras [Xul Solar] no hizo otra cosa que exponer lúdicamente fantasías. Pero juegos en los que tendía a completar, reparar o mejorar la realidad".⁹⁴

¿Pero quién era Xul Solar? Un hombre cuyos universos utópicos se encuentran casi todos entre los límites del misticismo, de la metafísica, del álgebra y de la función poética. Así se autodefine el creador de la "panlengua":

Soy campeón del mundo de un juego que nadie conoce todavía: el panajedrez. Soy maestro de una escritura que nadie lee todavía. Soy creador de una técnica, de una grafía musical que permitirá que el estudio del piano, por ejemplo, sea posible en la tercera parte del tiempo que hoy lleva estudiarlo. Soy director de un teatro que todavía no funciona. Soy el creador de un idioma universal, la panlingua, sobre bases numéricas y astrológicas, que contribuiría a que los pueblos se conociesen mejor. Soy creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el escucha una audición musical. Soy creador de una lengua para América Latina el neocriollo con palabras, sílabas, raíces, de las dos lenguas dominantes: el castellano y el portugués.⁹⁵

Xul también se considera "catrólico": *ca*: cabalista, *tró*: astrológico, *li*: liberal, *co*: coísta o cooperador.⁹⁶

Más reconocido por su fascinante trabajo como pintor, debemos aquí limitar el foco de nuestro interés en la utopía lingüística de Xul Solar. La base de su "panlengua" se compone de textos poco conocidos, la mayor parte de ellos inéditos, declaraciones esporádicas y publicaciones fragmentarias en las limitadas y fugaces revistas de vanguardia. A diferencia de los proyectos tratados anteriormente en esta introducción, Xul Solar propone un lenguaje universal, capaz de barrer, en pleno auge del cos-

⁹³ Naomi Lindstrom, "El utopismo lingüístico en *Poema de Xul Solar*", en *Texto Crítico*, Universidad Veracruzana, México, 24-25, enero-diciembre de 1982, p. 244.

⁹⁴ Alfredo Rubione, "Xul Solar. Utopía y vanguardia", *Punto de Vista*, núm. 29, Buenos Aires, abril-julio de 1987, pp. 37-39.

⁹⁵ En *Mundo Argentino*, 5 de agosto de 1951, *apud* Alfredo Rubione, art. cit., p. 37. Para una versión detallada del funcionamiento del "panjuego", o los títeres, o el proyecto de reforma del piano, o su tarot particular, cf. Osvaldo Svanascini, *Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, pp. 15-16, 35-36. Cf. también, Mario H. Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Alba, 1994.

⁹⁶ Cf. Svanascini, *op. cit.*, p. 36.

mopolitismo bonaerense, con las fronteras babélicas de los idiomas. Así como el esperanto, la "panlengua" contiene una ideología de confraternización y universalidad. En Xul se perfila un deseo edénico, un retorno al mito de la comunicación entre los hombres a través de un lenguaje único, una especie de ur-lengua. Como lo apuntara bien Alfredo Rubione: "Es una utopía con un fuerte contenido religioso, variante del mito de Babel. Pero aquí la torre maldita era Buenos Aires. Espacio del pecado en la que Xul pudo revivir la mezcla y el caos. ¿Qué otra cosa podía hacer que no fuera intentar una lengua adánica?"⁹⁷

No existe una formulación sistemática de la "panlengua" de Xul, y el carácter innovador de su autor difícilmente le impondría una forma definitiva a este lenguaje. De cualquier manera, hay, sí, algunos elementos que se pueden destacar. Con los reformadores del lenguaje tratados anteriormente, tiene en común la aproximación fonética, a través del uso de formas contraídas ("interpon'entre"), o la eliminación de ciertas consonantes finales, frecuentemente ausentes en el lenguaje oral ("disimilitú", "ciudad"). También el uso de formas fonéticas como "qe", o la "i" (en vez de la "y" griega), semejantes a las pensadas mucho antes por González Prada, y usadas constantemente por Mário de Andrade. La aglutinación, como solución para disminuir la redundancia y buscar la síntesis, fue una de las propuestas de la panlengua. Formas como "lakermiru", equivalente de "la miró cariñosamente", o "lakiermirú", "la miró porque quiso" (Svanascini, p. 9), son constantes del lenguaje de Xul.⁹⁸ En un raro momento de didactismo, encontramos entre las escasas notas del escritor el "Apunte de neocriollo", con la siguiente glosa:

Xu: su dellos (shu); Sür: sobre, super; G'ral: en general; Man: humano; Chi: chico; Cir: circun; Bau: edificio, constru'; Plur: plural, múltiple; Pli: complíquido, complejo; Dootri: en otra parte; Bria: mundo almi; per: qe dura, continuo. Fon: fónico, qe suena; Kin: kinético, qe se mueve, maquina; Pir: de fuego, de ardor; Pun: de punición; C'len: caliente, de calor, térmico; Sui: especial, a su modo; Tro: trop, demasiado; Epi o 'pi: encima; Tun (de tum latín): temporario, provisorio; Je (de ge, ant. esp.): se impersonal (fr. on) indica supresión; In' final: ando, endo. Todo participio pas, termina en -ido ho -io. Ej.: pasio, mirio.⁹⁹

⁹⁷ Rubione, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁸ Para un análisis detallado de su lenguaje, sea en la poesía como en su prosa poética, véase el texto de Naomi Lindstrom citado.

⁹⁹ Publicado en la revista *Azul*, año II, núm. 11, agosto de 1931 (escrito el 11 de septiembre de 1925), *apud* Svanascini, *op. cit.*, p. 14.

Este texto se publica en la misma época en que Huidobro está terminando *Altazor* (1919-1931). Este gran poema épico evoluciona hacia la asemeja; por su parte, el universo de Xul, aunque enigmático, es altamente semantizado. En esta época todavía oímos repercusiones de las "jitanjáforas" de Mariano Brull, cuyo carácter lúdico se aproxima al texto de Xul en efectos sonoros, pero se distancia en cuanto estructura significativa. En el caso de Borges los vínculos con Xul son directos y aún están por ser estudiados. Borges y Xul fueron grandes interlocutores, hecho que Borges nunca dejó de reconocer. El autor de *Ficciones* admite incluso la influencia de Xul en la formulación de su utopía criolla, conforme a la frase-homenaje que concluye "El idioma infinito": "Estos apuntes los dedico al gran Xul-Solar, ya que en la ideación de ellos no está limpio de culpa". Tampoco es difícil reconocer en el inventor de la "panlengua" a un precursor de Oliverio Girondo, especialmente el Girondo de *En la masmédula* (1954). Sólo que, a diferencia de Xul, Girondo, en los años cincuenta, no piensa el lenguaje poético en términos de una utopía, sino en la dimensión mítica del poema como objeto estético.¹⁰⁰

MIRADAS RETROSPECTIVAS

Borges: La vanguardia negada

Prevalece, como rasgo común del poeta moderno, la *actitud crítica*. Ella acompaña y, a veces, ni siquiera llega a diferenciarse, del mismo proceso creativo (por ejemplo, en "Arte poética" de Huidobro, o en *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade). Es así como leemos la lírica moderna a partir de Baudelaire y de toda la vanguardia poética de América Latina, hasta la última generación de este linaje, representada por el movimiento de la poesía concreta en el Brasil.

Los participantes de los diversos movimientos de vanguardia latinoamericanos tuvieron, *a posteriori*, actitudes muy diferenciadas, que van desde la evocación elogiosa —en gesto de complacencia narcisista— has-

¹⁰⁰ La relación Xul Solar/Oliverio Girondo es apuntada por los tres críticos aquí mencionados: Svanascini (1962), Lindstrom (1982) y Rubione (1987). Por ejemplo, el poema "12" de Girondo de *Espantapájaros*, de 1932 ("Se miran, se presienten, se desean..."), tiene inequívocas coincidencias con una frase de Xul del texto *Poema*, "se desplazan, suben, se hunden, se interpenetran, se separan i reídem" (publicado en la revista *Signo*, posiblemente en 1930; cf. Svanascini, *op. cit.*, p. 13).

ta la negación del propio pasado. Este fenómeno se dio, al comienzo, con los propulsores de las vanguardias europeas: Marinetti, hasta el fin de sus días, en 1944, insiste en glorificar la máquina futurista. También Breton continúa con sus principios, en un intento de revolución permanente del movimiento surrealista. Autocrítico, breve y coherente con sus ideas nihilistas, sólo el dadaísmo proclamó su propia extinción.

En las letras latinoamericanas, las variadas reflexiones y los balances críticos hechos retrospectivamente presentan las mismas oscilaciones. Entre los fundadores de los movimientos de vanguardia, Borges es, por cierto, el primer vanguardista antivanguardista. En su ensayo autobiográfico, el autor de *Ficciones* insiste en recordar las palabras del crítico Néstor Ibarra, quien dijo que: "Borges dejó de ser un poeta ultraísta con el primer poema ultraísta que escribió".¹⁰¹ De hecho, es importante distinguir al primer Borges, aquel que vivió en España de 1918 a 1921, del segundo, que comenzó a revisar sus posiciones durante la época de elaboración de los poemas de *Fervor de Buenos Aires*, y cuyas opiniones se consolidaron a partir de la publicación de éste, su primer libro, en 1923, cuando queda en claro su retroceso en relación con las vanguardias.

El Borges inicial vivió en Ginebra durante la primera Guerra, estuvo influido por el expresionismo alemán y convivió con intelectuales españoles. Para él, en esos momentos, la Revolución de Octubre tenía un sentido de utopía realizada. Un Borges que, fascinado por Rafael Cansinos-Asséns, no duda en alinearse con el fundador del ultraísmo español. A esta época pertenece la poesía comprometida y vanguardista de Borges: "Trinchera", "Gesta maximalista" y otros poemas publicados en periódicos españoles, vanguardistas de ese tiempo.¹⁰² Al regresar a Buenos Aires, funda el ultraísmo argentino: además de los manifiestos firmados en Mallorca y Madrid, Borges sigue promoviendo y firmando los manifiestos argentinos de la nueva estética. El redescubrimiento de su ciudad natal y la búsqueda de un lenguaje argentino, criollo, tiene un efecto de distanciamiento de la realidad y de la estética europea. En forma análoga a Oswald de Andrade, que redescubrió el Brasil en París, si no fuese por la distancia geográfica impuesta durante sus primeros años de juventud, Borges difícilmente hubiera mitificado a Buenos Aires con el fervor con que lo hizo en su primer libro de poemas: "si yo nunca hu-

¹⁰¹ "An Autobiographical Essay", p. 153.

¹⁰² Al respecto, véase Carlos Meneses, *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, Barcelona, José Olañeta, 1978.

biese viajado al extranjero, me pregunto si alguna vez habría percibido a la ciudad con la intensidad y el encanto peculiar que ella me dio".¹⁰³

La crítica es unánime al señalar esta ruptura.¹⁰⁴ Resta conjeturar sobre los motivos que llevaron a Borges a un cambio tan radical, hasta sorprendente para sus mismos correligionarios: "De ahí mi asombro, y el de otros compañeros de aquellos días, al recibir [*Fervor de Buenos Aires*], y no tanto por lo que incluía como por lo que omitía", dice retrospectivamente otro fundador del ultraísmo, Guillermo de Torre.¹⁰⁵ El alejamiento de España, es decir, de la realidad europea de la posguerra, y el reencuentro con sus orígenes, es una de las claves que explican esta pirueta. También la acertadísima definición de madurez estética de Borges, hecha por Guillermo de Torre en el mismo enfadado artículo: "El escritor fue influido probablemente por varios factores: una actitud de desconfianza innata hacia todo lo afirmativo y una inclinación contraria hacia las dudas y perplejidades, tanto de índole estética como filosófica".

Otra de las razones que explican este cambio es la visión que Borges empieza a tener del fenómeno literario, al refutar los valores más preciosos de la vanguardia de procedencia parisiense, como la idea de lo nuevo y la idolatría de la máquina: "Me disgustaba todo lo que *Martín Fierro* representaba, la idea francesa de que la literatura está continuamente renovándose, que Adán renace todas las mañanas, así como la idea de que, ya que París tenía grupitos literarios que se empeñaban en su autopromoción y en disputas, nosotros deberíamos estar actualizados y hacer lo mismo".¹⁰⁶ Esto explica su desdén por Huidobro y su escaso apego al grupo martinfierrista (léase Oliverio Girondo), a pesar de haber participado en la revista que éste publicaba.

En la misma época de la publicación de *Fervor de Buenos Aires* sale también un libro de poesías que consagra todos los postulados vanguardistas, *Hélices*, de Guillermo de Torre. En el segundo semestre de 1923 Borges le dice a su amigo mallorquino Jacobo Sureda: "¿Sabes que el efervescente Torre acaba de prodigar sus millaradas de esdrújulas en un

¹⁰³ "An Autobiographical Essay", p. 153.

¹⁰⁴ Además de los artículos mencionados en este ensayo, véanse Gloria Videla, *Ultraísmo*, pp. 145-149; Guillermo Sucre, "La equivocación ultraísta", en *Borges, el poeta*, pp. 34-38, y de Jorge Ruffinelli, el importante artículo "Borges y el ultraísmo: Un caso de estética y política", *Cuadernos Americanos*, 9, pp. 155-174.

¹⁰⁵ "Para la prehistoria ultraísta de Borges", en Jaime Alazraki (org.), *Jorge Luis Borges*, p. 82.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, pp. 164-165.

libro de poemas rotulado *Hélices*? Ya te imaginarás la numerosidad de cachivaches: aviones, rieles, trolleys, hidroplanos, arcoiris, ascensores, signos del zodiaco, semáforos... Yo me siento viejo, académico, apollillado, cuando me sucede un libro así".¹⁰⁷ La decisión de Borges es clara: abandonar el centro por los arrabales, la sincronía por la diacronía. Entonces se vuelca al discurso de la historia, pero de una historia mítica de la ciudad, en la que el neón es sustituido por la penumbra de los iconos detenidos en el tiempo.

Dejando de lado la radicalización del joven vanguardista, Borges comienza a referirse al ultraísmo con ironía y desprecio. En 1937 hace una abierta defensa de quien fuera el chivo expiatorio de los martinfierristas —y del propio Borges— por su conservadurismo estético y político, por representar la escuela del pasado y por haber defendido entusiastamente la métrica y la rima: Leopoldo Lugones.¹⁰⁸ Borges se pasa al extremo opuesto diciendo, en nombre de una generación, que "toda la obra anterior a la dispersión que nos dejó ensayar o ejecutar obra personal, está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario*".¹⁰⁹ La respuesta airada de su ex correligionario, Eduardo González Lanuza, no se hizo esperar. Pocas semanas después le contestó, justificando la oposición a Lugones y reivindicando los aciertos de su generación. Allí también definió el verdadero papel del poeta simbolista frente al grupo de vanguardia: "Lugones fue, en efecto, nuestro guía; pero a la manera del polo Norte para los que se dirigen hacia el Sur".¹¹⁰

Borges jamás abdicó de sus opiniones. En la etapa del ultraísmo se dedicó a él intensamente, al punto de importarlo de Madrid y de promoverlo en Buenos Aires. Junto con Cansinos-Asséns, participó en la fundación del movimiento y, a semejanza de él, cambió. Fue coherente el resto de su vida, pensando que la aventura vanguardista había sido un gran equívoco. A los ochenta y cinco años de edad, en una visita a São Paulo, Borges recordaba y afirmaba.¹¹¹

¹⁰⁷ Jorge Luis Borges, *Cartas de juventud*, Carlos Meneses (comp.), p. 80.

¹⁰⁸ "Versos de Horacio Rega Molina", *La Nación*, 15 de noviembre de 1925, y "De la rima", *La Nación*, 17 de enero de 1926.

¹⁰⁹ "Las nuevas generaciones literarias", *El Hogar*, 26 de febrero de 1937.

¹¹⁰ "Lugones, la metáfora y mi generación", *El Hogar*, 12 de marzo de 1937.

¹¹¹ En *Borges no Brasil*, Jorge Schwartz (coord.), São Paulo, Editora UNESP/FAPESP, 2001, p. 274. También en el prólogo a *Los conjurados*, libro de poemas de 1985, Borges reafirma: "No profeso ninguna estética. Cada obra confía a su escritor la forma que busca: el verso, la prosa, el estilo barroco o el llano. Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman), pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo".

Estoy arrepentido de esa participación en escuelas literarias. Hoy no creo en ellas. Son formas de la publicidad o conveniencias para la historia de la literatura. Actualmente, no profeso ninguna estética. Creo que cada tema impone su estética al poeta, es decir, recibo algo (puede ser un argumento, puede ser una fábula, puede ser vagamente un poema) y, a continuación, ese tema me dice cómo quiere ser tratado. Desconfío de una estética preliminar, sobre todo de una estética previa. Hoy, cuando pienso en esas escuelas, pienso que fueron un juego y, a veces, un juego hecho para la publicidad, nada más. No obstante, tengo un buen recuerdo de aquellos amigos, pero no de nuestras arbitrarias teorías.

Mário de Andrade: La destrucción constructiva

Dentro de los balances críticos, la reflexión más completa pertenece a Mário de Andrade, particularmente en dos ensayos: "Modernismo", de enero de 1940, y "O movimento modernista", de abril de 1942. En el primer texto, que parece preparar el segundo, prevalece el tono optimista; el escritor paulista reivindica el carácter "revolucionário e libertário" del movimiento y señala la llegada de la literatura brasileña a una edad "casi adulta".

A semejanza de "L'esprit nouveau et les poètes" de Apollinaire, "O movimento modernista", escrito en ocasión de los veinte años de la Semana del 22, representa una especie de testamento teórico de Mário de Andrade, quien moriría prematuramente tres años después. Ensayo sinuoso, ambiguo, de no fácil comprensión, en él se entremezclan sentimientos ambivalentes en relación con su militancia vanguardista en un intento de evaluar el sentido que la Semana de Arte Moderno tuvo en su vida y, fundamentalmente, en la cultura nacional. El término que más insistentemente aparece y reaparece —representa el *leitmotif* de esta reflexión— es "destrucción". Mário de Andrade atribuye a la generación del 22 una actitud destructiva que en la década del treinta será sustituida por un sentido constructivo. El significado de "destrucción" es ambiguo, ya que no se restringe a una posición peyorativa. Mário de Andrade explica esa destrucción recurriendo a una definición, hoy considerada clásica, del sentido de la Semana:

Aunque se integrasen (en el modernismo) figuras y grupos preocupados en construir, el espíritu modernista que avasalló el Brasil, que dio el sentido histórico de inteligencia nacional de ese periodo, fue destructor. Pero esta des-

trucción no sólo contenía todos los gérmenes de la actualidad, sino que era una convulsión profundísima de la realidad brasileña. Lo que caracteriza esta realidad que el movimiento modernista impuso es, a mi ver, la fusión de tres principios fundamentales: el derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña; y la estabilización de una conciencia creadora nacional.

El momento culminante de la sensibilidad de Mário de Andrade oscila justamente en el pasaje de la década del veinte a la década del treinta, en una interpretación de la cultura cuyo trayecto va de la destrucción a la construcción. A la primera le atribuye una actitud individualista y aristocrática: la pureza, el salón, la fiesta y el placer. A la segunda le atribuye la conciencia colectiva y la sensibilidad por el proletariado: el compromiso, la calle, el motín y la culpa. También reconoce que sólo la existencia del movimiento modernista hizo posible la asimilación posterior de una figura tan revolucionaria como Flávio de Carvalho o la aceptación de los "versos 'incomprensibles' de un Murilo Mendes". De esta manera, la estupefacción de 1917 ante la pintura de Anita Malfatti, en la primera exposición moderna en el Brasil, abrió el camino para la comprensión de la pincelada expresionista de Lasar Segall en su muestra de 1924 en São Paulo: lo "nuevo" del 22 hizo que lo "nuevo" del treinta dejara de considerarse escandaloso.

El texto alinea reivindicaciones históricas, identificando a los verdaderos fundadores de la Semana (Paulo Prado, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Oswald de Andrade, Vítor Brecheret y otros, en detrimento de la malquerida presencia de Graça Aranha, a quien Mário no se cansa de denunciar ("Graça Aranha, siempre incómodo en nuestro medio..."). De bastante interés también es el análisis de fondo sociológico con que Mário de Andrade examina la oposición entre Río de Janeiro (rural, sede de una falsa aristocracia) y São Paulo (moderna, cosmopolita, adinerada, cafetera e industrial), a fin de justificar el carácter precursor paulista. Dentro de esa traza histórica, Mário de Andrade enfatiza que no todo era modernolatría, recuperando la importancia de la corriente regionalista que se desarrolló en forma paralela al modernismo, especialmente a lo largo de la obra de Monteiro Lobato. Con todo, corriente de importancia limitada, pues, al evaluar el espacio ocupado por el movimiento modernista en la historia de la cultura brasileña, Mário de Andrade llama la atención sobre la "conquista magnífica de la

descentralización intelectual". Su propio proyecto de "desregionalización", realizado en la invención lingüística de *Macunaíma*, parece reflejarse en la ramificación geográfica del modernismo por el interior del Brasil, debilitando así la hegemonía del eje São Paulo-Río.

El acercamiento de la lengua hablada a la lengua escrita fue una de las preocupaciones constantes de Mário de Andrade y no podía dejar de ocupar un importante espacio en su testamento teórico. Prevalece el tono de decepción: "Hoy, como normalidad de lengua culta y escrita, estamos en situación inferior a la de cien años atrás". Esta afirmación es posterior a la etapa heroica que culminó en la lengua brasileña de *Macunaíma*, cuyo capítulo central ("Carta às Icamíabas") es justamente uno de los documentos literarios más feroces y sarcásticos contra la retórica lusitana. Luchando contra lo que Antonio Candido llamaría, en "A literatura e a formação do homem",¹¹² "estilo esquizofrénico", Mário de Andrade dice:

Otros [escritores], más cómicos aún, dividieron el problema en dos: en sus textos escriben gramaticalmente, pero permiten que sus personajes, al hablar, "yerren" el portugués. Así, la... culpa no es del escritor, ¡es de los personajes! Ahora bien, no hay solución más incongruente en su apariencia conciliatoria. No sólo pone en foco el problema, sino que establece un divorcio inapelable entre la lengua hablada y la lengua escrita.

De hecho, el modernismo como un todo intentó crear un modo de pensar brasileño a través de una lengua brasileña. Fenómeno semejante sucedió con el *criollismo* martinfierrista, que tuvo en Borges su mejor exponente, y con las expresiones lingüísticas agauchadas. Paradójicamente, *Don Segundo Sombra*, considerada la novela clásica de los años veinte en el continente americano ("la novela más significativa de toda una época", diría en un balance retrospectivo Eduardo González Lanuza),¹¹³ mantiene de modo tajante esta división esquizofrénica entre narrador y personajes, incluso con un narrador protagonista en primera persona. La desilusión es clara en el pensamiento de Mário de Andrade: "Nosotros somos tan esclavos de la gramática lusa como cualquier portugués".

La última parte del ensayo revela un cargado tono confidencial, de crítica y autopenición. Sea por la participación placentera incontentida que significó la fase heroica de la Semana del 22, sea por eso que Mário consi-

¹¹² *Ciência e Cultura* 24 (septiembre de 1972).

¹¹³ *Los martinfierristas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 41.

dera un individualismo alienado de los modernistas de entonces: "Toda mi obra no es más que un hiperindividualismo implacable [...] de una cosa no participamos: del mejoramiento político social del hombre".

La dificultad de comprensión de este texto, que busca evaluar el significado del movimiento modernista, reside justamente en el carácter oscilante de los juicios de Mário de Andrade. Por un lado, el reconocimiento de la importancia trascendental de la Semana del 22: "Vivimos unos ocho años, hasta cerca de 1930, en la mayor orgía intelectual que la historia artística del país registra". Por otro lado, ante los fenómenos sociales que cambiaron drásticamente el perfil político del Brasil durante la década de 1930, la desilusión de ciertos proyectos no realizados y el enjuiciamiento lacerante por la impresión de que el trayecto podría haber sido hecho de forma diferente.

*Oswald de Andrade:
Contradicción y militancia*

Si lo comparamos con el decurso intelectual de Mário de Andrade, los cambios operados en la estética y en la ideología de Oswald de Andrade a partir de los años treinta son mucho más perceptibles, radicalizados y saludablemente contradictorios.¹¹⁴

El giro del autor de *Pau Brasil* a finales de los años veinte coincide con una serie de acontecimientos de carácter general que cambian los rumbos de la sociedad, como, por ejemplo, la depresión mundial consecuyente del *crack* de la Bolsa de Nueva York, que provocaría la quiebra total de Oswald. Políticamente se fortalecieron las corrientes totalitarias, cuyo crecimiento coincide con el ascenso al poder de Getúlio Vargas. A comienzos de la década de 1930 su vinculación personal con la militante de izquierda Patrícia Galvão lo lleva a fundar *O Homem do Povo*, periódico partidario. Este giro muestra a un Oswald tan radicalizado en su zambullida socializante, cuanto lo había sido en la propuesta estetizante de su poesía y ficción de los años veinte. Esquematismos aparte (del tipo: Oswald década del veinte = estetizante; Oswald durante los años trein-

¹¹⁴ Mário da Silva Brito apunta justamente a "su coraje para desdecirse, para retractarse, dialécticamente contradecirse, reverse a sí mismo, corrigiendo errores, equivocaciones y, a veces, irritada visión de personas, hechos y circunstancias", en Oswald de Andrade, *Ponta de lança*, p. xviii.

ta = escritor comprometido), la actividad periodística que caracterizó a Oswald desde el comienzo de su carrera (periódico *O Pirralho*, las innumerables entrevistas, ensayos y notas de especiales) muestra un autor altamente comprometido con la realidad social. El ideario antropofágico, elaborado hacia finales de los años veinte, revela a un hombre preocupado en resolver las candentes cuestiones de la dependencia cultural. Oswald de Andrade fue todo menos un autor de gabinete. Y, a pesar de la reconocida irreverencia y contradicciones que marcaron su personalidad, era capaz de permanecer fiel y dar continuidad a muchas de sus ideas, como su extensa filiación al Partido Comunista (de 1931 a 1945) o el mantenimiento del ideario antropofágico hasta el fin de sus días.

El primer texto significativo de este giro intelectual es una especie de manifiesto, hoy clásico, donde Oswald reniega violentamente de su pasado. Es el "antiprefacio" a *Serafim Ponte Grande*, fechado en 1933, o sea cuatro años después de la terminación de la novela. Es una especie de *mea culpa* por su pasado pequeño burgués ("un payaso de clases") y por haber visitado Londres sin advertir a Karl Marx. En el texto, revela su deseo de ser, por lo menos, "soldado raso en la Revolución Proletaria". La evolución política de Oswald le hace repensar totalmente su papel en la sociedad, para asumir a partir de los años treinta (denominados por el mismo Oswald como "la era revolucionaria del treinta"), la postura de un intelectual *engagé*. Ya había sido un desafío para él su giro socializante en la década de 1930, pero tal misión se intensificó aún más con los eventos que culminaron en la segunda Guerra. Las catilinarias contra Mussolini y Hitler abundan en los escritos de Oswald de la época, que intentan definir el papel del intelectual en la sociedad.¹¹⁵

Con la guerra, llegamos a los días presentes. Y los intelectuales responden a un interrogatorio. Si su misión es participar de los acontecimientos. ¿Cómo no? ¿Qué será de nosotros, que somos las voces de la sociedad en transformación, por lo tanto, sus jueces y guías, si dejáramos que otras fuerzas influyeran y embarazaran la marcha humana que comienza? [...] Es necesario, por lo tanto, que sepamos ocupar nuestro lugar en la historia contemporánea. En un mundo que se dividió en un único combate, no hay sitio para los neutros o anfibios [...] El papel del intelectual y del artista es tan importante hoy como el del guerrero de la primera línea.

¹¹⁵ "O caminho percorrido", en Oswald de Andrade, *Ponta de lança*, pp. 99-100.

No interesa tanto, en la producción literaria de Oswald de Andrade a partir de los años treinta, verificar la calidad de sus textos, como el seguimiento de la evolución de su ideario estético. En este sentido, uno de los primeros conceptos que merecen reflexión es su actitud ante todo lo que entendía por "moderno". En "Informe sobre o modernismo",¹¹⁶ Oswald abre el texto distinguiendo entre lo que el término "moderno" significó para él durante la Semana y el significado que el mismo término había tomado un cuarto de siglo más tarde:

Definición de "moderno" muy diferente de lo que pensaba que fuese lo "moderno" en la época de la Semana: La palabra "moderno" pertenece a cualquier época. Fueron modernos los iniciadores de todos los movimientos estéticos y filosóficos, de todos los movimientos científicos y políticos. El tiempo se encarga luego de hacer de los modernos clásicos o de destruirlos. De la primera esperanza vivió más de un modernista de São Paulo.

Desde el punto de vista temporal, Oswald abandona el sentido absolutista e inmediateista impuesto por el concepto de lo "moderno" y que fuera propagado por los participantes de los movimientos de vanguardia en general y por los participantes de la Semana en particular. La idea de lo "moderno", fiel aliada de lo "nuevo", gana un sentido mucho más amplio y relativo, como movimiento dialéctico necesario en el flujo que define las diversas corrientes artísticas. "Esa necesidad de modernizar es de todos los tiempos", había escrito Oswald unos años antes.¹¹⁷ Se advierte aquí una extensión conceptual de lo "moderno" que, de alguna manera, restringe o, por lo menos, intenta reducir el carácter inmediateista que el término tuvo durante la Semana del 22, cuando el *aquí y ahora* eran las palabras de orden de la modernidad ("el futuro era hoy", define Beatriz Sarlo).¹¹⁸ De esa manera, Oswald decide anclar el concepto de lo "moderno" en la serie histórica, equiparando su sentido revolucionario con el de cualquier movimiento artístico que se oponga al pasado. Siguiendo el pensamiento oswaldiano, modernos serían el barroco en relación con el romanticismo; el renacimiento en relación con el clasicismo; el simbolismo en relación con el realismo; o las vanguardias en relación con el academi-

¹¹⁶ Ensayo inédito, dactilografiado, de 11 páginas, fechado el 15 de octubre de 1946. Copia del Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo.

¹¹⁷ En "Correspondência", *Ponta de lança*, p. 12.

¹¹⁸ *Una modernidad periférica*, p. 29.

cismo, decadentismo, etc. El carácter absoluto del concepto de lo "nuevo", tan valorado por las vanguardias, adquiere una dimensión elástica, que lleva a Oswald a refutar la idea de la transitoriedad baudelairiana.¹¹⁹ Otra reconsideración sorprendente en la reflexión de Oswald de Andrade se refiere a la estética urbana, en lo que representó como exaltación del paisaje en la poesía y la prosa vanguardista en toda América Latina. "Postes da Light" (*Pau Brasil*) es un recorte emblemático de la metrópolis, inyección de dinamismo y paradigma del ingreso a la modernidad. Junto con la glorificación del urbanismo paulista, el tema del viaje (y el cosmopolitismo inherente) también atraviesa la prosa de los años veinte, especialmente *Memórias sentimentais de João Miramar*. Un cuarto de siglo más tarde, en la confrontación entre el universo urbano y el rural, la ciudad ya no aparecerá representada con su tradicional poder corruptor.¹²⁰ Por lo tanto, sorprende que Oswald sea tan moderado cuando revé el término "moderno" y tan radical cuando considera las relaciones entre campo y ciudad. Si las siguientes expresiones de Oswald de Andrade se aislaran de su contexto, difícilmente podrían atribuirse al escritor paulista: "Sólo así el sentido del interior prevalecerá sobre el cosmopolitismo y la cultura corrupta y cínica de las ciudades [...] si hay un mal moderno, es el cosmopolitismo".

En "O sentido do interior",¹²¹ conferencia pronunciada en Baurú, el 31 de julio de 1948, Oswald exalta, de hecho, el valor redentor del campo, en detrimento del poder corruptor de la ciudad: "Las ciudades que se construyeron con el progreso comercial, la industria, la higiene y el confort no podrán subsistir sin una sólida retaguardia campesina". Explícitamente ha sustituido la "vanguardia urbana" por la "retaguardia campesina":

No hay exageración en la acumulación de miseria urbana en que vivimos. Mientras tanto, la ciudad atrae cada vez más y produce el éxodo del campo.

¹¹⁹ Es muy apropiada la observación de Rosalind E. Krauss (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1988, p. 157), que define la vanguardia como el grado cero de la cultura: "Más que rechazo o disolución del pasado, la originalidad de la vanguardia es concebida como origen literal, inicio a partir de cero, nacimiento... El yo como origen está a salvo de la contaminación de la tradición, pues posee un tipo de ingenuidad originaria". Hasta Mário de Andrade, en su último balance crítico de la Semana, "O movimento modernista" (p. 241) sucumbe a la tentación de decir que "inventamos el mundo".

¹²⁰ Al respecto, véase Raymond Williams, *O campo e a cidade*, trad. de Paulo Henriques Brito, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

¹²¹ Manuscrito inédito. Copia en el Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo.

El pobre gana más allá y no sabe lo que espera. ¿Será suficiente compensación psíquica el asfalto liso de las calles, el espejo multicolor de las vidrieras, el apretujamiento en el interior de los tranvías, el desfile de los colegiales uniformados los días de parada, para las toses de las madrugadas en los barrios de la tisis y del hambre?

Esa misma visión de la ciudad, tan alejada de los "Postes da Light", es la que Oswald retoma décadas más tarde con *O santeiro do Mangue*. En este extenso poema, escrito de 1935 a 1950, el Mangue, antiguo barrio de la prostitución en Río de Janeiro, representa, sin duda, el lugar donde las relaciones humanas se degradan por el capitalismo salvaje.

Otra actitud revisionista de Oswald en esta etapa ya madura de su carrera es la revaloración de los protagonistas del modernismo. En tal sentido, pasa a considerar a Gilberto Freyre, por el tenor nacionalista de su obra: "*Casa Grande e Senzala*. He ahí un libro que muchas veces he llamado totémico, esto es, un libro que apoya y protege la nacionalidad". En 1926, en la época del Primer Congreso de Regionalismo, en Recife, es muy difícil que Oswald hubiera hecho semejante elogio a Gilberto Freyre. Por lo demás, Oswald nunca dejó de considerar la corriente regionalista como un impedimento al avance modernista. En su última entrevista, del 21 de noviembre de 1954, afirma que "los nordestinos con su apego a la tierra y a lo social fueron efectivamente originales, aunque representasen un retroceso en los caminos que nosotros abrimos".¹²²

Más sorprendente aún es su relectura de Monteiro Lobato como verdadero precursor de la literatura moderna en el Brasil. Era el mismo Lobato que, en la arqueología de la Semana del 22, había sido marcado como villano por su artículo contra la exposición expresionista de Anita Malfatti. Lobato siempre insistió en mantenerse al margen de la Semana, conservando su actitud nacionalista y xenófoba. Pero no arredra a Oswald, quien, en "Informe sobre el modernismo" rescata la obra del autor de *Urupês*: "Así como se dice que la literatura rusa comenzó con *El capote* de Gogol, también se puede afirmar que nuestra modernización comenzó con 'Jeca Tatú' de Lobato. Ahí había dos cosas evidentemente nuevas — el tema y la expresión —, el hombre víctima de la tierra y la escritura nueva".

¹²² *Os dentes do dragão*, p. 250. En una de sus típicas salidas mordaces, Oswald dice: "En 1930, arriamos la bandera. Es que surgieron los que yo llamo 'Búfalos del Nordeste', trayendo en los cuernos la cuestión social", *op. cit.*, p. 222.

Dos años después, en la conferencia de Baurú, Oswald reitera la misma opinión: "Él quedará, sin duda, como el primer prosista del Brasil moderno. Y Monteiro Lobato es el interior". Oswald será fiel a estas ideas prácticamente hasta su muerte. En el ensayo "O modernismo", publicado póstumamente en la revista *Anhembi* (diciembre de 1954), especie de último balance del movimiento, Oswald vuelve a decir con modérrado tono: "Fue en Lobato que la renovación tuvo, de hecho, su impulso básico. Él representaba, en fin, una prosa nueva".¹²³

En este balance retrospectivo, debe destacarse la fidelidad de Oswald de Andrade al ideario antropofágico. Concebido en los años subsiguientes a la Semana del 22, los principios de su mayor utopía comenzaron a desarrollarse inicialmente en forma de manifiestos: *Pau Brasil* y *Antropofagia*. El ideario de los años veinte es reasumido con vigor en los años cuarenta.¹²⁴ En sus textos filosóficos Oswald de Andrade desarrolla la idea del bárbaro tecnificado que posibilitaría la liberación del hombre sometido al yugo del patriarcado capitalista. En el Matriarcado del Pindorama, el ocio prevalecería sobre el negocio. En una de sus últimas entrevistas, el mismo año que murió, Oswald decía:¹²⁵ "Evidentemente, lo que yo quiero no es el regreso a la taba y, sí, al primitivismo tecnificado. La técnica está consiguiendo, además, llevarnos a más de una concepción primitivista, como la conquista del ocio, el matriarcado, etcétera". Oswald sueña, hasta el fin de sus días, con la redención antropofágica, con el retorno a lo primitivo, como manera de llegar a una América libre.¹²⁶ "Necesitamos desvespuciar y descolombizar a América y descabralizar al Brasil (la gran fecha de los antropófagos: 11 de octubre, es decir, el último día de América sin Colón).

¹²³ En "Carta a Monteiro Lobato" (1943), artículo que abre su libro de ensayos *Ponta de lança*, Oswald de Andrade dice: "Usted fue el Gandhi del modernismo".

¹²⁴ *A arcádia e a inconfidência* (1944); *A crise da filosofia messiânica* (1950); *Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: O homem cordial* (1950); y, finalmente, *A marcha das utopias* (1953).

¹²⁵ En *Os dentes do dragão*, p. 230. En cuanto a la herencia de la ideología tecnocrática como ideal libertario de un país subdesarrollado como el Brasil, vale la pena transcribir esta reflexión de Alfredo Bosi en "Moderno e modernista na literatura brasileira" (*Céu, inferno*, São Paulo, Ática, 1988, p. 124): "El ojo del intelectual de los sesenta se vio seducido por la astronave, por el computador, por la TV, así como la conciencia del intelectual de los veinte había sido seducido por el automóvil, por el avión y por el cine mudo. La contemporaneidad le reclama al escritor sus derechos. La técnica penetra de nuevo en el texto como tema y como escritura. Rememoria, cincuenta años después, a pensar en términos de *montaje* de lo que se debe decir y de cómo se debe decir".

¹²⁶ *Os dentes do dragão*, p. 182.

*Las vanguardias entronizadas:
Martinierristas y estridentistas*

De la generación martinfierrista (en la cual Borges representa un verdadero paréntesis) quedan balances nostálgicos, poco polémicos, pero muy puntuales e ilustrativos de la época.¹²⁷ Sin excepción, los textos tratan de rescatar la memoria de un movimiento que se aglutinó alrededor de una revista y que se transformó en la corriente de vanguardia más revolucionaria de las letras argentinas. Entre esas memorias se destacan las de Oliverio Girondo, no sólo por haber sido el redactor del Manifiesto Martín Fierro, sino por todo lo que Girondo representó para la renovación estética de la época. La tónica de los textos es el carácter descriptivo, elogioso y de evocación enaltecida. Los testimonios son unánimes cuando enfatizan el sentido revolucionario del grupo: "Después de *Martín Fierro* se pinta y se escribe de otra manera en el país", dice Córdova Iturburu.¹²⁸ También son unánimes y conmovedoras las evocaciones sobre la actuación del director de la revista, Evar Méndez, cuyo heroico desempeño permitió que el periódico alcanzara cuatro años de vida con cuarenta y cinco números.¹²⁹ De manera semejante a la Semana del 22 en São Paulo, el martinfierrismo tuvo un carácter multidisciplinario, convirtiéndose en un órgano de difusión de la nueva poesía, y también de pintura, música, arquitectura, teatro y ballet. Además del afán de modernidad, de europeización de la cultura y de importación de lo nuevo, merece destacarse la profesionalización del escritor y la transformación del mercado editorial, en una época en que, según Girondo, "hasta los autores más reputados, como Lugones, costean la impresión de sus obras y deben esperar diez y quince años para que se agoten los quinientos ejemplares que cometieron la temeridad de editar".¹³⁰ Tal como la Semana del 22, el movimiento martinfierrista representa un momento

¹²⁷ Restrinjo la bibliografía a los participantes del movimiento: "El periódico *Martín Fierro*. Memoria de sus directores (1924-1949)", en Jorge Schwartz, *Homenaje a Girondo*, pp. 101-136. También Norah Lange, "Evar Méndez", conferencia leída en el décimo aniversario de la revista *Martín Fierro*, en *Estimados congéneres*, Buenos Aires, Losada, 1968, pp. 15-20; Eduardo González Lanuza, *Los martinfierristas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961; Cayetano Córdova Iturburu, *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

¹²⁸ *Op. cit.*, p. 20.

¹²⁹ Texto de Evar Méndez sobre *Martín Fierro* reproducido en esta antología, pp. 374-379.

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 106. Véase en especial "La condición del escritor: Una afirmación del yo", de Francine Masiello, en *Lenguaje e ideología*, Buenos Aires, Hachette, 1986, pp. 27-49.

único de conciencia cultural colectiva y un divisor de aguas en la cultura argentina.

Así como Gironde se convierte en el relator oficial del martinfierrismo argentino, el poeta Germán List Arzubide pasa a ser en la memoria de las vanguardias latinoamericanas el historiador ocioso del estridentismo. Además de varias entrevistas y testimonios, escribió dos libros con igual título, *El movimiento estridentista*, pero con cuatro décadas de distancia entre uno y otro.¹³¹ En forma análoga a la extensa memoria redactada por Gironde, el último libro de List Arzubide es lineal (¡comienza con Rubén Darío en 1916!), puntual, y expresa, con clara intención, el propósito de rescatar la dimensión histórica del movimiento.

El primer libro, de 1926, merece consideración. Se trata del único documento de cuño histórico sobre el periodo en cuestión elaborado en forma vanguardista. Prevalece la idea del fragmento y del montaje. Los tópicos están preparados por viñetas. Abundan las ilustraciones de variadas procedencias: pintura (Ramón Alva de la Canal, Diego Rivera), fotografías (Tina Modotti, Edward Weston), grabados (Jean Charlot), caricaturas (Arqueles Vela), cartones, anuncios, máscaras y esculturas (Germán Cueto), discursos, etc. Es un texto carnavalizado, donde se cruzan la memoria y la ficción, en un lenguaje poético que recrea, en plena efervescencia estridentista, el testimonio de uno de sus más importantes protagonistas (aunque el gran nombre del movimiento haya sido Manuel Maples Arce). Por un lado, el texto se muestra acribillado de iconos de la modernidad: radios, telégrafos, motocicletas, trenes, jazz, gasolina, torres, anuncios luminosos, brújulas, rascacielos, etc. Por otro lado, hay espacio para la visualización de ciertas utopías urbanas: la ciudad de Estridentópolis, con su universidad y su radio. El Café de Nadie, punto de encuentro de los participantes del movimiento y donde tiene lugar la Primera Exposición Estridentista (12 de abril de 1924), es descrito así:¹³²

Y quedó la avenida salpicada de pedazos de todas las mujeres que tiñeron sus horas con el descocado rubor de las citas, en el café exhausto y, sin nombre, en el Café que nunca tuvo dueño, que no guardó ninguna hora, donde el reloj regresaba el tiempo en cada tarde para servirlo a los parroquianos sin encuentro, a los amantes sin retorno.

¹³¹ *El movimiento estridentista*, Jalapa, Ediciones de Horizonte, 1926, y *El movimiento estridentista*, México, Secretaría de Educación Pública, 1967.

¹³² *Op. cit.*, p. 85.

En cuanto a las diferencias entre la primera y la segunda versión de la historia del estridentismo, algunos detalles merecen consideración. El primero es la cuestión del compromiso político. Además de que *Vrbe* de Manuel Maples Arce tiene como subtítulo *super-poema bolchevique en 5 cantos*, al final de las evocaciones de List Arzubide, en 1926, hay un discurso dirigido a los obreros.¹³³ La cuestión del compromiso político, con el tiempo, llevó a los participantes a expresar opiniones diferentes. Por un lado, Arqueles Vela, el único escritor que produjo novelas estridentistas (*La señorita Etc.*, *El Café de Nadie* y *Un crimen provisional*), afirma retrospectivamente que "Somos los que dimos un sentido estético a la Revolución Mexicana".¹³⁴ Por otro lado, Jean Charlot, que participó en el movimiento con pinturas e ilustraciones, afirma en 1968 que "en lo que respecta al comunismo, tratábase todavía (refiriéndonos específicamente a México) de un comunismo romántico, surgido, principalmente, de la mencionada tendencia de *épater le bourgeois*, y no por razones ideológicas".¹³⁵ La contextualización azteca también desaparece de la segunda versión, mientras que, en 1926, el libro de Arzubide estaba dedicado "a Huitzilopochtli, manager del movimiento estridentista, homenaje de admiración azteca".

Como última observación, se debe mencionar el papel descentralizador que tuvo la vanguardia mexicana. Aunque los pujos vanguardistas sean propios de los centros urbanos —en el Brasil las ramificaciones del modernismo no tardaron en proliferar por el interior del país, y en el Perú surge un inusitado movimiento en Puno (*Boletín Titikaka*)—, la sede del estridentismo no fue la ciudad de México (donde estaba el grupo de *Contemporáneos*, que no mantuvo relaciones con los estridentistas), sino Jalapa. En esta ciudad se produjeron poemas, revistas, manifiestos y el texto conmemorativo de 1926.

En este juego de comparaciones, se advierte que los promotores de las vanguardias andaban por diferentes caminos. Borges y Vallejo fueron los primeros en presentar sus críticas; muy temprano y por motivos

¹³³ *El movimiento estridentista* de 1926 aparece reproducido, sin las ilustraciones, en el bellísimo volumen de documentos de Luis Mario Schneider, *El estridentismo. México, 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 261-296.

¹³⁴ Entrevista a Roberto Bolaño, en *La palabra y el hombre* 40 (octubre-diciembre de 1981), p. 88.

¹³⁵ Stefan Baciu, "Un estridentismo rinde cuentas" (entrevista a Jean Charlot), *La Palabra y el Hombre* 47 (julio-septiembre de 1968), p. 453.

muy diferentes se volvieron contra los principios de los movimientos de ruptura que ellos mismos habían fundado. Mário de Andrade y Oswald de Andrade jamás negaron la importancia de la Semana del 22, pero sus reflexiones posteriores fueron muy críticas de ella y, a veces, desilusionadas. Oliverio Girondo y Germán List Arzubide se atribuyeron la tarea de rescatar la propia historia, redactando las memorias oficiosas de las corrientes martinfierrista y estridentista. Por su parte, Vicente Huidobro, poeta inaugural de las vanguardias en América Latina, seguirá hasta el fin de una vida muy agitada fiel a las ideas del poeta como redentor de la humanidad y de la poesía como fuerza renovadora. En sus últimos meses de existencia le envió una carta a Juan Larrea, donde queda clara esa actitud.¹³⁶

Nosotros somos los últimos representantes irresignados de un sublime cadáver. Esto lo sabe un duendecillo al fondo de nuestra conciencia y nos lo dice en voz baja todos los días. De ahí la exasperación de nuestro pecho y de nuestra cabeza. Queremos resucitar al cadáver sublime en vez de engendrar un nuevo ser que venga a ocupar su sitio. Todo lo que hacemos es ponerle cascabeles al cadáver, amarrarle cintitas de colores, proyectarle diferentes luces a ver si da apariencias de vida y hace ruido. Todo es vano. El nuevo ser nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará en un gran huracán y entonces se verá cuán muerto estaba el muerto. El mundo abrirá los ojos y los hombres nacerán por segunda vez —o por tercera o cuarta.

¹³⁶ *Poesía*, 30-31-32 (1989). Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, p. 390.

CHILE (MANIFIESTOS)

Vicente Huidobro: "Arte poética" (1916). *Non serviam* (1914). "Prefacio a *Adán*" (1916). "La actual literatura en lengua española" (1920). "La creación pura" (1921). "Época de creación" (1921). "El creacionismo" (1925). Dirección del Movimiento Vanguardista Chileno: "Rosa Náutica" (1922). Zsigmond Remenyik: "Cartel núm. III" (1922).

VICENTE HUIDOBRO, el fundador de las vanguardias latinoamericanas, reúne varias características que permiten considerarlo un precursor. En la década de 1910 ya advierte la necesidad de transformar la estética tradicional que aún soportaba el fuerte influjo simbolista-decadentista de Rubén Darío. En la más pura tradición futurista, Huidobro, como Marinetti, se convierte en personaje principal del movimiento fundado por él mismo: el creacionismo.

Para realizar su proyecto, Huidobro recorre una trayectoria elíptica, que en 1916 lo lleva a París, centro por excelencia de la revolución estética de la primera mitad del siglo xx. Arriba con dos libros publicados, de escasa madurez (*Ecos del alma*, 1911, y *Adán*, 1916), y provisto de algunas armas que le permiten desencadenar tácticas propias de la guerrilla vanguardista: el manifiesto *Non serviam* (1914) y un librito, *El espejo del agua* (1916), donde está el famoso poema-programa "Arte poética", que abre esta antología. En esos textos primeros ya aparecen delineadas las ideas principales de la teoría creacionista: un arte autónomo, antimimético por excelencia, en el que prevalece la invención racional sobre la copia emocional. "Nada de anecdótico ni de descriptivo", propone Huidobro. Un arte que rechaza la tradición romántico-impresionista y privilegia la elaboración mental impuesta por el poeta, ahora identificado como el "pequeño dios" de la creación poética. El término "creacionismo" nació en la conferencia pronunciada en el Ateneo de Buenos Aires, en 1916. Allí Huidobro afirmaba que "la primera condición del poeta es crear, la segunda, crear, y la tercera, crear".

Una inicial permanencia de dos años en París fue más que suficiente para vincularlo con los nombres más representativos de la época: Max Ja-