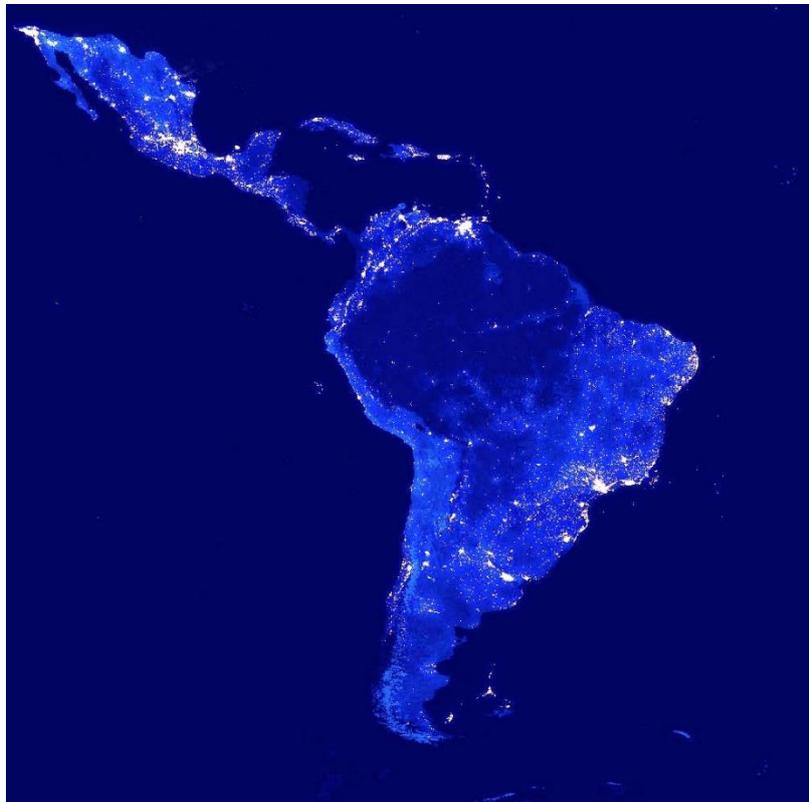


UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LETRAS
CÁTEDRA DE LITERATURA LATINOAMERICANA II
Profesora titular: Dra. Roxana Patiño
Profesora adjunta: Dra. Nancy Calomarde
Profesora asistente: Dra. Luciana Irene Sastre

Textos anfitriones
Breviarios de literatura latinoamericana (Vol. III)



Luciana Irene Sastre (Coord.)

Katia Viera, Marcela Medina Balguerías, Sofia Galleguillo, Elizabeth Joy Koza
Carreira, Mariana Lardone, Agustina Giuggia, Natalia Andruskiewitsch



Textos anfitriones Breviarios de literatura latinoamericana por Viera, Katia... [et al] se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución 2.5 Argentina.

Prefacio

Panoramas

Política(s) cultural(es) cubana(s) pos 1959: literatura, cultural, revolución, por Katia Viera..... 8

La nueva narrativa latinoamericana y el Boom, por Marcela Medina Balguerías..... 22

Poéticas

Las vanguardias en Latinoamérica: el creacionismo de Vicente Huidobro, por Sofía Galleguillo..... 40

Altazor, el poeta que sabía jugar, por Elizabeth Joy Koza Carreira..... 58

Una poética solitaria: vanguardia, canon y archivo en Hilda Mundy, por Mariana Lardone..... 77

Juan Rulfo: un extranjero en su propio tiempo, por Agustina Giuggia..... 97

Viaje a la semilla: lo real maravilloso americano y el tiempo cíclico, por Natalia Andruskiewitsch..... 112

Prefacio

Como en las dos ediciones anteriores, los *Textos anfitriones. Breviarios de literatura latinoamericana* acompañan a lxs estudiantes en el curso de Literatura Latinoamericana II de la Carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, y se presentan consonantes con la iniciación a los estudios de grandes problemas en la tensión entre las escrituras, las lecturas, las voces y las culturas. Esta colección, irremediabilmente atravesada por las formas obligadas de soledad que durante el año 2020 transitamos, invita a seguir completando un proceso siempre activo de relecturas críticas y reescrituras didácticas para embragar el enorme movimiento de saberes que la literatura latinoamericana, como recorte constante, pone en marcha entre la disciplina y la desobediencia. Así, los textos aquí reunidos son el fruto del trabajo de sistematización realizado por lxs ayudantes-alumnxs y adscriptxs que forman parte del equipo de cátedra, con el objetivo principal de facilitar el comienzo de los diálogos entre teoría, crítica, literatura y otras artes en distintos momentos trazados, símil de las “eras” lezamianas pero con nuestra propia nota emancipatoria, por escrituras que cuestionaron hasta lo más profundo los modos de inscripción de las palabras, los sujetos que las enuncian y los que son enunciados.

En esta edición hay dos grandes pilares, claramente delineados: panoramas culturales en épocas de transformación política y poéticas polémicas respecto de sus cronocartografías. En este marco se encuentran textos panorámicos, de diferentes especificidades, dedicados a las políticas culturales en Cuba después desde la Revolución de 1959, la nueva narrativa latinoamericana y el Boom de la literatura latinoamericana a cargo de Katia Viera y Marcela Medina Balguerías. Horizontes de comprensión, producción estética y dinámicas de subjetivación son puestos en perspectiva desde, por y con poéticas sobresalientes en la clave que vertebra el curso: las irrupciones de la Modernidad que señaló Ángel Rama.

A continuación, se presentan los estudios dedicados a Vicente Huidobro, Hilda Mundy, Juan Rulfo y Alejo Carpentier. Sin lugar a dudas, se trata de cuatro proyectos que exhiben las tensiones vanguardistas en Latinoamérica incrustadas en sus circunstancias políticas. Anunciados brevemente, Sofía Galleguillo aborda la obra de Huidobro en la perspectiva de la periferia contra la que el poeta elabora un programa poético de renovación total y Elizabeth Joy Koza Carreira observa su puesta en marcha en *Altaçor*; Mariana Lardone deslinda las marcas textuales mediante las que Hilda Mundy se inventa como escritora en el contexto de la Guerra del Chaco; Agustina Giuggia traza las líneas de sentido fundamentales mediante las que Rulfo hace su contrapunto con la narración de la Revolución Mexicana;

Natalia Andruskiewitsch analiza las definiciones estéticas en pugna en la obra de Alejo Carpentier. En todos ellos, la escritura hace indisociables las estrategias textuales de las encrucijadas en las que son puestas a funcionar, como en una elucidación del juego entre sintaxis oracional y experiencial, entre la referencia y el hiato que las nombra. Entonces, la médula de esta edición es el lugar intransitivo, parafraseando a Luz Rodríguez Carranza, en el que sujetos y objetos -disyunción problemática si las hay- se rebelan contra los esquemas de percepción y acción.

Debido a lo inabarcable del mapa que paradójicamente delimita una categoría que solo a fuerza de fisuras temporales y artificios espaciales se puede denominar “literatura latinoamericana”, elegimos nudos densos, fuerzas de atracción y choque de cuyos destellos se puedan hacer hipótesis válidas para otros estallidos estructurales. Asimismo, y con la maleabilidad que nuestra área de estudios considera su núcleo democrático, lo que sigue se diseña como apertura al intercambio de escrituras que acuerden en formas accesibles para lxs lectorxs, motivo por el cual es también nuestra intención ofrecer las herramientas discursivas que proponemos ejercitar en el encuadre de la comunicación académica. Por ello, hacemos énfasis en la exhibición del trabajo metodológico que en adelante haga más fluida la conversación escrita que transformará estos apuntes en hipótesis, cita, paráfrasis, ejemplo, argumento a refutar, etc.

Sin lugar a dudas, las técnicas y los tiempos se hacen especulares, pero no exentas de defectos, sus relaciones son mutables, hasta intempestivas. Esta tercera colección de textos dedicados a ciertas iniciaciones que, dijimos, imaginamos, y otras que escapan a nuestro alcance afortunadamente, son una generosa oferta de colaboración que articula la biblioteca doméstica con el archivo virtual en una plataforma de acceso público creada desde la universidad. Esta trama de hilos múltiples y archivos inmateriales, tiene en cuenta los periodos y los modos que sincronizan recursos en circunstancias de excepción. En semejante complejidad, mediante los siguientes trabajos el equipo de cátedra comparte el esfuerzo realizado en torno a la docencia como encuentro cuyas características invitamos a leer, una vez más, con los lentes de la “tecnificación”, es decir, de inalienable apropiación.

Luciana Irene Sastre, Córdoba, agosto de 2020.

POLÍTICA(S) CULTURAL(ES) CUBANA(S) POS 1959: LITERATURA, CULTURA, REVOLUCIÓN

Katia Viera*

Las políticas culturales no crean cultura, pero favorecen o perjudican las condiciones de su comunicación.

Nestor García Canclini, *¿La mejor política cultural es la que no existe?*

La mejor política cultural es la que no existe (...) Estoy cansado de que se hable de la cultura como algo a lo que hay que acompañar.

Gastón Duprat y Mariano Cohen, *El ciudadano ilustre*

Las dos citas que introducen este texto pueden resultar paradójicas. Si bien el fragmento de Néstor García Canclini discurre sobre el papel de las políticas culturales relacionadas en lo fundamental con las industrias creativas, y parece situarse a favor de la instauración de esas políticas a través de organismos e instituciones culturales, como los Ministerios de Cultura, las casas editoriales, las industrias cinematográficas; el guión de la película de Duprat y Cohen, va encaminado a una reflexión que tiene que ver con la manipulación (¿y anulación?) de las políticas asociadas a actos culturales y creativos. Sin embargo, a la par de esa aparente paradoja, ambos textos, que se sitúan en países, años, y discursos diferentes, logran aunar la idea siempre resbaladiza de la pertinencia de las políticas para la cultura y sus medios para implementarlas. A partir de esa tensión este texto trabaja el impacto de la política cultural (o las políticas culturales) cubana(s) a raíz del triunfo de la Revolución Cubana el 1 de enero de 1959 y sus enfoques y retos contemporáneos. Sirva este texto entonces para trazar algunos rasgos relevantes y polémicos de esas políticas, que permitan poner a dialogar los textos y autores cubanos que se estudian con el entorno político y cultural de la Cuba posrevolucionaria.

* Licenciada en Letras por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, adscripta de la Cátedra de Literatura Latinoamericana II, Becaria doctoral del CONICET-IDH-UNC. Correo electrónico: katiaviera4@gmail.com

1. Los años 60: aquí estamos, una declaración

A más de cincuenta años del triunfo de la Revolución Cubana, resulta hoy un lugar común expresar que con ella se reestructuró el sistema estético de la isla, y surgió un nuevo sistema de valores no exento de contradicciones y contratiempos, como suele suceder en casi todos los procesos culturales iniciales. Una de las zonas más discutidas y abordadas por los frentes académicos y culturales cuando se habla de “La Revolución Cubana” ha sido la de su política cultural y todo lo que ella significó y aún significa para el contexto cultural, no solo de Cuba, sino también de América Latina y el Caribe. Las hasta hoy polémicas y bien o mal citadas “Palabras a los intelectuales”,¹ que pronunciara Fidel Castro en el año 1961, marcan el inicio de esa política que quería erigirse en torno a la cultura de la nación (a la cultura de la Revolución).

Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie. Por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. (Nuiry Sánchez y Fernández Mayo, 1987, 28).

Este documento toma nota del “clima ideológico existente en aquel entonces en el seno de los escritores y artistas” (Chaple, 2008, 7), ambiente marcado por la natural confusión política, la pluralidad de corrientes filosóficas y estéticas, así como por la indeterminación acerca de la función social del artista y su participación personal dentro del proceso revolucionario en los momentos inmediatamente posteriores a la declaración del carácter socialista de la Revolución. Este texto que sigue siendo leído y releído desde instancias muy plurales y con ideas más o menos flexibles, y siempre marcadas por las subjetividades y “suertes” de sus lectores, quizás esté hablando en aquel año 1961 y aún hoy, de la “libertad” de los contenidos (más o menos, artísticos) que podían ser abordados por los intelectuales en un nuevo clima ideológico y cultural. El investigador cubano Antonio Álvarez Pitaluga declara que con las “Palabras a los intelectuales” “se despejaba una incógnita:” Aquellas no

¹ Puede leerse el Discurso íntegro en este enlace <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>

parecían ser “un enjuiciamiento a la libertad formal del artista y del intelectual, pero sí a la libertad de contenidos en aras de salvaguardar la Revolución”. (2010, 79)

Pese a las críticas, a veces razonables y otras no tanto, que a lo largo de los años ha tenido este texto, quizás haya un aspecto que no pueda desconocerse: tuvo la primicia de presentar algunos de los principios rectores de la política cultural de la Revolución. En él se exponen las preocupaciones relacionadas con el derecho a la “libertad de expresión”; el deber de estimular la creación artística y su comprensión; la creación de condiciones para que se lograra el desarrollo de toda tendencia artística, literaria, científica; la necesidad de que los artistas se esforzaran por hacer llegar su arte al pueblo, sin que ello perjudicara la calidad estética de sus expresiones. Todo ello, aunque parezca una utopía, fue en mayor o menor medida uno de los frutos de la revolución, que construyó, también de cierta forma, un nuevo público, una nueva recepción, “un hombre y un artista nuevos”, culturalmente hablando.

Luego de este documento, que sentaba pautas para la creación artística desde **dentro** de la Revolución, tuvo lugar el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas, a partir del cual se creó la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), en agosto de 1961, de la que fuera Presidente hasta su muerte en 1989, el reconocido poeta y escritor Nicolás Guillén; y en diciembre del mismo año concluyó la Campaña de Alfabetización, uno de los hechos más trascendentales de los primeros años del proceso revolucionario. Fueron igualmente relevantes durante esta primera etapa la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC); el surgimiento de los suplementos culturales *Lunes de Revolución* y *Hoy Domingo*, (que aunaban un sinnúmero de escritores importantes como Virgilio Piñera, Lisandro Otero, Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat, Guillermo Cabrera Infante o Edmundo Desnoes); la creación de la Casa de las Américas; o la fundación del Teatro Nacional de Cuba. A la par de todo ello, hubo un rescate de la figura política e intelectual de José Martí (quien constituía el motor impulsor de la construcción cultural en marcha), emergieron en la literatura y el arte algunas temáticas propias del proceso revolucionario, la lucha insurreccional, las transformaciones socioeconómicas, las decadencias del pasado; y los nuevos héroes y protagonistas de este período comenzaron a ser campesinos, obreros, rebeldes, milicianos, mujeres, y una masa de personas que siempre implicaban sentido de colectividad.²

Esta primera década de la Revolución (de 1959 a 1968) ha sido considerada como una de las más prolijas, puesto que además de la declaración de **territorio libre de**

² Para una mayor profundización de estos aspectos puede leerse el texto de Antonio Álvarez Pitaluga que aparece citado en la bibliografía.

analfabetismo, con todo el peso cultural que ello lleva implícito, se convocaron por vez primera los premios literarios UNEAC y David, que existen todavía hoy; se publicaron obras literarias de gran significado para la vida intelectual del país, tales como, *Paradiso* (José Lezama Lima) y *Biografía de un cimarrón* (Miguel Barnet); se estrenaron *Lucía* (Humberto Solás), y *Memorias del Subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea), películas que mantienen hoy un alto contenido simbólico para la historia cultural de la nación; y se comenzó a gestar lo que años más tarde sería conocido musicalmente como el Movimiento de la Nueva Trova. A finales de esta década, sin embargo, comienza a aflorar en el campo intelectual cubano una línea política radical que condujo a lo que el intelectual cubano Ambrosio Fornet ha dado en llamar el “Quinquenio Gris”.

2. Los años 70: Anatomía de una crisis

En medio de este contexto suelen ser altamente significativos sucesos tales como: la muerte del Che en Bolivia (1967), que “disolvió las coyunturas creadas para una revolución continental”; la Primavera de Praga (5 de enero-20 de agosto de 1968); la invasión soviética a Checoslovaquia (21 de agosto-20 de septiembre de 1968); la Matanza de Tlatelolco (2 de octubre de 1968); el Mayo francés (mayo-junio de 1968). Al tiempo que todo esto sucedía en la escena internacional, comenzaron a aparecer en la *Revista Verde Olivo* (La Habana), textos que instaban a “limpiar nuestra cultura de **contrarrevolucionarios, extravagantes y reblandecidos**” (Chaple, 2008, 7, énfasis mío) y los mencionados en esos textos fueron, además de Cabrera Infante, Heberto Padilla y Antón Arrufat, también Severo Sarduy, Lino Novás Calvo, Calvert Cassey, estos últimos residentes en el exterior, y César López, Virgilio Piñera, José Rodríguez Feo, y José Triana, que vivían en la isla (Chaple, 2008, 7)

Sergio Chaple, precisamente, apunta que este entorno conflictivo

provocó la marginación de muchos intelectuales cubanos, el empobrecimiento editorial y el establecimiento del dogmatismo. Las graves deformaciones del espíritu animador que en torno a la cultura creó la Revolución provocaron heridas atentatorias, no solo contra el clima de unidad existente hasta entonces entre nuestros escritores y artistas, sino contra la calidad estética de las obras producidas en dicho lapso, estimadas más por su pretendida “eficacia ideológica y política” que por sus valores artísticos” (2007, 8)

Como se ha venido esbozando en líneas anteriores, luego de los entusiasmados y en buena medida, fructíferos años 60, la cultura de la isla comenzó a transitar por un terreno peligroso en el que el contenido de las “Palabras a los intelectuales” fue recrudescido por parte

de figuras relacionadas con la línea política más ortodoxa de la Revolución; lo cual trajo como consecuencia un dogmatismo ideológico a la hora de considerar las obras artísticas. Quizás uno de los fenómenos que mayor descontento causó en intelectuales latinoamericanos de la talla de Ángel Rama o Julio Cortázar -que habían estado muy involucrados con las ideas de la revolución del país-, fue el encarcelamiento del escritor Heberto Padilla,³ a quien acusaban de realizar acciones contrarrevolucionarias. En la Declaración del I Congreso Nacional de Educación y Cultura del año 1971, que fue también en alguna medida un espacio para “debatir” el “caso Padilla” podía leerse:

resultan **condenables e inadmisibles** aquellas tendencias que se basan en un criterio de **libertinaje** con la finalidad de enmascarar el **veneno contrarrevolucionario** (...) los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de **falsos intelectuales** que pretenden convertir el **esnobismo**, la **extravagancia**, el **homosexualismo** y demás **aberraciones sociales** en expresión del arte revolucionario (...) **el arte es un arma de la revolución** y un producto de la **moral combativa** de nuestro pueblo (...) Un instrumento contra la penetración del **enemigo** (Castro, 1971, 1, énfasis mío).

Estos fragmentos toman nota del ambiente altamente recrudescido de la política que se estaba delineando para la cultura del país. A la vez que “se le dictaban al arte y la literatura tareas relacionadas con la educación de las masas y el combate contra el enemigo, se le despojaba de la posibilidad de analizar críticamente la realidad; se renunciaba a que la Revolución contara con la fuerza analítica, pensante, creativa de la intelectualidad” (Chaple, 8). El arte y la cultura se entenderían como reafirmaciones de la realidad, la experimentación y la interrogación quedaban atrás, y a raíz de lo anterior, se erigieron parámetros a cumplir por los artistas e intelectuales como parte de la articulación conceptual del nuevo sujeto en la sociedad socialista en construcción. Se indujo a las preocupaciones ideológicas del arte por encima de las estéticas bajo un repetido apotegma “el Arte es un arma de lucha” (Álvarez Pitaluga, 81).

No fue entonces hasta finales del año 1975 que en el Congreso del Partido Comunista de Cuba fueron aprobadas nuevas ideas sobre la política cultural de la isla, dentro de las cuales estuvieron: “el reconocimiento de que la política cultural debía estimular la aparición de nuevas obras capaces de expresar en su rica y multifacética variedad y con clara concepción humanista, los múltiples aspectos de la vida cubana” y que esa política que se construya “estimule también la labor de los escritores y artistas, contribuyendo cada vez a la

³ Para una profundización mayor de lo que fue y significó el “caso Padilla”, se recomienda leer el texto, *El 71. Anatomía de una crisis*, de Jorge Fornet.

estimación debida de su producción y al reconocimiento de sus valores” (Chaple, 9). Un año más tarde, en 1976, se creó el Ministerio de Cultura (MINCULT), organismo que pasa a ser el órgano estatal de la política cultural y al que le corresponderá la toma de decisiones ejecutivas y de gobierno relacionadas con la cultura del país. A partir de estos años, de manera muy general, los enfoques relacionados con política cultural en Cuba -según lo que se infiere de la intervención de Armando Hart en la Conferencia sobre políticas culturales convocada por la UNESCO en 1982-, parecieron estar encaminados a propiciar un ambiente democrático y popular de la cultura en el que no solo participaran artistas y escritores, sino en el que también tuvieran lugar la promoción y difusión cultural a la población, y en el que existiera una participación activa y creadora del pueblo” (Chaple, 11).

3. Los años 80: renacer truncado

Los fines de los años 70 y comienzos de los 80 estuvieron marcados por un deseo de “rectificar” y revitalizar la política cultural de la Revolución. Durante estos años, parecía necesario para el país masificar la cultura, lo cual fue visible, en lo fundamental, en el proceso de creación de un sinnúmero de Casas de Cultura, Museos y Bibliotecas ya no provinciales, sino municipales; hecho que implicaba llevar la cultura a un sector micro de la población. En este período de rectificación de errores, el Ministerio de Cultura jugó un papel primordial al intentar reconstruir y poner en primer plano la libertad estética y creadora de los artistas; rehabilitar un sistema de crítica social que colocara en primer orden la capacidad reflexiva del arte y la literatura; o respetar la orientación sexual y religiosa del artista: cuestiones que se habían venido debilitando en el curso de los primeros años del período anterior. (Chaple, 12).

El investigador cubano Aurelio Alonso (2011) apunta que el saldo social en la década de los 80 fue evidente y superior al desarrollo económico del país. La entrada de una nueva generación, crecida en la Revolución, iba incorporando los logros sociales como derechos para todos. Por estos años, el estudio constituyó la principal ocupación del cubano, fuera joven, en edad escolar o adulto ya incorporado a la fuerza laboral, y esto repercutió, al decir de Alonso, “en una sustancial mejoría ética, una mayor calidad de vida y la identificación con las tareas sociales e internacionalistas de la Revolución” (1). Los años 80 fueron para Alonso “la época de los sueños, del voluntarismo burocrático y tecnócrata del CAME, que nos regaló el período más “próspero” de la Revolución Cubana, la etapa en que la intelectualidad cubana se desperezaba de aquel intento de planificar la cultura y hacerla una parte más del proceso

proyectado y desproblematizado que comenzaba a rectificarse lentamente en medio de los procesos políticos nacionales e internacionales que se producían por estos años” (2).

Todo lo anterior se ve truncado por la caída en 1989 de la Unión Socialista de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y el desmoronamiento de la Comunidad de Ayuda Mutua Económica (CAME) a la que desde 1972 Cuba se había incorporado y la que había provisto al país de una economía más floreciente. Consigna Alonso que:

A lo largo de aquellos años, la producción azucarera en Cuba ocupaba más de la mitad de las tierras productivas del país, que producía con un mecanizado equipamiento, casi todo dependiente de los países del este de Europa, con fertilizantes e insumos traídos de aquel mercado. Al margen de lo anterior, el esquema mono productor se diversificó hacia otro renglón agrícola, los cítricos que en esta década eran cuidados y recogidos por los estudiantes de las escuelas de enseñanza secundaria y media que estaban instalados en los campos y que aportaban hasta un millón de toneladas de naranjas, toronjas, limones y otros cítricos para ese mercado. El tercer renglón exportable de la economía cubana de los 80 era la explotación de las minas de níquel del norte oriental, producto que se exportaba semielaborado con un alto por ciento de cobalto (2).

Al desintegrarse la Unión Soviética, Cuba queda como una nación a la deriva, en una profunda crisis económica y financiera y con un saldo de alrededor de 250.000 emigrantes en Estados Unidos, sumado a otros tantos que partían hacia América Latina o España en búsqueda de mejoras económicas, fundamentalmente (Alonso, 2011). Este fenómeno económico, político y social de un alto impacto en la población cubana y por consiguiente en la cultura del país, marcará una nueva (y quizás la más difícil) experiencia histórica del período de la Revolución, apenas iniciada una nueva década: la de los 90. Al decir de Álvarez Pitaluga, “Julio de 1989 presagió la interrupción de un verdadero renacer cultural que iba en pos de acumular casi diez años: el campo Socialista y la URSS, nuestros soportes económicos e ideológicos, estaban al borde de la crisis” (1).

4. El horno de los 90

Con el colapso del Socialismo Soviético y de Europa del Este, el ambiente cultural de la isla se vio afectado por las carencias materiales que se presentaron a raíz de aquel suceso. Ello trajo consigo, por ejemplo, que se afectaran las giras de los músicos a las capitales de provincia, o la presentación de óperas y operetas por el alto costo de su realización; hubo, además, una reducción en el desarrollo de las actividades culturales, así como una depresión en los planes de publicación del movimiento editorial cubano. La desintegración del sistema

socialista soviético, y con ella la desconexión internacional y la caída económica del subsistema cubano, implicó para Cuba la caída del 36% del PIB entre los años 1990 y 1993, cayeron las importaciones en un 75%, y el 65% de la disponibilidad monetaria hubo que dedicarla a la importación de petróleo y de alimentos, y la compra de alimentos en 1992 se redujo a la mitad de la de 1989.⁴ Además, se hicieron frecuentes los cortes de electricidad prolongados, mientras que el transporte público y otros servicios se redujeron a la mínima expresión. La construcción de viviendas sufrió una interrupción casi total, con un fondo habitacional carente de reparación, que se unía al problema de la acentuación del hacinamiento urbano.

El anterior panorama social aparece configurado en una buena parte de las obras literarias y artísticas de estos años. En este sentido, Aurelio Alonso ha destacado que esta crisis irrumpió en la sociedad cubana no solo en forma económica, sino que trascendió a una dimensión afectiva, que implicó (con algunas secuelas importantes en la actualidad) “una crisis de paradigma, de incertidumbre, de poder prever o no poder prever el futuro (ni en el plano existencial ni en el político), de no saber con certeza si continuaríamos viviendo en una sociedad capaz de plantearse metas y de orientarse hacia ellas, de cumplirlas o de incumplirlas, y de rectificar rumbos” (1). Los artistas e intelectuales tematizaron, expusieron, discutieron (y lo hacen todavía hoy) las consecuencias de la crisis en sus obras y destinos individuales. Nuevas temáticas, motivaciones y dinámicas se instalaron en la producción cultural. Con una mayor tolerancia se trataron asuntos como: la emigración, la prostitución, el SIDA, la corrupción, la doble moral, las innegables diferencias socioeconómicas entre los que poseían los dólares o monedas fuertes y los que no lo hacían. El fracaso, la depresión, la soledad, la muerte, las drogas, el homosexualismo, la violencia doméstica, las terribles relaciones entre padres e hijos y entre estos y sus padres, aparecen en este sinnúmero de temas y preocupaciones de época (Álvarez Pitaluga, 83). Los textos narrativos acudieron formalmente al realismo sucio o una especie de realismo crudo que es visible en la obra de Pedro Juan Gutiérrez⁵ (quizás el mayor referente a nivel nacional e internacional de una especie de realismo sucio a la cubana, hecho que lo ha lanzado hacia la etiqueta del Bukowski cubano), o en textos de Leonardo Padura, Ena Lucía Portela o Reina María Rodríguez, que residen en la isla, o en los de Amir Valle, Zoé Valdés o Antonio José Ponte, que escriben desde fuera de Cuba. Por otra parte, inició este período la ya clásica película, *Fresa y chocolate* (1993), del cineasta Tomás Gutiérrez Alea, obra que basada en el cuento “El lobo, el bosque

⁴ Datos extraídos del artículo de Aurelio Alonso citado en la bibliografía de este texto.

⁵ Perceptible en la lectura de sus novelas: *El Rey de La Habana* (1999), *Animal tropical* (2001) o *Carne de perro* (2002).

y el Hombre Nuevo” del escritor, también cubano, Senel Paz, abrió la reflexión acerca del lugar y de las posibilidades de realización del ser humano (cubano) contemporáneo (Álvarez Pitaluga).

Este Período Especial en tiempo de paz (como lo hizo llamar en su momento Fidel Castro) si bien afectó de modo frontal la cultura artística del país, sobre todo en cuanto al aseguramiento y apoyo económico para las actividades y desarrollo de la cultura de la isla, se refiere, por otra parte abrió algunas expectativas: algunos críticos (Álvarez Pitaluga) vieron en esta crisis el detonante para que los artistas, a falta de subvención estatal, quedaran más “libres” para encontrar espacios para sus producciones y modos de expresión, que ya no solo tenían lugar dentro del país, sino también fuera de Cuba. Este momento marcó, además, como se apuntó anteriormente, un éxodo notable de cubanos, entre los cuales había un sinnúmero de intelectuales y artistas, que se radicaron en el exterior y que formarían parte de una tercera generación de emigrantes cubanos; hecho que trajo consigo el aumento de un fenómeno denominado **gigantismo cultural** o **cultura extrainsular**, que fue entendido como las amplias y probadas capacidades de producción cultural de la nación, que desbordaban sus fronteras y le daban una connotación de suceso internacional.⁶

5. Memoria y ¿reflexión?: pórtico de los 2000

Uno de los sucesos que marca la política cultural de la entrada del siglo XXI es “La guerrita de los emails”. Aquel suceso, constituido acto público, tuvo lugar en el año 2007, a partir de la aparición, en el programa televisivo *Impronta*⁷, de la figura de Luis Pavón Tamayo, a quien una buena parte de la intelectualidad cubana acusó de ocasionar los desmanes de la política cultural de los 70. Este hecho, ocurrido justo en el momento en el que Fidel Castro por cuestiones de salud delegaba “provisionalmente” el poder a su hermano Raúl, suscitó una creciente y sistemática reflexión en torno a lo que significó el Quinquenio Gris para la política cultural cubana de los años 70 y su impacto en los periodos posteriores. En aquel 2007, Desiderio Navarro, eminente políglota, traductor, ensayista y uno de los críticos más sagaces de la política cultural de la Revolución, decía:

en estos momentos hay en nuestro país por lo menos cuatro modelos de sociedad y de cultura en lucha no sólo a escala macrosocial, sino a menudo hasta dentro de una misma cabeza. Esas cuatro tendencias de estructuración de la

⁶ Para una mayor amplitud en este sentido, puede acudir al texto de Antonio Álvarez Pitaluga.

⁷ Programa que estaba dedicado a personas relevantes de la cultura, el deporte, las ciencias, la educación, y otras esferas sociales.

sociedad y la cultura en un determinado sentido son: 1) lo que Marx llamó «comunismo de cuarteles», [monismo artístico: exigencia de un arte apologetico y acritico, el artista sólo como entretenedor, ornamentador o ilustrador de tesis]; 2) socialismo democrático, [diálogo artístico, con inclusión y fomento de un arte crítico-social]; 3) capitalismo de Estado o «socialismo de mercado», [pluralismo artístico, con exclusión de un arte crítico-social, apertura a la globalización americanocéntrica y fomento de la cultura destinada al mercado transnacional y nacional] y 4) capitalismo neoliberal [sumisión del arte al mercado transnacional y nacional; neutralización y recuperación de un eventual arte crítico-social por el mercado]. (...) Y creo que, cuando se habla de la unidad de la Revolución, solo se puede hablar de la unidad de las fuerzas de los tres primeros modelos contra el anexionismo norteamericano y contra las exiguas fuerzas del cuarto modelo, pero no en lo que respecta a numerosos problemas sociales y culturales del país (20).

De modo tal que el periodo de los años 2000 abre una reflexión desde dentro de Cuba que está directamente relacionada con un período de “cacería de brujas”, en el que artistas e intelectuales padecieron duras penas por homosexuales, por supuesta falta de compromiso con la revolución o por “desviacionismo y diversionismo ideológico”. Fue un momento propicio además para repensar si aquel periodo duró solo un quinquenio o se prolongó de 1968 a 1983, si fue negro o gris para las obras y vidas de determinados escritores y artistas, al tiempo que aquellas reflexiones evidenciaban la voluntad (y el deseo) de mantener fuera del sistema político-cultural actual a un sector ligado a una línea más dura (por momentos, neoestalinista) que pareció dominar durante los años 70 la política cultural del país. En 2016, en entrevista con Desiderio Navarro, Yanetsy León lanzaba una pregunta inquietante: “¿qué color le daría al más reciente quinquenio? ¿Dónde estamos en presente después de tanto debate de pasado?”, a lo que Desiderio respondió:

Creo que no se podría hablar de un único color, sino de algo así como un cuadro neoexpresionista en el que todavía a veces sobre grandes planos verdes y azules se ven bruscos brochazos grises. Un cuadro, por lo demás, en expansión, como una obra de Cesare, pero no en todas direcciones [...]No creo que haya habido tanto debate de pasado: ha habido un poco de historiografía, y bastantes memorias –que algunos tratan de devaluar calificándolas de “catarsis”--, pero muy poco análisis, reflexión e intercambio de argumentos y contraargumentos. (...) Ya el sólo hecho de que se siga haciendo referencia al propio debate de 2007 con la expresión “guerrita de los emails” revela cuán poco ha habido de reflexión. Pues no hubo ninguna guerra: los que fueron objeto de crítica nunca respondieron” (León, 1, énfasis mío).

De modo particular para el caso de la producción literaria, estos años constituyen el anuncio y promoción (más o menos eficaz según el caso de los autores) de una nueva generación de jóvenes escritores (narradores, poetas y críticos) (“Generación Cero”, como

ha sido denominada por una parte de la crítica literaria actual), nacidos en los años setenta, quienes a diferencia de sus antecesores, no participaron de la construcción del proyecto de sociedad que entró en crisis en el período de fines de los 80 y los 90. Pareciera que en sus obras la disolución de la utopía y el desencanto de la etapa anterior son ya un hecho consumado, que otros han contribuido a materializar, dismantelar, (Viera, 2017). Sus textos a nivel temático y estilístico -aunque conviven con los de sus padres (aquellos de las utopías caídas, las ruinas, el desencanto que se lee en la narrativa de Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas y más actualmente en Pedro Juan Gutiérrez, Leonardo Padura o Antonio José Ponte), e incluso con los de sus abuelos y tatarabuelos (aquellos textos que parecían interesados por la búsqueda de lo más telúrico de la cubanidad: Guillén, Carpentier, Lezama, Virgilio)- no participan de los recurrentes estereotipos de Cuba para impactar en el mercado global, puesto que no ven la necesidad de abordar ese residuo romántico ni decadente, que a estas alturas se ha vuelto embarazoso (Padilla, 2013). Sus textos exploran sí críticamente aquellas instancias anteriores de la cubanidad y las ruinas, pero en un acto profundamente descentrado en el que parecen estar poniendo en crisis de modo constante los estatutos de la propia política cultural de la Revolución, toda vez que ven la isla solo como un sitio X, como una referencia fortuita: un no-lugar; mientras que el contexto de “lo cubano” “lo comprometido” “lo revolucionario” resulta para muchos de ellos un mero dato anecdótico, un desafío, más que un mecanismo de legitimación (Padilla, 2013; Viera, 2017).

A modo de cierre

Transcurrido el tiempo, entonces, y mirando en perspectiva – tratando de poner a un lado las profundas diferencias surgidas en los planes y aplicación de una política de cultura hecha a la medida de los hombres de (para) una Revolución de muy larga data– puede decirse que de modo general (pese a los muchos contratiempos, de todo tipo) la cultura artística del país se ha caracterizado por la experimentación, la búsqueda de nuevos códigos expresivos, las nuevas (a veces permitidas, otras, no tanto) emergencias ideológicas y estéticas, o la convergencia de influencias foráneas de diverso tipo; todo lo cual ha permitido visualizar el peso y los resultados de la cultura artística cubana generada durante la Revolución (Álvarez Pitaluga, 76).

A estas alturas, aunque en ocasiones con algunos resquemores y pruritos ideológicos, hoy se (re)consideran como parte del canon literario del país a autores que antes fueron percibidos como enemigos de él, como es el caso de Severo Sarduy, Guillermo Cabrera

Infante o Reinaldo Arenas. Esa sutil y a veces atemorizada consideración de aquellos autores, unos entre tantos otros, como parte del canon literario nacional, también es plausible cuando de manera pública, en las sedes de los más grandes cines del país, se rueda en el marco del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, la reciente *Últimos días en La Habana*, película cubana que, entre otros temas, aborda el miedo que albergan las personas a que las circunstancias actuales del país no cambien. De este mismo carácter permisivo y un poco más abierto de la política cultural cubana actual puede resultar la publicación en el año 2016 de las novelas: *1984*, de Orson Wells, o *Ferdydurke*, de W. Gombrowicz. Este breve conjunto de aperturas de la política cultural a la que se ha hecho referencia en las ideas anteriores hace extender el panorama de las políticas culturales de Cuba desde 1959 hasta la actualidad, poniendo en diálogo y problematizando estas nociones flexibles de la política cultural actual frente a otras, ancladas aún en la idea de “oscuridad” de los años 70. Las políticas culturales cubanas en los últimos años, quizás aún de modo paulatino y por momentos atemorizado y hasta vacilante, van registrando en su panorama esas voces que antes eran “disidentes” e incómodas para un cierto sistema de ideas, y que ahora aglutinan luchas y búsquedas sociales, y ponen en evidencia la multiplicidad de caminos y discursos investigativos, estéticos y creativos que son producidos por intelectuales y artistas que residen en Cuba o fuera de ella.

Bibliografía

Alonso, Aurelio. “La sociedad cubana tras medio siglo de cambios, logros y reveses”. En: *Cubadebate*. Disponible en: <<http://www.cubadebate.cu/opinion/2011/09/07/la-sociedad-cubana-tras-medio-siglo-de-cambios-logros-y-reveses/>>. Consultado en: 22 mayo 2017.

Álvarez Pitaluga, Antonio. “La cultura y la Revolución cubana: 50 años de una historia inmediata”. En: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 1-2, 2010, 76-85.

Duprat, G y Cohen, Mariano. *El ciudadano ilustre*, Argentina, España, Ficción, 117 min. 2016.

Castro, Fidel. “Palabras a los intelectuales”. En: *Revolución, Letras, Arte*. La Habana: Letras Cubanas, 1961, 7-33.

-----, Disponible en: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>> Consultado en: 22 mayo 2017.

-----, “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura,” En: *Casa de las Américas*, año XI, n. 65-66, 1971, 4-19.

Disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>.

Consultado en: 22 mayo 2017.

Centro Cultural Criterios. *La política cultural de la revolución: memoria y reflexión*. La Habana: Centro Cultural Criterios, 2007.

Chaple, Sergio. “Transformaciones en el proceso literario debidas al hecho revolucionario. La vida literaria en el lapso historiado”. En: *Historia de la Literatura Cubana*, tomo III. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008.

Fornet, Jorge. *El 71. Anatomía de una crisis*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013.

García Canclini, Nestor. “¿La mejor política cultural es la que no existe?” En: *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, 59, 2004, 10-21.

----- “Políticas Culturales en tiempos de globalización”. En: *Revista de Estudios Sociales*, 5, 200, 50-62.

Hernández, Rafael. “El año rojo. Política, sociedad y cultura en 1968”. En: *Revista de Estudios Sociales*, 33, 2009, 44-54.

León, Yanetsy. “He logrado bastante, pero no logro convencerme. Entrevista a Desiderio Navarro”, En: *Adelante*, Camagüey. Disponible en <http://www.adelante.cu/index.php/es/a-fondo/entrevistas/6100-desiderio-navarro-he-logrado-bastante-pero-no-logro-convencerme>. Consultado en: 22 mayo 2017.

Navarro, Desiderio. “¿Cuántos años de qué color? Para una introducción al Ciclo”. En: *La política cultural de la revolución: memoria y reflexión*. La Habana: Centro Cultural Criterios, 2007.

..... *Cultura y marxismo. Problemas y polémicas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.

..... *A pe(n)sar de todo. Para leer en contexto*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008.

Nuiry Sánchez, Nuria y Fernández Mayo, Graciela. *Pensamiento y política cultural cubanos*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1987.

Pogolotti, Graziella. *Polémicas culturales de los '60*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007.

Padilla, Gilberto. “El Factor Cuba. Apuntes para una semiología crítica”, *Temas*, 80, 2014, 114-120.

Viera, Katia. “Heterodoxia habanera. Una nueva generación reescribe la ciudad”. *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata. 2017.

LA NUEVA NARRATIVA LATINOAMERICANA Y EL BOOM

Marcela Medina Balguerías*

Es difícil definir el proceso de la nueva narrativa, así como sus características e integrantes. Por un lado, se observa la visión de la crítica; por otro, la de los propios escritores. Lo que está claro es que desde el principio se construye la noción de “nueva narrativa” y se elaboran listas de novelas que la integran.

Es preciso diferenciar el concepto de “nueva narrativa” del concepto del “boom”, ya que no son sinónimos ni engloban a los mismos escritores. Se podría decir que el boom forma parte de la nueva narrativa. Más adelante se expondrá el motivo siguiendo los postulados de Ángel Rama (1984).

1. Tercera irrupción de la Modernidad en América Latina

Un factor importante para poder entender el desarrollo de una nueva narrativa latinoamericana tiene que ver con el contexto que mejora las condiciones de los escritores: lo que Ángel Rama denomina la tercera irrupción de la Modernidad en América Latina, que arranca en los años 60.

Ha crecido la educación y, por lo tanto, los lectores. El aumento del público que estudia y accede a las universidades viene acompañado del esfuerzo e interés de algunas editoriales por publicar libros de estudio (sobre todo universitarios), libros políticos, libros que recuperaban el pasado nacional, entre los principales. El Fondo de Cultura Económica (México) y EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires) son las principales editoriales que atienden a este fenómeno, que precedió y sirvió de plataforma al boom narrativo.

Como se ve, siguen siendo Buenos Aires y México los polos culturales-editoriales de Latinoamérica, pero va mejorando la comunicación y aumentando los contactos en todas partes. Además, como se desarrollará más adelante, las editoriales están cada vez más dispuestas a publicar autores locales, lo que deviene en una universalización de la literatura latinoamericana. También juega un papel importante la política cultural cubana, con la

* Graduada en Estudios Hispánicos en la Universidad Autónoma de Madrid, doctoranda en Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC, Prof. Adscripta de Literatura Latinoamericana II (2017-2019). Prof. adscripta de Pensamiento Latinoamericano (Letras, FFyH, UNC). Correo electrónico: marmebal@hotmail.com

creación de la Casa de las Américas en 1959, ya que a partir de la Revolución, hace de polo cultural de la intelectualidad latinoamericana.¹

A comienzos de los 60 se da el fenómeno de los “magazines” de actualidades (semanarios, quincenarios o mensuarios) que, desde comienzos de los 60, trasladan los modelos europeos y norteamericanos (*L'Express*, *Time*, *Newsweek*) a América Latina, adecuándose a las demandas de su público. Los equipos periodísticos de estos magazines – formados muchas veces por jóvenes escritores–, desarrollan la atención por los libros y sus autores, incorporándolos a las pautas que antes estaban reservadas a estrellas políticas, deportivas o del espectáculo. De esta forma, los escritores se hacen famosos y el público lector empieza a reconocerlos. Como dice Rama (1984): “Las revistas fueron instrumento capital de la modernización y de la jerarquización de la actividad literaria: sustituyendo las publicaciones especializadas sólo al restringido público culto (...), establecieron una comunicación con un público mayor” (56-57).

2. Características de la nueva narrativa: la importancia del lenguaje

La preocupación por el lenguaje es compartida por todos los autores, un aspecto que venía problematizándose desde el Modernismo. Los escritores advierten la falta de un lenguaje propio. Un lenguaje que diga todo lo que la historia ha callado, que luche contra las falsedades y anacronías de la fundación de origen del continente y su lenguaje igualmente falso y anacrónico. En palabras de Carlos Fuentes (1969): “Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado” (30). De esta manera, empiezan a aceptar los giros y modismos latinoamericanos –elípticos, metafóricos, plásticos–. Según Carpentier (1981), se está forjando el español de América.

Se trata de una literatura revolucionaria, ya que niega el orden establecido, al que opone el lenguaje de alarma, renovación, desorden y humor. Es el lenguaje de la ambigüedad y la pluralidad de significados. Un lenguaje fuera de los cánones establecidos, que apela a todos los registros del lenguaje. Como dice Luis Harss (1966), la tarea de la nueva narrativa es ser índice, imagen y presentimiento de las transformaciones profundas que están reestructurando la sociedad.

La nueva narrativa, sumergida en la búsqueda de un lenguaje propio, experimenta con el lenguaje. Hay un abandono del relato de tipo regionalista/indigenista y una afirmación

¹ Para profundizar en la política cultural de la Revolución cubana, se puede leer el texto “Política(s) cultural(es) cubana(s) pos 1959: literatura, cultura, Revolución” que integra este volumen.

y búsqueda de técnicas narrativas nuevas. Los autores comparten la preocupación por el lenguaje, que, como manifiesta Rama (1982), no había sido suficientemente problematizado en América Latina. Así también lo consigna Luis Harss en uno de los textos críticos más leídos de la época: “Los nuestros” (1966):

Para todos estos escritores, sin excepción, el lenguaje como medio e instrumento es una preocupación constante. Uno de los elementos del lenguaje que emplean con creciente maestría es el humorismo, que como sabemos es no sólo una manera de ambientar lo cotidiano, sino además una manera de dislocarlo. (45)

Por su parte, Carpentier (1981) subraya la importancia de lo barroco en América Latina: “Que nuestro mundo es barroco, lo hemos entendido ya, y, por lo mismo, observamos que lo barroco sigue siendo la característica constante del mundo en expansión que nos ha tocado expresar” (18).

Si bien los escritores confluyen en la densidad y concentración cada vez mayores de su obra, tratando de encontrar el punto de confluencia entre lo mítico y lo personal, lo social y lo subjetivo, lo histórico y lo metafísico; también se diferencian entre sí, buscando un mecanismo narrativo particular. Carpentier sostiene que ya no hay un “aire de familia” como sí había entre los regionalistas. Es un grupo muy heterogéneo al que parece que no lo unifica nada (estilo, generación...).

Otro punto importante es la universalidad. Se da una transformación en el novelista latinoamericano, que adquiere una cultura más vasta, ecuménica y enciclopédica. Brota de lo local para alcanzar lo universal: el localismo no contradice ya la universalidad, como puede verse en Martí o Alfonso Reyes. Carpentier (1981) nos da el siguiente ejemplo:

Analizando el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, Carlos Fuentes nos ha mostrado con suma perspicacia la urdimbre de mitos clásicos, universales, que podría advertirse bajo esa novela ejemplar que, según él, viene a cerrar el ciclo de novelas inspiradas en la Revolución mexicana.

En cuanto a mí, Lévi-Strauss me ha hecho entender que el camino que lleva de una ceremonia ritual de indios amazónicos a *Parsifal* no pasa necesariamente por el *Don Juan* de Mozart. (18)

Harss (1966) sostiene que se puede hablar del verdadero nacimiento de la novela latinoamericana porque, aunque cada cual hace su camino, puede aprender de los otros. Parte de una comunidad cultural. “Su contribución no se pierde. Hay acumulación y el comienzo de una continuidad” (46). Carpentier, además, afirma que la novela latinoamericana remueve el mundo de la novela europea.

3. La tecnificación narrativa

En este apartado se sintetizan los contenidos principales del artículo de Ángel Rama “La tecnificación narrativa” (1982), dada su importancia y extensión, para poder desarrollarlo con profundidad. Las siguientes características son constitutivas de la nueva narrativa latinoamericana y, por lo tanto, es conveniente ponerlas en diálogo con las que se mencionaron previamente.

Afirma Rama que la nueva narrativa latinoamericana es un movimiento, no una estética, ya que en ella hay orientaciones plurales estructuradas sobre dos ejes:

- Horizontal: registra la acción de las diversas áreas culturales regionales que componen Latinoamérica.
- Vertical: permite visualizar las estratificaciones socioculturales que se producen en cada área.

La nueva narrativa sigue el desarrollo de la nueva sociedad: las tensiones y los conflictos, que se traducen en una variedad de estéticas que compiten entre sí y que son defendidas de manera exclusivista. De esta forma, los opuestos convivirán dentro del movimiento en variadas dosificaciones:

- Cosmovisión realista y fantástica.
- Atención referencial a la historia y su negación.
- Manejo de la lengua culta y recuperación del habla popular.
- Expresividad existencial e impasibilidad objetivante.

Hay dos polos opuestos, dicotómicos, que siempre han existido (civilización o barbarie, conservatismo y liberalismo, cosmopolitismo y nacionalismo): un polo internacionalista, que registra las sucesivas pulsiones externas que se distinguen por su variabilidad, y un polo nacionalista, que capitaliza las fuerzas integradoras y las tradicionales (autóctonas o acriolladas). La acción del polo internacionalista se ve reforzada por el expansionismo de las metrópolis y por las conquistas de la revolución tecnológica.

Por obra de la revolución tecnológica, la pulsión externa adquiere más fuerza. La incidencia internacional trae consigo la tecnificación de las letras, tal como estaba sucediendo en los demás campos del saber. Dicha tecnificación aparecía como una mejor adecuación a los mensajes que pretendía transmitir. El modo intensivo en el que se absorbieron las técnicas

narrativas hizo que adquirieran un gran relieve dentro de las obras literarias y que por ello tuvieran un impacto mayor sobre los lectores.

Al respecto, sostiene Rama (1982) que, como sucede en el campo económico, el modelo operativo es traído de Europa y Norteamérica: "...la técnica venía de Europa, la materia prima era nuestra. Con el agregado (...) de que el producto elaborado así se destinaba al consumo de la sociedad regional exclusivamente, aunque aspirando a entrar en el circuito exportador" (310). Se pregunta Rama por qué los europeos y norteamericanos son capaces de extraer de la experiencia de su propia realidad las técnicas narrativas, mientras que la realidad latinoamericana no es capaz de las mismas altas motivaciones,

...por qué de su experiencia viva no se desprenden las invenciones técnicas que en cambio deben obtenerse del campo internacional, por qué esta realidad es simplemente "materia prima", "intuición", "asunto" "peripecia", "problema" "enigma", mostrándose incapaz de ser también "técnica" para generar un orden formal que traduzca esa peculiaridad tan tesoneramente defendida para lo latinoamericano (315-316).

Rama asevera que toda modificación de la sociedad conlleva una modificación paralela de los órdenes literarios que se ajustan a una cosmovisión renovada, por lo que en los nuevos centros urbanos latinoamericanos no se puede seguir escribiendo como Rómulo Gallegos o Mariano Azuela. Los escritores, que querían expresar las nuevas circunstancias de la existencia latinoamericana, vieron las técnicas europeas como una ayuda eficaz y los modelos regionalistas como un enemigo a vencer. Las técnicas extranjeras despertaban en los escritores latinoamericanos el deslumbrado encuentro con su propia realidad, "la cual adquiriría un modo de expresarse cabalmente en la renovada técnica que el extranjero había desarrollado" (302).

a. Rechazo del objetivismo, inclinación hacia la fantasía

Si en algo coinciden todos los escritores latinoamericanos, es en el rechazo del objetivismo que propugna el *nouveau roman*, ya que coartaría una de las tendencias más visibles de la nueva narrativa: "la hedónica eclosión de un subjetivismo que se posesiona del mundo..." (326). Hay una liberación del inconsciente y la sensualidad en toda esta narrativa, que se suma al juego, la irresponsabilidad, la incorporación del humorismo o la intensa traslación del erotismo. Rama proporciona el ejemplo de Cortázar, quien, en *62, modelo para*

armar, intenta una investigación emparentada con las vías objetivistas, consiguiendo el abandono de sus lectores, “quienes se sienten perdidos en ese frío universo” (328).

El narrador latinoamericano apela a la fantasía, encendiendo el fervor de los lectores a través de una imaginación ardiente que, a la vez, no se desvincula de la realidad. Se exploran dos vías: el fantástico (practicado por importantes escritores argentinos –Borges, Cortázar, Bioy o Sábato– y la narrativa mexicana) y el maravilloso (manejado en el área antillana y sus alrededores: Carpentier, Asturias, García Márquez). Un ejemplo de ello es el éxito de *Cien años de soledad* (1967), que conjuga la trivial anotación realista (Amaranta protestando por la pérdida de las sábanas) con

...la irrupción repentina o inexplicada de lo maravilloso que arrasa con todo y sostiene el júbilo del lector, que es júbilo de recuperación de su total e irrestricta libertad por encima de cualquier imposición de la realidad [Remedios la Bella ascendiendo al cielo mientras trataba de tender las sábanas]. Tal cultivo hiperbólico de la imaginación, tal reencuentro con el universo pleno de la fantasía, trasunta agudamente la composición específica de la sociedad latinoamericana y la fuerza que en ella alcanzan las tendencias subjetivas que la irrigan (329).

Es decir, tanto en el rechazo del objetivismo, como en la adhesión a lo maravilloso/fantástico, los narradores latinoamericanos delimitan los límites de la incorporación de técnicas, construyendo el mapa de su tierra cultural, que los impregna involuntariamente, “que resulta definida en una peculiar circunstancia histórica de tipo transicional” (330). El éxito de la novela latinoamericana se debe a que, a pesar de su modernización, sigue vinculada a operaciones tradicionales, incluso folklóricas, por lo que puede dar respuesta a los gustos de un lector común no satisfecho por los productos vanguardistas. El “éxito de la narrativa latinoamericana no está sólo en su modernización evidente, sino también, paradójicamente, en el presuntivo arcaísmo de su cosmovisión, de sus asuntos y de sus modos operativos” (333).

b. Dos vanguardias modernizadoras: cosmopolita y transculturadora

Comenta Rama (1982) que dentro de la nueva narrativa latinoamericana existen dos vanguardias modernizadoras que fueron iniciadas por los poetas César Vallejo y Vicente Huidobro. Se trata de dos diálogos culturales simultáneos: uno interno, representado por Vallejo, que trata de alcanzar la modernización sin la pérdida de los factores constitutivos tradicionales (Trujillo-Lima-el mundo) y otro externo, representado por Huidobro que busca

la comunicación directa con los centros exteriores a partir de puntos latinoamericanos ya modernizados (Santiago de Chile-París-el mundo). Rama no prioriza ni legitima uno por encima del otro, y sostiene:

Ambos diálogos son auténticamente americanos (...) ambos parten de la constancia de un desequilibrio que debe ser resuelto, en ambos la obra de arte aparece como una dinámica combinación de fuerzas opuestas a las cuales se le impone la convivencia. Sus apuestas son las que varían: el diálogo interno es integrador, reconociendo el peso del pasado; el externo es futurista, abriéndose a la perspectiva universal (339).

Rama denomina “cosmopolita” al polo externo, mientras que al polo interno lo llama “transculturador”, pues, aunque ambos se basan en la capacidad de adaptación, este último se lleva a cabo desde el nivel de las culturas enraizadas en la vida histórica del continente. La definición de las vanguardias que trazan en poesía Huidobro y Vallejo, se encuentra en la evolución de la nueva novela latinoamericana a lo largo de sus generaciones. Rama encuentra estos paralelismos en tensión en diversos momentos de la literatura latinoamericana:

- Primera generación: Borges (1899) es cosmopolita; Asturias (1899), transculturador.
- Segunda generación: Cortázar (1914) es cosmopolita; Arguedas (1913) y Rulfo (1918) son transculturadores.
- Tercera generación: Fuentes (1929) es cosmopolita, Márquez (1928), transculturador.

En la siguiente cita, Rama aclara las diferencias (geográficas y de forma) que encuentra entre las dos vanguardias modernizadoras:

Mientras que los cosmopolitas trabajaron desde las más desarrolladas ciudades de América Latina que mantienen un permanente intercambio con los centros culturales externos desde hace largo tiempo y que por lo tanto ya han vivido transformaciones ingentes que sedimentaron anteriores pulsiones, los transculturadores surgen en los enclaves internos, a veces de reciente impregnación modernizadora, otras veces remanentes de antiguas culturas orales, analfabetas, o también zonas que tuvieron pasados esplendores y han sido desplazadas marginalmente por el progreso. Por eso los narradores cosmopolitas son decididamente urbanos, no sólo por sus asuntos sino básicamente por los recursos estilísticos que trasladan de la estructura cultural urbanizada, mientras que los transculturadores siguen siendo capaces de posesionarse de las zonas rurales, de los pueblecitos abandonados, de las costumbres arcaicas, de la otredad representada por las culturas autóctonas americanas (351).²

²Para más información sobre la vanguardia transculturadora, léase *Transculturación narrativa en América Latina* de Ángel Rama (1982b).

4. El mercado y la aparición de una nueva novela latinoamericana

Los editores que propiciaron el surgimiento de la nueva narrativa fueron mayoritariamente casas oficiales o pequeñas empresas privadas, que Rama (1984) llama “culturales”, diferenciándolas de las empresas estrictamente comerciales. Aquí se puede ver un breve catálogo de dichas editoriales (si bien es cierto que las que tuvieron un papel central fueron Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral y Joaquín Mortiz):

- Buenos Aires: Emecé, Losada, Sudamericana, Compañía General Fabril Editora y otras más pequeñas.
- México: Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mortiz.
- Chile: Nacimiento, Zig Zag.
- Uruguay: Alfa y Arca.
- Caracas: Monte Ávila.
- Barcelona: Seix Barral, Lumen, Anagrama.

En los años 60 sus catálogos mostraron una conversión importante: elevando mucho el porcentaje de material nacional o latinoamericano. Además, algunas de ellas llevaban a cabo concursos internacionales con premios atractivos, que dieron a conocer obras de calidad. Sirvan algunos ejemplos:

- Losada le otorgó el Premio Internacional de Novela a *Hijo de hombre* de Roa Bastos en 1959.
- Fabril Editora premió *El astillero* de Juan Carlos Onetti en 1960.
- Sudamericana le concedió el premio Novela Primera Plana a *El Oscuro* de Daniel Moyano en 1967.
- Seix Barral, con el premio Biblioteca Breve, fue la más exitosa desde 1962, cuando premió *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa.

Rama las llama editoriales “culturales” porque publicaron libros que tendrían poco público, pero que eran de gran calidad literaria. Estaban dirigidas o asesoradas por intelectuales que manifestaron una responsabilidad cultural. Propiciaron la publicación de obras difíciles, pensando en el desarrollo de la literatura más que en el de la contabilidad. Triunfaron en su apuesta y obtuvieron algunos beneficios económicos, pero no se enriquecieron. Varias desaparecieron, otras sobrevivieron arruinadas y otras resurgieron mediante la producción de *best sellers*.

A fines de los 70 se dio una gran transformación en el mercado editorial. Las editoriales culturales entraron en crisis y emergieron las empresas multinacionales del libro, que atendían exclusivamente al rendimiento económico. Incorporaron todos los títulos vendibles del boom, pero dejaron de prestar ayuda a las nuevas invenciones. Rama (1984) declara que: “No es por ninguna perversidad anticultural; es por imposición de su mismo sistema masivo que no les permite sino manejar títulos con un alto margen de confiabilidad de ventas” (68-69).

5. La crítica, reconocimiento del proceso, nómina de autores

En 1966, Harss publica una obra llamada *Los nuestros*, en cuyo prólogo declara que la crítica reconoce que algo está cambiando en el continente, pero que hay una gran ausencia de crítica e información previa. La crítica latinoamericana sobre las producciones de la nueva narrativa es casi inexistente. Por este motivo, no tiene más remedio que enfrentar el volumen sobre los nuevos escritores hablando directamente con ellos. Harss los divide en tres generaciones, añadiendo a dos escritores al borde de las generaciones de 1900 y 1915 (Guimarães Rosa y Onetti)³:

- Nacidos alrededor 1900: Borges, Asturias, Carpentier
- Nacidos alrededor 1915: Cortázar, Rulfo
- Última promoción, alrededor 1930: Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa.

Unos años después, Lafforgue (1969) publica el volumen *Nueva novela latinoamericana I*, en el que sigue muy de cerca el estudio realizado por Harss, pero cuenta ahora con un aparato crítico mayor que aquel. Propone la siguiente génesis: la nueva novela tiene algún precursor irreverente como Arlt o Macedonio Fernández. Mientras los regionalistas publican sus principales obras, algunos escritores nacidos al comienzo del siglo absorben las enseñanzas de las vanguardias europeas y de los norteamericanos (algo que resulta novedoso), creando movimientos similares en sus propios países durante la década del 20. Los escritores van accediendo a la narrativa de distintas maneras. Esta generación está formada, entre otros, por: Asturias, Manuel Rojas, Marechal, Felisberto Hernández, Arguedas, Carpentier y Borges. Se les suman las promociones posteriores: aquellos nacidos en torno a 1915, Rulfo y Cortázar, o alrededor de 1930, como Fuentes o García Márquez.

³ Puede observarse que Rama (1982) hace una división muy parecida.

Hasta llegar a los novelistas más jóvenes, como Vargas Llosa, Gustavo Sáinz, Raúl Navarrete o José Agustín.

A diferencia de Harss, Lafforgue elabora un amplio catálogo de todas las novelas que considera forman parte de la nueva narrativa. También reconoce que hay dos repuestas previsibles sobre qué es la nueva novela latinoamericana: un presente pletórico o una operación de mercado. Pero prefiere reformular la pregunta: ¿qué nos dicen las obras representativas de este presunto movimiento?

Por su parte, los escritores que escriben sobre la nueva novela latinoamericana (Fuentes, Carpentier) no mencionan la operación de mercado. Trazan una génesis de cómo ha ido evolucionando la narrativa, de dónde procede esta nueva novela, e indican las características que ellos encuentran como factor común: la preocupación por el lenguaje, la introducción del mito y la expansión internacional. Fuentes (1969) incluye en su ensayo a Carpentier, Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar y Goytisolo.

Como se advierte, el corpus de la nueva narrativa latinoamericana no es estable, ya que las operaciones críticas y editoriales tienen un estrecho vínculo con su dinámica.

6. El boom

En 1981, Rama publica el libro *Más allá del boom: Literatura y mercado*, dentro del que encontramos un ensayo llamado “El boom en perspectiva”, en el que revisa qué fue el boom y afirma que se trató de una operación de mercado más que de una operación literaria. A lo largo de este apartado se hará un repaso por los puntos más importantes del artículo.

Como dice el crítico John Stubbs Brushwood⁴, “boom” y “nueva novela latinoamericana” no son sinónimos, indican dos aspectos de un mismo fenómeno:

- La madurez de la ficción latinoamericana, desde los 40, o incluso un poco antes.
- El interés internacional en la narrativa latinoamericana y el aumento de las novelas de alta calidad producidas en los 60.

Para entender el boom, hay que tener en cuenta que es una palabra que proviene del marketing. Es un fenómeno que se había dado previamente en productos de tocador, electrodomésticos, y otros artículos de la sociedad de consumo. La sorpresa fue su aplicación

⁴ Citado en Rama (1984 84) en inglés, la traducción es mía.

en libros. Rama dice que: “Ante todo hay que definir al *boom* (...) como un tópico cuyo origen nadie conoce pero que se repite como una contraseña” (56).

a. Criterios

¿Qué criterios se utilizaron para delimitar el boom? Según Rama, primeramente cabe destacar que se hizo una división de los géneros, ya que sólo entra la narrativa latinoamericana, a pesar de que ha habido obras poéticas (Neruda) y ensayos (Paz) que se han vendido tanto o más que las novelas. Por otra parte, estuvo el criterio cuantitativo, por medio del cual se aceptó sólo a los escritores más difundidos, discriminando las obras al margen de su calidad estética. No sólo los más vendidos, sino los que han tenido mayor repercusión pública –lo que es difícilmente cuantificable–. Por último, nos encontramos con el criterio cualitativo: un criterio estético o, al menos, cultural. Hay muchas listas porque hay muchas percepciones estéticas.

Se une a todo esto la difusión de estos escritores según las nuevas concepciones del marketing periodístico de la literatura. Por este motivo, los escritores de alta calidad, pero reticentes a la exposición mediática, no aparecen (Rulfo, Onetti). Mientras que otros, más proclives o predispuestos a la mirada pública, cobran mayor fama por sus declaraciones o andanzas, algunas de ellas, explosivas, como podemos ver en la figura de Vargas Llosa⁵.

Se trata de una suerte de “club exclusivo”, formado siempre por Cortázar, Fuentes, Márquez y Vargas Llosa. Habría una segunda línea del boom ocupada por escritores como José Donoso, Roa Bastos, Cabrera Infante, Rulfo o Sarduy. En este segundo grupo, cada uno incluye a unos escritores y excluye a otros dependiendo de los criterios anteriormente mencionados.

b. Fechas

Muchos testimonios apuntan a 1972 como año de la muerte del boom, pero sin suficientes argumentos. Rama (1984) indica que incluso puede darse por concluido en 1967,

⁵ Un ejemplo de ello se encuentra en el verano español de 1974, cuando Vargas Llosa y su familia se mudan de Barcelona a Lima. En el barco –en el que viajaba con su mujer e hijos– el escritor se enamora de Susana D.C., una mujer peruana. Al llegar a Lima, le dice a Patricia (su mujer) que se vuelve por donde ha venido con su nueva amante. Efectivamente, se fue con ella a Barcelona. Sus amigos (Barral y Edwards) hacen circular la versión de que Susana es, en realidad, hermana de Vargas Llosa, consiguiendo que se propague la noticia y se vuelva un escándalo. Además, Susana estaba casada. En un momento del *affaire*, el peruano decide ir a “raptarla” a Madrid, donde se encuentra con el marido armado. Consiguen fugarse en un taxi rumbo a Barcelona. Sin embargo, la aventura no prospera y unos meses después Vargas Llosa se reconcilia con su mujer. (Ayén 2014)

tras la publicación de *Cien años de soledad*: “Fue ese libro el que contextura al aún fluyente e indeciso boom, le otorgó forma y en cierto modo lo congeló como para que pudiera comenzar a extinguirse” (86). Otra explicación lo podría postergar hasta el 1973, fecha del golpe de Estado en Chile (tras el asesinato de Allende). En 1976 culmina y se consolida el proceso de dictaduras del Cono Sur con la junta militar argentina, que pone fin a las esperanzas de la revolución.

Rama no hace alusión al caso Padilla, ocurrido en Cuba en 1971 y que es muy importante para entender la disolución del boom. Heberto Padilla fue un poeta cubano que fue premiado en 1968 con el premio Julián del Casal por la UNEAC (Unión de escritores y artistas de Cuba) por su libro *Fuera del juego*, pero que, a la vez, fue acusado de contrarrevolucionario por ese mismo libro, lo cual generó un fuerte rechazo internacional. A partir de este año, empiezan las tensiones internas y externas. En 1971 se produce el arresto de Padilla, quien, posteriormente, hace una autoacusación pidiendo perdón. Mientras Padilla está encerrado, un grupo de intelectuales (entre los que están muchos del boom que habían apoyado la revolución cubana) escriben dos cartas a Cuba pidiendo la liberación del poeta. Fuentes y Vargas Llosa se enemistaron con Cuba, mientras que Cortázar (que había firmado la primera carta, pero que luego se arrepintió) y García Márquez siguieron apoyando la Revolución. Este es un motivo de que muchos consideren el año siguiente, 1972, como el fin del boom latinoamericano, pues la intelectualidad latinoamericana, que tiene en Cuba a su faro durante los años 60, se ha dividido en dos: los que apoyan la Revolución y los que no.

Tampoco menciona Rama el desencuentro entre Vargas Llosa y García Márquez a principios de 1976, que termina de disolver por completo al grupo de novelistas y amigos. Por motivos ajenos a las cuestiones literarias, los dos grandes amigos tuvieron un altercado en un espectáculo público. El 12 de febrero de 1976, durante el estreno de la película *Supervivientes de los Andes* en México D.F., Mario Vargas Llosa se acercó a su amigo Gabriel García Márquez, le pegó un puñetazo en el ojo delante de algunos testigos (entre los cuales estaba la escritora Elena Poniatowska) y rompió así con la amistad más estrecha del boom latinoamericano, que nunca pudo reconciliarse. (Ayén, 2014)

Hay que tener presentes todos estos motivos –quiebre de la intelectualidad latinoamericana, enemistades dentro del grupo de amigos del boom y consolidación de los procesos dictatoriales en el continente– para poder entender el decaimiento del boom a principios de los años 70.

El inicio del boom lo sitúa Rama en torno a 1964, fijándose en la evolución de las ventas de Cortázar. Hasta 1963 había publicado tres libros con tiradas de unos 3.000 ejemplares. En 1963 aparece *Rayuela* con 3.000 ejemplares, desencadenando las ventas y reediciones, que se incorporan al régimen de tiradas anuales. A partir de 1970 las reediciones se asientan con una media de 10.000 ejemplares anuales por título.

El punto alto de la producción editorial se dio en 1967 con la llegada de *Cien años de soledad*, que alcanzó los 25.000 ejemplares. A partir de 1968, se vendieron 100.000 por año: una revolución en las ventas del continente, pues tengamos en cuenta que, por ejemplo, las primeras obras de Borges salieron en tiradas de 500 ejemplares. Estas cifras ayudan a entender por qué se denominó “boom” a este proceso.

Una constante que se da en todos los autores es que la explosión de una obra arrastra las ventas de las anteriores a cifras bastante altas, haciendo que estos autores pasen de las pequeñas casas editoras a otras de mayor circulación. De esta forma, se genera un efecto típico del marketing editorial: la mayor difusión del autor lleva a la reedición de obras anteriores suyas y de otros escritores. Por ejemplo, el éxito de Vargas Llosa trajo consigo la reedición de las obras de Arguedas. Comenta Rama (1984) sobre esto:

El lector común, poco avezado en referencias bibliográficas ni ducho en ordenamientos generacionales, se vio en presencia de una prodigiosa y repentina floración de creadores, la cual parecía tan nutrida como inextinguible. De hecho no está presenciando una producción exclusivamente nueva sino la acumulación en sólo un decenio, de la producción de casi cuarenta años que hasta la fecha sólo era conocida por la élite culta (90-91).

Sucede así que al mundo exterior llegan las novelas latinoamericanas producidas durante treinta años al mismo tiempo. Es muy importante tener esto presente, ya que contribuyó a un aplanamiento sincrónico de la historia de la narrativa latinoamericana que sólo con posterioridad y dificultosamente la crítica trató de enmendar. La información llegaba tarde y de forma confusa. Leyeron a Vargas Llosa antes que a Rulfo.

c. Profesionalización del escritor

Con el boom llega el añorado sueño de los escritores latinoamericanos: la profesionalización de la escritura. Hasta este momento, tenían que conjugar la literatura con un trabajo que proveyera a su sustento. Si bien muchos escritores del boom tuvieron que compaginar la escritura con otros trabajos, esta era el primer empleo y estos estaban

relacionados con la tarea literaria: colaboración con editoriales, traducciones, enseñanza, cursos, etc.

Pero la profesionalización trae consigo la asunción de un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema, ya que "...lo suelda [al escritor] de un modo indirecto al mercado, lo que no quiere decir que haga de él meramente un servidor, sino que lo obliga a asumirse como un productor que trabaja dentro de ese marco impuesto. Allí debe operar y triunfar" (Rama, 1984, 94).

La primera gran diferencia entre el escritor profesional y el aficionado es la más alta productividad, que no por ello calidad artística. La dedicación exclusiva trae consigo el adiestramiento y la eficacia, pero, por otro lado, el escritor debe responder a la demanda apremiante del mercado editorial, lo que puede perjudicar al proceso de maduración artística. Esto provocó que en algunos casos los autores entregaran obras inmaduras o con las que no estaban satisfechos para abastecer la demanda de la hora, que no era sólo económica, sino que también era necesaria para estar presente en determinados lugares, debates, luchas, etc. El resultado de estas situaciones fueron libros accidentales, extrayendo manuscritos descartados o publicando obras que se habían desechado.

Sucede que en los primeros años del boom había muchas obras para ofrecer al público, pues muchas de ellas eran anteriores; pero, pasado este primer momento, quedó patente que no había suficientes productores y producciones para abastecer semejante demanda del mercado editorial.

d. Leyes del mercado

Se enumeran aquí algunos ítems relevantes para entender la lógica del mercado aplicada a la industria editorial:

- El nuevo lector no puede manejarse solo en la selva bibliográfica, de forma que nacen las listas de *best-sellers*.
- Se usan "marcas" para que el lector reconozca la obra como: "Del escritor de *Cien años de soledad*". Se transforma así el título exitoso en una marca que asegura toda la cascada de productos de la misma fabricación.
- Los catálogos de las editoriales culturales son mucho más amplios que los de las comerciales. Estas últimas buscan la producción masiva de pocos títulos, ya que produce mayores ganancias.
- *Mass media*: los autores conquistaron la autonomía profesional, pero, por otro lado, quedaron ligados a la restricción de su libertad, ya que debieron seguir las normas del mercado: lanzamiento de libros, firmas, entrevistas, apariciones en televisión, radio, etc

e. Visión escritores

Comenta Rama (1984) que siempre ha habido escritores intelectuales y escritores artistas, pero que el proceso de tecnificación en la cultura urbana ejerció su influjo sobre la preparación académica de los escritores, disolviendo así algunas dicotomías que habían operado frecuentemente en Latinoamérica, como que el escritor no podía ser crítico. Por este motivo, los escritores del boom fueron los primeros analistas de sus obras y del fenómeno continental que se estaba viviendo. A continuación se pueden leer las posturas de algunos de sus integrantes.

Rama (1984) muestra la reacción de Vargas Llosa en 1974 a las críticas de aquel sobre los aspectos negativos del boom:

Lo que se llama boom y que nadie sabe exactamente qué es –yo particularmente no lo sé– es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico. Ahora bien, no se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral. Como tal, ese fenómeno ya pasó. (...) Los editores aprovecharon muchísimo esta situación pero ésta también contribuyó a que se difundiera la literatura latinoamericana lo cual constituye un resultado a fin de cuentas bastante positivo (59).

Rama sostiene que Vargas Llosa enfoca el tema desde la creación individual, dejando en un segundo plano el ángulo social y económico, importante en cualquier proceso de difusión masiva y que el escritor peruano relega a un “accidente histórico”. Por su parte, Cortázar subraya en el texto de Rama el fenómeno de expansión del público lector latinoamericano y explica la atención que manifestó por las obras latinoamericanas en la búsqueda de una identidad, “lo que le lleva a destacar los implícitos contenidos políticos que él ve en el boom y que examina desde una óptica de izquierda” (60-61).

...eso que tan mal se ha dado en llamar el boom de la literatura latinoamericana, me parece un formidable apoyo a la causa presente y futura del socialismo, es decir, a la marcha del socialismo y a su triunfo que yo considero inevitable y en un plazo no demasiado largo. Finalmente, ¿qué es el boom sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación? (...) Aparece, entonces, en estos últimos quince años, el hecho incontrovertible, innegable, de lo que se conoce como boom (es lamentable que para definirlo se hayan servido de una palabra

inglesa). En el fondo, todos los que por resentimiento literario (y son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican al boom de maniobra editorial, olvidan que el boom (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina? Desgraciadamente no todo el pueblo, pero no caigamos en las utopías difíciles. Lo que importa es que haya sectores que se hayan dilatado vertiginosamente y que hayan obrado el milagro increíble por el cual un escritor de talento de América Latina, que en los años 30 hubiera difundido con tremenda dificultad una edición de 2000 ejemplares (los primeros libros de Borges se vendieron a 500 ejemplares) de golpe se convierte en autor popular con novelas como *Cien años de soledad* o *La Casa Verde* o cualesquiera de las novelas que estamos leyendo y que ya se están traduciendo al mundo entero.

Cortázar destaca el hecho obvio de la aparición de un nuevo público lector, así como de su búsqueda de identidad. Contesta persuasivamente a la argumentación de que el boom fue simplemente una operación de mercado de las empresas editoriales. Rama recupera el problema de la identidad mencionado por Cortázar, poniéndolo como centro de la problemática desarrollada por esta nueva generación, ya que las diversas orientaciones políticas que representan los escritores, le parece que evidencian que la política fue sólo un componente secundario del boom.

La tercera definición del boom dada por unos de sus integrantes sería la de Donoso, también de 1972. Se trata de una definición puramente literaria, que ni siquiera tiene en cuenta el consumo masivo de narraciones latinoamericanas. Él ve la aparición de esta “nueva narrativa latinoamericana” como una mutación de la escritura a partir de *La región más transparente*. En su ensayo se superponen y desencuentran dos enfoques: el estético y el generacional. Continúa Rama:

...al ofrecer una visión literaria del fenómeno y al situarlo centralmente en la década del sesenta, Donoso establece una línea divisoria entre lo nuevo pleno y lo anterior que sería un “espacio desierto” pero donde están libros de Cortázar, Onetti, Rulfo, Guimarães Rosa, Lispector, y la obra capital de Borges que tiene mayores vínculos con la nueva narrativa que la de otros contemporáneos como Carpentier. Para Donoso, esa “nueva narrativa” se perfila sobre una renovación generacional a la que se han sumado algunos “reservistas”. Su definición estaría en la conjunción de una nueva percepción de la estructura narrativa y otra del manejo de la lengua, lo que tanto en Fuentes como en el mismo Donoso es evidente, aunque no lo sea en igualmente en algunos escritores que él integra al movimiento. En su ensayo se superponen y se desencuentran dos enfoques: según uno el boom es una estética (...), según otro es un movimiento vagamente generacional donde por lo tanto conviven estéticas tan disímiles y aun opuestas como la suya y la de Carlos Martínez Moreno, la de Julio Cortázar y la de Mario Benedetti (65).

7. Conclusión

A lo largo de este texto se han expuesto las características que dan forma a la nueva narrativa latinoamericana: la preocupación por el lenguaje y la experimentación técnica, que encuentra dos vertientes, el cosmopolitismo y la transculturación. Hay que tener presente la tercera irrupción de la Modernidad en Latinoamérica, que trae consigo el aumento de los lectores y el crecimiento de la industria editorial, para entender el éxito de esta nueva narrativa y saber diferenciar dentro de ella el fenómeno del boom latinoamericano.

El tema aquí desarrollado es complejo y ha sido profundamente problematizado por la crítica a lo largo del tiempo. No se ha pretendido abarcar la extensa bibliografía existente, sino poner en diálogo los primeros textos que surgieron alrededor de esta nueva forma de narrar.

Bibliografía

- A.A.V.V. *Nueva Novela Latinoamericana II*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- Ayén, Xavi. *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA, 2014.
- Donoso, José. *Historia personal del Boom*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1998.
- Carpentier, Alejo. “La novela latino-americana en la víspera de un nuevo siglo” en *La novela latino-americana en la víspera de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Mortiz, 1969.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- Lafforgue, Jorge (Comp.). *Nueva Novela Latinoamericana I*, Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Rama, Ángel. “La tecnificación narrativa”. En *La novela en América Latina. Panoramas (1920-1980)*. Bogotá: Procultura/Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982b.
- Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984.

LAS VANGUARDIAS EN LATINOAMÉRICA: EL CREACIONISMO DE VICENTE HUIDOBRO

Sofía Galleguillo*

1. Introducción

Entre algunos de los rasgos principales de la literatura occidental y latinoamericana de la primera mitad del siglo XX se destacan los conflictos bélicos que sacudieron la práctica poética de los escritores, el impacto de la modernización tecnológica en la producción artística y el intercambio entre diferentes lenguas y culturas en el marco de un intenso internacionalismo, rasgos que imprimen en muchas de sus obras un grado de disrupción, cosmopolitismo y mezcla de influencias mucho mayor que en los siglos precedentes. Esos grandes rasgos podrían resumirse en la propuesta que trae consigo la aparición de las distintas vanguardias que buscan crear nuevos modos de expresión artística, y romper con los procedimientos tradicionales de la literatura.

En este particular período de la historia de la literatura, se enmarca la vida y obra del autor chileno Vicente Huidobro. A continuación se ofrece un abordaje teórico-crítico que va a facilitar una aproximación a su vasta obra, de la que sólo se hará hincapié en algunos aspectos generales, con el fin de abordar los problemas más sobresalientes en la obra literaria del escritor.

Huidobro es considerado por la crítica literaria nacional e internacional como uno de los principales creadores y difusores del movimiento poético vanguardista en el orbe cultural de habla hispana (Chile y América Latina, pero también España, dada su residencia en Europa desde 1916 hasta 1932) durante el primer tercio del siglo XX, especialmente por el desarrollo de su teoría poética conocida como Creacionismo. El nombre deriva de la importancia que Huidobro le da al acto creativo, en tanto, una reelaboración o giro fundamental del arte mimético. Para el autor, el artista no debía limitarse a imitar a la Naturaleza¹, sino que debía crear un artefacto nuevo en relación con lo ya creado por la

* Ayudante Alumna de la Cátedra de Literatura Latinoamericana I y II, becaria de “Becas de iniciación a la investigación”, Fac. de Filosofía y Humanidades- UNC. Correo electrónico: sofiagalleguillo@gmail.com

¹De ahí el nombre de su manifiesto creacionista: *Non serviam* “No te serviré”

tradición artística. Hay que tener en cuenta que para Huidobro la imitación concierne al mecanismo creador de la naturaleza.

2. Vanguardia

El vanguardismo es un conjunto de movimientos y corrientes artísticas y literarias reactivas que surgieron en Europa en los inicios del siglo XX, y se expandieron a nivel universal y en América Latina a partir de la finalización de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), cuando los canales del vínculo cultural se restablecen. Abarca una gran variedad de movimientos y corrientes artísticas, cuyo principal elemento compartido es la libertad de creación o expresiva y la innovación estética. La crítica ha coincidido en que la vanguardia es la denominación común para los diversos movimientos artísticos surgidos en Europa.² Hugo Verani, por ejemplo, sostiene: “La vanguardia es el nombre colectivo para las diversas tendencias artísticas (los llamados *ismos*) que surgen en Europa en las primeras dos décadas del siglo veinte” (1991, 9).

En esta época comienzan a ser cuestionados los valores heredados y se consolida una actitud de rebeldía contra una “cultura anquilosada”, lo que permite que se abran caminos a nuevos modos de sensibilidad estética. Es una época en donde coexisten grandes inquietudes, con características dispares que comparten el deseo de descubrir nuevas posibilidades de expresión. Esto se da en relación a un mundo cuyo caudal de transformaciones no puede ser dicho con los recursos poéticos de la época anterior.

Sin embargo, Octavio Paz, en su ensayo *Los hijos del limo* (1974) se propone “mostrar que un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX.” (1990, 24). Este principio es singular en la historia de la humanidad según el recuento que Paz hace de la concepción del tiempo que tenían civilizaciones primitivas, la religión hindú y el cristianismo. El autor, al referirse a este período, el de la vanguardia, habla de una “tradición de ruptura”: “La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la

² Los movimientos vanguardistas fueron objeto de estudio de la crítica desde sus inicios, sin embargo, en su mayoría fueron atomizados por movimiento o por países. Los primeros estudios críticos sistematizados y generales sobre las vanguardias surgen a partir de los años '60. Al respecto véase: Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, 1962; Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*, 1965; Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 1968. A partir de allí comienza un proceso crítico continuo de revalorización y reconfiguración de las visiones sobre la conformación de las vanguardias que continúa hasta hoy. En el caso latinoamericano, este proceso se profundiza a partir de los años '80 del siglo anterior. Las propuestas de sus principales críticos son seguidas en este trabajo.

ruptura...” (1990, 11). El cambio de episteme, seguido del próximo cambio de episteme: parece que nada llega para quedarse sino la idea de lo actual. Hay una celeridad del tiempo; pasado, presente y futuro se confunden. Subyace una angustia, en este aparente eterno presente, que brota del conocimiento (porque la modernidad se reconoce como tradición) que tenemos de que no hay un gran quiebre, sino un perpetuo quiebre, estamos en una época autodestructiva. “La negación de todos los principios, el cambio perpetuo, es su principio.” (1990, 22)

El vanguardismo literario latinoamericano corresponde, solo en parte, al período en el que se desarrollan las vanguardias europeas en el siglo XX y surge a partir de la necesidad de renovación elaborada por los diferentes tipos de arte frente a un período de importantes cambios sociales, enmarcados por eventos como la Revolución Mexicana (1910), la Primera Guerra Mundial (1914- 1918), la Revolución Rusa (1917), la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939- 1945).

Dentro de estos movimientos de vanguardia se ubica Vicente Huidobro, fundador y único representante del Creacionismo, con un rol importante como promotor de las vanguardias estéticas europeas dentro del mundo de habla hispana. Los postulados principales de su poética están expuestos en sus numerosos manifiestos, pero inicialmente en *Non serviam* (1914), *Pasando y pasando* (1914), en el prefacio de *Adán* (1916) y, por último, en la conferencia en Buenos Aires en 1916 donde expuso por primera vez su teoría, la teoría creacionista. A partir de esto, podemos decir que la percepción de un mundo, cuyo pasado está fractura del presente, da como resultado que el pasado se invalide y que sólo quede el presente como algo válido, no hay vínculo ni continuidad, por ello se puede decir, que los manifiestos dan cuenta de esa fractura, de ese proceso histórico fracturado.

Por ello, se puede decir que la lírica de Vicente Huidobro, en palabras de Yurkievich:

Está favorecida por la circunstancia histórica, por el corte radical de todos los continuos (político, social, científico, tecnológico, filosófico, artístico), por la invalidación del pasado, por el auge maquinista, por la velocidad del cambio, por la ciudad fabril y sus concentraciones multitudinarias, por la rapidez y la extensión de las comunicaciones, por la integración industrial y mercantil del nuevo orbe, por la expansión de la realidad a escala planetaria. (Yurkiévich, 2003, 16).

3. Vida y Formación

Vicente Huidobro, nombre literario del poeta Vicente García- Huidobro Fernández, nació en Santiago de Chile el 10 de enero de 1893 en el seno de una familia

aristocrática. Su primera educación formal la recibió de institutrices inglesas y francesas y, posteriormente al Colegio San Ignacio de la Compañía de Jesús en Santiago. En lo que la crítica considera la primera etapa de su trayectoria, comenzó estudios de literatura en 1910, que no completó, en el antiguo Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Su educación literaria más importante no la desarrolló en el espacio universitario sino en diferentes instancias no académicas como las tertulias que oficiaba su madre, María Luisa Fernández Bascuñán, quien la ayudó a editar la revista *Musa joven* en el año 1912. Ese período se caracteriza por una intensa vida literaria interna en Santiago previo a su partida a Europa; en él se puede apreciar la transición de Huidobro del modernismo a la vanguardia. Con Pablo de Rokha (poeta central de la vanguardia chilena) editó la revista *Azul* en 1913. Si bien no continuó los estudios académicos sí tuvo vida literaria que consistió en la edición de revistas y en la publicación de sus primeros libros.

Para dar un panorama general de la vida y obra de Huidobro utilizaremos la periodización expuesta por Rene de la Costa en su obra *Huidobro, los oficios de un poeta*:

En el año 1911, a los 18 años, Huidobro publicó *Ecos del alma* y, antes de cumplir 21 años, ya había publicado otros cuatro libros: *Canciones en la noche*, *La gruta del silencio*, *Las pagodas ocultas* - todos en 1913- y *Pasando y pasando* en 1914; este conjunto de obras han representado para la crítica un período de aprendizaje poético dentro de la vasta trayectoria literaria de Huidobro. Caracterizado por su relación con las tendencias literarias imperantes en esos años y, sobre todo, con el modernismo hispanoamericano, este período culminó con la publicación de *Adán* (1916), libro en el que se han observado los rasgos fundacionales del *Creacionismo*. Al mismo tiempo, y coincidente con su breve estadía en Buenos Aires de paso para su instalación en Europa, Huidobro expone por primera vez los alcances del término *Creacionismo* (1916), en una conferencia en el Ateneo de Buenos Aires y publica una plaquette de nueve poemas titulada *El espejo de agua* (1916) que será más tarde muy importante para fijar la prioridad cronológica del *Creacionismo* por encima de otras poéticas vanguardistas, como el Cubismo de Apollinaire, con quien establecerá una polémica por este tema. En ese mismo año parte rumbo a Europa junto a su familia y se instala en París en plena guerra mundial. Su estadía en París marca una etapa de intensa producción poética que comienza en el 16 y termina en el 21. Esta segunda etapa, una de las principales dentro de su trayectoria, arranca precisamente con la publicación de *El espejo de agua* (1916),

Durante estos años, mientras en Chile se vivía un proceso de modernización socioeconómica y cultural que tuvo como una de sus primeras manifestaciones las vanguardias artísticas, Huidobro generó desde los polos de la cultura metropolitana (París y

Madrid) un discurso estético rupturista que lo llevó a publicar *Horizon carré*³ en 1917 y, luego de su traslado a Madrid en 1918, los libros y folletos *Ecuatorial*, *Poemas árticos*, *Hallali* y *Tour Eiffel*. Simultáneamente durante su estadía en Europa participó en revistas de vanguardia, estableció relaciones con el movimiento cubista, literario y pictórico, principalmente con Guillaume Apollinaire, con otras importantes figuras de la creación internacional y publicó *Saisons choisies* (1921), libro que recoge sus poemas en francés e incluye el famoso retrato del poeta hecho por el artista español Pablo Picasso.

El tercer período que se puede marcar dentro de la producción literaria de Huidobro coincide con la publicación de textos fundamentales de su obra como la novela *Mío Cid Campeador. Hazaña* (1929) y los libros *Altazor* (1931) y *Temblor de cielo* (1931), en donde cristalizó su estética *creacionista*. Durante este período también dio a luz un volumen de ensayos titulado *Manifiestos* (1925) y, por requerimiento del director de cine rumano Nime Mizú, preparó el guión para la película *Cagliostro* (1923). Por este guión filmico, Huidobro recibió su único premio en el extranjero, otorgado en Nueva York por la *League for Better Motion Pictures*.

Asimismo, en estos años el poeta se aventuró a realizar cruces con otras artes como el teatro (*Salle Comedie* de París), la moda (*robes- poemes*) y la plástica. De esta última exploración, nacieron sus emblemáticos caligramas y poemas pintados. El autor volvió a Chile en 1925, allí publicó *Vientos contrarios* (1926) y participó activamente en política, fundó el periódico *Acción, diario de Purificación Nacional* y llegó incluso a presentarse como candidato a la Presidencia de la República.

Entre los años 1935 y 1938 estuvo en España durante la Guerra Civil. Regresó a Chile en 1938, donde continuó su incansable labor creadora y publicó ese mismo año *Sátiro o El poder de las palabras*, una novela de gran penetración psicológica. Junto con otros autores como Braulio Arenas y Fernando Alegría colaboró en la revista **Multitud**; recopiló antiguos poemas dispersos de 1923 en *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido*, ambos libros dados a conocer en 1941 y considerados como obras fundamentales en su creación poética.

A finales de la Segunda Guerra Mundial, el autor regresó a Europa para alistarse con el ejército Francés, con el que participó en las últimas batallas y obtuvo el grado de capitán. Entonces su figura comenzaba a ser una leyenda en Chile, donde en 1945 se publicó su

³ En esta obra aparece su escrito “*Creacionismo*”, que se presenta como epígrafe, en el que podemos encontrar algunas de sus líneas poéticas fundamentales. Este texto posee afirmaciones muy resonantes como: “Crear un poema sacando de la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva”. “Nada de anecdótico ni descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora”. “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”.

Antología. Su experiencia bélica le dejó una herida que no llegó nunca a curar y que lo condujo a la muerte cuando estaba de vuelta en su país natal, falleciendo a orillas del mar en Cartagena el 2 de enero de 1948. Ese mismo año apareció de manera póstuma, gracias al trabajo de su hija Manuela García-Huidobro, su obra *Últimos poemas*⁴.

4. Creacionismo

Como ya se afirmó, fue el chileno Vicente Huidobro quien dio vida al movimiento poético llamado Creacionismo y del cual fue su único exponente, situación singular en el contexto de las vanguardias compuestas por grupos en general. Como sostiene el crítico chileno Raúl Silva Castro “La palabra Creacionismo surge (...)de aquellos sitios en que Huidobro manifestó su convencimiento de que el poema no debía cantar cosas preexistentes en la naturaleza, sino crear estas mismas cosas” (Silva Castro, 1960, 116). Este movimiento es parte del conjunto de manifestaciones o ismos surgidos a comienzos del siglo XX e influenció en la poesía hispanoamericana y en el círculo francés potenciando las posibilidades de su expresión.

Huidobro, dentro de este panorama del vanguardismo cosmopolita, se presenta como un puente entre el vanguardismo europeo y el latinoamericano. Esto es una de las marcas/ rasgos que Ana Pizarro encuentra en el autor chileno: “Vinculado a una cultura cosmopolita, y en relación con la producción europea, Huidobro se perfila como una voz que desde la continente habla a la cultura universal” (1994, 16). Precisamente, Pizarro sostiene que Huidobro genera en su poesía un proceso de integración que le permite apropiarse de ella, modificarla y manejarla siempre teniendo en cuenta que él no forma parte de esa cultura y que lo hace desde su experiencia personal como latinoamericano:

Vicente Huidobro rescata así para el discurso latinoamericano lo mejor de las estrategias culturales de la vanguardia que vive en Europa y devuelve, al mismo tiempo, al legado cultural de occidente un discurso transgredido por la presencia... de un espacio que atomiza al artefacto técnico y que deja traslucir las pulsiones de una cultura que expresa las otras formas de la modernidad. (1994, 17)

Lo afirmado por Pizarro encuadra a Huidobro en el proceso de transformación vanguardista de la literatura latinoamericana.

⁴ Esta obra es un giro en su proyecto poético porque se trata de una poesía de tipo conversacional

Como aparece en el verso 17 de su poema *Arte poética* “El poeta es un pequeño Dios”; con esta premisa, la del poeta creador de un universo, Huidobro dio vida a este movimiento estético constituido como un paradigma temprano para las vanguardias poéticas en habla hispana en el siglo XX. Así mismo desde *Non Serviam* (1916), abordado como texto programático, Huidobro plantea la necesidad de abandonar la reproducción de la realidad preexistente, a fin de buscar su propia verdad y crear su propio mundo, paralelo al de la naturaleza. Como plantea Ana Pizarro:

Las afirmaciones del poeta chileno se reducen en este primer nivel a los planteamientos siguientes: a) Hay que romper con la poesía de reproducción de la naturaleza... b) para crear una obra independiente que tenga una arquitectura propia. (1969, 5)

Para Pizarro, el autor plantea que los principios estéticos de la poesía creacionista son humanizar las cosas y hacerlas íntimas, precisar lo vago, hacer abstracto lo concreto y concreto lo abstracto; cambiar el valor usual de los objetos para crear uno nuevo.(1969). A Huidobro no le interesaba ajustarse a los moldes rígidos y limitados⁵, el poema creado es el que en cada parte constitutiva y todo el conjunto muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo. Es un producto de la acción del poeta, libre de elementos anecdóticos y descriptivos, que se distinguen por el énfasis en los efectos visuales, sonoros, gráficos, como la novedosa disposición tipográfica.

Huidobro escribió, tempranamente, textos dedicados a esclarecer su idea sobre la poesía. *Arte poética*, uno de los poemas/manifiesto de *El espejo de agua*, es uno de los primeros de ellos. Allí el autor señala cómo debe ser la poesía y qué es un poeta.

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente que temblando.
Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.
Estamos en el ciclo de los nervios,

⁵Como se comprobará en las palabras del propio Vicente Huidobro en la introducción que hace en *Mío Cid Campeador*, donde trata de justificar los cambios en su obra y su tratamiento. Entre otras cuestiones habla precisamente de este aspecto y afirma rotundamente: "Hay muchos poetas que hacen novelas de novelistas. Allá ellos. Yo no participo de ese vicio. Sólo me interesa la poesía y sólo creo en la verdad del Poeta". Obras Completas de Vicente Huidobro. Ed. Braulio Arenas, op., cit., vol. II, pág. 800.

el músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero / Reside en la cabeza.
Por qué cantáis a la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema:
Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.
El poeta es un pequeño Dios.
(*El espejo del Agua*, 1916).

En *Adán* (1916), el poeta rompe con el verso tradicional, eliminando la rima. Desde ese momento el verso libre⁶ va a imperar en su producción literaria, de la que también desaparece la puntuación. Desde el “Prefacio” comienza con varias ideas y actitudes ya conocidas: el rechazo a los poetas antiguos: “... es innegable que la mayoría eran poetas de vestuario, sin nada interno...” (Huidobro, 1916, 16); el deseo de libertad para el arte: “Creo que la poesía es una cosa tan grande, tan por encima de esas pequeñeces y de todos esos tratados, que el hecho de quererla amarrar con las leyes a las patas de un código me parece el más grosero de los insultos” (Huidobro, 1916, 26) ; la violenta ruptura con las enseñanzas tradicionales y el lenguaje, que es voluntariamente irreverente: “Mi Adán no es el Adán Bíblico, aquel mono de barro al cual infunden vida soplándole por la nariz, es el Adán científico” (Huidobro, 1916, 21).

4. 1. Principales características del creacionismo

Haciendo una síntesis de los principales rasgos con que la crítica huidobriana ha caracterizado al Creacionismo, podrían destacarse los siguientes, en gran parte confirmados por los movimientos vanguardistas posteriores en América Latina (como el Ultraísmo argentino, el Estridentismo mexicano, entre los más destacados):

- Concepción de la obra literaria como un ente totalmente autónomo de su referente. La poesía es un acto de creación absoluta. Hallaría su significado en ella misma, obviando la función referencial del lenguaje, así, el objeto en sí es el poema y no de lo que trate el poema.

⁶Un verso libre es una clase de expresión de la poesía que se aleja de los criterios habituales de medida y rima. Si bien es posible afirmar que se trata de una forma similar a la prosa poética y a los poemas en prosa, el verso libre tiene la particularidad de mantener la ubicación tipográfica tradicional de los versos, es decir, de líneas sangradas, de manera que a nivel visual no es posible relacionarla con el resto. Para Huidobro el verso es como un llave, él considera que la estrofa es la medida del poema, de allí que el ritmo se dé en la estructura estrófica y no en el verso.

Por ello, hay un rechazo de la mimesis (reflejo de la realidad de una forma verosímil) porque para el Creacionismo referirse a la realidad existente implica no crear nada.

- Supresión de los signos de puntuación. Versolibrismo. Concepción espacial del poema. Libertad y juego fónico.

- Profusión imaginal. Yuxtaposición arbitraria y libre asociación de imágenes, sin referente claro.

- Interrelaciones semánticas de las imágenes, sin un hilo conductor aparente ni lógica sintáctica.

- Prescindencia de lo anecdótico, de lo descriptivo.

Ahora bien, para profundizar en el conocimiento de la poética huidobriana hay que tener en cuenta que el poeta creacionista se opone al naturalismo, es decir, a la reproducción de la naturaleza y busca crear una naturaleza propia. En su texto *Non Serviam*, Huidobro ataca a la naturaleza y disse que creará una suya, propia, que se regirá por leyes diferentes.

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. (1916)

Allí es explícito el propósito según el que los días en que la poesía imita a la naturaleza deben terminar y el poeta debe crear sus propias imágenes, su propia naturaleza vista desde su perspectiva y desde sus propias vivencias. Desde este punto de vista, el Creacionismo plantea cómo el escritor o creador de la obra de arte crea su propio espacio a partir de lo que lo atraviesa como individuo, lo que en el plano de la poesía se tradujo en el enriquecimiento de las imágenes, que alcanzan un elevado grado de plasticidad.

Al estar tan asentado en el vínculo arte y vida, se crea un tipo de poesía que no intenta capturar un referente sino que está más centrado en quien escribe. No está pensado para el lector, no hay voluntad comunicativa por ello el sentido se vuelve opaco, demandando un trabajo similar al de la creación poética por parte del receptor. Y eso genera un universo enriquecido pero más complejo en su interpretación.

5. Arte- Vida

Dentro de la estética *creacionista*, como así también de las otras vanguardias de la época, se privilegia a la relación arte-vida. Vicente Huidobro durante la década de 1930 (de la mano de su actividad política, que lo llevó a afiliarse al Partido Comunista de Chile y a

apoyar las causas republicana española y antifascista) desarrolló una estética que intentaba conciliar la autonomía de la obra literaria y la función social de la literatura. Esta concepción estética planteada por el autor, que ha sido leída también como un “creacionismo político” (Neghme, 1984, 75-82), se manifestó de manera más clara en su producción narrativa y dramaturgica, especialmente en la comedia *En la luna* o en la novela *La próxima (historia que pasó en poco tiempo más)*, ambas publicadas en 1934. Dicha concepción tiene vital importancia dentro de la literatura del autor y se la puede ubicar en el tercer periodo dentro de su producción literaria que coincidió con la escritura de su último manifiesto, *Total* (en 1932), y la obra *Monumento al mar*, en 1937.

Para el autor, el poeta creacionista dibuja con palabras su propio universo de formas muy diversas, como puede ser el uso de un lenguaje inventado, construcciones sintácticas nunca vistas antes, la mezcla de idiomas diferentes, juegos con las tipografías, la desestimación de una línea de tiempo o la utilización de largas enumeraciones y anáforas que restablecen otro sentido temporal, más a tono con la aceleración histórica que percibe el poeta en la experiencia de su tiempo.

En el Creacionismo el escritor no está sujeto a ninguna norma estética marcada por el movimiento en sí sino que cada uno crea su propia poética. Esta innovación se trasunta en la concepción del poeta como un ser creador, como un “pequeño dios”, que hace y deshace sus mundos internos y los expone al exterior mediante palabras creadoras de imágenes que revelan una alta capacidad imaginativa. Pero fundamentalmente, un trabajo de exploración en las unidades de la lengua, descomponiendo y recomponiendo sus elementos en busca de nuevos nombres para un mundo nuevo. El proyecto del poeta creacionista exhibe el mecanismo de la lengua y hace uso de los elementos constitutivos de su sistema.

6. *Altazor o el viaje en paracaídas*

Altazor o el viaje en paracaídas o simplemente *Altazor*, es la obra cumbre de Vicente Huidobro, publicada en Madrid en 1931. Entre los diferentes críticos que estudian las mayores rupturas poéticas de las vanguardia Huidobro es mencionado como uno de los principales; Hugo Verani, por ejemplo, lo considera en términos superlativos: “constituye la máxima revolución verbal de la poesía hispanoamericana” (1991, 32). En esta obra Huidobro expone un lenguaje que adscribe a los rasgos arriba definidos, y lo inserta dentro del Creacionismo.

El poema está dividido en siete “Cantos”, precedidos por un prefacio, que fueron reescritos y publicados fragmentariamente en distintas revistas en numerosas ocasiones durante años. Se trata entonces de un extenso poema escrito a lo largo de un extenso período de creación. El Canto I es el más largo, con casi setecientos versos, y también el más estructurado. Su contenido es de corte metafísico, y en él el poeta se representa como «Altazor». El Canto II, en cambio, es una oda a la mujer. Los Cantos III al VII, finalmente, buscan jugar con la progresiva desarticulación del lenguaje y sus límites expresivos.

Altazor o el viaje en paracaídas, es el poema más extenso de Vicente Huidobro. Por otra parte, la escritura del poema se extendió por doce años (1919 - 1931) aunque durante ese período partes del mismo fueron publicados en diversos diarios y revistas.

El poema inicia con el “Prefacio” en el que narra su origen, y su inevitable fin. Altazor comprende que el nacer es comenzar la caída inevitable. “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.” (Huidobro, 2003, 2). La vida, lo intermedio entre el nacimiento y la muerte, es la caída. El *Prefacio* se desarrolla como un texto escrito en prosa, aspecto que de alguna manera exterioriza el carácter narrativo del poema. Configurada como una historia realizada en el presente, sitúa al lector y enmarca el relato del viaje del protagonista; durante el discurso se registran repentinos saltos en los tiempos verbales que tienen que ver con la proyección de los recuerdos y los deseos del futuro en un tiempo presente. Poema que trabaja la poesía y la prosa poética al mismo tiempo.

En el “Prefacio” también se hace referencias a su doctrina creacionista: “Se debe escribir en una lengua que no sea materna. Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte. (. . .) Huye del sublime externo si no quieres morir aplastado por el viento” (Huidobro, 2003, 2) El primer verso se refiere al carácter polígloto del *Creacionismo* y el último verso citado, el “sublime externo” apunta directamente a la noción de realidad como un referente externo de la creación.

Altazor se enfrenta a un destino del que huye. La caída es una alegoría del camino que quiere seguir para deslindarse de todas las formalidades vacías que le rodean y llegar al final del viaje, a su propia muerte. Es el momento de ver con claridad todo lo establecido en la sociedad moderna, que no funciona, a medida que se le quita el miedo inicial, adquiere una conciencia que lo vuelve más crítico con lo que le rodea. Finaliza con la muerte de Altazor, coincide con la figuración de la muerte del lenguaje.

Como plantea Ana Pizarro, Huidobro comienza a darle características propias de los humanos a las cosas, de modo que sujeto y objeto comienzan a acercarse en un proceso que termina con la fusión de ambos, con la integración de poeta y materia donde uno es el otro.

El mundo se me entra por los ojos
Se me entra por las manos se me entra por los pies
Se entra por la boca y me sale
En insectos celestes o nubes de palabras por los poros
Silencio la tierra va a dar a luz un árbol
Mis ojos en la gruta de la hipnosis
Mastican el universo que me atraviesa como un túnel
Un escalofrío de pájaros me sacude los hombros
Escalofrío de alas y olas interiores
Escalas de olas y alas en la sangre
Se rompen las amarras de las venas
Y se salta fuera de la carne
Se sale de las puertas de la tierra
Entre palomas espantadas. (Huidobro, 2003; 35)

El proceso de integración y simbiosis entre el objeto y el sujeto es total, no hay una entidad individual sino una sola vida donde uno ha penetrado en el otro y se expresa a través de él. Se produce una vibración que brota del poeta, instrumento expresivo de esa palpitación. Ese mundo que le entra por los ojos hace cósmica su expresión. Esa vida de la que él está cargado se vuelca en la intensidad de mundo a través de su lírica, de modo que su diálogo estético se vuelve entrega de ese universo natural que se le impone y que lo posee:

Soy, rosa de trueno y sueño mis carrasperas
Estoy preso y arrastro mis propios grillos
Los astros que tengo rugen en mis entrañas
Proa a la borrasca en procesión procreadora
Proclamo mis proezas bramadoras
Y mis bronquios respiran en la tierra profunda
Bajo los mares y las montañas
Y luego soy pájaro
Y me disputo el día en gorjeos
El día que me cruza la garganta
Ahora solamente digo
Callaos que voy a cantar
Soy el único cantor de este siglo
Mío mío es todo el infinito
Mis mentiras huelen a cielo
Y nada más
Ahora soy mar
Pero guardo algo de mis modos de volcán
De mis modos de árbol de mis modos de luciérnaga
De mis modos de pájaro de hombre y de rosal

Y hablo como mar y digo, etc. (Huidobro, 2003,77)

Es la fuerza formidable de esta realidad natural, realidad latinoamericana y más especialmente chilena (el hombre de Chile no ignora lo que es el mar, su vida se desarrolla entre la cordillera y el océano inmenso), que hace del mar una compañera, que conoce las actitudes que debe tomar para no enfurecerla, que sabe cantarle y calmarla.

Siguiendo con la lectura de Pizarro, Huidobro es el poeta del espacio aéreo, el poeta de los astros, el poeta de la cosmicidad sideral. Es el poeta en el que la vida del hombre primitivo vuelve hacia los astros, guiándose por ellos, forjando mil leyendas se une a la del hombre del siglo XX, para quien el espacio sideral es el aerolito, el meteoro y el avión. Es así como el personaje de Altazor es, al mismo tiempo, «pájaro», «hombre», «ángel» y «aviador».

El mundo de Altazor es la aventura, una aventura que se sustenta en la búsqueda de un fundamento de la existencia, la rebeldía y la negación.

Soy yo Altazor
Altazor
Encerrado en la jaula de su destino
En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible
Una flor cierra el camino
Y se levantan como la estatua de las llamas.
La evasión imposible
Más débil marchó con mis ansias
Que un ejército sin luz en medio de emboscadas
Abrí los ojos en el siglo
En que moría el cristianismo.
Retorcido en su cruz agonizante
Ya va a dar el último suspiro (Huidobro, 2003; 11)

Pese a estas contradicciones, como plantea Pizarro, Altazor está continuamente en una posición de dominio del destino irrevocable al que se somete y sus tránsitos son siempre conscientes; el humor negro y la ironía impregnan sus visiones y lo instalan fuera de ellas. La evidencia de la paradoja y del absurdo, que reconoce en su realidad, le provocan un sinnúmero de emociones y visiones extremas. La exasperación, el extravío, la alucinación y el extremismo son sensaciones que el poeta privilegia en la escritura del poema.

Estos aspectos son ejes en la constitución del carácter del personaje y serán develados en la sucesión de las acciones y su materialización en cuerpo del protagonista. El cuerpo es el lugar desde donde se narra la historia y se construyen los sentidos sugeridos en el poema, existiendo en la medida en que figura o representa los significados, y los significados existen en la medida en que interfieren, se conectan o pasan por el personaje, y así quedan abolidas las dicotomías mente/cuerpo, logos/sensorial. La exteriorización de los contenidos permite describir una retórica que se apoya también en la arquitectura visual del texto, en donde se

evoca visualmente lo transmitido a nivel lingüístico. Altazor es una figura hecha de lenguaje y el poema se encarga de presentar sus transformaciones y cambios, propiciando la unidad entre el héroe y lenguaje. El acto poético/ creativo es realizado en el cuerpo del personaje; dicha capacidad transformadora hace también referencia a la unidad entre el lenguaje y Altazor, es una puesta en evidencia y una concreción de los sentidos sugeridos en el poema.

Alicia Borinsky (1974) expone cómo, a lo largo de la obra, la ficción de un yo poético se va desordenando, de un modo contradictorio y complejo, de la subjetividad creadora. El espacio se transforma en una nada amenazadora.

Cae
Cae eternamente
Cae al fondo del infinito
Cae al fondo de ti mismo
Cae lo más bajo que se pueda caer
(Huidobro, 1931, 369)

Siguiendo con lo planteado por Borinsky, se puede ver cómo la mayor parte de la tensión de *Altazor* se da debido a la profundidad con que el poema "... al volverse sobre sí e interrogarse sobre su naturaleza, abre nuevas puertas, insinúa caminos que permiten que el lector construya varios textos posibles" (126).

Dentro de todas las realidades posibles podemos destacar 5 líneas de lectura respecto de la existencia humana:

- La proyección de un mundo devastado por el progreso tecnológico y la industria: El autor se proyecta a una realidad que hemos empezado a vivir: un siglo en el que las fábricas, el afán progresista, el exterminio de las especies en extinción y el ser humano como objeto son ya un hecho. Estos procesos provocaron una gran curiosidad en el hombre acerca de temas que antes se habría pensado que era imposible investigar, como los orígenes del Universo y del hombre, y preguntas que no se hacían antes, lo que se ve reflejado en Altazor, quién, de un momento a otro comienza a cuestionarse justamente acerca de estos temas "Altazor, ¿Por qué perdiste tu primera serenidad?/ ¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa/ Con la espada en la mano?/ ¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el/ adorno de un dios?/ ¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?" (2003, 7), con especial énfasis en este último verso que demuestra que debido a la curiosidad creada en el hombre por los avances científicos, se comienza a cuestionar su existencia y forma de ser.

- La teoría de hombre-hormiga que plantea al humano como un ser autómatas: En este siglo el hombre no vive, sino que trabaja y produce, cada vez es más frío, dejando de lado su propia humanidad, convirtiéndose en el hombre-hormiga, que no es consciente de su propia existencia sólo de su tarea como productor y consumidor. Una realidad en muchos países desarrollados propagada por el consumismo. Esto lo podemos ver en la obra en el primer canto donde el poeta dice “Habrá ciudades grandes como un país/ Gigantescas ciudades del porvenir/ En donde el hombre-hormiga será una cifra/Un número que se mueve y sufre y baila” (2003, 27)
- La inconsistencia de las leyes creadas por el hombre aplicadas a sí mismo: Se toma en cuenta principalmente la ley de la conservación de las especies, afirmando que el hombre se desgasta en pro de una ley absurda que no lo beneficia, sino que más bien lo consume y desgasta. “Yo estoy aquí de pie ante vosotros /En nombre de una idiota ley proclamadora /De la conservación de las especies /Inmunda ley /Villana ley arraigada a los sexos ingenuos. /Por esa ley primera trampa de la inconsciencia /El hombre se desgasta /Y se rompe en aullidos mortales por todos los poros de su tierra.” (2003, 15-16)
- El declive del cristianismo como dogma de fe y el surgimiento de una nueva era: En el mundo han surgido nuevas ideologías, doctrinas y escuelas de pensamiento que han desplazado al cristianismo. Esto se cimenta en que Altazor nació el día de la muerte de Cristo y que abrió los ojos en el siglo en que moría el cristianismo, para Huidobro este no ha resuelto ningún problema y sólo ha enseñado plegarias muertas, a la vez anuncia el surgimiento de una nueva era, de oráculos y banderas. “Abrí los ojos en el siglo/En que moría el cristianismo/ Retorcido en su cruz agonizante /Ya va a dar el último suspiro” (2003, 11)
- La vida planteada como un descenso lento, paradójico, lleno de amarguras, decepción y algunas dichas: La situación de la sociedad actual reafirma la concepción de Huidobro de la vida como un viaje en paracaídas. De un descenso, el hundimiento, la descomposición de lo humano la destrucción de todo cuanto posee: “vamos cayendo, cayendo de nuestro cenit a nuestro nadir y dejamos el aire manchado de sangre para que se envenenen los que vengan mañana a respirarlo.” (2003, 6)

A partir de estas cinco líneas de análisis podemos decir que el autor proyecta una realidad en el primer tercio de siglo en el que las fábricas, el afán progresista y el ser humano como objeto son ya un hecho. En este siglo el hombre no vive, sino que trabaja y produce

dejando de lado su propia humanidad convirtiéndose en el hombre-hormiga, que no es consciente de su propia existencia, sólo de su tarea como productor y consumidor.

7. Conclusión

A modo de cierre, podemos decir que Vicente Huidobro fue una figura importante para el movimiento literario de la época no sólo en Latinoamérica sino también en la órbita del mundo occidental. Fue uno de los grandes poetas de principios del Siglo XX que creó un movimiento de vanguardia unipersonal, el Creacionismo.

Altazor es el poema donde se ven estas características en su máxima expresión y se puede leer como un "compendio" de los alcances y límites del proyecto Creacionista. *Altazor* rompe con el código de la lengua a que estábamos acostumbrados, hasta destruirlo, despedazando, asimismo, las antiguas metáforas y símbolos utilizados por la poesía tanto hispanoamericana como universal. El ritmo del poema, su nueva concepción de la musicalidad lírica, se acerca a la disolución del texto y los significados fijados en la tradición del romanticismo y el modernismo

En el poema, el autor, no sólo da cuenta de su teoría de vanguardia, sino que desarrolla distintos tópicos que son importantes en la configuración de una nueva época en la primera parte del siglo XX. Algunos de estos temas están presentes en las cinco líneas de lectura que proponemos en el escrito como pueden ser el desarrollo de la industria y la tecnología y cómo influye en la vida del sujeto, hombre-hormiga, o la caída del cristianismo y con ello el pensamiento de la vida como un camino al descenso, a la muerte. Sin embargo, la muerte no es un final sino la oportunidad de un recomienzo, está más vinculada a la necesidad de renovación total que a la idea de final.

Bibliografía

- Borinsky, Alicia. *Altazor: Entierros y Comienzos*. The Johns Hopkins University, 1974.
- De Costa, Rene. *Huidobro, los oficios de un poeta*. Fonde de Cultura Económica. 1984
- De los Ríos, Valeria. *Vicente Huidobro y el cine: La escritura frente a las luces y sombras de la modernidad*. Universidad de Santiago de Chile, 2011.
- Earle, Peter. G. *Los manifiestos de Huidobro*. University of Pennsylvania, 1979.
- García Pinto, Magdalena. *El Bilingüismo como factor creativo en Altazor*. The Catholic University of America, 1979.

- Goic, Cedomil. Introducción del Coordinador. En *HUIDOBRO, Vicente. Obra Poética*. Edición crítica, Cedomil Goic, Coordinador. Ediciones UNESCO. (Colección Archivos), 2003.
- Huidobro, Vicente, *Adán*, Imprenta Universitaria, 1916.
- *Altazor*. Biblioteca Virtual Universal. 2003
- Lihn, Enrique. *El lugar de Huidobro. Los vanguardismos en la América Latina*, recopilación de textos por Oscar Collazos. La Habana: Casa de las Américas, 1970.
- Osorio, Nelson. “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, en *Revista Iberoamericana* N°114-115, 1981.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Biblioteca de bolsillo, 1990
- Pizarro, Ana. *Vicente Huidobro y las vanguardias*. Santiago de Chile, Instituto de Estudios Avanzados, Editorial Universitaria de Santiago, 1994 .
- *El Creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes*, 1969. Disponible en <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_ana_pizarro.htm >; Acceso en 27/05/2019.
- Schwartz, Jorge. “Introducción”. En *Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Verani, Hugo. *Introducción a Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México. Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Yurkiévich, Saúl. Vicente Huidobro, logros y milagros. En: *Huidobro, Vicente. Obra Poética*. Edición crítica, Cedomil Goic, Coordinador. Ediciones UNESCO, . (Colección Archivos), 2003.

ALTAZOR, EL POETA QUE SABÍA JUGAR

Elizabeth Joy Koza Carreira*

*¡Todo lo imperecedero -no es más que un símbolo! Y los poetas mienten demasiado.
Friedrich Nietzsche. Así habló Zaratustra.*

Altazor es considerada la obra más totalizante de V.H. En este trabajo nos proponemos analizar algunos puntos sobresalientes: Realizar una lectura de *Altazor* en la que se problematiquen sus relaciones con la teoría poética del creacionismo. Trazar algunas maneras en las que el texto se inscribe en las estéticas de vanguardia y puede ser leído desde la tradición de la poesía moderna de Occidente; reconstruir las intertextualidades y los modos en que se establecen relaciones de apropiación y réplica con estas. Finalmente realizar un tratamiento sobre la composición de *Altazor* y las distintas problemáticas que esta suscita: la cuestión de la unidad del texto, el lugar de enunciación del “yo poético”, la construcción de imágenes y figuras, la búsqueda experimental con el lenguaje.

Un problemático final para un creacionista

Querer ver en *Altazor* la culminación del creacionismo, la práctica que consuma la teoría, es un camino muy tentador. Pero hay que dejarse llevar sólo un poco por el poeta, y otro poco habría que ver cómo el poeta se dejó llevar. En la primera edición de *Altazor* (1931), una nota -suprimida en ediciones posteriores- indicaba: “Este poema ha sido publicado en diferentes diarios y revistas en fragmentos dispersos y sin orden. Es la primera vez que se publica en libro y completo” (Huidobro, 2016, 25). A lo que vale agregar que dichas publicaciones fueron hechas tanto en francés como en español, durante más de diez años. Estas circunstancias le plantean a la crítica una reflexión respecto de la necesidad de visualizar la unidad de la obra y su diseño interno. No podemos tomar de manera literal la declaración de que el poeta es un “pequeño Dios”, o pasar inadvertido ese “pequeño” adjetivo que si no fuese necesario Huidobro no pondría; ni el poema es una creación perfecta, ni el poeta lo controla todo. La obra tiene sus contradicciones, y también en ellas se cifra la cualidad de escritor vanguardista de Huidobro, sus modos de ser moderno y latinoamericano.

* Ayudante Alumna de la Cátedra de Literatura Latinoamericana II. Fac. de Filosofía y Humanidades-UNC. Correo electrónico: otrospoemas@gmail.com

“*Altazor* no es una obra “acabada” en el sentido tradicional del término. El texto es más bien una obra en progresión discontinua, repentinamente conclusa, congelada como “obra abierta” en el momento de ser entregada a la imprenta” afirma uno de sus principales críticos, René de Costa (2016, 25). Lo importante es saber reconocer la pluralidad de tonos, los gestos de apropiación e irreverencia, las intenciones que muestra u oculta en sus trucos de magia con la palabra. Es decir, cuáles son las estrategias poéticas desplegadas y qué adscripciones o polémicas sostienen con los movimientos de vanguardia, con la crítica, con las instituciones y sus clasificaciones. Los manifiestos son textos que generan muchas expectativas y hacen grandes promesas, gran parte de ellas destinadas al fracaso. En todo caso, podemos seguir a René de Costa, para decir que esa fue una de las tradiciones en las cuales no renegó de inscribirse, e incluso puso empeño en hacerlo, presentándose como un gran poeta fracasado. El mismo año en que se publicaba *Altazor*, Huidobro respondía en una carta a Buñuel: “Respecto a lo de artista fracasado es posible que tenga Ud. razón (pero) en mi fracaso voy junto con Rimbaud y Lautremont.” (Huidobro, 2016, 24).

La ilusión de unidad

El problema de la unidad en *Altazor* responde a diferentes factores. En primer lugar, se trata de una dificultad intrínseca al género de lo que Poe denominó “the long poem”. Huidobro fue pionero del poema extenso moderno que, al no ser ya épicos sino líricos, no pueden descansar en la cohesión brindada por la narrativa. Claro que esto no significa que la narrativa deje de estar presente como elemento de la composición, aparece en distintos momentos incluso con ciertas notas dramáticas que brindan tensión y tonalidades emotivas, o ayudan engarzar una imagen con otra, o le abren la puerta al humor. Pero no será un hilo conductor que nos acompañe de principio a fin, y se irá desvaneciendo cada vez más a medida que avance la lectura y nos adentremos en la experimentación con las posibilidades del lenguaje. Ahora bien, esa experimentación declarada ha dado lugar a lecturas totalizantes que postulan la organicidad del poema en una trayectoria que iría desde el orden al desorden, en el itinerario del ser al no ser del lenguaje, en la progresiva disolución del referente que acabare por dejarnos con la pura materialidad fónica del lenguaje. En parte sí, ese es el diagrama general que busca modular las series de fragmentos dispares, las tentativas y tanteos estéticos, la pluralidad de tiempos que está en la base del carácter caótico del poema. Aunque es una unidad relativa, la necesaria para publicarlo de una vez por todas, y agenciarse un editor luego de numerosos rechazos (Huidobro,2016, 20). Pero sería difícil, sino muy crédulo, intentar

explicar el problemático final de *Altazor* como el puerto conclusivo del creacionismo. Esa ilusión de unidad que logra aunar todos los caminos de experimentación poética por los que pasó Huidobro, no podría decirnos por qué el poeta “pequeño” Dios, el “Adán científico”, esa suerte de superhombre profético y providencial, acaba apenas articulando sonidos, balbuceando sílabas presígnicas como las expresiones de un bebé. Solo conociendo que *Altazor* es fruto de un discontinuo desarrollo y una interrumpida producción podríamos comprender la opción, que resulta hasta escéptica, de que esos mundos creados por y en el poema, sean despedazados en trozos, en sílabas, al fin, en la pura materialidad fónica del lenguaje.

La primera noticia que se tiene de este poema data de 1919, en el diario *La correspondencia de España*, en la fecha 24 de noviembre, Cansinos-Asséns informaba de un libro inédito titulado *Voyage en Parachute* de arduos problemas estéticos. Dos primeras cosas a resaltar: por esos años la obra estaba escrita en francés y lo que acabó siendo el subtítulo fue pensado en un primer momento como el título principal de *Altazor*. Además, Cansinos-Asséns ya está dando cuenta de un carácter esencial de este poema: la presencia de arduos problemas estéticos. Tan sólo un año antes, Huidobro había publicado dos poemarios, *Poemas árticos* y *Ecuatorial*. Según el estudio de René de Costa (2016), el primero de ellos basado en el principio del *collage* verbal, era el resultado de la traducción a la lengua materna de un ejercicio de cubismo literario, tras una intensa relación con Juan Gris y el grupo “Nord-Sud” en París. A continuación, establece una serie de correspondencias entre *Ecuatorial* y *Altazor* que resultan interesantes. Sostiene de Costa:

En *Ecuatorial*, también aparecido en 1918, aplicó la misma técnica a un poema extenso de tema dramático: la guerra europea. La cascada de imágenes, tan eficaz en textos cortos, no tuvo la misma fuerza en el poema largo. Su amigo Juan Gris declaró no comprenderlo. No puede sorprender que, por lo tanto, Huidobro en 1919 tratara de resolver este problema estético y que en un momento dado concibiera *Altazor* como correctivo de *Ecuatorial* (2016,14).

Y pasa a citar los siguientes versos del primer canto:

Hace seis meses solamente
Dejé la ecuatorial recién cortada
En la tumba guerrera del esclavo paciente
Corona de piedad sobre la estupidez humana.
Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
Es el invierno
Ya la Europa enterró todos sus muertos
Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve (Huidobro,2016,67)

De Costa nota, a su vez, una relación menos concreta con respecto a la “común naturaleza astral” entre ambas obras: mientras que la una sería el observar de un dios sobre la guerra desde algún planeta, la otra sería una caída libre hacia la tierra. Recupera en este punto el “Prólogo” escrito por Cedomil Goic para *Altazor*, (1974), señalando una posible etapa intermedia del proyecto en donde el poeta parecería haber querido darle un apuntalamiento astrológico al poema; lo que coincidiría con la referencia en 1923 en un periódico parisino a “*Les Chants de l’Astrologue (...) 12 poèmes correspondants à chaque signe du zodiaque*” (2016, 15). Aunque finalmente *Altazor* no tenga dicha estructura, René de Costa sostiene que ciertos pasajes del texto pueden leerse como si se leyese un horóscopo, por ejemplo, el jocoso empuje del comienzo, que fue dado a conocer como un fragmento en 1925.

En efecto, en 1925 Álvaro Yáñez bajo su paródico nombre literario Jean Emar (“*J’en ai marre*”), celebraba la vuelta de Huidobro a Chile con una publicación en el diario *La Nación* de un poema inédito en prosa cuya traducción del francés la realizaba el propio Jean Emar, el poema se titulaba: “*Altazor: fragmento de Un viaje en paracaídas*”. Tal parece que *Altazor*, se llamaba en un primer momento “*Altazur*” y era sólo un fragmento de *Voyage en Parachute*. El fragmento se trataría de una variante de lo que terminó por ser el “Prefacio”. De esta publicación se toma David Bary para indicar que el proyecto original de *Altazor* fue el de ser un poema en prosa; cuyas influencias literarias resultan bastante claras: *Saison en enfer* de Rimbaud y *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. Incluso aventura Bary que *Maldoror* pudo haber servido de antecedente fonético del nombre del personaje (1979). Entre la publicación de 1925 y la versión final del “Prefacio”, René de Costa encuentra una disparidad tonal que templó en el resultado final el sostenido y burlesco humor del original. Bary (1979), Enrique Lihn (1970) y de Costa (2016) parecen estar de acuerdo en las coincidencias de estilo entre el “Prefacio” de *Altazor* y la otra obra huidobreana publicada el mismo año, *Temblor del cielo* (1931). La precisión con la que De Costa logra ilustrar los cambios y reformulaciones en la escritura de Huidobro, merece nuevamente una cita completa:

[M]ientras Huidobro retuvo la mayor parte de la fraseología original, templó el humor con agregados de otra índole. De ahí que una declaración inicialmente tan simple como “Mi paracaídas saltó tres mil doscientos metros” se transforme así en la versión final:

Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto. Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada. La tumba abierta con todos sus imanes. Y esto te lo digo a ti, a ti que cuando sonríes haces pensar en el comienzo del mundo.

Parecido razonamiento sobre el amor y la muerte forma e informa *Temblor del cielo*; aquí es el núcleo de la obra en prosa, mientras en el prefacio de *Altazor parece* más bien como injerto en un texto elaborado con otro propósito. (2016,17).

Por otra parte, distintos fragmentos del “Canto IV” fueron publicados de manera independiente en revistas de diversos lugares. Bajo el nombre “Venus” en la revista parisina de Larrea y Vallejo *Favorables-París-Poema* (octubre de 1926), otro fragmento titulado simplemente “Poema” para la revista vanguardista chilena *Panorama* (abril de 1926), ambos fueron reformulados al integrarse en *Altazor*, y finalmente una porción publicada en lengua francesa en la revista *Transition* (junio de 1930). Esta última vuelve a presentar la cuestión de en qué lengua fue escrito *Altazor*, y en este punto habremos de adscribirnos nuevamente a de Costa: “Se diría que fue concebido en francés y trabajado esporádicamente en francés y en español: una lengua, o cierto procedimiento expresivo de una lengua, sirviendo de impulso generatriz para la otra” (2016, 19) -mostraremos cómo en el análisis-.

Aunque no sepamos a ciencia cierta la cronología de escritura de los cantos o qué decisiones tomadas y/o descartadas determinaron un rumbo o anularon un camino, podemos decir que de los datos y apariciones de *Altazor* con los que sí contamos quedan ilustradas las ideas y vueltas de su proceso de escritura, el estímulo constante de la atmósfera vanguardista, y la pluralidad de potencialidades que en él se ramifican y que confirman el axioma de *Horizon Carré*: “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”.

Canto por canto

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.
Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental.
Lanzaba suspiros de acróbata. (Huidobro, 2016,57).

Así comienza el “Prefacio” de *Altazor*. Provocativo desde las primeras líneas. En primer lugar, porque el nacimiento de este “yo poético”, de este personaje que es Altazor, está puesto en pie de igualdad con la muerte de Cristo. El equinoccio como símbolo de equilibrio es signo de esa igualdad, acontecimiento astronómico en el que la noche y el día duran lo mismo, acontecimiento astrológico en el que la dualidad es cancelada. Hay una suerte de intercambio entre el poeta y Cristo, entre la vida y la muerte, lo divino y lo mortal. Pero hay además un desafío a las reglas de la naturaleza, Altazor “nace a los treinta y tres años”, nace *con* treinta y tres años, edad con la que muere Cristo, como si naciera con la sabiduría con la que éste murió, y con las posibilidades que éste no tuvo. El gesto de

irreverencia frente al cristianismo es total, también frente a la naturaleza. Nótese que una nueva oposición es puesta hacia el final de la primera línea, “bajo las hortensias y los aeroplanos”, la naturaleza y la máquina. Luego hará de ello una conjunción: hombre, máquina y naturaleza confluyen en la mirada del poeta. Se trata de un comienzo, el advenimiento de Altazor es el anuncio de algo nuevo. Y la novedad está presente en estos artefactos mecánicos, símbolo de las últimas invenciones de la revolución industrial, pero que Huidobro no se limita a colocar allí por su propio peso histórico, no hace una adoración de la máquina de una manera fetichista, sino antes bien la integra al “hombre” en lo que se constituye como una “nueva sensibilidad”: un profundo mirar de “automóvil sentimental”. La “nueva sensibilidad” había sido proclamada por Apollinaire en su última reflexión teórica, *L'esprit nouveau et les poètes* (1917), según Schwartz consagraba la ideología de lo nuevo en la esfera de las artes (2002). “Si para Adorno la disonancia es la marca registrada del modernismo, no es osado reconocer en lo nuevo la marca registrada de la vanguardia.” (Schwartz, 2002, 48,49). Desde sus primeras líneas Huidobro es enteramente moderno y vanguardista. El desafío a la tradición cristiana es tanto una ruptura con ella, cuanto la aseveración de un “hombre nuevo”. Sumemos las reflexiones de otra vanguardia con una cita recordada por Julio Ortega del primer *Manifiesto* (1924) surrealista:

“Todo nos lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, cesan de percibirse contradictoriamente. Dicho esto, sería vano que se buscara en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar este punto”. (1979, 187)

Ortega recalca que este pensamiento poético y esta práctica recusadora del pensamiento binario se deciden en la percepción: *dejar de percibir contradictoriamente*, y producir una nueva percepción. (1979). Podríamos además traer a colación al futurismo, con el que tanto Huidobro como las vanguardias latinoamericanas en general establecieron relaciones conflictivas, pero del que no se puede evitar reconocer a primera vista su presencia en la afirmación de lo nuevo, el espíritu polémico ante la tradición, la proyección de un imaginario a futuro. Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974) une estas reflexiones: “un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX.” (1990, 24). Ese principio consiste en buscar su fundamento, no en el pasado ni en ningún principio incommovible, sino en el cambio. Lo que los lleva, según Paz, del querer generar una ruptura con la tradición a la paradójica situación de establecer una tradición de la ruptura. Por eso, ser moderno no significa

simplemente una afirmación de lo nuevo, para que lo nuevo sea moderno tiene que ser portador de una doble carga explosiva: ser negación del pasado y ser afirmación de algo distinto. Y si retomamos a Ortega comprenderemos que el pensamiento poético y la práctica que se opone a los binarismos se cristalizan en un texto del cambio, a la vez que producen una actividad permanentemente virtualizadora (1979). ¿Por qué virtualizadora? Porque siempre se tiene que estar transformando, porque su único principio es el cambio permanente, porque no se concretiza:

Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes,
iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer y agonía.
Se debe escribir en una lengua que no sea materna.
Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte.
Un poema es una cosa que será.
Un poema es una cosa que nunca es pero que debiera ser.
Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser. (Huidobro, 2016,
59).

Pueden leerse los últimos versos bajo la aseveración de Octavio Paz: “La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra” (1990,18). Y siempre está incompleta. Con esto parecería terminar de cerrarse la explicación del proceso interrumpido y discontinuo de escritura de *Altazor* que desarrollábamos más arriba. Coherente en su incoherencia. El texto no puede concluir sin negarse, concluye Ortega, y sólo puede articularse como un primer día del lenguaje. El día del nacimiento de Altazor.

El lenguaje se presenta como el nuevo espacio donde zozobra la tradición. Hablamos de la tradición en sentido amplio, de una relación del ser humano con el mundo y consigo mismo. Al fin y al cabo, la irreverencia al cristianismo es la expresión de una profunda crisis de valores, la que padece el mundo y en primera instancia Europa tras la Primera Guerra Mundial, que será fuertemente ilustrada en el “Canto I”, pero de la cual también hay signos en el “Prefacio”: “Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer” (57). Frente a este mundo viejo al vértice del colapso, en el vórtice de su destrucción, se siente el vértigo de la caída, y acaso el acto creador pueda resultar un paracaídas. En el mejor de los casos “un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador” (62). Puesto que ésta es la verdadera propuesta del creacionismo, desprenderse de ese mundo de referencia aterrador, negarlo con la imaginación y a través de una fuga idealista crear otro mundo. Reconstruir una nueva naturaleza de la que el artefacto mecánico forme parte no ya como un aparato destructivo sino como potencia creadora -aunque no la principal-. Como dice Oscar Hahn: “Huidobro se propone ser el “pequeño dios”, el hacedor de un cosmos

verbal, pero al mismo tiempo quiere ser el primer habitante de ese planeta; ser en suma, su creador, su colonizador y su profeta.” (1979,23):

De cada gota del sudor de mi frente hice nacer astros, que os dejo la tarea de bautizar como a botellas de vino.
Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta. (Huidobro, 2016,60).

Las lecturas son dispares en cuanto al grado de consumación de este proyecto. Ana Pizarro reconstruye las relaciones de esta respuesta con la historia de las sociedades periféricas, y reconoce en ella uno de los registros en los se expresa el espesor de esta modernidad. Registro cuya aspiración suprema la constituye el despojo de toda referencialidad. (Pizarro, 1994,33).

Para Iván Schulman el doble proceso de cancelación-creación se sustenta en una dinámica interiorizante donde el poeta se constituye en centro e imán creador del mundo. Desde él como centro creador individual “viene la fuerza que va conformando las nuevas estructuras de la expresión poética.” (1979,16). En correspondencia con la cita realizada por Huidobro en su “Prefacio a Adán” sobre las enseñanzas de Emerson: “Sólo él estuvo presente a las manifestaciones íntimas de las cosas que describe” (1979,15). Según Schulman el lenguaje de Huidobro evoluciona en un girar constante, desde afuera hacia adentro. Aunque sólo se pueda crear en o llenar ese adentro -que es un “vacío henchido de angustias”- a través de un proceso constante de crítica, negación y metamorfosis de sí mismo. Schulman sostiene que, aunque dinámico, el principio del creacionismo es el yo autónomo del creador. En definitiva, coincide con la imagen que nos retrata el “Prefacio”. Pero, en todo caso, Schulman está salvando en el sujeto el principio de unidad, bajo la sobrestimada identidad del creador. Lo cual puede ser cuestionado si lo contraponemos a la definición de Octavio Paz citada un poco más arriba: “La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra” (1990,18). La identidad es un dudoso principio para el ser moderno, en todo caso, otra ilusión. Una vez cuestionada la unidad del sujeto, la tendencia es la de leer en la heterogeneidad, más que la metamorfosis, el desdoblamiento y la fragmentación. Acaso ya desde el “Prefacio” el “yo poético” no se desdobra: Altazor aparece desde múltiples voces apelativas (en primera, en segunda, en tercera persona gramatical) en las que habla de sí mismo y se habla a sí mismo. Ana Pizarro (1994) encuentra una respuesta más que interesante: frente a un texto fragmentado en el que la palabra vuelve a abrir su posibilidad fundacional es la función lúdica la que se presenta como el elemento integrador. Quizá sea eso al fin y al cabo lo que lo convierte en un mago, la magia del juego.

Enrique Lihn en su escrito “El lugar de Huidobro” (1970) realiza una serie de descripciones sobre las influencias teóricas y literarias, filosóficas también, de las que Huidobro toma distintas ideas, y las hace dialogar a veces, a veces las hace coexistir en un conglomerado contradictorio y desarticulado.

“Lo que hay en Huidobro, en lo que atañe siempre a su ideología y a los momentos en que en su obra habla en nombre de ideas, es, efectivamente, un escritor en transición, de los que vierten el vino nuevo en odres viejos, pero con el añadido de que, en relación a ciertos odres, el vino se comporta como un ácido” (Lihn, 1997, 87).

Podemos leer el “Canto I” desde estas directrices. El ácido del que habla Lihn se intensifica aún más con la pretensión de originalidad, que las más de las veces busca borrar las referencias intertextuales en pos de volver más voluminosa la palabra de este “Adán científico”. Pero ¿qué se esconde detrás de ese gesto? “La “personalidad de excepción” que quiere encarnar Huidobro en su *persona y en su obra centrada en el yo impersonal o suprapersonal del mago de las palabras*, le viene al poeta del simbolismo de cuya ideología se impregnó por completo” (Lihn, 75). La influencia de Baudelaire sobre las vanguardias ha sido hartamente señalada, sin embargo, Lihn la recupera para adjudicarle la paternidad de una confusión: gracias a la cual poesía y pintura moderna se prestaron fuerzas nuevas, pero que acabó por otorgarle un rol subordinante a la pintura al consumir un fetichismo de la imagen.

“[E]l prurito de hacer de la imagen *un objeto nuevo* equivale al *cuadro-objeto* de los cubistas, que no le debiera nada a lo real; (...) una poesía de hechos nuevos, íntegramente creados (...) son las consecuencias, en Huidobro, de su entusiasmo militante respecto de la revolución artística iniciada en 1910 por Apollinaire y Picasso; y de su relectura de Baudelaire a la luz de aquella” (76).

Cedomil Goic parece coincidir con esto al afirmar que: “La estatura cósmica que cobra Altazor lo redime ocasionalmente de contradicciones, construyendo su propio absoluto en el anhelo mismo de poseerlo y vagando en él, sostenido por él, como por un paracaídas” (1956, 221). Esa vuelta de tuerca que añade Goic, pone a la vista dos cosas: por un lado, la necesidad del poeta de ese absoluto, de ese desprendimiento y autonomía; a la vez que la fragilidad del mismo, la suerte de autoengaño que lo deja vagando en sus ideas. El goce estético por las imágenes creadas de este “cosmos verbal” que se intenta fundar, no es suficiente para desterrar su fragilidad y confusión, y quizás el propio Huidobro se ría de que así sea. Habiendo dicho todo esto entremos al “Canto I”.

La influencia de Nietzsche es evidente. La crítica cáustica al cristianismo, y el fracaso de su misión histórica frente a la tragedia de la guerra:

Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún
problema
Que sólo ha enseñado plegarias muertas.
Muere después de dos mil años de existencia
Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana
El Cristo quiere morir acompañado de millones de almas (Huidobro, 2016, 66)

Y la necesidad de ruptura con “tantas perogrulladas de nuestra cultura: la necesidad de sufrir: “No/No puede ser/Consumamos el placer” [69]; la de perseverar frente a la adversidad: “Seguir/No/ Basta ya” [71]; la de aceptar la vida como preparación de la muerte: “No/ Que se rompa el andamio de los huesos” [72]” (René de Costa, 2016, 28). Pero, las lecturas se entremezclan, y llegan a conclusiones inconsecuentes con la propuesta Nietzscheana. Esta suerte de Zarathustra huidobriano, que es Altazor, borra todo condicionamiento histórico y colectivo, reformula el “¡Dios ha muerto! (...) ¡Y nosotros lo hemos matado!” (Nietzsche, 2019,314) en un giro solipsista: “Señor Dios si tú existes es a mí a quien lo debes” (Huidobro, 2016, 77). Más aún esto convive con un racionalismo materialista, de la ineludible fuerza cobrada por el marxismo en esos años: “Millones de obreros han comprendido al fin/ Y levantan al cielo sus banderas de aurora/ Venid venid os esperamos porque sois la esperanza/ la única esperanza/ la última esperanza” (67). Pero cómo podría esta última sentencia congraciarse con el autoritarismo ilustrado de la siguiente: “Sólo deben hablar los que tienen el corazón clarividente/ La lengua a alta frecuencia” (80). La angustia y soledad existencial tienden a abstraerse en un salto al infinito sideral. Y Altazor queda “Solitario como una paradoja” (75) con su lenguaje ahistórico “La cuna de mi lengua se meció en el vacío/ Anterior a los tiempos” (74), anunciando, en el medio del caos, un nuevo orden. El nuevo orden reposa en la negación de toda tradición, aspira consiguiente y progresivamente a la negación de toda referencia y pone como garantía de su triunfo a la potencia de la imagen.

Pizarro señala las consideraciones estéticas que están aquí presentes: “la ruptura de la figuración que Picasso ya había expresado en *Las señoritas de Aviñón* en 1907, el simultaneísmo de los futuristas, la imagen como encuentro de realidades dispares de Reverdy”, junto con el cine que se inicia como una gran revolución tecnológica, las cuales “no hacen sino plasmar (...) los cambios en las nociones del tiempo y el espacio a que han conducido los avances técnicos” (1994, 40). Las imágenes funcionan en este canto como un montaje de los fragmentarios y desarticulados discursos. El lenguaje especializado es el lugar

donde zozobra la tradición, por donde el yo poético realiza un juego ubicuo como si fuese “una cámara aérea que registra el movimiento del siglo.” (Pizarro, 44). Y Altazor va cayendo, como en caída libre, hacia su propia destrucción. Sin embargo, de este espacio saltan las partes con las que un nuevo mundo puede ser construido.

La primera impresión del “Canto II” es “que tiene poco o nada que ver con el primero” (René de Costa, 2016, 30). Una oda a la mujer de cuyas circunstancias de producción se tienen pocas noticias. Algunos de sus versos son reiteraciones de versos presentes en *Las pagodas ocultas* (1913), volumen de prosa modernista dedicado a su esposa (de Costa, 31). Su tono ha sido comparado con “Pasión, pasión y muerte” (1926) y con partes de *Vientos Contrarios* (1925) por David Bary (1979). Mientras que de Costa encuentra una correspondencia entre su intenso lirismo y *Temblor del cielo* (1931), a lo que podría sumarse una lectura biográfica del amor con Ximena Amunátegui. Pero lo más interesante es verlo en su contraste con el “Canto I”. Del movimiento, el vértigo y la caída de este último, la sucesión sin tregua de imágenes; se pasa ahora a la quietud:

Estoy sentado en el rincón más sensible de tu mirada
Bajo el silencio estático de inmóviles pestañas.
Viene saliendo un augurio del fondo de tus ojos
Y un viento de océano ondula tus pupilas (Huidobro, 2016, 92)

La admiración por Rubén Darío del joven Huidobro deja ver acá sus influencias, que hace del amor y la mujer una relación y una naturaleza cósmica. “Así reduciendo lo magno a lo mínimo, lo nimio a lo gigantesco” (Goic, 1956, 224): “Se pierde el mundo bajo tu andar visible” (Huidobro, 88). La relación entre la palabra y la naturaleza es invertida: mientras que en el “Canto I”: “Las palabras del poeta dan un marco celeste/ Dan una enfermedad de nubes/ Contagioso infinito de planetas errantes/ Epidemia de rosas en la eternidad” (81); en el “Canto II”: “Te hablan por mí las piedras aporreadas/ Te hablan por mí las olas de pájaros sin cielo/ Te habla por mí el color de los paisajes sin viento/ Te habla por mí el rebaño de ovejas taciturnas” (88). Y los tópicos de la nada, el vacío, el desierto, el caos, el azar, apabullantes en el primer canto, en este son contenidos por la presencia de la amada:

Qué me importa el enigma luminoso
Los emblemas que alumbran el azar
Y esas islas que viajan por el caos sin destino a mis
ojos
Qué me importa ese miedo de flor en el vacío
Qué me importa el nombre de la nada
El nombre del desierto infinito

O de la voluntad o del azar que representan
Y si en ese desierto cada estrella es un deseo de oasis
O banderas de presagio y muerte

Tengo una atmósfera propia en tu aliento (89)

Incluso hay versos de metáforas equivalentes, y valencias contrarias: “La distancia que va de cuerpo a cuerpo/ Es tan grande como la que hay de alma a alma” (68) con “Más bello que la parábola de un verso/ La parábola tendida en puente nocturno de alma a alma” (91). Ahora bien, que la emoción se encuentre contenida no significa que no sea intensa. Goic propone que es una intensidad en la que se une la desesperación apagada en la embriaguez del amor (228).

A partir del “Canto III” sí comienza a haber una direccionalidad del poema, un desarrollo en cierta medida programático respecto de las posibilidades y los destinos del lenguaje poético.

Estos cantos (del III al VII), tomados en su conjunto, pueden leerse como una continuada divagación por corredores inexplorados del lenguaje poético: un literaturizado “viaje de busca” en el que el poeta utiliza nuevos recursos expresivos y los va dejando atrás, tan pronto como su limitación se le hace aparente. En este sistema de sucesivos cambios, lo único constante es el procedimiento: una posibilidad lingüística es puesta en uso y abuso: es llevada hasta el extremo llegando hasta agotarse a sí misma, y, por consiguiente, al lector.” (de Costa, 2016, 33).

Parte de la ruptura con la tradición proclamada por las vanguardias se dio en la reflexión acerca de los usos del lenguaje. No hay que olvidar que en estos años está comenzando lo que más tarde, y de manera más elaborada, será denominado el “giro lingüístico”.⁷ Incluso el verso “Porque todo es como es en cada ojo” (96) puede hacerse corresponder con la conocida definición saussuriana “se diría que es el punto de vista el que crea el objeto” (Saussure, 2007, 55). El cuestionamiento a una literatura realista decimonónica, a la literatura naturalista, va de la mano de un cuestionamiento de la sociedad y cultura burguesa. Por primera vez se interroga en el lenguaje las censuras normativas o los imperativos categóricos que son impuestos a partir de éste. La “alquimia del verbo” de Rimbaud, la “palabra esencial”

⁷ Llamamos “giro lingüístico” a la inflexión que durante la primera mitad en del siglo XX sobrevino en el pensamiento filosófico, con la filosofía analítica, y en la filología con el nacimiento de la lingüística como disciplina. En este se produjo un viraje de la atención sobre las funciones del lenguaje y un cuestionamiento a la presupuesta transparencia del lenguaje en la relación entre las palabras y las cosas, lo que trajo aparejado una problematización con respecto a la relación con la referencia y la función del lenguaje en la construcción del conocimiento. Gustav Bergman fue quien acuñó el término, pero es a partir de *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (1979) de Richard Rorty que la discusión cobró plena vigencia. Al respecto véase también: *Introducción a la filosofía del lenguaje* (2001) de Juan José Acero, Eduardo Bustos, Daniel Quesada; “El giro lingüístico” de Tomás Ibañez Gracia en *Análisis del discurso: manual para las ciencias sociales* (2003).

de Mallarmé, o el “verbo poético” de Huidobro, son manifestaciones teóricas acerca de una poética que se oponga a las instrumentalizaciones del lenguaje. Eso es lo que está detrás de la desconfianza a la naturaleza representacional del lenguaje. Saúl Yurkievich establece un paralelismo entre las reglas representacionales y las reglas gramaticales, y propone: “Tal es el cometido de *Altazor*: expresar intensidades, emergencias, consumos, destrucciones, que desbaraten el equilibrio estatuido en la atribución de los significados y su previsible, su legible distribución en las series gramaticales (...)” (1979,145). En esa línea puede explicarse el “asintactismo” de la vanguardia.

Todas las lenguas están muertas
Muertas en manos del vecino trágico
Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras sonrisas
Con vagones de carcajadas
Con cortocircuitos en la gramática
Levántate y anda
(...) Vértigo sí de su liberación
Una bella locura en la vida de la palabra
Una bella locura en la zona del lenguaje (Huidobro, 2016, 99)

Entonces, como propone de Costa *Altazor* pasa “de ser un poema que discurre sobre los límites de la poesía a ser otro que muestra y demuestra textualmente las posibilidades y limitaciones de la expresión misma (...)” (2016, 33):

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos como iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos
Sabemos posar un beso como una mirada plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
Tocar un heliótropo como una música
Vaciarse una música como un saco
Degollar un saco como pingüinos
Cultivar pingüinos como viñedos
Ordeñar un viñado como una vaca
(...)Etc. etc. etc.” (Huidobro, 2016, 97,98)

La fuerte consistencia visual de estas comparaciones salta a la vista (haciendo valer la redundancia). El espíritu lúdico también está presente. Ahora bien, ¿qué tiene de peculiar esta comparación? Sin duda son distintas a algunas que aparecen en el “Canto II”: “Dejas caer tus luces como el barco que pasa” o mejor aún “Solo como una pluma que se cae de un pájaro en la noche” (87). Cedomil Goic señala que a estas nuevas comparaciones son a las

que Huidobro llama conceptos o “comparación creada”: “se diferencia de la figura tradicional por el modo insólito en que creadora e imaginativamente construye el universo de fenómenos.” (1979, 129). Esto es así debido a que el símil o comparación explícita consiste en la enunciación de una semejanza propuesta como motivación entre el comparado y el comparante. Sin embargo:

Huidobro encuentra en la distorsión del símil el estimulante del juego y de la risa. El poeta creacionista establece la mayor distancia entre los términos para obtener el resultado más sorprendente, ya sea por la extrañeza misma y el absurdo, ya sea por el considerable retardo o la dificultad de la interpretación. De ambos efectos se desprende un goce y en todo el proceso se manifiesta la euforia creadora. (Goic, 132)

De Costa agrega que se trata del símil alógico sistematizado por Lautréamont, y que el “Etc. etc.etc.” indica que el recurso es descartado. Con el propósito de crear un espacio literario propio, procedimientos de la literatura moderna que alguna vez fueron considerados extraordinarios también son desechados. El Canto “III” se mueve entre la proclamación de la ruptura y la efectivización de lo dicho en la práctica.

El “Canto IV” con su *leitmotiv* “No hay tiempo que perder” (101) parece ya prescindir de la negación, para adentrarse en la búsqueda de leyes o lógicas de esas nuevas realidades que pretende crear. La búsqueda de esa lógica: “Cuando muevo el pie izquierdo/ ¿Qué hace con su pie el gran mandarín chino?” (103) o la sanción de otras leyes físicas: “Un caballo que se va agrandando a medida que se aleja” (109); van perdiendo lugar ante la preponderancia que cobra el lenguaje: la sintaxis, la morfología, la lexicología son puestas en primer plano. El juego que comienza ha sido leído bajo la categoría del *Nonsense*, el cual no se trata simplemente de un desentendimiento del sentido, sino de un modelo de lenguaje controlado de manera sistemática y sujeto a sus propias leyes. Se notará que de la búsqueda de leyes para un nuevo mundo se ha desplazado la atención a la búsqueda de leyes de un nuevo lenguaje. Con palabras creadas al uso de Humpty Dumpty-en la tradición de Lewis Carroll. “De la firmeza hasta el horicielo/ Soy todo motalas de la azulaya” cuyas raíces, señala Nicholas Hey, pueden ser desenmarañadas: horicielo de horizonte y cielo/ montalas de montañas y alas/ azulaya de azul y playa: “La comprensión del pasaje depende de su relación con el lenguaje normal, ya que las palabras del *Nonsense* adquieren significado sólo por su divergencia de un sistema lingüístico ya existente” (1979,150,151). De Costa indica aquí las relaciones entre un fragmento del “Canto IV” publicado como un adelanto en francés y la versión final, demostrando que el principio de ensamblaje es el mismo: *A l’horitagne de la montazon* cuyas

raíces serían *l'horizon* y *la montagne* (2016,19). Incluso sostiene la primogenitura de este canto en francés, al hacer la comparación entre las dos versiones de la siguiente secuencia:

<i>Mais le ciel préfère la roDOgnol</i>	Pero el cielo prefiere el roDOñol
<i>Son enfant gâte le roREgnol</i>	Su niño querido el roRREñol
<i>Sa fleur de joie le roMIgnol</i>	Su flor de alegría el roMIñol
<i>Sa peau de larme le roFAgnol</i>	Su piel de lágrima el roFAñol
<i>Sa gorge de nuit le rosSOLgnol</i>	Su garganta nocturna el roSOLñol
<i>Le roLAgnol</i>	El roLAñol
<i>Le rosSIgnol</i>	El roSIñol (2016,19)

Como se puede ver, el equivalente en español de *rossignol*, ruiseñor, no concordaba con el principio estructurante del texto. Pero se sobreentiende que hay un principio que sostiene el *Nonsense* en el que se intercala la escala musical a partir de la sílaba “si” de *rossignol*. Son procedimientos que ya se habían manifestado en el poema, el primer ejemplo está en el “Prefacio” con “paracaídas” y “parasubidas”; pero aquí se intensifican. Hay secciones de una difícil lectura, que parecen no contentarse con el fluir psíquico surrealista y suprimen puntuaciones, violentan la sintaxis, eliminan conexiones verbales. El canto acaba con un adelanto de lo que será la opción final del “Canto VII”.

El “Canto V” arranca con una sugerente postulación: “Aquí comienza el campo inexplorado” (113). Un espíritu festivo acompaña la construcción de imágenes, que a decir verdad no se diferencian en mucho de las ya presentes en el poema. Luego se llega a momentos como este:

Nos frotamos las manos y réimos
Nos lavamos los ojos y jugamos

El horizonte es un rinoceronte
El mar un azar
El cielo un pañuelo
La llaga una plaga
Un horizonte jugando a todo mar se sonaba con el cielo
después de las siete plagas de Egipto.
El rinoceronte navega sobre el azar como el cometa en su
pañuelo lleno de plagas (120)

Goic retoma la idea de “glosolalias” de Otto Jespersen como aquellas “esferas del lenguaje que no tienen ni han tenido nunca significación” en las que algunos seres humanos “se han divertido siempre en jugar con largas combinaciones de sílabas a las cuales no está adherida

ninguna significación o ninguna significación completa. Así ocurre con los niños (...)” (1956,244) y continúa Jespersen su reflexión, con las palabras siguientes:

“La misma cosa vemos a gran escala en las canciones y, en general, en la poesía. Este hecho se patentiza especialmente en los incontables estribillos que, analizados a la luz de la razón, difícilmente significan algo, pero que con un sólo sonido, producen una impresión y bien suscitan una emoción, bien refuerzan la emoción producida por el contenido de la canción” (1956, 245)

En la misma línea, de Costa sugiere que este fragmento bien podría ser una canción de niños (2016,37). A lo que, por último, Goic agrega aquellas formas especiales de lenguaje que Alfonso Reyes bautizó como *jitanjáfora* y que supo definir como la palabra que juega. Se trata de una palabra que “no se dirige a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía” (1956, 241). Palabras que no tienen significación, pero están “llenas de todo lo que no es sustancia” (242). La materialidad del lenguaje se convierte en la protagonista, pero antes de llegar al “Canto VII” es molida en la figura del molino de viento, que nos introduce a una mecánica de relaciones arbitrarias en donde el sentido, tras un ejercicio fútil y cansador, es forzado a desertar. El “Canto VI” ya no entrega ninguna figura; y nos deja con el “Canto VII” donde “lo único reconocible es el sistema fónico del castellano” pugnando por desprenderse incluso de eso, y volverse pura interjección:

Lalalí
io ia
i i i o
Ai a i ai a i i i o ia (141)

Un pajarito literario

Ciertas lecturas han postulado que el final de *Altaçor* es un callejón sin salida, habiéndolo dicho todo, y despedazado el lenguaje en el camino, ya no habría más nada que decir. Sólo la interjección de quien se queda admirado por la magia. No habría que concederle todos los gustos al poeta. Aunque sí podemos compartir el espíritu celebratorio, si no por el proyecto creacionista, por la manera en la que se inscribe la historia literaria latinoamericana en este. La obra de Huidobro encarna, sin duda, la pulsión del diálogo externo definida por Ángel Rama (1982). Su ambición de universalidad es tanta como su libertad ante las tradiciones estéticas de las que se alimenta y a las que quiere -o dice querer-, en el mismo proceso, destruir. Las palabras de Borges se ajustan al caso: “los sudamericanos en general

(...) podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.” (2011,556). La importancia de *Altazor* se cifra en ese ejemplar recorrido por las distintas técnicas vanguardistas, por la asunción de una posición activa ante las discusiones estéticas, por la voluntad inaugural sostenida con confianza, por la capacidad de hacer uso de todo recurso narrativo que se encuentre a la mano y desprenderse de este en cuanto pierda su utilidad, con la versatilidad de quien sabe reírse ante los propios errores. Huidobro asume su posición dentro de la escritura vanguardista, no intentando emular o subordinarse a los movimientos europeos sino más bien, como parte constituyente -y fundante- de una nueva poesía. Podríamos decir una última cosa, ya que trajimos a la discusión a “El escritor argentino y la tradición” -publicado en la segunda edición de *Discusión* en 1957, aunque se trata de un escrito anterior-. En este texto, a propósito de unos versos de Enrique Banchs, Borges escribe: “el ruiseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura” (2011,552). Resulta sintomático que en los versos citados previamente Huidobro no sólo haya excitado su imaginación con la palabra en francés que designa a este pajarito literario (*rossignol*), sino que se haya resistido a traducirla: traducirla impediría la formulación del *Nonsense*, pero sobretodo, arruinaría su juego. El proyecto creacionista puede ser, en el fondo, que no se pierda la magia del juego literario.

Bibliografía

- Bary, David. “Sobre los orígenes de *Altazor*”. En: *Iberoamericana*, 1979, 106-107.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. En: *Obras Completas I (1923-1949)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- de Costa, René. “Introducción”. En: Huidobro, Vicente. *Altazor / Temblor de Cielo*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 1981,2016.
- Goic, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile: Ediciones de los ANALES de la Universidad de Chile, 1956.
- Goic, Cedomil. “La comparación creacionista: canto III de *Altazor*”. En: *Iberoamericana*, 1979, 106-107.
- Hey, Nicholas. “*Nonsense* en *Altazor*”. En: *Iberoamericana*, 1979, 106-107.
- Hahn, Oscar. “Vicente Huidobro o la voluntad inaugural”. En: *Iberoamericana*, 1979, 106-107.
- Huidobro, Vicente. *Altazor / Temblor de Cielo*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 1981,2016.

- Huidobro, Vicente. *Horizon Carré*. EDICIÓN
- Lihn, Enrique. “El lugar de Huidobro”. En: Marín, German (ed.). *El circo en llamas*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Editor digital: Titivillus. Epub, 2018.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaja ciencia*. Editor digital: Titivillus. Epub, 2019.
- de Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- Schulman, Ivan A. “*Non Serviam*: Huidobro y los orígenes de la modernidad”. En: *Iberoamericana*, 1979, 106-107.
- Schwartz, Jorge. “Introducción”. En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002,33-94.
- Ortega, Julio. “La escritura de la vanguardia”. En: *Iberoamericana*, 1979, 106-107.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Buenos Aires: Ediciones de Bolsillo, 1993.
- Pizarro, Ana. *Sobre Huidobro y las vanguardias (Con una cronología huidobriana por Paulina Cornejo)*. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados, Editorial Universidad de Santiago, 1994.
- Rama, Ángel. *La novela en América latina. Panorama 1920-1980*. Bogotá: Procultura/Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Yurkievich, Saúl. “*Altazor*, la metáfora deseante”. En: *Iberoamericana*, 1979, 106-107.

UNA POÉTICA SOLITARIA: VANGUARDIA, CANON Y ARCHIVO EN HILDA MUNDY

Mariana Lardone*

Si bien en la actualidad la figura de Hilda Mundy despierta el entusiasmo de la crítica y nuclea en torno a sí un considerable número de publicaciones, durante sus años como escritora su actividad estuvo marcada por la desatención, el desprecio e incluso el acallamiento. Es de manera póstuma y luego de casi medio siglo de olvido que su obra es recuperada y analizada bajo el signo de una poética de vanguardia que había pasado desapercibida para la historia literaria de Bolivia.

Por lo tanto, hablar de su figura traslada la lectura inevitablemente al discurso de la crítica, que, de manera relativamente reciente, acomete la clasificación de la obra a medida que va siendo recuperada y la incorpora de manera súbita al canon de la literatura nacional. Tarea que, no obstante, se ve sabotada de antemano por los órdenes de una obra que apuesta por el fragmento y la dispersión como modo de rehuir al dispositivo literario.

A continuación, se propone una reconstrucción de esta poética vanguardista solitaria en su lugar y su época, desatendida hasta hace pocos años en Bolivia y poco conocida hasta el momento por fuera del país. El texto que sigue desarrolla el recorrido de canonización de la autora mientras se intenta lograr un equilibrio entre el discurso de la crítica y la obra misma cuya singularidad se destaca no solo en el marco de la literatura boliviana sino también en el más general de las vanguardias latinoamericanas.

1. Acerca de Hilda Mundy

1.a La vida como cronista

Laura Villanueva Rocabado es en rigor el nombre biográfico de la escritora que recurrió al heterónimo Hilda Mundy, entre unos diez más, para firmar sus textos a medida que iban siendo publicados en diferentes periódicos de la ciudad de Oruro. Hija no matrimonial del

* Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora adscripta de la cátedra de Literatura Latinoamericana II. Becaria Doctoral de CONICET (IDH-UNC). marianalardone@gmail.com

reconocido arquitecto Emilio Villanueva y Dominga Flores Rocabado¹ nació en la ciudad de Oruro en 1912 y con tan solo veinte años se entregó a una prolífera actividad como cronista, al igual que tantos escritores latinoamericanos de la época. En una ciudad impregnada por la efervescencia política de la Guerra del Chaco,² sus textos se destacan por la singularidad de su voz ácida y desacralizadora que, al mismo tiempo que ironiza acerca de los lugares asignados a la mujer en el debate de lo público -y en la vida misma-, emprende una aguda crítica a la sociedad orureña de la época, al proceso de modernización que avanzaba sobre la ciudad y, sobre todo, a la corrupción y la hipocresía de los altos mandos durante el conflicto bélico.

La singularidad de su tono que conjuga la crónica periodística con las innovaciones formales de las vanguardias le valió comentarios de admiración por parte de algunos periodistas contemporáneos y la crítica explícita por parte de otros. En su tesis doctoral defendida en el 2013, Rocío Zavala Virreira reconstruyó a partir de un exhaustivo trabajo de archivo el lugar de Hilda Mundy en el mundo periodístico del Oruro de los treinta. Es interesante un texto anónimo que recupera del periódico *La Mañana*, debido a que acentúa la soledad y la incompreensión que rodean su figura:

Los escritores consagrados se encierran en su Torre de Marfil, sin alentar las producciones de los principiantes. Aun así, los trabajos intelectuales cunden. Así, por ejemplo, Hilda Mundy, viene escribiendo, desde hace algún tiempo atrás, en este diario, con fe de superación y vocación de escritura. Los primeros trabajos que leí fueron sabrosos por su sinceridad y deseo de captar la realidad sensible. Mundy, es, una almita que promete en las letras por su entusiasmo y agudeza con que trata sus observaciones. Esta futura “estrella” que escribe modestamente ha debido ya sentir la desazón de “arar en el mar” (2013, 69).

La suya es, como se ve, una escritura solitaria en el marco literario de su época, lo que, lejos de provocar un aplacamiento de su voz, la motivó a aprovechar cada oportunidad para ironizar acerca del lugar en el que los demás la ponían y recalcar, con insistencia, la especificidad de su propuesta escritural. Tal es el caso de la crónica del 8 de diciembre de

¹ Emilio Villanueva fue un arquitecto fundamental en el proceso de modernización de las ciudades de Oruro y La Paz que emprendió el estado boliviano en la época. Se distingue por haber construido obras centrales en la urbanidad de La Paz, como el edificio central de la Universidad Mayor de San Andrés, bajo las formas del estilo neotiwanaakota: la conjunción de técnicas del Art Nouveau con saberes ancestrales de las construcciones del altiplano. Virginia Ayllón hipotetiza en un texto de 2004 que es a partir de la figura del padre y sus viajes a Chile y Francia que Hilda Mundy entró en contacto con las publicaciones recientes de la vanguardia (2004), aunque es posible pensar otros circuitos de las publicaciones por el eje andino de Bolivia.

² La guerra del Chaco fue un conflicto bélico que se libró entre Bolivia y Paraguay por la posesión territorial de la zona conocida como el Chaco Boreal, de 1932 a 1935. El conflicto terminó con la derrota boliviana, grandes pérdidas económicas y un montón de muertes. Desde la ciudad de Oruro la guerra se vivía de una manera particularmente cercana, puesto que de ahí partían los contingentes de soldados al frente de batalla.

1934, en la que la autora publica con tono burlón una respuesta a las críticas en su contra que otro periodista, Arsenio Minaya, publicó en su columna del diario *La Mañana*:

Cronista de la Ciudad: Me juzga Ud. joven, un poco extravagante y algo incomparable. Es decir tiene el ingenio de colocarme ante el público la etiqueta que me corresponde sin destapar el frasco.

(...) En el gusto vamos en sentido divergente. Mientras Ud. prefiere la suavidad del camarote, la belleza sin complicaciones de los demás compartimientos, yo me he propuesto visitar el reino oscuro de las maquinarias. Pasaje de alta ingeniería que me encanta. Andamiaje mecánico que se presta a encubrir mi intención extravagante y mi audacia marinera... sin calificativo.

Tiene también Ud. razón en sus demás adjetivos. Mi espíritu amputado de lirismos se encoge al leer: un claro de luna hacía soñar a los pájaros dormidos en los árboles y sollozar de éxasis los juegos de agua en sus brazos de mármol y se agranda, agranda magistralmente al cantar el dinamismo de tango y jazz: la América del Sur y la América del Norte: enlazadas por la cintura. Como lo que son: una pareja de baile sobre el tablado oceánico (Mundy, 2017, 173-174).

A pesar de la intensidad y el entusiasmo que se percibe en su escritura, se trata de una obra breve y fugaz, que se desarrolla en el espacio de pocos años, causa un impacto tan efímero como su nombre y se desvanece ocultando sus huellas. De hecho, en 1936, tan solo cuatro años después del primer texto que se conoce de ella y con nada más que veinticuatro años, Hilda Mundy se muda a La Paz, publica su único libro bajo el título de *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta* y disminuye casi hasta la totalidad sus actividades literarias, sumiendo su voz en una pausa que la crítica posterior leyó como un definitivo silencio. El contraste de frecuencia entre las fechas de publicación es notorio e ilustra el estallido de una voz que se dispersa por los nudos centrales del debate público -como la guerra, los cambios de presidente, la ley del divorcio, el nuevo alumbrado y alcantarillado- y luego de causar el mayor revuelo posible, se desvanece: si hasta ese año su presencia estaba expandida al máximo, puesto que publicaba a fuego cruzado en al menos en tres o cuatro periódicos de Oruro y en ocasiones con hasta ocho nombres,³ luego la frecuencia de sus publicaciones disminuye hasta la casi total desaparición, reapareciendo, en ocasiones, solo como Hilda

³ Si observamos en el Mapa Mundy diseñado por Rodolfo Ortiz para la edición de una obra reunida de la autora en 2017, en el año 1936 se concentran la mayoría de las publicaciones de la escritora, puesto que participaba como cronista en el periódico *El fuego* en las columnas “Vitaminas”, “Bibelots”, “La sociedad se divierte”, “La libreta de un forastero”, “La lámpara de Diógenes” y con los nombres Hilda Mundy, Madame Adrienne, Jeanette, Pimpette, Dina Merluza, Mademoiselle Touchet, Michelin y Dora Kolonday. También, en *La Patria* bajo el nombre de Hilda Mundy y en la columna “Corto circuito” y además es el año de la publicación de su único libro. El otro caso que se conoce donde la autora publicó con varios heterónimos al mismo tiempo es el del semanario nocturno que dirigió durante pocos meses en 1935 ella misma, *Dum Dum*, donde firmó como Hilda Mundy, Retna Dumila, An Massina y María Darguileff. Además, publicó en 1934 en *La Retaguardia* como Hilda Mundy, y su famosa columna “Brandy cocktail”, aparecida en *La Mañana* de 1934 a 1935 también estuvo firmada como Hilda Mundy. Sus pocas apariciones luego de 1936 son todas en periódicos de La Paz, como *La Calle* o *La Nación* y bajo la firma de Hilda Mundy, a excepción de una única reaparición de Ana Masina en 1955.

Mundy y una vez como Ana Masina, en algún periódico de La Paz y con ocasión de alguna reseña cultural.

Una vez instalada en La Paz, contrae matrimonio en 1939 con el conocido poeta Antonio Ávila Jiménez y, ya sin escribir, pasa a formar parte central de los círculos intelectuales de la época. Vive en esa ciudad hasta su muerte en 1982, participando de presentaciones, recibiendo en su casa a personalidades del mundillo artístico y construyendo en torno a sí un personaje mítico que acompaña a su obra hasta el presente. En el prólogo que Lupe Cajías escribió para la primera publicación póstuma leemos la siguiente descripción:

A mi empezó a intrigarme a través de anécdotas que contaban otros poetas y escritores sobre ella. Su entrega a la vida total, de acuerdo a su propio código de dignidad, sin detenerse en el miedo a la censura social y la tremenda soledad de los poetas malditos que se niegan a autoconvencerse con mentiras de fe (...) Hace poco, Ramiro Barrenechea describía su pureza y su atemporalidad: era un ser sin años y sin aprendizaje. Ignoraba las fórmulas para adaptarse a un mundo redondo y podrido, la autopublicidad, los roces con el exquisito círculo del poder y el dinero” (1989, 11-12).

Podemos entrever, en estas palabras, de qué modo la posteridad va entretejiendo en torno a la figura autoral de Mundy la extravagancia de una obra impactante y novedosa con los vericuetos de una vida desafiante a las convenciones de su época.

1.b Silencio: interpretaciones críticas

La abrupta interrupción de la actividad literaria de Hilda Mundy interpretada por la crítica como un silencio es uno de los aspectos que más ha llamado la atención, puesto que entreteje de modo enigmático vida y obra. Blanca Wiethüchter, por ejemplo, atribuye ese silencio a cuestiones relativas a lo biográfico, puesto que considera que el hecho de ser una joven mujer rodeada de escritores consagrados no le dejaba ningún espacio a su escritura. Así, primero fue desatendida, luego desalentada y como consecuencia, olvidada:

Fue hechada al olvidadero, tal vez, por naufragio natural a causa del matrimonio que casi siempre oscurece a la mujer, sobre todo si se trata, como en este caso, de un esposo poeta el sí (Ávila Jiménez) considerado por la crítica (...) Echada al olvidadero, en fin, por el alcohol y los amigos que tampoco le daban su lugar como Arturo Borda, Jaime Saenz, Fernando Medina Ferrada y otros, obsesos ellos mismos en recorrer su propia distancia y sin espacio interior para la consideración y condición literaria de una mujer -es esta ciudad, La Paz, que apenas soporta el peso de las letras femeninas sin están inscritas en lo que se

espera de ellas, que casi siempre reside en que se queden en el lugar otorgado por ellos (2002, 128).

Se perfila así en torno la interrupción de la obra de la obra de la escritora una lectura que revisa el lugar de las mujeres en el canon, a la que se suman Virginia Ayllón y Cecilia Olivares, con un texto que ubica a Mundy dentro de lo que definen como el grupo de las escritoras suicidas de la literatura boliviana:

Mujeres suicidas por valientes que han jugado siempre a la divinidad maldita, a la divinidad castigada. Prefirieron ser Lilith a Eva y, mejor, Eva que María, brujas antes que aburridas damiselas (...) Unas más que otras provocaron admiración y odio (llámese ira), y es ya sabido que la indiferencia es una forma de odio (2002, 149).

En este texto se sugiere también lo que la aparición de crónicas inéditas en 2016 y 2017 confirma: la censura y el exilio a los que la autora se vio expuesta en 1936 por sus irreverentes críticas al gobierno de Tejada Sorzano,⁴ especialmente luego del armisticio en 1935, lo que seguramente influyó en la el abandono de las actividades literarias por parte de la autora y sin dudas aceleró la dificultad de acceder a su obra desde el presente. Esto lleva a Rocío Zavala Virreira a definir al silencio más bien como un silenciamiento: “No se puede hablar de una voluntad de abandono radical de su escritura. Sobre si hubo acallamiento, sí en cuanto a su voz de crítica mordaz desde el periodismo; crítica de la coyuntura política y concretamente antimilitarista” (2016, 19).

1.c La recuperación crítica

Más allá de la multiplicidad de respuestas que la crítica va trazando en torno al silencio de Hilda Mundy -la desatención, la censura, la singularidad de su voz en un canon hegemonizado por el realismo-, lo cierto es que luego de 1936 su obra se dispersa y se pierde. Es por eso que la lectura de la autora en el presente es posible gracias a una apertura póstuma del archivo,

⁴ La autora publica un texto que nos da una idea acerca de la situación de urgencia y violencia en la que la coloca la censura a la revista *Dum Dum*, en uno de sus *Brandy cocktail* el 24 de octubre de 1935: “Nuestra cooperativa de risas Dum Dum, parece que se encuentra en estado de quiebra. Los acontecimientos de ayer demuestran que con una certeza de tiro admirable, disparamos al blanco y... paff... la catástrofe de medio calibre que tuvimos con festones de aparatosisidad y exageración. (...) Además. ¿Qué culpa tenemos si algún personaje se encuadra a las semblanzas que ingenua... e inocentemente pincelamos en nuestra pequeña mariposa?/ Ayer, delante de aquella respetable corte de autoridades me puse pálida de aturdimiento... noté que el pulso aceleraba de modo alarmante... se entrecortaba mi voz... y de pocas no grité de modo patético: «¡Por favor, señores soy inocente...verdaderamente inocente...!»/ Ahora, con el ánimo más sereno merced a seis pastillas de adalina, confieso que deseo colocar el dedo pulgar sobre la nariz para agradecer la gentileza del automóvil, del traslado, y de la libertad” (2017 240).

que al mismo tiempo que recupera textos inéditos y va ordenando la novedad de los documentos recuperados de acuerdo con las herramientas disponibles de la teoría y la crítica. No deja de ser importante en este proceso los vericuetos del presente mismo, atravesado por un escenario en el que las demandas de la plurinacionalidad o el feminismo, por ejemplo, impulsan la revisión del canon.

Se debe a un homenaje póstumo de su hija, la poeta Silvia Mercedes Ávila, la revalorización de la obra de Hilda Mundy y la reposición de su nombre en el tapete de la discusión literaria, puesto que recopila textos inéditos que su madre escribiera durante la guerra del Chaco, incluso antes de su nacimiento. Vuelven así a ver la luz los textos de Hilda Mundy en 1989 bajo el título de *Cosas de fondo. Impresiones de la guerra del Chaco y otros escritos* y gracias a las gestiones editoriales de su media hermana Nelly Villanueva.⁵ Esto es, siete años después de su muerte y cincuenta y tres después de la polémica aparición de su único libro publicado en vida.

La publicación llamó al poco tiempo la atención de la crítica, ya que ponía a disposición del circuito literario de La Paz la obra de una escritora que, con menos de veinticinco años, se atrevió a intervenir en la narración de la guerra del Chaco de un modo inédito en la historia de la literatura boliviana: apelando al humor y conjugando el género de la crónica con las innovaciones formales de las vanguardias. Se inicia así un rápido proceso de canonización de la obra que a menudo roza la mitificación, puesto a los estudios críticos que poco a poco comenzaron a analizarla y el lento proceso de excavación del archivo para recuperar su obra, se le suman los rumores, las anécdotas que todavía circulan y algunas fotografías que intentan reponer, a contracorriente del paso del tiempo, no solo su obra sino también los contornos de la que fuera su vida.⁶

Es posible advertir en las primeras intervenciones de la crítica cómo la reaparición de la obra de Hilda Mundy puso en jaque los parámetros establecidos de la literatura boliviana,

⁵ El libro apareció en la editorial Huayna Potosí, importante igualmente para la literatura boliviana puesto que fue la primera en publicar la obra de Jaime Saenz. El hecho de que *Vidas y muertes*, uno de los libros centrales de la obra del autor, esté dedicado a su Nelly Villanueva y contenga un retrato de Emilio Villanueva, su padre, nos da una idea del lugar central que ocupó la escritora en los círculos intelectuales de La Paz.

⁶ La tesis doctoral realizada por Rocío Zavala Virreira *Hilda Mundy: guerre, après-guerre et modernité: l'écriture d'avant garde dans la Bolivie des années 30 (Hilda Mundy: guerra, posguerra y modernidad: la escritura de vanguardia en la Bolivia de los años 30)* entrevista a familiares y recoge testimonios acerca de la personalidad de la escritora, especialmente del período de su vida en La Paz, que es la más reciente. El testimonio de Jac Ávila, por ejemplo, nos da una idea de la imagen que la sociedad paceña tenía de la escritora en los años sesenta: “Yo iba a visitar a mi abuelo porque me encantaba, la música, el arte, era un ambiente que a mi me agradaba. Y había personas que me decían que tenga mucho cuidado con las salteñas porque la Hilda Mundy le podía poner pichicata. Se la veía como una mujer peligrosa, amenazante” (2013, 87). El testimonio de sus sobrinas nietas, más cercano a la época de su muerte en 1982, presenta otra arista de la escritora: “Yo siempre la he visto así como que su aspecto físico tenía mucho que ver con su alma, con su ser, con su vitalidad, con su fuerza, con su energía interna (...) Ella tenía una figura como masculina, bien fuerte. Pero también había una parte como de niña. Yo nunca había conocido alguien así. Si ahuritiba ella estuviera aquí, estaríamos viéndola las tres, porque ella se robaba la escena” (99/100).

ya que si la marcada singularidad de sus rasgos vanguardistas obliga a la revisión del canon de un país en el que se creía que las vanguardias habían pasado de largo, su desaparición por medio siglo motiva un trabajo de excavación en el archivo que va esquivando con paciencia pérdidas, descuidos, incluso el robo de la valija que contenía valiosos papeles que sus hermanas Nelly y Julieta habían ido reuniendo a lo largo de los años. De este modo, en paralelo al esfuerzo de la crítica por incorporar esta obra al canon de la literatura nacional sistematizando su obra bajo el rótulo celebratorio de la única escritora de vanguardias de Bolivia, los editores se vuelcan a la búsqueda en archivos de periódicos, bibliotecas, casas y recuerdos familiares, mientras la crítica acomete la clasificación de esta poética sin filiaciones aparentes en la literatura del país bajo el rótulo celebratorio de la única escritora de vanguardias de Bolivia.

Según este recorrido, es posible observar la operación crítica que reclasifica de manera póstuma su archivo en el marco de la vanguardia. El rótulo de la única escritora de vanguardias de Bolivia que se va construyendo en las sucesivas lecturas críticas de Virginia Ayllón en 2004, Edmundo Paz Soldán en 2015 y Rocío Zavala Virreira en 2016, funciona en última instancia como una forma de revisar e interpelar un canon hegemonizado por el realismo. Así, las primeras intervenciones críticas acerca de Hilda Mundy asumen explícitamente la tarea de reparar las injusticias que el canon cometió con la autora. En uno de los dos artículos que se dedican a la obra de Hilda Mundy en *Hacia una historia crítica de la literatura Boliviana*, por ejemplo, se declara:

Mucho se ha dicho y se dice sobre la ausencia del humor en la literatura boliviana(...) Sin embargo a estas alturas nos parece ya anacrónico no incorporar en esta lista tanto a María Virginia Estenssoro como a Hilda Mundy. Con esta última autora se cometen al menos dos injusticias más: no se la nombra en la generación de escritores de la Guerra del Chaco, ni entre los escritores que hacen de la ciudad el *locus* de su enunciación (Ayllón y Olivares, 2002, 174-175).

En resumen, el rótulo de la única escritora de vanguardias de Bolivia que la crítica le coloca a Hilda Mundy funciona como respuesta a dos enigmas que la obra suscitaba: el de la enorme novedad de su escritura en el panorama de las letras nacionales y el de la borradura de su nombre de la historia literaria de Bolivia al menos por medio siglo. Lo que no quiere decir que la propia autora no echara mano de recursos consonantes con el futurismo o el ultraísmo, por ejemplo, sino que en el gesto burlón con el que los hace explícitos en su obra se perfila una distancia entre los modos de funcionar de la crítica, que etiqueta, y el de las

obras, o al menos esta, que rehúye de las inmovilizaciones que resultan de estar ocupando un único lugar.

Es necesario mencionar brevemente también que, si bien la recuperación de Hilda Mundy es pionera en este proceso de revisión del canon boliviano de la primera mitad del siglo XX, con especial atención al lugar de las escritoras y al de las estéticas de tono experimental -es decir en disputa con el realismo-, han ido apareciendo en los últimos años algunas obras más. Como el caso de *El occiso* de María Virginia Estenssoro o *Rodolfo el descreído* de David Villazón, donde el procedimiento es similar: obras de novedosas para la época, desatendidas por su difícil colocación en el canon realista, y cuya recuperación demandó igualmente un trabajo con el archivo.

1.d Los libros

Es necesario tener en cuenta, sin embargo, que la recuperación póstuma de la obra de Hilda Mundy entraña una “traición” (Sastre y Lardone 2018) inevitable: la de ordenar bajo la forma estable del libro una poética que rehuyó mediante todos los medios a este dispositivo. En primer lugar porque, con excepción de *Pirotecnia*, que sí fue publicado por la autora bajo la forma del libro, el resto de la obra está volcada a la crónica, que se adecúa sin dudas a las ansias de la autora por intervenir en el debate del presente y a su necesidad de ganarse la vida, pero dificulta la conservación de su obra, ya que se trata de un género no canónico y reacio, al menos hasta finales del siglo XX, a la idea del libro como un objeto que hace perdurar. Luego, porque la proliferación de nombres inventados ocupa el lugar de la firma autorial hasta terminar por disolver las relaciones de referencialidad entre un nombre, una biografía y un corpus. Se debe más que nada al cumplimiento de un requisito editorial y a las confusiones que se suscitaron luego de la muerte entre nombre biográfico y heterónimo el hecho de que sea Hilda Mundy, y no Laura Villanueva, Madame Adrienne, Jeanette, Pimpette, Dina Merluza, Mademoiselle Touchet, Dora Kolonday, Ana Massina, María Darguileff, Raspadilla, o Retna Dumila, la firma que ocupa el lugar asignado a la autoría en el dispositivo literario (tapas de libros, estudios críticos, reseñas culturales, catálogos).

Es, sin embargo, a partir de las compilaciones de las crónicas en libros que en la actualidad se cuenta con un valioso repositorio de la obra de Mundy. Por un lado, existen las reediciones de *Pirotecnia*: de 2004 en La Paz, de 2015 en Chile y una traducción al inglés publicada por La Mariposa Mundial en 2019. Por otro, un caótico corpus de crónicas, cartas, fotografías, incluso una entrevista de año nuevo en la que Hilda Mundy se niega a dar una

opinión como mujer⁷. Un *corpus* extenso, en resumen, que permite a los lectores del presente formarse una idea más o menos acabada de lo que fuera la obra. Aquí se encuadran *Cosas de fondo. Impresiones de la guerra del Chaco* de 1989 y dos textos más recientes, *Obra Reunida*, uno de los primeros títulos de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia⁸ de 2016 y *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]*, como proyecto de la editorial independiente La Mariposa Mundial.⁹ Los detallados y exhaustivos cuadros, índices, fechas, estudios introductorios y mapas que acompañan sobre todo a las dos últimas ediciones delinean el deseo de domar -aunque no aquietar- las irrupciones en el presente de los fragmentos de una poética en el olvidadero del canon.

2. Una vanguardia solitaria

2.a Hilda Mundy y sus contemporáneos

La aparición de *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta* en 1936 fue inmediatamente comentada por Carlos Medinaceli, uno de los escritores centrales para la época. El comentario, deslizado abruptamente en una carta que en 1937 le enviara a un amigo, es sintomático por el desprecio con el que se refiere al libro y también, porque la confusión con el nombre propio de la autora evidencia, como si fuera un acto fallido, la desatención que rodeaba su figura: “Nilda Mundy ha publicado un libro, Pirotecnia. No llega a la pirotecnia es apenas una vela de sebo que enciende beatamente todos los prejuicios literarios y burgueses” (en Villazón, 2016, 229). El gesto lapidario, que puede sumarse a la lista de las causas de la desaparición de la obra, confirma, por otro lado, la predicción en extremo realista que Mundy esbozara un año antes en el prólogo de *Pirotecnia* acerca del nulo lugar para su obra en el panorama de la literatura de su contemporaneidad:

⁷ Se trata del reportaje del 1 de Enero de 1938 que la *Revista de Bolivia* titulara “Lo que opinan algunas de nuestras intelectuales, artistas y deportistas con motivo del año nuevo”. La respuesta de Hilda Mundy es la siguiente: “¡Que se cree usted que voy a dar opiniones sobre la mujer! La opinión que yo tengo me la reservo para mí. Esas son cuestiones privadas que no interesan a nadie. Por lo demás, creo que entre hombres y mujeres no hay sino una pequeña diferencia y no es cosa que nos pongamos a meditar mucho sobre estos asuntos” (2017, 363).

⁸ La Biblioteca del Bicentenario de Bolivia es un proyecto de la Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia que planea la publicación de doscientas obras representativas del pensamiento boliviano para los doscientos años de la Independencia en 2025. Entre sus objetivos está el de la recuperación de obras que, si bien fueron centrales para la literatura, la filosofía o el pensamiento boliviano en general, no estuvieron publicadas en el país, tuvieron una sola edición o no circularon lo suficiente.

⁹ La Mariposa Mundial es un proyecto editorial paceño en cuyo catálogo podemos encontrar obras rescatadas del pasado, así como cartas o papeles que nos permiten dar cuenta del proceso de escritura de las obras de algunos escritores centrales al canon como Arturo Borda. Su rol es fundamental en la reconstrucción de un canon alternativo en la literatura boliviana, puesto que en su catálogo podemos encontrar obras como *Rodolfo el descreído* de David Villazón.

Ofrezco este atentado a la lógica.
No tiene lugar ni filiación en el campo bibliográfico.
Porque prescinde de la verosimilitud y linda con el absurdo.
Alguien me dijo: Su libro será un fracaso que hará reír.
Y hallé júbilo en la predestinación: al imaginar tres docenas de lectores riendo
de las páginas de mi fracaso (2004, 41).

Es Emma Villazón quien recoge de la correspondencia de Medinaceli editada en 2012 el comentario, precisamente porque ilustra con claridad la manera en la que el tono lúdico y el guiño vanguardista de la poética de Hilda Mundy contrastaba con un panorama de la literatura nacional que “parece estar del lado de los serios y los malhumorados” (2016, 224). En efecto, el canon de la primera mitad del siglo XX de la literatura boliviana está dominado por una serie de obras que, desde la estética modernista para la poesía y un realismo de corte social para la narrativa, se dedican a trabajar algo así como “el corazón de la realidad nacional y la devastadora experiencia reciente de la Guerra del Chaco” (228). Entre ellas destacan, por ejemplo, *Repete* de Jesús Lara, *Sangre de Mestizos* de Augusto Céspedes o *La Chaskañawi* del mismo Medinaceli, la poesía de Ricardo Jaimes Freire o la de Franz Tamayo. Todas obras que intentaron dar forma a problemas como el sujeto nacional o la pérdida del territorio, tematizando el paisaje o el pueblo bajo los preceptos estéticos de la mimesis y la referencialidad y con un tono marcadamente pedagógico, lo que las entrelaza al proyecto de la Nación impulsado por el Estado, como ha señalado también la crítica y poeta Blanca Wiethüchter (2017).

Así, la descripción del paisaje del Chaco con la que Augusto Céspedes inaugura *Sangre de Mestizos*, por ejemplo, contrasta marcadamente con las de Mundy. El tono de horror frente a los sucesos y la descripción del territorio en clave regionalista son notorios en el texto de Céspedes:

Chaco:
te contemplo en el atlas de mis sueños
a mi patria clavado como un cardo,
aunque florezca el cardo,
porque los indios desterrados de los Andes,
caídos debajo de tus árboles
en un otoño de uniformes,
con sangre lo regaron (...)
Ahora eres patria, Chaco,
de los muertos sumidos en tu vientre
en busca del alma que no existe en el fondo de tus pozos (1994,15).

Mientras que en el texto de Mundy, publicado pocos días después del fin de la Guerra, se destaca la ironía corrosiva, la incorrección política y un obscuro despliegue autobiográfico de temas asociados al imaginario femenino y al exotismo cinematográfico:

Imagino que el Chaco (con los límites que nos asignen en las conferencias de paz) será un magnífico y manso Edén.
La Panagra inaugurará un servicio para viajes de placer.
Se irá a veranear allí de un modo *chic*.
Será el punto de reunión de la élite social bolivianence.
El lugar escogido por los novios para sorber la luna de miel.
Será todo una monada.
Todo un primor.
Yo inmigraré de aquí allá. En el confín mismo, quiero decir en la posición más avanzada, haré mi carpa, con un esposo que lo tengo en proyecto.
Los nenes... jugarán pega-pega con las culebras y las iguanas.
Yo poseeré una hiena.
Él un jaguar.
Ambos y todo el mundo mariguís en la sopa.
Nos distraeremos con un circo de monitos tropicales, maravillosamente amaestrados.
Seremos FELICES, inmensamente FELICES en el Chaco (2017, 210-211).

Es por eso que en el gesto decisivo para su canonización que supone la inclusión en 2002 de la obra de Hilda Mundy en *Hacia una historia crítica de la literatura boliviana* se perfila una clara política de la crítica que no solo repara la injusticia de una falta en el repertorio de la literatura nacional, sino que también, y sobre todo, desenmascara los mandatos autoritarios que regularon la inclusión de las obras en el canon durante el periodo de institucionalización de la literatura nacional. En este sentido, además de desmentir la idea de que a causa de la Guerra del Chaco las vanguardias habían pasado de largo por Bolivia,¹⁰ la aparición de la obra de Hilda Mundy viene a señalar una voz alternativa a la estética realista que también intentó intervenir en el debate político durante y luego de la Guerra y que fue censurada, precisamente, por su disidencia. El tono que para escritores como Medinaceli constituiría un humorismo frívolo cobra así, desde esta perspectiva, una dimensión combativa sumamente política.

¹⁰ Por ejemplo: en la introducción a *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)* (un año antes de la aparición de *Cosas de fondo*), Hugo Verani afirma: “La vanguardia llega a Bolivia y Paraguay al finalizar la Guerra del Chaco (1927-1935), cuando las condiciones sociales eran más propicias para su desarrollo. Salvo brotes aislados, que no dejaron mayor huella (por ejemplo, el movimiento Gesta Bárbara, que surgió en Potosí, Bolivia, en 1918), las nuevas tendencias estéticas no son asimiladas hasta la década de los cincuenta (1991, 25). Nótese el error, incluso, con las fechas de la guerra.

2.b La vanguardia y *Pirotecnia*

Por más de que sea una característica inherente a la totalidad de su obra, es más que nada con relación a *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta* que la crítica analiza la filiación vanguardista de Hilda Mundy, siempre haciendo énfasis en la singularidad de la poética en cuestión y trazando al mismo tiempo relaciones que permitan encasillarla dentro de los movimientos estéticos más generales. Quizás la jerarquización del único libro sobre las crónicas periodísticas se deba -al margen de las fechas de reedición y recopilación- a la necesidad de encasillar rápidamente la poética de la escritora en el marco más general de la vanguardia, puesto que es la poesía, o en su defecto el manifiesto, el género que predomina en el estudio de los primeros movimientos de las vanguardias latinoamericanas. Es necesario señalar aquí, sin embargo, una traición más en la que incurre la crítica, puesto que los textos de *Pirotecnia* se ubican en un lugar intersticial entre la poesía y la crónica, sin acentuar su pertenencia a ninguno de los dos géneros: ¿crónica poética? ¿poesía en prosa? La ambivalencia se hace evidente en la primera edición de 1936, ya que si, en el prólogo, la propia autora define a los textos como “opúsculos policoloros” (2004, 41) o “chispas artificiales” (42), el posfacio que escribió Manuel Fontaura para la primera edición los textos son no advertidos en su matiz poético y son definidos como una continuación de la obra periodística de la autora: “Por primera vez he pensado que puede florecer un auténtico y noble humorismo en estas alturas, al conocer la obra periodística demoledora e intensa de Hilda Mundy” (en Villazón, 2016, 222).

Otra dificultad que ofrece la obra de Hilda Mundy para ser clasificada es la soledad de su poética en el panorama literario de su época, puesto que las definiciones más establecidas de la vanguardia suelen asociarla a grupos o movimientos colectivos. Este problema es señalado por Rocío Zavala Virreira, quien advierte que la existencia de una obra en el marco de la historia literaria nacional no necesariamente implica el desarrollo de un movimiento de vanguardia en Bolivia. Por su parte Edmundo Paz Soldán, en diálogo con otras corrientes críticas, propone una redefinición de la vanguardia que se adecúe a algunas de sus manifestaciones latinoamericanas, cuando con ocasión de la reedición de *Pirotecnia* en Chile en 2015 declara:

Quando hablamos de vanguardias literarias tendemos a imaginarnos a un grupo de escritores planeando manifiestos, participando en *happenings*, editando libros conjuntos. En muchos países de América Latina no todo fue tan colectivo; ese es el caso de Bolivia, que tuvo a Hilda Mundy (1912-1982) como su única escritora de vanguardias (2015).

Una aproximación crítica que logra hacer equilibrio entre la singularidad de la propuesta mundyana y los movimientos de vanguardia más generales es la de Virginia Ayllón, quien en el prólogo a la primera reedición de *Pirotecnia* en 2004 señala que en realidad la experimentación con los signos de puntuación, la metáfora ultraísta o la imagen futurista son recursos que le sirven a Mundy para sostener y construir su radical “intención antiliteraria” (2004, 27):

La intención antiliteraria ha de sostenerse, es decir ha de comprobarse ni más ni menos que en la palabra y de ahí que las formas literarias vanguardistas sean el soporte precisamente de la intención antiliteraria (...) Es decir, se trata de cuestionar mas no de instituir... (27-29).

Entonces, si bien se trata de un libro cuyo subtítulo lo afilia al ultraísmo (“*Ensayo miedoso de literatura ultraísta*”), es más que nada en su voluntad corrosiva que mina cualquier tipo de representación y termina por atacar al lenguaje que podemos apreciar su gesto vanguardista -de manera cercana, por ejemplo, a Huidobro-. En efecto, al gesto de rehuir a los mecanismos de institucionalización literaria como la firma o el libro se le suma el de una escritura que sabotea todo tipo de institucionalización moderna de la palabra. Si los procedimientos estéticos del canon realista estabilizan las palabras anudando significados a significantes de manera duradera, *Pirotecnia* se apropia de algunos recursos de la vanguardia para vaciar las representaciones establecidas por la modernidad no solo en torno a la mujer, la ciudad o la guerra sino también en torno al lenguaje.

Quizás el recurso que aparece con más énfasis en *Pirotecnia* sea la metáfora ultraísta,¹¹ que propone la comparación dos objetos lejanos entre sí, para sugerir de este modo significados nuevos y sorprendentes. Hilda Mundy explota este recurso en todas sus posibilidades, ya que las metáforas ultraístas que se diseminan en *Pirotecnia* desestabilizan los sentidos habituales de las palabras al mismo tiempo que los nuevos significados le sirven para deslizarse sugerencias irónicas acerca de los efectos de la modernización en la ciudad o en la vida privada de las mujeres. La comparación de los colectivos con esclavos en el poema “Ocho”, por ejemplo, aprovecha las similitudes que podrían trazarse entre la falta de libertad

¹¹ La metáfora ultraísta revela la analogía entre cosas distantes y aparentemente hostiles entre sí. Ramón Gomez de la Serna, uno de los principales representantes del movimiento ultraísta español las utilizó en sus greguerías, aforismos de un verso que apelaban al humor y al absurdo de las comparaciones. Luego, en *Anatomía de mí Ultra*, que es el manifiesto del movimiento ultraísta argentino atribuido a Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro y Gustavo de la Torre, se resalta la capacidad de este tipo de metáfora para crear e imponer facetas insospechadas al universo.

y la imposibilidad de salirse de una ruta predeterminada para dibujar de manera sutil una crítica al discurso del progreso, que va también en una línea recta predeterminada, y las diferencias de clase que eso mismo acarrea:

Los colectivos son una categoría de esclavos.
La Revolución Social habrá de reportarles alguna ventaja en pro de su liberación. Mientras los aerodinámicos pueden recorrer su elegancia por el radio urbano, persiguiendo la dirección de la flecha imaginaria, los autobuses esclavos de una ruta cansada, tienen el límite del vaivén de una sola avenida (2004 133).

Porque, en coherencia con su mirada crítica al proceso de modernización que el crecimiento económico había instalado en la ciudad de Oruro,¹² Hilda Mundy no puede dejar de notar que en la retórica de la vanguardia adoptada de los movimientos europeos, especialmente en las imágenes futuristas que celebran los avances tecnológicos del progreso, se perfila una diferencia entre el Norte y el Sur y luego, una diferencia de clases al interior de la ciudad, como escribe en una de sus crónicas en *La Mañana*:

Fue un día de domingo. El cielo encontrábase de azul aristocrático.
Los viandantes ídem, y policolores.
Yo gris, humildemente gris paseaba por la avenida
Los automóviles «gotas de agua» como patos inmensos manufacturados en el exterior. Hacían su desliz cínico.
Y era de ver, cómo sembraban las calles de gotas jeringueras, de gritos desesperados (...)
Hice la prueba de querer adoptar una bocina bocal comodísima, para los transeúntes gustosos de atropellar a las chicas, plegué los labios... y fracasé en mi intento.
Necesitaba imprescindiblemente una bombillita de goma presionable en el pecho, al lado S.O. del corazón. (...)
La única división posible en la actualidad se enmarca en dos grupos dispares:
La clase alta, fachosa y simpática que resbala en automóvil.
La clase humilde y resignada que camina a pie.
En esta última vamos midiendo elástica y automáticamente la dimensión del tiempo en la distancia.
Llantas de goma. Vanguardia. Calidad estimable... gerentes... consortes de gerentes... pimpollos de gerentes... (me entusiasmo con mi propia repetición) (2017, 223).

¹² Virginia Ayllón señala en la introducción a la primera edición de *Pirotecnia*: “Oruro fue entonces una ciudad cosmopolita de intenso comercio de todo tipo de bienes incluidos los de la moda y el arte. El capítulo destinado a Oruro del hermoso libro *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia* nos presenta una ciudad de intensa actividad comercial, con casas importadoras y exportadoras, hoteles fábricas, librerías, bodegas, sastrerías, clubes sociales, centros artísticos” (2004, 9).

Por otra parte, la experimentación con los signos de puntuación como los puntos suspensivos o las comillas le sirve a Hilda Mundy para explotar la visualidad de las palabras. Su utilización es hecha explícita a modo de manifiesto en algunos textos, como el XIV -uno de los más visitados por la crítica-, cuando al mismo tiempo que recurre a los signos de puntuación como modo de desplegar la dimensión visual del poema, va haciendo explícitos su eficacia para sugerir sentidos sin decirlos de un modo directo:

No se puede negar la eficacia del graficísimo. Tres puntos suspensivos, una frase en bastardilla, dos paréntesis amorosos que enlazan a una frase por ambos «costadillos» tienen una elocuencia absoluta... única... incontestable...
Todos los signos hacen el papel de grandes inductores gratuitos que inducen a los lectores hacia una segunda intención escondida por coordinación o subordinación del pensamiento... (...)
Los puntos suspensivos son los amigos maliciosos, pícaros, diletantes, que listos insinúan una acepción maliciosa, refinada y sutil (...) (73-74).

De este modo, se advierte que la desestabilización de las palabras es una estrategia que la autora trabaja en varios niveles de la escritura: tanto al nivel del significante como del significado. Corroe tanto al nombre como lo que sus letras convocan de lo real: el trabajo con la visualidad del signo revela sustratos en las palabras que, emergiendo a la superficie, se yuxtaponen o superponen para generar significados absurdos o sorprendentes y desestabilizar los sentidos habituales. Blanca Wiethüchter describe estos procedimientos con claridad:

El trabajo de Hilda Mundy (...) obra el vaciamiento de sentido de las representaciones tales como la ciudad, la mujer y la misma obra de arte. Ultraísta por nominación propia, su trabajo violenta las imágenes construidas por analogía y propone más bien el acercamiento de cosas disímiles. De esta manera cualquier objeto puede ser mirado como siendo otro. Principio del caos, los referentes pierden su poder de ser lo que son y se instauran como objetos de un lenguaje destructor de los sentidos. Esta práctica sistemática, ejercida con ironía y humor negro las más de las veces, termina por cuestionar no solo las nominaciones y los arquetipos heredados, sino las incongruencias de la guerra (2002, 127-128).

La ironía como recurso que produce efectos desacralizadores y convoca al humor y al absurdo es otro de los elementos que Hilda Mundy toma de la vanguardia para enfatizar su voluntad antiliteraria. Además de que aporta a la desestabilización del lenguaje, le sirve para lanzar ataques velados por el humor, por ejemplo, a los lugares que la sociedad burguesa y patriarcal asigna a las mujeres. Leemos en poema IX:

Un novio listo a emparejar la felicidad o desgracia de su vida con otra, hace la idea de un terrible Revisor de Cuentas...
Acreditado en sus funciones, desde el comienzo «descascarilla» impiedoso, la vida, los hábitos, la conducta de su prometida.
(Y es terrible la re-visación sobre tanto valor amontonado).
Él justifica e injustifica la conducta de ella, con una autoridad prematura... fantástica...solemne... (2004, 63).

Así, es posible ver cómo, de manera similar a los puntos suspensivos o la metáfora ultraísta, la ironía le permite a Hilda Mundy enunciar significados con la menos cantidad de huellas posibles, lo que requiere de un lector activo y dispuesto a descifrar el doble sentido de lo escrito. La escritora le demanda su participación en la hoja que antecede al primer poema, donde le da la siguiente instrucción:

PARTICULAR ADVERTENCIA AL LECTOR
Moje Ud. el dedo en el esponjero
y
Cuidadosamente siga adelante (2004, 43).

A modo de resumen, se podría decir que la poética de Hilda Mundy es consonante con las renovaciones del lenguaje impulsadas por la vanguardia desde una postura que dificulta la sedimentación de los lazos entre las palabras y las cosas, con estos “opúsculos policoloros” (41) o “chispas artificiales” (41) que minan explosivamente la estabilización de los significados. De este modo, las palabras en *Pirotecnia*, con su estallido, exhiben la arbitrariedad del signo lingüístico que la mimesis realista, en pos de estabilizar ciertas representaciones, disimula. La representación deja así de ser un mandato para la escritura literaria, como se propone en el programático prólogo de *Pirotecnia*:

Estos pequeños opúsculos, dispersos, rápidos, policoloros representan: NADA.
– (Propiedad fatua de la pirotecnia).
Diríamos que este folleto es una línea...-Historieta, aborto de novela, hubiese constituido un dibujo geométrico.
Aclaratoriamente, soy inútil para lo último.
Abandono mi posición y me presento al público con 50 chispas artificiales (41-42).

Por último, es necesario mencionar que en esa disolución que propone la poética en cuestión Virginia Ayllón encuentra otra de las explicaciones al silencio de Hilda Mundy, puesto que argumenta que la intensidad demoledora de las representaciones que la autora despliega en *Pirotecnia* se dirige también hacia un afuera del texto y termina por hacerse carne

en su vida. Así, el silencio es el único gesto que queda luego de la explosión del lenguaje y de las convenciones institucionalizadas, como podemos percibir en el opúsculo que cierra el libro, “Absurdo a diez metros de profundidad”:

Un trozo de barro: informe, absurdo, indeciso. (...)

Hay tres artistas en torno a él. Pueden presionarlo infligirle el castigo del pulgar y crear el arte en la forma perfecta y absoluta.

Consumiendo todas las posibilidades de creación que gestan en el Hombre, pueden forjar la filigrana de arte, que siendo mucho arte limite en lo extra-terreno (...).

El tercero, formidable, -formidable, -formidable,- modelo vivo del Genio en el Siglo, alza la mano en afán de condenación, en afán de fiebre destructora y destroza la perfección esferizada y la mujer reviviscente -. Destroza, imponiéndose por la fiebre destructora, por la fiebre destructora, por la fiebre de caos que es una llamarada.

Y el tercero, en la noche, en medio de la obscuridad -todo, en medio del todo-obscuridad, estremece al barro en su manos, y hace que exista la inexistencia de un paisaje ideal y perfecto. Bella pavesa de arte, iluminada al choque de su riqueza interior con el hallazgo del mundo...

Y es que cuando en Arte son tres... y dos... quieren hacerse Dioses... el tercero siendo Genio calla... porque callarse es hacer florecer el pensamiento en la ruta de la Perfección...- (169- 170).

Se perfila de este modo la disolución de la palabra materializada en el silencio como la más radical de las “intenciones antiliterarias” de Mundy.

2.c La vanguardia y las crónicas

Más allá de que la crítica haga énfasis en Pirotecnia, en las crónicas Hilda Mundy también aparecen recursos de la vanguardia, esta vez, como modo de orientar la escritura hacia una intervención eficaz en el debate de lo político. La apuesta por el fragmento y lo inconcluso son otro modo de sabotear a la representación en tanto totalidad y sustraer su escritura del imaginario del discurso oficial esgrimido por el Estado. Así, pone en entredicho una narración de la guerra que establezca los vínculos entre los significados y los significantes, para permitir que aflore entre los fragmentos y las interrupciones su propia poética que hace énfasis en una experiencia corporal y femenina:

Toda una guerra no se encuadra en la estrechez de veinte frases.

Pero... no tuve la previsión de escribir suceso por suceso, ni analizar cada contingencia.

Me privo de ello (...).

Muchos detalles se me han fugado de la memoria.

Mi espíritu enfermo de neurastenia y recuerdos, revive la guerra pasada como un recuerdo de pesadilla (...)
Diríase que la mayoría de lo acaecido se pierde y ya muy poco queda para transubstanciar al papel (2017, 143).

Así mismo, vuelve a recurrir a los puntos suspensivos y las metáforas ultraístas, como modo de disimular la contundencia de sus ataques apelando a la sugerencia de dobles sentidos. Algunas de las crónicas más críticas, demandan un lector muy atento y con un cúmulo de datos históricos muy precisos, como la del 21 de octubre de 1934, por ejemplo, que pudiera pasar por un poema ultraísta más sino fuera por una nota al pie que aclara que el último verso se refiere al golpe de estado militar comandado por Tejada Sorzano en 1934:

Ramón Gómez de la Serna el autor de “Greguerías” nos ofrece un ensayo obre las bocinas. Nada de singular. En estos días en que los motivos de la urbe se explotan con gracia en el “Poema a un Auto camión” y la “Oda a un Poste Telefónico”.

Yo creo en el avance de este adminículo hasta hacerse dueño del mundo. El año X las bocinas merced a un aparato receptor de radio en miniatura, nos advertirán, no con el tradicional “apártate que te trituro” sino con una noticia sensacional o el estribillo del tango de moda.

En víspera de elecciones nos sorprenderán repitiendo el nombre del candidato presidencial (2017, 161).

La ironía “propone un espacio de interrogación permanente ante un golpe que se sabe se acerca” (Ayllón, 2004, 28). De este modo, Hilda Mundy apela al doble sentido y la ambigüedad como modo de construir su voz crítica durante la guerra aparentando una ingenuidad que desde el principio se revela como falsa. Así, la sugerencia, deposita en el lector la responsabilidad de la lectura política: “Qué culpa tenemos si algún personaje se encuadra a las semblanzas que ingenua... e inocentemente pincelamos en nuestra pequeña mariposa?” (2017, 161). Otro modo de sabotear la sedimentación de lazos entre significados y significantes que establece el realismo, puesto que la ironía multiplica las posibilidades de lectura y de sentidos.

3. A modo de conclusión

La de Mundy es una obra que exhibe una tensión no resuelta -e imposible de resolver- entre el deseo de la escritura por desaparecer, como modo de burlar la duración allí donde la modernidad intenta congelar el referente, y una pulsión de archivo que insiste en el acopio y la transmisión de su obra para el futuro. Queda, allí, la atracción que aún de manera póstuma

impele a las editoriales a llevar su obra al alcance de los lectores y a la crítica a otorgarle un lugar preponderante en el canon literario.

A lo largo de estas páginas se ha ofrecido la sistematización del panorama crítico en torno a una obra que insiste en no dejarse atrapar. Un camino posible quizás sea ensayar nuevos esfuerzos teóricos que no vayan de la institución literaria a la obra sino que se acoplen a su fuerza pensante que inunda de vitalidad la lengua y, a partir de allí, se sumen a su intento por volver la literatura más amable para todos, al menos, para esta joven escritora de resonancias vanguardistas.

Bibliografía

Ayllón, Virginia. “De la nada al venerado silencio”. En: Mundy, Hilda. *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta*. La Paz: Plural, 2004, 9-32.

Ayllón, Virginia y Olivares y Olivares, Cecilia. “Las suicidas: Lindaura Azoátegui de Campero, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy”. En: Paz Soldán, Alba María y Wiethüchter, Blanca. *Hacia una historia crítica de la literatura boliviana*. La Paz: PIEB, 2002, 149-184.

Mundy, Hilda. *Cosas de fondo. Impresiones de la guerra del Chaco y otros escritos*. La Paz: Huayna Potosí, 2004.

Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta. La Paz: Plural, 2004.

Obra reunida. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2016.

Bambolla bambolla [cartas fotografías escritos]. La Paz: La mariposa mundial, 2017.

Ortiz, Rodolfo. “Liminar. [En el reino oscuro de las maquinarias]”. En: Mundy, Hilda. *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]*. La Paz: La mariposa mundial, 2017.

Paz Soldán, Edmundo (2015). Hilda Mundy, la vanguardista. Disponible en: <http://historico.prodavinci.com/2013/04/07/arte/hilda-mundy-la-vanguardista-por-edmundo-paz-soldan/>. Consultado en: 21/06/2019.

Sastre y Lardone. “La necesidad de una vanguardia: nombre, traición y archivo en las obras reunidas de Hilda Mundy”. En: *Contexto. Revista do programa de pos-graduacao em letras*, N° 33, 2018.

Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. D.F.: Fondo de cultura económica, 1991.

Villazón, Emma. “Hilda Mundy y Carlos Medinaceli: dos escritores en conflicto. A propósito de vanguardia y nación”. En: Ajens, Andrés, Fielman, Alejandro y Zuchel, Lorena.

Contrabandos. Escrituras y políticas en la frontera entre Bolivia y Chile. Valparaíso: communes, 2016.
Wiethüchter, Blanca. “La clausura” En: Paz Soldán, Alba María y Wiethüchter, Blanca. *Hacia una historia crítica de la literatura boliviana*. La Paz: PIEB, 2002.

“Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano”. En: *Obra completa. Tomo IV*, La Paz: Fundación del Banco Central, 2017.

Zavala Virreira, Rocío (2013). *Hilda Mundy: guerre, apres-guerre et modernité: l'écriture d'avant garde dans la Bolivie des années 30*. Disertación de doctorado. Université Charles de Gaulle, Lille, 2013.

Hilda Mundy: El impacto de fragmento. En: Hilda Mundy. *Obra reunida*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2016.

JUAN RULFO: UN EXTRANJERO EN SU PROPIO TIEMPO

Agustina Giuggia*

Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo
quise. Donde los sueños me enflaquecieron.
Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno
de árboles y de hojas, como una alcancía
donde hemos guardado nuestros recuerdos.
Sentirás que allí uno quisiera vivir para la
eternidad.

Juan Rulfo. *Pedro Páramo*.

1. Breve introducción

Juan Rulfo nació en 1918 en Apulco, pueblo perteneciente al estado de Jalisco en México. Le bastaron dos libros, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), para lograr un primer plano indiscutible en la narrativa latinoamericana y un paisaje literario propio. Luego, se retiró para siempre. Su actividad, desde el año 1962, se limitó a su trabajo en el Instituto Nacional Indigenista de México. Tal como sostiene Jorge Ruffinelli (2009), la brevedad productiva de Rulfo y su carácter esquivo a las multitudes no impidió su fama mundial, ni tampoco limitó a la crítica literaria y su afán por descubrir nuevas y diferentes dimensiones estilísticas, significativas y simbólicas de su obra.

En el trabajo que presentamos a continuación, nos proponemos realizar un recorrido por el modo en el que su producción revolucionó el campo de las letras, mediante una reformulación del canon de representación realista que hegemonizó la narrativa latinoamericana en la primera parte del siglo XX. Para ello, y sin perder de vista la vastedad del abordaje crítico de su obra, construiremos un itinerario de aquellas lecturas críticas que dan cuenta de la originalidad de la producción rulfiana, centrándonos en uno de sus libros: *Pedro Páramo*.

* Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Ayudante Alumna de la cátedra de Literatura latinoamericana II, FFyH, UNC. Becaria doctoral del CONICET. Integrante del equipo de investigación “Archivos de la modernidad latinoamericana: escrituras contemporáneas de la teoría, la crítica y la literatura”, dirigido por la Dra. Roxana Patiño y codirigido por la Dra. Luciana Sastre.
Correo electrónico: agustinagiuggia@gmail.com

2. Rulfo y el ciclo de la novela de la revolución: continuidades y rupturas

La narrativa mexicana estuvo fuertemente marcada, en las primeras décadas del siglo pasado, por lo que se conoció como el “ciclo de la novela de la revolución”, cuyo canon de representación predilecto fue el realismo. Muchos son los vínculos establecidos por la crítica entre la obra de Juan Rulfo y la de otro de los célebres representantes de la literatura nacional: Mariano Azuela y su obra *Los de abajo* (1915). Como veremos, el trabajo comparativo en relación con el tiempo, el espacio y el narrador, entre otros elementos formales, permite observar con mayor facilidad el modo en el que la obra rulfiana los complejiza.

En cuanto a las similitudes, podríamos decir que ambos autores trabajan en torno al mismo tema: la vida en el campo, protagonizada por campesinos humildes azotados por situaciones dramáticas. Sin embargo, mientras Azuela participó activamente de la Revolución Mexicana como médico de la tropa del general Medina, a Rulfo le tocó lidiar con las consecuencias¹ y con un conflicto bélico posterior: la guerra cristera,² que resultó en un despoblamiento del campo jalisciense que marcó su vida personal para siempre. Esto generó una mirada mucho más desencantada y escéptica de la Revolución, a la vez que más distanciada y analítica que la de Azuela. Tal como sostiene Francisco Antolín,

Rulfo nos presenta un mundo desesperanzado y fatalista. Da la impresión de un mundo circular, de un eterno retorno de los elementos destructivos del hombre. Es pues una cosmovisión pesimista, inclusive, nihilista. El hombre rulfiano es peregrino de una tierra irredenta, arrasada por el fuego o las guerras. (1986, 455)

A su vez, las diferencias entre ambos autores se manifiestan en el plano formal. Mientras que Azuela narra desde una perspectiva objetiva, con un narrador en tercera persona propio del canon realista, en la obra de Rulfo, la figura del narrador se complejiza al extremo. Su marcado subjetivismo, logrado a través del uso de técnicas y procedimientos vanguardistas, le permite crear una realidad imaginada y no copiada: “Para Rulfo, la realidad visible oculta otro mundo que hay que explicar. De ahí la atmósfera de irrealidad de sus escritos. Con Azuela contemplamos el universo, con Rulfo debemos intuirlo a través de

¹ La revolución fue concebida por el campesinado como el camino hacia la superación del problema del latifundismo en México. Sin embargo, luego de triunfar, el nuevo estado no cumplió con las principales promesas de la reforma agraria. Esto se puede ver en muchos de los cuentos de *El llano en llamas*.

² La llamada Guerra Cristera (1926-1928) fue un enfrentamiento bélico entre milicias de laicos, presbíteros y religiosos contra el gobierno de Plutarco Elías Calles y sus políticas de control del culto católico. La “Ley Calles” buscaba reducir el número de sacerdotes, restringir la realización del culto religioso y expropiar las propiedades de la Iglesia, entre otras medidas polémicas.

símbolos” (Antolin, 1986, 456). Tal como sostiene Manuel Durán (1985), la innovación de este escritor fue convertir en literatura mítica los temas tradicionales de la novela de la tierra, o si se quiere, de la novela de la revolución, que es la forma que adquirió este tipo de narrativa en la generación previa a Rulfo.

En cuanto al tiempo y el espacio, también podemos establecer una distancia entre la obra de Azuela y la de Rulfo, quien a través de sus escritos quiebra intencionalmente estos vectores. Frente al tiempo cronológico del primero, Rulfo pone en escena un tiempo que no avanza, desarticulado en su cauce. Ante una descripción realista del espacio en Azuela, la producción rulfiana configura una visión simbólica.

Para concluir, podríamos decir que *Los de abajo* fue tanto un antecedente necesario de la obra de Rulfo, como un elemento de diálogo estético y político para la crítica. A su vez, *Pedro Páramo* se configuró en una especie de cierre de la novela de la revolución: no solo marcó la cima de la narrativa del ciclo revolucionario, sino que dio inicio a una nueva etapa para la novela mexicana y latinoamericana, ya que “al igual que después del Quijote fue imposible escribir novelas de caballería, tras la aparición de *Pedro Páramo* la novela de la Revolución quedó definitivamente liquidada” (Durán, 1985, 217).

3. Rulfo y la revolución en la escritura: reformulaciones del canon

Si en el apartado anterior intentamos dar cuenta del lugar que ocupa la obra de Rulfo en la literatura nacional, especialmente la relación que establece con el ciclo de la novela de la Revolución y su máximo representante, en este punto nos centraremos en el modo en el que su producción implicó una reformulación de la literatura regionalista.

En Latinoamérica, el modelo de narración realista tuvo su momento de consolidación en las primeras décadas del siglo XX, especialmente, gracias a lo que se conoció como la narrativa regionalista. Las modalidades más representativas que podríamos incluir dentro de este movimiento son la narrativa gauchesca, la novela de la tierra, el indigenismo, la novela de la mina y también, la narrativa del ciclo de la Revolución Mexicana.³ Podríamos decir que lo que define al regionalismo es el imperativo de “narrar América”, mediante la incorporación de elementos esenciales de las culturas internas. De esta manera, en las obras, ingresan personajes (indios, mestizos, negros, campesinos, etc.), temas (el vínculo con la tierra, la

³ Según Ramón Xirau, en su estudio “Crisis del realismo” (1972), la novela de la Revolución fue una de las formas más relevantes a través de las cuales revivió en Latinoamérica la influencia del canon de representación realista.

naturaleza indómita, etc.) y espacios propios (el llano, la selva, la sierra, etc.), antes ajenos al campo literario.

Sin embargo, casi dos décadas después, dicha forma de representación comienza a ser redefinida y superada por nuevas técnicas de narración que se alejan de las estructuras tradicionales del realismo regionalista. Uno de los responsables de esta revisión fue Juan Rulfo, pero también podríamos nombrar a autores como José María Arguedas y Augusto Roa Bastos, ya que también ofrecieron una visión universal del hombre campesino y sus dramas.

Precisamente, con la publicación de los cuentos de *El llano en llamas*, gran parte de la crítica literaria ubicó a Rulfo dentro de la corriente realista, sin embargo, con la aparición de *Pedro Páramo* ya no quedaron dudas de que esa clasificación no podía sostenerse por mucho tiempo más: en esta novela dicho paradigma de representación ya muestra los signos de su agotamiento. En la obra rulfiana, la especificidad buscada por el realismo regionalista cambia a una universalidad: más que sobre el hombre mexicano, Rulfo apunta a dar cuenta del desamparo humano universal. En palabras de José Miguel Oviedo:

Es importante observar cómo el autor da un giro decisivo a todas esas tradiciones literarias cuyos consabidos referentes eran la tierra, el campesino-víctima, el caciquismo feudal, la historia sangrienta de sus luchas, para someterlos a una inflexión universal, mítica y simbólica. La dolorosa historia reciente de México late en los libros de Rulfo, pero no hay una sola fecha en ellos, ni una mención a personas reales: todo ha sido profundamente ficcionalizado, gracias a técnicas narrativas que nunca antes habían sido aplicadas a esos asuntos. (2002, 69)

Según Jorge Ruffinelli (2009), la obra de Rulfo se aleja del molde testimonial propio del realismo regionalista, en parte, por la influencia de la nueva novela europea y norteamericana y de William Faulkner, en particular. Entre las innovaciones más importantes que introduce la producción rulfiana se encuentran la fragmentación del tiempo narrativo, el estallido del narrador omnisciente y lo que Oviedo llama “la percepción mitificadora del mundo real” (2002, 72). A continuación, analizaremos los aspectos específicos en los que es posible visualizar la reformulación del canon en la única novela de Rulfo, *Pedro Páramo*, para entender por qué la crítica la ha considerado una precursora de las innovaciones que serían ensayadas luego en la novelística latinoamericana de la década del sesenta.

4. *Pedro Páramo*: un universo mítico hecho a medida

Mucho ha dicho la crítica sobre la atmósfera desolada del paisaje rulfiano. En sus obras podemos observar el despoblamiento rural, la infertilidad de las tierras, la miseria en la que viven sus personajes y la existencia de pueblos que contaron con un pasado glorioso, pero que ahora no son más que lugares llenos de fantasmas. Será por eso que *Pedro Páramo* iba a llamarse *Los murmullos*, antes de que Rulfo decidiera titular su única novela con el nombre de un cacique tirano. Según Jorge Ruffinelli,

La imagen literaria que compone la obra de Rulfo- la soledad de los pueblos, soledad tan marcada que en ellos ni siquiera quedan animales, sino fantasmas, espíritus- no es una extravagancia ni la simbolización de una soledad espiritual sino la imagen de una realidad verificable. (2009, 14)

Esa realidad verificable a la que hace referencia Ruffinelli es la del México posrevolucionario, marcado por los efectos negativos de un estado que no supo cumplir con las necesarias reformas en el reparto agrario, hecho que derivó en la continuidad del caciquismo, la vida nómada de los campesinos y el despoblamiento del campo. Sin embargo, la originalidad de la producción rulfiana radica en no narrar esto de modo realista, copiando lo que ve, sino mediante la creación de un universo mítico denso y de difícil acceso. En palabras de Mario Muñoz, “la importancia capital de esta novela radica, entonces, en el salto cualitativo que se ha operado a partir de elementos regionales que trascienden su propio campo semántico al estar revestidos de nuevas funciones y significados” (1985, 385). De esta manera, podemos decir que *Pedro Páramo* establece una relación entre realidad y mito “a través de un cacique y de unos personajes vernáculos. Vuelven a tener actualidad, en el ambiente rural mexicano, los mitos del pecado, la culpa, la caída, el retorno y la condenación” (1985, 385).

Desde su publicación hasta hoy, la crítica literaria ha resaltado en múltiples ocasiones la presencia de motivos propios de la mitología clásica en la novela de Rulfo. Una de las lecturas más reconocidas en esta línea es la que hace Carlos Fuentes en “Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo” (1981). Para este autor, la novela se estructura en torno al motivo literario de la búsqueda del padre:⁴

⁴ Según Jorge Ruffinelli, el caciquismo y el despoblamiento del campo jalisciense fue uno de los factores que puso de relieve un tema poderoso: la ausencia del padre. En sus palabras: “En la estructura patriarcal de esta economía rural, la promiscuidad del cacique engendra hijos por doquier, convierte a las niñas en madres precoces y se precia de una prepotencia machista tolerada por esa misma ordenación social” (2009, 40).

Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. El Caronte y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo. Abundio se revela como hijo de Pedro Páramo y abandona a Juan Preciado en la boca del infierno de Comala. Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y va a cantar mientras desciende al infierno, pero a condición de no mirar hacia atrás. Lo guía la voz de su madre, Doloritas, la Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo. (11)

Sin embargo, como podemos ver a medida que avanza la novela, la búsqueda de Juan Preciado nunca se concreta: en la narración hay una inversión del mito de la búsqueda del padre, ya que cuando llega a Comala, Juan se encuentra con un mundo muerto. En palabras de Julio Ortega: “el jardín de los orígenes ha sido remplazado por el desierto del fin, el paraíso patriarcal por el infierno sin memoria y el pueblo natal por el cementerio mortal” (2010, 259). De allí que gran parte de la crítica rulfiana haya entendido el viaje de Juan Preciado a Comala como un descenso al inframundo.

Teniendo en cuenta lo anterior, podríamos decir que en estrecho vínculo con el tema de la búsqueda del padre se encuentra el de la muerte. Además del gran motivo literario que estructura la obra, *Pedro Páramo* es una historia de muertos y de fantasmas, de ánimas en pena que habitan la tierra igual que los vivos. Tal como sostiene Jorge Ruffinelli (2009), estamos ante el relato de un muerto, a pesar de que en la primera mitad de la novela el lector aún no lo sepa. Cuando llega a Comala, Juan Preciado no solo no encuentra lo que busca, sino que toma contacto con su propio fin.⁵ Según este autor, el mundo de los muertos que presenta la obra más que ser un motivo literario proveniente de la antigüedad, “obedece a las creencias prehispánicas que, venciendo la fuerza del sincretismo cristiano, no distinguen entre vida y muerte como la concepción occidental lo hace” (Ruffinelli, 2009, 36). Aquí, los muertos cohabitan con los vivos y se expresan a través de murmullos, voces encargadas de indicar las presencias fantasmales que circulan por Comala.

Como se puede ver a lo largo de este apartado, hay en *Pedro Páramo* una fundición de la tradición indígena y la occidental que se vislumbra en sus personajes, temas, tiempos, espacios y motivos.⁶ De esta manera, la inclusión del mito se transforma en el modo a través

⁵ En palabras de Julio Ortega, “encuentra más bien el punto de vista privilegiado, el de la muerte, desde donde puede conocerlo todo” (2010, 263).

⁶ En este sentido, Rodrigo Baudagna sostiene que *Pedro Páramo* debe ser considerada como una novela transcultural: “Según sostiene Ángel Rama (2008), la narrativa de transculturación surgió como reacción estética frente al regionalismo y al indigenismo, que se adjudicaban la autoridad de representar la voz de los sectores indígenas a través de modelos literarios heredados de Europa. Estas corrientes estéticas, aunque de gran tradición en la literatura latinoamericana, se erigieron en la disputa ciudadana de realismo crítico-vanguardismo, en la medida en que, para mantenerse como expresiones de lo auténtico americano (sea lo indígena o “lo regional”), debieron adaptar sus recursos estéticos a los nuevos tiempos y, con ello, diferenciarse de dicha

del cual la novela reformula el canon realista y desarticula la estructura narrativa tradicional del regionalismo.

4.1 *Pedro Páramo*: la complejidad de su estructura

En una entrevista para la televisión española,⁷ Juan Rulfo declaró que tuvo la intención de que *Pedro Páramo* fuera una novela compleja de leer, que necesitara un trabajo minucioso por parte del lector. Quizá por esto, la primera evaluación crítica de la obra la tildó de “desordenada composición” (Chumacero, 1955) y de estructura extremadamente compleja (Burns, 1955), a la vez que cuestionó el encuentro entre un estilo realista y una imaginación inclinada hacia lo irreal. Sin embargo, no tuvo que pasar mucho tiempo para que la crítica literaria reconociera la inusitada originalidad de su estilo y centrara su atención en cuatro ejes disruptivos: la estructura, la voz narrativa, el tiempo y el espacio. A lo largo de este y los próximos apartados, recorreremos dichos ejes para dar cuenta de por qué *Pedro Páramo* es un texto innovador que realiza aperturas y reformulaciones del canon realista.

Si hay un punto en el que la crítica coincide, es en la dificultad que presenta la novela para reconstruir un argumento narrable. Frente a la narración tradicional realista, esta obra no se estructura a través de episodios articulados de una manera lógica y cronológica. *Pedro Páramo* se compone de 64 fragmentos, separados entre sí por blancos tipográficos, que nos trasladan a diferentes presentes narrativos: Juan Preciado visitando por primera vez Comala, la niñez de Pedro, la muerte de su hijo Miguel, entre otros. Si bien la novela lleva el nombre del terrateniente alrededor de quien gira la narración, las historias se alternan y los personajes proliferan, impidiendo cualquier pretensión totalizadora. Ahora bien, ¿esto significa que la obra carece de estructura?

Como dijimos anteriormente, la primera ola de lecturas críticas de la novela remarcó el desorden de su composición narrativa y la falta de una estructura lógica. Sin embargo, con el pasar de los años, los estudiosos de la obra de Rulfo supieron reconocer que, si bien *Pedro Páramo* no respeta el orden narrativo tradicional, posee una voluntad de estructura que le brinda coherencia interna a la obra. En un artículo titulado “Estructura de *Pedro Páramo*”, Narciso Costa Ros realiza un recorrido por las opiniones de la crítica en torno a la

disputa que, de anclarse en ella, agotaría rápidamente sus modelos estéticos. En este marco, los autores transculturadores desarrollaron estos nuevos modelos estéticos operando sobre tres niveles: lengua, estructura narrativa y cosmovisión, para poder renovar la estética del regionalismo y el indigenismo hacia nuevas posibilidades expresivas más adecuadas a su objeto.” (2018, 3).

⁷ En 1977, Juan Rulfo fue entrevistado por Joaquín Soler Serrano en su reconocido programa “A fondo”, emitido por TVE. Link para consultas: <https://www.youtube.com/watch?v=YeFPf8sCCC0>

organización narrativa, para finalizar diciendo que: “La novela se presenta como un complejo organismo en el que cada miembro cumple una función propia, pero no en forma aislada, sino al servicio del todo” (1976, 140). Según Costa Ros, la narración no solo avanza sobre paralelismos, asociaciones y complementaciones entre los fragmentos que la componen, sino que también se articula en torno al personaje de Juan Preciado, aquel que viaja a Comala en busca de su padre:

Este, como personaje venido del exterior, penetra en Comala, un pueblo casi desierto, toma contacto con los fantasmas y los pocos sobrevivientes que lo pueblan, y revive su historia dormida. Su función consiste en animar una realidad pretérita y servir -como hilo de Ariadna- de enlace entre los diversos personajes, episodios y épocas de esta laberíntica novela. (Costa Ros, 1976, 137)

Pedro Páramo está compuesta por una serie de núcleos narrativos que giran alrededor de una anécdota fragmentaria respecto a la historia narrada. En relación a este quiebre de la unidad de acción, Mario Muñoz (1985) sostiene que la fragmentación de la novela es solo aparente, ya que bajo la incongruencia superficial existe un orden de significados que se complementan para integrar unidades de sentido cuyas relaciones no dependen de factores causales o de precisiones cronológicas. El dinamismo de la novela radica en la yuxtaposición de diferentes historias. Según Julio Ortega:

El orden que funciona entre las diversas partes del relato no es de carácter cronológico, sino asociativo. El narrador (...) opera bajo una valoración selectiva y esencial de los distintos componentes. Esta condensación implica igualmente una serie de saltos (...). La relación de tipo poético y no mecanicista caracteriza a *Pedro Páramo*, relato eminentemente lírico, es decir, exento de una ordenación espacio-temporal matemática. (1975, 20)

Finalmente, podemos decir que la complejidad que la novela presenta en su estructura se agudiza por la multiplicación de perspectivas narrativas que se alejan del canon de representación realista. A continuación, analizaremos cómo la voz narrativa en *Pedro Páramo* renuncia a su función omnisciente tradicional, para dar lugar a la visión de mundo de los personajes.

4. 2 *Pedro Páramo*: el quiebre de la autoridad narrativa

La voz narrativa en *Pedro Páramo* es otro de los aspectos de la obra rulfiana que obsesionó a la crítica, debido a su originalidad, su complejidad y su modo de reformular el narrador de tercera persona, propio del realismo regionalista de la época.⁸

En su artículo “Narradores en la obra de Juan Rulfo: estudios de sus funciones y sus efectos” (1976), Ilse Adriana Luraschi sostiene que el narrador en primera persona es quizá el recurso más usado por Rulfo. En *Pedro Páramo*, de los 64 fragmentos, 23 se encuentran narrados en primera persona. Dentro de esta categoría, Luraschi señala a su vez, tres tipos de narradores: el testigo, el protagonista y el monólogo interior. El narrador testigo es aquel que narra los hechos ocurridos desde una postura por fuera de la acción: “En *Pedro Páramo* toda la narración, hecha por Juan Preciado, del encuentro con los hermanos y de su relación incestuosa, está en primera persona desde el punto de vista del testigo” (11). Susana San Juan es otro de los personajes que relata en tanto narrador testigo. En cuanto al punto de vista del narrador protagonista, está de más decir que Juan Preciado es el narrador en primera persona más importante de la novela. En palabras de Luraschi, él “es indispensable para desarrollo del argumento, ya que es el receptáculo y el medio a través del cual el lector entra en contacto con otros personajes de la novela y los detalles que éstos proporcionan para configurar la visión de Comala” (13). En relación con el monólogo interior, podríamos decir que es importante para la obra debido a que “por medio de este recurso se nos da a conocer un aspecto esencial del personaje central (el amor de Pedro hacia Susana San Juan)” (13). A su vez, este mismo recurso se utiliza en casos de otros personajes, como Susana, y en menor proporción, el padre Rentería.

La novela también hace uso del narrador en tercera persona, a pesar de ser este el recurso que Rulfo menos utiliza. Debemos tener en cuenta que no se trata del narrador omnisciente tradicional que describe en detalle y explica de modo didáctico al lector los hechos y pensamientos de los personajes, sino de una “omnisciencia neutra” que se vale de un estilo indirecto libre para desdibujar poco a poco la autoridad narrativa. Según Luraschi, “la omnisciencia neutra de Rulfo es un paso más hacia la desaparición completa del narrador” (16). A su vez, con el objetivo de reducir al mínimo la voz narrativa predilecta del canon realista, Rulfo introduce en su novela dos recursos: la tercera persona en modo dramático y el estilo directo, eliminando todo tipo de explicaciones y/o introducciones. Para Luraschi,

⁸ Recordemos que dicho narrador se caracterizaba por ser omnisciente, utilizar la tercera persona gramatical y, en términos narratológicos, ser extradiegético, es decir, una figura narrativa que relata los hechos desde una mirada externa a la historia narrada.

“la tercera en modo dramático cumple la función de describir los actos de los personajes como si estuvieran en un escenario, sin explicar sus acciones” (20). En cuanto al estilo directo, en *Pedro Páramo*, hay una marcada tendencia a una narración dialogada que ayuda a la neutralización progresiva del narrador, pero también a reproducir el habla corriente de los personajes, hecho que sirve “para determinar de qué tipo de personajes se trata, a qué clase social pertenece, en qué espacio está ubicándose y qué relaciones tiene con ese espacio” (Luraschi, 1976, 24).

En este sentido, es importante destacar que Rulfo también se aleja del canon realista regionalista en cuanto al tratamiento que hace del lenguaje. Frente al registro culto privativo del narrador y los glosarios utilizados para “traducir” la lengua popular producida por los personajes, Rulfo opta por construir su novela a partir de diálogos sostenidos a través del registro de la oralidad campesina jalisciense. A su vez, ha insistido en muchas ocasiones que los registros de habla de los campesinos que presenta en su obra no fueron copiados directamente de la realidad, sino que fueron el resultado de un trabajo de ficcionalización y estilización del habla real. El de *Pedro Páramo*, es un lenguaje escrito y ficcional que funciona en el plano de la verosimilitud.

Para finalizar este apartado dedicado a la voz narrativa, podríamos decir que la preponderancia de un narrador en primera, la neutralización de la tercera persona y la tendencia a la narración dialogada manifiestan que el objetivo de Rulfo es construir el universo de su obra a partir de la visión de los mismos personajes. Tal como sostiene Roberto Echavarrén, la experiencia del narrador, en esta obra, “es de recogimiento silencioso, de despojamiento, para escuchar las reverberaciones de un tejido de voces que resuena en el recuerdo, según los vaivenes de una memoria intermitente” (1981, 113).

4.3 *Pedro Páramo*: discontinuidades espacio-temporales

Al igual que la voz narrativa, en *Pedro Páramo*, el tiempo y el espacio tampoco funcionan como articuladores de lo narrado. La fragmentación se da no solo en la segmentación física del texto, sino también en las constantes fracturas en la experiencia espacio-temporal ocurridas desde el inicio del relato, obligando al lector a reconstruir tanto la cronología como la topografía de la historia.

Tal como sostiene Luz Aurora Pimentel (1992), a pesar de su extrema fragmentación y discontinuidad, en un nivel temático y simbólico, el espacio diegético de la narración manifiesta una asombrosa unidad. Según la autora, existen tres grandes espacios que

organizan el relato: “1) el espacio ideal, fértil y amable de Comala, situado en un pasado remoto, casi mítico; 2) el aquí y ahora de una Comala infértil convertida en el páramo que apellida significativamente al cacique responsable de su destrucción; 3) los espacios intermedios del pasado real de Comala como imágenes fragmentarias de una gradual destrucción de la naturaleza y de toda relación armoniosa entre el hombre y su entorno” (1992, 270).

En relación con el primer punto, podríamos decir que Rulfo abre su novela con la presentación de un espacio, Comala, que implica otros. Como afirma Diógenes Fajardo Valenzuela: “el espacio del viaje, el espacio de la casa paterna, el espacio por conquistar” (1989, 95). Juan Preciado no solo llega al pueblo con la promesa hecha a su madre, sino también, con el recuerdo heredado de Doloritas, que vuelve a Comala un espacio idealizado. En la memoria de su madre, el pueblo es el paraíso, un paisaje de tierra fértil, de llanuras con montañas, llenas de árboles y de hojas, con olor a miel derramada. Este espacio se encuentra tan idealizado por la nostalgia y el deseo que provoca un fuerte choque con el Comala infértil y deshabitado del presente del relato: “en *Pedro Páramo* los lugares fértiles y luminosos pertenecen siempre al "allá" y al "entonces"” (Pimentel, 1992, 227). Esta idea de paraíso perdido también define el recuerdo del mismo Pedro Páramo, quien concibe de manera idealizada el espacio de las lomas. Según Pimentel,

la configuración espacial de la Comala idealizada más embona con los tópicos del *locus amoenus* y del paraíso perdido que con una representación realista del espacio, incluso de un espacio perteneciente al pasado y que haya sido gradualmente destruido. Más aún, ese pasado parece ser remoto, casi mítico: el de una edad de oro que la imaginación construye. (1992, 278)

En cuanto al presente del texto que aquí analizamos, nos encontramos con un espacio marcado por la desesperanza, la infertilidad y la muerte. Comala se encuentra “allá abajo” (Rulfo, 1985, 7) y de ella, solo se escucha el sonido de una bandada de cuervos y los ecos que funcionan en tanto presencia de la ausencia. Abundio, otro de los hijos de Pedro Páramo, es el que guía a Juan hacia el pueblo, presentando el lugar como “la mera boca del infierno” (9). Múltiples han sido las lecturas críticas que equipararon a Comala con el infierno dantesco. Entre las más conocidas se encuentra la realizada por Julio Rodríguez Alcalá (1996), quien sostiene que este es el arquetipo configurador del mundo de *Pedro Páramo*. Según este autor, Comala se nos presenta como la versión mexicana del Sexto Círculo: “Como en el Dante, las almas torturadas de Juan Rulfo tienen una suerte de cuerpo espectral, una fantasmal apariencia, y hablan, se mueven, se quejan. Privadas de toda posibilidad de cambio, incapaces

de mejorar su condición, se hallan fuera del tiempo” (776). Como se puede ver, entre el Comala paradisiaco instalado en la memoria de Doloritas y el Comala infernal y plagado de muerte del presente de la narración, hay una negación absoluta: “Lo que allí era unidad e integración, aquí es fragmentación; lo que entonces era plenitud es hoy ausencia, negación pura. Allá y entonces, el ideal; aquí y ahora, la realidad de una labor de destrucción acabada e irreversible” (1992, 281). Finalmente, en el tercer punto, Pimentel (1992) sostiene que hay otros espacios que diversifican los pasados de Comala y en los que sí existe el cambio (frente al estatismo del paraíso y el infierno): “Hubo un tiempo en que la oposición simbólica del arriba y abajo no era radical, cuando Pedro Páramo apenas iniciaba su cadena de arbitrariedades, despojos violentos y crímenes, antes del asesinato de Toribio Aldrete” (1992, 282). Como se puede ver, el responsable de los cambios en ese espacio es Pedro Páramo, quien poco a poco se va adueñando violentamente de todas las tierras de Comala. Cuando logra apoderarse de todo menos de lo único que verdaderamente desea, Susana San Juan,⁹ deja morir a las tierras y al pueblo mismo. Sus acciones rompen para siempre la armonía entre el hombre y la naturaleza, lo que conduce a una transformación del espacio: la tierra fértil es ahora un páramo.

Si consideramos lo visto hasta aquí, podríamos decir que tanto el paraíso como el infierno que construye la obra son espacios fuera del tiempo, hecho que obtura cualquier posibilidad de cambio. En palabras de Rafael Hernández-Rodríguez, “Comala es un lugar sin lugar; es un universo cerrado y atemporal, y por ello infinito; es un mundo que existió hace mucho pero que sigue existiendo” (2001, 620). El mismo Rulfo, citado por Rodríguez Alcalá, afirma: “Comala es un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos. Entonces no hay límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen ni tiempo ni espacio. Entonces, así como aparecen se desvanecen” (1996, 781). El hecho de que se trate de un pueblo muerto, habitado por ánimas, enfrenta al lector con una oclusión del tiempo que niega un ahora y un después cronológico. Entonces, ¿hay posibilidad de redención para los personajes rulfianos? La respuesta es no, porque el tiempo eterno ya está sucediendo en un espacio infernal. Esto pone de manifiesto la famosa visión fatalista sobre la existencia humana que se le atribuye a Juan Rulfo.

⁹ Según Roberto Echavarrén (1981), Susana San Juan, la mujer a la que Pedro verdaderamente ama y no puede conseguir, es irreductible al orden represivo representado por el cacique, porque está loca.

5. A modo de conclusión

Para cerrar este trabajo, retomaremos una frase de Julio Ortega que condensa la magnitud de la obra de Juan Rulfo: “*Pedro Páramo* es un breve tratado de hermenéutica latinoamericana: cada generación de lectores ha visto en él otra interpretación (mítica, alegórica, social, política...)” (2010, 269). Sin embargo, la riqueza de su obra no solo se manifiesta en relecturas críticas que parecen no tener fin, sino en las nuevas posibilidades narrativas que *Pedro Páramo* habilitó a las generaciones de escritores venideras.

Su obra significó un antes y un después para la narrativa latinoamericana del siglo XX, especialmente, por dos motivos. En primer lugar, por reformular el canon realista regionalista que había hegemonizado la literatura de la región hasta el momento. En segundo lugar, porque supo instalar a la perfección el drama local del campesinado en el teatro universal del desamparo humano. No en vano *Pedro Páramo* es la historia de un hijo que nunca encuentra a su padre, de un hombre que nunca logra el amor de una mujer, de un pueblo que nunca alcanza la redención.

Bibliografía

Antolín, Francisco. “Narrativa mexicana: de Azuela a Rulfo”. En: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. II, 1986, 449-456. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/narrativa-mexicana-de-azuela-a-rulfo-/>.

Consultado en: 2 jul. 2020.

Baudagna, Rodrigo. “El pensar mítico como crítica social en *Pedro Páramo*”. En: *Sincronía. Revista de filosofía, letras y humanidades. Universidad de Guadalajara*, N° 73, Enero/Junio 2018. Disponible en: http://sincronia.cucsh.udg.mx/articulos_73_html/a11_2018_73.html.

Consultado en: 2 jul. 2020.

Burs, Archibaldo. “*Pedro Páramo*, la unción de la gallina”. En: *México en la Cultura*, N° 321, 1955.

Chumacero, Alí. “El *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo”. En: *Universidad de México*, Vol. 9, N° 8, 1955.

Costa Ros, Narciso. “Estructura de *Pedro Páramo*”. En *Revista Chilena de Literatura*, 7, diciembre 1976. 117-142. Disponible en:

<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41808/43361>. Consultado en: 8 jul.2020.

- Durán, Manuel. “Juan Rulfo y Mariano Azuela: ¿sucesión o separación?”. En: AA.VV. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, 215-222.
- Echavarren, Roberto. “*Pedro Páramo*: la muerte del narrador”. En: *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, N° 13/14, primavera/otoño 1981, 111-125. Disponible en: <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1196&context=inti>. Consultado en: 18 jul. 2020.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes. “*Pedro Páramo* o la inmortalidad del espacio”. En: *Thesaurus, boletín del Instituto Caro y Cuervo*, N° 44, 1989, 92-111. Disponible en: <http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/690/>. Consultado en: 2 jul. 2020.
- Fuentes, Carlos. “Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo”. En: *Revista Iberoamericana*, N° 116-117, Vol. XLVII, julio/diciembre 1981, 11-21. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3636/3809>. Consultado en: 9 jul. 2020.
- Hernández-Rodríguez, Rafael. “El fin de la modernidad: *Pedro Páramo* y la desintegración de la comunidad”. En: *Bulletin of Hispanic Studies*, N° 78, 2001, 619-634. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/000749001753245805>. Consultado en: 2 jul. 2020.
- Muñoz, Mario. “Dualidad y desencuentro en *Pedro Páramo*”. En: AA.VV. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, 385-398.
- Luraschi, Ilse María. “Narradores en la obra de Juan Rulfo: estudio de sus funciones y efectos”. En: AA.VV. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1976, 5-29.
- Ortega, Julio. *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- . “Estructura temporal y temporalidad en *Pedro Páramo*. En: *La palabra y el hombre*, N° 16, octubre/diciembre 1975, 19-26. Disponible en: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4035>. Consultado en: 18 jul. 2020.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Pimentel, Luz Aurora. “Los caminos de la eternidad: el valor del espacio en *Pedro Páramo*”. En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, N° 2, Vol. 16, Invierno 1992, 267-291. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/pdf/27762903.pdf?seq=1>. Consultado en: 18 jul. 2020.
- Rodríguez Alcalá, Julio. “Miradas sobre *Pedro Páramo* y la Divina Comedia”. En: Rulfo, Juan. *Toda la obra. Colección Archivos*. Madrid: Ediciones UNESCO, 1996. 773-784.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo. El llano en llamas*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

Ruffinelli, Jorge. “Rulfo entre la tierra y el infierno”. En: *Colección Prólogos. Biblioteca Virtual Ayacucho*. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2009, 11-45.

Xirau, Ramón. “Crisis del realismo”. En: Fernández Moreno, César (Coord.). *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI Editores, 1972, 185-203.

VIAJE A LA SEMILLA : LO REAL MARAVILLOSO AMERICANO Y EL TIEMPO CÍCLICO

Natalia Andruskiewitsch*

En el principio hubo silencio
y todos lo fuimos
y al final será el silencio
y al final lo seremos todos.

MusaemuraZimunya.
*Zimbabwe (Después de las
ruinas)*¹

“Viaje a la semilla” (1944) de Alejo Carpentier – parte integrante del conjunto de relatos de *Guerra del tiempo* (1958) - es un cuento que plantea la posibilidad de viajar por una ruta temporal circular, desde una visión “otra” de la vida y la historia, en tensión con la visión lineal del tiempo *occidental, logocéntrico y judeocristiano*, propio del pensamiento racionalista, impuesto por la cosmovisión conquistadora en América hace 500 años. Desafiando esta concepción hegemónica de tiempo como linealidad progresiva, esta ruta se asocia a una forma mítica y regresiva, en tanto *el barro vuelve al barro, la casa al yermo y la semilla a la tierra*. En este viaje a la semilla, Carpentier cuestiona la narrativa lineal a partir de una travesía hacia el tiempo de la naturaleza, metaforizado en las profundidades del vientre materno. A partir de un diálogo con las mitologías africanas e indígenas de América, el autor nos acerca a la comprensión de “otro” tiempo, poniendo en jaque los esquemas tradicionales.

En este presente texto nos proponemos realizar un análisis del cuento, rastreando las interpretaciones críticas centradas en la temática de lo temporal, desde su cuestionamiento e inversión de la lógica lineal. Como punto de partida contextualizaremos un breve horizonte

* Estudiante de Licenciatura en Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades. natillamapop@gmail.com

¹ Tomado de Festival Internacional de Poesía de Medellín. (2015) Poesía mítica. Recuperado de: <https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Festival/23/Comunicados/03.html>

de la vida y obra del autor, luego abordaremos el concepto de *lo real maravilloso americano*, noción clave, reveladora de toda una nueva manera de entender la Literatura Latinoamericana; posteriormente referiremos a *Guerra del tiempo*, donde, en cuentos como “El Camino de Santiago”, “Los advertidos” y “Semejante a la noche”, se devela la búsqueda y percepción carpenteriana de otras maneras de construcción y comprensión del tiempo. Finalmente nos adentraremos en el análisis de “Viaje a la semilla”, profundizando en su estructura narrativa y vinculación con otras formas de concepción, tales como la africana y la indígena.

Alejo Carpentier: breve panorama de su vida y obra

Carpentier nace en La Habana, en 1904. De padre francés y madre rusa, su vida ha estado marcada por un ímpetu revolucionario. Klaus Müller-Bergh (1967) en su estudio “Alejo Carpentier: autor y obra en su época” asevera que la formación como escritor comienza desde la temprana infancia con la influencia, tanto de su padre, admirador de la literatura española, como de su madre, profesora de lengua rusa, pianista y amante de la música. Por otra parte, la vivencia durante su niñez en una pequeña finca cerca de La Habana acerca al escritor a la vida de los campesinos, lo que marca la influencia de una experiencia completa de la vida cubana en su obra. Clave para comprender su vida y obra han sido los múltiples viajes y estadías realizados en distintas partes del mundo. Tres fueron las ciudades en las que residió: La Habana (1904-1928, 1939-1945, 1959-1966), París (1928-1939, 1966-1980,) y Caracas (1945-1959). En la primera etapa en La Habana se dedica, ante todo, al periodismo, llegando a dirigir a los 20 años la revista “Carteles”. En 1926 viaja a México, donde conoce a artistas plásticos y escritores como Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, José Clemente Orozco y traba estrecha amistad con Diego Rivera. En 1927 de retorno a Cuba y en plena dictadura de Machado, escribe, desde la cárcel, la primera versión de *Ecue-Yamba-O!* (1933), novela primigenia en la que comienza su tratamiento de la cultura afro-cubana, desde la incorporación de mitos de origen yoruba y elementos de la cultura vudú. A partir de 1928, junto a Fernando Ortiz y Nicolás Guillén, conforma el “movimiento negrista”, definido por Wilfrid Miampika (2005) como la revalorización de las raíces culturales africanas, en tanto componente insoslayable de la cultura nacional cubana. Luego de pasar nueve meses en prisión por haber firmado junto con el poeta José Zacarías Tallet el “Manifiesto del Grupo Minorista”, reivindicado como antecedente ideológico de la

Revolución Cubana por el propio Fidel Castro, Carpentier emigra a Europa. Desde su llegada a París, ingresa en el movimiento surrealista, en el cual, de la mano de André Breton, conoce a Louis Aragon, Tristan Tzara, Paul Eluard, Benjamin Péret, y a los pintores Yves Tanguy y Pablo Picasso, embebiéndose del arte vanguardista. En esta etapa entabla también una amistad con Miguel Ángel Asturias y Arturo Uslar Pietri, de cuyas conversaciones nacerían muchos de los conceptos literarios y estéticos presentes en sus obras posteriores. En 1933 participa en la vida intelectual madrileña, y conoce a Federico García Lorca. Retorna a fines de la década para apoyar la causa republicana junto a muchos otros escritores e intelectuales. Todos estos contactos y vivencias despiertan en el escritor la necesidad de regresar a su tierra americana, para explorar desde allí las ideas rupturistas aprehendidas en aquella Europa de fines de la década del treinta. La década del cuarenta, que se reparte entre Cuba y Venezuela, ha sido considerada como una de las más fructíferas en la obra de Carpentier. Roberto González Echevarría (1974), estudioso fundamental de la literatura cubana, afirma que, en más de un sentido, es la más prolífica e importante, ya que, en este período el escritor, además de una intensa labor periodística y literaria, elabora el concepto de *lo real maravilloso americano*, a la par de la búsqueda de la definición de una conciencia “propiamente americana”, que se propone: “desentrañar los orígenes de la historia y del ser hispanoamericanos para fundar sobre ellos una literatura propia, distinta de la europea, como la fusión de todas las razas y culturas del continente en una nueva entidad histórica.”(Echevarría, 1974: 35) Los viajes que realiza en esta etapa han sido sumamente relevantes: Haití en 1943, México en 1944, además de las travesías al interior de Venezuela en los veranos de 1947 y 1948. Las obras más notables de este periodo fueron el ensayo *La música en Cuba* (1946), sus novelas *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1956), y todos los relatos que más tarde incluirá en la primera edición de *Guerra del tiempo* (1958). El cuento “Viaje a la semilla” fue incluido en este libro, pero había sido publicado previamente, en 1944, en pleno periodo de maduración de sus concepciones en torno a lo real maravilloso.² A fines de la década del cincuenta, Carpentier regresa a La Habana, a raíz del triunfo de la Revolución Cubana, en la que entre otras actividades, organiza y dirige la nueva política del libro, con un firme papel orientador en el campo de la cultura dentro del gobierno revolucionario. Su producción literaria y de reflexión cultural, no obstante, no se detiene; en 1962 publica *El siglo de las luces* y en 1966 su libro de ensayos *Tientos y diferencias*, texto fundamental para la comprensión de la nueva narrativa latinoamericana. En ese mismo año regresa a París como consejero de la

² En su primera edición, *Guerra del tiempo* incluía tres cuentos y la novela *El acoso*, pero en sucesivas ediciones la novela se publicó por separado y el libro quedó conformado solo por cuentos.

Embajada de Cuba, en una última etapa que dura hasta su muerte (1980), en la que publica cuatro novelas: *El recurso del método* (1974), *Concierto barroco* (1974), *La consagración de la primavera* (1978) y *el Arpa y la sombra* (1979).

La capacidad de Carpentier de equilibrar su producción narrativa con una reflexión crítica y teórica sobre la literatura y la cultura de América Latina, en torno, ante todo, a las nociones de “Real maravilloso” y “Barroco”, sumado a su profundo compromiso político y su capacidad para alimentar y regar otros campos y áreas del arte (la música, el periodismo, la arquitectura, etc.) lo convierten en una figura que la crítica ha definido como *intelectual total*, sumamente influyente, que ya se pierde en generaciones posteriores.

2. Lo real maravilloso americano y la composición de un nuevo lenguaje

De los viajes que realiza Carpentier por las islas del Caribe surge un concepto, que abriría el camino a toda una nueva formulación de la Literatura Latinoamericana: *lo real maravilloso americano*. La realidad presenciada por el escritor en Haití en 1943, desbordante de elementos mágicos y maravillosos, propios del continente americano y, en sus palabras, su “inagotable caudal de mitologías”, lo llevan a articular, en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949) una marcada distinción entre Europa y América. En una primera presentación literaria de lo “maravilloso americano”, el escritor cubano contrasta su visión con la de las literaturas europeas, asentadas en lo artificioso, en “códigos aprendidos de memoria”, “pobreza imaginativa”, “paraguas o langosta o máquina de coser (...) en el interior de un cuarto triste.” (Carpentier, 1978: 52) Carpentier critica la idea de “maravilloso” suscitada en ciertas “confabulaciones europeas”, tales como las ficciones de los caballeros de la Mesa Redonda, el mago Merlín, el ciclo de Arturo, Rimbaud, Sade, la novela negra inglesa, Lautréamont y el surrealismo.

Carlos Rincón (1975) en su ensayo “Sobre Alejo Carpentier y la poética de lo real maravilloso americano”, devela la historicidad del concepto de “maravilloso”, buceando desde la “*meraviglia*” de los manieristas, la noción cristiana de “milagro”, lo “sorprendente”- *das Wunderbare*- del romanticismo alemán, el surnaturalisme y el “mundo otro” de los poetas franceses, hasta llegar a la vanguardia surrealista, la que en una subversión del discurso racional-positivista sostenía que “lo *merveilleux*” no es otra cosa que la contradicción que aparece en el seno de lo real, desde una visión onírica como presencia de un más allá de lo

cotidiano. Si bien Carpentier se afilia a ciertos principios y categorías del surrealismo, cuando descubre la realidad americana, toma distancia para emprender su propia búsqueda y, así, afirmar que lo “maravilloso” comienza a serlo cuando surge de una alteración de la percepción de la realidad, comprendida como “milagro”:

una revelación privilegiada de la realidad, una iluminación inusual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite. (Carpentier, 1978:53)

El concepto suscitado por Carpentier ha sido considerado como antecesor del “realismo mágico” en América Latina, con el cual muchas veces se confunde. Sin embargo, el propio autor ha definido claramente la diferenciación entre ambas nociones, refiriendo a lo “real maravilloso americano” como “lo real que siendo real es maravilloso”, entendido como lo mágico en estado puro.³ El concepto advierte un modo de ser de la realidad que, de por sí, es fantástico, contrariamente al “realismo mágico”, el cual experimenta lo mágico como respuesta a un procedimiento estético, que crea una realidad artística de carácter fantástico. En “Las umbrosas mansiones del realismo mágico. La poética de Alejo Carpentier”, Carmen Perilli (2004) sistematiza dos aspectos fundamentales de lo “real maravilloso”: uno “ontológico” en el que la maravilla aparece en el humano, la naturaleza y la historia de América Latina, y otro “fenomenológico” que se caracteriza por una forma determinada de percepción, en tanto: “sólo puede percibir la maravilla quien está predispuesto a la revelación por la creencia” (68). Por su parte, González Echevarría hace hincapié en el ímpetu carpenteriano de comprender lo “maravilloso” como esencia profunda del modo de ser africano e indígena:

Carpentier persigue lo maravilloso en las capas soterradas del ser hispanoamericano, donde todavía percuten tambores africanos y rigen hoscas amuletos indígenas; profundidades donde lo europeo es un vago recuerdo del porvenir. (González Echevarría, 1974, 25)⁴

³ Véase el documental Alejo y lo real maravilloso: Ernesto Antonio Vázquez Castro (2013, Agosto.8) Alejo y lo real maravilloso. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=OWDu6_LSZEE

⁴ González Echevarría argumenta que esta comprensión de lo maravilloso americano, y la fe que lo sustenta, se correlaciona con la influencia en Carpentier, como en muchos escritores latinoamericanos de la primera parte

De esta forma, a partir del concepto de *lo real maravilloso americano*, Carpentier da a conocer una novedosa Literatura Latinoamericana, fusionada con lo universal, despojada de los métodos puramente racionales - el naturalista nativista, la novelística regional y criollista- desafiando la forma con la que se estaba definiendo a América.

4. Guerra del tiempo, una revolución de la percepción temporal

Viajar en el metro es como estar metido en un reloj: las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando.

Julio Cortázar. *El perseguidor*

Guerra del tiempo (1958) es una de las obras carpenterianas, en las cuales, la cuestión del reconocimiento de un tiempo “otro”- en tensión al tiempo occidental-, desprendido de una percepción alterna de la realidad, se ha asomado con más intensidad. No es menor que “Viaje a la semilla” forme parte de este libro, junto a una serie de relatos que también transgreden la idea de un tiempo narrativo unívocamente lineal: “El camino de Santiago”, “Semejante a la noche”, “Los fugitivos”, “Los advertidos”. En “Viaje a la semilla: una guerra contra el logos europeo” Tatiana Herrera Ávila (2006) afirma que, la guerra temporal a la que refiere el título del libro se define como una guerra contra la omnipotencia del tiempo lineal, en una búsqueda de un tiempo americano propio. La deconstrucción del tiempo como flujo uniforme en hilera que se sucede en un sistema de pasado, presente y futuro, regido por horas, minutos y segundos, se ancla en el marco de una guerra que mantiene a la humanidad en la “esclavitud” de la tiranía del tiempo irreversible. Carla González Hernández (2017), a este respecto, afirma que *Guerra del tiempo* imprime un tiempo “invertido” o en “retroceso”, desarrollado en “Viaje a la semilla” bajo la técnica retrospectiva del flash back o analepsis, y en el desarrollo circular de “Semejante a la noche” y “El camino de Santiago”. Esta concepción “diversificada” del tiempo, podría liberarnos de la “esclavitud” temporal, como sostiene Mariela Harel:

del siglo XX, de *La decadencia de Occidente* (1918), donde Spengler sostiene que la decadencia de una cultura empieza a manifestarse cuando surge la reflexividad.

El autor concibe el tiempo como una corriente diversificada que puede llevarnos más allá de los límites de la realidad cotidiana, realidad en la que el hombre ha esclavizado las posibilidades del tiempo, lo ha limitado, cronometrado y medido. A su vez, al esclavizar el tiempo, se ha esclavizado a sí mismo, convirtiéndose en un “Sísifo” con la carga del tiempo a cuestas, carga que le limita y le impide sobrepasar las fronteras de lo real. Solo por medio de ese tiempo libre —metafísico— fuera de la realidad palpable, el hombre podrá ser libre. (Harel, 1974)

Este tiempo *occidental, logocéntrico y judeocristiano* se corresponde y continúa con la concepción del tiempo del Positivismo, el cual concibe, partiendo de Aristóteles, una “secuencialidad” del movimiento, según un antes y un después, una causa y un efecto. En el mundo occidental, la primera ruptura con este orden “causal” y “secuencial” impacta en la modernidad con la teoría de la relatividad de Einstein, la cual niega que esta sucesión sea única y absoluta, sujetándola al punto de vista y la perspectiva. Empero, más allá del aporte de esta teoría, para Herrera Ávila, la búsqueda carpenteriana se sustenta en la incorporación de un paradigma propio de América, en tanto la circularidad responde al tiempo mítico y sagrado de las culturas indígenas y africanas. Jake Rommelaire (2009) en “Mitología y tiempo mítico en *Guerra del tiempo* y otros relatos”, entiende que, tanto para Jung como para Eliade, el mito representa lo contrario de la historia en flecha, basada en la idea cristiana occidental del progreso. La revuelta contra el tiempo lineal se patentiza en la búsqueda de los orígenes y la identidad, retomando como medio ideal para ello el camino del mito, en tanto creencia original, historia en la que se puede apoyar un mundo. Rommelaire sostiene que Carpentier construye la identidad americana desde el tratamiento de mitos bíblicos, griegos, coloniales, indígenas y africanos, cada uno de los cuales aportaría un trazo del “rompecabezas” que enmarca a América Latina en la historia universal. De esta manera, en “Semejante a la noche”, la mitología clásica aparece como origen de un tiempo de tres mil años, a partir de la vida de un joven guerrero que salta, en 24 horas, de la Guerra troyana a las Indias, el Nuevo Mundo, las Cruzadas, la Segunda Guerra mundial para volver a Troya. Jo Anne Stuebe (1970) asevera que, en todos los cuentos de *Guerra del tiempo* el orden cronológico normal es subvertido por un tiempo sin límites, que puede avanzar o retroceder, saltar años o siglos, seguir en un círculo, mezclar lo presente con lo pasado y futuro, hasta crear un nuevo concepto, que cuestiona la concepción unívoca de tiempo lineal.

4. “Viaje a la semilla”: una travesía hacia el origen

La búsqueda de otra concepción de la temporalidad, contrapuesta a la occidental y su omnisciencia, aflora en “Viaje a la semilla” en el estímulo de imaginar otra posibilidad de desplazamiento del espacio y el tiempo, comenzando por la inversión del propio transcurso de una vida humana. El cuento nos va llevando por la vida-viaje del Marqués de Capellanías, en su retorno al vientre materno, a lo largo de doce horas organizadas en trece capítulos, que circulan desde la muerte y la destrucción de su casa hasta el origen y la desaparición de la misma. Aludiendo al carácter barroco del cuento, González Echevarría enuncia:

Su vida se reduce a una temporalidad convencionalmente pautada, que se mece como cuna-sepulcro calderoniano entre dos abismos de tinieblas, Nacimiento y Muerte que trastruecan sus lugares respectivos de principio y final. (Echevarría, 2005, 414)

Muchos estudios críticos han observado, en esta inversión, la manifestación de una doble temporalidad, traducida en el asentamiento de dos mundos y dos maneras de percepción. En “Historia, naturaleza y memoria en “Viaje a la semilla””, William Luis (1991) afirma que, proponiendo no sólo la inversión de la temporalidad sino también de la estructura de narrar, el cuento demuestra un tiempo cronológico-lineal, asociado con el reloj y el mundo occidental y otro, asociado con un origen de armonía entre el humano y las cosas, esencialmente cíclico. Carpentier introduce, de esta manera, la tensión entre dos mundos y dos lecturas, una representada de acuerdo con la tradición occidental y el mundo europeo y otra, desde el mundo africano; el cual se expresa en la magia desprendida de ciertos personajes claves: el “negro viejo” y su acción de invertir el sentido del tiempo: “volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas” (1975: 139), la “negra vieja”, que induce a desconfiar de los ríos y “lo verde que corre”, la “negra de entrecanas”, el “negro Eligio” y , finalmente, “Melchor”, quien sabía de un lenguaje musical con canciones fáciles de aprender porque: “las palabras no tenían significado y se repetían mucho”(156). William Luis aduce que, si bien “Viaje a la semilla” trabaja la superposición de tiempos propia de un continente conquistado en el que se intercepten dos grandes bloques culturales, para regresar a un tiempo anterior a la presencia de la civilización occidental en América, el mundo de occidente también fue origen en un principio. En el camino hacia el regreso a esa semilla común, ese

“otro mundo” representado por la naturaleza, la vida de Marcial se va tornando cada vez más libre, llegando a alcanzar la “suprema libertad”.

Partiendo del contexto de La Habana durante el periodo colonial⁵, el regreso al origen se ajusta, para Luis, a la necesidad de borrar la historia y su equivocación, ya que la colonización sólo trajo la masacre de los indígenas, la esclavización del africano y la desarmonía con el mundo:

El viaje hacia el principio es una manera de comenzar otra vez, de permitir que los errores del pasado se eviten y proponer una historia de armonía entre el hombre y las cosas. Dentro del cuento, el regreso sería una manera de rectificar la dominación racial del blanco sobre el negro, las malas inversiones del marqués o su posible asesinato de la Marquesa de Capellanías. (Luis, 1991, 159)

Atendiendo a la estructura de la narración, Tilmann Altenberg, en su análisis “Alejo Carpentier o las trampas de la memoria: tiempo regresivo y referencias al pasado en “Viaje a la semilla””, postula una visión que encuentra dos niveles de organización del tiempo: el tiempo de la narración -nivel macroestructural- con el modelo de la biografía invertido y, el tiempo de lo narrado -nivel microestructural- con una secuencia de sucesos invertidos. Esta doble narrativa posibilita una lectura en dos planos correlacionados, estructurando una historia que alberga otra historia: la de su reflejo inverso. Altenberg sostiene que la historia contada por un narrador extradiegético, en un tiempo progresivo y unidireccional, es revertida por la acción del “negro viejo”, quien altera el tiempo, enlazando el mundo real y el maravilloso. En un nivel metadieético, como también aporta Manuel Alberca Serrano (1988), la casa en la mitad de su demolición, es reconstruida por la mediación mágica del “negro viejo”, quien con su “cayado” pone en funcionamiento un proceso conductor al pasado absoluto, haciendo volver a los personajes y la casa a su materia original. Concluido este proceso, el relato vuelve a su primer nivel, cuando los albañiles se disponen a terminar

⁵ Jo Anne Stuebe (1970) afirma que el relato se sitúa en La Habana durante el periodo Colonial, temprano en el siglo XIX., ya que:

Se sabe que es La Habana por la mención de sitios verdaderos como el Real Seminario de San Carlos, la Alameda (ahora el Prado), la calle de la Amargura, la casa de Beneficencia y el río Almendares, situado a 10 km. al oeste de La Habana. También Capellanías es el nombre de un barrio rural de Cuba a la vez que el del Marqués. El relato se coloca dentro del periodo de la Cuba colonial porque existe el puesto de Capitán General de la Colonia. La vida ilustrada en el relato corresponde con la vida habanera del siglo XIX antes de la Guerra de la Independencia. (1970 :36)

su labor y se encuentran con que ya han desaparecido hasta los últimos escombros, y el sol viaja de “oriente a occidente”. Vemos cómo la estructura externa del relato en trece capítulos, se organiza en una composición circular, según la cual el primero encuentra su continuidad narrativa y temporal en el último. Entre ambos, se inserta el metarrelato que abarca del capítulo II al XII, desarrollo de la vida de Marcial, contada en un tiempo en regresión.

Todos estos giros innovadores con los que juega “Viaje a la semilla” le conceden un lugar preeminente en el desarrollo del relato hispanoamericano moderno. Publicado en el mismo año que *Ficciones* (1944) de Borges, el cuento se inscribe en el linde de ruptura, que comienza a producirse en la narración de muchos países del continente latinoamericano y, constituye el primer quiebre dentro del realismo criollo e indigenista predominante. Respecto a esta ruptura, en su ensayo “La idea maravillosa: Carpentier, caza del tiempo y cronotopía de la intimidad”, Eduardo Espina (2004) menciona el papel protagónico del tiempo en obras de varios autores europeos del siglo XX: Proust, Joyce, Faulkner, Alain Robbe-Grillet, Thomas Mann, entre otros, reparando, en que Carpentier se ve influenciado por la idea de la reversibilidad del tiempo, ante todo, por las obras de Virginia Woolf y John Balderston: *Orlando* y *Berkeley Square*; considerando además la influencia de las técnicas cinematográficas tales como el “flashback” y el “traveling in crescendo”. Eduardo Espina alega que el cuento cuestiona la idea misma de “tiempo” dependiente de un referente determinado, abogando por un tiempo “insatisfecho”, “cambiante”, “mutatis mutandi”; observado fuera de la sistematicidad, en una duración que impide ser ordenada por medidores como calendarios, relojes, cronómetros. El verdadero protagonista del cuento es, para Espina, el tiempo, un tiempo “íntimo” que actúa en la vida de Marcial, a través de

su más simple y devastadora consecuencia: la corrosión material, que, además, connota el verdadero significado de la vida humana: “fundada sobre la ansiedad y la angustia de ser a su modo el paisaje de un pasaje” (Espina, 2004, 180).

Por su parte, Flora Ovarés Ramírez y Margarita Rojas González (2017) aluden a un itinerario biográfico de casa e individuo, por el cual ambos nacen, viven y se transforman para desaparecer en la materia indiferenciada y primigenia: “tierra y madre, semilla, huevo-origen y destino común” (42). Así, la primera consecuencia mágica de la acción del “negro viejo” es la de reconstruir todos los elementos arquitectónicos y decorativos, delimitando el paso de un mundo a otro. La metamorfosis que experimentan a partir de aquí, tanto la casa como Marcial, se descubre en la transmutación de ciertos objetos: el piano se convierte en clavicordio, la estatua de Ceres da lugar a una de Venus. De esta forma, el proceso de

regresión de las etapas de la vida se identifica con el tránsito por los diferentes espacios y sus objetos. La infancia significa el descubrimiento de los sitios prohibidos, el suelo desde donde el niño podía “abarcar totalmente los ángulos y perspectivas de una habitación” (1975: 159), el depósito secreto, al cual denomina, en “entendidas carcajadas” con Melchor: *Urí, urí, urá*. En el jardín, el niño llega a comprender el lenguaje de los animales, en conjunción con su perro Canelo: “ambos comían tierra, se revolcaban al sol, buscaban sombra y perfume al pie de las albahacas” (159). Finalmente, expulsado del mundo humano, despojado de la luz y los sentidos, Marcial se integra al vientre de su madre, convirtiéndose en un ser “sumamente sensible y táctil”; al mismo tiempo que la madera de los muebles vuelve a los bosques: “Los armarios, los vargueños, las camas, los crucifijos, las mesas, las persianas salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas.”(161) Ovares Ramírez y Rojas González dan cuenta de que Marcial recorre, tanto su vida como la casa, en un continuo movimiento de ascenso y descenso, el cual se organiza como una pieza de música, en una especie de “representación escénica movida y ordenada por el lenguaje musical.” (2017, 44), donde la acción mágica del “negro viejo” se igualaría a la del director de una orquesta en la apertura, imponiendo un concierto al caos y al ruido. Las autoras, tomando en cuenta la influencia de *La música en Cuba* en el cuento, proponen una lectura desde la referencia a la música que posibilita la interpretación de los capítulos de acuerdo con la escala musical, organizados en siete etapas ascendentes y siete descendentes. El punto más alto se encontraría en el capítulo VI, cuando el Marqués percibe la inversión del tiempo lineal y cronológico: “Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media...Era como la percepción remota de otras posibilidades.” (Carpentier, 1975, 146) Carlos Alonso (1979) en ““Viaje a la semilla”: historia de una entelequia”, caracteriza el capítulo VI como “centro aritmético de todo el relato”(387), momento culminante de la duplicidad que oscila en todo el texto, ya que Marcial se percata, por primera vez, de la magia de la regresión, la inversión de dos órdenes que: “se miran uno al otro a través de un eje simétrico”(389).

El capítulo VII, que en su correspondiente musical equivaldría a la nota superior, inicia el descenso de la escala. A partir de aquí empieza un viaje hacia la sabiduría telúrica, asociado al pasaje de la obra alquímica, para la cual el ascenso se relaciona con la exóterica -conocimiento exterior- y el descenso con la esotérica -conocimiento oculto e iniciático-. En este episodio, el Marqués de Capellanías subvierte el conocimiento científico-racional-occidental, liberándose del gran peso académico, olvidando el Seminario y los libros. De esta manera, su mente comienza a aligerarse, admitiendo tan sólo “un concepto instintivo

de las cosas”(1975: 150), que le devuelve la capacidad de advertir la magia en ellas. Esta liberación, sumada al contacto íntimo con mujeres, lo empuja a experimentar una “crisis mística”, colmada de toda clase de seres maravillosos: “ángeles con alas de cisne”, “Reyes Magos”, “estrellas de papel dorado”, “un terrible San Dionisio que se le aparecía en sueños”. (1975: 150) Carla González Hernández (2017) infiere esta crisis como la configuración de dos vidas, una que va del capítulo II al VI, dominada por las convenciones e inauténtica, y otra, experimentada del VII al XII, inocentemente auténtica y definida por la espontaneidad de la infancia y los instintos.

Esta segunda vida, en su intensificación de retorno al origen y la libertad, da cuenta, no sólo de la percepción de la mítica africana en el cuento, sino también de la mesoamericana y su amplio tratamiento del tiempo. Tatiana Herrera Ávila (2006) asevera que, a partir de la escisión que representa América Latina en el esquema racional europeo, la cultura latinoamericana escapa a los límites impuestos por el “logocentrismo” occidental. Refiriéndose, particularmente, a una mitología mesoamericana con múltiples variantes, la autora atisba este tiempo circular en la “piedra del sol” de los mexicas, donde se delinea el retorno de los cinco ciclos o eras cósmicas llamadas “soles”, creadas y destruidas por el regreso de Quetzalcoatl. Por otra parte, la autora alude a la significación y sistematización de la temporalidad en el registro de la historia maya, regida por las mismas leyes de la naturaleza. Apartándose de la idea de tiempo asomada en el “mito del eterno retorno”⁶, el camino que se abre a partir del viaje a la semilla, es definido como un tiempo cíclico y espiral, en tanto, conociendo los ritmos y ciclos, el futuro podría ser configurado. Herrera Ávila vincula esta idea con la advertencia de la “negra vieja” a la Marquesa de Capellanías. Si la vieja puede adivinar el futuro de la Marquesa de morir ahogada en el río Almendares, es porque el tiempo retorna cíclicamente y puede presagiarse. Sin embargo, más allá de la admonición, la alerta a desconfiar del río que corre se vincularía, en otro sentido, con el desconfiar de la filosofía de Heráclito; según la cual, el tiempo fluye como las aguas de un río, siempre hacia delante, sin retorno. La verdadera advertencia llama a invertir el orden

⁶ Alberto Ruz, en *El arte del tiempo maya*, repara en que la concepción cíclica del tiempo no se asocia a la idea de Mírcea Eliade de la visión de lo temporal como el eterno retorno hacia un origen. Eliade vincula a todas las culturas del oriente y las mesoamericanas con una concepción de la temporalidad como un movimiento eterno y racional del espacio. Ruz concuerda en que la historia para los mayas es cíclica, más no concuerda con el “mito del eterno retorno”, afirmando que, aprehendiendo los hilos de su propio devenir, ellos observaron las repeticiones y los cambios, para modelar libremente su futuro. Una de las principales funciones de los sacerdotes era conocer las influencias divinas de los lapsos de repetición de los acontecimientos, gracias al preciso uso del sistema calendárico, que servía para prevenir a la comunidad, ayudándola a prepararse para recibir el futuro con diversos ritos que propiciaban las buenas influencias y conjuraban las malas. La profecía tuvo un papel decisivo en la vida de los mayas prehispánicos.

lineal e irreversible del tiempo, en tanto: “las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte.” (1975: 162) Desde otro ángulo, Herrera Ávila vislumbra que la división del cuento en trece capítulos se vincula también con la mitología maya, en su mito del recorrido del sol -kin- por las trece capas del cielo. En otra posible lectura, el texto se correlaciona con el tránsito de Marcial por la vida, como el tránsito del sol por el día para desaparecer en el inframundo, regresar al origen y volver a empezar. Desde esta percepción “otra”, los ciclos de la vida, la historia o la naturaleza, permiten la regeneración del tiempo y el triunfo sobre la muerte, en vista de que, tanto los espíritus humanos inmortales como el sol pueden retornar cuando se les invoca en el rito.

4. Todo fin es un inicio

Quizá nos negamos a recordar nuestro origen común porque el racismo produce amnesia, o porque nos resulta imposible creer que en aquellos tiempos remotos el mundo entero era nuestro reino, inmenso mapa sin fronteras.

Eduardo Galeano. *Espejos: una historia casi universal*.

Carlos Rincón (1975) ha afirmado que, en las más diversas formas y a través de las más variadas actividades, Carpentier se situó entre los primeros escritores latinoamericanos que contribuyeron a romper el provincialismo eurocentrista, superando “la amplia gama de sus efectos de esquizofrenia cultural y política, incluyendo su latente racismo”(12), configurándolo como uno de los ejemplos más acabados de un saber universal. Landry Wilfrid Miampika en *Transculturación y poscolonialismo en la obra de Carpentier* (2005) afirma que, desde un constante diálogo, el escritor buscó transformar la raíz *única* por la *rizomática*, situándose del lado de Calibán, en tanto proyecto de descolonización y recuperación de una memoria colectiva, que reafirmaría una identidad “negada” frente a la cultura colonial dominante. De esta manera, en “Viaje a la semilla”, a partir de la tensión entre el tiempo lineal-occidental y el tiempo circular- africano e indígena-, Carpentier invierte el sentido de las agujas del reloj y presagia la revelación de “otro” tiempo y “otro” mundo. Ahora bien, ¿qué papel juega la literatura en este viaje? Podemos pensar que es ella, quien verdaderamente ha realizado la demolición de la casa y del tiempo lineal, logrando gracias a los “misterios de la letra escrita”, en su condición de: “hebras negras que se enlazan y

desenlazan” y que “convierten el hombre de carne en hombre de papel” (1975: 141), revertir el tiempo que conduce a la muerte por el tiempo que galopa hacia la libertad.

Bibliografía

Alonso, Carlos "" Viaje a la semilla": historia de una entelequia." En *MLN*. 1979. 386-393.

Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/2906753?seq=1>> Consultado en 17 jul.2020

Altenberg, Tilmann. "Alejo Carpentier o las trampas de la memoria: tiempo regresivo y referencias al pasado en “Viaje a la semilla”." En *Iberoromania* 64.2, 2007. 67-86.

Ávila, Tatiana Herrera. "Viaje a la semilla: Una guerra contra el logos europeo." En *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales* 7.13, 2006. 1-18.

Carpentier, Alejo. *Guerra del tiempo*. Buenos Aires: Editora Latina, 1975.

Carpentier, Alejo. “Prólogo.” En *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1978. 51-57

“Carpentier, Alejo” en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Caracas. Biblioteca Ayacucho. (1995). 901-906

Echevarría, Roberto González. "Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico." En *Revista iberoamericana* 86, 1974, 9-63.

Echevarría, Roberto González. “Calderón, Carpentier y la cosmografía barroca“. En *Alejo Carpentier y España*. 2005. 403-427.

Espina, Eduardo. “La idea maravillosa: Carpentier, caza del tiempo cronotopía de la intimidad.” 157-180. En Rodríguez, Alexis Márquez. *Nuevas lecturas de Alejo Carpentier*. Fondo Editorial Humanidades, 2004.

González Hernández, Carla. *El tratamiento del tiempo en Guerra del tiempo y otros relatos de Alejo Carpentier*. Tesis de Fin de Grado. Facultad de Humanidades. Sección de Filología Departamento de Filología Española. Universidad de La Laguna. 2017. Disponible en: <<https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/5998/El+tratamiento+del+tiempo+en>

[+Guerra+del+tiempo+y+otros+relatos+de+Alejo+Carpentier.pdf?sequence=1>](#)

Consultado en 17.jul.2020

Harel, Mariana. El tiempo en la narrativa de Alejo Carpentier. Tesis Doctoral. Thesis (MA)-McGill University.1974. Citado en González Hernández, Carla. El tratamiento del tiempo en Guerra del tiempo y otros relatos de Alejo Carpentier. Tesis de Fin de Grado. Facultad de Humanidades. Sección de Filología Departamento de Filología Española. Universidad de La Laguna. 2017.

Luis, William. Historia, naturaleza y memoria en *Viaje a la semilla*. *Revista Iberoamericana*, 57(154), 1991. 151-160.

Miampika, Landry-Wilfrid. *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe: versiones y subversiones de Alejo Carpentier*. Editorial Verbum, 2005.

Müller-Bergh, Klaus. "Alejo Carpentier: autor y obra en su época." En *Revista Iberoamericana*, 33(63), 1967. 9-43.

Perilli, Carmen. "Las umbrosas mansiones del realismo mágico: la poética de Alejo Carpentier." En *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 16, 2004. 65-78.

Ponciano, Jorge Ramón González. "Ruz, Mario Humberto (coord.),(2012)"El arte del tiempo maya". En *Artes de México*, núm. 107. LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos 12.2, 2014. 227-232.

Ramírez, Flora Ovares, y Rojas González, Margarita. "' Viaje a la semilla" de Alejo Carpentier." " En *La Colmena* 39. 2017: 42-52.

Rommelaere, Joke. Mitología y tiempo mítico en 'Guerra del tiempo y otros relatos' de Alejo Carpentier. Tesis Doctoral. Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2009. Disponible en: https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/762/RUG01-001414762_2010_0001_AC.pdf>Consultado en 17 jul. 2020

Rincón, Carlos. "Sobre Alejo Carpentier y la poética de lo real maravilloso americano." En Carpentier, Alejo. *Guerra del tiempo*. Editora Latina. Buenos Aires, 1975

Serrano, Manuel Alberca. "Discurso contra la historia: La magia del discurso literario: Análisis narrato-lógico de "Viaje a la semilla", de A. Carpentier." En *Anales de literatura hispanoamericana*. No. 17. Servicio de Publicaciones, 1988. 83-104.

Stuebe, Jo Anne. "Análisis del tiempo en Guerra del tiempo de Alejo Carpentier." Tesis Doctoral. Eastern Illinois University. 1970. Disponible en : <<https://thekeep.eiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5042&context=theses>> Consultado en 17 jul.2020

Vázquez Castro, Ernesto Antonio "Alejo y lo real maravilloso." 2013. Agosto. 8. Disponible en:< https://www.youtube.com/watch?v=OWDu6_LSZEE> Consultado en 17.jul.2020