

Repensando la vanguardia narrativa hispanoamericana

Margarita Mateo Palmer

Profesora. Instituto Superior de Arte.

En la «Carta en mano propia» que Julio Cortázar escribiera al cuentista uruguayo Felisberto Hernández varios años después de la muerte de este, el autor de *Rayuela* se lamenta de los indescifrables juegos del azar que no favorecieron un encuentro entre ellos a pesar de que, durante años y en fechas muy similares, ambos recorrieron los mismos sitios del interior de Argentina, andando muy cerca el uno del otro en la vastedad de las pampas, sin que sus trayectorias llegaran a coincidir. Para Cortázar, que tan atento estuvo siempre a esas extrañas configuraciones espaciales que ponen en conjunción a unos seres humanos con otros, aunque ellos mismos no puedan percatarse entonces de la figura que van conformando en una dimensión más amplia, resultó sumamente revelador descubrir, décadas después, en la fría madrugada de París, que Felisberto Hernández había ofrecido un concierto, en diciembre de 1939, en Chivilcoy, donde residía entonces el narrador argentino, quien trabajó mucho tiempo como profesor de enseñanza media en provincias. Este período de su vida, calificado por él como vegetativo —colmado de experiencias librescas, mas ajeno a la intensidad de la fluencia vital—, pudo haberse enriquecido con el

encuentro de un espíritu afín, nutrido por similares inclinaciones artísticas, a quien lo hubiera unido, fabula Cortázar, una amistad tan duradera como la vida. Su asombro al descubrir los recorridos dibujados por esas órbitas que se acercaron aunque no llegaron a juntarse da rienda suelta a su imaginación:

Por tus cartas sé ahora que en junio del 40 estabas en Pehuajó, en julio llegaste a Bolívar, de donde yo había emigrado el año anterior después de enseñar geografía en el colegio nacional, *borresco referens*. Andabas dando tumbos musicales por mi zona, Bragado, General Villegas, Las Flores, Tres Arroyos, pero no volviste a Chivilcoy [...] Todo eso asoma ahora en tus cartas como de un extraño portulano perdido, y también que paraste en el hotel La Vizcaína, donde yo había vivido dos años antes de mi pase a Chivilcoy, y no puedo dejar de pensar que a lo mejor te dieron la misma pieza flaca y fría en el piso alto, allí donde yo había leído a Rimbaud y a Keats para no morirme demasiado de tristeza provinciana.¹

La fabulación de Cortázar no se detiene aquí, juega también con la posibilidad de un encuentro del autor de «El acomodador» con Macedonio Fernández y José Lezama Lima, quienes también «hubieran respondido a ese signo paralelo que nos une por encima de cualquier

cosas».² El *topos* del hotel o la posada, espacio anónimo y despersonalizado, habitado fugazmente por el brevísimo tiempo de los viajeros, transeúntes errantes desarraigados de su medio, es un elemento importante en esa fantasía cortazariana de su encuentro con Felisberto, en cuya obra aparece con frecuencia

la rememoración obstinada de tantas lúgubres andanzas por pueblos y caminos, de tantos hoteles fríos y descascarados, de salas con públicos ausentes, de billares y clubes sociales y deudas permanentes. Ya sé que para admirarte basta leer tus textos, pero si además se los ha vivido paralelamente, si además se ha conocido la vida de provincia, la miseria del fin de mes, el olor de las pensiones, el nivel de los diálogos, la tristeza de las vueltas a la plaza al atardecer, entonces se te conoce y se te admira de otra manera, se te vive y convive, y de golpe es tan natural que hayas estado en mi hotel, que el gallego Cesteros te haya traído las papas fritas, que los socios del club te hayan discutido unas pocas monedas entre dos golpes de billar.³

En buena medida, fue debido a la intensa admiración de Cortázar e Ítalo Calvino que la obra de Felisberto comenzó a ser promovida y revalorizada, ya en los años 70, hasta alcanzar el reconocimiento que le correspondía. En 1964, sin embargo, cuando muere esta gran figura de las letras latinoamericanas, su obra es prácticamente desconocida, con la excepción de un pequeño círculo de iniciados. Ángel Rama, uno de los pocos críticos capaces de calibrar entonces la importancia de su obra, afirmó categóricamente, en *Marcha*, poco después de su entierro: «Resulta casi increíble que sobre su cadáver deba pelearse esta afirmación: ha muerto uno de los grandes narradores de Uruguay, de los más originales, auténticos y talentosos».⁴ Como tantos otros escritores de vanguardia, Felisberto Hernández murió sin haber recibido, ni en su país natal ni en Latinoamérica, el reconocimiento que le era debido. La recepción de su obra, en el momento de su fallecimiento, tampoco le permitía augurar que muy poco tiempo después comenzarían a aparecer esos lectores cómplices que tanto le faltaron en vida.

La puertorriqueña Rosario Ferré, estudiosa de su vida y obra, resume, sin inútiles rodeos, la imagen de fracasado que lo acompañó pertinazmente a través de su vida:

A los ojos de la mayor parte de sus contemporáneos, Felisberto Hernández fue un fracasado, tanto en su vida personal como en su profesión de escritor. Sus cuatro matrimonios finalizaron en el divorcio, su obra fue marginada e ignorada, tanto en el Uruguay como en Hispanoamérica, por los críticos literarios. Contar la historia de su vida es hacer la radiografía de estos fracasos que, lejos de descorazonarlo, le sirvieron de puerta para entrar en los temas que le obsedían: la soledad, la enajenación y la incomunicación del hombre.⁵

Esos reiterados fracasos, que lo llevaron a ganarse la vida como pianista de cine mudo, presentan ribetes desgarradores. Uno de los episodios más lacerantes para el escritor fue la aparición de una crítica sumamente mordaz y desacertada de Emir Rodríguez Monegal en 1947 que, según Norah Giraldi, lo mantuvo varios días deprimido, sin poder salir de su casa. El crítico uruguayo, con una falta de sensibilidad notabilísima, mezcla aviesamente juicios de valor estético con ataques de tipo personal:

Porque ese niño no maduró jamás. No maduró ni para la vida, ni para el pensamiento; no maduró para el arte ni para lo sexual: no maduró para el habla. Es cierto que es precoz y que se puede tocar con sus palabras [...] la forma instantánea de las cosas. (Alguien afirma que es poesía). Pero no puede organizar sus experiencias, ni la comunicación de las mismas [...] Toda su inmadurez, su absurda precocidad se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada a ratos por una expresión feliz pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones.⁶

Muy diferente, sin embargo, es el comentario de Juan Carlos Onetti al recordar la impresión que le suscitó la lectura del primer texto de Felisberto que llegó a sus manos:

Por amistad con algunos de sus parientes pude leer uno de sus primeros libros: *La envenenada*. Digo libro generosamente: había sido impreso en alguno de los agujeros donde Felisberto pulsaba pianos que ya venían desafinados desde su origen. El papel era el que se utilizaba para la venta de fideos; la impresión tipográfica estaba lista para ganar cualquier concurso de fe de erratas; el cosido había sido hecho con recortes de alambrado. Pero el libro, apenas un cuento, me deslumbró.⁷

Historias muy parecidas pueden hallarse cuando se estudia la vanguardia narrativa hispanoamericana, un período en el que, por muy diversas razones, se establece una extraordinaria distancia entre el horizonte de expectativas estéticas de los lectores y la obra de los iniciadores del cambio de modo narrativo en el subcontinente. Uno de estos casos es el del argentino Macedonio Fernández (1874-1952), a quien, si se toma en cuenta la fecha de su nacimiento, le hubiera correspondido realizar su obra bajo las coordenadas de la estética modernista. El autor de *Museo de la novela de la Eterna*, sin embargo, se adelantó notablemente a su época y fue calificado posteriormente como un nato escritor de vanguardia, en cuya obra se reconoce el proceso del vanguardismo tanto en su teoría general como en los rasgos de su literatura.

No deja de resultar curioso que un intelectual de la talla del dominicano Pedro Henríquez Ureña, tan familiarizado con el devenir literario de la América Hispana, caracterice a Macedonio, en carta dirigida al cubano José Rodríguez Feo como un «hombre inteligente, pero loco, incapaz de producir otra cosa que

chispazos, en medio de muchas tonterías». ⁸ Una opinión similar es expresada por Enrique Anderson Imbert:

El mejor Macedonio es el de la carta a Borges, magia verbal que se publicó en *Proa*. El resto es ilegible digresión, a menos que se busque, entre las ruinas de esa prosa (de esa razón) toda rota por dentro, larvas de un solipsismo sorprendente, ingenioso y aun poético. ⁹

Véanse, por otra parte, los motivos aducidos por este estudioso de la literatura para incluirlo en su historia literaria:

Por sus pocos aciertos literarios —aunque los tuvo en su genial verborrea de «escritor oral»— no pertenece a ningún capítulo de esta historia. Pero lo ponemos porque lo conocimos y, en efecto, el hombre era original. ¹⁰

Es sorprendente, cuando ya la obra de Macedonio ha trascendido su propia época para formar parte indiscutible del canon de las letras argentinas y latinoamericanas, el tono paternalista y condescendiente adoptado por Imbert para justificar su inclusión en una historia literaria que se distingue, precisamente, por la amplitud de los criterios de selección, hasta el punto de ser conocida entre los estudiantes de Letras como «la guía telefónica», debido a la gran cantidad de autores recogidos y a la brevedad de los comentarios acerca de ellos. Esta obra, utilizada ampliamente con fines docentes, fue publicada inicialmente en 1954, dos años después de la muerte de Macedonio. Resulta interesante contrastar las opiniones vertidas por este estudioso sobre el autor de *Papeles de reciénvenido* con los juicios expresados por Jorge Luis Borges en la despedida de su duelo:

Yo por aquellos años lo imité hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble. ¹¹

Otro ejemplo notable del rechazo de la crítica de su tiempo es Roberto Arlt (1900-1942), figura sumamente polémica por los evidentes descuidos de su escritura, que, sin embargo, alcanza un notable reconocimiento literario en una época posterior. La imagen del ataúd de Roberto Arlt suspendido con sogas sobre la ciudad de Buenos Aires —pues era demasiado grande para salir por el pasillo de su pieza— fijada en una vieja foto, sirve a Ricardo Piglia para elaborar una poderosa metáfora sobre la vigencia de la obra del autor de *El juguete rabioso*: «Arlt es el más contemporáneo de nuestros escritores. Su cadáver sigue sobre la ciudad. Las poleas y las cuerdas que lo sostienen forman parte de las máquinas y de las extrañas invenciones que mueven su ficción hacia el porvenir». ¹²

No obstante, en su época, la obra de Arlt fue menospreciada por estudiosos y críticos de la literatura

argentina. Véase la perspectiva desde la que se evalúan, no ya los descuidos en el manejo del lenguaje, sino la utilización de una técnica narrativa novedosa en una novela suya publicada en 1929:

En *Los siete locos* no se sabe quién narra. A veces es un autor omnisciente, a veces un cronista que comenta las confesiones —orales y escritas— de Erdosain, a veces Erdosain mismo; hasta ocurre que el relato se rompe con notas al pie de página y referencias a la segunda parte que alguna vez se escribirá. Ese descarriado ojo novelístico parece pertenecer también a uno de los locos de la novela. ¹³

A la luz de estos criterios no deja de resultar asombroso que en la encuesta realizada por la revista *La Maga*, en 1993, *Los siete locos* sea considerada como la mejor novela argentina de todos los tiempos. Es evidente cómo el contrato de lectura ha ido variando: los códigos literarios rechazados por los críticos en su tiempo son asumidos después de un modo diferente.

Otro interesante caso es el del venezolano Julio Gardemía (1898), que en 1927 publicó en París su libro de cuentos *La tienda de muñecos*, un valiosísimo texto que constituye, sin dudas, una importante contribución a la narrativa de vanguardia. El libro, considerado hoy una pequeña joya de la narrativa de ese período, pasó inadvertido en el contexto de la literatura venezolana que, dos años después, se estremecería con la aparición de *Doña Bárbara*. Solamente dos autores, que residían fuera de Latinoamérica —Jesús Semprún en Nueva York y César Zúmeta en Roma—, se ocuparon entonces de la valoración crítica de aquellos relatos que entraban en contradicción con los códigos de la estética realista predominante en la época. Solo a partir de la publicación, en 1951, de *La tuna de oro*, un libro de cuentos mucho más convencionales, en los que se abandona en buena medida «el tono beligerante con el que se efectuaba en el primer libro la rebelión contra la verosimilitud absoluta de tipo realista», ¹⁴ fue reeditado *La tienda de muñecos* y este importante narrador comenzó a ser objeto de atención por la crítica literaria.

Por último, llama la atención la historia del ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947), autor de ese clásico de las letras latinoamericanas que es el cuento «Un hombre muerto a puntapiés». Casi desconocido hasta 1964, cuando se publican sus obras completas, este escritor realizó una interesantísima obra narrativa que, sin embargo, apenas rebasó el inédito. Su novela *Déborah* (1927), en la que prácticamente se expone una teoría de los nuevos códigos de la vanguardia y se lleva a cabo una intensa burla de los modos tradicionales de narrar, pasó inadvertida cuando fue publicada. Palacio pasó muchas dificultades para encontrar editores, y *Vida del ahorcado* apareció en 1932 con una tirada de solo trescientos ejemplares. Parece casi increíble que aún en 1958 su incomprendida obra literaria sea juzgada, a

De tanto repetirse, tomó visos de verdad absoluta la afirmación de que la vanguardia narrativa llegó a Hispanoamérica con un retraso de más de veinte años. Tal parecería que en pleno siglo xx había vuelto a repetirse la historia, tan común en la evolución literaria del subcontinente, de su surgimiento siempre tardío y a la zaga de las corrientes estéticas.

partir de valoraciones de tipo ideológico, en términos tan agresivos como los siguientes:

Literatura de negación, propia de un cerebro que excluye el enfoque progresivo, y que de ninguna manera hace bien a la patria, la de Pablo Palacio no es sino una muestra de una individualidad sometida a la dictadura de la angustia egoísta y sin discrimen. Si en la época en que la obra de Pablo Palacio debió ser prevenida y analizada como un producto ajeno a nuestra tierra, estando a la vista el movimiento insurgente de nuestro arte y literatura, ello no sucedió, es hora pues de ubicarlo en el sitio que le corresponde.¹⁵

Estas anécdotas de las desmesuradas reacciones suscitadas por aquellos que a través de su escritura transgredieron los códigos estéticos de la literatura aceptada en su época son el preámbulo para una valoración más general de otros problemas relacionados con el estudio de la vanguardia narrativa hispanoamericana.

II

De tanto repetirse, tomó visos de verdad absoluta la afirmación de que la vanguardia narrativa llegó a Hispanoamérica con un retraso de más de veinte años. Tal parecería que en pleno siglo xx había vuelto a repetirse la historia, tan común en la evolución literaria del subcontinente, de su surgimiento siempre tardío y a la zaga de las corrientes estéticas. «Nos parecieron absurdos nuestros abuelos cantando en odas clásicas la romántica aventura de la independencia»,¹⁶ afirmó Pedro Henríquez Ureña al comentar la lenta actualización de las letras hispanoamericanas a principios del siglo xix, y pudiera pensarse, no sin motivos, que un desfase similar marcó la entrada de la narrativa del siglo xx en una ola renovadora.

Una rápida revisión de la cronología establecida para el estudio del cambio de modo narrativo en Hispanoamérica hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx revela el predominio del criterio sustentado, entre otros, por Emir Rodríguez Monegal, quien indica un año específico, 1940 —«elegido como fecha simbólica»—¹⁷ para marcar el surgimiento de la nueva tendencia.

Sobre este juicio del ensayista uruguayo se erigió una estrecha cronología, compartida por otros estudiosos de la literatura, que contribuyó al desconocimiento de los orígenes de la vanguardia narrativa latinoamericana. Incluso aquellos que —como Fernando Alegría y Roberto Latcham— fueron más generosos en su criterio de periodización, solo extendieron hasta 1930 el límite demarcador de los inicios.

Con ello pasan por alto, como ya es sabido actualmente, importantes expresiones que desde las primeras décadas del siglo xx estaban ampliando el horizonte estético de la época. El criterio de periodización que, con escasas variaciones, se impuso entonces sobre la narrativa hispanoamericana ha sido responsable, en buena medida, del desconocimiento del proceso de surgimiento de la vanguardia. Este aspecto, desde luego, no está en lo absoluto desvinculado de la labor de la crítica, sobre cuyos juicios y valoraciones se levanta ese intento de sistematización de rasgos evolutivos esenciales que es la periodización.

La crítica latinoamericana de la vanguardia histórica —llamada a ejercer su criterio evaluador y orientador de lo nuevo—, no estuvo, como se ha visto, a la altura del desarrollo estético del momento. Uno de los motivos de esta incapacidad es la notable desactualización del aparato instrumental para emprender esta tarea, el retraso que desde un punto de vista teórico marca un desfase entre la crítica y su objeto de estudio. Es interesante advertir cómo lo que hoy resulta claramente una insuficiencia del aparato metodológico conceptual de los estudiosos de la literatura de entonces, es considerado por Alberto Zum Felde como uno de los principales valores de la crítica de su época, cuando afirma que la exégesis de la novela en Hispanoamérica se ve obligada a operar en el campo de la sociología.¹⁸ Sobre este aspecto, afirmó lúcidamente el intelectual cubano José Antonio Portuondo:

Grave consecuencia del sentido instrumental, pragmático, dominante, como hemos dicho, en la mayor parte de las novelas hispanoamericanas es que la crítica se ha acostumbrado a tratarlas como documentos y no como obras de arte, desdeñando lo estético para destacar solo lo sociológico en ellas. Tal actitud conduce, por una parte, a conceder idéntica consideración a todas las producciones capaces de informar sobre determinados fenómenos o

acontecimientos hispanoamericanos —la Revolución mexicana, la Guerra del Chaco— sin discriminación estética alguna.¹⁹

No obstante, el retraso del discurso crítico en relación con el hecho literario no es, ni con mucho, la única causa de este fenómeno. Se advierte, junto a ello, una profunda desinformación, un estar al margen de las importantes rupturas de la norma estética que están teniendo lugar. Y esa ausencia de una respuesta lúcida en el campo exegético no solo tiene lugar en las primeras décadas del siglo —lo cual es más comprensible— sino que aún a mediados de este siglo se advierten signos inequívocos de tal silencio.

En 1949, por ejemplo, La Habana fue escenario del Cuarto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana que tuvo como sede fundamental la Universidad de La Habana. Al revisarse en las memorias del evento el resumen de las ponencias y tópicos discutidos puede observarse cómo los historiadores y críticos de la literatura hispanoamericana allí reunidos pasan por alto las que más tarde serían consideradas expresiones principales de la narrativa de entonces. Entre otros temas, son centro de interés, Ricardo Palma, José María Heredia, José Martí, la novela de la Revolución mexicana y los sainetistas coloniales.

Sobre el silencio de la crítica no es menos significativo el hecho de que Agustín del Saz, en su *Resumen de la historia de la novela hispanoamericana*,²⁰ examine la literatura nativista uruguayo como «una de las últimas formas de nuestra novelística», y desconozca autores de tanto relieve como Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier.

Mas también hay que tener en cuenta la respuesta, no ya desconcertada, sorprendida, sino francamente hostil hacia las nuevas expresiones literarias. El retraso de la exégesis sobre la vanguardia hace que el escenario donde con mayor fuerza se ventilan esas opiniones sea el momento de pleno auge del llamado *boom*, que es cuando tiene lugar lo que pudiera denominarse el primer período prolífico de la crítica sobre la vanguardia narrativa.

En la década de los 40, sin embargo, el rechazo asumió la forma de una incondicional defensa de la novela regionalista, elevada a paradigma de un modo de hacer literatura. Algunos críticos latinoamericanos rehúsan por entonces esta elevación, a categoría de absoluto, del medio natural en nuestra novelística. Uno de ellos, José Antonio Portuondo, tiene una postura muy lúcida en la polémica. Luego de reconocer que el rasgo predominante en la novela hispanoamericana «no es la presencia absorbente de la naturaleza, sino la preocupación social», afirma:

Una actitud inteligente frente a esta ruptura radical, en dos planos opuestos de la novela contemporánea

—inevitable actualmente por profundas razones psicológicas y sociales— estaría en no exaltar la novela concebida como pura obra de arte a costa de la que se adhiere a la realidad social, ni negar aquella en beneficio supuesto de esta, sino en el aprovechamiento mutuo de sus más logrados hallazgos: la novela realista, social, debe reconocer y utilizar las conquistas formales, lingüísticas, poéticas, y aun las nuevas esferas de la realidad exploradas agudamente por ella.²¹

Se trata, pues, de buscar una síntesis más que de continuar afilando una oposición que adquiriría carácter antitético poco tiempo después. La mirada de Portuondo, como crítico literario, saca a colación un hecho que había sido subestimado: la importante renovación que, en el plano formal, es cada vez más evidente en esta narrativa.

Pero el temprano reclamo de Portuondo sería desoído. En la década de los 60 del siglo xx —primer período fecundo de la exégesis literaria sobre el cambio de modo narrativo— la lucha de lo nuevo y lo viejo, de la tradición y la ruptura adoptó, en ocasiones, la forma de violentas expresiones. El retraso y la torpeza de la crítica por aquellos años serían, en buena medida, responsables del rechazo tan radical contra la novela regionalista, protagonizado fundamentalmente por los nuevos creadores. Desamparados por una crítica desconcertada ante el nuevo hecho literario, son los propios narradores quienes llevan a cabo una intransigente defensa de su modo de hacer literatura, en interesantes ensayos de la nueva tendencia. Alejo Carpentier, que en años posteriores —digamos, cuando escribe el prólogo a la edición cubana de *¡Écuel-Yamba-O!*— analizaría en términos más justos la novela regionalista, expresa en 1964 cuando publica *Tientos y diferencias*:

[E]l método naturalista-nativista-tipicista-vernacular aplicado durante más de treinta años a la elaboración de la novela latinoamericana nos ha dado una novela regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo —a lo realmente trascendental de las cosas. No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano, además), como debe cumplir el novelista su tarea, sino mostrándonos lo que de universal [...] puede hallarse en las gentes nuestras.²²

Pero es el mexicano Carlos Fuentes quien emite un juicio lapidario —tan absoluto como el grito de «tuércele el cuello al cisne» lanzado contra la estética modernista por Enrique González Martínez— cuando afirma:

«Se los tragó la selva», dice la frase final de la novela *La vorágine* de José Eustasio Rivera. La exclamación es algo más que la lápida de Arturo Cova y sus compañeros: podría ser el comentario a un largo siglo de novelas latinoamericanas: se las tragó la montaña, se las tragó la pampa, se las tragó la mina, se las tragó el río.²³

Uno de los mayores reproches que se hizo entonces a la nueva tendencia narrativa —y hasta cierto punto era lógico que así fuese, acostumbrada como estaba la crítica a la visión localista de la realidad— fue el mantener una actitud mimética ante la literatura europea y norteamericana:

A los cuarenta y cinco años de publicado el *Ulysses*, cuando ya nadie en Inglaterra lo imita, salen noveles (por no llamarlos noveleros) narradores descubriendo este Mediterráneo [...] Y a todo este cínico mimetismo llaman nuestros críticos «renovación técnica, brillantez y superación». Tan desmedrada y anémica es nuestra novelística de la hora actual. Con todos los defectos y limitaciones que pueden señalarse en los creadores mejor dotados de los cuarenta años aludidos, todavía queda en pie esta verdad: por lo menos eran genuinos y no plagiaban. Ninguno de ellos usurpó baratijas de técnica y estilo como es la moda hoy [...] Nuestra novelística más reciente nos deja la ingrata sensación de ser un manjar rehervido porque los ingredientes con que se adereza son añejos y en otras lenguas.²⁴

Estos juicios tan categóricos de Manuel Pedro González, quien más adelante se refiere a la «usurpación de baratijas de técnica europea», puede ofrecer una idea aproximada de la gravedad de las imputaciones realizadas por parte de la crítica de entonces.

De este modo, es posible afirmar que tanto el comportamiento de la crítica como los criterios cronológicos y de periodización que de ella se derivan, contribuyeron de modo esencial a que se pasaran por alto importantes expresiones que, desde las primeras décadas del siglo xx estaban violentando la norma literaria predominante.

III

Mas no fue solo la crítica literaria quien dio entonces la espalda a estas manifestaciones. Paralelamente, el público lector de América Latina mostró predilecciones bien definidas en la década de los 20 y los 30 que no están desvinculadas de la respuesta crítica. Cabe entonces preguntarse cómo fue recibida en su propia época la obra de estos narradores, no ya por los especialistas, sino por un lector promedio. Para analizar este importante fenómeno de recepción de la obra literaria puede tomarse como ejemplo la respuesta provocada por los polémicos grupos de Boedo y Florida en Argentina. Para ello se cuenta con el testimonio de uno de los fundadores del grupo de tendencia proletaria, el creador y ensayista Álvaro Yunque, quien explica en su *Historia social de la literatura argentina*:

[L]os de Boedo, hijos de obreros o de la burguesía media demostraron, con el éxito editorial de sus libros de rápida difusión, que ya había en Sudamérica un público lector, ansioso de gustar un arte americano en donde palpitase

el problema social con sus angustias y esperanzas. Los primeros libros que lanzó la Editorial Claridad, y que fueron expresión del movimiento artístico-social del grupo «Boedo», se vendieron por miles. Los libros del grupo «Florida», en cambio, permanecieron inertes en las librerías y su editorial se extinguió, en tanto Claridad ensanchaba sus límites hasta adquirir un volumen continental.²⁵

Estas palabras, que pudieran parecer motivadas por la parcialización del autor hacia su propio grupo literario, son corroboradas por el más sobresaliente escritor del grupo Florida, Jorge Luis Borges. En un arrogante despliegue de su posición elitista ante el arte, el autor de *Ficciones* afirma en una entrevista:

[Y]o recuerdo la sorpresa, la incredulidad con la cual recibí la noticia de que un libro mío, titulado ambiciosa y paradójicamente *Historia de la eternidad*, había vendido creo que treinta y siete ejemplares en un año. Sentí deseos de buscar a esas treinta y siete personas, darles las gracias, pedirles disculpas por haber escrito un libro tan malo. Me agradaba bastante la idea de tener nada más que treinta y siete lectores porque uno puede, más o menos, imaginarse treinta y siete personas. No es demasiado todavía.²⁶

El tono de esta afirmación recuerda, inevitablemente, el credo predicado en un momento por Rubén Darío, sobre las minorías sensibles al arte, en sus «Palabras liminares» a *Prosas profanas*:

La gritería de trescientas ocas no te impedirá, Silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo, el ruiseñor, esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior.²⁷

Pero no debe olvidarse que *Historia de la eternidad* fue publicada en 1936. Ya por entonces, América Latina había sido testigo de extraordinarios fenómenos de recepción de la obra literaria, insospechados por el gran exponente de la poesía modernista a fines del siglo xix. La primera muestra de este cambio en la acogida del hecho literario y a la vez muestra del desarrollo de un público lector en Latinoamérica, es protagonizada por *La vorágine* en 1924. No está de más recordar que esta obra fue proclamada entonces por la crítica como «la mejor novela de América» y que, con un apresuramiento impresionante, el mismo día que salió a la venta apareció en el periódico bogotano *El Tiempo* una crónica que resaltaba ampliamente su valor. El crítico chileno Eduardo Neallé-Silva ha narrado, en un interesante trabajo, varias anécdotas sobre la aceptación de *La vorágine*, entre ellas la relacionada con un sacerdote que fue a visitar a Rivera para que hiciera un nuevo intento por rescatar a Alicia de la selva y contrajese matrimonio con ella.²⁸

En años posteriores este fenómeno se vio repetido en más de una ocasión. Rafael Valera expresa en su exhaustivo artículo «Doña Bárbara: su recepción en la crítica venezolana»: «Pocas novelas fueron recibidas

en su época con manifestaciones tan altisonantes y juicios apodícticos como los que ella suscitó [...] Para el caso de *Doña Bárbara* la usual cautela con que la crítica acusa recibo de toda producción literaria nueva, fue abandonada».²⁹

De hecho, varias novelas regionalistas de esta época llamarían poderosamente la atención no solo de lectores y críticos hispanoamericanos, sino que su resonancia llegaría hasta el público extranjero. Baste mencionar que *Los de abajo* de Mariano Azuela había sido traducida, hasta 1940, al inglés, francés, alemán, checo, yiddish, portugués y japonés.³⁰

La diferente acogida que tuvieron entonces los distintos textos literarios tiene su explicación, en buena medida, en algunos rasgos que, desde el punto de vista más estrictamente formal, los caracterizaron: la complejidad de los procedimientos utilizados por unos, que dificultaron su comprensión por un lector medio, acostumbrado a una norma realista; el carácter didáctico y más a tono con el horizonte de expectativas de la época, los otros. Pero es obvio que hay razones mucho más profundas que las puramente estéticas para analizar la inmediatez de la respuesta que se dio a las llamadas «novelas ejemplares» que, sin dudas, vienen a constituirse en lo que pudiera denominarse el primer *boom* de la narrativa latinoamericana. Las claves de esta interrogante se hallan, sin dudas, en el complejo proceso histórico y social que tiene lugar en el subcontinente por esos años. Cuando en 1927 José Carlos Mariátegui publica el primer número de *Amauta*, escribe en las palabras dirigidas a los lectores:

Esta revista rechaza lo que es contrario a su ideología, así como todo lo que no traduce ideología alguna [...] El objeto de esta revista es el de planear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos. Estudiamos todos los grandes movimientos de renovación —políticos, filosóficos, artísticos, literarios—. Todo lo humano es nuestro.³¹

La vanguardia, tal y como era entendida por el ensayista peruano, significaba no solo una posición rebelde ante el arte, sino también una postura revolucionaria frente a los grandes conflictos sociales de América Latina. Es innegable el importante papel que la literatura desempeña en esos años sobre un público lector ávido de ver reflejados en la obra literaria sus apremiantes problemas políticos y sociales, y así lo comprenderá el pensador marxista cuando, en medio de las impostergables tareas políticas en las que estaba enfrascado, halló tiempo para fundar su revista.

Durante las décadas de los 20 y los 30 del siglo xx, la región, como es sabido, fue un continente en ebullición, violentamente sacudido por amplios movimientos sociales que eran expresión de la agudización de la lucha de clases. No es superfluo recordar que en estos años tendrán lugar importantes acontecimientos como

la Revolución mexicana, el levantamiento de Augusto César Sandino en Nicaragua, la lucha contra Gerardo Machado en Cuba, y numerosos movimientos de obreros y campesinos. La amplia participación estudiantil en la reforma universitaria iniciada en Córdoba, Argentina, daría fe de la existencia de su fuerza política. Fue esta una época de definiciones, de luchas y esperanzas, de fuertes movimientos nacionalistas y de auge de una conciencia antimperialista que, lógicamente, tendría una impactante repercusión en la esfera de la cultura.

Apremiado por este intenso ritmo histórico, el público lector latinoamericano, deseoso de hallar expresados en la obra literaria los problemas más urgentes de su tiempo, validó aquellas corrientes literarias que, como el regionalismo, el indigenismo o la narrativa de tendencia social, abordaban los problemas sociales e ideológicos de su época. El ecuatoriano Jorge Icaza, nacido el mismo año que su compatriota Pablo Palacio, obtuvo un éxito sin precedentes con *Huasiyungo* (1934), una novela en la que se lleva a cabo una fuerte y descarnada denuncia de la situación de la población indígena en su país. Mientras, el autor de «Un hombre muerto a puntapiés» es valorado como un escritor no comprometido con los graves problemas nacionales a pesar de que, en realidad, fue uno de los más relevantes abanderados del socialismo y un luchador extraordinario por la causa de los oprimidos.

Es, entonces, un problema de canon estético lo que parece estar en juego en estos momentos de transgresión de una norma literaria. De hecho, en la modernidad latinoamericana de la primera mitad del siglo xx, dos prácticas narrativas tratarán de legitimar su quehacer desde la década de los años 20: la novela regionalista y la vanguardia. Estas dos formas diferentes de aspirar a una modernidad cabal entran en contradicción en una época que constituye uno de los momentos más interesantes de la historia literaria hispanoamericana por las múltiples ideas y creaciones que entran en juego en ese debate.

Años después, Carlos Fuentes analizaría, desde una perspectiva estética y no ideológica, lo que en una época anterior no supo ser apreciado por la crítica: no se trata de un abandono de la vocación social la que motivó, en su generalidad, a los escritores de la vanguardia narrativa en sus búsquedas literarias, sino la necesidad de crear un lenguaje artístico diferente, que no fue aceptado entonces. Aunque el escritor mexicano se refiere ya a la nueva novela latinoamericana, es decir, a la narrativa de los años 60, o del llamado *boom*, lo cierto es que sus opiniones son igualmente válidas para los iniciadores de la vanguardia narrativa:

Radical ante su propio pasado —afirma Carlos Fuentes— el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de denuncia se convierte en una elaboración

mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir lo que la historia ha callado. Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido. Esta resurrección del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que es, hoy por hoy, uno de los signos de salud de la nueva novela latinoamericana.³²

La deuda de los grandes maestros de la nueva novela, cuyo éxito y reconocimiento constituyó un fenómeno de recepción sin precedentes en la historia de la literatura latinoamericana, hacia los iniciadores del cambio de modo narrativo debería ser aún objeto de mayores indagaciones. Revisitar este período literario, que sentó las bases para el posterior florecimiento de la narrativa de América Latina, si bien resulta una experiencia sobrecogedora cuando se constata la enorme soledad y el contexto adverso en que crearon su obra, deja al mismo tiempo un valioso testimonio de la callada y empecinada labor de aquellos escritores que, a pesar de los múltiples ataques de que fueron objeto, no traicionaron su talento y su auténtica vocación creadora, aunque casi todos hayan muerto sin saber que, muy poco tiempo después, su obra sería revalorizada y convertida en objeto de culto.

Notas

1. Julio Cortázar, «Carta en mano propia», *El País Cultural*, n. 258, Montevideo, 14 de octubre de 1994.
2. Ídem.
3. Ídem.
4. Rosario Ferré, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, Fondo de Cultura Económica, México, DF, 1986, p. 16.
5. *Ibidem*, p. 9.
6. *Ibidem*, pp. 21-2.
7. Citado por Rosario Ferré, *ob. cit.*, p. 37.
8. Pedro Henríquez Ureña, «Carta a José Rodríguez Feo» (19 de mayo de 1945), en Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Destino, Buenos Aires, 2006, p. 1293.
9. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana. La colonia. Cien años de república*. Fondo de Cultura Económica, México, DF, 1962, pp. 415-6.
10. *Ibidem*, p. 415.
11. Jorge Luis Borges, «Palabras en la tumba de Macedonio Fernández», marzo-abril de 1952, disponible en www.poesiaargentina.8k.com.
12. Ricardo Piglia, *Formas breves*, Temas Grupo Editorial SRI, Buenos Aires, 1999, pp. 51-2.
13. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea*, Ediciones Revolucionarias, La Habana, 1966, pp. 283-4.
14. José Miguel Sardiñas, «Prólogo», en Julio Garmendia, *La tienda de muñecos y otros relatos*, Casa de las Américas, La Habana, 2006, p. 19.
15. Edmundo Rivadencira, «La amargura irremediable», en Varios, *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, Casa de las Américas, La Habana, 1987, p. 67.
16. Pedro Henríquez Ureña, *La utopía de América*, Estudiantina, Buenos Aires, 1925.
17. Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América*, Editorial Alfa, Montevideo, 1969, p. 18.
18. Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana, La narrativa*, Editorial Guaranía, México, DF, 1959, p. 19.
19. José Antonio Portuondo, *La emancipación literaria de Hispanoamérica*, Casa de las Américas, La Habana, 1975.
20. Agustín del Saz, *Resumen de la historia de la novela hispanoamericana*, Atlántida, Barcelona, 1949.
21. José Antonio Portuondo, *ob. cit.*
22. Alejo Carpentier, «Problemática de la actual novela latinoamericana», *Tientos y diferencias*, Ediciones Unión, La Habana, 1974, p. 11.
23. Carlos Fuentes, *La nueva novela latinoamericana*, Mortiz, México, DF, 1974.
24. Manuel Pedro González, *Notas críticas*, Ediciones Unión, La Habana, 1969, pp. 316-7.
25. Álvaro Yunque, *La literatura social en la Argentina*, Editorial Claridad, Buenos Aires, 1941, p. 324.
26. Luis Harss, *Into the Mainstream. Conversations with Latin-American Writers*, Harper & Row Publishers, Nueva York, 1967, p. 106. (Traducción de la autora)
27. Rubén Darío, «Palabras liminares», *Antología poética de Rubén Darío*, Biblioteca del Pueblo, La Habana, 1962, p. 39.
28. Véase Eduardo Neallé-Silva, «Pasión de colombianidad», en Varios, *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*, Casa de las Américas, La Habana, 1975.
29. Rafael Varela, «Doña Bárbara: su recepción en la crítica venezolana (1929-1930)», *Actualidades*, Caracas, agosto de 1979, pp. 37-8.
30. Véase Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispana*, Ediciones Revolucionarias, La Habana, 1971, p. 271.
31. José Carlos Mariátegui, *Obras*, t. II, Casa de las Américas, La Habana, 1982, p. 239.
32. Carlos Fuentes, *ob. cit.*