

LITERATURA  
HISPANOAMERICANA II:  
SIGLOS XX-XXI

MARIA GONZALEZ AGUIRRE

3º FILOLOGÍA HISPÁNICA

1º CUATRIMESTRE

# TEMA 1: MODERNISMO EN LATINOAMÉRICA

1. Siglo XIX

2. Modernismo en Latinoamérica

2.1. Contexto

2.1.1. Situación del artista en la moderna sociedad burguesa

2.1.2. Secularización de la vida

2.1.3. Cosmopolitismo

2.2. Algunos autores modernistas

2.2.1. Leopoldo Lugones

2.2.2. Amado Nervo

2.2.3. José Martí

# TEMA 1: Modernismo en Latinoamérica

## 1. Siglo XIX

Las grandes voces de la política y cultura (Bolívar, José San Martín...) generaron grandes campañas guerrilleras contra España. Esto tuvo varias consecuencias, como por ejemplo: 1810 Constitución del gobierno en Argentina, 1818 independencia de Chile...

Se da la sustitución del poder español como hegemónico a causa de la independencia, es decir, el poder pasa a estar en manos de los criollos (descendientes de europeos). Además, la independencia supone grandes gastos militares, lo que lleva a las repúblicas a recurrir a préstamos extranjeros. Asimismo, la recaudación de impuestos, al haber conflictos dentro de las distintas guerras de independencias, es muy difícil y, como consecuencia, los países empobrecen y es difícil subsistir.

En general, la situación no es nada estable. También hay conflictos entre estados e iglesias. Antes la iglesia lo controlaba todo, pero ahora las repúblicas son laicas. Así, se va dando un desmembramiento porque la iglesia ya no puede controlar la recaudación de impuestos. A causa de todo esto surge el caudillismo, un poder piramidal basado en el patronaje y la lealtad.

Por otra parte, la población americana se triplica por dos causas principales: crecimiento vegetativo (naturalmente) y la emigración. Esto supone que hay más gente para consumir y producir. Diríamos que es una época de desarrollo, avances técnicos y desarrollo en los transportes. Este crecimiento se da sobre todo en las regiones costeras porque son las que tienen mayor contacto con el exterior. En las zonas del interior, en cambio, la población indígena es mucho más fuerte.

Relacionado con esto, tenemos el proyecto civilizador, europeizante. Y cabe destacar también la abolición de la esclavitud: si las repúblicas son independientes no consienten que sus habitantes sean esclavos. El último país prohibiendo la esclavitud fue Cuba porque fue la última colonia en independizarse.

Hay que tener en cuenta que todo esto ocurre en un siglo. Por lo tanto, nos encontramos ante una situación controvertida, puesto que los países hispanoamericanos quieren ser naciones libres, pero al mismo tiempo tienen 15-20 años de historia como tales. Además, tienen que ir pasando muchas etapas para equipararse al mundo occidental, ya que tienen que funcionar como ellos en un mercado mundial capitalista.

## 2. Modernismo en Latinoamérica

### a. Contexto

En literatura entendemos como Modernismo el movimiento literario de gran riqueza lingüística e innovación formal que comenzó en Hispanoamérica a finales de los años setenta del XIX y que duró hasta la segunda década del XX. Hay otra definición de Federico de Onís: “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.” Como vemos, este hombre amplía el concepto de Modernismo como forma de expresión de esa crisis universal, no solo hispánica, que se manifiesta en todos los aspectos de la vida.

- La manifestación de un doble proceso de transformación social, política y cultural de Occidente:

la integración de las repúblicas latinoamericanas en el mundo de la sociedad burguesa y en la estabilización de dicha sociedad desde la Revolución Francesa (1789)

Federico de Onís y Girardot dicen asimismo que la literatura hispanoamericana de fin de siglo que se conoce como Modernismo no fue un fenómeno exclusivo de Hispanoamérica, pero tampoco fue una literatura mimética e inauténtica, como suele ser juzgada. No es una emanación de la literatura francesa, esto es, no es una copia del parnasianismo y del simbolismo, sino que tiene su propio sentido. América no tiene una historia parecida al de Europa, por lo que los procesos creativos son diferentes.

Como dicen estos dos autores, el Modernismo es la expresión de algo global, pero sí es hispanoamericano. Podríamos decir que es la manifestación de un doble proceso de transformación social, política y cultural de Occidente.

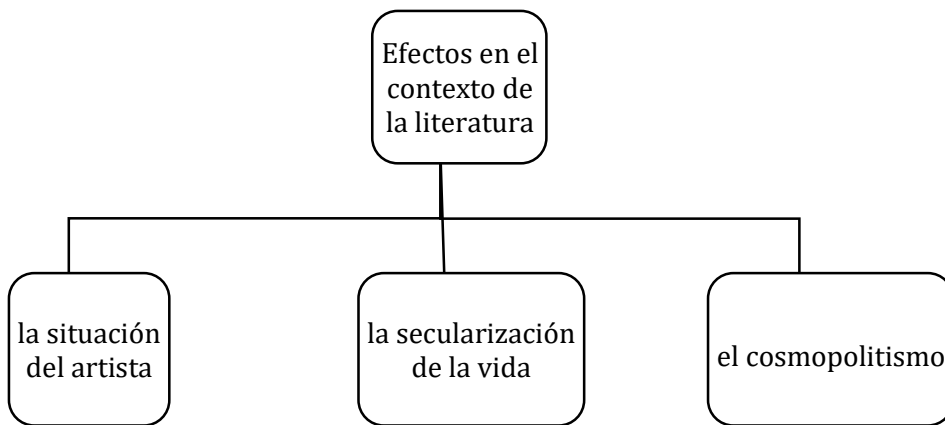
Por una parte, es la integración de las repúblicas hispanoamericanas en el mundo de la sociedad burguesa y en la estabilización de dicha sociedad desde la Revolución Francesa. Es decir, sería la integración de estas repúblicas en el mundo occidental. Dicho de otro modo, el Modernismo es el producto de las etapas de evolución de la cultura americana, que tiene como consecuencia los siguientes procesos:

- La integración de las repúblicas hispanoamericanas en el mundo burgués.
- La disolución lenta de la sociedad tradicional.

- La lenta formación de la sociedad burguesa.

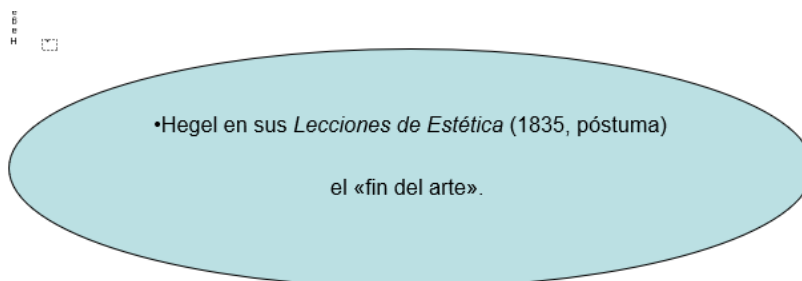
Son cambios que llevan su tiempo y son aspectos se dan a la vez. Por ello, la literatura surgida no puede ser igual a la europea, sino que es una especie de colapso de movimientos.

La sociedad moderna y burguesa que se crea lleva a una racionalización de la sociedad. Esta ya no es estamental y teocrática (la cúspide es Dios y lo espiritual), sino que la ciencia se impone como objetivo y razón. La racionalización de la sociedad, que se experimenta en Europa y América a la vez, tiene efectos en la literatura:



Esta racionalización de la sociedad que se experimenta en Europa y también en América tiene efectos en el contexto de la literatura:

- Por una parte, en la situación del artista, ya que en una época racional y burguesa donde lo que vale es el producto y el mercado, lo que hace el artista no vale para nada.
- Por otra parte, tiene que ver con la secularización de la vida, es decir, esta ya no es teocrática, se rige por la razón.



## 1. SITUACIÓN DEL ARTISTA EN LA MODERNA SOCIEDAD BURGUESA

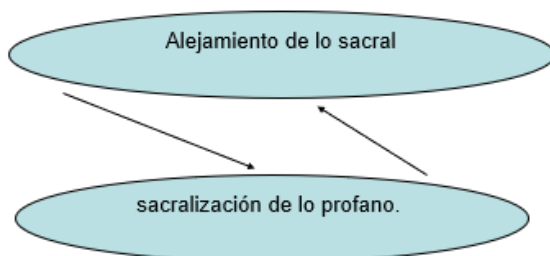
En un mundo burgués donde lo que importa es la producción y la compraventa, el artista produce algo que no sirve para nada. En una sociedad feudal donde la máxima figura es Dios, en una sociedad estamental donde todo tiene su orden, el artista tiene una función definida: representar ese Dios en la tierra. Los artistas trabajan en las catedrales, con la aristocracia, es decir, el artista tiene su lugar en la iglesia. Esa sociedad feudal se va disolviendo en el Renacimiento (siglo XVII) y la nueva sociedad ya no es feudal y teocrática. Por lo tanto, ¿cuál es la función del artista en una sociedad donde su función ya no existe? Este proceso, como bien dice Hegel, es “el fin del arte”. El artista ya puede crear su propia obra, pero ha de competir con los otros productos, puesto que el suyo es otro producto más, un elemento más en la sociedad. Por lo tanto, todo esto le da libertad de creación, pero a la vez le deja solo en un mundo competitivo. Por todo esto, decimos que las letras hispanoamericanas ya no tienen una función civil, lo que supone la disolución de la idea de autor y su función en el estado. Esto le da cierta autonomía al autor, pero al mismo tiempo la literatura se queda marginada en una sociedad de mercado y tiene que superar las limitaciones impuestas por la marginalidad que supone la modernización.

Por otra parte, hay una democratización de la cultura, lo que permite en cierto modo la creación de una sociedad de mercado. Esto tiene una serie de consecuencias. El autor puede vender lo que escribe y se puede profesionalizar; antes tenías que ser rico porque no vivías de lo que producías. Diríamos que es el dinero el que valida a una persona como autor, es decir, si tú vendes, no solo ganas dinero, sino que se populariza tu obra y ganas autoridad y respeto. Pero al mismo tiempo el autor desdeña esta sociedad porque quiere crear cosas que no tienen uso. De hecho, una de las misiones del artista será provocar a la burguesía. Como vemos, es una posición contradictoria: rechaza la sociedad, pero vive de ella.

Esta idea de mercado y producto supone crear un producto útil, por lo que el artista queda fuera de la lógica del mercado. Pero según este, sí produce algo útil: un producto (libro, poema...). Entonces, el producto del artista se va a valorar según el trabajo invertido. Por ello, los trabajos modernistas son de una laboriosidad increíble, donde el autor también da cuenta de todo su conocimiento (idiomas, cultura, tradiciones...). Aquí tenemos el arte como un producto elaborado para el mercado. Es la contraposición del derroche modernista frente a la sociedad racional y de consumo que lo mide todo. Podríamos decir que es una especie de respuesta.

## 2. SECULARIZACIÓN DE LA VIDA

- Desaparición de contenidos religiosos de las artes, la literatura o la filosofía.



La vida ya no es teocrática, sino que se rige por la razón. Por lo tanto, diríamos que cambia el sentido del mundo. Ante esta secularización de la vida, el artista se erige en sacerdote (Rubén Darío por ejemplo es el sacerdote del arte). Así, se apropian del simbolismo y vocabulario de la religión para aplicárselos al arte.

En el momento de la secularización de la vida hay filosofías, como el krausismo, que tienen mucha influencia en el pensamiento de la época. El krausismo se basa en el bien de la educación (justicia social, igualdad...). No es teocrática ni teológica, sino una filosofía basada en la pedagogía del bien común. Quiere promover la educación en las mujeres, en los más desfavorecidos y hacer que se creen escuelas con el espíritu de crear el bien común, entre otras cosas. Se podría afirmar que el bien común tiene como objetivo final crear una política del bien común.

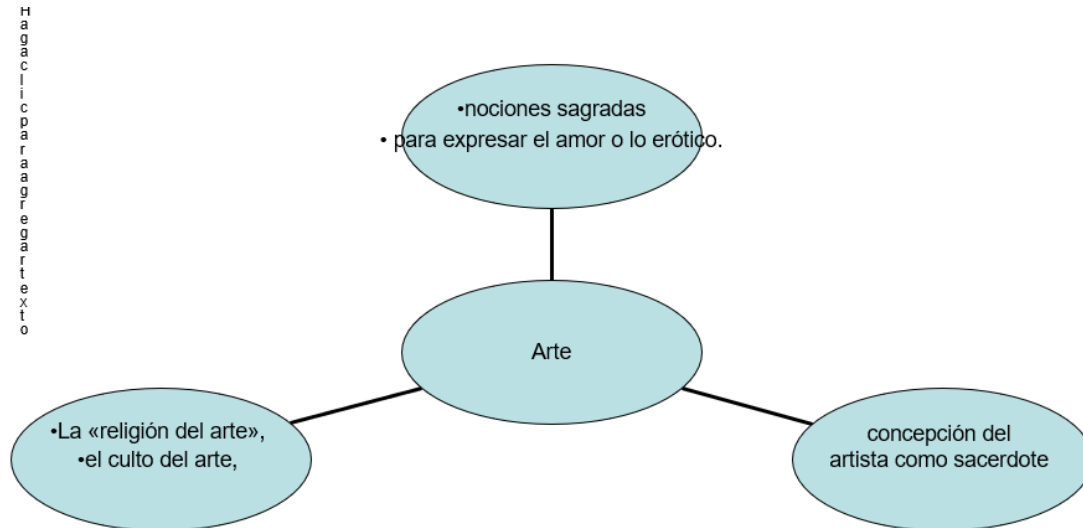
Ejemplos: Fernando de los Ríos es fundador de la Residencia de Estudiantes. María de Maeztu, a su vez, fundó la Residencia de Señoritas. Ambas residencias están basadas en esta idea pedagógica del bien común.

## 3. COSMOPOLITISMO

Es novedad en la época. Para el poeta supone la posibilidad de crear un pensamiento original sin estar sometido a unas leyes divinas. Suele tratar los siguientes temas: fantasía individual (descubrimientos subjetivos), grandes ciudades, vida urbana...

## Profesionalización del autor

Gente que pertenece a clases medias también puede entrar al mercado burgués, ya no tiene que ser de clase aristocrática.



### **b. Algunos autores modernistas**

#### 1. Leopoldo Lugones

**Leopoldo Lugones** fue un poeta argentino. Escribió “Himno de la torre” para los novatos en la teosofía, fundada por Blavatsky. En la teosofía se prima lo esotérico, lo espiritual, lo oculto. También tenemos la idea de lo hermético: la iniciación hacia una idea filosófica. Por ello, en la literatura de Lugones los versos están cargados de raras metáforas. Es misterioso y en sus poemas el autor es el guía que va mostrando el universo para los iniciados. Es lo que Blavatsky denominaba “la doctrina secreta”.

“Himno de la torre” pertenece a una colección titulada *Montañas de oro*, lo que nos habla de la búsqueda del ideal que se sobrepone al mundo real. Al principio, vemos la cadencia, el ritmo, el lenguaje, los escalafones donde se encuentran los diferentes virtuosos. Habla de las virtudes y saberes de la naturaleza. En una segunda fase aparecen la guerra y los libertadores (americanos, parisienses y de las repúblicas). Nos encontramos con imágenes poderosas, herméticas, brillantes. Todo corresponde a una voluntad de éxtasis y un ansia de plenitud. Si antes había nombrado a los poetas, ahora nombra a los libertadores. El himno toma la cadencia de un mantra en un sentido religioso, casi místico.



Aparece lo que llamamos la sacralización de la poesía, esto es, emplea imágenes de la eucaristía o del acto religioso para mezclarlas con imágenes profanas. Ejemplo: utiliza la palabra *hostia* en un contexto en el que seguramente estaría prohibido en aquella época. Dicho de otro modo, mete en un contexto profano toda la simbología cristiana.

El texto tiene un final apocalíptico. Además, podríamos decir que tenemos frente a la razón las virtudes, la esperanza y la fe, lo que no tiene explicación lógica. Frente a los saberes científicos se ensalza este conocimiento dado por el don de la gracia. Lugones quiere transmitir que más allá de las virtudes y los libertadores está la gracia divina; es una especie de escalada hacia la plenitud.

Lugones tiene 23 años cuando escribe el poema y logra el reconocimiento como poeta modernista en Argentina. Además, se convierte en autor importante en el mundo de la literatura argentina. Diríamos que también es la persona que eleva la figura del gaucho a través de Martín Fierro a icono nacional. A partir de entonces se identifica a Argentina con el gaucho. Sin embargo, estas actitudes masonas y espirituales le llevarán poco a poco a un pensamiento político más comprometido y se dejará impregnar y contagiar por las corrientes de la época. En la segunda década del XX se estaban reivindicando unos nacionalismos importantes en Europa, lo cual tuvo una influencia nacional muy fuerte en Argentina. Al final de su vida Lugones tendrá actitudes filofascistas. Finalmente, acabará suicidándose en 1928. Aun así, podemos afirmar que es uno de los poetas que mejor condensa y sintetiza el pensamiento modernista.

## 2. Amado Nervo

**Amado Nervo** fue un poeta modernista mexicano. Hace uso de todo tipo de metáforas que tienen que ver con el mundo de occidente. En sus poemas vamos a ver la visión del oficio del poeta que muestra conocimiento (culturas, lenguas, libros, autores...), es decir, nos va a mostrar un producto: un trabajo de conocimientos. En algunos poemas el autor es totalmente místico. Además, aparece la idea de lo espiritual e hiperdulía (hipersensibilidad) del estado del poeta como enfermo. En el poema titulado "Liturgia erótica" nos encontramos con el acto del amor en terminología sacerdotal.

## 3. José Martí

**José Martí**, aun siendo un modernista espiritual, también es político. Todavía hoy es el apóstol de la Cuba libre. Fue, por lo tanto, un político y escritor cubano, destacado precursor del Modernismo literario hispanoamericano y uno de los principales líderes de la independencia de su país.

Nacido en el seno de una familia española con pocos recursos económicos, a la edad de doce años José Martí empezó a estudiar en el colegio municipal que dirigía el poeta Rafael María de Mendive, quien se fijó en las cualidades intelectuales del muchacho y decidió dedicarse personalmente a su educación.

El joven Martí pronto se sintió atraído por las ideas revolucionarias de muchos cubanos, y tras el inicio de la Guerra de los Diez Años (1868-1878) y el encarcelamiento de su mentor, inició su actividad revolucionaria: publicó la gacetilla *El Diablo Cojuelo*, y poco después una revista, *La Patria Libre*, que contenía su poema dramático *Abdala*. A los diecisiete años José Martí fue condenado a seis años de cárcel por su pertenencia a grupos independentistas; realizó trabajos forzados en el penal hasta que su mal estado de salud le valió el indulto.

Deportado a España, en este país publicó su primera obra de importancia, el drama *La adúltera*. Inició en Madrid estudios de derecho y se licenció en derecho y filosofía y letras por la Universidad de Zaragoza. Durante sus años en España surgió en él un profundo afecto por el país, aunque nunca perdonó su política colonial. En su obra *La República Española ante la Revolución Cubana* reclamaba a la metrópoli que hiciera un acto de contrición y reconociese los errores cometidos en Cuba.

Tras viajar durante tres años por Europa y América, José Martí acabó por instalarse en México. Allí se casó con la cubana Carmen Zayas-Bazán y, poco después, gracias a la paz de Zanjón, que daba por concluida la Guerra de los Diez Años, se trasladó a Cuba. Deportado de nuevo por las autoridades cubanas, temerosas ante su pasado revolucionario, se afincó en Nueva York y se dedicó por completo a la actividad política y literaria.

Desde su residencia en el exilio, José Martí se afanó en la organización de un nuevo proceso revolucionario en Cuba, y en 1892 fundó el Partido Revolucionario Cubano y la revista *Patria*. Se convirtió entonces en el máximo adalid de la lucha por la independencia de su país.

Dos años más tarde, tras entrevistarse con el generalísimo Máximo Gómez, se incorporó a una nueva intentona que daría lugar a la definitiva Guerra de la Independencia (1895-1898). Pese al embargo de sus barcos por parte de las autoridades estadounidenses, pudo partir al frente de un pequeño contingente hacia Cuba, pero fue abatido por las tropas realistas en 1895; contaba cuarenta y dos años. Junto a Simón Bolívar y José de San Martín, José Martí es considerado uno de los principales protagonistas del proceso de emancipación de Hispanoamérica.

Es destacable que un chico tan joven, 16 años, tuviera ya ideas políticas tan claras como Martí, por lo que podemos ver las ideas de independencia que circulaban por toda Cuba. Fue un escritor dedicado a su país que escribió en la época en que su país estaba en plena lucha por la independencia. Incluso siguió hablando sobre la independencia desde Nueva York. Martí quiso participar como lo hacían los mambises (guerrilleros independentistas) en la independencia.

Muchos entienden que, siendo Martí tan importante en la cultura e ideología cubana, él quisiera darle un significado definitivo y concibió su muerte como un sacrificio necesario para conseguir la independencia de Cuba. Diríamos que de alguna manera se sacrificó por su país.

En el cuento titulado “Mi raza”, Martí quiere superar esta división de las razas proponiendo una visión nueva de su país. En Cuba había mucho racismo por el sistema colonial, pero el autor opinaba que los blancos y los negros tenían que unirse contra su enemigo común, España, por lo que tenía que intentar que el racismo se acabara de alguna manera. Lo que quiere subrayar es que todos son parte del mismo país y que todos tienen que luchar juntos para conseguir la independencia. El proyecto de Martí es mestizo porque Cuba no es un país blanco ni negro.

**En todos sus textos, podemos ver a Martí como representante de las clases medias y bajas accediendo a la profesión de escritor.**

“Nuestra América” es un ideario de la identidad americana y, a su vez, es una teoría crítica que recorre la historia de Hispanoamérica y presenta un proyecto de afirmación y rescate de la identidad americana. Se basa en el antirracismo y antimperialismo. También se puede considerar un manifiesto. Dentro del pensamiento hispanoamericano, es una obra fundacional.

En este escrito se expone el pensamiento filosófico y social de Martí, que no se reduce solo a descubrir las fuerzas americanas y las raíces de su identidad, sino a desvelar lo que se opone a la realización de esta identidad, es decir, el poder al que la identidad americana (una identidad mestiza) está sometida. Martí descubre que tanto los factores internos (caudillismo, mimetismo) como los externos (imperialismo) son la antítesis del ser esencial americano. Por eso, este ensayo es una combinación de ética y política, con lo que el autor quiere marcar una fidelidad propia, una identidad cultural. Por ello, habla mucho de las culturas exógenas, extranjeras, sobre todo las europeas (francesa, española), que han ocultado con su artificiosidad al hombre natural americano.

Asimismo, vemos que el binomio civilización-barbarie cambia de lugar: civilización es lo americano y la barbarie es lo europeo. Entonces, la idea humanista de la creencia en la potencia de la humanidad queda manifiesta. El autor aboga sobre todo por el estudio de las condiciones reales del país, ya que ni el libro europeo ni el yanqui pueden explicar Hispanoamérica. Dice que la salvación está en crear.

Las claves de su ideario:

- problemas de la identidad americana
- la pluralidad cultural
- la militante fraternidad latinoamericana
- la inevitable lucha por la independencia cubana

Aparte de lo mencionado, aparecen cuestiones sobre la identidad americana, la pluralidad cultural, la militante fraternidad y la inevitable lucha por la independencia cubana. Una reivindicación ardorosa y política en favor de la unión americana y en defensa de su eternidad. El foco de la preocupación es Cuba, pero el marco es continental: no habrá independencia cubana sin la solidaridad de las naciones hermanas.

Por otra parte, está la amenaza exterior. Ante un peligro visible, Martí llama la atención sobre ello. América tiene su identidad y es preferible esa civilización a cualquier otra.

En cuanto al estilo, cabe destacar el tono exaltado, la frescura del pensamiento, lo elaborado de las imágenes, los artilugios de la prosa modernista (imágenes, brillantez, fuegos) que convencen al lector a partir de seducirlo. Estamos frente a un ensayo lleno de imágenes y metáforas, por lo que podemos decir que es un ensayo dinámico. Tenemos, además, un lenguaje altamente poético para tratarse de un ensayo político.

En el cuento titulado “Manifiesto de Montecristi” nos encontramos con un lenguaje poético sobresaliente y una prosa cuajada de imágenes.

## TEMA 2: Las vanguardias: nacionalismo, cosmopolitismo, criollismo

1. Marco teórico
  - 1.1. Las vanguardias en el arte. La pérdida del aura
  - 1.2. Las vanguardias en América Latina
  - 1.3. Culturas periféricas y hegemónicas
2. Ejemplos vanguardistas y autores
  - 2.1. Manifiestos
    - 2.1.1. Olverio Gironde
    - 2.1.2. Borges
    - 2.1.3. Cesar Vallejo

## TEMA 2: Las vanguardias: nacionalismo, cosmopolitismo, criollismo

### 1. Marco teórico

Las vanguardias revolucionaron el panorama, por lo que se hicieron avances que influyeron notablemente.

A los inicios del siglo XX hay tres figuras que en lo cultural son imprescindibles: W. Benjamin, A. Gramsci y T. Adorno. Benjamin y Adorno vienen de la Escuela de Frankfurt (1933), una escuela que sienta las bases del pensamiento moderno. Aquí intentan aunar el pensamiento marxista con el psicoanálisis y con el estudio de las vanguardias y la producción cultural.

#### **a. Las vanguardias en el arte. La pérdida del aura**

Las vanguardias comienzan con la pérdida del aura. Walter Benjamin tiene un artículo muy famoso titulado "El arte en la época de la reproducción técnica". Hay que tener en cuenta que estamos en los inicios del cine y de la fotografía. El autor dice que durante toda la historia de la humanidad el arte ha servido para reflejar y representar lo espiritual (lo que no se ve), para hacer visible lo invisible. Este tipo de arte era original porque solo había una pieza, un original, que tenía su aura (su valor como pieza original). Después, con el mundo del cine y la fotografía las cosas se reproducen como objetos. Esta distinción del concepto de original, que había antes de la reproducción técnica que reproduce todo de forma múltiple, cambia la visión del arte. Las vanguardias son el efecto de estos avances en la producción cultural. Por lo tanto, ese valor de original se va a perder porque se van a hacer cosas múltiples.

Además, la vanguardia alcanza el estadio autocrítico del arte. Antes se decía que el arte servía porque reflejaba la naturaleza, la realidad, por lo que el valor de un cuadro está en relación con su fidelidad al objeto representado. Las vanguardias rompen con eso y señalan que ellos, como artistas, no van a servir a la naturaleza, sino que van a crear, lo cual significa no imitar y cuestionarse todo lo que era el arte hasta el momento. La vanguardia considera que el arte no es un instrumento para el descubrimiento o exploración de la realidad ni para hacer visible lo invisible, sino que él mismo es una realidad. Este razonamiento se da en una época en que hay un razonamiento intelectual importante. Magritte es uno de los que más incide en esto. El arte no está para servir a la realidad, sino que es su propio mundo.



En una concepción habitual y tradicional del arte sería una pipa, pero ahora dice que esto es una relación que tienes en tu cabeza pero que no tiene nada que ver. Dice que esto es una pintura y que no representa nada, no tiene relación con ese objeto que tú quieres identificar como pipa.

Lo esencial radica en que no podemos dissociar semejanza y afirmación [...]. Pintura destinada, más que cualquier otra, a separar cuidadosamente, cruelmente, el elemento gráfico del elemento plástico. Y si ocurre que están superpuestos en el interior del propio cuadro como lo están una leyenda y su imagen, es a condición de que el enunciado impugne la identidad manifiesta de la figura y el nombre que uno está presto a darle. (Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*)

Las bases de las vanguardias son las siguientes:

1. Rechazo al sistema categorial de representación del XIX. El arte no está para representar nada, sino que es creativo en sí.
2. La instauración del montaje como técnica compositiva. Las formaciones del cuadro se ven bien y la obra no tiene que ser una realidad acabada.
3. La valoración de la materialidad de los medios. Antes los materiales tenían que ser sublimes, sino que cualquier material es válido.
4. La experimentación con técnicas que expresen la simultaneidad espacio-temporal.
5. La puesta en crisis del concepto de "obra". Se rebelan contra el arte y las instituciones porque estos favorecen al arte racional.
6. La pretensión del arte como hecho factual, como acto: el ataque a la institución-arte, tanto en la producción como en la recepción; ataque que se conjuga con la búsqueda de un nuevo tipo de público masivo, disperso, no contemplativo.

Las vanguardias son una ruptura total con el arte anterior.

Desde un punto de vista positivista, una filosofía centrada en la realidad y la historia, o una sociología como el marxismo, para un público avanzado de la izquierda la vanguardia no era un arte respetable, porque creían que era un arte burgués que no representaba la realidad, Entre los teóricos marxistas, que está Adorno, dice que las vanguardias sí que sirven para representar la realidad porque lo que representan es en sí esta crítica y este análisis de lo que la creación y la obra de arte debe ser.

Cuestionan todo: el material de la obra de arte, qué son las instituciones que dirigen la obra de arte, los museos, que valores tienen esas instituciones... Una provocación a todo, a los valores tradicionales de la percepción artística.

Decimos que son movimientos artísticos muy irracionales, porque en todas las manifestaciones lo que se está haciendo es analizar qué es el arte, criticar las instituciones... y de ahí tanto manifiesto, que son razonamientos de por qué el arte tiene que ser otra cosa.

Para el público tradicional la vanguardia era un horror porque rompía su concepción del arte. Para un público revolucionario tampoco se podía respetar porque pensaban que era burgués y que no representaba la realidad. Por tanto, vemos que no ni los de derechas ni los de izquierdas respetaban las vanguardias.

Entre los teóricos marxistas, Adorno rompe con esta percepción y dice que las vanguardias sirven para representar la realidad porque representan la crítica y el análisis de lo que la creación y la obra de arte debe ser. Según él, para ser una obra que representa la sociedad tiene que cuestionar la percepción exterior y no ser una copia de esa realidad. El arte está contraviniendo los principios sociales para valorarlo.

Por eso, los artistas cuestionan tanto la obra de arte como el material con el que está hecha, dónde, cómo, cuánto tiene que durar, qué son las instituciones que dirigen el arte (qué valores tienen)... Le dan la vuelta a todo con esta provocación de los valores tradicionales de la percepción artística.

Lo mencionado anteriormente es una concepción del arte creativa, pero también es un programa ideológico. Las vanguardias hacen manifiestos exponiendo la ideología de por qué están en contra del arte. Por ello, aunque decimos que son movimientos artísticos muy irracionales, de alguna forma también es un arte racional, ya que se basan en la crítica, en la intelectualización, en la razón de por qué el arte no debe ser así, sino de otra manera.



## **b. Las vanguardias en América Latina**

Nelson Osorio dice que el vanguardismo hispanoamericano tiene que ver con la idea del desarrollo industrial y económico. Así, América del Sur pasa a entrar en el mercado internacional de una forma muy activa. Entonces, las clases medias tienen mucho más a mano la educación, viajar a Europa, crear centros culturales... Se gestan también grandes fortunas partiendo de esta situación. Importante: el dinero y el auge económico que la situación les provee.

Las vanguardias hispanoamericanas van a estar al nivel de las europeas, siendo internacionales y a la vez americanas. Si son transnacionales y están en contacto con la cultura europea, no está muy claro qué es civilización y qué barbarie. Ya no tenemos esa admiración por Europa que tenían Martí o Darío, sino que ahora son absolutamente cosmopolitas y defienden su propia identidad. El Modernismo, sin embargo, que aporta toda una serie de patrones estéticos, supera la excentricidad. En el Modernismo la relación de la literatura y cultura americana con respecto a la europea es que los primeros tienen que conocerla para desprenderse de ella.

Vanguardismo: necesidad de un nuevo concepto de cultura y la transnacionalización del mismo, pero incidiendo sobre los modos específicos de relación entre las culturas periféricas y las centrales.

Esta problemática se planteaba ya en el Romanticismo: superación de la barbarie.

El Modernismo: los nuevos patrones estéticos intentaron superar la excentricidad hispanoamericana, en su particular manera de liberarse de la literatura extranjera: conociéndola (Martí) o exhibiéndola (Darío). Pero los modernistas, en esta actitud abierta, mantienen la estructura admirativa hacia las culturas centrales y no su práctica de escritura.

La relación de los vanguardistas con Europa es que ya no hay ninguna diferencia, ahora es Europa la que tiene que conocer a Hispanoamérica. Los vanguardistas hispanoamericanos crean a la par de los europeos, esto es, no hay por qué distinguir si algo se ha hecho en América o Europa. Así, hay que tener en cuenta que son movimientos periféricos, que se hacen en otro continente que no sea Europa, por lo que siempre están en relación con el centro (Europa). Se validan en Europa, es decir, tienen que ser famosos en Europa para que se les validen como artistas.

Sin embargo, la relación de los vanguardistas es: ya lo conocemos, ya lo superamos, y lo que hacemos es una cosa que da igual si se hace en Argentina o en París, por ejemplo, el manifiesto *Non serviam*, que podría estar escrito en cualquier parte, sin distinción entre Europa y América.

1922 es el año persé de las vanguardias porque es el año de la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo, en la que participaron músicos y poetas. También es el mismo año de publicación de *Trilce*, de César Vallejo y otras obras de Girondo y Maples.

### c. Culturas periféricas y hegemónicas

Dentro del continente americano hay dos vanguardias:

Vanguardia exocéntrica: de índole expansiva, se gesta en un estilo internacional, y se caracteriza por un afán de contemporaneidad ostentosa, parecidas audacias metafóricas, o ausencia de anécdota. (Yurkievich, 1984).

1. **Exocéntrica:** Es una vanguardia internacional (puede ser escrita donde sea) y se identifica mucho con lo que en Europa se conoce como *Vanguardia*. Serían aquellas vanguardias que se identifican con Europa de tal manera que un poema pueda estar escrito en cualquier ciudad, esto es, no se diferencia. Tiene que ser muy contemporánea (automóviles, tranvías...), con audacias metafóricas y un lenguaje agudo. El poeta ya no estará hablando del *yo*, sino sobre la ciudad.

A la vanguardia exultante le sucede una segunda en que los desajustes, las disrritmias, las disrupciones, se interiorizan intensificándose, en que la exaltación optimista frente a la sociedad industrial, a la cual nunca tuvimos acceso, se vuelve disfórica desolación, angustioso vacío existencial con la consiguiente carencia ontológica. (Saúl Yurkievich, 1984)

2. **Endocéntrica:** Muestra los desajustes de la sociedad. No es internacional ni cosmopolita, sino que difiere mucho en la explotación, en la miseria, el grupo indígena... Se basa en decir que aquí no todos son ciudades ni progreso, sino que hay explotación, subdesarrollo, miseria... Diríamos que es la vanguardia que explora la propia realidad americana, la que es más rural. Nos habla de la América que se basa en sus propias raíces y nos muestra las brechas del Modernismo. Cabe destacar que se da sobre todo en las regiones donde la mayoría es la población indígena, como por ejemplo Perú.

Estas dos alas de la vanguardia configurarían dos líneas diferentes de relación con las culturas centrales, dos modos ideológicos alternativos de producción cultural.

Estas serían las dos alas de las vanguardias y estarían en relación con la vanguardia europea. En resumidas cuentas, la exocéntrica se equipararía con la europea y la endocéntrica se diferenciaría de ella, defendiendo su identidad como la vanguardia propiamente hispanoamericana.

Se enlazan de forma distinta con la cultura central europea. La exocéntrica es equiparándose a la europea y la endocéntrica diferenciándose, como propiamente americana. Las dos caben dentro de esta época de creatividad y productividad.

La fórmula populismo /cosmopolitismo, como rasgo original de lo hispanoamericano; a la cual se superpone otra: la toma de conciencia de la problemática inserción de América Latina en la modernidad.

(beste diapositiva bat)

La primera de estas tendencias busca imponer un concepto transnacional de cultura para recomponer las relaciones entre sistema hispanoamericano y los patrones de las culturas centrales, de ahí su carácter programático, grupal (vertebrada alrededor de revistas y grupos, como el caso de Huidobro o Borges), militante y cosmopolita, que busca abrir un nuevo mercado de consumo literario y su penetración, mediante ruptura, en el consumo literario occidental; mientras la segunda, más subterránea, apunta a una validación *per se* de tal sistema, de ahí su carácter menos adscripcionista y más disperso, que gira alrededor de grupos sin integrarse (Vallejo), marcada por su extrañamiento e incluso su marginalidad dentro del marco del oficialismo cultural.

Ambas vanguardias surgen en pleno avance democratizante de las primeras décadas del siglo XX, lo que provoca la irrupción de las clases medias como productoras y consumidoras de cultura. También nos encontramos en pleno crecimiento urbano, no coherente con el desarrollo interno de los propios países, sino con la reordenación económica impuesta por un nuevo tipo de integración de Hispanoamérica en la economía internacional. Además, es la época de los aluviones inmigratorios, externos e internos, que, desde principios de siglo, han alterado el perfil humano y la composición de las clases. Con todo esto, se han alterado los diferentes procesos de modernización.

- La ciudad
- El flâneur
- La profesionalización del escritor: el escritor de clase media se apropia de un discurso personalizante, utilizando su don de la palabra para reclamarla autoridad social.
- la vanguardia se articula alrededor de la consigna de "lo nuevo".

Los escritos vanguardistas nos hablarán de la ciudad como elemento principal del texto. Aparece la figura del *frâneur*, el paseante, la persona que ve y escribe. El escritor de clase media se apropia de un discurso personalizante, utilizando su don de la palabra para reclamar autoridad social. Este autor se profesionaliza: puede incorporar a más gente y más clase social media.

Aparte de eso, la vanguardia se articula alrededor de "lo nuevo". En lugar de hablar de la espiritualidad y de lo esotérico, ellos se van a convertir en el que ve en la ciudad. El poeta es una persona que sale a la calle y crea una especie de fotografías. En lugar de interpretar los misterios del alma que hace el Modernismo, el vanguardista toma el modelo de la fotografía y el cine.

Para romper con toda la trayectoria occidental, toman modelo y se inspiran en todo lo indígena, colonial... Mariátegui marcó toda la literatura posterior en Perú. Este autor sería una especie de líder político y de pensamiento de lo que es el Perú de las vanguardias y las posvanguardias.

## 2. Ejemplos vanguardistas y autores

### a. **Manifiestos**

#### 1. Oliverio Gironde

**Oliverio Gironde**, con su libro *Veinte poemas para leer en el tranvía*, salta a la fama. Además, escribió el manifiesto *Martín Fierro*. Sus poemas son casi siempre ciudades que va retratando en el mismo tono: sin admiración, sin el exotismo, sin la extrañeza, sin la evasión, si la idealización que podía tener el cosmopolitismo modernista. Su poesía se caracteriza por ser internacional, inmediata, fragmentaria y cubista. Estática de los prismas: no es el

reflejo del espejo sino que manipula y selecciona. La idea de la fugacidad sustituye a la idea de la imagen única. Aquí tenemos un ejemplo, un poema titulado “Otro nocturno”:

*La luna, como la esfera luminosa del reloj de un edificio público.*

*¡Faroles enfermos de ictericia! ¡Faroles con gorras de “apache”, que fuman un cigarrillo en las esquinas!*

*¡Canto humilde y humillado de los mingitorios cansados de cantar!; Y silencio de las estrellas, sobre el asfalto humedecido!*

*¿Por qué, a veces, sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tirado en un rincón?, y ¿por qué, a veces, nos interesará tanto el partido de pelota que el eco de nuestros pasos juega en la pared?*

*Noches en las que nos disimulamos bajo la sombra de los árboles, de miedo de que las casas se despierten de pronto y nos vean pasar, y en las que el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera, con las velas tendidas hacia un país mejor.*

Percibimos la influencia del cine en el hecho de que el poema muestra imágenes separadas entre ellas como si fueran diferentes escenas. La luna se convierte en un elemento ordinario, no es el canto maravilloso que le hacen a ellos los poetas anteriores. Vemos como a algo tan común como un edificio público y a su reloj lo convierten en un objeto de poesía.

Otro ejemplo sería el siguiente poema titulado “Pedestre”:

*En el fondo de la calle, un edificio público aspira el mal olor de la ciudad.*

*Las sombras se quiebran el espinazo en los umbrales, se acuestan para fornicar en la vereda.*

*Con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil.*

*Las miradas de los transeúntes ensucian las cosas que se exhiben en los escaparates, adelgazan las piernas que cuelgan bajo las capotas de las victorias.*

*Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer.*

*Pasa: una inglesa idéntica a un farol. Un tranvía que es un colegio sobre ruedas. Un perro fracasado, con ojos de prostituta que nos da vergüenza mirarlo y dejarlo pasar.*

*De repente: el vigilante de la esquina detiene de un golpe de batuta todos los*

*estremecimientos de la ciudad, para que se oiga en un solosusurro, el susurro de todos los senos al rozarse.*

Poema audaz en todos los aspectos. Va describiendo con esta estética de cámara lo que sería una calle. Son breves, algo que tiene que ver con la velocidad, el tiempo... Si analizamos el poema no nos cuesta nada ver que el que anda es el poeta, que va recorriendo la ciudad. Se puede ver que las imágenes forman el poema. Es urbano e internacional, anónimo, ya que podría ser cualquier ciudad, e inmediato, esto es, se habla de lo cercano. Se trata de un puzle de imágenes deformadas, dicho de otro modo, son fragmentos de la realidad superpuesta.

Aparece una mezcla de lo sublime con lo degradado y sentimientos como la tristeza que dan un motivo de contemplación y profundidad. Asimismo, lo cómico se mezcla con lo trágico y lo sacro con lo burlesco. En el lenguaje se mezclan los cultismos con los términos de jerga, de habla corteña... Diríamos que son poemas muy eclécticos en las que la fugacidad y la repetición predominan. Encontramos la fugacidad y repetición frente a la singularidad y duración típicas de las imágenes del poema convencional. Estas imágenes son como una cámara que va tomando imágenes de distintos puntos. Además, ellos mismos se visualizan así, como una cámara. El conocimiento de otros países y culturas le hace hablar con autoridad desde cualquier lugar. Estos poemas se suman a lo que se conoce como vanguardia exocéntrica (la internacional).

## 2. Borges

Situamos a **Borges** centro de la vanguardia exocéntrica. El tema prioritario del Borges vanguardista es la ciudad. Practica los poemas en prosa de tradición española y está vinculado al cosmopolitismo francés de los viajes. Aunque escriba a la ciudad, sus textos poseen una relación obsesiva con sus orígenes, es decir, el Borges de vanguardia no escribe sobre cualquier ciudad del mundo, sino que vuelve siempre a Argentina: su yo poético intenta decirnos qué significa ser argentino. Tenemos que tener en cuenta que en esta época están llegando a Argentina grandes olas de inmigrantes, en su mayoría españoles.

La descripción de la urbe es común tanto en Girondo como en Borges, pero este último se caracteriza por no ser cosmopolita, es decir, por recuperar el pasado de Argentina a través de los momentos de la herencia porteña. Es una construcción mítica e íntima: muy personal y emocional. *Fervor de Buenos Aires* son poemas nostálgicos en los que la vanguardia consiste en la renovación estética mezclada con la memoria. Su poesía se inscribe en una escena urbana de acelerado cambio. Su proyecto poético está tensionado por lo nuevo de la

vanguardia, una renovación estética para describir la renovación urbana y a la vez recuperar la tradición de la ciudad.

*Nadie percibió la belleza  
De los habituales caminos  
Hasta que pavoroso en clamor  
Y dolorido en contorsión de mártir,  
Se derrumbó el complejo cielo verdoso,  
En desaforado abatimiento de agua y de sombra  
El temporal unánime  
Golpeó la humillación de las casas  
Y aborrecible fue a las miradas el mundo,  
Pero cuando un arco benigno  
Alumbró con sus colores el cielo  
Y un olor a tierra mojada  
Alentó los jardines,  
Nos echamos a caminar por las calles  
Como por una recuperada heredad,  
Y en los cristales hubo generosidades de sol  
Y en las hojas lucientes que ilustran la arboleda  
Dijo su trémula inmortalidad el estío.*

Borges le da al barrio un sentido casi legendario. Eleva el tono del poema a un estatus de creación del universo. Hay que tener en cuenta que, en una época de inmigración como el de la época, el autor se pregunta dónde está la identidad. Así como en Perú hay movimientos a favor del indigenismo, Borges mira en su barrio y habla de Buenos Aires para recuperar esta identidad. Borges tiene, por una parte, una escritura internacional (habla de otros países como si realmente estuviéramos en ellos), pero su literatura tiene una vena criolla que es la reivindicación. Ciertamente, Borges pocas veces salió de Buenos Aires y cuando salió ya estaba ciego, por lo que es curioso que sus cuentos hablen de tierras remotas con profundo conocimiento, pero su vida fuera muy restringida a una ciudad muy concreta mientras pudo ver.

Otra de las corrientes ligada a la vanguardia endocéntrica es el negrismo. Es practicado por **Nicolás Guillén**, poeta cubano que habla de la raíz negra que forma parte del mundo americano.

### 3. CÉSAR VALLEJO

**César Vallejo** es un poeta peruano. Vino a España a apoyar la causa republicana y escribe un libro de poemas que habla de la Guerra Civil española. Tuvo una infancia con penurias económicas, ya que era de una clase social baja (una persona de extracción humilde). Aunque está en las antípodas, totalmente aparte de Huidobro o Gironde, coincide con ellos en la originalidad en que articulan el lenguaje. Llegan a hacer poemas que son la vanguardia de la vanguardia mundial. También coinciden en que todos cultivan con dedicación social la poesía. Son poetas muy innovadores formalmente, pero son sobre todo poetas sociales.

La poesía representó para Vallejo la búsqueda apasionada mediante una lengua original de su propia verdad humana. Y en ello invirtió tal grado de tensión emocional y libertad como no ha habido otro en las letras hispanoamericanas. Su trayectoria recorre, como su vida, las etapas que van de la juventud modernista o postmodernista hasta la poesía personal y universal de sus poemas humanos, pasando por la creación vanguardista que supone *Trilce*. En Perú compartió tiempo con los jóvenes intelectuales bohemios, que manifestaban radicalismo y rebeldía literaria.

*Heraldos Negros* recoge el ímpetu modernista del autor. Formado por 69 poemas distribuidos en 6 partes, esta obra se caracteriza por mostrar, por un lado, una tendencia decorativa y sentimental que deja ver influencias del Modernismo y, por otro lado, de un acento personal que es mucho más despojado de adornos y más auténtico y dramático. Poema titulado “Los heraldos negros”:

*Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante  
ellos,*

*la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!*

*Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras  
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.*

*Serán tal vez los potros de bárbaros Atilas;  
o los heraldos negros que nos manda la  
Muerte.*

*Son las caídas hondas de los Cristos del alma  
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.*

*Esos golpes sangrientos son las crepitaciones  
de algún pan que en la puerta del horno se nos  
quema.*

*Y el hombre... Pobre... ¡pobre! Vuelve los ojos,  
como*

*cuando por sobre el hombro nos llama una  
palmada;*

*vuelve los ojos locos, y todo lo vivido  
se empoza, como charco de culpa, en la  
mirada.*

*Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!*



Nos deja ver cómo el autor va a usar las composiciones tradicionales, pero a su gusto y según su criterio. Aquí ya va a realizar un poema en forma de cuartetos, pero alterando la fórmula de rima y longitud que normalmente debe llevar un cuarteto. Habla del dolor humano, por lo que la forma se adecúa al contenido: se interrumpe la sintaxis. Vallejo fue una influencia muy importante en España. En el poema encontramos el sentimiento cristiano en el sentido de desasosiego, de pecado sufriente, puesto que su poesía nunca será modernista de bellas palabras sino que siempre va a estar teñida de un dolor muy hondo.

“Idilio muerto”:

*Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita de junco y capulí;  
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita  
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.*

*Dónde estarán sus manos que en actitud contrita  
planchaban en las tardes blancuras por venir;  
ahora, en esta lluvia que me quita  
las ganas de vivir.*

*Qué será de su falda de franela; de sus  
afanes; de su andar;  
de su sabor a cañas de mayo del lugar.*

*Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,  
y al fin dirá temblando: «Qué frío hay... Jesús!»  
y llorará en las tejas un pájaro salvaje.*

Tenemos el recuerdo y la nostalgia de algún amor de su pequeño pueblo. Los versos de estos heraldos irán de influencias y aportaciones personales. Hay que tener en cuenta que fue una época que él también vivió con dolor, ya que estuvo encarcelado varios meses por trifulcas callejeras. Muchos dicen que el nombre no viene de ningún lado y otros, en cambio, afirman que viene de la conexión entre tres y dulce, dos de sus palabras favoritas. Los poemas que recoge el libro no tienen títulos sino que están ordenados por números.

“36” es un poema que crea bastante desconcierto y tensión porque no se entiende nada. Es una pugna del propio autor tensionando el lenguaje. No se conforma con decir y expresar sus sentimientos, sino que ahora será el lenguaje quien demuestre eso. La simetría es el

concepto clásico de la belleza y dice que la belleza ya no será la misma que va a luchar contra esa belleza. La existencia tampoco es perfecta ni bella, es imperfección; lo que muestra es la imperfección como belleza. Diciendo que en el futuro el impar (lo opuesto a la belleza simétrica) será lo bello. Es otra forma de decir que va a crear, que su belleza no era la contemplada... Los poemas son verdaderamente difíciles. Crear verbos desde adverbios (todavíaizar), una apropiación del lenguaje de explorar hasta el extremo, de la formación de palabras, darle la vuelta al lenguaje, que sea capaz de mostrar el sufrimiento del poeta. Todo esto en la vanguardia de Vallejo se va a demostrar con el pulso al lenguaje, lo tensionará hasta que diga lo que él quiera decir.

“6”. Este primer verso ‘el traje que vestí mañana’ es un desconcierto de la utilización del verbo del pasado con el mañana. Una forma de hablar de la nostalgia y del amor bastante diferente a lo usual. Los juegos verbales, los acentos distintamente marcadas dan otro sentido al texto, cada vocablo, cómo crea tal indeterminación.

Vemos innovaciones ultraístas y futuristas que se acercan a este juego con el lenguaje por un camino que la vanguardia no estaba explorando en ese momento. Sin embargo, las búsquedas que Vallejo hace tienen mucho que ver con la búsqueda de la vanguardia: una poesía nihilista, iconoclasta, que nos habla de subconsciente, donde aparece lo absurdo y muestra sensualidad. A pesar de compartir aspectos con la vanguardia, no es todo una pura experimentación estética, sino que tiene que ver más con la metafísica y el espíritu. Aunque en *Trilce* el surrealismo todavía no estaba patentado, Vallejo ya lo prefigura.

Sus poemas tienen que ver con el hogar, su tierra natal, con lo autóctono peruano... En definitiva, la vanguardia cosmopolita. En las poesías que vemos de *Trilce* podemos observar la combinación de lo matemático, técnico, evangélico... Todo se mezcla en sus poemas, los cuales basados en la experimentación lingüística. Todos hablan de la existencia y es el propio mensaje el que crea desasosiego, el que perturba. Poemas de este tipo serán la vanguardia de César Vallejo. Se parece a la de todos, ya que indaga y busca nuevos sentidos.

Del 27 al 38 el aspecto político va a dominar su quehacer poético. Vive en París y viaja a España en la época republicana y a Rusia en la revolución rusa. En Europa Vallejo es un comunista que apoya la vida del comunismo soviético y la guerra civil española. A partir de su vida en París, trabajará con el surrealismo, las vanguardias y una poesía más humana. Se aparta de estas búsquedas lingüísticas de *Trilce* para acercarse a motivos más humanos y políticos. Como vemos, ha pasado de los *Heraldos negros* a *Trilce*, y ahora a los poemas más humanos. Primero, para que veamos la diferencia vamos a ver uno de los poemas. “Un hombre pasa con un pan al hombro”, donde parece que ya no quiere darle importancia a la

metafísica, sino que quiere centrarse en las cosas que se ven en la realidad. Está basado en la dialéctica marxista: tesis, antítesis, síntesis. Además, en este poema contrapone lo real al pensamiento.

*Un hombre pasa con un pan al hombro  
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?*

*Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su  
axila, mávalo  
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?*

*Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la  
mano  
¿Hablar luego de Sócrates al médico?*

*Un cojo pasa dando el brazo a un niño  
¿Voy, después, a leer a André Bretón?*

*Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre  
¿Cabría aludir jamás al Yo profundo?*

*Otro busca en el fango huesos, cáscaras  
¿Cómo escribir, después del infinito?*

*Un albañil cae de un techo, muere y ya no*

*almuerza  
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?*

*Un comerciante roba un gramo en el peso a un  
cliente  
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?*

*Un banquero falsea su balance  
¿Con qué cara llorar en el teatro?*

*Un paria duerme con el pie a la espalda  
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?*

*Alguien va en un entierro sollozando  
¿Cómo luego ingresar a la Academia?*

*Alguien limpia un fusil en su cocina  
¿Con qué valor hablar del más allá?*

*Alguien pasa contando con sus dedos  
¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?*

Otro ejemplo: "Piedra negra sobre una piedra blanca". Tiene que ver con los calendarios romanos. Habla de cómo las fechas buenas iban con piedras blancas, mientras que las fechas malas con las piedras negras. Vemos el juego verbal que hace en el poema (presente, pasado y futuro). Vemos también este terrible dolor que siempre ha mostrado en sus obras, donde prevé su muerte en un recuerdo del pasado. No olvidemos, además, las metáforas utilizadas.

*Me moriré en París con aguacero,  
un día del cual tengo ya el recuerdo.  
Me moriré en París ¿y no me corro?  
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.*

*Jueves será, porque hoy, jueves, que proso  
estos versos, los húmeros me he puesto*

*a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,  
con todo mi camino, a verme solo.*

*César Vallejo ha muerto, le pegaban  
todos sin que él les haga nada;  
le daban duro con un palo y duro*

*también con una soga; son testigos  
los días jueves y los huesos húmeros,  
la soledad, la lluvia, los caminos...*

Vallejo vino a España en 1937, donde escribió “España, aparta de mí este cáliz”. Es un poemario sobre la Guerra Civil española. Se puede ver cierto distanciamiento entre el lenguaje audaz y una poesía más personal.

## TEMA 3: Literatura del *boom*

1. Plano teórico: Crítica, narrativa y drama del boom
  - 1.1. Realismo mágico
  - 1.2. Repercusiones del boom
  - 1.3. Indigenismo
    - 1.3.1. Regionalismo
    - 1.3.2. José María Arguedas
    - 1.3.3. Lo fantástico
    - 1.3.4. Alejo Carpentier, el reino de este mundo
  - 1.4. Borges
  - 1.5. García Márquez, Rulfo y otras perspectivas
  - 1.6. Teatro
2. Poesía del boom
  - 2.1. Antipoesía
    - 2.1.1. Parra

## TEMA 3: Literatura del *boom*

### 1. Plano teórico: CRÍTICA, NARRATIVA Y DRAMA DEL BOOM

Como el mismo nombre nos dicta, el algo inglés, lo que ya nos alerta sobre una percepción occidental de la literatura hispanoamericana. Aunque es una visión muy latinoamericana, toda la recepción y éxito de la literatura del *boom* se debe a que es una mirada muy europea sobre Hispanoamérica. Algunos críticos consideran que el *boom* fue algo espontáneo, sin antecedentes, mientras que otros piensan que es una continuación de las vanguardias y el Modernismo.

Cabe destacar algunos críticos, sobre todo Halperin Donghi. Este es el que más minuciosamente estudió el fenómeno del *boom* dentro de la política de mercado y de las relaciones sociales internacionales y la producción literaria. En 1981 publica una serie de libros titulados *Cien años de soledad*, *El siglo de las luces* y *Tres tristes tigres*, y la *Propuesta de las ciencias sociales del momento*. Son libros que se consideran eje de lo que se conoce como *boom* y realismo mágico.

Éxito de la literatura latinoamericana a partir del logro en tres escenarios distintos:

- Europa como escenario y norma de literatura universal.
- América enmarcada en su faceta de exotismo latinoamericano (para el lector norteamericano y europeo).
- Latinoamérica como espacio en el que se da la pluralización del público lector. Afectando, sobre todo en Latinoamérica a la cultura urbana de los países más desarrollados del continente.

Donghi resume que el éxito del *boom* es el éxito de la literatura americana a partir del logro de reconocimiento en tres escenarios distintos:

1. Europa como escenario y norma de la literatura universal: hay que triunfar primero en Europa para triunfar en Chile, por ejemplo. Todas las renovaciones europeas exigen un mercado que se renueve; ahí entran estas novelas, que son nuevas en Europa, ya que los europeos estaban cansados de la literatura europea. Por ello, se necesitaban cosas que hablasen de otro mundo.

2. América enmarcada en su faceta de exotismo latinoamericano (para el lector norteamericano y europeo). El *boom* viene a confirmar que Hispanoamérica es un sitio exótico, cosa que tampoco favorece a Latinoamérica.

3. Latinoamérica como espacio en el que se da la pluralización del público lector. Esto afecta sobre todo a la cultura urbana hispanoamericana de los países más desarrollados del continente. Ya hay una gran capa media capaz de consumir literatura, es decir, hay un público lector que puede recibir literatura, por lo que puede haber ventas. Las obras tienen lectores en Europa (siempre con el reduccionismo que supone ver Hispanoamérica como exótico) y en Hispanoamérica.

a. REALISMO MÁGICO

El **realismo mágico** también fue muy importante en aquella época. La noción del término proviene del libro de Franz Roh, *Realismo mágico*, referido a una tendencia postexpresionista que a partir de 1918 se había desarrollado en diferentes países de Europa y Estados Unidos. En Hispanoamérica la formulación del concepto de “realismo mágico” surge en 1947, cuando Arturo Uslar Pietri la utiliza para referirse a la cuentística venezolana. Alejo Carpentier volverá a retomarla en 1949 en su libro *El reino de este mundo*. La búsqueda de lo maravilloso surrealista lleva a Carpentier a concebirlo como revelación ontológica de América y a su literatura como “reflejo” de esa esencialidad. El continente objeto del “don” de la maravilla asume ese don como condición *per se* de su propia existencia. Ángel Rama cree que no se puede tratar de explicar la realidad americana con modelos exógenos y dice que todo lo del realismo mágico también es real (¿por qué lo real es lo europeo y no lo americano?). Teñir el concepto de lo real a lo que pasa en Europa deja fuera de lo real a muchas civilizaciones.

En el *Reino de este mundo* el prólogo nos habla precisamente de cómo se gesta este concepto. Lo que dice el autor es “Bueno estoy harto del surrealismo europeo que es un surrealismo prefabricado, eso no es casual, no nace de la naturaleza” Según él, el verdadero surrealismo es el que se da en América y es en el que convive lo vivo con lo espiritual, con lo religioso... lo no racional y que surge de la propia naturaleza. Es una forma esencial, concomitante a lo americano. Además, se da precisamente en la zona donde hay una huella africana.

Esta visión del realismo también tiene sus críticas como por ejemplo la de Ángel Rama. ¿Por qué lo real no va a consistir con los sueños con los espíritus? Ceñir el concepto de lo real a solo lo que pasa en Europa deja fuera de lo real a muchas civilizaciones, solo da por real a lo que se da en el mundo de la razón y la realidad es otra cosa. De esta forma, Rama discute

con Carpentier ya que le dice que lo que pasa en América no es realismo mágico sino realismo.

b. LAS REPERCUSIONES DEL BOOM

- La división que provocó en los campos intelectuales hispanoamericanos y, consecuentemente, la reaparición del debate en tomo a la especificidad de su literatura.
- La función que se atribuyeron los escritores consagrados, que llevan a cabo su *rol* discursivo y se transforman en emblemas nacionales, representando a América Latina en su conjunto, y promoviendo una cultura hispanoamericana integrada.
- La coincidencia y complicidad entre las diversas propuestas estéticas y los movimientos de liberación. Las propuestas que aspiraban a globalizar la imagen de América Latina emblematicaban como triunfo de los socialismos hispanoamericanos.

El componente crítico, periodístico y reflexivo que acompañó al Boom como un auténtico fenómeno universal.

- La división que provocó en los campos intelectuales hispanoamericanos y, consecuentemente, la reaparición del debate en tomo a la especificidad de su literatura.
- La función que se atribuyeron los escritores consagrados, que llevan a cabo su *rol* discursivo y se transforman en emblemas nacionales, representando a América Latina en su conjunto, y promoviendo una cultura hispanoamericana integrada.
- La coincidencia y complicidad entre las diversas propuestas estéticas y los movimientos de liberación. Las propuestas que aspiraban a globalizar la imagen de América Latina emblematicaban como triunfo de los socialismos hispanoamericanos.

El componente crítico, periodístico y reflexivo que acompañó al Boom como un auténtico fenómeno universal.

– De Latinoamérica solo alcanzaba una dimensión internacional aquello que era boom, si no escribías como el boom, no te iba leer nadie. Entonces, por una parte, la literatura americana ofrece una dimensión enorme para que se la conozca en Europa, pero, por otra parte, ciñe toda la literatura latinoamericana a ese tipo de literatura, con lo cual invisibiliza otros tipos de literatura que se pueden estar creando. Como es una cosa de mercado, o se vende o no se vende y si se vende se ve y si no se vende desaparece.



Por lo tanto, el boom sí que hizo una labor de difusión de la literatura latinoamericana, pero restringiendo esta literatura a solo un tipo de literatura.

- Por otra parte, está la función que se atribuyeron los escritores consagrados. Es decir, el realismo mágico era un realismo continental, no se hablaba de lite mexicana o cubana, sino de latinoamericana. Los representantes del boom eran no sol escritores, sino la voz de Latinoamérica en el mundo, eran el emblema, la guía... Entonces, los escritores no solo se quedan en el ámbito literario, sino que alcanzan otras dimensiones.
- En el 59 es la revolución cubana. Cuando habla de la coincidencia en el tiempo habla de que Europa está mirando a América y aquí se está produciendo la revolución cubana, Por otra parte, se está dando la teología de la liberación. Hay una serie de movimientos sociales, religiosos, culturales en LA que llaman la atención de Europa y Norteamérica y entonces a estos movimientos viene a unirse la literatura, y con ello el éxito del boom.
- Hay mucha teoría, mucha critica, mucho aparato periodístico que habla del boom y de sus novelas. No es que solo tiene éxito la literatura, sino que se habla, teoriza, reflexiona mucho sobre ella y entonces vemos que es una cosa muy compacta.

En cuanto a las **repercusiones del boom**, cabe destacar que este fenómeno solo puso a una parte de la literatura hispanoamericana en el mapa, es decir, solo alcanzaba la fama internacional aquello que era *boom*, sino no. Por una parte, ofrece a la literatura americana una dimensión importantísima para que se conozca en Europa, pero, por otra parte, ciñe o reduce toda la literatura hispanoamericana a un tipo de literatura y tapa las demás creaciones. Como es una literatura de mercado, lo que no se vende desaparece. Por lo tanto, el *boom* hizo una labor de difusión americana, pero restringiéndola a un solo tipo de literatura.

Otra de las repercusiones es la función que se atribuyeron los escritores consagrados, que llevan a cabo su *rol* discursivo y se transforman en emblemas nacionales, representando a Hispanoamérica en su conjunto, y promoviendo una cultura hispanoamericana integrada. Dicho de otra manera, el realismo mágico era continental, ya que se hablaba del *boom* y la literatura latinoamericana. Por ello, los escritores eran la voz de la literatura hispanoamericana en el mundo. Vemos, asimismo, que estos no solo se quedan en el ámbito literario, sino que alcanzan otros ámbitos.

En tercer lugar tenemos la coincidencia y complicidad entre las diversas propuestas estéticas y los movimientos de liberación. Las propuestas que aspiraban a globalizar la imagen de Hispanoamérica emblematizaban como triunfo de los socialismos hispanoamericanos. Hay que tener en cuenta que Europa está mirando a América, donde se

está produciendo en ese momento la revolución cubana y la teología de la liberación. Esto es así porque en Europa también había un movimiento de apertura. La revolución cubana supuso en Hispanoamérica la teología de liberación: en el 73 el socialista Allende es electo presidente en Chile, hay una serie de movimientos sociales, religiosos y culturales que llaman la atención de Europa y Norteamérica. A estos movimientos viene a unirse la literatura. Por ello también el éxito del *boom*.

Finalmente, se podría decir que el *boom* es un movimiento que tiene un aparato crítico importante: hay mucho componente crítico, periodístico y reflexivo que acompañó al *boom* como un auténtico fenómeno universal, esto es, se habla del *boom* cuando este se está dando. Mencionamos esto dejando de lado que se trata de grandísimos escritores, porque no es que sea una literatura mala.

Carlos Fuente en la obra titulada *La nueva novela hispanoamericana* (1969) habla de lo que supuso el *boom*. Este escritor consideró que hasta mediados del XX el escritor hispanoamericano oscilaba entre dos irreconocibles “visiones en conflicto”: la “del artista con aspiración universal” y la del “escritor nacional”. Esta situación era la que la “moderna novela” comenzó a superar. Pero la modernidad en la que el escritor se vio de pronto sumergido y enfrentado era una “modernidad enajenada”, y su situación conflictiva pasó a ser el resultado de “una guerra entre el atraso feudal y la modernidad propuesta por los países anglosajones y Francia”.

### c. INDIGENISMO

#### 1. El regionalismo: Otro puente a la vanguardia

El regionalismo cultural indigenista concebía la nación como un pueblo de antigua identidad histórica en cuya trayectoria la tradición del comunalismo campesino se remontaba al origen mismo del Tahuantisuyo. Esta perspectiva posibilitaba y legitimaba los valores ancestrales promovidos por las corrientes antropológicas, amenazados de destrucción y desaparición frente a la dependencia cultural. Frente a esto la internacionalización de la cultura promovía, no sólo a través de la cultura letrada, sino de los medios de comunicación -según esta perspectiva- una cultura homogénea y occidentalizante.

La narrativa indigenista, cuyo exponente principal es Arguedas, es una corriente literaria que va a hablar de Latinoamérica identificándola con toda la masa indígena. Es la literatura que se centra en la población, cultura y problemas existenciales y económicos indígenas. Es una corriente que viene del XIX, en el que hay dos posiciones: indigenismo e indianismo.

El indianismo es la corriente literaria que habla del indígena como una parte más de la naturaleza, todo visto con el exotismo y folklorismo en el que el indio se ve como objeto decorativo. El indigenismo se va a centrar en la problemática del indio, es decir, en todas las condiciones económicas, sociales, culturales, etc. que lo marginan. En realidad, lo iniciaría Bartolomé de las Casas. En el XIX habría muchas novelas que hablaran de eso, sobre todo en Perú, donde la masa indígena es importante.

José Carlos Mariátegui (1894-1930) publica en 1928 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, en los que explora y analiza la realidad de Perú: comienza con la economía, y continúa con el indígena, la tierra, la educación, la religión, el regionalismo y la literatura. Podríamos decir que hace un análisis marxista de las condiciones de Perú, ya que este país está sumido en un atraso. Estas ideas serían el inicio ideológico del indigenismo del siglo XX.

## 2. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

La materialización estética de esta nueva corriente discursiva regionalista representada por Arguedas incorpora un elemento relegado hasta entonces del dominio letrado que define la especificidad regional: el **quechua como nueva lengua literaria**. Frente al castellano, la lengua literaria oficial de la nueva narrativa, se impone la traducción mestiza (del quechua al castellano y del castellano al quechua) como la única forma de expresar la alteridad regional.

(beste diapositiva)

La nueva concepción del género parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural, sin advertencias premonitorias o atmósferas apropiadas; otorga validez a los dos órdenes

El escritor de mayor prestigio de corriente indigenista es José María Arguedas. Nace en la región de los Andes, donde convive con toda la población indígena (era blanco). Él habla quechua y en sus novelas recoge esta cosmovisión y esta forma de vida propia del mundo andino. La materialización de esta nueva corriente discursiva regionalista representada por Arguedas incorpora un elemento relegado hasta entonces del dominio letrado que define la especificidad regional: el quechua como nueva lengua literaria. Frente al castellano, la lengua literaria oficial de la nueva narrativa, se impone la traducción mestiza (del quechua al castellano y del castellano al quechua) como la única forma de expresar la alteridad regional. Cabe destacar, asimismo, que el indigenismo siempre está escrito por blancos, hasta el siglo XXI no hay indígenas que hablan de indigenismo.

La expresión literaria de los patrones culturales de la sierra sureña /el mundo mágico del habitante andino/ el ordenamiento social manifiesto en la injusticia de su aparato económico político/ el manifestarlo todo ello por medio de un lenguaje que expresa el contraste cultural que desautomatiza el texto en español/ la intertextualidad cultural entre otras cosas componen una obra de creación que pasa de la realidad percibida a través del dualismo y la explotación interna a la visión del país en la órbita mundial y en la mecánica de la colonización económica y cultural capitalista. La lucha capitalista y la deculturación que conlleva su régimen alternan el planteamiento a nivel privado y colectivo en el plano de la realidad andina, que también incluye lo que para occidente resulta mítico e imaginario.

Texto: *El sueño del Pongo*. Pongo era el criado que se utilizaba en casa. Vemos que la sintaxis cambia un poco con respecto al castellano. Estos cuentos hablan de la sociedad, la cosmovisión y el estilo de vida de los Andes.

### 3. Lo fantástico

Otra corriente dentro del *boom* sería la corriente de lo fantástico. En el Modernismo ya se había cultivado lo fantástico. Es una corriente que ya viene del siglo XIX, que manejaba Rubén Darío o Lugones, pero en esta visión lo fantástico todavía no tenía autonomía, simplemente se desprendía de la realidad.

La nueva concepción del género parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural, sin advertencias premonitoras o atmósferas apropiadas; otorga validez a los dos órdenes.

Todorov Tzvetan es muy importante en este movimiento. Tiene un libro titulado *Introducción a la literatura fantástica*, donde habla de tres categorías:

1. Lo insólito: es un tipo de literatura en la que el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato. Por ejemplo, la existencia de una momia, relatos detectivescos.
2. Lo maravilloso: el fenómeno sobrenatural queda sin explicación cuando se acaba el relato. Por ejemplo, los cuentos de hadas, las fábulas o las leyendas, donde los detalles sobrenaturales entran dentro de la lógica del relato.

3. Lo fantástico: prevalece la ambigüedad y la duda. Se encuentra entre lo insólito y lo maravilloso, es decir, hay una realidad maravillosa y otra que parece explicable por la lógica. Estas dos conviven y ninguna prevalece a otra. El efecto de lo fantástico dura mientras el lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional, esto es, el lector no sabe si lo que ha leído es real o fantástico.

#### 4. EL REINO DE ESTE MUNDO, ALEJO CARPENTIER

En el prólogo de *El reino de este mundo*, por ejemplo, está recogido un viaje de Alejo Carpentier a Haití. En la isla se da cuenta de cómo es la realidad americana frente a la europea: religión, ideología, el tipo de pueblo que crea la historia... Esa América atlántica es donde se da un tipo de ser que tiene que ver con lo real maravilloso, esto es, una concepción de la realidad que incorpora a lo maravilloso dentro de su visión de mundo. Carpentier habla del realismo mágico como algo ontológico en América, para aludir a lo postizo o poco natural que es el realismo en Europa.

### **Alejo Carpentier – El reino de este mundo.**

#### **PRÓLOGO**

A fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe las ruinas, tan poéticas, de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la ciudadela La Ferrière- y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo el Cap Français de la antigua colonia-, donde una calle de larguísimo balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte. Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitarlo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria -¿no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y payasos de la fête foraine, de los que ya Rimbaud se había despedido en su Alquimia del Verbo?-. Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. O, todavía, lo maravilloso literario: el rey de la Julieta de Sade, el supermercado de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo.

Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocado por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. Y hoy existen códigos de lo fantástico, basados en el principio del

burro devorado por un higo, propuesto por los Cantos de Maldoror como suprema inversión de la realidad, a los que debemos muchos “niños amenazados por ruiseñores”, o los “caballos devorando pájaros” de André Masson. Pero obsérvese que cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de Formas de nuestra naturaleza con todas sus metamorfosis y simbiosis-, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea. Ante la desconcertante pobreza imaginativa de un Tanguy, por ejemplo, que desde hace veinticinco años pinta las mismas larvas pétreas bajo el mismo cielo gris, me dan ganas de repetir una frase que enorgullecía a los surrealistas de la primera hornada: Vous qui ne voyez pas, pensez à ceux qui voient. Hay todavía demasiados “adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas” (Lautréamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas. Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos apoco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de 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”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco. Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio en Los trabajos de Persiles y Segismunda, acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina. Asimismo el viaje del personaje, desde Toscana a Noruega, sobre el manto de una bruja. Marco Polo admitía que ciertas aves volaran llevando elefantes entre las garras, y Lutero vio de frente al demonio, a cuya cabeza arrojó un tintero. Víctor Hugo, tan explotado por los tenedores de libros de lo maravilloso, creía en aparecidos, porque estaba seguro de haber hablado, en Guernesey, con el fantasma de Leopoldina. A Van Gogh bastaba con tener fe en el Girasol, para fijar su revelación en una tela. De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento como lo hicieron los surrealistas durante tantos años-nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica “arreglada”, ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta. No por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios de un regreso a lo real término que cobra, entonces, un significado gregariamente político-, que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato “enrolado” o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas. Pero es indudable que hay escasa defensa para poetas y artistas que loan el sadismo sin practicarlo, admiran el supermacho por impotencia, invocan espectros sin creer que respondan a los ensalmos, y fundan sociedades secretas, sectas literarias, grupos vagamente filosóficos, con santos y señas y arcanos fines nunca alcanzados-, sin ser capaces de concebir una música válida ni de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe.

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. Conoció ya la historia prodigiosa de Bouckman, el iniciado jamaicano. Había estado en la Ciudadela La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las Prisiones imaginarias del Piranese. Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de

cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy. Siempre me ha parecido significativo el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaran todavía a la busca de El Dorado, y que, en días de la Revolución Francesa -¡vivan la Razón y el Ser Supremo!-, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la Ciudad Encantada de los Césares. Enfocando otro aspecto de la cuestión, veríamos que, así como en Europa occidental el folklore danzario, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico o invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciado: tal los bailes de la santería cubana, o la prodigiosa versión negroide de la fiesta del Hábeas, que aún puede verse en el pueblo de San Francisco de Yare, en Venezuela.

Hay un momento, en el sexto canto de Maldoror, en que el héroe, perseguido por toda la policía del mundo, escapa a “un ejército de agentes y espías” adoptando el aspecto de animales diversos y haciendo uso de su don de transportarse instantáneamente a Pekín, Madrid o San Petersburgo. Esto es “literatura maravillosa” en pleno. Pero en América, donde no se ha escrito nada semejante, existió un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la Historia. Maldoror lo confiesa el mismo Ducase- no pasaba de ser un “poético Rocambole”. De él solo quedó una escuela literaria de vida efímera. De Mackandal el americano, en cambio, ha quedado toda una mitología, acompañada de himnos mágicos, conservados por todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias del Vandou. Hay, por otra parte, una rara casualidad en el hecho de que Isidoro Duchase, hombre que tuvo un excepcional instinto de lo fantástico-poético, hubiera nacido en América y se jactara tan enfáticamente, al final de uno de sus cantos, de ser “Le Montevideén”). Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fantástica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.

Sin habérmelo propuesto de modo sistemático, el texto que sigue ha respondido a este orden de preocupaciones. En él se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles. Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de los personajes incluso secundarios-, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. Y sin embargo, por tal dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?

Carpentier no inventa nada en esta obra, sino que hace un trabajo de archivo y crea un relato sobre la revolución haitiana. Sin embargo, intercala en ella la interpretación popular de esos hechos históricos a través de lo que dice el pueblo. Así, tenemos una lectura fantástica de lo

que son fechas y lugares de las historias contadas. Por ejemplo, cuando señala que Mackandal fue ajusticiado, él interpreta ese ajusticiamiento según lo contado por la gente.

Carpentier acuña lo real maravilloso e introduce a todo el elemento negro: la espiritualidad africana, la forma africana en combinación con la indígena y española. Por tanto, el texto tiene mucho de lo atlántico negro y de la esclavitud. En aquella época había que buscar formas para la libertad y eso formó al final una cultura.

Lo real maravilloso es lo acuñado por Carpentier en Haití: todo es maravilloso allí. El realismo mágico, en cambio, es una realidad que excede el concepto de realidad occidental. En realidad, este no es un término genuinamente americano, sino uno europeo aplicado a América. En realidad, no hay diferencia entre los dos movimientos: el primero se basa más en el elemento negro y el segundo en el indígena.

Vemos que Carpentier combina el lenguaje de las crónicas sobre ese paisaje maravilloso y la propia visión de los libros de caballerías medievales. Cabe destacar que el lenguaje americano se puede considerar barroco. Se puede decir, asimismo, que las obras de Carpentier tienen el ritmo de composiciones musicales, sobre todo barrocas, es decir, vemos en sus obras la enorme importancia de la música.

Con Carpentier lo que vemos es el cambio de rumbo en lo que se concebía como literatura americana, pues lo convirtió en un foco donde se concentraban las más grandes y dispares cuestiones estéticas e intelectuales. Encontramos en el texto la vanguardia, el negrismo, el existencialismo, el mito, la historia, la revolución, la identidad cultural, el primitivismo, la civilización, el concepto de arte...

A partir de Carpentier comienza a creerse en la novela como vehículo todopoderoso de expresión americana. Como dijimos, es el escritor cubanísimo, pero parece que no nació en Cuba. Su padre era arquitecto francés y su madre rusa, por lo que las culturas en las que se crió fueron la cubana y la europea. Vemos la simbiosis cultural en la que vivió. No obstante, su literatura está vinculada a la Habana: menos *El reino de este mundo* que sucede en Haití, el resto de novelas están situadas en la Habana y en distintas épocas.

Carpentier vivió en Haití y también en París como agregado cultural cubano. 1943 es un año señalado porque es el año en que visita Haití y escribe este manifiesto de lo real fantástico. Allí sufre la gran revelación de lo que era este movimiento, el cual tenemos que leer como una especie de ruptura con los presupuestos europeos. Utiliza, además, lo maravilloso en relación con el surrealismo y maravilloso, por eso toma el término *maravilloso y no mágico*.



En su concepto de real maravilloso aúna las nociones surrealistas y los de la realidad comprometida. Con sus postulados sobrepasa ambas nociones, que entonces se manejaban en Europa, esto es, supera estas dos nociones a la vez que las combina.

Frente al surrealismo existe en Europa una realidad comprometida de Sartre o Gide, que habla de un punto de vista existencialista y marxista de toda la desgana de vivir en una época de postguerra. Él lo supera con lo real maravilloso. Por otra parte, lo que hace con el real maravilloso es entrar en un mundo primitivo.

Con todo esto, podemos definir el realismo mágico como una poética, un lenguaje y una visión narrativa que los novelistas hispanoamericanos han manejado como nadie. Tendríamos que verlo como un logro estético, no como una predisposición cultural (que es una esencia americana). La crítica desmentiría a la visión ontológica y existencialista de Carpentier, que la usó para oponerla a Europa.

El libro titulado *El reino de este mundo* va sobre la revolución haitiana que tiene lugar entre 1791-1804. Esta fue la primera revolución colonial (contra el blanco). Las demás revoluciones de independencia comienzan más tarde, en 1810. En 1603 los españoles abandonan la mitad occidental de La Española en manos francesas. El régimen es idéntico al de Cuba: régimen económico de plantaciones y esclavismo, en el que se dan los cimarrones: los esclavos que se escapaban de las plantaciones y vivían en palenques y quilombos. El primer líder de estas comunidades fue Mackandal, jurado en 1752, convertido en sacerdote vudú. Estas comunidades eran una red de resistencias a la colonia, donde la religión servía como resistencia al poder.

Mackandal fue ejecutado a los 33 años, antes de la revolución de Haití. Se infiere que fue el líder que sembró la revolución haitiana. Era un negro bozal del Congo, es decir, no sabía hablar español. En su forma de resistencia y liberación también se hablaba de profanación de la religión cristiana y del conocimiento de las hierbas (por lo tanto, de envenenamiento). Fue condenado a la hoguera en 1758. Lo que la historia vivió como ejecución, el pueblo lo vivió como transformación (en animales).

En la obra también aparecen otros personajes históricos: Bouckman y Henry Cristophe (reinado: 1811-1820). Este último fue quien mandó construir la fortaleza de La Ferrière, una fortaleza construida con sangre de vacas y cabras según el libro. Henry Cristophe terminó suicidándose con una bala de oro. Vemos esta visión de la historia desde un punto de vista que parece fantástico.

En el siglo XVIII se asientan muchas novelas de Carpentier porque se da la ruptura con la razón, es decir, Carpentier habla y juega con el exceso vs la razón. Diríamos que es un escritor absolutamente barroco. El Barroco americano lo ocupa todo con esta idea de que hay un vacío de autoridad. Esta idea se asentó en América de tal manera que todo era tensión, ironía, querer nombrar lo que no se podía... Por ello, el barroco se considera lenguaje genuino de América, y el realismo mágico y lo real fantástico son vertientes de este.

La cultura de Carpentier es amplia y variada en cuanto al número de ciencias, culturas y mitos que aparecen en sus cuentos, que abarcan lo que podría ser una literatura cosmopolita.

#### d. BORGES

Estrategias inmanentes a la obra borgiana:

- Dimensión filosófica del texto literario mediante la cita, la copia, la reescritura de otros textos provenientes de otros campos artísticos o científicos.
- Literatura como ironía, parodia, resumen de ciencias, y maestra del saber científico en un juego incrédulo de la lógica.
- Unicidad y mezcla
- Universalismo y localismo
- Tradiciones de oriente y occidente
- Alta cultura y cultura popular
- El elitismo y lo marginal
- La urbe y el campo
- La modernidad y el primitivismo
- Dos constantes:
  - Perfección matemática de la trama (orden lógico, finito).

Lo fantástico como fuente de creación ilimitada.

Nos damos cuenta de que en la mayoría de los relatos todo esto se hace mediante la cita, copia o reescritura, provenientes de otros campos artísticos o científicos. Todo ello se corresponde con un sentido de la literatura como ironía: el juego de hacer parecer lo que en realidad no es o no importa. ¿Por qué la filosofía va a ser un discurso de mayor valor que un discurso literario sobre filosofía?

Relacionado con esta idea, nos da la idea de unicidad y mezcla: parece un único relato, pero en realidad está formado por una mezcla de citas y referentes que nos lleva a códigos diferentes (música, matemáticas, saberes orientales...).

Al mismo tiempo se da el universalismo y el localismo: las obras tienen temas filosóficos universales, pero son obras centradas en lo criollo, en Buenos Aires... Aunque parece que es un hombre que ha viajado mucho, cuyo saber remite a tanto conocimiento, escasamente salió de Buenos Aires con vista. Por tanto, vemos la contradicción entre cuentos que muestran un conocimiento universal y la propia vida del autor. En resumen, se podría decir que mezcla todo lo de la alta cultura y la cultura popular (el acopio que hace del gauchismo, la tipología argentina, el campo, la pampa, los valores patrios, el tango...).

De la misma manera, caracteriza su obra la mezcla entre lo elitista y lo marginal. Tenemos constantes referencias a autores escasamente conocidos, saberes ocultos, sabios de la antigüedad que solo los expertos conocen... Asimismo, encontramos todo lo que viene del lunfardo (el lenguaje o jerga que se usa en los ambientes porteños).

Finalmente, nos encontramos con la mezcla de Modernidad y primitivismo: está hablando de las ciencias de su momento y, a la vez, de la vida perdida del gaucho en la pampa; o habla primero del pensamiento sofisticado de un escritor inglés y después de los hombres bajos, sin escrúpulos...

A pesar de tantos opuestos y los múltiples códigos a los que remite su obra, hay dos constantes:

1. La perfección matemática de la trama (orden lógico, finito). Borges no crea una ambigüedad a nivel semántico, sino sintáctico: que un hipérbaton se encuentre antes que otro crea una perfección matemática que condiciona la lectura del cuento. Diríamos que Borges juega con la construcción del relato.
2. Lo fantástico como fuente de creación ilimitada, siempre combinada con esa precisión matemática. Esta constante se basa en la fábula.

¿Diferencia entre trama y fábula?

- Fábula: lo que pasa.
- Trama: cómo se cuenta lo ocurrido.

Es muy fácil imitar a Borges, pero es imposible llegar a escribir como él.

## La casa de Asterión

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas femeninas aquí ni el bizarro aparato de los palacios, pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida.) Hasta mis detractores admiten que no hay *un solo mueble* en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que hoy hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Loas enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos.) Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior* o *Ahora desembocamos en otro patio* o *Bien decía yo que te gustaría la canaleta* o *Ahora verás una cisterna que se llenó de arena* o *Ya verás cómo el sótano se bifurca*. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

No sólo he imaginado esos juegos, también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes, la casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris, he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

-¿Lo crearás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió.

*El mito del Minotauro:* Según cuentan el mito, el Minotauro era un monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre. Él nació de la unión de la Reina Cretense Pasifae y el gran Toro Blanco que Poseidón había entregado a su marido, el Rey Minos. Poseidón ordenó que sea sacrificado en su honor, pero Minos no lo hizo y lo mantuvo oculto en su corte. Las consecuencias fueron desastrosas y así nació el Minotauro (cuyo nombre significaba el "Toro de Minos"). Minos se avergonzó tanto de la existencia de aquella criatura que lo encerró en un complejo construido por el gran genio "Dédalo" y fue llamado "Laberinto". Con el pasar del tiempo, esta criatura cada nueve años devoraba a siete jóvenes y siete doncellas atenienses. Teseo al enterarse de tan cruel práctica, decidió acabar con el Minotauro. Así que, con la ayuda de la hija de Minos, Ariadna, no solo logró su objetivo, sino también pudo escapar de la complejidad del Laberinto gracias al hilo que su amante le había antes de entrar.

El cuento es una reelaboración, resemantización del mito del minotauro, es decir, la semántica va a cambiar de significado. Borges va a jugar con este mito creando este cuento, que no habla de minotauro sino de Asterión, nombre que el minotauro se da a sí mismo (tiene que ver con un origen divino). La percepción monstruosa que se ha dado se humaniza porque tiene nombre propio y habla de casa. Además, habla en primera persona y se nombra a sí mismo. Así, vemos todas las atribuciones de carácter humano que se hace a sí mismo.

En cuanto a la elaboración del mito, encontramos notables diferencias entre el mito clásico y el cuento de Borges. En el mito clásico el minotauro no tiene voz y todo el protagonismo de la acción se lo lleva Teseo. Aquí es completamente diferente, ya que su participación es casi ridícula y, asimismo, toda la heroicidad de Teseo queda reducido porque Asterión le está esperando. Por otro lado, así como Teseo no utiliza la espada en el mito clásico, sí que lo hace en el cuento de Borges. Aquí es Teseo el que ataca y acaba con el minotauro.

Tenemos primero la perspectiva del minotauro, que nos habla de sus costumbres, miedos, deseos..., algo que nunca habíamos tenido. También está muy humanizado de su acusada soberbia. Además, está constantemente reflexionando y dice que tiene temor por lo desconocido. Vemos que tiene características tan humanas que el lector empatiza con él, sobre todo en la soledad. Aun así, no hay que olvidar que es una naturaleza mixta, ya que tiene, por otro lado, rasgos animales, que se expresan sobre todo en la relación que tiene con las víctimas (las mata). No obstante, cuando las mata no se ensangrienta, es decir, no se las come. Simplemente juega a matar a las víctimas, pero luego las deja. Asterión hace esto

con la intención de liberar a esas personas de todo mal (concepción cristiana). De hecho, él piensa que en algún momento alguien vendrá a liberarle de todo mal. Ese alguien es Teseo.

En el mito clásico el minotauro estaba encerrado prisionero, mientras que con Borges no: todas las puertas están abiertas, pero él prefiere no salir porque sabe que la gente le tiene miedo.

Se da también un intercambio entre civilización y barbarie: en el mito clásico Teseo es civilización y el monstruo barbarie; con Borges es al revés porque Teseo solo aparece para matar al minotauro. En el mito Teseo lleva a cabo numerosas hazañas, es un héroe mítico. Podemos relacionar esto con la justicia ateniense porque esta aunaba fuerza física, inteligencia, agudeza...; por ello, Teseo es el prototipo de héroe griego por excelencia. En Borges todo esto cambia: se produce una desvirtualización, casi burla, de este héroe mítico y una reivindicación del otro.

El desenlace es sorpresivo e inesperado: el minotauro está hablando de la reflexión que ha hecho y de repente viene Teseo. Este final también es característico de Borges porque parece ser que Teseo no le interesaba nada al escritor. Se podría decir, otra vez, que hay una especie de degradación del héroe mítico.

En el mito ateniense se nos da la imagen de enrevesadas galerías que imposibilitan la salida. Salir del laberinto es encontrar las líneas de identificación para después encontrar la identidad en el tiempo y el espacio. Cabe destacar que etimológicamente laberinto significa "hacha con dos cortes", imagen que lucía en las paredes de muchos monumentos heroicos y parece que tenía una significación solar. De hecho, el laberinto se presenta a veces en forma circular, como el sol. Es curioso que se represente en el laberinto el combate entre naturaleza humana y animal, y que sea el lugar donde se esconde lo monstruoso.

El mito del laberinto también se reelabora en *La casa de Asterión*. En Borges el laberinto es la casa. Este laberinto tiene que ver con la peregrinación: la vida es el camino para buscar la salida. En efecto, hay teóricos que relacionan el laberinto con los diversos caminos de la vida. Algunos también aplican al minotauro el mito del nacimiento.

Si nos fijamos en el final, vemos una vez más que se desvirtúa el logro de Teseo del mito clásico. En este, cuando Teseo vence al minotauro está venciendo al impulso animal, por lo que reina la civilización. Aquí, no obstante, todo cambia, ya que la civilización es Asterión.

El mito clásico surge y se desarrolla en la tradición oral para explicar la situación de ese momento y hacer un pasado glorioso del que Atenas se sintiera orgulloso. Borges, en

cambio, lo hace para hacer ver que puede haber una lectura diferente y opuesta. El autor dibuja un ser prácticamente humano perdido en un mundo que se enreda y está lleno de soledad. La estrategia de Borges es hacer que el personaje hable, ya que así se humaniza. Diríamos que el cuento es una desestructuración y un cuestionamiento del mito clásico, puesto que desdice todo lo que el mito justificaba.

e. García Márquez, Rulfo y otras perspectivas del *Boom*

- Cuentista/narrador, cuya destreza se deriva de una cultura oral.
- Narrador superestrella, generada por la producción de una cultura de masas.
- Narrador/fundador de cosmos propios tales como Macondo.

Con García Márquez y Rulfo vemos la figura del cuentista narrador, cuya destreza deriva de una cultura oral. Hay que tener en cuenta el mérito que tiene García Márquez, ya que elevó la lengua de la clase popular colombiana al prestigio de la literatura canónica. En realidad, el avance de Márquez fue no seguir el canon peninsular, sino buscar un lenguaje que expresara mejor una realidad contemporánea del escritor, es decir, una expresión de lo genuinamente americano.

En cuanto a **García Márquez**, se dice que su papel de periodista es fundamental como método de construcción de su literatura, ya que capta crónicas populares que surgen en torno a personajes fabulosos o acontecimientos acontecidos, sobre todo en la zona caribeña, que es donde se ubica su literatura. En su trayectoria como periodista recogió muchas historias que rayaban lo mágico o extraordinario. Por ello, decimos que el realismo mágico es la realidad vivida por los personajes colombianos que habitan las novelas y cuentos de este autor.

Encarna, asimismo, la figura del narrador superestrella, producto de la cultura de masas. Los medios de difusión en la época ya son masivos, por lo que García Márquez pasa de ser una figura célebre en el mundo del libro a ser figura nacional. Por otra parte, fue fundador de todo un cosmos (lugar imaginario), en el que encontramos, por ejemplo, Macondo. Forma parte de los autores que fundan un territorio mítico, el cual impera como referente en la literatura.

En este punto surge una cuestión: ¿Por qué persiste esta idea de cuentista y narrador basado en la literatura oral? O, dicho de otro modo, ¿por qué sigue habiendo literatura oral en el tiempo de Márquez? Algunos críticos aluden a la persistencia del mundo rural todavía hasta en lo más urbano del mundo hispanoamericano. Por tanto, la tradición oral todavía pervive

aunque las ciudades sean cosmopolitas. Esto es así porque durante muchos siglos la imprenta estuvo vetada: los libros se producían en España y después se enviaban a Hispanoamérica, donde la cultura letrada era bastante limitada. Por ello, se hacía todo por vía oral.

Otro de los autores que se identifica con esta oralidad es **Rulfo**. En sus obras se ve claramente que la narrativa tiene una primera persona que está hablando con el lector.

A pesar de que estos son autores que no vienen de un extracto popular, sino que son autores cultivados, incluso universitarios, se acercan al mundo rural y lo toman para crear su literatura. A veces se adecúan tanto a lo oral que parece que un lugar es tal y como lo cuentan: ves hablando a los personajes y te identificas con ellos, esto es, vives los personajes. Estos autores crean un lenguaje tan popular que parece que los personajes están vivos en los cuentos, cuando en realidad tan solo se trata de personajes inventados.

#### Los funerales de la Mamá Grande – García Márquez

El relato de los funerales que lleva a cabo el cronista, anticipándose a los historiadores, rescata lo que la memoria colectiva, su público, quiere rescatar, el espectáculo.
---

El cuento que le da nombre al libro, “Los funerales de la Mamá Grande”, es la génesis de lo que fue *Cien años de soledad*. De hecho, alguno de los personajes sale en ambos libros o se le alude.

El relato lo lleva a cabo el cronista. Un cronista que alude a las crónicas medievales, como el juglar que va de pueblo en pueblo contando los acontecimientos sucedidos en las localidades cercanas. Es muy común que haya un cronista que se interpone entre el autor y el lector para contar los hechos.

Además, cabe destacar que lo hace todo de forma oral, ya que lo quiere contar antes de que lleguen los historiadores, es decir, antes de que llegue la Modernidad, antes de que la literatura ya sea ejercida por unos cánones, una imprenta y unas normas. En definitiva, quiere aludir al poder de la comunicación antes de que existiesen las normas.

A través del cuento quiere impactar en la memoria popular, a la que le interesa lo espectacular, ya que como personas eso es lo que retenemos en la memoria. Por esta razón, García Márquez alude más a las sensaciones que a los datos. Este tipo de memoria no hay que guardarlo en ficheros o periódicos, sino que todo resulta mucho más cercano.



Así, parece que la escritura y la historia implican la destrucción de un mundo y una forma de verlo basado en la cultura oral y la memoria. Diríamos que la literatura de Márquez habla de un mundo donde la lógica oral de la memoria y la repetición de sucesos se fuese a extinguir por la llegada de la Modernidad, ya que esta va a implicar catalogaciones, entre otras cosas. Sus obras remiten a un estado en que la Modernidad no toma parte. La de Márquez sería una propuesta de lo premoderno.

Todo lo mencionado forma el grueso de lo que significa en realidad el realismo mágico porque es una dimensión fuera del control de occidente.

Estas ideas que podrían ser anacrónicas para nuestros tiempos, las podemos descifrar desde el presente como un mundo nostálgico, un mundo de lo que ya no está.

Antes de los años 50, antes del *boom*, en las novelas hispanoamericanas se representaba a un héroe que tenía que dominar la inmensa naturaleza americana. Aquí este tipo de personaje heroico desaparece y aparecen otro tipo de autores que manifiestan afición por otro tipo de literatura y héroe. Vemos que el *boom* da un giro respecto a este tipo de personaje: ahora les interesa un personaje que convive y conoce la naturaleza, que incluso la obedezcan. Los narradores crean una realidad propia y alterna que no refleja fielmente la sociedad tal y como era e iba avanzando, sino que crean universos que tienen su propia lógica de funcionamiento.

Posteriormente, esta idea de elevar y mezclar lo popular con lo culto va a tener seguidores, en los que ya la radio o la televisión van a entrar a formar parte de la novela, es decir, los productos de la cultura de masas pasan a formar parte de la cultura culta. El *boom* es donde se inicia esa renovación literaria.

El lenguaje del cuento tiene mucho que ver con el Barroco, basado en una hipérbole que lo ocupa todo. Por tanto, nos encontramos con la exageración de toda realidad.

El relato habla del final de la vida de la Mamá Grande, que en realidad significa el final de toda tradición. La enumeración es hiperbólica en el cuento e implica una saturación. Todo el orden desorbitado es lo que aleja el relato de lo cotidiano. Habla también de los miembros de su tribu como una civilización prehistórica. El papel del párroco, asimismo, está muy omnipresente, pero siempre con la idea de que parece un personaje de Botero: personajes exagerados, a punto de explotar. Da cuenta de toda la historia popular, donde la historia se mezcla con la leyenda. Habla de lo extraordinario, lo indeterminado y maneja caprichosamente el tiempo, imitando un poco a la memoria.

En cuanto al estilo, hay una nota carnavalesca, sorprendente. Esto tiene que ver con lo exagerado de los disfraces y eventos. Esto es interesante para ver la carnavalización de la literatura, la prensa y los medios de comunicación. Todo es burla y parodia.

Los fuegos artificiales/fatuos del evento. Lo que los funerales simbolizan, es la muerte de la cultura fundamentada en los pilares de la familia, el ritual y el esplendor del espectáculo, sino también una forma de poder, inmediato, directo, tradicional y tangible, sustituido por la abstracción presidencial.

#### f. Teatro

Innovación del teatro: Bertolt Brecht y su «teatro épico» distintas técnicas y efectos dramáticos: máscaras, música, danza... realismo social, existencialismo, experimentación, absurdo, una intención crítica y analítica, recreaciones del teatro griego o de las expresiones del folklore local renuevan el teatro de Latinoamérica a mediados del siglo XX. Como en el resto del mundo occidental se promueve la ruptura del teatro comercial y la ocasión social que posibilita la escena. Sartre, Genêt, Ionesco, los teatros independientes, los grupos estudiantiles... promueven un teatro ajeno al formalismo y la ortodoxia burguesa.

Bertolt Brecht y su “teatro épico” supusieron una innovación en este ámbito por la utilización de distintas técnicas y efectos dramáticos: máscaras, música, danza... Dicho de manera más general, se podría afirmar que el realismo social, el existencialismo, la experimentación, el absurdo, una intención crítica y analítica, las recreaciones del teatro griego o de las expresiones folklóricas locales renuevan el teatro hispanoamericano a mediados del siglo XX.

Mientras tanto, en el resto del mundo occidental se promueve la ruptura del teatro comercial y la ocasión social que posibilita la escena. Sartre, Genêt, Ionesco, los teatros independientes, los grupos estudiantiles... promueven un teatro ajeno al formalismo y la ortodoxia burguesa.

## 2. Poesía del boom

Estructura:

Tendencias de posvanguardia: El intelectualismo: <i>Orígenes</i> /los “contemporáneos” El surrealismo: <i>Que</i> / <i>Mandrágora</i> La poesía otra: la antipoesía: Nicanor Parra  Personalidades: <i>Boom</i> y más allá: Lezama Lima, Pablo Neruda y Octavio Paz
--

Además de la narrativa, tenemos la poesía coetánea del *boom* y el posvanguardismo. A partir de las vanguardias, el criollismo, el negrismo, el indigenismo, etc. surgen varias tendencias en cuanto a la poesía:

1. Primero, la del intelectualismo con en la revista *Orígenes*: se trata de intelectuales que se oponen al estridentismo (poesía vanguardista mexicana). Aquí cabe nombrar a Lezama Lima, poeta absolutamente barroco. Representa la posvanguardia y el *boom* de la poesía cubana. Diríamos que marcó todo un camino desde la revista *Orígenes* y sería ejemplo fehaciente de lo que más tarde se llamó neobarroco. Asimismo, tenemos “los contemporáneos”.
2. En segundo lugar está el Surrealismo, que se ejemplifica en las revistas *Que* y *Mandrágora*. El poeta más sobresaliente en este ámbito es Octavio Paz.
3. Por otra parte, está la otra poesía, llamada la antipoesía, cuyo principal representante es Nicanor Parra.

Esta tercera tendencia es la que ocupará nuestro centro de atención, por considerarla activa en los discursos de la Modernidad y la otredad. Como decimos, esta corriente comienza en 1954, cuando Parra publica *Poemas y antipoemas*, lo que marca otra línea poética que va en contra de todo lo que es la poesía del *boom*: la antipoesía. Como decía Huidobro, este libro supuso la ruptura con la poesía poética de poético poeta, es decir, con la concepción que se tenía del poeta y de la poesía.

Por estas fechas, Pablo Neruda, desde el hermetismo de las *Residencias*, declaró estar en busca de una dicción más transparente, que impulsó sus *Odas elementales*.

### a. ANTIPOESÍA

El momento en que surge esta antipoesía se relaciona, como categoría con la antiliteratura, una literatura de negación, que desemboca en el silencio de Rimbaud, la página en blanco de Mallarmé, el antiteatro (Beckett, Ionesco...), la antinovela, cuyo factor común es la desescritura o la deconstrucción de las categorías de cada género.

Cuando se dice *antipoesía* se hace referencia a la solemnidad que se le concedía a la voz poética de los autores, esto es, se eliminaba la barrera entre lo que es la literatura solemne, seria, y la literatura popular, donde destacamos poetas comunicantes, los cuales tienen más de coloquial, de cotidiano, de oralidad. Los poetas comunicantes (Helmann y Benedetti), están más integrados en el mundo tradicional, por lo que apelan a la oralidad, cotidianeidad y al coloquialismo. La forma de innovar de estos poetas es destruir el concepto de poesía que se tenía hasta entonces.

La antipoesía se relaciona, como categoría con la antiliteratura, una literatura de la negación, que desemboca en el silencio de Rimbaud, la página en blanco de Mallarmé, el antiteatro (Beckett, Ionesco), la antinovela, cuyo factor común es la desescritura o la deconstrucción de las categorías de cada género.

### PARRA

No obstante, la antipoesía de Parra no es exclusivamente una literatura de oralidad, de la cotidianidad y del coloquialismo, sino un modo distinto de producción textual fundado en el conocimiento, manejo y transgresión de operaciones textuales de lectura y escritura singulares y específicas. Parra muestra la disidencia sobre otros notables poetas e intentará desarticular los distintos géneros, valores, tópicos... Para ello, recurrirá a la parodia, la ironía, a desmontar la poesía ya escrita y consagrada, dialogar con la poesía... es decir, el concepto de creación poética y el concepto de objeto poético va a sufrir una transformación.

El propio Parra observa como Neruda fue siempre un desafío para él como monstruo de la poesía, que junto a otros (Vallejo, Mistral...) activaron su poesía anti-Neruda, anti-Vallejo, anti-Mistral...

Así, Iván Carrasco (1990) dividirá en tres grupos los antipoemas de Parra:

1. Antipoemas metaliterarios.
2. Antipoemas de lo sagrado.
3. Antipoemas de la cotidianidad.

Entonces le da un vuelco al lenguaje poético y lo que conformaría es la disonancia poética. Con esto quiere decir que no va a hacer las aventuras poéticas de los vanguardistas, no va a experimentar en el sentido de renovar el lenguaje, sino de renovar el concepto poético.

Vamos a ver ahora algunos ejemplos de poemas de Parra:

a. "La montaña rusa"

Durante medio siglo la poesía fue  
el paraíso del tonto solemne.  
Hasta que vine yo  
y me instalé con mi montaña rusa.  
Suban, si les parece.  
Claro que yo no respondo si bajan  
echando sangre por boca y narices.

Puede referirse a Neruda, que fue su anticristo. ¿Qué puedo hacer yo si Neruda lo ocupa todo? Vemos esta continua provocación de disonancia. Este tipo de poesía abrió lugares a otros poetas que vendrían detrás siguiendo el mismo camino y tratando de renovar el concepto de poesía.

b. "Manifiesto"

Señoras y señores  
Ésta es nuestra última palabra.  
-Nuestra primera y última palabra-  
Los poetas bajaron del Olimpo.  
  
Para nuestros mayores  
La poesía fue un objeto de lujo  
Pero para nosotros  
Es un artículo de primera necesidad:  
No podemos vivir sin poesía.  
A diferencia de nuestros mayores  
-Y esto lo digo con todo respeto-  
Nosotros sostenemos  
Que el poeta no es un alquimista  
El poeta es un hombre como todos  
Un albañil que construye su muro:

Un constructor de puertas y ventanas.

Nosotros conversamos  
En el lenguaje de todos los días  
No creemos en signos cabalísticos.

Además una cosa:  
El poeta está ahí  
Para que el árbol no crezca torcido.

Este es nuestro mensaje.  
Nosotros denunciarnos al poeta demiurgo  
Al poeta Barata  
Al poeta Ratón de Biblioteca.  
Todos estos señores  
-Y esto lo digo con mucho respeto-

Deben ser procesados y juzgados  
Por construir castillos en el aire  
Por malgastar el espacio y el tiempo  
Redactando sonetos a la luna  
Por agrupar palabras al azar  
A la última moda de París.  
Para nosotros no:  
El pensamiento no nace en la boca  
Nace en el corazón del corazón.

Nosotros repudiamos  
La poesía de gafas oscuras  
La poesía de capa y espada  
La poesía de sombrero alón.  
Propiciamos en cambio  
La poesía a ojo desnudo  
La poesía a pecho descubierto  
La poesía a cabeza desnuda.

No creemos en ninfas ni tritones.  
La poesía tiene que ser esto:  
Una muchacha rodeada de espigas  
O no ser absolutamente nada.

Ahora bien, en el plano político  
Ellos, nuestros abuelos inmediatos,  
¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!  
Se retractaron y se dispersaron  
Al pasar por el prisma de cristal.  
Unos pocos se hicieron comunistas.  
Yo no sé si lo fueron realmente.  
Supongamos que fueron comunistas,  
Lo que sé es una cosa:  
Que no fueron poetas populares,  
Fueron unos reverendos poetas burgueses.

Hay que decir las cosas como son:  
Sólo uno que otro  
Supo llegar al corazón del pueblo.  
Cada vez que pudieron

Se declararon de palabra y de hecho  
Contra la poesía dirigida  
Contra la poesía del presente  
Contra la poesía proletaria.

Aceptemos que fueron comunistas  
Pero la poesía fue un desastre  
Surrealismo de segunda mano  
Decadentismo de tercera mano,  
Tablas viejas devueltas por el mar.

Poesía adjetiva  
Poesía nasal y gutural  
Poesía arbitraria  
Poesía copiada de los libros  
Poesía basada  
En la revolución de la palabra  
En circunstancias de que debe fundarse  
En la revolución de las ideas.  
Poesía de círculo vicioso  
Para media docena de elegidos:  
"Libertad absoluta de expresión".  
Hoy nos hacemos cruces preguntando  
Para qué escribirían esas cosas  
¿Para asustar al pequeño burgués?  
¡Tiempo perdido miserablemente!  
El pequeño burgués no reacciona  
Sino cuando se trata del estómago.  
¡Qué lo van a asustar con poesías!

La situación es ésta:  
Mientras ellos estaban  
Por una poesía del crepúsculo  
Por una poesía de la noche  
Nosotros propugnamos  
La poesía del amanecer.  
Este es nuestro mensaje,  
Los resplandores de la poesía  
Deben llegar a todos por igual  
La poesía alcanza para todos.

Nada más, compañeros	La poesía de la tierra firme
Nosotros condenamos	-Cabeza fría, corazón caliente
-Y esto sí que lo digo con respeto-	Somos tierrafirmistas decididos-
La poesía de pequeño dios	Contra la poesía de café
La poesía de vaca sagrada	La poesía de la naturaleza
La poesía de toro furioso.	Contra la poesía de salón
	La poesía de la plaza pública
	La poesía de protesta social.
Contra la poesía de las nubes	
Nosotros oponemos	Los poetas bajaron del Olimpo.

Habíamos visto los manifiesto contra el todo que tenían los vanguardistas. Parra también tiene un manifiesto escandaloso. Esto que el poeta no es un alquimista hace referencia a Huidobro, ya que fue quien lo dijo. También aparecería Borges y su cábala. Habla de todos los sabidos, todos supremamente burgueses.

Hay que destacar que Parra tuvo mucha influencia en Chile con su poesía y fue alabado y muy popularizado por oponerse a Neruda, ya que este era comunista y en Chile no se quería otro poeta así. Por eso, fueron los medios que estaban en contra del Comunismo los que impulsaron a Parra. También está esta pugna ideológica de cómo se eleva uno y a qué intereses obedece. Vemos el concepto poético de Parra, que plantea la ruptura con el pasado inmediato: en Chile la poesía de Neruda y Huidobro.

También está el poeta que está viviendo la Guerra Fría, ya la Modernidad. Además, frente al futuro que conferían las vanguardias, diríamos que para la época de Parra todos los mitos de la Modernidad están superados. Asimismo, hay que tener en cuenta que sus poemas, que son antipoesías, están precisamente inmersos en un mundo en el que a nivel internacional prima la anticultura, especialmente en Estados Unidos, donde destacan Allan Ginsberg y William Burroughs. Parra entra a dialogar con esta cultura, a formar parte de ella, porque fue hijo de maestros nacido en una provincia de Chile, pero que estudió física en la Universidad de Chile y astronomía en Brown y Oxford, por lo que conocía el mundo anglosajón.

Parte de su poesía tiene extracto popular de la provincia de donde había nacido y de la tradición popular. También combina con influencias anglosajonas porque gran parte de su vida vivió en Estados Unidos e Inglaterra. Además, conocía a estos poetas mencionados anteriormente por sus vivencias, por lo que todos coinciden en el tiempo y en el espacio.

c. "Epitafio"

De estatura mediana,  
Con una voz ni delgada ni gruesa,  
Hijo mayor de profesor primario  
Y de una modista de trastienda;  
Flaco de nacimiento  
Aunque devoto de la buena mesa;  
De mejillas escuálidas  
Y de más bien abundantes orejas;  
Con un rostro cuadrado  
En que los ojos se abren apenas  
Y una nariz de boxeador mulato  
Baja a la boca de ídolo azteca  
-Todo esto bañado  
Por una luz entre irónica y pérfida-  
Ni muy listo ni tonto de remate  
Fui lo que fui: una mezcla  
De vinagre y aceite de comer  
¡Un embutido de ángel y bestia!

Este sería un antipoema puro en el sentido de que tiene un lenguaje descarnado y no muy poético de uso, carente de metáforas y figuras literarias al uso, carente del embellecimiento del lenguaje poético. Es decir, el lenguaje utilizado no se diferencia del lenguaje común, corriente y ordinario sino por la intensidad y la sintaxis. No elige palabras con valor poético persé, sino que su valor es meramente coloquial, pero a la vez conllevan gran intensidad.

Lo coloquial nos da la impresión del manejo brutal y casi sarcástico que hace del lenguaje para hacer un autorretrato. No lo denomina autorretrato, sino epitafio, algo irónico también. Este poema sería disonancia pura.

d. "El túnel"

Pasé una época de mi juventud en casa de unas tías  
A raíz de la muerte de un señor íntimamente ligado a ellas  
Cuyo fantasma las molestaba sin piedad  
Haciéndoles imposible la vida.  
  
En el principio yo me mantuve sordo a sus telegramas  
A sus epístolas concebidas en un lenguaje de otra época  
Llenas de alusiones mitológicas



Y de nombres propios desconocidos para mí  
Varios de ellos pertenecientes a sabios de la antigüedad  
A filósofos medievales de menor cuantía  
A simples vecinos de la localidad que ellas habitaban.

Abandonar de buenas a primeras la universidad  
Romper con los encantos de la vida galante  
Interrumpirlo todo  
Con el objeto de satisfacer los caprichos de tres ancianas histéricas  
Llenas de toda clase de problemas personales  
Resultaba, para una persona de mi carácter,  
Un porvenir poco halagador  
Una idea descabellada.

Cuatro años viví en El Túnel, sin embargo,  
En comunidad con aquellas temibles damas  
Cuatro años de martirio constante  
De la mañana a la noche.

Las horas de regocijo que pasé debajo de los árboles  
Tornáronse pronto en semanas de hastío  
En meses de angustia que yo trataba de disimular al máximo  
Con el objeto de no despertar curiosidad en torno a mi persona,  
Tornáronse en años de ruina y de miseria  
¡En siglos de prisión vividos por mi alma  
En el interior de una botella de mesa!

Mi concepción espiritualista del mundo  
Me situó ante los hechos en un plano de franca inferioridad:  
Yo lo veía todo a través de un prisma  
En el fondo del cual las imágenes de mis tías se entrelazaban como hilos vivientes  
Formando una especie de malla impenetrable  
Que hería mi vista haciéndola cada vez más ineficaz.

Un joven de escasos recursos no se da cuenta de las cosas.  
Él vive en una campana de vidrio que se llama Arte  
Que se llama Lujuria, que se llama Ciencia  
Tratando de establecer contacto con un mundo de relaciones  
Que sólo existen para él y para un pequeño grupo de amigos.

Bajo los efectos de una especie de vapor de agua  
Que se filtraba por el piso de la habitación

Inundando la atmósfera hasta hacerlo todo invisible  
Yo pasaba las noches ante mi mesa de trabajo  
Absorbido en la práctica de la escritura automática.

Pero para qué profundizar en estas materias desagradables  
Aquellas matronas se burlaron miserablemente de mí  
Con sus falsas promesas, con sus extrañas fantasías  
Con sus dolores sabiamente simulados  
Lograron retenerme entre sus redes durante años  
Obligándome tácitamente a trabajar para ellas  
En faenas de agricultura  
En compraventa de animales  
Hasta que una noche, mirando por la cerradura  
Me impuse que una de ellas  
¡Mi tía paralítica!  
Caminaba perfectamente sobre la punta de sus piernas  
Y volví a la realidad con un sentimiento de los demonios.

Este sería la metáfora del túnel: la vida ordinaria, las convenciones sociales, la vida en la que permanecemos creyéndola y pensando que es la vida que tenemos que seguir. Las cuatro mujeres representan la normativa que nos hace creer que la vida es una especie de túnel. Un día, el poeta, desobedeciendo todo, se da cuenta de que en realidad hay algo más que lo que pensamos que es realidad. El poeta se da cuenta de que las cuatro mujeres le están mintiendo. Hace una especie de parábola a base de tejer parábolas.

e. "Soliloquio del individuo"

Yo soy el Individuo.  
Primero viví en una roca  
(Allí grabé algunas figuras).  
Luego busqué un lugar más apropiado.  
Yo soy el Individuo.  
Primero tuve que procurarme alimentos,  
Buscar peces, pájaros, buscar leña,  
(Ya me preocuparía de los demás asuntos).  
Hacer una fogata,  
Leña, leña, dónde encontrar un poco de leña,  
Algo de leña para hacer una fogata,

Yo soy el Individuo.  
Al mismo tiempo me pregunté,  
Fui a un abismo lleno de aire;  
Me respondió una voz:  
Yo soy el Individuo.  
Después traté de cambiarme a otra roca,  
Allí también grabé figuras,  
Grabé un río, búfalos,  
Grabé una serpiente  
Yo soy el Individuo.  
Pero no. Me aburrí de las cosas que hacía,  
El fuego me molestaba,

Quería ver más,  
Yo soy el Individuo.  
Bajé a un valle regado por un río,  
Allí encontré lo que necesitaba,  
Encontré un pueblo salvaje,  
Una tribu,  
Yo soy el Individuo.  
Vi que allí se hacían algunas cosas,  
Figuras grababan en las rocas,  
Hacían fuego, ¡también hacían fuego!  
Yo soy el Individuo.  
Me preguntaron que de dónde venía.  
Contesté que sí, que no tenía planes  
determinados,  
Contesté que no, que de allí en adelante.  
Bien.  
Tomé entonces un trozo de piedra que  
encontré en un río  
Y empecé a trabajar con ella,  
Empecé a pulirla,  
De ella hice una parte de mi propia vida.  
Pero esto es demasiado largo.  
Corté unos árboles para navegar,  
Buscaba peces,  
Buscaba diferentes cosas,  
(Yo soy el Individuo).  
Hasta que me empecé a aburrir nuevamente.  
Las tempestades aburren,  
Los truenos, los relámpagos,  
Yo soy el Individuo.  
Bien. Me puse a pensar un poco,  
Preguntas estúpidas se me venían a la cabeza.  
Falsos problemas.  
Entonces empecé a vagar por unos bosques.  
Llegué a un árbol y a otro árbol;  
Llegué a una fuente,  
A una fosa en que se veían algunas ratas:  
Aquí vengo yo, dije entonces,  
¿Habéis visto por aquí una tribu,  
Un pueblo salvaje que hace fuego?

De este modo me desplazé hacia el oeste  
Acompañado por otros seres,  
O más bien solo.  
Para ver hay que creer, me decían,  
Yo soy el Individuo.  
Formas veía en la obscuridad,  
Nubes tal vez,  
Tal vez veía nubes, veía relámpagos,  
A todo esto habían pasado ya varios días,  
Yo me sentía morir;  
Inventé unas máquinas,  
Construí relojes,  
Armas, vehículos,  
Yo soy el Individuo.  
Apenas tenía tiempo para enterrar a mis  
muertos,  
Apenas tenía tiempo para sembrar,  
Yo soy el Individuo.  
Años más tarde concebí unas cosas,  
Unas formas,  
Crucé las fronteras  
y permanecí fijo en una especie de nicho,  
En una barca que navegó cuarenta días,  
Cuarenta noches,  
Yo soy el Individuo.  
Luego vinieron unas sequías,  
Vinieron unas guerras,  
Tipos de color entraron al valle,  
Pero yo debía seguir adelante,  
Debía producir.  
Produje ciencia, verdades inmutables,  
Produje tanagras,  
Di a luz libros de miles de páginas,  
Se me hinchó la cara,  
Construí un fonógrafo,  
La máquina de coser,  
Empezaron a aparecer los primeros  
automóviles,  
Yo soy el Individuo.  
Alguien segregaba planetas,

¡Árboles segregaba!  
 Pero yo segregaba herramientas,  
 Muebles, útiles de escritorio,  
 Yo soy el Individuo.  
 Se construyeron también ciudades,  
 Rutas  
 Instituciones religiosas pasaron de moda,  
 Buscaban dicha, buscaban felicidad,  
 Yo soy el Individuo.  
 Después me dediqué mejor a viajar,  
 A practicar, a practicar idiomas,  
 Idiomas,  
 Yo soy el Individuo.

Miré por una cerradura,  
 Sí, miré, qué digo, miré,  
 Para salir de la duda miré,  
 Detrás de unas cortinas,  
 Yo soy el Individuo.  
 Bien.  
 Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,  
 A esa roca que me sirvió de hogar,  
 Y empiece a grabar de nuevo,  
 De atrás para adelante grabar  
 El mundo al revés.  
 Pero no: la vida no tiene sentido.

Nos va a hablar, hilando anécdotas, de la historia del género humano desde el punto de vista de vista de lo absurdo de la vida. Vemos toda la Modernidad en este poema. Es un poema de dimensiones, no solo individuales, que busca, a través de la destrucción del concepto de poesía, incidir en el pensamiento humano, cuál es la verdad, el sentido de la existencia. Trata de destruir la élite poética, pero sus cuestiones son filosóficas.

Mucha de su poesía se basa en la raíz popular de su propia experiencia. Retoma las canciones populares de su tierra para adaptarlas a sus poemas o para copiarlas en el tono y en la filosofía o en los saberes que encierran. Están para cantarlas en el folklore chileno. También del mismo tono son "Las coplas del vino", que hablan del gaucho Martín Fierro.

*f. Sermones y prédicas del Cristo Elqui (algunos fragmentos)*

Está basado en la figura del predicador iluso. Vemos la dinamita que pone Nicanor: que los sermones no valían para nada, pero luego cambia de opinión. Este hombre tiene una forma de ser tan anarquista de no se obedece ni a sí mismo, lo cual le lleva a cambiar de opinión en bastantes ocasiones. Vamos a ver una de las prédicas: "Unos poquitos consejos de carácter práctico". Esta poesía del absurdo, de lo que es un predicador dando sus consejos en la faceta del Cristo de Elqui. En "Y ahora con ustedes" vemos el humor, la ironía, lo absurdo que envuelve a este personaje.

En los *Sermones y prédicas del Cristo Elqui* el autor mezcla historias con anécdotas, con ambientes supuestamente cotidianos donde aparecen proverbios, paradojas... Todo esto mezclado con recursos de humor, ironía y elementos paródicos.

Habla de la incongruencia de sentidos, del distanciamiento que ofrece el lector de lo que se espera del poema, de un ataque total al sentido común, a la lógica biempensante, a las convenciones o incluso a la automatización de la literatura y los conceptos. Diríamos que la producción de Parra es simplemente un sabotaje continuo a las convenciones. Sin embargo, tampoco ofrece una alternativa marxista o un ideario político, sino que se limita a dinamitar por dinamitar. Neruda o Huidobro, en cambio, critican lo establecido, pero dan otra alternativa.

Cabe mencionar que Elqui es un personaje popular, al que Parra impersona, haciéndole hablar con el lenguaje absurdo, entre otras cosas. Tenemos, además, el cuestionamiento y la pérdida de respeto hacia la lectura de los términos sagrados. Nos encontramos con este tipo de boicot permanente que hace hacia el todo. Parra desacraliza la poesía imponiéndole un tono coloquial con juicios sacados de lo más popular.

En este sentido su ruptura con la concepción tradicional de la poesía va más allá al cuestionarse el formato del poema.

Lo último que crea son los llamados artefactos, algo alternativo al libro, a las hojas, a las cartillas. Son líneas en las que la poesía se representa mediante mensajes publicitarios banales, proverbiales o disparatados. Se podría decir que los artefactos giran en torno al chiste, la broma, el cuestionamiento... Es la irreverencia absoluta de forma y contenido.

## El beso de la mujer araña – Manuel Puig

Manuel Puig nació en un pueblo de la provincia de Buenos Aires en 1933 y murió en México en 1990. Destacamos lo de su lugar de nacimiento porque la educación popular (radionovela, cines del pueblo, revistas...) de Argentina de los años 40-50 aparecerá constantemente en su literatura porque cree que fueron modelos que moldearon su educación sentimental.

Fue un autor que renovó la novela hispanoamericana, tanto en los temas como en la estructura y el lenguaje. Esto lo consigue introduciendo de pleno la cultura popular de masas en sus novelas. Cuando él estaba escribiendo, no era el único que intentaba acomodarse a esta cultura, ni culta ni folklórica. Sin embargo, es el que con más maestría y pericia logró hacerlo.

Introdujo toda esa temática y todo ese formato en la literatura. Al principio no fue bien visto porque era una cultura de masas metida en lo más culto, pero sí que llegó al nivel de las grandes editoriales y de la alta cultura. También es un asunto difícil de hacer porque se puede caer en lo banal, en lo que no tiene fuerza ni condición literaria. Puig conjuga y trabaja este tipo de literatura y medios de comunicación sin caer en la banalización y sin pensar que esta cultura no tiene ideología. Por tanto, también lo ve desde un punto de vista crítico.

Si se habla de lo sentimental y popular, hay que hablar del kitsch, la cultura de lo hortera, el gusto popular del momento. Por otra parte, hay que hablar del camp, basado en el humor, la ironía y la exageración. Sería esta cultura popular con la saturación y mucho brillo. Las obras de Puig tienen aspectos de estos dos, pero es difícil hablar de estas estéticas de baja cultura en la alta.

Además, él quería ser guionista de cine, por lo que esta impronta de basar sus relatos en diálogos, espacios y en las actitudes de los personajes (no en lo que dice el narrador) fue importante. De hecho, estuvo estudiando y haciendo guiones en Roma, pero como guionista no tuvo éxito. Por ello fue un novelista tardío.

Sus primeras novelas son *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1974) y *De Buenos Aires Affair* (1973). Estas tres novelas ya presentan la influencia del cine y de la cultura popular. No obstante, no entran en la visión crítica y política que tendrá en *El beso de la mujer araña*, que representa un momento clave de América: la dictadura de 1973.

El argumento de esta última se basa en el encuentro dentro de una prisión de Buenos Aires de un preso político, Valentín Arregui, y de un homosexual, Molina, arrestado por

corrupción de menores. Estos dos compartirán celda, cada uno con una visión del mundo completamente diferente. La trama se basará en cómo conviven los dos y en cómo sucede un encuentro intelectual y sentimental entre ellos. Por tanto, tenemos estos dos personajes:

- **Molina:** homosexual que no tiene ningún tipo de convicción política, que solo piensa estar enamorado de un hombre que le salve de los problemas del mundo. Digamos que es un estereotipo de un homosexual de su tiempo.
- **Valentín:** joven revolucionario, heterosexual, enamorado de la causa política.

A partir del encuentro entre estas dos personas ideológicamente opuestas se irá creando una red narrativa que Molina irá tejiendo alrededor de Valentín. Dicho de otro modo, la mayoría del relato está en boca de Molina, quien cuenta una serie de películas. Se identifica con las heroínas de estas e irá atrapando a Valentín en esta narrativa burguesa a la que él es absolutamente opuesto. Este, por su parte, irá influenciando de una forma revolucionaria a Molina.

Así pues, la magia del relato está en la pericia, es decir, en cómo logra el autor crear un material narrativo, basándose en películas de la baja cultura.

La primera película mencionada por Molina es *La mujer pantera*. Cuenta la historia de una mujer del este de Europa, que está en Nueva York mirando a una pantera. Un señor se enamora de ella, pero ella sabe que tiene una maldición: cualquiera que se enamore de ella se convierte en animal. Le preocupa que pueda matar al amado convirtiéndose en un animal salvaje. Este es el material literario con el que juega Puig. Otra de las películas que narra es *I walked with a zombie*. En todas las películas la mujer siempre es la heroína y tratan de amoríos imposibles.

Molina va contando estos relatos para pasar la vida en la prisión. Es interesante ver cómo se llega a convertirse en un relato de alta cultura basándose en películas de serie B. Para ello tiene que seguir varios pasos:

1. Hacer una trascodificación del medio fílmico al medio narrativo.
2. Hacer una elaboración de ese producto cinematográfico, la cual va acompañada de todo un gusto estético, una forma de contar, una forma de identificarse con la protagonista, de ver quién es el bueno y quién el malo en las películas originales, ver cómo están recreados los personajes y escenarios, los diferentes planos...

Molina hace todo esto como si fuera la protagonista, pero haciendo alusiones al cine. Así, va recreando todo el conjunto estético de estas narrativas: juegos de luces, montajes, planos...

La obra consta de dos partes de 16 capítulos. Además, los personajes intervienen directamente, sin mediación del narrador, como si estuviéramos en una película. Los dos personajes que comparten una celda irán hablando de diferentes temas y en diferentes circunstancias. Tenemos sobre todo un espacio cerrado (la celda) y alguna otra habitación contigua. Que dos personajes estén encerrados día y noche hace que esta conversación sea ininterrumpida.

Es un texto en que se entrelazan las películas con el pensamiento y el diálogo de los personajes, con los informes policiales e incluso con las listas de líberes. Por tanto, se podría decir que el texto narrativo reproduce toda esta serie de textos. También aparece una serie de notas a pie de página donde el autor explica, imitando la manera científica, aspectos médicos de las tendencias homosexuales o de su definición. Normalmente estas son teorías reales sacadas de estudios de científicos, pero también nos encontramos con teorías inventadas. Así pues, vemos todo este tipo de textos que se sobreponen.

Lo interesante es cómo se vale Manuel Puig de esta cultura popular y de estos códigos para crear un texto interesante. La obra nos sirve para comprobar cómo este tipo de películas, esta cultura popular, tienen una influencia muy grande en cómo percibimos el mundo. Por una parte, tenemos a Molina, que se identifica con estas mujeres de las películas, ya que tiene los mismos deseos y anhelos sociales, y, por otra parte, nos encontramos a Valentín, que representa justo todo lo contrario, puesto que es el hombre nuevo de la revolución, valiente, heterosexual que considera la homosexualidad un elemento de la decadencia burguesa.

Aparte de estos dos, también tenemos los personajes de las películas: las mujeres que encarnan amores imposibles porque la naturaleza no se lo permite y los hombres de las películas, hombres duros, heterosexuales, estereotipados, que asumen la rigidez que impone el modelo patriarcal. Como hemos dicho antes, con este tipo de mujeres se identificaría Molina, mientras que Valentín se identificaría con los hombres.

Es interesante ver cómo estos estereotipos y la sexualidad que ellos representan van a ser vistos desde distintos ángulos y, aunque representen estereotipos de la cultura de masas, en los personajes (Valentín y Molina) los estereotipos van a ser muchos más relativizados, es decir, van a dejar de ser estereotipos. Conforme los personajes vayan creciendo, irán mostrando facetas mucho más complejas que los estereotipos. De esta manera, Puig nos va mostrando que los estereotipos van cayendo por sí mismos en el relato y que la realidad es mucho más compleja entre estos dos personajes únicos, que se encuentran encerrados y penalizados, cada uno a su manera.



La obra está inmersa en la política del momento:

- En 1973 la situación política era cada vez más dictatorial. Estamos en los albores de la dictadura política.
- Se había formado el frente de liberación homosexual, de la que Puig era miembro.

Valentín sería una de las víctimas del primero por ser revolucionario y Molina formaría parte del segundo. Se podría decir que Valentín representa la revolución política y Molina, en cambio, la revolución sexual.

La situación política y social estaba en plena efervescencia. Ese momento de choque de ambas corrientes es la que representa la novela.

En esta obra Puig trata de acercar dos posturas mediante el diálogo: la de la vanguardia política y la de la vanguardia homosexual, ambas polarizadas en sí mismas porque no entienden la posición de las luchas del otro. Puig acerca las dos posturas hasta un entendimiento.

Asimismo, cabe destacar que Molina encarna el kitsch y el camp, pero sería a la vez la narración. Es interesante ver cómo este personaje, que al principio es puro cliché, rompe con esta idea de sumisión y no revolucionario. Vemos también cómo Valentín va a dejar de ser ese estereotipo de macho duro sujeto a sus estrecheces revolucionarias para pasar a tener una visión más sentimental de su realidad.

Son muchas las rupturas e innovaciones las que hizo Puig en su literatura. Por ello, es un escritor de mucha popularidad.

Tenemos la primera página de la novela en la que introduce la historia sin mediación de ningún narrador, solamente con el diálogo entre los dos personajes. El interlocutor se siente interpelado, tiene interés en saber el argumento de la película que el otro le está contando. La relación se establece de ese vínculo que tienen ambos y en el contexto de la prisión de Buenos Aires. Cuenta una película en el espacio de una prisión.

## TEMA 4: La posmodernidad en América Latina

1. Contexto
2. La mujer habitada, Gioconda Belli
  - 2.1. Contexto general, Nicaragua
  - 2.2. Autora
  - 2.3. Obra

## TEMA 4: La Posmodernidad en América Latina

### 1. Contexto

Françoise Lyotard, filósofo francés, publicó en 1984 *La condición posmoderna*. En este libro evalúa las grandes creencias que dirigieron la Modernidad: la razón, las ideologías comunistas, la religiosidad cristiana... A todas esas creencias les llama grandes narrativas o relatos, es decir, los grandes discursos que marcan las líneas vitales, el desarrollo. Por ejemplo, la creencia en el desarrollo humano o el progreso, en lo ilimitado de la ciencia, etc. Todos esos valores, que sobre todo nos vienen de la Ilustración (toda esta idea de que la historia es un paso hacia adelante, de que el tiempo es una línea de la que vamos consiguiendo mejores estadios para la humanidad, etc.), según Lyotard, ya no nos sirven para explicar el mundo. Estos discursos son altamente cuestionados en este momento y dejan al margen a muchos sectores de la población que no cuentan con esos privilegios.

Estos discursos que están cayendo producen lo que Lyotard llama la “situación posmoderna”. También es conocida como “la muerte de las grandes narrativas” o el “fin del sujeto”. Teníamos una idea del sujeto como individuo agente, que tiene sus oportunidades y es el agente de su propia persona y la sociedad no interviene (el autor se tiene que buscar la vida).

Respecto a idea de la cultura posmoderna en la que los valores han caído, otro filósofo, Jameson, dice que esta cultura posmoderna global supondría la expresión interna y superestructural de un nuevo momento de dominación militar y económica de los Estados Unidos en todo el mundo. Lo que se descubre es que detrás de toda esta modernización está la explotación, la colonización, etc. Jameson también explica que este capitalismo tardío, o multinacional, o de consumo, se caracteriza por una prodigiosa expansión del capital hacia zonas que no habían sido previamente convertidas en mercancías. Se hacen colonizaciones nuevas e históricamente originales de la naturaleza y el inconsciente: la agricultura precapitalista del tercer mundo y la industria de los medios masivos y de la propaganda comercial.

En cuanto a la Posmodernidad en Hispanoamérica, este país no es ajeno a estos procesos de globalización, deslocalización de la mano de obra, emigración... Todo esto dará lugar a una forma literaria, a unas grandes narrativas de la novela hispanoamericana. No tienen mención de gran mensaje, sino que tocan y hacen mención a otro tipo de personajes como

homosexuales, mujeres, etc. Hay otros sectores sociales que entran a formar parte del mundo literario, cultural y social.

El proceso de inserción económica en la Modernidad genera una heterogeneidad cultural que se puede “leer” como un texto posmoderno. Lo que resulta de esta es algo semejante a lo que proclaman ciertos representantes del Posmodernismo: un descentramiento, una deconstrucción de la cultura occidental, de su racionalismo, de su secularismo, de sus instituciones claves, de los hábitos y estilos cognitivos

Esto lo podemos relacionar con la situación de España: lo que se vive en Europa, esa idea de crisis de Modernidad, se vive en América, pero a su propio tempo y con las características populares de haber estado siempre en la periferia. Iríamos de la desacralización modernista. La literatura también se desacraliza en la Modernidad. Ya no es la gran novela latinoamericana, el poeta ya no tiene que ser la voz del pueblo, sino que la literatura va a tratar también todo lo marginal: los protagonistas y propuestas van a ser otros... Por ejemplo, tenemos en los 80 en México lo que llamamos la “Generación del crack”.

Aunque la Modernidad y la Posmodernidad se consideren movimientos europeos ajenos a Hispanoamérica en su origen, no se puede obviar el significado que la Modernidad tuvo en las políticas del XIX americanas: la constitución, las identidades nacionales... Esto estableció toda la literatura y dinámica cultural de Hispanoamérica en torno a progreso. Y tampoco podemos negar, aunque esté presente y sea coetánea nuestra, la lógica capitalista en la que se mueve el término *Posmodernidad* en el sentido de las crisis sucesivas, el flujo de capitales, los flujos migratorios, la manera en que este fenómeno occidental económica y cultural que repercute en América.

Podemos destacar el anuncio de la muerte del sujeto, el fin de las utopías o el final de la historia.

1. **Anuncio de la muerte del sujeto:** las personas son lo que son en relación a relaciones con otras personas, es decir, el sujeto se va haciendo.
2. **Fin de las utopías:** el comunismo, la idea de progreso... Toda la crisis a las que se someten estas ideas.
3. **Final de la historia:** la historia era la lucha de clases que terminaría con el triunfo del proletariado. Gran parte de la Modernidad estaba asumiendo esta idea. Cuando se ve que el proletariado no va a llegar al poder ese es el final de la historia.

Tenemos todos estos discursos que son la Posmodernidad cultural.

Hay críticos que ven en esta idea un discurso liberal y económico para terminar con todos los ideales hispanoamericanos de la lucha de clases, del hombre nuevo (el revolucionario), etc., es decir, para terminar con la revolución. Dicen lo siguiente: no hay que hacer revoluciones, puesto que todo está abocado al fracaso. No se va a salir del fracaso mediante la lucha porque ya no hay una transición al Socialismo.

La Modernidad prometía desarrollo y progreso. La Posmodernidad, por su parte, dice que todo eso no lleva a ninguna parte. Parece que acaba con la idea de revolución, hay otra parte de la teoría que cree que no se debe terminar con la idea emancipadora americana. La Posmodernidad produce otro tipo de alianza, luchas, formas de entender la resistencia que no acabarían con los ideales.

En Europa otros aspectos que se cuestionaron fueron la objetividad de los saberes disciplinarios, la universalidad de conceptos incuestionables como el poder de la razón y la ciencia, lo que es civilización y barbarie... De la misma manera, en Hispanoamérica los estudios subalternos o culturales buscan relacionar las prácticas teóricas con la intervención política. Funcionan como un posmodernismo de izquierdas. No todos tienen que ser neoliberales y terminar con la emancipación, sino que hay otras vertientes que pueden identificar a personas que antes no tenían voz o eran marginadas.

En el siglo XIX en la colonia la literatura tuvo un poder muy grande en la marginación de un sector de la sociedad, ya que tenía que ser en castellano, por lo que las lenguas indígenas quedaron marginadas. Ahora los que tienen voz y los que participan de la labor literaria son precisamente aquellos elementos sociales que antes estaban invisibilizados por las técnicas literarias. La literatura actual hispanoamericana también tiene ese componente liberador y de dar voz a quienes la Modernidad no daba porque Hispanoamérica, queramos o no, es parte de la Posmodernidad.

En la época del *boom* la novela tenía capacidad esperanzadora. Por ejemplo, tenía el anhelo de recuperar el valor de la palabra y su capacidad de actuar de forma directa en la realidad. Después hubo otras corrientes que ya no perseguían esta novela liberadora, sino que eran escrituras heterogéneas con una ambición que no era la de ser la voz de Hispanoamérica, sino que encontramos pluralidad. Además, intentan un acercamiento a lo real. Se busca la cotidianidad mediante un tono más directo. La literatura se despoja de complejidades técnicas y trata de narrar de forma más directa y de aferrarse a la realidad. Por ejemplo, la intrascendencia se convierte en un nuevo valor.

Tras el encantamiento del *boom*, está la tarea de interpretar el desencanto de América. En los años 70 y 80 la novela hispanoamericana encuentra un cauce de expresión que revela lo real en toda su conflictividad y ya no se esconde en escrituras mágicas que resten intensidad a una comunicación con lo real. Dicho de otro modo, ya no se crean mundos mágicos y encantados, sino que los autores hurgan en la realidad más cotidiana y cercana, mucho menos bonita, pero más directa y conflictiva.

Desaparecen también las tentativas totalizadoras de crear mundos alegóricos, donde las criaturas son poderosas y mágicas. La literatura de la Posmodernidad es el desencantamiento. Los escritores van a hablar con la realidad cotidiana, esto es, tratan de interpretar la realidad desde el espacio doméstico: las mujeres hablan de su cotidianeidad, hablan los homosexuales... Estas voces no quieren interpretar el mundo, sino simplemente hablar de su propia experiencia.

Por eso diremos que en la Posmodernidad ocupa un primer plano una visión irónica, humorística, y que es frecuente la libertad verbal, el lenguaje coloquial. Se deja de perseguir la gran novela americana para tener proyectos más modestos de interpretación del mundo. Aparecen así las literaturas de minorías, de fronteras. También tenemos la cuestión de lo que se entiende por cultura, un producto artístico, que llega a convivir con la cultura de masas, que ahora ocupan lugares similares.

## 2. *La mujer habitada* – Gioconda Belli

### **a. Contexto general, Nicaragua**

Para hablar sobre esto vamos a tratar primero lo que es Nicaragua. Ha tenido una historia de colonización como toda América: fue parte de la capitanía general de Guatemala, pero a mediados del XVII la parte oriental pasó a formar parte del imperio inglés. Después de independizarse de España en 1821, formó parte de la República Federal de Centroamérica. En 1909 hay una intervención de Estados Unidos a causa del canal de Panamá (se quería construir en Nicaragua). Así, Estados Unidos ocupa Nicaragua hasta 1973. Esto se da de facto, pero el gobierno es nicaragüense, aunque el partido conservador que está en el gobierno sigue las órdenes de Estados Unidos.

Esto es importante porque en 1927 César Sandino forma una guerrilla contra el régimen conservador y Estados Unidos. Esta guerrilla durará hasta 1933, año en que hay un acuerdo de Sandino con el gobierno. Así se nombra gobernador a Anastasio Somoza padre y Sandino

es ejecutado. De 1933 a 1979 la dinastía Somoza está en el poder. En 1956 el padre fue asesinado por un poeta y le sucedió el hijo, llamado también Anastasio Somoza.

Ya en 1961, jóvenes intelectuales con Carlos Fonseca al frente fundan el Frente Sandinista de Liberación Nacional, la guerrilla contra el régimen somocista. Esto significa que el régimen somocista estaba muy gastado. Hay que tener en cuenta que estamos en una época en que también hay inquietud en torno a las injusticias sociales.

Hubo un hecho que afectó mucho al régimen: el terremoto de Managua de 1972, que fue devastador. Los países se volcaron con ayuda internacional. Más adelante se descubrió que Anastasio Somoza se había quedado con los bienes que los países habían donado para venderlo. Vemos que el nivel de corrupción del país llegaba a los extremos, por lo que, entre otros, ni la Iglesia apoyaba la dictadura. Aun así, las prácticas dictatoriales continuaban y en 1979 el Frente Sandinista toma el poder. Cabe destacar que si la guerrilla toma el poder es porque gran parte de la nación la apoya. Por tanto, Somoza deja el país y se va a Paraguay, donde es asesinado.

En 1979 se va a formar un nuevo gobierno, formado por socialistas, marxistas, socialdemócratas y la Iglesia de la teología de la revolución (más progresista). Es un gobierno básicamente de izquierdas, algo que Estados Unidos no puede permitir. Entonces EEUU empieza a llevar gente para luchar contra el gobierno. Esta contra se perpetúa entre el gobierno y la contrarrevolución, que termina en 1990 con un acuerdo de paz, en el que se le da la presidencia a Violeta Chamorro. Esta es una mujer de talante conservador, con la termina el período revolucionario.

De 1990 hasta aquí el gobierno ha tenido diferentes vicisitudes. Hoy en día el equivalente al Frente Sandinista es el Frente Ortegaista.

Todo esto es importante porque lo que Belli nos va a contar en la novela es la creación de la frente de liberación sandinista. La época que comprende la novela sería de mediados del 70 a la década de los 80.

## **b. Autora**

Gioconda Belli nace en 1948 en Managua. Militó en el Frente Sandinista de Liberación y también fue servidora pública. Su padre fue empresario y su madre fundadora del teatro experimental de Managua. Vemos que tiene formación internacional, lo que se corresponde a la clase media-alta de la sociedad. Es una mujer del partido sandinista que nace de la

guerrilla sandinista. Ella también estuvo implicada en la revolución sandinista y fue perseguida por la dictadura de Somoza porque colaboraba con la guerrilla.

Vemos, en general, que es hija de padres intelectuales y tiene una clase económica privilegiada que le permitió viajar al extranjero y tener una cultura internacional. Al volver a Nicaragua colabora con la guerrilla sandinista contra la dictadura de Somoza hasta que el gobierno sandinista consigue el poder en 1979. Todo el período de la lucha guerrillera sandinista contra la dictadura fue un período en el que Gioconda Belli participó activamente. Toda la década de los 70 es lo que va a expresar en el libro.

Aunque el libro no es biográfico, sí que este y la biografía de la autora tienen grandes nexos en común. Tenemos a la autora con una propuesta: una novela de la revolución, algo que podría ser moderno, pero contado por una mujer que, a la vez, cuestiona los valores de la Modernidad.

Los 80 en Hispanoamérica tienen la decadencia de la Modernidad, pero están haciendo todavía una revolución moderna. Tenemos estas temporalidades en que conviven las influencias europeas de una época posmoderna con los ideales de la Modernidad. Esto se debe a que es una mujer educada en Europa, pero también es parte de una América que todavía cree en la Modernidad. En la novela se dan estas dos características.

Nos muestra cómo es el desarrollo y la creación intelectual de estos jóvenes universitarios formados que se oponen a un régimen dictatorial y que están inmersos en una realidad que les obliga a posicionarse en uno u otro frente porque están en una realidad de dictadura que te obliga a tomar partido.

En el libro y en toda su obra nos va a dar una búsqueda de una identidad nacional, una identidad propia, una identidad como mujer. Así, podemos ver cómo este factor de ser mujer interviene política y culturalmente. En Belli son muy explícitas la sexualidad, el deseo y el erotismo desde el punto de vista de una mujer. En *La mujer habitada* va a hacer una búsqueda de cómo se ha de comportar y qué significa ser una mujer guerrillera. La novela sirve para explicar este tipo de nexos: género con la posición política.

Gioconda Belli participa, como muchos jóvenes de la época, en el cuestionamiento de la realidad. ¿Qué función ha de tener la literatura en la realidad? Según el Posmodernismo, sería una función no redentora, es decir, no busca explicar la realidad de una forma paradigmática. Ella expresa su posición, su deseo, su sexualidad, su vida profesional, su interior, pero también quiere que la literatura sea un hecho de intervención social. Cree que



la literatura todavía tiene el poder de intervenir socialmente, algo que estaría en contradicción con la Posmodernidad. Con Belli se da la convivencia de las dos.

Esta forma de indagar en el presente y la realidad se puede hacer con una novela realista, pero a la vez ese realismo puede ser mágico, un género muy hispanoamericano. Es una novela de intervención real, inmersa en la realidad que vive la autora y protagonista, pero se va a nutrir de una realidad fantástica que tiene que ver con la búsqueda de la identidad americana.

El componente de lo mágico es tan importante en Gioconda Belli que la novela comienza con algo así. Vemos la curiosa conexión que hace entre la realidad mítica y la narración real. Tenemos, por tanto, dos épocas: la época histórica, coetánea a la autora, representada por Lavinia, y una época mágica y mítica, la que representa Itzá.

El lenguaje poético facilita la admisión de elementos mágicos. Así, tenemos un tiempo mítico, que representa, a la vez, un inconsciente colectivo: Nicaragua y su historia, en el que lo prehispánico no está ausente, ya que tenemos a la mujer prehispánica que renace en el presente. La autora nos presenta otra noción de la historia, otra versión de la historia y del progreso que no tiene que ver con la modernización y la explotación. A la vez nos va mostrando el personaje real, Lavinia, que parece no tener señor ni dueño, pero no es una diosa porque tiene miedo. Nos está describiendo indirectamente al personaje.

En los primeros párrafos tenemos determinadas las dos protagonistas de la novela: una mítica y otra histórica. También nos ha presentado a Yarince, el personaje que muere luchando contra los españoles, que también tiene un reflejo en la actualidad.

### **c. Obra**

Vemos la combinación que se da de los dos textos: el mítico y el realista. Destacamos la importancia de lo mágico, que incluso comienza el texto: es la recuperación de un pasado indígena para construir una identidad diferente de la que representan los líderes dictatoriales de Nicaragua en la época presandinista. Recrea los orígenes de la lucha armada en América Central.

Entonces tenemos la construcción de este ser mítico, que permite a la autora mezclar la voz de personaje contemporáneo, la lucha sandinista, con los contextos históricos pasados, la lucha amerindia, mediante la esperanza de reavivar las brasas del combate contra los poderes opresores actuales. La reproducción de un mito como esencia de una narración viene determinada por la idea de que la función del mito es revelar los modelos ejemplares

para todos los comportamientos humanos y las actividades humanas más importantes. La función del mito es crear modelos a seguir, pero siguiendo modelos de comportamiento humano que se encuentran en el mito.

Itzá encarna un personaje doblemente marginal: es femenino y precolombino, cuyo relato en primera persona construido con sus propios testimonios se compone de múltiples comparaciones entre el mundo moderno y el precolombino modificado por la invasión. La presentación de su trayectoria existencial se hará paralela a la narración de Lavinia, protagonista y narradora principal de la novela. Las dos voces van tejiendo la narración, pero cabe mencionar que Lavinia y todo su relato forman el grueso de la narración.

La encarnación de Itzá en un árbol, el momento de inicio de la novela, dará lugar al recuerdo del nacimiento precedente de la protagonista. Ya en estos primeros párrafos vemos que todas estas leyendas de un pueblo amerindio contado en primera persona por una mujer y centrada en asuntos como el nacimiento, la vida familiar, etc. Supone una ruptura con las narraciones existentes sobre los pueblos indígenas.

Al comienzo el lector no sabe muy bien de qué se trata cuando Itzá emerge desde su letargo y nos cuenta que vive su muerte y enterramiento. También nos habla de la unión con la tierra y el florecimiento o resurrección en la sabia de un árbol. El personaje habita este árbol, que se encuentra en el jardín de Lavinia, y, después, cuando esta beba el zumo de ese árbol, Itzá habitará en Lavinia. El árbol es un naranjo y su flor es empleada en los ritos de inicio, como símbolo de virginidad.

También vemos que el de Lavinia es el primer día de trabajo cuando empieza la novela. Nos muestra la genealogía de resistencia prehispánica.

Vemos como la parte mítica es lírica, poética. Este lenguaje nos permite adentrarnos en los elementos mágicos que forman parte de un realismo mágico.

Con estos dos personajes vemos que la autora mezcla historia y ficción (por historia entendemos la parte real de las cosas). Además, la autora no establece ninguna duda en que la existencia de los dioses indígenas y sus mitos son verdaderos. Es un realismo mágico en el sentido de que lo mítico tiene absoluta validez. El lector acepta esta visión como verdadera del mundo indígena porque la historia de Itzá está presentado en primera persona, cosa que no hace Lavinia. Que hable en primera persona le da más identidad como personaje, cosa que no tiene que hacer con Lavinia porque todo el mundo le cree porque es actual.

Itzá va describiéndose para acabar descubriendo cómo ella misma entra en el otro cuerpo. Por tanto, todo lo que representa pasa a Lavinia. Además, esta comunión entre los dos personajes se da hasta el punto en que hay un momento en la narración en que Lavinia habla de su amante como si fuere Yarince, el amante de la mujer mítica.

Frente a esta realidad mítica, la autora nos da a entender lo relativo de la realidad que habitamos: habitamos esta realidad, pero puede haber otras realidades. Presenta la realidad de Faguas, donde habita Lavinia, que en realidad es Managua.

Por una parte teníamos el área mítica y por otra el relato histórico. Podríamos considerar que *La mujer habitada* es una novela histórica porque cuenta una parte de la historia de Nicaragua, en la que la autora tomó parte, pero no nos cuenta todos los hechos tal y como fueron, ya que toma prestados elementos de la ficción. Por tanto, diríamos que mezcla historia y ficción.

Aparte de esto, cabe mencionar que la propia autora se retrata en Lavinia. Es una mujer que pertenece a la burguesía ilustrada, que se ha educado en el extranjero. Además, concibe la dictadura como algo del pasado que hay que renovar y lucha como sandinista contra ella. Vemos a esta protagonista que regresa del extranjero y comienza su vida profesional en Faguas. La obra es la realización de esta mujer, que supone dos realizaciones a la vez: en un mundo colectivo, la sociedad nicaragüense, que está revolucionando, y en un mundo personal, como la revolución personal que tiene que hacer esta mujer para realizarse como mujer profesional. Tenemos también el asunto de la guerrilla, un mundo de hombres. Vemos como una mujer entra a formar parte de ese mundo.

Lo que va a hacer la autora es recrear un episodio de la historia nicaragüense, mezclando el mito y la realidad. También existen algunos anacronismos en el recuento de lo real, es decir, a la autora no le importa que lo que cuenta se atenga completamente a la realidad. Estaríamos ante una nueva novela histórica en el sentido de que contiene rasgos de la novela testimonial, rasgos ficcionales y míticos. Pero el conjunto sí que se puede considerar una novela histórica porque refleja el episodio histórico crucial en la historia de Nicaragua.

Tenemos también la parte de la dictadura y la resistencia. A este respecto la novela tiene un componente muy biográfico en pro de quiénes son los buenos y los malos. Legitima la lucha que lleva a cabo el frente sandinista contra la dictadura: los dictadores merecen que el pueblo se revele ante estas condiciones.

Por otra parte, estaría el aspecto de la mujer en estas luchas. Tenemos la parte conservadora y tradicional de la mujer, representada por amigas de la protagonista que se desenvuelven en una vida convencional. Están también las nuevas amistades: mujeres que tienen conciencia social y feminista. La propia Lavinia no ha tenido unos padres, ya que siempre están ausentes. Finalmente, están las mujeres de clases oprimidas, que representan el modelo de la mujer popular, sin ningún medio a su alcance. Todas las luchas del frente sandinista irían en potenciar la liberación de la mujer. Es más, muchas de las que participaron en la guerrilla fueron mujeres procedentes del campesinado.

Tenemos las ideas de la propia Lavinia de vivir sola, emanciparse... Además, maneja el mito de Penélope, la mujer que está en casa esperando el regreso del marido. Ella dice que no quiere ser como Penélope. Entonces, tenemos la transgresión que tiene que cometer la protagonista en el mundo de la guerrilla, puesto que era un mundo de hombres. Tenemos frente a la idea del hombre que manejaba la revolución, la idea de la liberación de las mujeres. Lavinia representa la mujer héroe.

Encontramos, por otro lado, a dos personajes masculinos: Yarince y Felipe.

La autora puede mezclar los hechos sin atenerse científicamente a una época. A pesar de que los hechos son históricos, no lo son en el tiempo que Belli pone en su obra. Por ello, los personajes serán estereotipados. La intención de la autora es contar hechos históricos, por lo que los personajes no tienen tanta importancia. Lo que nos va a hacer dudar de este estereotipo es que Lavinia tiene atributos propios del hombre: profesión, personalidad...

Yarince es el héroe rebelde y la víctima o símbolo de lo que fueron las víctimas de la conquista española, puesto que fue capturado y asesinado. También hay críticos que dicen que está basado en un cacique prehispánico, Lempira, correspondiente al XVI, aunque la mayoría cree que está inspirado en el cacique Yarince del XVIII.

En el tiempo real la resistencia estará liderada por Felipe. Este es un arquitecto que trabaja con Lavinia. Felipe es quien le da los primeros indicios y señales a Lavinia. Vemos cómo unos arquitectos tienen que luchar en esta situación de injusticia. Es el hombre nuevo el que va perfilando a Lavinia. La autora tampoco quiere que Lavinia sea llevada de la mano siempre por Felipe, por lo que introduce a mujeres emancipadas, luchadoras quienes llevan a Lavinia a cumplir este rito heroico.

Este libro se puede analizar bajo los parámetros estructuralistas. Tenemos una situación inicial que provoca que el héroe tenga que emprender una aventura, la cual puede suceder

en cualquier ámbito. Lavinia sería la heroína y tendría una serie de obstáculos a vencer para ser proclamada heroína. Esta tiene una serie de amigos que le ayudan a vencer los obstáculos y una serie de antagonistas que son los que la engañan.

Así pues, vemos que Lavinia tiene que salir al trabajo. A partir del hecho de ser una mujer independiente que trabaja, van a tener lugar todos los obstáculos que va a tener que resolver hasta llegar a la apoteósica final. Su principal colaborador es Felipe, pero hay otras personas, mujeres, que le ayudan a llevar a cabo su plan. Entre estas están, por ejemplo, las siguientes:

- Flor: es una enfermera, una mujer emancipada, que introduce a Lavinia en la lucha. Le informa sobre las posibilidades de la lucha, al objetivo que debe llegar como mujer nicaragüense.
- Sara: amiga de Lavinia, casada, conservadora. Será un obstáculo para Lavinia.
- Lucrecia: la criada, la pobre, la que vive en los suburbios. Será un actante que le permitirá a Lavinia tener conocimientos de otro mundo y otros sectores sociales. Le incita a la protagonista a tomar decisiones para superar ciertos obstáculos.

La protagonista es una heroína guerrillera. El tránsito no es fácil para la autora: tiene que hacer de una mujer guerrillera una heroína, resaltando las cualidades de esta mujer. Tiene que crear una mujer capaz de empuñar un arma. Asimismo, hay que crear un momento idóneo para llevar a cabo todo esto: un hecho trágico que sea inexcusable, para así poder justificar que la protagonista entre en la lucha armada. También vemos que la autora sigue manteniendo los parámetros de una sociedad masculina. Lavinia se ve involucrada en la lucha cuando Felipe no puede hacerlo. ¿Cómo salva a una protagonista que mata o qué hace con ella? La mata. Así se eleva al nivel de mito<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Insertar texto comentado

## TEMA 5: la literatura en la frontera de Latinoamérica

1. Contexto
2. La literatura del exilio
3. Ciudad final
  - 3.1. Contexto

## TEMA 5: Literatura en la frontera de Latinoamérica

### 1. Contexto

En 1448 Estados Unidos invade México debido al tratado de Guadalupe. Con anterioridad a esa fecha México llegaba hasta Wyoming, pero desde 1448 la frontera queda donde está hoy en día. En México todavía se vive esa pérdida de territorio como un odio visceral al gringo.

Si hablamos de la frontera, tenemos que mencionar que la mayoría de las ciudades se establecieron entre la segunda mitad del XIX y el XX. Las ciudades se fueron construyendo en torno a lo que era la frontera, aunque algunos tienen su origen en la colonia española. Aquí se dieron tres tipos de asentamiento, que correspondían al método de conquista:

1. La misión: llegaban las órdenes practicantes y en torno a la iglesia se asentaba la misión.
2. Los presidios: asentamientos militares.
3. La villa: la sociedad civil, es decir, cuando se instalan los encomenderos con su servidumbre.

Lo que entonces se llamó el Paso Norte o lo que hoy es Ciudad Juárez, por ejemplo, fueron misiones. Sin embargo, Tijuana o Nuevo Laredo surgen con el asentamiento de la frontera actual de 1448.

Durante la segunda mitad del XX, el campo y la ciudad se ven totalmente transformados por los acelerados procesos de urbanización vinculados a la masiva migración hacia el Norte. Todo esto es consecuencia directa de las políticas económicas producidas desde Estados Unidos hacia el Sur, donde se situarán las fábricas de mano de obra baratas.

Como buena herencia de la colonización, el país, nacido en el XIX, se gestionaba desde Ciudad de México. Todo lo que era cultura, política, industria, economía... Todo se sustentaba desde la ciudad, un fallo colonial. Así, la frontera sufre por su distanciamiento del centro y también por estar tan cerca de Estados Unidos, puesto que les afectaban más sus políticas expansionistas.

Hay otra característica que comparten los territorios del norte de México: el anonimato de la población migrante que llega. Llega una gran masa migrante por dos razones:

- Quieren llegar a Estados Unidos.

- En la frontera sur de Estados Unidos se ha gestionado toda una industria de mano de obra barata que da empleo a multitud de gente que viene del Sur.

Esta avalancha migratoria es anónima: gente de cualquier tipo y sin rastro. Por eso son refugios permisivos para el narcotráfico, la explotación, el crimen organizado. A la vez, son zonas de mucho empuje innovador y creativo (el arte y la literatura están muy presentes). La migración y el paso de gente es la característica principal que define este territorio, ya que es de paso, de cruce.

Durante la revolución mexicana (1910-1920) la frontera también será importante porque mucha gente emigra en busca de la paz, entre los que destacan sobre todo los mexicanos de la clase alta, que siendo perseguidos por la revolución, deciden instalarse en el norte de la frontera.

En la Segunda Guerra Mundial Estados Unidos necesita mano de obra, por lo que se instalan programas braceros: se trae mano de obra de México para que trabaje en las fábricas. Son contratos para que los mexicanos trabajen por x tiempo en los trabajos más humildes.

Ya al final del siglo XX cambia la dinámica migratoria. A partir de 1986 se instalan otro tipo de programas similares a la de los braceros. Esta dinámica de paso también se combina con la construcción de las fronteras de hierro y el endurecimiento de las leyes para los no documentados porque muchos de los que habían pasado con los programas mencionados habían intentado quedarse en Estados Unidos. Así, es más difícil pasar e instalarse con familias y el cruce se convierte más temporal.

Tijuana y Ciudad Juárez son dos núcleos creados con una configuración específica: ser ciudades de paso y última parada de los emigrantes del Sur. No obstante, por la dinámica industrial de los últimos tiempos, se convierten en centros de llegada. Estos efectos de la migración, que ya puede ser temporal o permanente, hacen que las ciudades cambien urbanísticamente, formándose así los *shanty towns* o ciudades fantasma.

Por otra parte, es una población extremadamente inmóvil y anónima. Esto puede dar lugar tanto a lo malo como a lo bueno. Puede ser un nido de crimen, pero también un lugar sin prejuicios para crear e innovar. Además, son ciudades en constante cambio: modas, costumbres... Es una franja que tiene una cultura muy peculiar.

La industria ha hecho de la frontera un lugar muy productivo porque Estados Unidos ha instalado en el sur de la frontera industrias que en su propio suelo serían muy caros de costear. Entonces, esta producción industrial promueve dinero, por lo que la frontera se



hace rica, con lo cual es importante social y culturalmente. Desde el centro de México también se da cuenta de que la frontera es importante porque es muy productiva. Entonces se crean los colegios de la frontera norte. Vemos que la cultura va a la par de la economía: es una zona industrial que necesita crear sus propios trabajadores porque hay trabajo para todos.

## 2. La literatura del exilio

Para ilustrar este tema tenemos el libro de cuentos titulado *Carretera de Cuernavaca* de Carlos Blanco Aguinaga, que es, a su vez, autor de un manual de literatura española, que supuso un cambio de paradigma de los estudios literarios de la Península Ibérica. Este autor fue exiliado de la Guerra Civil y salió hacia México. *Carretera de Cuernavaca* es una especie de memoria de lo que representó para él el exilio. Es interesante para ver el exilio español en Hispanoamérica y su influencia en la literatura. Los autores eran famosos en España y siguieron su trayectoria en el exilio.

El catedrático Carlos Mainer escribió un artículo en el que se refería a toda la población intelectual que salió al exilio. Entre estos estaban comprendidos las mayores autoridades de la literatura en España de esos momentos. Por ello, reconoce que el exilio fue generador de la literatura española del XX.

Hay que describir primero la situación de la época. El gobierno de la república fue un gobierno en el que la intelectualidad laica sustituyó a la aristocracia y al clero en las órbitas del poder. Por lo tanto, la república confirió a la literatura un lugar prestigiado porque muchos de los intelectuales que se dedicaban a escribir también se dedicaban a la política. La generación de escritores y literatos que salió al exilio estaba versada en la política y en la filosofía krausista generada en todo el ambiente cultural y político de la intelectualidad en el poder.

Al salir al exilio los autores forjaron inmediatamente editoriales que cohesionaron toda la ideología que se estaba formando en el exilio. Se pensó que el exilio era una etapa más de la guerra y que la vuelta sería inminente. Además, se estaba forjando la Segunda Guerra Mundial y se pensaba que España se iba a liberar de la dictadura ante la democratización europea. La literatura se consideró, entonces, como parte de esa resistencia a Franco. Por eso, se fomentó la escritura desde todo tipo de artículos políticos, panfletos o creación literaria de cualquier nivel. También se practicó y se fomentó por un factor importante: la memoria. Dicho de otro modo, los exiliados consideraron que la memoria de lo que estaba siendo la guerra tenía que darse a conocer.

En realidad, como la historia nos ha mostrado, el exilio quedó fuera de la misma. Sin embargo, los autores se creían la vía legítima de la historia, esto es, se creían la república, la nación. Ellos salían al mundo como prueba fehaciente de una nación y creían encarnar los valores que esa nación ostentaba y manejaba. Se trata de una nación que no tiene territorio porque ha sido expulsada del suyo. Por esa razón, construyeron su territorio en la literatura para poder volver a su territorio físico.

Los autores decían que había que hablar de lo que estaba pasando, que la literatura también sirve para denunciar el estado de lo que había pasado, para expresar sus ideas políticas. Por otro lado, sirve como forma terapéutica y diseminación. Es una forma también de inocular, esto es, de provocar que quien lea lo que el autor escribe, sufra lo que ha sufrido ese mismo autor; el lector puede sentirse atrapado en ese dolor. La labor de la literatura en una situación traumática a nivel existencial es muy importante y debe mencionarse que en este registro de exilio español fue realmente sobresaliente.

La memoria, como hemos dicho, es importante. La historia sería la versión oficial de los hechos acaecidos en el territorio nacional. Se trata de una historia forjada desde el franquismo en una continuidad que venía desde los Reyes Católicos al presente. En el exilio se fomenta una contrahistoria, es decir, una memoria que contradice la historia oficial.

Lo que el exilio va a pedir a la literatura es que evite el olvido, que lo que les ha sucedido a los autores no caiga en el rechazo o la ignorancia. De esta forma, quienes no vivieron la guerra ni el exilio heredarán este tipo de literatura y la memoria. A esto se le llama posmemoria. Esta memoria del exilio sirvió para que los descendientes escribieran sobre la memoria de la Guerra Civil sin haberla vivido. La gente que hereda la memoria la recrea de tal manera que ya es pura ficción.

El objetivo de esta memoria es evitar la apropiación del pasado que hace el franquismo, puesto que es la voz que se alza respondiendo a lo que oficialmente se relata desde la Península. Se cultiva de manera voluntaria y no es espontánea. Es una memoria de deber de memoria, es decir, hecha para conservar lo que realmente fue aquella época.

Aparte de lo mencionado, en los años 50 hay escritores que quieren entablar comunicación con estos autores exiliados, pidiéndoles que intercambien o colaboren con ellos. Herzberger dice que la España de ese momento mantenía una literatura de lo inamovible, exaltadora de lo estático y que fomenta el olvido del presente, es decir, la literatura evita lo que está pasando. Entonces, los escritores del exilio responden preguntando qué tipo de comunicación van a entablar con una literatura que olvida el presente.

A este respecto, cabe mencionar que siempre ha sido un desafío incorporar esta literatura del exilio en la historia de la literatura española y que no se ha llegado a una fórmula convincente para integrarlo todo.

Además, esta salida del territorio había impedido el desarrollo normal de la historia, su evolución. Se da una expulsión del tiempo porque se quedan encallados en un momento histórico y, cuando vuelven, recurren a él.

En la España nacional el futuro se fue perfilando de una forma más clara, ya que Franco iba sentando bases con alianzas para afianzarse un futuro en el desarrollo de la dictadura. Sin embargo, en el exilio el futuro cada vez era más incontrolable e incierto porque el exilio no termina inmediatamente, por lo que su futuro queda desterrado. Es sobre todo en los momentos de transición en los que el exilio básicamente no se incorpora. Vemos como esa España que salió al exilio después no encuentra retorno.

En la transición aparece en la Península una literatura que habla de la memoria de los vencidos, pero siempre de una forma menos política que la que se había manejado en el exilio. Asimismo, en esta época se da una fórmula inapelable: España tiene que ser una nación joven y, para ello, renunciar a su pasado porque pesa mucho, ya que es una dictadura. Eso supone una renuncia a incorporar el exilio porque es parte del pasado, por lo que vemos que otra vez se queda fuera. Se desprestigia todo lo que ha pasado, con lo cual la historia está relacionada con el territorio porque los que salieron se quedaron sin lugar. El único sitio donde el exilio puede tener lugar es en la historia de la literatura, puesto que es innegable la autoridad que mantienen.

Centrándonos más en el ejemplo que tenemos como ilustración de la literatura del exilio, hay que mencionar que cuando Blanco Aguinaga llega a México hay un despegue petrolífero que surte de dinero a la nación. Así, consigue un poder económico capaz de crear una infraestructura para que los exiliados puedan ejercer su trabajo y dedicarse a sus especialidades. Además, México era un país que podía necesitar profesionales, por lo que los exiliados encontraron buenas ocupaciones. Esto fue un factor importante para este trasvase España-México, algo que ha dejado una huella notable en lo que es hoy la cultura mexicana.

### 3. Ciudad final

#### **Contexto**

Ciudad Juárez está paralela a un estado precisamente muy conservador dentro de Estados Unidos, Texas. En el Paso hay una base militar, un sitio de entrenamiento del ejército de Estados Unidos. Juárez había servido como cantina, todo este circuito que podía estar vetado en el Norte. Ciudad Juárez y el Paso están separados por un río. Muchos cruzan el río para trabajar porque en Paso se gana más.

Allí hay una población de muchachas increíble porque se necesita mano de obra pequeña en las industrias maquiladoras, ya que usan nanotecnología. Las muchachas llegan desde cualquier rancho porque en Ciudad Juárez se les va a pagar más, por lo que sus ingresos se verán notablemente incrementados. Un norteamericano no lo aceptaría porque gana más en su ciudad, pero para un mexicano es todo un lujo.

Las jóvenes llegan solas, sin familia, y con muy poco dinero. Esto quiere decir que no tienen ningún soporte emocional. Desde el primer momento se van asentando en el extrarradio juntando cajas y latas para formar casetas. Allí no llegan las infraestructuras que tiene la ciudad (agua, electricidad...), por lo que son zonas muy depauperadas. También se van asentando sin ningún tipo de infraestructura humana (autobuses). Vemos que estas mujeres son las que fabrican lo más sofisticado de la época, la tecnología del futuro, y viven en condiciones nefastas. Además, en las maquiladoras se encuentran con mucha desorganización.

Asimismo, se ven desprotegidas. Vienen de unos círculos sociales muy pobres: no tienen formación, por lo que son carne de cualquier tipo de abuso. A pesar de todo esto, es gente que hace dinero. Por ello, se ha articulado en Juárez toda una serie de diversiones para ellas, para que puedan gastar el dinero, algo que ha creado envidia y recelo de los hombres porque las mujeres tienen incluso más dinero que ellos.

Hay que recalcar que los textos que se han escrito sobre Ciudad Juárez muestran la conexión entre lo público, lo privado, lo íntimo, lo político y lo afectivo. Además, tenemos las instituciones públicas que se manejan como propiedades privadas según los intereses de algunos. Por otra parte, los textos interpelan al Estado, es decir, muestran públicamente lo que sucede. Por tanto, las obras están llamando a que se ponga atención a ese asunto e interpretan la situación.