

Xul Solar, Pupo (1918)

\* Artículo escrito originalmente en 1989. Desgraciadamente, el fundamental artículo de Richard Morse "A linguagem na América" (Iri. — A volta de McLuhaniana. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 23-86) llegó a mis manos cuando ya había entregado los originales a la organizadora.

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

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

buscar  
 voz (cult. la)  
 (la parte parais  
 v: (lupa sola (lir?)  
 lo voz  
 (como p: (lupa sola (lir?)  
 (lupa sola (lir?)  
 (lupa sola (lir?)  
 (lupa sola (lir?)

Xul Solar  
 Pupo (1918)

americano. Por eso no extraña que esta polémica surja dentro de un contexto nacionalista y de revisión de cuestiones de dependencia cultural.

La conciencia de una distancia entre la lengua escrita y la práctica oral y empieza a imponerse desde la época de la colonia, y sirve como elemento de autoafirmación contra la metrópoli. Afirma Juan Bautista Alberdi<sup>1</sup>:

La revolución americana de la lengua española comenzó el día que los españoles, por la primera vez, pisaron las playas de América. Desde aquel instante ya nuestro suelo les puso acentos nuevos en sus bocas y sensaciones nuevas en su alma.

Esta comprobación coincide de manera sorprendente con la afirmación hecha muchos años más tarde por Monteiro Lobato quien, preocupado también por la "lengua brasileña", afirma en pleno 1922 que "a nova língua, filha da lusa, nasceu no dia em que Cabral aportou ao Brasil"<sup>2</sup>. En este proceso, hispanofobia y lusofobia andan de la mano.

En su estudio sobre los problemas de la lengua en la Argentina, Ángel Rosenblat afirma que a partir de la colonia, y especialmente después de la independencia, prevalecían formas diferenciadas del habla, divergentes del español castizo y reconocidas hoy como típicamente argentinas:

Ya en 1810 estaban triunfantes en el habla popular de Buenos Aires algunas de las modalidades que hoy la caracterizan: el seseo, que data del siglo XVI; el yeísmo rehilado, que es sin duda del XVIII; el voseo y el *che*, que se remontan a los comienzos de la colonización (op. cit., p. 11).

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

En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas dos lenguas. Una fue la pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana procedente de la península, la cual fue extremada sin(tasa cristalizando en formas expresivas barrocas de sin igual duración temporal. Sirvió para la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, las relaciones protocolares de los miembros de la ciudad letrada y fundamentalmente para la escritura, ya que sólo esta lengua pública llegaba al registro escrito. La otra fue la popular y cotidiana utilizada por los hispanos y lusohablantes en su vida privada y en sus relaciones sociales dentro del

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

2 Apud PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil. Textos críticos e teóricos*. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp. v. 1: 1820-1920. *Fontes para a teoria e a história*, 1978, p. 58.

mismo estrato bajo, de la cual contamos con muy escasos registros y de la que sobre todo sabemos gracias a las diatribas de los letrados. En efecto, el habla cortesana se opuso siempre a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular, cuya libertad identificó con corrupción, ignorancia, barbarismo. Era la lengua del común que, en la división casi estamental de la sociedad colonial, correspondía a la llamada plebe, un vasto conjunto desclasado, ya se tratara de los léperos mexicanos como de las montoneras gauchas rioplatenses o los caboclos del sertão.

Mientras la evolución de esta lengua fue constante, apelando a toda clase de contribuciones y distorsiones, y fue sobre todo regional, funcionando en áreas geográficamente delimitadas, la lengua pública oficial se caracterizó por su rigidez, por su dificultad para evolucionar y por la generalizada unidad de su funcionamiento. Muchos de sus recursos fueron absorbidos por la lengua popular que también supo conservarlos tenazmente, en especial en las zonas rurales, pero en cambio la lengua de la escritura necesitó de grandes transformos sociales para poder enriquecerse con las invenciones lexicales y sintácticas populares. Lo hizo sin embargo retaceadamente y sólo forzada<sup>3</sup>.

Si nos atenemos a un análisis cronológico comparativo, la primera vez que se establece una diferencia entre lengua escrita europea y lengua hablada americana es en 1825, en relación con la lengua brasileña y la portuguesa<sup>4</sup>. Pero en el Brasil es solamente con José de Alencar que esta cuestión va a cobrar una dimensión polémica, en los postfacios a sus novelas *Diva* (1865), *Iracema* (1870) y *Sonhos d'ouro* (1872)<sup>5</sup>. José de Alencar, cuya carrera de político y de escritor se construyó en términos de un nacionalismo capaz de definir lo específicamente "brasileño", percibe la lengua como una institución dinámica y mutable. El escritor cearense defiende una interpretación genético-positivista del lenguaje, al afirmar que "gosta do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala" (postfacio a *Diva*, 1865)<sup>6</sup>. Alencar no duda de la existencia de un nuevo lenguaje y lucha por su legitimación: "que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil, é fato incontestável" (op. cit., p. 75). Al defenderse contra la acusación del uso excesivo de galicismos, el autor de *Iracema* también aclara en el postfacio a esta novela que "se o terror pânico do galicismo vai até este ponto, devemos começar renegando a origem latina, por ser comum ao francês e ao português" (op. cit., p. 81). Alencar se basa en el principio

3 Cf. RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Nueva Jersey: Ediciones del Norte, 1984, p. 43-4. Ver en especial el capítulo "La ciudad escrituraria", p. 41-70.

4 Apud ALONSO, Amado. *Castellano, español, idioma nacional* [1938]. Buenos Aires: Losada, 1942, p. 151. Alonso basa su información en la obra de João Ribeiro, *A língua nacional* (1921): "Se comienza a hablar de 'idioma brasileiro' hacia 1825. Domingo Borges de Barros, vizconde de Pedra Branca, poeta y diplomático brasileño en París, colaboró en la *Introduction à l'Atlas ethnographique du globe*, de Adrien Balbi, que comenzó a aparecer en 1926. Y ahí es donde se contraponen el idioma brasileño al portugués".

5 Reproducidos en PINTO, op. cit.

6 Apud PINTO, op. cit., p. 55.

de la evolución natural de las lenguas, sujetas a cambios constantes, contra los dogmas de las academias y como gesto de afirmación frente a Portugal. Se pregunta Alencar en 1872, en su novela *Sonhos d'ouro*:

O povo que chupa o caju, a manga, o cambuca e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspêra? (op. cit., p. 96).

La ingeniosa metáfora oral que opone las poblaciones tropicales a las europeas revela una reflexión sobre la imposibilidad de un transplantante geográfico de estructuras sintácticas, con la esperanza de que la modificación topográfica y la alteración de las costumbres no tengan consecuencias lingüísticas. Exactamente el mismo lenguaje figurado de Alencar es usado por su contemporáneo Simón Rodríguez (1771-1854): "pintar las palabras con signos que representen la boca"<sup>7</sup>.

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

Tan EXÓTICO debe parecer  
el PROYECTO de esta obra

COMO EXTRAÑA

la ORTOGRAFIA en que va escrito.

En unos Lectores excitará, tal vez, la RISA

En otros- . . . . . el DESPRECIO

ESTE será injusto:

porque,

ni en las observaciones hay Falsedades

ni en las proposiciones. . . . . Disparates

De la RISA

podrá el autor decir

(en francés mejor que en latín)

*Riva bien qui Riva le dernier.*<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Citado por RAMA, op. cit., p. 61.

<sup>8</sup> En RODRÍGUEZ, Simón. *Obras completas*. Caracas: Universidad Simón Rodríguez, 1975, t. 1, p. 260.

Simón Rodríguez consigue aliar un proyecto político con una aspiración lingüística, ensamblando así cultura y poder, lengua y gobierno, sintaxis y legislación. Sus teorías se fundamentan en un nacionalismo del uso y de las costumbres, contra las normas impuestas por la metrópoli: "Un Gobierno *Etolójico*, esto es, fundado en las costumbres" (op. cit., p. 269) y "una Ortografía *Ortolójica*, es decir, fundada en la boca, para los que hayan de escribir después de nosotros" (op. cit., p. 269). Una verdadera revolución social con especial atención para con el lenguaje. Sus escritos son verdaderos proyectos icónicos. Simón Rodríguez rompe mallarmeanamente con el carácter lineal del texto, espacializa la escritura y usa una tipografía muy diferenciada. Su pensamiento es una sucesión de cuadros sinópticos. El resultado visual tiene por finalidad llamar la atención sobre el propio código, eliminar las redundancias propias a la retórica decimonónica, y aminorar la arbitrariedad del lenguaje con formas motivadas, o sea, que los aspectos formales de la tipografía reflejen la importancia del contenido.

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

La soberanía del pueblo tiene todo su valor y su predominio en el idioma; los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la ruina y las tradiciones. Son, a nuestro juicio, si nos perdonan la mala palabra, el partido retrógrado, estacionario, de la sociedad habladora; pero como los de su clase política, su derecho está reducido a gritar y destemillarse contra la corrupción, contra los abusos, contra las innovaciones. El torrente los empuja y hoy admiten una palabra nueva, mañana un extranjerismo vivito, al otro día una vulgaridad chocante; pero, ¿qué se ha de hacer? Todos han dado en usarla, todos la escriben y la hablan, fuerza es agregarla al diccionario, y quieran que no, enojados y mohinos, la agregan, y que no hay remedio, y ¡el pueblo triunfa y lo corrompe y lo adultera todo!<sup>9</sup>

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

<sup>9</sup> Apud CAMPOBASSI, José S. *Sarmiento y su época*. Buenos Aires: Losada, 1975, v. 1, p. 157.



En las lenguas, como en la política, es indispensable que haya un cuerpo de sabios, que así dicte las leyes convenientes a sus necesidades (las del pueblo), como las del habla en que ha de expresarse; y no sería menos ridículo confiar al pueblo la decisión de sus leyes, que autorizarle en la formación del idioma.

En vano claman por esa libertad romántico-licenciosa de lenguaje los que por prurito de novedad o por eximirse del trabajo de estudiar su lengua, quisieran hablar y escribir a su discreción.<sup>10</sup>

También Manuel González Prada, desde Lima, escribe en 1889 el ensayo "Notas acerca del idioma" con preocupaciones análogas. Inspirado en las teorías darwinianas, y en consonancia con Alencar y Sarmiento, afirma: "en las lenguas, como en los seres orgánicos, se verifican movimientos de asimilación y movimientos de segregación; de ahí los neologismos o células nuevas i los arcaísmos o detritus".<sup>11</sup> El pensador peruano no sólo propone la transformación lingüística, sino que la realiza en su propio discurso (substituye "y" por "i", "x" por "s" y "g" por "j", además de formas contraídas como "desos", "s'encastilla", "l'altura", etc., de acuerdo con la reproducción fonética).<sup>12</sup>

Alencar, Simón Rodríguez, Sarmiento y González Prada defienden apasionadamente la idea de una lengua americana, contra el conservadurismo de las academias. Los cuatro perciben de manera unánime el lenguaje como un fenómeno evolutivo, cada vez más distanciado de las antiguas metrópolis. Y de la misma manera que en la segunda mitad del siglo XIX estos ideólogos coinciden en la necesidad de una expresión lingüística americana, las vanguardias retoman esta cuestión en los años veinte. Mário de Andrade, en sus discusiones sobre la lengua y en su proyecto de la *Gramatiquinha da fala brasileira*, lleva adelante los principios que José de Alencar postulara unos cincuenta años antes. De modo análogo Borges, aunque en cierto momento se oponga al autor de *Facundo*, defiende en su etapa ultraísta "el lenguaje de los argentinos", donde prevalecen los mismos postulados sarmientinos:

Lo que persigo es despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo. Toda consciente generación literaria lo ha comprendido así.<sup>13</sup>

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

11 GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Páginas libres. Horas de lucha*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Caracas: Ayacucho, 1979, p. 174. Artículo redactado en 1889, fechado en 1890 y publicado en 1894.

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

13 BORGES, Jorge Luis. El idioma infinito. *Proza*, Buenos Aires, n. 12, p. 46, jul. 1925. Emir Rodríguez Monegal apunta la coincidencia de proyectos lingüísticos en *Mário de Andrade/Borges* (São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 31-42).

En el Perú, al pensar una vanguardia indoamericana, el Grupo Orkopata de Puno retoma los ideales lingüísticos de González Prada, especialmente en los artículos de Fransisco Chuqiwanaka Ayulo sobre "ortografía indoamericana" aparecidos en el *Boletín Tiitkaka* y en el vanguardismo incaico de la poesía de Alejandro Peralta<sup>14</sup>.

Una de las preguntas que merecen reflexión es saber por qué motivo justamente São Paulo y Buenos Aires reflejan con mayor intensidad esta cuestión, si las comparamos con otros centros urbanos como México, Lima, Puno, Caracas, Santiago o Montevideo<sup>15</sup>. Pienso que lo que ocurre, al menos en parte, es que la consolidación de prácticas "cultas" del lenguaje, la sedimentación de tradiciones hispánicas y lusitanas y el reconocimiento de los cánones dictados por las academias entran en colapso con el aluvión migratorio que pasa a convertir a estas dos ciudades en verdaderas babeles modernas. El cosmopolitismo avasallador, al mismo tiempo que enriquece los nuevos temas y formas propias de las vanguardias, hace que los medios culturales se plieguen a "la nueva sensibilidad" y da margen a una crisis de identidad que se refleja en la lucha por la renovación del lenguaje. Hay una añoranza, un deseo utópico de definir una identidad "brasileña" o "argentina", y una de las soluciones comunes encontradas es el paricidio lingüístico de nuestros descubridores. El caso de la vanguardia indigenista de Puno tiene otras connotaciones. Aspira a una reivindicación de orden histórico: así como la Argentina busca rescatar su identidad en el pasado criollo, el grupo Orkopata de Puno lo hace en función de su arraigada tradición y presencia indígena.

Aunque este proceso ocurra inicialmente de forma análoga en ambos países, el tratamiento dado a las cuestiones es muy diferente. El Brasil logra una de las respuestas más creativas, a través del metalenguaje y de la parodia de su literatura de los años veinte. "Inventou-se do dia para a noite a fabulossima 'língua brasileira'", afirma Mário de Andrade<sup>16</sup>. Por su parte, Oswald de Andrade, en uno de los aforismos de su Manifiesto da Poesia Pau-Brasil (1924), afirma: "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos". Sin duda, una de las grandes conquistas de la Semana del 22 ha sido la introducción del lenguaje coloquial en la poesía. "A poesía existe nos fatos" es la frase que abre el Manifiesto da Poesia Pau-Brasil. Los modernistas brasileños consiguen hacer bajar a duras penas el yo lírico del Parmaso, para adoptar una lengua considerada hasta entonces impropia para la literatura. Oswald de Andrade no pierde tiempo y transpone esta experiencia en tema poético:

14 Cf. UNRUH, Katherine Vickers. *The avant-garde in Peru: literary aesthetics and cultural nationalism*. Ph. D. University of Texas at Austin, 1984.

15 Cf. la respuesta encontrada por Beariz Sarlo, para el caso de Buenos Aires, en *Una modernidad periférica* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, p. 117-20).

16 ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: —. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 244. Texto leído originalmente en el Salón de Conferencias de la Biblioteca del Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil, 30 de abril de 1942, Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro.

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

Este poema, "pronominais", reproduce fielmente uno de los mayores problemas planteados por el uso del portugués en Brasil: la sintaxis de las órdenes y del imperativo en portugués, como en español, excluye normativamente el uso de pronombres oblicuos antes de la forma verbal. Sin embargo, en la práctica casi nadie respeta esta norma sintáctica. "pronominais" parodia esta contradicción entre las reglas impuestas por la gramática y el uso cotidiano de la lengua ("Dê-me" *versus* "Me dá").<sup>17</sup> El poema, verdadero recorte de la realidad con *status* poético, tiene el efecto de un *ready-made* de Duchamp. El mero desplazamiento de lo oral a lo escrito, el hecho de darle *status* poético a una situación cotidiana, automáticamente transforma al poema en parodia de la norma gramatical y de sus defensores: el profesor, el alumno y el "mulato sabido".

Pero si Oswald de Andrade resuelve esta cuestión de manera creativa, especialmente en su poesía y en sus novelas de los años veinte, es Mário de Andrade quien más ha reflexionado sobre el establecimiento de una lengua brasileña, y se reafirman aquí las diferencias dionisiacas y apolíneas entre los dos autores. En carta de 1927 a Alceu Amoroso Lima, se pregunta Mário de Andrade:

Pois então não se percebe que entre o meu erro de português e o do Osvaldo vai uma diferença da terra à lua, ele tirando do erro um efeito cômico e eu fazendo dele uma coisa séria e organizada?<sup>18</sup>

El autor de *Macunaíma*, en su última conferencia, "O Movimento Modernista" (1942), hace el balance histórico de la Semana del 22 y reconoce fraternalmente al "amigo José de Alencar, meu irmão" (p. 247). De este modo, Mário de Andrade establece una tradición que justifica la continuidad de su causa. Él enfrenta esta cuestión en muchísimos momentos de su obra y en especial en su copiosa correspondencia. Conocemos así mayores detalles de un proyecto nunca realizado, la *Gramatiquinha da fala brasileira*. Anunciada inicialmente como "obra en preparación" en *Clá do Jabuti*, en 1924<sup>19</sup>, Mário de Andrade afirma años más tarde, en varias cartas, que nunca tuvo intención de escribir dicha gramática,

17 Ver también poemas metalingüísticos como "vício na fala", "o gramático", "o capoeira" y "erro de português".

18 Apud PINTO, op. cit., p. 151.

19 Cf. nota de PINTO, op. cit., p. 156.

y aclarara que se trataba apenas de una estrategia para llamar la atención sobre esta cuestión. Ya en pleno 1922, en su "Prefácio interessantíssimo", afirma el autor: "A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. / E possui o admirabilíssimo 'ão'".

La idea de una "lengua brasileña" aparece reforzada más tarde, en el mismo "Prefácio", al preguntarse: "Pronomes? Escrevo brasileiro". Aunque el poeta paulista haya moderado con el tiempo sus posiciones radicales de los años veinte, nunca abdicó de la invención de vocablos o de la introducción de neologismos, o de ciertas formas apocopadas, como "pra" (en vez de "para"), y "si" o "milhor", en vez de "se" y "melhor", en consonancia con la práctica fonética. Mário de Andrade está consciente de que es un escritor culto y que, por ende, pertenece a la élite productora de la cultura; en su desilusionado balance final del modernismo, el escritor paulista afirma:

o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gra-tuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito (art. cit., p. 236).

Esta misma preocupación la expresó años más tarde Otto Maria Carpeaux, al comentar este proyecto de "escritura brasileña" y alertar sobre "o perigo de tornar-se artificialmente nativista"<sup>20</sup>. En este sentido, Mário de Andrade reconoce sus limitaciones y admite no tener como intención alterar la estructura gramatical de una lengua<sup>21</sup>. Siempre ha rechazado cualquier forma de regionalismo y tam-poco cae en el equívoco de producir una literatura compuesta de lenguajes híbridos, donde se distancian la voz culta purista del narrador, por un lado, del habla coloquial y altamente contaminada de los personajes, por otro<sup>22</sup>. De cual-

20 LIMA, Jorge de. *Obra poética*. Org. Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1950, p. xi.

21 En "O movimento modernista", Mário de Andrade, describiéndose en tercera persona, afirma que "jamais exigiu que lhe seguissem os brasileirismos violentos. Si os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia aguda uma pesquisa que julgava fundamental. Mas o problema primeiro não é acintosamente vocabular, é sintático. E afirmo que o Brasil hoje possui não apenas regionais, mas generalizadas no país, numerosas tendências e constâncias sintáticas que lhe dão natureza característica à linguagem" (op. cit., p. 247).

22 Para la relación de Mário de Andrade con el regionalismo, consultar su artículo "Regionalismo", reproducido en: SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid: Cátedra, 1991, p. 516-7. Comenta sobre este aspecto Manuel Bandeira: "Não lhe satisfazia [a Mário de Andrade] a solução regionalista, criando uma espécie de exotismo dentro do Brasil e excluindo ao mesmo tempo a parte progressista, com que o Brasil concorre para a civilização do mundo. Uma habil mistura de duas realidades parecia-lhe a solução capaz de concretizar uma realidade brasileira 'em marcha'. Abreitear o brasileiro num sentido total, patriarquizá-lo a pátria ainda tão desvirtuada, quer dizer, concorrer para a unificação psicológica do Brasil — tal lhe pareceu que devia ser sempre a finalidade de sua obra, mais exemplo do que criação"; en *De poetas e de poesia* (Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967, p. 14). Para las relaciones entre el narrador culto y los personajes que usan un lenguaje coloquial, consultar el estudio sobre Simões Lopes Neto hecho por Antonio Candido, en "A literatura e a formação do homem" (Separata de la revista *Ciência e Cultura*, v. 24, sept. 1972). También de Ligia Chiappini Moraes Leite el capítulo "A palavra embargada", en *Regionalismo e modernismo. O "caso" gaúcho* (São Paulo: Ática, 1978, p. 117-35).



quier manera, él se ha propuesto escribir "brasileño", aunque más tarde deja de lado la expresión "lengua brasileña" para adoptar la de una "lengua nacional". Mário de Andrade realiza con maestría su utopía lingüística en *Macunaíma*, a través de los efectos de "desregionalización", como él mismo los denomina. La famosa "Cartas pras icamiabas", capítulo central de la novela, representa justamente uno de los momentos más creativos del modernismo brasileño como crítica a la rimbombante retórica portuguesa. En su correspondencia con Manuel Bandeira, con quien discutió intensamente esta cuestión, explica Andrade:

Você diz por exemplo que em vez de escrever brasileiro estou escrevendo paulista. Injustiça grave. Me tenho preocupado muito com não escrever paulista e é por isso que certos italianismos pitorescos que eu empregava dantes por pândega, eu comeci por retirar eles todos da minha escrita de agora [...] Por enquanto o problema é brasileiro e nacional [...] Tanto que fundo na minha linguagem brasileira de agora termos do norte e do sul<sup>23</sup>.

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

Pretendeu [Mário de Andrade] o quê? Escapar ao regionalismo pela fusão das características regionais. Ligar o gaúcho ao pernambucano, o paulista ao paraense, o mineiro ao carioca, e, como em outros domínios de seu convite à verdade total brasileira, "fusionar lingüísticamente a desigual, desmantelada entidade nacional"<sup>24</sup>.

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

En una primorosa publicación de las actas, con tapa especialmente dibujada por Di Cavalcanti, nos enteramos de que la primera moción aprobada es la propuesta de un preproyecto de lengua común ("proposta de anteprojecto da língua padrão"), y que otra de las mociones sancionadas es la adopción de la pronuncia-

23 Carta a Manuel Bandeira, de 1925, apud PINTO, op. cit., p. 138. Es importante en este ejemplo, especialmente para el lector hispánico, aclarar que Mário de Andrade transgrede una serie de reglas gramaticales. Se considera irregular el uso escrito de la próclisis al inicio de la frase ("Me tenho preocupado" en lugar de "Tenho-me preocupado"), la inexistente forma contraída "dantes" y "retirar eles" por "retirá-los". Mário de Andrade opta por usar formas muy corrientes en la práctica oral del brasileño.

24 BANDEIRA, Manuel. Mário de Andrade e a questão da língua. In: —. *De poetas e de poesia*, cit., p. 21-2.

× ción carioca como paradigma nacional del uso oral correcto de la lengua<sup>25</sup>. Años más tarde, en el balance final del modernismo, Mário de Andrade confiesa un cierto sentido de derrota en su lucha por la lengua brasileña: "E hoje, como normalidade de língua culta e escrita, estamos em situação inferior à de cem anos atrás" (art. cit., p. 244-5). Aunque en esa época ya la radio jugaba un papel fundamental en la difusión de un lenguaje común, mal imaginaba Mário de Andrade el papel que la televisión desempeñaría varias décadas más tarde. El alcance nacional de una red como la TV Globo, y las novelas brasileñas exportadas y vistas en Portugal, pasan ahora a influir en el habla lusitana: una especie de efecto *boomerang* lingüístico sobre los descubridores. De alguna manera se concreta la política de exportación que Oswald de Andrade vislumbrara en su teoría pau-brasil.

En la Argentina el debate que surge en torno de lo "argentino", retoma, como telón de fondo, la gran oposición sarmientina entre "civilización" y "barbarie". Para los ideólogos conservadores, una lengua verdaderamente "argentina" debería mantener rasgos puristas y conservar las tradiciones hispánicas, conforme a las normas gramaticales de la Real Academia Española. Aun más, este español castizo debería, por un lado, alejarse de los giros del habla criolla, heredera de la literatura gauchesca, y por otro, evitar ser degradado por el clima babilónico que invadía a Buenos Aires a fines del siglo XIX e inicios del XX. Irónicamente, si Sarmiento vislumbró el proceso civilizatorio a través de la eliminación del indio y de la importación de mano de obra europea, esta última se tornó, para la oligarquía argentina, un elemento casi bárbaro y altamente amenazador de sus valores tradicionales. Esta discusión llegará al máximo de su desarrollo con un caudaloso artículo de Ernesto Quesada (1858-1934), "El criollismo en la literatura argentina", publicado en 1902, seguido de una larga y acalorada polémica<sup>26</sup>. En realidad, este artículo surge como respuesta al polémico libro de Louis Abeille *Idioma nacional de los argentinos* (1900). El ensayo de Quesada trata de refutar el lenguaje acriollado, derivado de la tradición de la literatura gauchesca, como expresión esencialmente argentina. Además, la discusión deriva del surgimiento de una vasta producción del género gauchesco, en una época en que el gauchito ya era un tipo casi en total extinción. Esta literatura (*Santos Vega*, *Martín Fierro*, *Juan Moreira* y otros textos) es la manifestación utópica de un nacionalismo que, por su parte, trata de afirmarse por oposición a España. Con la intención de contraponerse a una supuesta identidad criolla, Quesada atribuye orígenes españoles, más bien andaluces, a los giros lingüísticos considerados típicamente

25 *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938. Entre otras cosas fue aprobada una escuela superior de arte dramático, con un curso de fonética de lengua-patrón, así como institutos de cultura, con gabinetes de fonética experimental.

26 Este texto, así como los otros que acompañan la polémica, se encuentran en *En torno al criollismo* (Buenos Aires: CEAL, 1983). Ver el importante "Estudio preliminar" del organizador de la edición, Alfredo Rubione. Fundamental también, para el estudio del tema, de Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988).

gauchescos. Elitista y prejuicioso, Quesada también siente verdadero horror por cualquier contaminación extranjera. Sucede que el aluvión de inmigrantes, sin posibilidad de recibir de inmediato una escolaridad en lengua española, produce idioletos como el *cocoliche*, italo-español macarrónico, mezclado con expresiones criollas y de gran difusión en esa época.<sup>27</sup> También el "lunfardo" representa una gran amenaza para los puristas de la lengua. Frente a estas versiones degradadas y populares del español, muchos experimentan una especie de pánico respecto al futuro de la lengua, o aquello que más tarde podría llamarse el lenguaje argentino. Miguel Cané cree, por ejemplo, que estas modalidades diversificadas del español son fruto del analfabetismo:

el día que tengamos escuelas suficientes para educar a millares de niños que vagan de sol a sol en los mil oficios callejeros de nuestra capital, el "lunfardo", el "cocoliche" y otros "idiomas nacionales", perecerán por falta de cultivo.<sup>28</sup>

En contraposición a la corriente conservadora, se encuentran aquellos que creen en el lenguaje como una entidad dinámica, capaz de transformarse y de asimilar los nuevos tiempos. No nos extraña entonces que dos décadas más tarde la generación martinfierrista retome el asunto. En la "Carta abierta a 'La Púa'", de 1922, afirma Oliverio Gironde:

Porque es imprescindible tener fe, como tú tienes fe, en nuestra fonética, desde que fuimos nosotros, los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de "americana" nuestra de todos los días...

Esta afirmación resurge dos años más tarde en la propuesta cosmopolita de "Martín Fierro": uno de sus postulados afirma que "*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética".

Borges no permanece ajeno a esta polémica.<sup>29</sup> Al contrario, ya en su casa paterna es testigo de la presencia criolla de Evaristo Carriego (a quien le dedicó

<sup>27</sup> *Cocoliche*: "máscura que representa a un italiano acriollado"; "el lunfardo es la lengua orillera del Gran Buenos Aires, usada no ya sólo por los ladrones, como lo fue en su origen, sino también por la gente de mal vivir, de cuyo vocabulario han pasado a la lengua común del pueblo buen número de palabras cuyo sentido especial se ha adecuando en boca de éste para otros usos"; son las acepciones que encontramos en el *Diccionario lunfardo* de José Gobello (Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor, 1975, p. 48 y 125). Las relaciones entre el *cocoliche* de Buenos Aires y el equivalente lingüístico en São Paulo, en la literatura de los años veinte, merecería un estudio aparte. Un personaje emblemático de esta situación es Wenceslao Pietro Petrucci, en *Macanudo*. Son también importantes: de Jué Bananère (seudónimo de Alexandre Marcondes Machado), *La divina incruencia*, Libro de Propaganda da Literatura Nacional (1924); y de Antônio de Alcântara Machado, *Brás, Beixiga e Barra Funda* (1927).

<sup>28</sup> CANÉ, Miguel. El criollismo. In: RUBIONE, *En torno al criollismo*, cit., p. 232.

<sup>29</sup> Tampoco Roberto Arlt. Entre sus *Aguafuertes porteñas*, artículos periodísticos, se encuentra "El idioma de los argentinos", donde afirma: "lo absurdo que es pretender enclaustrar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos" (Buenos Aires: Edicom, 1979, p. 152. Texto original del 17 de enero de 1930, publicado en el diario *El Mundo* de Buenos Aires).

en 1930 el libro de ensayos *Evaristo Carriego*) y del legendario Macedonio Fernández. Tanto uno como el otro son influencias asumidas por Borges en su ideología criolla. Cuando retorna de Europa en 1921, se agudiza en él este sentimiento de argentinidad. La distancia sin duda despertó en Borges el deseo utópico de lo argentino. Se dedica con ahínco a hacer una poesía en un lenguaje extremadamente acriollado (el "criollismo de vanguardia", tan bien estudiado por Beatriz Sarlo)<sup>30</sup>, y redacta varios ensayos teóricos sobre el polémico tema del "lenguaje argentino".

Podemos distinguir claramente tres etapas en la evolución estética e ideológica del joven Borges: el ultraísmo, el criollismo y la superación de esos dos momentos. Durante su prehistoria ultraísta, representada por la época madrilena, de 1918 a 1921, Borges escribe y traduce poesía de vanguardia, de influencia acentuadamente expresionista. Cuando vuelve a Buenos Aires funda, junto con Eduardo González Lanuza, su primo Guillermo Juan y otros, el ultraísmo argentino (1922). Esta fase será rápidamente superada por el criollismo de vanguardia que predomina en su poesía y en los ensayos de los años veinte. Reconocer hoy las huellas lingüísticas de estos primeros momentos de Borges es un verdadero trabajo de arqueología. Una vez agotadas las primeras ediciones, Borges no permitió la reedición de sus tres libros de ensayos iniciales: *Inquisiciones* (1925), *El tamoño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Muchas décadas más tarde nos reímos con el comentario de Borges:

There is also another rather shameful book of mine called *El tamoño de mi esperanza*. I have spent part of my life burning copies of that book. I've paid very high prices for them. When I am dead someone will dig up that book and say that it is the best thing I have written.<sup>31</sup>

También su poesía pasó por una especie de autocensura o corrección normativa. En las diversas reediciones de *Fervor de Buenos Aires*, Borges hace una operación de "limpieza" de los criollismos y torna el lenguaje mucho más académico y convencional. Borges no sólo se ha empeñado en refutar su propio pasado, sino en trivializarlo. Al recordar el proceso de composición de *Luna de enfrente*, Borges nos recuerda lo siguiente:

I had bought a *Diccionario de argentinismos* and I had committed the awful mistake of working in all the words I found in the dictionary. Consequently I evoked a kind of jargon that no one could be expected to understand or to enjoy [...] Then I made the mistake of trying to be more Argentine than the

<sup>30</sup> Cf. en especial "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*" (In: SARLO, Beatriz y ALTAMIRANO, Carlos. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, 1983, p. 127-71).

<sup>31</sup> En *The Spanish language in South America—a literary problem*. Décima conferencia anual en la Casa Canning, 19 de febrero de 1963. Londres, 1964, p. 10.



Argentines, so I wrote that book in a particular kind of jargon invented by myself (op. cit., p. 9-10)<sup>32</sup>.

Un poco más tarde, en la edición definitiva de sus *Obras completas*, encontramos pocos residuos de este lenguaje agachado de las ediciones originales. Solamente una edición crítica con establecimiento final de texto permitirá reconstruir la arqueología criolla de Borges<sup>33</sup>.

En 1925 Borges publica en *Proa*, por él dirigida, el ensayo "El idioma infinito", donde define claramente las dos políticas del idioma español en la Argentina:

Dos conductas de idioma (ambas igualmente tilingas e inhábiles) se dan en esta tierra: una, la de los haraganes galicistas que a la rutina castellana quieren anteponer otra rutina y que solicitan para ello una libertad que apenas ejercen; otra, la de los casticistas, que creen en la Academia como quien cree en la Santa Federación y a cuyo juicio ya es perfecto el lenguaje<sup>34</sup>.

Un poco más adelante, en el mismo ensayo, Borges defiende una actitud transformadora frente a la lengua: "Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma". Un año más tarde Borges publica el libro de ensayos *El tamaño de mi esperanza* (1926), cuyo artículo de apertura lleva el mismo título. Las líneas iniciales representan un ostensible anticosmopolitismo, una toma de posición en que el criollismo es encarado como un valor diametralmente opuesto a la cultura europea. Pero Borges, al referirse a la Argentina, no deja de reconocer que "tierra de desterrados natos es ésta, de nostalgiosos de lo lejano y lo ajeno", y clasifica dos tipos de desterrados y nostálgicos: los gringos, con los cuales "no habla [su] pluma", y los gauchos<sup>35</sup>. Sólo que el autor de *Fervor de Buenos Aires* es consciente de que en la Argentina del siglo XX el gaucho ya no existe, y "hoy es palabra de nostalgia". Tal vez sea por eso que el lenguaje deliberadamente agachado del ensayo sea la manera ideada por Borges de luchar contra la historia

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

33 A pesar de las eliminaciones deliberadas de los criollismos, Borges resolvió mantener "Hombre de la esquina rosada" (1932?), en *Historia universal de la infancia*.

34 *Proa*, Buenos Aires, 12 jul. 1925, p. 43.

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

y recrear su mitología gauchesca. Si por un lado Borges coincide irónicamente con Sarmiento en la tentativa de renovar el castellano, de aproximarlos a la oralidad (*oralidad*, escribiría Borges en aquella época), por otro, tiene una actitud antisarmientina por excelencia, y no le falta coraje para llamar al autor de *Facundo* "norteamericano indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo". Esto no quiere decir que Borges opte por la barbarie y mucho menos por el concepto sarmientino de barbarie. Anclado en la historia, el escritor argentino se sitúa en el límite de dos épocas, entre la herencia de una cierta tradición gauchesca y las señales irreversibles de la modernidad, de la cual él incluso había sido promotor años antes, en la fundación y difusión de la vanguardia ultraísta. Borges sabe que su tarea es restaurar signos de la historia, de una historia que pertenece cada vez más al universo de las letras y de las leyendas. De ahí esta pregunta poética y retórica al mismo tiempo:

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

Todavía en "El tamaño de mi esperanza", el deseo de una expresión o de un lenguaje parece ser mucho mayor que la empobrecedora realidad circundante. Borges menciona la "esencial pobreza de nuestro hacer" y afirma que "nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga". Un año más tarde, en 1927, Borges retoma la cuestión en una conferencia titulada "El idioma de los argentinos", en la que nuevamente define el carácter dinámico de la lengua, al oponerse a la rigidez y a las fórmulas de la academia. Tampoco esconde su desagrado frente al "lunfardo", al definirlo como "jerin-goma ocultadiza de los ladrones" y "lengua especializada en la infamia". Así como Mário de Andrade en la misma época pretende reducir las distancias entre el lenguaje hablado y la escritura, Borges tiene plena conciencia de estas diferencias:

el no escrito idioma argentino sigue diciéndonos, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad<sup>36</sup>.

La última etapa niega los dos ciclos anteriores. En "Nuestras imposibilidades" (1931), artículo que abre el libro de ensayos *Discusión* (1932), Borges emprende una crítica feroz a lo que él llama irónicamente "el argentino ejemplar". Ya no nos habla de un pasado gaucho, ni de héroes míticos. Al contrario, Borges, al enfrentar el presente, trata de definir el carácter nacional argentino, y al portarlo en especial, pero lo hace a contrapelo, como el propio título del ensayo ya lo indica.

36 El ensayo formará parte, el año siguiente, del tomo con el mismo título, *El idioma de los argentinos* (Buenos Aires: M. Gleizer, 1928, p. 163-83). Citamos por la edición: BORGES, Jorge Luis y CLEMENTE, José Edmundo. *El idioma de los argentinos y El idioma de Buenos Aires*. Buenos Aires: Peña del Guádice, 1952, p. 25.



En el "Prólogo" a *Discusión* Borges define el libro como "un informe reticente y dolido de ciertos caracteres de nuestro ser que no son tan gloriosos" (p. 9). Al alejarse ahora de las cuestiones específicas del habla argentina, Borges desarrolla en este ensayo elementos definitorios del carácter argentino, ya sutilmente sugeridos en "El tamaño de mi esperanza". Al crear neologismos como "inargentino" o "incuriosidad", Borges denuncia la xenofobia, la intolerancia, los prejuicios y el machismo de su país, representado, entre otros ejemplos, en el orgullo del malevo por su papel activo en la práctica de la sodomía.<sup>37</sup>

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

El criollo actual — el de nuestra provincia, a lo menos — es una variedad lingüística, una conducta que se ejerce para incomodar unas veces, otras para agrandar [...]. El criollo, pienso, deberá ser investigado en esas regiones donde una concurrencia forastera no lo ha estilizado y falseado — verbigracia, en los departamentos del norte de la República Oriental [del Uruguay].<sup>38</sup>

Aunque no lo exprese abiertamente, lo que Borges quiere denunciar es el carácter artificial, elitista y distante de la realidad "criolla". En el ensayo sobre el español en América del Sur, escrito originalmente en inglés, Borges afirma:

That poetry was not written by gauchos. It was written by men, city men, who had lived with the gauchos, who understood them and who could speak as if they were gauchos without undue affection.<sup>39</sup>

Lejos del fervor criollista, y con más de sesenta años de edad, Borges confiesa: "When I write I do not think of myself as an Argentine or as a Spaniard. I write in order to be understood" (ibid.).

Otra de las utopías lingüísticas de las vanguardias de los años veinte es la "ortografía indoamericana" de Fransisco Chuquiwanka Ayulo. La finalidad de esta escritura no se limita a una actualización del lenguaje escrito de acuerdo con los usos orales vigentes. Al contrario, es un proyecto que rescata del pasado indígena la dimensión oral del quechua y del aymará. El proyecto se inspira sin duda en la ya mencionada ortografía fonética de González Prada. Este trabajo será publicado con el título de *Alfabeto syentifiquo keshwa-aymara*, escrito junto con Julián

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

38 Id., ibid., p. 12.

39 Id., ibid., p. 13.

Palacios en 1914<sup>40</sup>. Pero será dentro del contexto de la sorprendente revista de vanguardia de Puno, *Boletín Titikaka* (1926-1930)<sup>41</sup>, donde Chuquiwanka Ayulo encontrará un espacio apropiado para divulgar y desarrollar su teoría. En realidad se trata de una serie de dos artículos, bajo el mismo título de "Ortografía indoamericana"<sup>42</sup>. El primero se limita a una nota editorial, publicada en la primera página del *Boletín* (17 de diciembre de 1927):

EDITORIAL TITIKAKA — syendo la K una letra ejsotíqa en el castellano los idyomas keshwa o inqa i aymara la an adoptado para irrepresentar un sonido gutural elemental propyo arto frecuente en sus palabras pronunsiada la palabra keshwa TITIKAKA qorrejtamente betúda al qastellano signifiqa RROQA DE PLOMO ¡qe ejspresibo nombre para una editoriyal! parodyando podría desirise qe la PRENSA (se entyende la prensa libre) es la rroqa de plomo sobre la qe el ombre edifiqa i perpetua su progreso. i lwegó si por asosvasyon de ideas rregordamos la ermosa leyenda de MANQO KAHPAJJ i MAMA OJILLO la apoteosis de la pareja indya de la pareja umana salyendo de las pristinas awas del titikaka en díbina misyon sibiñsadora de la primitiba MADRE AMERIQA es indudable qe ese nombre es aun mas qomprendisibo

bien pwes — la editoriyal titikaka bajo la direjcion de jobenes de ideales ampliamente umanios qe son los mas grandes ideales de la epoga i quyo BOLETIN es ya una rebelasyon biene a rrealisar una funsyon necesaria para la sibilisasyon de los kollas — keswas [sic] i aymaras de la rrejyon — desde su desanalfabetsasyon qon la qartilla asta su qultura propya con el peryoditqo i el libro propyos

Este ejemplo es más que representativo de la ortografía fonética propuesta por Chuquiwanka Ayulo. En realidad estamos frente a un lenguaje verdaderamente mestizo, donde se cruzan la sintaxis y el vocabulario español con la fonética del uso natural del castellano contaminado por las lenguas precolombinas. "El lenguaje onomatopéyico es el más ideofonético natural i lo qreo muy apresyable para nwestra ortografía bangwardista", afirma el autor en el segundo texto publicado

40 CHUQUIWANKA AYULO, Fransisqo. *Alfabeto cientifiquo keshwa-aymara*. Con la colaboración en aymara de J. Palacios R. Puno: Tip. Fournier, 1933. Anticipación de este trabajo aparece por primera vez en *La Escuela Moderna. Revista Mensual de Pedagogía de la Escuela Normal de Varones de Lima*, jul. 1914.

41 Cf. la bibliografía de Rodríguez REA, Miguel Ángel. Guía del *Boletín Titikaka*. Hueso Húmero, Lima, n. 10, p. 184-204, jul./oct. 1981, y n. 11, p. 140-59, oct./dic. 1981.

42 *Boletín Titikaka*, n. 17, p. 1, dic. 1927, y t. 2, n. 25, p. 1-2, dic. 1928, en forma de carta dirigida a Gamaliel Churata (Arturo Peraltá). Para mayores informaciones sobre esta revista y el Grupo Orkopata de Puno, ver: Wise, David. *Vanguardismo a 3.800 metros: el caso del Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n. 20, p. 89-100, 1984, y UNRUH, Vicky. *El vanguardismo indigenista de Alejandro Peraltá. Discurso Literario*, v. 2, p. 553-66, primavera 1987. Gracias a la generosidad de Vicky Unruh en la cesión de fotocopias del *Boletín* me ha sido posible desarrollar este tópico.

en el número de diciembre de 1928<sup>43</sup>. En este artículo Chuqiwanka Ayulo hace una descripción detallada de los usos ortográficos, en esta tentativa de aproximación de la oralidad a la lengua escrita: "no hablamos como nuestros abuelos, pero sí seguimos escribiendo como ellos".

Los proyectos lingüísticos tratados hasta ahora reflejan un deseo que se circunscribe dentro del campo de lo posible, de lo realizable, lo que de cierto modo limita la dimensión utópica soñada. Me refiero a los programas aquí descritos, que van de Simón Rodríguez a Mario de Andrade. Varias modificaciones ortográficas fueron llevadas a cabo, aunque hasta hoy ni una de ellas realizó plenamente las formulaciones postuladas por los promotores de estos cambios en el siglo XIX y retomadas posteriormente por las vanguardias<sup>44</sup>. En la medida en que las propuestas renovadoras del lenguaje se basan en experiencias orales circundantes, hay una circunstancia empírica y pragmática inherente. La meta común es oxigenar el portugués y el castellano (conforme a la propuesta martinfierrista); "mejorar" estas lenguas a través de la simplificación de las normas de la escritura, vincularlas a una tradición de carácter nacionalista. Pero hay motivaciones que marcan las diferencias entre los diferentes programas. No se trata sólo de una cuestión de regionalismos específicos, sino de contextos históricos diferenciados. Son los así denominados campos intelectuales en sus especificidades. Esto justifica que en el Perú la subversión del lenguaje tenga un sustrato indígena y que en la Argentina se defina en relación con lo criollo o con lo gauchesco. También el *cocoliche* y el ítalo-portugués se basan en estas mismas premisas.

Quiero detenerme en uno de los lenguajes imaginarios, cuyo eje de deseo se proyecta, no hacia lo plausible, sino hacia lo irrealizable. Se trata de la "panlengua" y el "neocriollo" de Xul Solar (seudónimo de Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, 1887-1961). La complejidad, lo inusitado de las reglas de composición y el alto nivel de abstracción conjetural convierten este proyecto en una utopía, en el verdadero sentido de la palabra: algo pensado hacia el futuro, en dirección a un tiempo y un espacio inexistentes ( $\mu$  = ningún,  $\text{topos}$  = lugar), aunque América Latina funcione como *locus* ideal para la realización de esta utopía. En el artículo "El utopismo lingüístico en *Poema* de

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

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

Xul Solar", la crítica Naomi Lindstrom justamente llama la atención sobre este aspecto: "Precisamente por carecer de inteligibilidad, el neocriollo entusiasmó a Macedonio Fernández, quien festejó públicamente a Xul Solar como el creador de un 'idioma de incomunicación'"<sup>45</sup>. También Alfredo Rubione apunta esta particularidad:

Tal vez convencido de la inutilidad de sus obras, [Xul Solar] no hizo otra cosa que exponer lúdicamente fantasías. Pero juegos en los que tendía a completar, reparar o mejorar la realidad<sup>46</sup>.

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

Soy campeón del mundo de un juego que nadie conoce todavía: el panaje-drez; soy maestro de una escritura que nadie lee todavía; soy creador de una técnica, de una grafía musical que permitirá que el estudio del piano, por ejemplo, sea posible en la tercera parte del tiempo que hoy lleva estudiarlo. Soy director de un teatro que todavía no funciona. Soy el creador de un idioma universal: la panlengua, sobre bases numéricas y astronómicas, que contribuirá a que los pueblos se conozcan mejor. Soy creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el escucha una audición musical. Soy creador de una lengua para América Latina: el neocriollo con palabras, sílabas, raíces, de las dos lenguas dominantes: el castellano y el portugués<sup>47</sup>.

Xul también se considera "catrólico": *ca*: cabalista, *tró*: astrológico, *li*: liberal, *co*: coísta o cooperador<sup>48</sup>.

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

45 LINDSTROM, Naomi. El utopismo lingüístico en *Poema* de Xul Solar. *Texto Crítico*, México: Universidad Veracruzana, 24-25, p. 244, ene./dic. 1982.

46 RUBIONE, Alfredo. Xul Solar. Utopía y vanguardia. *Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 29, p. 37-9, abr./jul. 1987.

47 En *Mundo Argentino*, 5 ago. 1951, apud RUBIONE, art. cit., p. 37. Para una versión detallada del funcionamiento del "panjeugo", o los líteres, o el proyecto de reforma del piano, o su tarot particular, cf. SVANASCINI, Osvaldo. *Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 15-6, 35-6.

48 Cf. SVANASCINI, op. cit., p. 36.



confraternización y universalidad. En Xul se perfila un deseo edénico, un retorno al mito de la comunicación entre los hombres a través de un lenguaje único, una especie de ur-lengua. Como lo apuntara bien Alfredo Rubione:

Es una utopía con un fuerte contenido religioso, variante del mito de Babel. Pero aquí la torre maldita era Buenos Aires. Espacio del pecado en la que Xul pudo revivir la mezcla y el caos. ¿Qué otra cosa podía hacer que no fuera intentar una lengua adánica?<sup>49</sup>

No existe una formulación sistemática de la "panlengua" de Xul, y el carácter innovador de su autor difícilmente le impondría una forma definitiva a este lenguaje. De cualquier manera, hay, sí, algunos elementos que se pueden destacar. Con los reformadores del lenguaje tratados anteriormente, tiene en común el énfasis en la fonética, a través del uso de formas contraídas ("interpon'entre"), o la eliminación de ciertas consonantes finales, frecuentemente ausentes en el lenguaje oral ("disimilitú", "ciudad"). También el uso de formas fonéticas como "qe", o la "i" (en vez de la "y" griega), semejantes a las pensadas mucho antes por González Prada y empleadas constantemente por Mario de Andrade. La aglutinación, como solución para disminuir la redundancia y buscar la síntesis, fue una de las propuestas de la panlengua. Formas como "lakermiru", equivalente de "la miró cariñosamente", o "lakiermirú", "la miró porque quiso", son constantes del lenguaje de Xul<sup>50</sup>. En un raro momento de didacticismo, encontramos entre las escasas notas del escritor el "Apunte de neocriollo", con la siguiente glosa:

Xu: su dellos (shu); Sür: sobre, super; G'ral: en general; Man: humano; Chi: chico; Cir: circun; Bau: edificio, constrú'; Plur: plural, múltiple; Pli: complejo, complejo; Dootri: en otra parte; Briá: mundo almi; per: qe dura, continuo. Fon: fónico, qe suena; Kin: kinético, qe se mueve, maquina; Pir: de fuego, de ardor; Pun: de punición; C'len: caliente, de calor, térmico; Sui: especial, a su modo; Tro: trop, demasiado; Epi o 'pi: encima; Tun (de tum latín): temporario, provisorio; Je (de ge, ant. esp.): se impersonal (fr. on) indica supresión; In' final: ando, endo. Todo participio pas, termina en -ido ho -io. Ej.: pasio, mirio<sup>51</sup>.

Este texto se publica en la misma época en que Huidobro está terminando *Altazor*. Este gran poema épico evoluciona hacia la asemita; por su parte, el universo de Xul, aunque enigmático, es altamente semantizado. En esta época todavía oímos repercusiones de las "jitanjáforas" de Mariano Brull, cuyo carácter lúdico se aproxima al texto de Xul en efectos sonoros, pero se distancia en cuanto a estructura significativa. En el caso de Borges los vínculos con Xul son directos

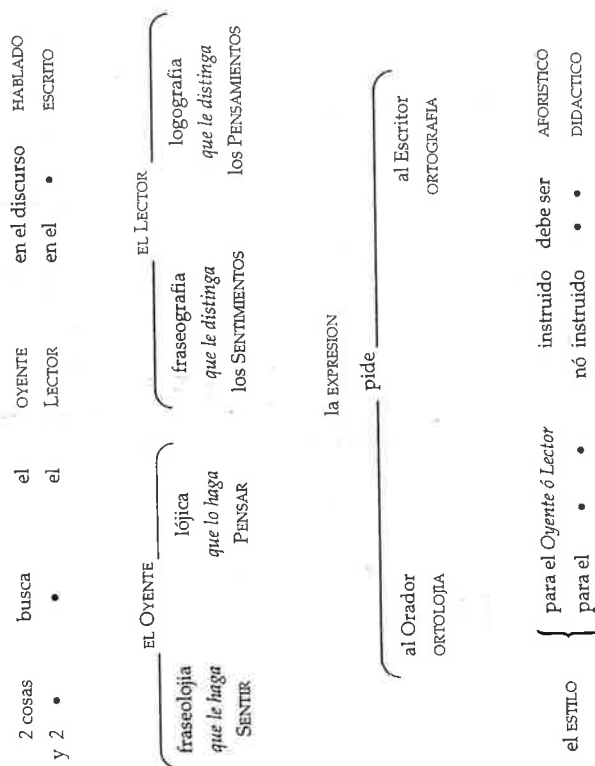
49 RUBIONE, art. cit., p. 39.

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

51 Publicado en la revista *Azul*, año II, n. 11, ago. 1931 (escrito el 11 de septiembre de 1925), apud SVANASCINI, op. cit., p. 14.

y aún están por ser estudiados. Borges y Xul fueron grandes interlocutores, hecho que Borges nunca dejó de reconocer. El autor de *Ficciones* admite inclusive la influencia de Xul en la formulación de su utopía criolla, conforme a la frase-homenaje que encierra "El idioma infinito": "Estos apuntes los dedico al gran Xul-Solar, ya que en la ideación de ellos no está limpio de culpa". Tampoco es difícil reconocer en el inventor de la "panlengua" un precursor de Oliviero Girondo, especialmente el Girondo de *En la masmédula*. Sólo que, a diferencia de Xul, Girondo, en los años cincuenta, no piensa el lenguaje poético en términos de una utopía, sino en la dimensión mítica del poema como objeto estético<sup>52</sup>.

### CUADRO



52 La relación Xul Solar/Oliviero Girondo es apuntada por los tres críticos aquí mencionados: Svanascini (1962), Lindstrom (1982) y Rubione (1987). Por ejemplo, el poema "12" de Girondo de *Espartería/1908*, de 1932 ("Se miran, se presienten, se desean..."), tiene inequívocas coincidencias con una frase de Xul del texto *Poemas*: "Se desplazan, suben, se hunden, se interpenetran, se separan i reñden" (publicado en la revista *Signo*, posiblemente en 1930; cf. SVANASCINI, op. cit., p. 13).



Opinion del autor  
sobre la

LIBERTAD de IMPRENTA

*Solo dos especies de hombres abren libros  
los Curiosos y los Críticos  
y en cada especie hay dos variedades*

|   |                       |
|---|-----------------------|
| CURIOSOS que desean<br><i>aprender para saber</i>   | }<br>son Estudiantes  |
| CURIOSOS que leen para<br><i>saber cuanto se escribe</i>  | }<br>son Filólogos    |
| CRÍTICOS que buscan en los<br>escritos <i>lo que les conviene</i>   | }<br>son Compiladores |
| CRÍTICOS que leen para<br><i>de las ideas del método<br/>del modo y de las consecuencias<br/>de las obras</i> | }<br>son Filósofos    |

La influencia del JENIO en las acciones  
se ha llamado FATALISMO

porque  
el Entendimiento obra sobre las Percepciones  
y porque

las Sensaciones son conformes  
á la naturaleza  
y al Estado  
de los Sentidos

no se formarían  
diferentes Ideas  
de un objeto invariable

} si {  
los Sentidos, en todos  
fueran los mismos, y  
constantes en sus funciones

La mayor FATALIDAD del hombre  
en el ESTADO SOCIAL  
es NO TENER con sus semejantes

(RODRÍGUEZ, Simón. *Obras completas*. Caracas: Universidad Simón Rodríguez, 1975. t. 2.)

Bibliografía

*Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938.

BORGES, Jorge Luis. *The Spanish language in South America: a literary problem*. Décima Conferencia Anual en la Casa Canning, Londres, 1964.

MORSE, Richard. *A linguagem na América*. In: —. *A volta de McLuhanáima*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ORLANDI, Eni Pucinelli (org.). *Política lingüística na América Latina*. Campinas: Pontes, 1988.

PINTO, Edith Pimentel. *O português no Brasil. Textos críticos e teóricos*. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp, 1978.

RAMA, Ángel. *La ciudad escrituraria*. In: —. *La ciudad letrada*. Nueva Jersey: Ediciones del Norte, 1984.

RODRÍGUEZ, Simón. *Obras completas*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1975.

ROSENBLAT, Ángel. *Las generaciones literarias argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua*. Buenos Aires: Revista de la Universidad de Buenos Aires, 1960.

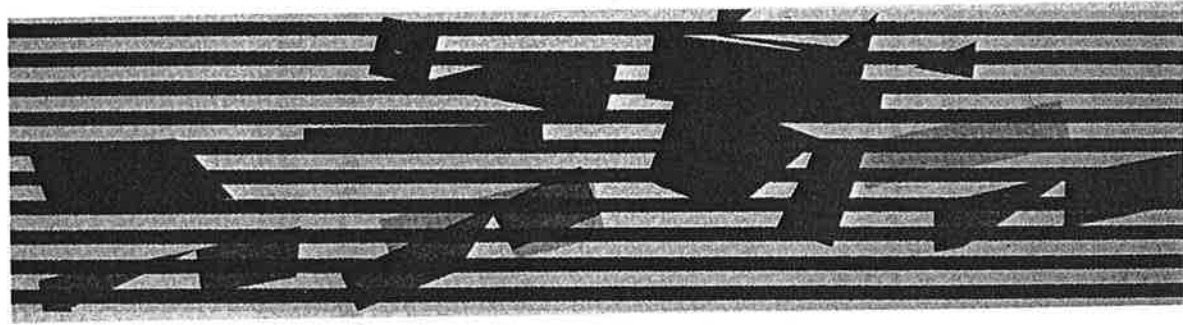
RUBIONE, Alfredo (org.). *En torno al criollismo*. Buenos Aires: CEAL, 1983.

## Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad

*Saúl Yurkievich*

Argentina. Escritor y crítico. Catedrático en la Universidad de París. Tanto su producción literaria como su actividad analítica se orientan principalmente hacia las estéticas de vanguardia. Su obra abarca una docena de títulos, desde su libro inicial *Valoración de Vallejo* (1958) hasta su último volumen crítico, *La moviediza modernidad* (1992).

Alejandro Otero,  
Estudio para coloritmo  
(1955)  
Coleção Gil F. Otero,  
Caracas



Dado el carácter radical de sus reivindicaciones y de sus realizaciones, dada la negatividad de los códigos con que opera, puede afirmarse que la vanguardia tanto artística como literaria se define por la ruptura. Instaure a la vez la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura. Movimiento insurrecto que pronto se internacionaliza y adquiere una difusión mundial, la vanguardia aparece signada por la noción de corte concluyente con el pasado. Y el corte que proclama y practica resulta la adecuación del dominio estético a los otros cortes — histórico, axiológico, social, técnico, ecológico, gnoseológico — que a la par y en íntima correlación ocurren en todos los otros campos. Promovida por la obligación de cambio, la vanguardia impone al arte una permanente mudanza a la vez preceptiva, perceptiva y estilística. Compulsa a la renovación de las concepciones y conductas artísticas, concorde con aquella que se lleva a cabo en el orden científico y tecnológico, revolución instrumental que se conjuga con una revolución mental. Son esta noción y efecto de ruptura los que permiten detectar en los escritos vanguardistas, basados en el desacato a la norma, los rasgos distintivos de sus mundos y modos de representación, las peculiaridades de su signica y de su estrategia textual.

Dada la mutabilidad extrema de la vanguardia, sus multiformes manifestaciones se resisten a un encuadre que las ciña, a una clasificación que las fije, a cualquier taxonomía o analítica sistemática que pretenda regular tan bulleante atolladero. Caracterizado por la multiplicidad de dimensiones, direcciones, focos, formas, elocuciones, marcos de referencia, escalas, el poema vanguardista surge como pujante entrevero de probabilidades, como arbitraria intersección de incidencias. Se origina imbuído de las nociones de colapso, mutación, revuelta, dinamismo, azar, discontinuidad, relatividad, fragmentación. Desacorde, disforme, desaforado, a menudo instaure la visión desintegradora, caótica, propende al libre arbitrio, a la irracionalidad extrema, a la entropía; gusta incurrir en los mensajes fronterizos, llevándolos al límite de lo literariamente comunicable. Agente del antiarte y de la contracultura, la vanguardia pugna, mediante intervenciones contravertidas o catastróficas, por invalidar no sólo las convenciones retóricas vigentes, también los caducos sistemas de representación simbólica del mundo. En el campo de la poesía lírica, dominio principal de su acción literaria, la vanguardia practica la antipoesía — es Yicente Huidobro quien en su *Altazor* (Canto I, verso 369) emplea por vez primera el apelativo de “Antipoeta” —; se propone desescribir lo escribible, desdejar lo decible, desestabilizar, desautomatizar, descompaginar los dispositivos estatuidos para sacar a la escritura de sus fijaciones conceptivas y compositivas, para propiciar otro sistema simbólico capaz de redisponeer lo real restableciendo una nueva concertación entre visión relativa,



que los ultraístas usan con frecuencia — y la otra agonista. La porvenirista es positiva, adhiere con entusiasmo al programa de la era industrial, suscribe a todos los progresos, exalta los adelantos del maquinismo, se enfervoriza con las locomociones vertiginosas, hace suya la dimensión planetaria propia de la era de las comunicaciones, participa de la ampliación de la realidad a escala mundial, disfruta de las excitaciones de la urbe tecnificada, multitudinaria, voraginosa y babélica, quiere asumir de lleno una actualidad potente y expansiva. Porque supone que ella ineludiblemente va a abolir los atrasos y confinamientos regionales, adopta un estilo transnacional; ya no escribe en función del estado nacional de la literatura, sino del internacional.

Hacia los años veinte, las prédicas y las prácticas de la vanguardia concitan en el Nuevo Mundo la adhesión de los grupos progresistas, y disponen por ende de una rápida difusión continental. Desde la cuenca atlántica a la del Pacífico, pululan en América Latina las filiales vanguardistas, sobre todo en las ciudades portuarias vinculadas con la inmigración europea y el comercio internacional. Nuestras avanzadas intelectuales y artísticas, si no experimentan localmente una modernidad efectiva, la viven imaginariamente en calidad de adelantados que se proyectan a un mañana inminente y promisor. La efervescencia vanguardista corresponde entonces a las expectativas de nuestros países y a nuestra entrada en la modernidad, cuando somos cabalmente incorporados al programa de la sociedad industrial con su extraordinaria capacidad de transformación de la materia, con su poder de desplazamiento y con su instrumentación planetaria de los recursos técnicos, naturales y humanos. Aunque excéntricos, aunque relegados por el nuevo orden tecnológico al papel de proveedores de productos primarios, entramos en el circuito del gran comercio internacional, participamos de las comunicaciones, de las circulaciones y de los intercambios internacionales. Aunque periféricos, la interdependencia entre los países subordinados a la división del trabajo e integrados a la misma economía de mercado, nos vuelve, querámoslo o no, mundiales, actuales, cosmopolitas. También experimentamos la rápida transformación de las capitales artesanales y aldeanas en urbes comunicadas y electrificadas, las del hábitat manufacturado, las de las concentraciones masivas, las de las coexistencias dispares, las de la mudanza edilicia, las del tráfico intenso y la algarabía callejera, las de la agitación y el removimiento incitantes. Tal es la visión unánime del tráfago mecánico y del vértigo multitudinario que da Rubén Darío del Buenos Aires del Centenario en su *Canto a la Argentina* prefigurando así la representación vanguardista — veloz, heterogénea, ubícuca y simultánea — del torbellino urbano. La modernidad es una devoción ciudadana. La vanguardia surge como signo de modernidad originado por los centros metropolitanos en su proceso de modernización; refleja el propósito de concertar el arte local con el internacional.

El contexto urbano, con su continua transformación, con su concentrada mezcla, con su anónimo y homogéneo modo de vida, desvincula de lo vernáculo y produce un cambio de mentalidad. La ciudad competitiva, mercantil y pragmá-

inestable, heterogénea, lábil, simultánea y su adecuada representación lingüística. A partir de los años veinte, al igual que las otras conductas técnicas, el arte manifiesta una creciente diversificación tanto teórica como operativa, ejerce una gran movilidad icónica y relacional a fin de figurar un mundo donde todos los órdenes (temporal/espacial, objetivo/subjetivo, intrínseco/extrínseco, natural/artificial, real/imaginario, causal/accidental, conexo/inconexo, concreto/abstracto) se interfieren e intrinsecan en multívoca mezcla.

Con la convicción de que viven una vertiginosa y compulsiva actualidad sujeta a transformaciones radicales y en ruptura revolucionaria con el pasado, los poetas vanguardistas (tanto los centrales como los periféricos) se proponen expresar esa modernidad innovadora marcándola explícita o implícitamente en toda instancia textual. La vanguardia augural es futurista, se enfervoriza por un presente prospectivo sin retrocesión, divorciado del pretérito mediato e inmediato e impelido a un porvenir en perpetuo adelanto. La primera vanguardia es modernólatra, rinde culto a la novedad, se afana por participar en el progreso y la expansión provocados por la era industrial y se empeña en manifestar su empalme con la historia inmediata, con la microhistoria personal y la macrohistoria colectiva. Por doquier subraya su designio de gestar una literatura abierta al mundo, capaz de registrar la cambiante realidad en toda su extensión y en todos sus niveles. Se propone la continua invención, una literatura proferiforme constantemente adaptada a un presente en rápida renovación. El *Esprit nouveau* de Guillaume Apollinaire, vanguardista paradigmático, inspira la poética del creacionismo, primera formulación hispanoamericana de una estética de vanguardia, e influye en su secuela continental (ultraísmo, estridentismo, martiniferismo, nadaísmo, etc.). El culto a la novedad — distinto del romántico tributo a la originalidad, entendida sobre todo como singularidad subjetiva — impone al movimiento vanguardista un curso cambiante, caracterizado por la proliferación de tendencias episódicas. Instaaura la era de los ismos. Las ocasionales y reivindicatorias emergencias de grupos vanguardistas se distinguen por un nuevo apelativo y se diferencian más en el plano manifestatorio, el de la exposición doctrinal, que en el de la instrumentación del poema; todas las tendencias se surten del mismo almacén teórico y emplean parecidos recursos de escritura. Todos los vanguardistas preconizan un antipatasismo reactivo a cualquier rescate, un antiacademismo enemigo de cualquier restauración. En sus posiciones extremas, la vanguardia postula la tabla rasa, la nulidad de la herencia cultural y artística, y gusta presentarse como endogámica, como autogeneración, *ex nihilo*, nacida a partir de la ruptura de todos los continuos.

No obstante esa ambición de anular el inevitable legado histórico, la vanguardia es siempre historicista. Se funda en la conciencia epocal de crisis y de revolución generalizadas, y pone ahínco en la asunción del presente. Se inserta completamente en su tiempo, rechaza toda intemporalidad, incluso la artística, y se empeña en marcar expresa y sugestivamente su activa contemporaneidad. La vanguardia actúa según una doble estrategia, la una "porvenirista" — calificativo

tica infunde el credo del progreso. Moviliza desestabilizando; lanzada a la carrera del avance incesante, propulsa a la perpetua suplantación de lo objetual y a la permanente mudanza nacional. El modelo de conducta avanzada lo proveen las ciencias positivas: es experimental; el modelo de producción progresista proviene de las ciencias aplicadas: es tecnológico. Como lo proclaman tantos manifestos que retoman los postulados futuristas, la belleza reside ahora en el diseño industrial. Así lo corrobora taxativamente el manifiesto "Martín Fierro", redactado por Oliverio Girondo y publicado en 1924:

"MARTÍN FIERRO" se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV.

Esta emulación tecnológica implica en arte la continua renovación de procesos y productos, la polémica permanente y la rápida sucesión de tendencias que tienden a singularizarse. Implica imponer una constante mudanza preceptiva y formal, imprimir al arte una aceleración diversificadora. Aparece así, bajo el patrocinio de los tiempos modernos, una vanguardia optimista que alaba los logros de la era mecánica y que procura integrarse al programa de la sociedad industrial. En "El Creacionismo", uno de sus textos manifiestarios, Huidobro parangona el poema creado con la invención mecánica:

El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, y llena la tierra, el espacio y los mares [...]. Lo realizado en la mecánica se ha hecho en la poesía.

Esta vanguardia moderníatra multiplica en sus escritos los índices de actualidad, inscribe su pasmo mediante la mención explícita de los adelantos técnicos. En la poesía propiamente vanguardista de Huidobro, la del bienio 1917-1918 — *Horizon carré*, *Tour Eiffel*, *Hallali*, *Ecuatorial*, *Poemas árticos* —, el paisaje está atravesado por rieles y por cables, surcado por rápidos trenes y por mensajes telegráficos; el hombre viaja mecánicamente por aire, mar y tierra; asciende en ascensor o en biplano y desciende a la profundidad acuática en submarino. La visión se vuelve movедiza y mudadiza, ingresa al ámbito excitante, veloces traslaciones, en el orbe que los paquebotes y los expresos expanden sin cesar, en el aire recorrido por las máquinas volantes, donde pululan las palabras que la radiotelegrafía difunde hacia todo lugar.

La contemporaneidad explícita se complementa con la implícita. A la par que Huidobro menta lo nuevo, adapta sus recursos de representación a ese cúmulo de sensaciones superpuestas, a esas aleatorias y fugaces convergencias, a esas heterogéneas incidencias, a ese universo abierto, pululante e indeterminado en que se ha convertido la realidad. La percepción antes sujeta a puntos de vista fijos, se torna variable, tomadiza. Todo se vuelve tránsito, inacabamiento, transcurso, fragmentaria diversidad. Y para figurar esa efervescencia generalizada, ese flujo

de instantáneas conjunciones de lo dispar en perpetuo movimiento Huidobro recurre a una combinatoria multidireccional, multifocal, multidimensional, tan multiforme y multívoca como el mundo que pretende simbolizar. Para representar lo inacabado, discontinuo y fragmentario interfiriéndose, Huidobro adopta un montaje cinematográfico con continuo cambio de escenario, punto de mira y encuadre. Si bien Huidobro no inserta en sus poemas recortes de discursos preformulados, no incorpora extractos de textos ajenos, su concepción del montaje se asemeja a la del *collage*. Corresponde como éste a la desarticulación de los antiguos marcos de referencia, a la pérdida de la noción de centro, a la movilidad relacional, a la relatividad y a la indeterminación incircunscriptas. También se basa en los contrastes simultáneos, en la yuxtaposición de los destiempo, en el estallido heterotópico, en la variabilidad formal, focal, tonal, en los ritmos fracturados y en la articulación entrecortada. El poema resulta traslaticio mosaico, ensambadura de fragmentos, calidoscopio que configura en momentánea connivencia lo diverso y lo disperso.

Huidobro aplica el diseño del afiche, utiliza variantes tipográficas, impone distinguos en el tamaño de las letras, relaja la columna versal, la bifurca, la ramifica. Las palabras se escalonan, se alzan, se inclinan, se aproximan o alejan para que el espacio pierda su pasividad de mero soporte y participe activamente en la emisión del mensaje poético, ahora visoaudioomotor. A partir de *Horizon carré* aparecen esos versos en imponentes mayúsculas, destacados como leyendas o carteles que remedan el grandor jerárquico de los anuncios publicitarios o de los titulares de periódico y que recuerdan las inscripciones adheridas a los *collages* cubistas. A veces se reducen a una sola palabra inclinada que se coloca, como etiqueta o *papier collé*, al costado de la columna central, fuera de toda concatenación, fuera de encuadre. *Ecuatorial* representa la completa zambullida en el contexto *collage* ampliado a escala universal — sus traslaciones son no sólo terrestres sino también interestelares. No porque ensamble citas o retazos preferidos sino por el carácter contrastivo, fragmentario y aleatorio de su combinataria, por su libertad de conexión y de composición, por su proteica potestad que juega con marcos de referencia y modos de enunciación rivales hasta desbordar cualquier contexto o encuadre a fin de que los signos recobren su completo albedrío. *Ecuatorial* hace coexistir distintos regímenes de articulación, discursos disímiles dispuestos en un decurso accidentado pleno de brechas y altibajos. Son justamente los cortes, desvíos, hiatos, desniveles que lo convierten en cúmulo energético, en una pléthora de acontecimientos semánticos de efecto cambiante, en campo de fuerzas en pugna, en un conjunto descentrado, ubicuo, antitético, reversible, con una prodigiosa capacidad tanto de anexión como de ligazón. *Ecuatorial* transmite una visión cinematográfica, porque Huidobro practica aquí una técnica semejante a la del montaje del cine moderno que nace a la par del ensamble discordante y del *collage*. La sintaxis fílmica concebida por Griffith, Pudovkin y Eisenstein proviene de la misma encrucijada estética. Se trata también de arte de la pegadura, de montar una parataxis que fragmenta rítmica y expresi-

vamente la sucesión crono y topológica, de un contrapunto de planos, focos y encuadres que remodelan el desarrollo afectando los signos de su inserción convencional. Se trata de otro esquema simbólico, de un cambio de visión para representar una nueva experiencia del mundo. Paradigma de la vanguardia pujante, *Ecuatorial* reúne todas las marcas de modernidad: novedades tecnológicas, actualidad mundial, *swing* y nervio ciudadanos, movilidad y variabilidad máximas, apropiamiento simultaneísta de toda la geografía, supresión de la puntuación, verso libre, dinamismo gráfico, altibajos tempoespaciales, libertad estructural, visión calidoscópica, irrupciones sorprendidas, trastrocamientos humorísticos, metamorfosis metafóricas que restablecen el primado de la fantasía sobre las representaciones realistas.

A la vanguardia formalista, prosélita, compulsiva, aquélla que adhiere con fervor al programa de la revolución tecnológica, que reivindica los fueros de un arte experimental y que ejerce gozosamente las libertades textuales, se contraponen pronto la otra, la pesimista, la de la belleza convulsa, la de los códigos negativos y de la visión desintegradora. Tres libros magistrales la representan cabalmente: *Trilce*, con sus relaciones dislocadas y el ser que se disocia; *Altazor*, con su desesperada búsqueda de la integridad perdida, y *Residencia en la tierra*, con su duración átona, su existencia expectante y su naufragio en el vacío. Vanguardia disfórica de la desgarradora asunción de una crisis raigal, desmantela la imagen cohesiva, subvierte las conexiones de lo escribible y concebible convencionales, escinde la textura discursiva para hacer aflorar la impaciente carga del fondo atribulado, para explorar y explayar la turbamulta más íntima. Vanguardia de la profusión entrópica, del discurso deshilado y de la coherencia neurótica, desgobernada, desublima y desciende para retrotraer el lenguaje hacia el revolvedero preformal. Operando con la fealdad, el sin sentido y la nonada, se propone dar cuenta de la precaria y contradictoria condición humana, de la incompletud de una existencia alienada por el orden indeseado. A las disposiciones regladas, al despliegue armónico, a las estilizadas transfiguraciones opone una inscripción literal de lo sólito, lo local, lo incidental entreverándolo con la entrañable intimidad y con lo crudamente psicossomático. Mediante sus mezclas de instancias y circunstancias antitéticas esta vanguardia busca representar al hombre en situación, hombre de la vida fraccionada en pugna mental y social sujeto al embate desarticulador de un mundo reificado, inmerso hasta el tuétano en el informe universo de la contingencia. Inquiriendo por lo más real de lo real, esta vanguardia atribulada describe lo escrito, desgramaticaliza el discurso normativo, descoyunta la ficción mimética, desmantela la historia consecutiva para hacer estallar el sujeto convencional, disipar la ilusión de una identidad unívoca, de un epicentro psicológico a partir del cual se profiere y avala el poema. El texto se abre a las acometidas del fondo imperioso; expresa las angustias desorganizadoras, el desvario fantasmático, la espontaneidad dislocadora, un irreprimible autismo que lo retrotrae hacia lo recóndito. La pujanza del exceso no integrable, la heterogeneidad

indiscernible, la inasible alteridad imponen un descenso por debajo del orden simbólico, hacia la entraña donde se engendra el sujeto y se genera la significancia.

De la vanguardia futurista, militante, expansiva, manifiesta, internacionalista, con una franca propensión teórica y tecnocrática se pasa pronto a la otra, a la subjetivista que se ensimisma, merced a su introyección hiperpsicológica, para bucear en las napas de la conciencia más profunda. De la vanguardia integrada al imperioso programa de transformación mundial se pasa a la del soliloquio solipsista del ser gregario en la tierra baldía. Pero ésta, que convulsamente, que absurdamente dice el sin sentido de la existencia y la sin razón del mundo, es la que emprende por la palabra dislocada, alocada y errática, el más penetrante e intenso rastreo de nuestro plurívoco psiquismo.