



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalingüistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Ferrada Alarcón, Ricardo

La vanguardia literaria: una instancia formativa del discurso crítico latinoamericano

Literatura y Lingüística, núm. 18, 2007, pp. 121-133

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201806>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La vanguardia literaria: una instancia formativa del discurso crítico latinoamericano*

Ricardo Ferrada Alarcón**

Resumen

En este trabajo, nos proponemos examinar una instancia de la crítica latinoamericana, que remite a un hito formativo de su desarrollo como discurso. Particularmente, nos referiremos al primer tercio del siglo XX, el cual se corresponde con la emergencia de las vanguardias, en donde podemos reconocer tanto sus agrupaciones y formas particulares, como su actividad transdecodificadora que se instala en polémica con las prácticas culturales y sus propios medios expresivos. Esto nos pone ante la evidencia de que el crítico es un sujeto empírico, identificable en el abordaje controversial de los problemas latinoamericanos y su recepción de las prácticas discursivas, entendiéndolas como estéticas de ruptura y de transposición cultural, en coherencia con los procesos históricos, vistos en el panorama de las propuestas y transformaciones de la sociedad en su conjunto.

Palabras clave: crítica latinoamericana, vanguardias, transdecodificación, prácticas culturales, transposición cultural.

Abstract

In this work, our purpose consist in to examine an instance of the latinoamerican criticism, that sends to a formative landmark of its development like speech. Particularly, we'll talk about to the first third of XX'th century, that corresponds with the emergency of the vanguardias, where we can recognize such their groups and particulars forms, like their transdecoding activity, that settles in controversy with the cultural practices and their own expressive resources. This matter puts us in front of the evidence that the critic is an empirical subject, and we can identify him in the controversial approaches to the latinoamerican problems and his reception of the speeches practices, understanding them like aesthetic of rupture and cultural transposition, in coherence with the historical processes, sights in the panorama of the proposals and transformations of the society as a whole.

Key words: latin-american critique, transdecoding, vanguardias, cultural practices, cultural transposition.

* Ponencia en Congreso internacional "Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias", Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Septiembre de 2006. Corresponde también señalar que se trata de un trabajo enmarcado en mi investigación de Tesis doctoral acerca del Octavio Paz y el discurso crítico latinoamericano.

** Profesor Doctor en Estudios Americanos. Universidad Católica Silva Henríquez. rferrada@vtr.net

La velocidad transforma el punto en línea
Paul Virilio

1. La personalización de una práctica discursiva como la crítica y los efectos extratextuales que esta genera al localizarse en determinados espacios, permite situar quiebres del sentido común, la *norma* o la regularidad, en tanto dispone o instala una perspectiva, variantes, cuestionamientos en progreso que complejizan el conocimiento de su objeto, esto es, el discurso previo que la justifica y sostiene. Desde otro lado, supone la realización de *lecturas* que hacen converger y conectarse sistemas múltiples de significación, en donde las fronteras disciplinares se intersectan y diluyen, constituyendo nuevos campos de sentido.

En ese campo, la experiencia histórica latinoamericana en el marco del primer tercio del siglo XX, muestra una serie de circunstancias que permiten entender y asumir que hay marcas diferenciales de una época. El fundamento que permite esta aseveración tiene como referencia la producción literaria, su historia y el examen historiográfico-crítico, en dos aspectos particularmente centrales: primero, los cuestionamientos de cómo se debe asumir la inmediatez de las prácticas escriturales y su capacidad para activar nuevos códigos discursivos que “desfamiliarizan” la lectura, merced al influjo de las vanguardias. En segundo lugar, aquello que concierne a su efecto empírico en las discusiones u opciones interpretativas en esa temporalidad, donde se reinstala la mirada sobre nuestra cultura, con el desafío de comprender su valor identitario.

Consecuentemente, eso permite interrogarse en torno al carácter que adoptaron las estéticas de vanguardia en relación con una conciencia diferenciadora y su expresión discursiva; asimismo, cabe razonar sobre el significado que tuvo el aporte de intelectuales y creadores en la formación de un discurso que reflexiona sobre su propio proceso de desarrollo, en (desde) un espacio cultural específico, considerando las instancias que

marcan la emergencia de los referentes objetivos que tiene y en los cuales pone su interés.

Desde ese punto de vista, y en virtud de que el discurso crítico es una práctica que se expresa en contextos temporales, idiomáticos y culturales precisos, nuestra reflexión nos lleva a considerar la fisonomía del crítico como autor y la crítica como una actividad en la que hay marcas históricas y (también) personales de escritura, lo cual nos pone ante la evidencia de un sujeto empírico identificable por su aborde controversial a los problemas latinoamericanos.

2. Si se examina entonces el fenómeno que abordamos bajo ese principio, emerge claramente el aporte de intelectuales y creadores a la formación de un discurso reflexivo y que abre sus ámbitos de influencia, a su vez, el carácter que adoptaron las estéticas de vanguardia en relación con una conciencia crítica y diferenciadora.

Al respecto, en las décadas iniciales del siglo XX los aportes reflexivos y críticos provienen especialmente de los diversos programas de las vanguardias, a lo que no estuvo ajena la apreciación de los intelectuales. Lo que resaltamos en tal sentido refiere tanto al tratamiento de cuestiones estéticas sobre arte, poesía, plástica y temas centrales de líneas programáticas, como a los niveles de fuerte cuestionamiento de la tradición pasada con diversos matices y conexiones, provistos de una intención que implicaba saltar de lo estético a lo político, en la medida que la mirada totalizadora o universalista de sus manifiestos, a tono con el modelo europeo, intenta cubrir el espacio artístico y social.

La materialidad de todo eso se expresó en una praxis que llevó a la edición de obras específicas, revistas de orden artístico o en lo que podemos llamar acciones de crítica cultural, según lo hicieron sus modelos europeos y de quienes son deudores: *Amauta*, *Actual*, *Mural Prisma*, *Proa*, *Klaxon*, *Revista de Antropofagia*, *Revista de Avance*, para nombrar las de mayor relevancia, en virtud de quienes participaron en ellas -Mariátegui, Maples Arce, Borges, Mario de Andrade, Juan Marinello y Alejo Carpentier respectivamente.

Cualquiera sea el caso particular que se analice, para los investigadores es clara la trascendencia que tuvieron los distintos grupos o individualidades: "La segunda década del siglo XX es un periodo clave e imprescindible para comprender el desarrollo de las letras hispanoamericanas. Es la década en la que se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato [...]" (Verani, 1986: 10). Hacemos la salvedad de que aun cuando se trata de una afirmación centrada en las expresiones artís-

ticas, se proyecta también hacia el campo de las ideas, particularmente en los diversos manifiestos, que exceden una mera línea programática de escritura o de lenguaje estético en tanto discuten un orden social y cultural, de modo que, en el fondo, se trata de proyectos totalizadores, de tono exhortativo y confrontacional, provistos de una intención que implica resolver o superar las condiciones impuestas por las convenciones de época o simplemente el desgaste de lo novedoso “por lo novedoso”, que termina siendo un lugar común.

3. En ese contexto, recordamos el carácter polémico del libro de Guillermo de Torre **Literaturas europeas de vanguardia** (1925), publicado en Madrid por el editor Rafael Caro Raggio; aludimos a esto, por cuanto considera entre los movimientos europeos de vanguardia el creacionismo de Vicente Huidobro, asociándolo primero al ultraísmo español, luego a la “modalidad creacionista” de la literatura. Lo central en esta materia consiste en su duda respecto de la “paternidad” de la propuesta huidobriana, pensando en que el poeta chileno mantuvo un tono polémico con el mismo de Torre y especialmente con Pierre Reverdy, que se supone habría impulsado la estética creacionista.

No obstante lo señalado, en la historia de ese problema, antes que el ideólogo o propietario, es problematizable la experiencia del poeta, en tanto estableció no sólo un nuevo modo expresivo, por lo tanto, “una manera distinta de ver”, usando la expresión de Marta Traba, sino que puso en contacto dos geografías, un dentro y un afuera, que implican hacerse cargo de dos tradiciones, la hispanoamericana (variante chilena), y la europea, en un línea de franca ruptura. En eso, Huidobro no sería por cierto el único; pensamos en las figuras centrales como José Juan Tablada, Oliverio Girondo, José María Eguren, José Antonio Ramos Sucre, César Moro, quienes poseen un corpus de obra en que se muestra el nexo de un ordenamiento nuevo en la estructura poética, vehiculada en idioma español-americano, asimismo, tienen una aproximación refractaria hacia la cultura de formación y los cambios sociales que operan en ella.

Si para acotar los límites del periodo inicial los críticos muestran cierta vacilación, el problema mayor emerge al intentar la síntesis en una especie de conglomerado vanguardista, similar a lo que opera al momento de un examen caracterizador del modernismo. La estabilidad del conjunto de sus expresiones artísticas y literarias se sostiene en los polos de una dialéctica: cosmopolita o nacionalista, colectivo o individual, racional o irracional; cualquiera sea el modo en que se resuelva, opera desde fuera la articulación con las utopías sociales americanas (la revolución mexicana por ejemplo), en un momento en que se constituyen los movimientos reivindicativos, impulsados por el afán de los cambios en las condiciones de vida y la superación de las crisis de los años 30 y la situación de posguerras, que afectó de modo global las distintas sociedades.

Así pues, euforismo, postumismo, "minorismo", ultraísmo, estridentismo, creacionismo, constituyen además de proyectos estéticos particulares, tendientes a cambiar los procedimientos expresivos y de capturar su recepción provocadora, un modo de canalizar una disidencia respecto de la sociedad y los valores que la sustentan, particularmente en los círculos ilustrados y de poder: "No podemos seguir siendo súbditos de una aristocracia intelectual que no nos pertenece [...]. Debemos tan sólo ser aristócratas de nuestra democracia", dice el "Manifiesto Postumista" de República Dominicana en 1921. Desde el "Manifiesto Euforista" (1922) de Puerto Rico leemos: "¡Rompamos los moldes viejos, la tradición! Olvidemos el pasado; no tengamos ojos sino para el presente luminoso y para el futuro más luminoso aún. ¡Hagamos una nueva historia, una nueva tradición, un nuevo Pasado!" Después de contextualizar la situación sociocultural cubana que llevó a la emergencia del Grupo Minorista (1927), declaran que su labor como "trabajadores intelectuales", está destinada a "la revisión de los valores falsos y gastados", el arte vernáculo y el nuevo, "la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras", "la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui", por último declaran intencionar "la cordialidad y la unión latino-americana" (sic).

Acotar principios estéticos y vincular a la "acción cultural" constituye una variable reiterada, en que el tono de lo enunciado devela un sujeto de carácter iconoclasta y visionario; en el Manifiesto Ultraísta (1921) se hace la diferencia de dos estéticas -espejos y prismas-, para declarar la adhesión a la que favorece un arte de visiones personales, y para hacerlo demandan "arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos. [...] Nuestro credo *audaz y consciente es no tener credo*. [...] *La creación por la creación*, puede ser nuestro lema".

4. Vale en este caso poner como antecedente también lo ocurrido con Huidobro y Vallejo, quienes discuten, desde sus estéticas particulares, las propuestas vanguardistas bretonianas y a sus seguidores (los "nuevos acólitos" dirá Paz en un apartado de Corriente alterna). Por ejemplo, en "Manifiesto de manifiestos" del primero (1925), este objeta el principio del automatismo psíquico en la escritura, aclarando que apenas "el escritor se sienta ante la mesa lápiz en mano, existe una voluntad de producir", respaldando su juicio en elementos aportados por la sicología; en su planteamiento, la poesía surge de una "superconciencia" o de "delirio poético". Por su parte, Vallejo en "Poesía nueva" (1926) duda de que la incorporación del léxico surgido por el desarrollo tecnológico a la poesía (cinema, motor, avión, etc.), responda claramente a una "sensibilidad nueva", aclarando que por sobre la combinación o de los materiales artísticos, "la poesía nueva a

base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana”; la oposición se endurece en su texto “Autopsia del surrealismo” (publicado en *Nosotros* y luego en *Amauta* en marzo y mayo de 1930), en la medida que muestra una perspectiva más ideológica, considerando que la crisis del “imperialismo económico”, se corresponde también con la multiplicación de escuelas literarias, donde la de “mayor cartel” es el surrealismo, cuyo espíritu crítico si en algún momento descubre un método revolucionario distinto al propio (el marxismo), no pasó de ser una impostura, de modo que sus integrantes son “unos intelectuales anarquistas incurables”.

Otro caso es la posición del estridentista Manual Maples Arce, quien niega el creacionismo, el dadaísmo, el futurismo, el cubismo (algo similar a lo dicho por los postumistas), llamando a hacer una síntesis de todos ellos; “cosmopoliticémonos” declara en *Actual* N° 1 (1921), haciendo una exaltación de los adelantos tecnológicos, asimismo expresa que los recursos técnicos del arte tienen una función espiritual; no se trató de un labor aislada la suya, pues además de ser acompañada por la polémica, hubo réplicas importantes en la revista *Contemporáneos*, en los artículos críticos de Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano (la decadencia de la poesía está en lo viejo); por sobre ellos, el crítico Jorge Cuesta (participante del grupo y de la revista de *Contemporáneos*, una generación distinta incluso a la que nos ocupa), con trabajos que publicó incluso en diarios, para referirse a los dudosos cuestionamientos en contra de la vanguardia mexicana, dado su innegable aporte a los lenguajes estéticos ⁽¹⁾.

Con esta muestra de expresiones, el “mapa” de los programas y estéticas de la vanguardia asume una franja ideológica y de énfasis en distintos rangos. Atendiendo a ese factor se ha señalado: “Consideradas desde una mirada puramente sincrónica, es decir, vistas como un sistema cultural definible en el espacio y en el tiempo, nuestras vanguardias literarias no sugieren otra forma que la de un mosaico de paradojas. Es difícil al historiador actual intentar una exposición sintética de esos movimientos,

⁽¹⁾ Sin que sean los únicos que hallan trabajado el tema de la vanguardia del siglo XX, tomamos como referencia el libro de Nelson Osorio (1988) **Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana**, Caracas: Ayacucho; de Jorge Schwartz (1991) **Las vanguardias latinoamericanas**, Madrid: Cátedra; Hugo Verani (1986), **Las vanguardias literarias hispanoamericanas**, México, FCE. Destacamos la reproducción de documentos, especialmente los manifiestos. Una aproximación teórica y analítica es la que aparece en la compilación de Ana Pizarro (1993) **Modernidad, postmodernidad y vanguardia**, Santiago, Mineduc, Fundación Vicente Huidobro, con trabajos de Raymundo Mier, Hugo Achúgar, Jacques Leenhardt, entre otros; agregamos RCLL N° 48, 1998, Sección Monográfica, dedicada al tema vanguardia; Stefan Baciu (1981) con su **Antología de la poesía surrealista Latinoamericana**, Valparaíso: Ediciones Universitarias, donde considera a sus “precursores” Eguren, Huidobro, Ramos Sucre, Girondo, Tablada.

pues la búsqueda de líneas comunes, a cada paso, choca con posiciones y juicios contrastados (Alfredo Bosi en Schwartz, 1991: 14).

Para la misma época que revisamos, aunque desde un campo discursivo distinto, la perspicacia crítica de José Carlos Mariátegui en sus **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana** (1928), anticipó las discusiones en torno a cuestiones regionales y la periodización literaria (colonial, cosmopolita, nacional), libro que coincide por lo demás en fecha con "Seis ensayos en busca de nuestra expresión" de Pedro Henríquez Ureña.

El capítulo que denomina "El proceso de la literatura" contiene precisamente su "testimonio de parte": "Me propongo, sólo, aportar mi testimonio a un juicio que considero abierto. Me parece que en este proceso se ha oído hasta ahora, caso exclusivamente, testimonios de defensa, y que es tiempo de que se oiga también testimonios de acusación [...] Todo crítico, todo testigo, cumple consciente o inconscientemente, una misión. Contra lo que baratamente pueda sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es constructor, y nada me es más antitético que el bohemio puramente iconoclasta y disolvente [...] (Mariátegui, 1928, 1970: 229). La estrategia "testimonial" de sus planteamientos le llevan a explicitar su renuncia a la imparcialidad crítica, poniendo en duda el eventual logro de lo contrario, sin embargo, con similar claridad establece el fondo de su criterio, esto es, anteponer la validez estética de las expresiones literarias, que se unen en sus juicios a sus concepciones morales, políticas y religiosas.

Sin restarle la relevancia a lo anterior, destacamos el hecho de que pone su atención en el valor de la poesía de César Vallejo, poeta emblemático en la conjunción de lo americano y la sintaxis vanguardista, aspecto que valora en su nota crítica diciendo que el poeta trae tanto un "mensaje nuevo", como asimismo "una técnica y un lenguaje nuevos".

En esa conjunción, pone el acento en el sentimiento indígena de **Los heraldos negros**, dado en su tono de "nostalgia", que representa para él una protesta sentimental o "una protesta metafísica" (sic): "El gran poeta de Los Heraldos Negros y de Trilce -ese gran poeta que ha pasado ignorado y desconocido por las calles de Lima tan propicias y rendidas a los laureles de los juglares de feria- se presenta, en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia" (Mariátegui, 1928, 1970: 316).

En este asunto, llama la atención el que, paradójicamente, si bien Mariátegui vio en el surrealismo no un "simple fenómeno literario, sino un complejo fenómeno espiritual" en el que no ve una moda artística,

antes bien una “protesta del espíritu”, cuyos postulados están de parte de la “revolución social”, en contrario, hemos establecido ya que Vallejo explicita su desconfianza a ese proyecto estético, en su decidor “Autopsia del surrealismo” en que declara la muerte oficial del movimiento, aclarando que en verdad como escuela literaria “no representaba ningún aporte constructivo”, entre otras razones dada la pérdida de su “prestancia social”, siendo como escuela una impostura.

La validez de la premisa anterior cobra una fuerza relativa si tomamos como objeto la vanguardia articulada en el movimiento de la *negritud*, un campo claramente diferenciador que asume la estética y sus efectos culturales y políticos, por la inserción de un componente étnico, lo cual excede la imagen simple del llamado arte negro. (Algo similar puede decirse del modernismo brasileño, que sin duda representa un sistema estético variado y eventualmente de mayor complejidad, si pensamos en la conformación afroamericana, europea e incluso oriental).

Desde el punto de vista de los principios orientadores de la vanguardia, resultaba definidora la actitud antiintelectual o antirracional; este principio fue lo que atrajo primero a los cubistas europeos hacia el arte africano, que daría origen a una línea artística y de discusión que comenzó bajo la denominación de negrismo, para evolucionar a ese movimiento más amplio de la negritud, que convocaría a un amplio grupo de escritores e intelectuales de origen afroamericano y de africanos de origen, quienes se encontraron en Europa, propiciando de ese modo un contacto que se materializaría en actividades y proyectos comunes.⁽²⁾. En el contexto hispánico, ese contacto se había iniciado vía Cuba en 1927 con la *Revista Avance* y el *Grupo Minorista* (1923-1927), en el cual participaba Alejo Carpentier.

Es importante acotar al respecto, que el fenómeno está ligado, en su línea directriz, a que en Francia había un número representativo de estudiantes de origen negro, por ejemplo Aimé Césaire (Martinica), León Damas (Guyana), Leopold Sedar Senghor (Senegal) entre otros, quienes

(2) El contacto entre la vanguardia y el arte negro asumiría los rasgos de una *línea temática*, incluso una moda, sin embargo, para los afroamericanos, Brasil incluido, se transformó en el descubrimiento de una *parcela de identidad*, por lo cual en la década del 30 ese reconocerse se constituye en un movimiento doblemente liberador. César Vallejo, después de haber visto en París una compañía de danzas africanas, escribió en 1925 “La conquista de París por los negros”, señalando: Nunca había presenciado semejante música, tales instrumentos monstruosos, cuales refriegas anatómicas del baile salvaje, en que los siete frenos católicos de nuestra civilización no bastan a amordazar la angustia misteriosa del animal que se pone de espaldas con el hombre. Danza de la selva, ante cuya crudeza (sic) casi meramente zoológica no hay crítica posible (Vallejo, en Mundial, Lima; citado por Jean Franco, 1971: 116). Vicente Huidobro dirá en *Vientos contrarios* (1926) que ama el arte negro de África porque “no es un arte de esclavos”.

publicaban ya en 1932 la revista *Légitime défense* y luego *L'étudiant noir*. Es la base de lo que se llamó la *negritud*, que sobrepasa las preocupaciones de los antillanos que criticaban su sociedad, para incorporar las temáticas de la *herencia cultural africana*. Lo anterior significa entonces que hay una actitud más amplia para entender que la *negritud* es compartida y, en otro plano, que esto contiene una problemática que no es de carácter puramente racial, sino que significa asumir una postura en la que existe un elemento ideológico y cultural que resolver, lo cual respalda esta alusión a ellos, dado su evidente nexo con la formación de un discurso autónomo.

En ese entendido, “la negritud, en su mejor acepción, fue la operación cultural por la que los intelectuales de África y la de las dos Américas tomaron conciencia de la validez y de la originalidad de las culturas negroamericanas, del valor estético de la raza negra y de la capacidad respectiva de su pueblo para ejercer su derecho a la iniciativa histórica que la colonización había suprimido completamente” (Depestre, 1985: 39). Así, en principio, tuvo un sentido como forma de liberación social y política, en cuanto esto significaba alcanzar plena autonomía por parte de los países de origen africano; en otra perspectiva, implicaba liberarse de los modelos europeos en la creación de obras artísticas, dicho de otro modo, recoger las propias tradiciones, para manifestar el poder evocador de la imaginación y una *resistencia cultural* a las relaciones de dominio, expresadas, incluso, en las formas literarias.

Es un proceso en el que René Depestre, su verdadero portavoz e ideólogo, observa una manifestación de *cimarronaje intelectual*, es decir, un movimiento de resistencia cultural, en una analogía que evoca las rebeliones de esclavos, que en su lucha por liberarse y mantener sus tradiciones, llegaron a constituir formaciones comunitarias autónomas adentradas en la selva, donde reelaboran sus raíces en una compleja red *transculturadora*.

En relación con el efecto real del contenido ideológico de las vanguardias, estas se consolidan fundamentalmente en torno al problema de la función del arte, en un ámbito afín, el valor de las representaciones que hacen a los imaginarios colectivos, a los cuales se intenta restarle la simple inmediatez, la provocación y la esperanza de las utopías políticas.

Un hecho único e irrepetible como efecto de unir arte y vida, fue precisamente el impulsado desde la negritud en 1945, al realizarse una exposición de Wilfredo Lam en Port-au-Prince, con una serie de conferencias de André Bretón coordinadas por Aimé Césaire. René Depestre, que había fundado un diario casi estudiantil, *La Rouche*, consignó la noticia, más una proclama, en el tono que lo hizo Bretón al hablar en un

teatro, con un llamado a la conciencia y la liberación de los pueblos, de lo que resultó insólitamente una huelga general y luego el derrocamiento político de Elie Lescot, el dictador de turno, a comienzos de 1946. Bretón debió abandonar Port-au-Prince y se trasladó a la Martinica, en febrero de 1946, con la impresión viva de que su estadía, en verdad, cumplió con creces lo que se esperaba con su palabra ⁽³⁾. En los años 60, la conciencia diferenciada del continente respecto de un centro y de la necesidad de una “autonomía crítica” tendrá un ejemplo y antecedente claro en ese movimiento, particularmente para el ámbito caribeño.

5. Sin obviar la eventual *función catalizadora* de las prácticas estéticas y discursivas, en esos años iniciales, no lejanos después de todo a los centenarios de la independencia, hay un vuelco crítico a la consideración de las culturas regionales que componen la sociedad latinoamericana, con una densidad que configura estratificaciones de diversa significación, funcional a los países de origen. El asunto relevante en este aspecto es el nivel de aquello que Bernardo Subercaseaux denomina *a apropiación cultural* de los nuevos lenguajes (2004), dadas las implicancias que trae no sólo a la vida artística e intelectual, sino que también a la recepción de sus productos y sus efectos pragmáticos, que por la época, están concentrados en los centros urbanos, espacio que representa una forma de la modernidad, que en su variante más radical significaría precisamente la negación del pasado y la imagen emblemática de progreso y cambio sustantivo de la sociedad.

En ese panorama, la convergencia del influjo transformador de la sociedad desde los centros urbanos, impulsada por la intención modernizadora, establece un medio cultural de mayor capacidad receptiva; en otro sentido, el escándalo de las vanguardias y la discusión en torno a propuestas divergentes con el poder político, alcanza intensidad en la circulación de ideas disponibles en los *medios ilustrados*. Esto nos evoca el análisis de Ángel Rama respecto de las condiciones que llevan a la crítica, cuando expresa que “Un pensamiento crítico se genera forzosamente dentro de las circunstancias a las que se opone, las que son sus componentes subrepticios y poderosos y al que impregnán por el mismo régimen opositor que emplea. Las propuestas más antitéticas, lo son de los principios que sustentan el estado de cosas contra el cual se formula. Aun las utopías que es capaz de concebir, funcionan como polos positivos

⁽³⁾ Para un examen historiográfico más detallado, remito a nuestro artículo “Aimé Césaire: acción poética y negritud”, *Revista L y L* N° 13, 2001-2002, UCSH, Santiago. También el capítulo respectivo de Jorge Schwartz en **Las vanguardias latinoamericanas** (1991), Madrid: Cátedra. Otra fuente importante es **Línea de color: ensayos afroamericanos** (1938), de Ildefonso Pereda, Santiago: Eds. Ercilla. Agregamos **Conversaciones de André Bretón** (1987), México. FCE, donde se registra el testimonio de Bretón acerca de su visita a Latinoamérica y el Caribe.

marcados por aquellos negativos preexistentes [...]” (Rama, 1984, 2004: 154); según nuestro análisis, el asunto central en este hecho es la presencia del “estado de cosas” y el modo en que estas quedan registradas en tanto propuestas.

Si un principio de la vanguardia alude consistentemente a la libertad estética, esto trae consigo el desarrollo de la conciencia autónoma, que llevada al extremo, replicará en el cuestionamiento de las formas del poder y la valoración de la libertad política, factor que subyace en los diversos programas o manifiestos; no es menos cierto, además, que las vanguardias poseen un componente crítico que tiene como objeto, paradójicamente, el mismo espacio en el cual se legitiman (arte, literatura), una “autorreferencialidad” (Leenhardt) que llevada al extremo tensiona tanto sus propios lenguajes como los referentes sociales cuya construcción discute.

La resolución (revolución) estética significa entonces particularizar una cultura para revertirla, (re)coger los diversos ámbitos en que ocurre y los lenguajes que le dan sentido, transportándolos a una nueva sintaxis: “[...] sin dejar de tomar en cuenta la influencia que ejercen y la importancia que tienen los *ismos* europeos en muchos aspectos de la elaboración programática del vanguardismo en nuestro medio, no es objetivo ni tiene fundamento científico el reducir lo que deba considerarse vanguardismo en América Latina sólo a las manifestaciones estrictamente asimilables a las escuelas de Europa [...], las expresiones más importantes del vanguardismo hispanoamericano tienen raíces estético-ideológicas en un proceso de cuestionamiento crítico, tanto de la tradición literaria (el Modernismo) como de la realidad inmediata (la hegemonía oligárquica), proceso que se vincula al ascenso de nuevos sectores sociales en América Latina” (Osorio, 1988: XXVIII, Prólogo).

De las variables a considerar en las afirmaciones precedentes, nos atrae la certeza de que el pensamiento crítico, latinoamericano se entiende, antes que una abstracción es un producto. Para nosotros, resulta claro que su materialización pasa por las prácticas culturales, la literatura entre otras, que por una difusión cada vez de mayor masividad, logra permear e influir en la vida social, con el germen primero de los artistas y la influencia de los intelectuales con los medios de que podían disponer, esto es, ediciones de revistas y las páginas de diarios en que les fue posible expresarse.

Quito, septiembre de 2006

Referencias

1. Bibliografía específica

- Baciu, Stefan (1981) *Antología de la poesía surrealista Latinoamericana*, Valparaíso: Ediciones Universitarias.
- Bretón, André (1987) *Conversaciones*, México. FCE.
- De Torre, Guillermo (1925) *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid: Rafael Caro Raggio.
- Depestre, René (1985) *Buenos días y adiós a la negritud*, La Habana: Cuadernos Casa Nº 29.
- Ferrada, Ricardo (2001) "Aimé Césaire: acción poética y negritud", en *Revista L y L* Nº 13, Santiago: Eds. UCSH.
- Franco, Jean (1971) *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz.
- Leenhardt, Jacques (1993) "El vanguardismo y sus contradicciones", en *Modernidad, postmodernidad y vanguardia*, Ana Pizarro (Coord.), Santiago, Mineduc, Fundación Vicente Huidobro.
- Mariátegui, José Carlos (1928; 1970) "El proceso de la literatura", en *Siete ensayos de la realidad peruana*, Lima: Amauta.
- Osorio, Nelson (1988) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas: Ayacucho. Prólogo.
- Paz, Octavio (1967) *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.
- Rama, Ángel (1984; 2004) *La ciudad letrada*, Santiago: Ediciones Tajamar.
- Schwartz, Jorge (1991) *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid: Cátedra.
- Subercaseaux, Bernardo (2004) *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Santiago: Universitaria.
- Verani, Hugo (1986) *Las vanguardias literarias hispanoamericanas*, México, FCE.

2. Bibliografía general

- Adorno, Theodor (1956; 2003) "Retrospectiva sobre el surrealismo", en *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal.

- Benjamin, Walter (1929; 1980)
"El surrealismo. La última instantánea de la vanguardia europea", en *Imaginación y sociedad*, Madrid: Taurus.
- Calinescu, Matei (1987)
"Vanguardia", en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- De la Fuente, José (2005)
"Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando?", en *Revista L y L* N° 16, Santiago: Eds. UCSH.
- García Canclini, Néstor (1990)
"De las utopías al mercado", en *Culturas híbridas*, México: Grijalbo.
- Hopenhayn, Martín (1994)
"El debate postmoderno y la cultura del desarrollo en América Latina", en *Ni apocalípticos ni integrados*, México: FCE.
- Huyssens, Andrea (1983)
"En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70", en *Modernidad y postmodernidad*, Madrid: Alianza. Josep Picó comp.
- Mier, Raymundo (1993)
"Modernidad y vanguardia", en *Modernidad, postmodernidad y vanguardia*, Ana Pizarro (Coord.), Santiago, Mineduc, Fundación Vicente Huidobro.
- Paz, Octavio (1974)
Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral.
- Pizarro, Ana (1995)
Palavra, literatura e cultura, Volume 3, *Vanguardia e modernidade*, São Paulo: Memorial, Unicamp.
- Robles, Humberto (2006)
La noción de vanguardia en el Ecuador, Quito: Corporación Editora Nacional.
- Schwartz, Jorge (2001)
"Ideología de las tendencias vanguardistas: Antropofagia y Pau-Brasil", en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México: UMAM.
- Subirats, Jorge (2003)
El reino de la belleza, México: FCE.
- Yurkiewich, Saúl (1982)
"Los avatares de la vanguardia", en *Revista Iberoamericana*: IILL, Pittsburg, vol. XVIII, N° 118-119.
- VVAA (1998)
Las vanguardias en América Latina, Lima-Berkeley, RCLL N° 48.