

El proyecto de la nueva crítica latinoamericana en Antonio Cândido y su valoración del modernismo hispanoamericano

Laura Uzcátegui
Universidad de Los Andes
Venezuela

Los procesos de aculturación son tan viejos
como la historia de los contactos
entre sociedades humanas diferentes
y bajo diversos nombres se han estudiado
en los modelos capitales de las antiguas culturas...

Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*.

Entre 1970 y 1985 Antonio Cândido, Roberto Fernández Retamar, Alejandro Lozada y Ángel Rama, entre otros, promueven un giro en la manera en cómo se venía haciendo crítica literaria en Hispanoamérica. Desde textos como “Literatura y subdesarrollo” (1970), “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana” (1975), “Articulación, periodización y diferenciación de los procesos literarios en América Latina” (1983) y *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), estos intelectuales plantean “descolonizar la crítica”. A grandes rasgos, este proyecto consiste en hacer una revisión profunda de los estudios literarios latinoamericanos a fin de crear conciencia acerca de esa actitud eurocentrista que, para los autores, mantiene buena parte

de la crítica de aquellos intelectuales que conforman el campo literario latinoamericano. En este sentido, entre los procedimientos iniciales de esta “nueva crítica” están: en primer lugar, cuestionar el trasplante de la filología y del estructuralismo a “nuestra” realidad literaria y cultural y luego, producir un saber autónomo sobre “nuestra” literatura a través de la perspectiva del materialismo historicista, que eche mano de la sociología, de la antropología y la semiótica.

Para Antonio Cândido, por ejemplo, los estudios comparatistas entre obras latinoamericanas y europeas desde el enfoque de la escuela estructuralista ponen en desventaja “nuestra” literatura, en parte, porque la someten a una posición subordinada. Según este crítico brasileño, tanto “nuestra” literatura como “nuestros” intelectuales han heredado “males” desde la época del romanticismo (1996: 43). Uno de estos males tiene que ver con el dilema originalidad/imitación, con la sumisión a modelos literarios y teóricos transmitidos desde las metrópolis de las que una vez fuimos colonias. Cândido expone, entre nuestras debilidades culturales de países subdesarrollados, “la falta de resistencia o discriminación frente a influencias y presiones externas” (43), además del continuado problema del analfabetismo y de la ausencia de recursos y medios de comunicación y difusión. Esta condición real de “nuestra” literatura, según Cândido, nos hace vulnerables al poderío de los países desarrollados y a sus nuevas políticas imperialistas, y solo puede ser superada en la medida en que los productores culturales tomen conciencia “de su unidad en la diversi-

dad” (53) y lleguen a un estado de madurez en el que miren con mayor “objetividad” el problema de las influencias, “considerándolas como vinculación cultural y social” (53). En otras palabras, “debemos” pasar de un estado de “dependencia cultural” a uno de “interdependencia cultural”.

En la medida en que Cândido desarrolla su teoría sobre la naturaleza de los problemas de la literatura latinoamericana y sus posibles soluciones, hace un recorrido por las corrientes y movimientos que han influenciado las diferentes literaturas nacionales, para Cândido, las escritas únicamente en español y portugués. En la valoración de estas corrientes, destaca los movimientos de vanguardia que se originan en la región a partir de los años veinte como ejemplos de “liberación extraordinaria de los procedimientos expresivos [que] nos prepararon para alterar sensiblemente el tratamiento de los temas planteados a la conciencia del escritor” (52). Al igual que la vanguardia, para este crítico, el naturalismo sofisticado (53) y “superregionalismo”¹ (59) de escritores como Juan Rulfo, Vargas Llosa y Joao Guimarães Rosa significan un aporte invaluable, tan importante como la literatura urbana de Cortázar o Clarice Lispector,

¹ Con este nombre Antonio Cândido caracteriza la etapa de la literatura latinoamericana posterior a las vanguardias experimentales: “Descartando el sentimentalismo y la retórica; nutrida de elementos no realistas, como el superrealismo, el absurdo, la magia de las situaciones; o de técnicas antinaturalistas, como el monólogo interior, la visión simultánea, el escorzo, la elipsis, la novelística actual aprovecha, sin embargo, lo que antes era la propia sustancia del nativismo, del exotismo y de la documentación social. Esto nos llevaría a proponer la distinción de una tercera fase, que podría llamar superregionalista. Ella corresponde a la conciencia lacerada del subdesarrollo y opera una superación del tipo de naturalismo que se basaba en la referencia a una visión empírica del mundo”. (59)

² Es pertinente distinguir el modernismo hispanoamericano del modernismo brasileño. Como sabemos, el primero corresponde al movimiento estético que se da en la literatura hispanoamericana a partir de 1875 y que se extiende hasta la segunda década del siglo XX con el posmodernismo o la generación intermedia

aun cuando sigan apegados a un nativismo que él considera “anacrónico” (59). Por el contrario, los movimientos literarios del siglo XIX, entre ellos el Modernismo hispanoamericano², representan un claro ejemplo de dependencia y “alienación” cultural (47). Cada uno de estos movimientos, según Cândido, corresponde a una fase distinta de la literatura latinoamericana: 1. “la fase amena de retraso” y 2. “la fase de la conciencia catastrófica de retraso”, que tiene que ver con la noción de “país subdesarrollado”. El límite entre ambas se ubicaría entre los primeros treinta años del siglo XX, cuando se percibe un cambio de orientación en la literatura, cambio que, según podemos entender, lo inician las vanguardias (Hispanoamérica), y la Semana de Arte Moderno (Brasil). Esto nos dibuja un mapa de la literatura latinoamericana en el que el antes y el después aparecen bien delimitados temporalmente y descritos por contraste y reacción. Las valoraciones del contenido de cada fase, por su parte, no solo son formuladas a nivel estético sino también desde el punto de vista económico, ético y político. Pero, ¿cuáles son las características de estas categorías y valoraciones, cuál es la naturaleza de los juicios emitidos por Cândido sobre los diferentes movimientos de la literatura latinoamericana y, concretamente, del modernismo hispanoamericano? Y, sobre todo, ¿qué saberes median en su intelecto a la hora de discutir el valor estético de un movimiento en

² Es pertinente distinguir el modernismo hispanoamericano del modernismo brasileño. Como sabemos, el primero corresponde al movimiento estético que se da en la literatura hispanoamericana a partir de 1875 y que se extiende hasta la segunda década del siglo XX con el posmodernismo o la generación intermedia (término empleado por Henríquez Ureña en su clásico libro sobre las corrientes literarias en América Latina), en Brasil sus equivalentes fueron el parnasianismo, el simbolismo y el decadentismo. Por otro lado, el segundo, el modernismo brasileño, corresponde a los movimientos de vanguardias que en Hispanoamérica se articularon a partir de 1914 con distintos nombres, entre estos podemos destacar: creacionismo, estridentismo y martinfierrismo.

detrimento del otro? ¿en quiénes se apoya para sostener la relativa originalidad de las vanguardias frente al modernismo y por qué?

“Para el crítico, es más interesante su interferencia en la conciencia del escritor y en la propia naturaleza de la creación” (46), dice Cândido. Nosotros entendemos la crítica literaria como un producto también creativo: la conclusión y materialización (en tanto se expresa lingüísticamente) de un pensamiento, de la experiencia estética del crítico, de su lectura, sus valores, gustos y conocimientos sobre una tradición específica. Por lo tanto, en este trabajo, nuestro propósito será interferir –más no intervenir– la conciencia y naturaleza de Cândido a través de su ensayo “Literatura y subdesarrollo”, no para disminuirlo o anularlo, sino con el objetivo principal de mostrar los mecanismos que operan en su comprensión y apreciación del modernismo en relación con los movimientos de vanguardia. Pretendemos por una parte, entender el porqué de su valoración negativa del modernismo, es decir, cuál es su disposición estética y, por la otra, observar y describir cómo se construye esta idea del modernismo a partir de una postura estética, ideológica y ética particular. Además del citado artículo de Antonio Cândido, traeremos a colación diversos textos de carácter programático que aparecieron publicados en revistas literarias modernistas como *Revista de América* (1894), *Cosmópolis* (1894) y *Mundial Magazine* (1911); y en revistas literarias de vanguardia como *Actual* (1922),

Martín Fierro (1924) y *Klaxon* (1922)³. No obstante, siempre que lo consideremos pertinente, acudiremos a otros textos, ya sea para identificar las ideas de Antonio Cândido con el pensamiento de la Nueva Crítica Latinoamericana, ya sea para mostrar cómo la querrela modernismo-vanguardia se extiende a lo largo del continente, y cómo muchas de las propuestas vanguardistas están en lo que Pedro Henríquez Ureña llama “el primer modernismo”. Con este trabajo no solo queremos dar continuidad a la reflexión sobre el discurso teórico-crítico propuesto por estos intelectuales entre los años setenta-ochenta del siglo XX, creemos también que estudiar la valoración del modernismo de Antonio Cândido en “Literatura y subdesarrollo” es una oportunidad de revisar ciertas categorías y juicios que pudieron haber sido heredados de esas mismas perspectivas críticas eurocentristas que condena el intelectual brasileño.

La dependencia cultural y los tipos de influencias

Para Cândido, “desde el punto de vista de la dependencia” (49.), la influencia es una de las consecuencias del “retraso cultural” (49) de la literatura latinoamericana. En otras palabras, una de las razones que mantiene a la literatura latinoamericana en desventaja y minusvalía con respecto a las literaturas europeas es la permanente adopción de modelos extranjeros, y no nacionales, por parte de los escritores latinoamericanos. A lo largo de la historia literaria

³ Todos los textos programáticos y los manifiestos de las revistas vanguardistas latinoamericanas que citaremos durante este trabajo serán tomados de la edición crítica de Schwartz que referimos en la bibliografía.

latinoamericana, Cândido identifica la generación de poetas brasileños de los años treinta-cuarenta del siglo XX como un ejemplo de superación de esta fase de dependencia, ya que sus propuestas estéticas derivan del modernismo brasileño de los años veinte (51). Sin embargo, inmediatamente después, se ve en la necesidad de aclarar que su ejemplo –Joao Cabral de Melo Neto– también se debe, “a pesar” (51), al francés Valéry y a los españoles contemporáneos. De modo que la cuestión de las influencias, a su modo de ver, “se complica en aspectos positivos y negativos” (47), y hay entonces “influencias de varios tipos, buenas –como el ejemplo anteriormente señalado–, malas, inevitables e innecesarias”. (50).

Aunque Cândido no desarrolla puntualmente su tipología, gracias a los ejemplos que usa en el desarrollo de su tesis, podemos inferir qué entendió por los otros tipos de influencia. Por influencia “inevitable”, menciona el “vínculo placentario” de la literatura latinoamericana con la española y portuguesa, consecuencia del trasplante (conquista y colonización) “a veces brutalmente forzado” (50) al que fuimos sometidos. En este sentido, la relación de influencia de las literaturas metropolitanas sobre la latinoamericana “es un hecho casi natural” (50). Por otro lado, entre las influencias malas e innecesarias encontramos “los hechos de retraso, anacronismo, degradación y confusión de valores” (48), así como todos aquellos procesos de asimilación de estilos literarios europeos que se llevaron a cabo en los círculos literarios de la élite criolla, durante el siglo XIX. Los ejemplos citados por Cândido para este

último caso de “mala influencia” son: el uso de lenguas extranjeras por parte de escritores románticos como Pires de Almeida; y el modernismo con sus escritores “disociados” (47) y sus ejercicios de “mera alienación cultural” (47), llenos de galicismos, “que en el tiempo parecían refinamiento elogiado” (48).

Dice:

—como ocurre en la parte de bazar y afectación existente en el “modernismo” en lengua española, y sus equivalente brasileños, el “parnasianismo” y el “simbolismo”. Existe validez en Rubén Darío, es cierto, así como en Herrera y Reissig, Olavo Bilac, Cruz e Sousa. Pero hay también mucha alhaja falsa desenmascarada por el tiempo, mucho contrabando que les da un aspecto de concurrentes a algún premio internacional de escribir “hermoso”. El refinamiento de los *decadentes* y *nefelibatas* se hizo provinciano, mostrando la perspectiva errónea que puede establecerse, cuando la élite, sin bases en un pueblo inculto, no tiene medios para encararse críticamente y supone que la distancia relativa que los separa traduce una actitud absoluta. “¡Soy el último heleno!” —pregonaba teatralmente en 1922 en la Academia Brasileña el escritor Coelho Neto, una especie de industrial D’Annunzio local, protestando contra el vanguardismo de nuestros modernistas, que venían a debilitar la “pose” aristocrática en el arte y en la literatura. (48).

Entre los muchos aspectos que se pueden resaltar de esta cita, nos interesa hacer énfasis en el carácter negativo, ilegítimo y repetitivo que Cândido le adjudica al modernismo hispanoamericano y a sus contrapartes brasileños: el parnasianismo y el simbolismo mediante el uso de palabras como “afecta-

ción”, “alhaja falsa”, “desenmascarada”, “contrabando” e “industrioso”. Más adelante, refuerza esta imagen señalando que el movimiento brasileño de finales de siglo XIX, “aunque menos valioso es menos engañoso, pues al denominarse, en sus dos etapas, parnasianismo y simbolismo, dejó clara la fuente de donde todos bebieron” (51). Este lenguaje despectivo de Cândido contrasta, no obstante, con la familiaridad del “nuestros”, usado para hablar del modernismo brasileño, influenciado de igual modo por los *ismos* europeos del siglo XX. Vistos así, la tan exaltada originalidad y autonomía del modernismo sólo sería una “pose”; mientras que las vanguardias latinoamericanas de los años veinte —el modernismo brasileño incluido—, “marcaron una liberación extraordinaria de los procedimientos expresivos y nos prepararon para alterar sensiblemente el tratamiento de los temas planteados a la conciencia del escritor. Factores, para todos nosotros de autonomía y autoafirmación”. (52). De modo que las vanguardias no sólo representaron un avance en el desarrollo de la autonomía literaria sino en el desarrollo de la autonomía de la crítica y los estudios literarios. Estos factores, examinados desde “nuestro ángulo” son:

Huidobro establece el “creacionismo” en París, inspirado en los franceses e italianos; escribe en francés sus versos y expone en francés sus principios, en revistas como *L’Esprit Nouveau*. Directamente tributarios de los mismos orígenes son el “ultraísmo” argentino y el modernismo brasileño. Y todo esto no impidió que tales corrientes fueran innovadoras, y sus propulsores, los creadores por excelencia de la nueva literatura: además de Huidobro, Borges, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira. (52)

Luego de ilustrar con los ejemplos anteriores el problema de cómo la dependencia cultural afecta la literatura, y cómo los tipos de influencias son una muestra de ello, Cândido plantea al lector la especie de paradoja que resulta de su investigación: La vanguardia latinoamericana tiene su fuente, como el modernismo latinoamericano, en la literatura europea, pero en la primera los intercambios culturales son positivos, mientras que en la segunda no. Solo el grado de conciencia de atraso marcaría la diferencia y haría posible distinguir entre influencias buenas y malas; entre “vinculación cultural y social” (52) y sugerencias de lecturas, del medio y de la historia; entre creación e imitación (reproducción mecánica). Dentro de esta lógica, y haciendo uso de la terminología de Cândido, podríamos decir que el traspaso de recursos de una literatura A (la europea) a una literatura B (la latinoamericana), durante el modernismo, se hace bajo un estado de inconsciencia, de alegría edénica; mientras que durante la vanguardia el traspaso es consciente y los recursos son asimilados y transformados por los productores: la metáfora de la antropofagia vendría a ilustrar mejor este proceso.

Un lecho de Procasto para el modernismo:

Si para Cândido, el modernismo latinoamericano resulta un movimiento doblemente falso porque esconde tras su denominación la dependencia cultural que sostiene con las estéticas decadentista y simbolista de finales de siglo;

el modernismo brasileño (la vanguardia) no lo es en relación con las vanguardias cubista, futurista y expresionista. Veamos ahora, desde la perspectiva de sus productores, cómo ambos movimientos articularon estas “influencias”.

La crítica ha sostenido que el famoso “ensayo”⁴ *Ricardo Palma [fotografiado]* (1890) es el primer escrito en el que Rubén Darío habla claramente del “modernismo” como movimiento literario de la América española. Para nosotros, este texto es además una declaración de afinidad por parte de su autor con la tradición literaria criolla, representada a través de la figura de Palma, afinidad que también se sostiene en el manifiesto de la *Revista de América*, pero que ha pasado muchas veces desapercibida. Parece que la perspectiva que ha imperado en la valoración de este movimiento es la que ofrece la polémica carta de Juan Valera que sirve de prólogo al libro *Azul...* (1888), de quien Cândido parece tomar buena parte de sus ideas, a decir por las citas que hace del filólogo español para hablar de las “influencias inevitables”. Este tema es abordado por Valera con asombro, pues sus prejuicios sobre la influencia de la literatura francesa en el texto de Darío no se constatan después de leer el “librito” y obtener información adicional sobre el escritor nicaragüense, su origen y vida. La posición geográfica en la que Valera sitúa a Darío y el vínculo político, roto por la Independencia, que antes unificaba a España con sus colonias, son suficientes argumentos para determinar que, en *Azul...*, Darío está más lejos de la influencia española que de la francesa. Sin embargo, los dos

⁴ Este texto es catalogado como ensayo por José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales en la antología: *La prosa modernista hispanoamericana* (1998).

primeros textos aludidos en este apartado, además de “Historia de mis libros: Azul...” (1913), publicado en *La Nación*, demuestran que, en Darío, la ruptura con la tradición hispánica y clásica es solo parcial. Además, la vertiente modernista que se enfoca en el tema criollista, por ejemplo Luis Manuel Urbaneja A. y Carlos Reyles, contradice la tesis de que el modernismo solo se preocupó por “lo exótico”. Contrario a lo dicho por Cândido en “Subdesarrollo y literatura”, los modernistas no niegan la tradición ni esconden su vínculo con el decadentismo y el simbolismo francés: un libro como *Los raros* (1905), que contiene veinte crónicas literarias sobre la literatura moderna europea y norteamericana, publicadas originalmente desde 1893 en *La Nación*, hubiese sido impensable si Darío hubiese querido esconder esta “influencia mala”.

Ya el citado manifiesto de *La Revista de América* anunciaba la postura ambivalente que los modernistas adoptarían al relacionar las literaturas nacionales con las literaturas extranjeras; postura que, en mayor o menor medida, se reproduce en los manifiestos publicados en otras revistas literarias como la *Revista Azul* y *Cosmópolis*, y que en *Ariel* y *Motivos de Proteo* de José Enrique Rodó se torna en advertencia para la juventud⁵. Por otro lado, los prólogos y artículos críticos publicados también en estas revistas señalan que los modernistas en general sostuvieron una discusión acerca de la pertinencia de las “influencias inevitables”, “buenas” y “malas” que señala Cândido. Así, por ejem-

⁵ En Rodó, especialmente en el ensayo *Ariel*, Próspero expone ante el público de mancebos los peligros de la literatura decadentista y simbolista francesa, la capacidad que tiene una novela como *À rebours* de Joris Karl Huysmans de corromper mentes y corazones lozanos.

plo, sobre el tema de los orígenes, Manuel Díaz Rodríguez, en el ensayo “Sobre el modernismo”, señala el prerrafaelismo, el decadentismo y el simbolismo como principales fuentes del modernismo, pero también habla al misticismo español, de la influencia del pensamiento nietzscheano, del decadentismo de D’Annunzio, de Ibsen y Maeterlink (2002: 145); sobre el tema de la literatura francesa y la originalidad individual, Enrique Gómez Carrillo diserta en “Los poetas jóvenes de Francia” (1894), una serie de crónicas literarias publicadas en los tres números de la *Revista de América*; sobre la necesidad de introducir nuevos giros en la lengua castellana, renovar la forma y abrir los horizontes literarios habla Pedro Emilio Coll en “Examen de conciencia” (1894) y en “Decadentismo y americanismo” (1901); y, finalmente, sobre la legitimidad de todas estas influencias en el modernismo latinoamericano y la originalidad de sus productos, el mismo Darío en “Los colores del estandarte” (1896), y Pedro César Dominici en “La digestión y la literatura” (1894) elaboran una serie de argumentos que describen, psicológica (Darío) y fisiológicamente (Dominici), el complicado proceso de asimilación de lo extranjero, que, similar al de la vanguardia antropofágica, ha dado por resultado lo que Valera había llamado “una rara quintaesencia” (1999: 22).

Todos estos textos son de carácter programático, la mayoría publicada como prólogos, manifiestos, crónicas literarias y cartas, en la prensa de la época. De modo que negar la existencia de una conciencia crítica por parte de los modernistas sería borrar del archivo modernista una cantidad considerable de

documentos que dan testimonio de las tensiones y modos de operar del campo cultural de finales del siglo XIX, su búsqueda de la autonomía y de la originalidad. La importancia de dichos textos es todavía mayor si se toma en cuenta que la mayoría de ellos generaron reacciones entre sus contemporáneos, despertaron polémicas y establecieron tensiones entre distintos grupos literarios.

En cuanto a la vanguardia, en Brasil, Mario de Andrade se desliga del futurismo de Marinetti en el manifiesto de *Klaxon* al declarar: “*Klaxon* no es futurista. *Klaxon* es klaxista” (2006: 263). No obstante, Saúl Sosnowski y Jorge Schwartz, que han estudiado a profundidad el manifiesto y los contenidos de la revista, destacan lo relativo de la ruptura. El primero dice que *Klaxon* no podía encontrar un título más representativo para su propuesta estética, que esta “sinécdoque cuya sonoridad hará una alianza con el tótem de la modernidad que representa el automóvil” (1999: 53). La bocina aparecerá en varias oportunidades en las páginas de la revista a modo de viñeta. (53) El segundo, por su parte, señala que en la revista predomina el “tono futurista” y “un deseo de abolir el pasado para vivir el presente, lo moderno (...) en una especie de glorificación de la sincronía.” (2006: 261). Hay que destacar además que en los nueve números editados de la revista es posible encontrar artículos y poemas de autores franceses, italianos y españoles, en lengua original (261). Pese al tono vanguardista del manifiesto, muchos de estos poemas, incluidos los firmados por Manuel Bandeira y Serge Milliet (en realidad Sérgio Milliet)

son de corte simbolista. Sosnowski explica que *Klaxon* “enfrenta una modernidad recién salida de un simbolismo que contamina e hibridiza su discurso vanguardista” (1999: 52). Al respecto, es necesario recordar que además de los poemas en francés de Bandeira y Milliet, Oswald de Andrade ya había escrito, en colaboración con Guilherme de Almeida, dos obras de teatro en francés, *Mon coeur balance* y *Leur âme*, y una novela, publicada en *Klaxon*, con un título muy decadentista: *A estrela do absyntho* (52).

Volviendo a la influencia del futurismo en la vanguardia latinoamericana, la revista estridentista *Actual* ilustra de qué modo la modernolatría, la glorificación de la sincronía y la abolición del pasado (tradición) se introduce en el discurso estético de los años veinte, creando controversias. El manifiesto *Actual* N°1 comienza con la sentencia: “¡Muera el cura Hidalgo” para llamar la atención sobre el presente, la tecnología y las posibilidades propagandísticas que esta ofrece. En el apartado X, se suma la mención del ultraísmo español:

¡Chopin a la silla eléctrica! He aquí una afirmación higienista y detersoria. Ya los futuristas anti-selenográficos pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraístas españoles transcriben, por voz de Rafael Casinos-Asséns, la liquidación de las hojas secas reciamente agitadas en periódicos y hojas subversivas. (...) Perpetuemos nuestro crimen en el melancolismo trasnochado de los “Nocturnos”, y proclamemos, sincrónicamente, la aristocracia de la gasolina. (2006: 192-193)

La cita del futurismo y del ultraísmo no deja de hacerse con recelo. En el apartado XII, Manuel Maples Arce dice: “Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo allí quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente (...)” (195). En 1976, Arqueles Vela explicaría que la diferencia entre la vanguardia de Marinetti y la mexicana estaba en que, tal y como ellos entendían en aquella época, el futurismo era “un devenir de las posibilidades estéticas, y el estridentismo era un asistir a la realidad inmediata” (<http://artilleriainmanente.blogspot.com/2015/06/serie-de-entrevistas-por-roberto-bolano.html>). Esto no impidió que la vanguardia mexicana y la argentina martinfierrista usaran los medios masivos de comunicación –como el futurismo– para hacerse propaganda y *épater le bourgeois*⁶, o que, por ejemplo, la concepción de la “higienización del mundo” expuestas por el italiano en el manifiesto de 1909 se transmitiera de *Actual* N° 1 a *Klaxon*, hasta llegar a “Somos” de *válvula*; ni que Garça Aranha y Mariátegui elogiaran en “Una nueva escuela literaria” (1909) y “Aspectos viejos y nuevos del futurismo” (1921) su carácter revolucionario: formal para Aranha, político para Mariátegui (2006: 412).

⁶ El estridentismo, con Maples Arce a la cabeza, fue un movimiento que aprovechó la eficiencia de los medios (radio, conferencias y prensa) para difundir su estética. List Arzubide en *El movimiento estridentista* (1928) da cuenta de ello. Una muestra de cómo activaron y modelaron la opinión del público a partir de la manipulación de los medios fueron las controvertidas opiniones acerca del libro de poemas *Andamios Interiores*, seguido de la publicación del manifiesto N° 1 de *Actual* por las paredes de México, y la reseña crítica de Arqueles Vela. Sandra Bendet, en su artículo “La narrativa del estridentismo: La Señorita Etc. de Arqueles Vela” (2008) profundiza mejor en este aspecto de la vanguardia. Sosnowki también reseña cómo la polémica Florida-Boedo en el caso de la vanguardia argentina se trató en realidad de una estrategia propagandística para “sacudir el aletargado panorama literario” (29) y encender la chispa entre la trinchera de la renovación vanguardista y los partidarios de una temática inflexiblemente realista (31).

El testimonio anterior de Arqueles Vela es sólo una muestra del clima que luego rodeó la discusión sobre la personalidad de Marinetti y el uso desmesurado de un léxico relacionado con la máquina: Discusión que inicia Rubén Darío en “Marinetti y el Futurismo” (1909), Vicente Huidobro en “Futurismo y maquinismo” (1925), Mario de Andrade en “Marinetti” (1930), César Vallejo en “Estética y maquinismo” (1929- 1930) y Borges en “De la vida literaria” (1938). Llegados a este punto nos parece necesario repetir la paradoja de Cândido:

Sabemos que somos parte de una cultura más amplia, de la cual participamos como variedad cultural. Es que, al contrario de lo que han supuesto a veces cándidamente nuestros abuelos, es una ilusión hablar de supresión de contactos e influencias. Aun porque en un momento en que la ley del mundo es la interrelación y la interacción, las utopías de la originalidad no subsisten en el sentido patriótico, comprensible en una fase de formación nacional reciente. (1996: 52)

A grandes rasgos, pareciera que el uso de las categorías teóricas de “interrelación” e “interacción” solo son aplicables a las estéticas de principios de siglo XX y no a las de finales del XIX porque se entiende que el modernismo, al enmarcarse temporalmente, está más cerca de la “fase amena de retraso” que de la “conciencia del subdesarrollo”. En consecuencia, su prédica de la necesidad de renovación de la forma y del contenido de la literatura, con el objeto de proyectarla universalmente, es producto de una traducción y trasplante de influencias: algunas inevitables, otras no. Para el crítico brasileño,

pensar en evitar las influencias es una suposición cándida, pero caracterizar tipos de influencias en función de sus cualidades positivas y negativas, y exponer que la literatura latinoamericana empezó a ser consciente en los años veinte y treinta, no.

Los abuelos de Cándido:

Tal como Ángel Rama advierte en la cita de *Transculturación narrativa en América Latina* que sirve de epígrafe a este trabajo, la traducción y el *collage* – con resultados buenos o malos– están presentes en las manifestaciones artísticas de todas las culturas, de todos los tiempos: “Los procesos de aculturación son tan viejos como la historia de los contactos entre sociedades humanas diferentes” (1982: 32). El que términos y conceptos como “aculturación” y “neoculturación”, así como las “interrelaciones” e “interacciones” de Cándido, sean tomados recientemente de la antropología y la sociología, no implica que los fenómenos que describen no estén presentes en otros momentos históricos.

El término “transculturación”, acuñado por Fernando Ortiz, se desprende de la carga negativa de pérdida que encierra “aculturación”. Transculturación, por el contrario, evoca las tensiones existentes entre distintos elementos, de distinta procedencia, dentro de una misma cultura, es decir, “la energía creadora que mueve” (34) una cultura, “haciéndola muy distinta de un

simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales” (34). En este sentido, ¿es posible hablar de transculturación durante el modernismo y la vanguardia?, ¿La quintaesencia del modernismo, es la misma que proclaman los estridentistas al decir: “(...), etcétera, etcétera de ismos más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación (...) (2006: 193)? ¿Es posible establecer paralelismos entre quintaesencia, sincretismo, digestión y antropofagia?

Dice Pascal Casanova (2001) que la serie de operaciones de transmutación y de traducción de los textos literarios representa una especie de gama de estrategias lingüístico-literarias, un continuo de soluciones que permiten eludir las carencias y la invisibilidad literarias” (2001: 184). Si vemos la influencia como un proceso de traducción, podríamos afirmar que los escritores latinoamericanos toman de la fuente (la literatura francesa, por ejemplo) los recursos literarios que no encuentran en su propia literatura. El francés ha encarnado, como señala Casanova, la literatura por excelencia. Francia es la Mecca –y también el Moloch– de la alta cultura, tanto a finales del siglo XIX como a principios del XX. El futurismo es italiano, pero se proclama desde *Le figaro*, en francés. El creacionismo es chileno, pero se escribe en francés porque Huidobro vive en París. Mario de Andrade llega al creacionismo a través de las páginas *L’Esprit Nouveau*. Estos casos son muestras de operaciones de *literarización* (traducción, autotraducción, transcripción, escritura directa en lengua

dominante) según Casanova (184). Dichas operaciones podemos verlas de dos maneras: a través de la clásica idea de la jerarquía de las literaturas, de una lengua fuente y una lengua destino; o a través de la idea de transculturación de Ortiz. Salman Rushdie, contrario a la creencia de que con la traducción siempre hay algo que se pierde, insiste en pensar que también se puede ganar algo con ella (184). En eso que “se gana”, es justamente donde el modernismo y la vanguardia vieron su originalidad. Y es este el sentido que hemos querido adoptar en este trabajo.

En “Literatura y subdesarrollo”, las distinciones entre modernismo y vanguardia son planteadas desde la desigualdad. Como hemos expuesto, Cândido hace un análisis de Procusto sobre las influencias en uno y otro movimiento. La explicación de esto tal vez se deba a lo que el modernismo representaba para el momento en que irrumpen las vanguardias en el campo cultural latinoamericano. En el contexto de los años veinte, el modernismo es el movimiento oficial e institucionalizado: Amado Nervo, en México, es funcionario del gobierno de Porfirio Díaz. Darío, que ya ha dedicado poemas y odas a Rafael Núñez (*Revista de América*), Mitre y Zelaya, decide publicar en la primera página de *Mundial Magazine*, revista dirigida a la comunidad de latinoamericanos de París, una foto entera del dictador mexicano. En Venezuela, los modernistas no son la excepción. Y, en el sur, Lugones se convierte, tras la publicación del ensayo “Estética”, en el defensor de una serie de ideas “completamente superadas y antagónicas al ultraísmo” (2006: 270). El modernismo

es el blanco de la vanguardia. Cuando los vanguardistas hablan de ruptura, incendio, superación del pasado y oscurantismo, están pensando –en la mayoría de los casos– en el modernismo: “Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas y helénicas, se logra determinados efectos y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba” (2006: 134), dice Borges en “Ultraísmo” (1921). “Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más bellos espíritus y a la afición al *anacronismo* y al *mimetismo* que demuestran (...) Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse (...)”, dice Girondo en el manifiesto de la revista *Martín Fierro*. Y aún más específico, Evar Méndez dice en la introducción de la última de las antologías de la “actual poesía argentina”:

Fruto de su actividad es no sólo que Martín Fierro dejara lejos los últimos resabios de la escuela rubendariana y el pseudosimbolismo sudamericano; que se libertara de las influencias menores de figuras del ambiente como Banchs, Fernández Moreno, Capdevila; que se sacudiera definitivamente el yugo Lugoniano, el de su influencia poética y el de sus ideas estéticas perniciosas por su dogmatismo arcaico y su reaccionismo; sino también y por sobre todo que los poetas jóvenes se presentaran con un nuevo concepto de la poesía, del poema y su construcción. (2006: 378)

Esta es la versión del modernismo que ofrece la vanguardia a partir de los años veinte. Justamente el periodo que demarca Cândido como el inicio de una toma de conciencia de la literatura y la crítica en Latinoamérica. Es evi-

dente la comunidad de ideas entre Cândido y la vanguardia latinoamericana. Ya hemos mencionado que entre las citas de Cândido sobre el modernismo destaca la de Juan Valera. Por otro lado, su representación caricaturesca de Coelho Neto (el académico brasileño, especie de “industrioso D’Annunzio local”) es bastante elocuente para demostrar su valoración negativa del modernismo. Borges, en cambio, “representa el primer caso de incontestable influencia original” (Cândido, 1996: 52). La supremacía de la vanguardia sobre el modernismo es incuestionable para el crítico brasileño, sólo que el mismo Borges dirá años más tarde que él era “una invención de Francia” (2001: 183). De modo que Borges, el Borges universalmente consagrado del Boom, y al que creemos se refiere Cândido, es otro ejemplo de *literarización* plena, esta vez a la inversa.

En definitiva podemos decir que el estudio de Cândido se apoya en la visión vanguardista del modernismo a la hora de establecer categorías de influencias y señalarlas como positivas o negativas, inevitables e innecesarias. Esta visión está politizada, en primer lugar, porque el modernismo que la vanguardia confronta ha superado su fase de formación literaria no formalizada y, en segundo lugar, porque los espacios que ahora este ocupa son precisamente los de la consagración, desde donde se imparte el dogma estético y se legitiman o condenan las formaciones insurgentes (la vanguardia). De manera que las luchas en el campo literario del siglo XX no son únicamente por la validación de los criterios estéticos que cada movimiento representa, sino por las

ideologías conservadoras (“derecha”) y revolucionarias (“izquierda”) que cada grupo defiende.

“Contra todos los importadores de conciencia enlatada.”:

(Manifiesto antropófago)

Una vez revisado el conjunto de referencias de Antonio Cândido en “Literatura y subdesarrollo”, vale destacar –y esto es necesario para llegar a nuestras conclusiones– que al inicio de su estudio figura una cita indirecta de Pedro Henríquez Ureña que ratifica la tesis de “la conciencia amena del retraso”⁷. Sin embargo, los juicios de Pedro Henríquez Ureña sobre el modernismo y la vanguardia no son tomados en cuenta por Cândido a la hora de distinguir los tipos influencias en ambos movimientos. Pierre Bourdieu, en *La Distinción*, señala que “los juegos culturales están protegidos contra la objetivación por todas las objetivaciones parciales a las que mutuamente se someten todos los agentes comprometidos en el juego” (2012: 14), “los doctos no pue-

⁷ No deja de ser curioso que Cândido conozca el trabajo de Henríquez Ureña sobre las corrientes literarias y cite sus apreciaciones sobre las cartas del Colón (a mi modo de ver, descontextualizándolas) como el origen de la literatura en América, pero no cite el capítulo sobre el modernismo y el postmodernismo. Esta cita solo es relevante para nuestro estudio en el sentido en que sirve para evidenciar aquello que convenientemente Cândido incluye y excluye para argumentar su tesis. Sobre Henríquez Ureña dice lo siguiente: “Pedro Henríquez Ureña señala que el primer documento relativo a nuestro continente, la carta de Colón, inaugura el tono de deslumbramiento y exaltación que se comunicaría a la posteridad” (40- 41), y más tarde añade: “Los intelectuales latinoamericanos han heredado ese estado de entusiasmo y lo han transformado en instrumento de afirmación nacional y justificación ideológica. La literatura se hizo lenguaje de celebración y ternura, favorecida por el romanticismo, con apoyo en la hipérbole y en la transformación del exotismo en estado del alma”. (41)

den aceptar la verdad de los mundanos si no renuncian a llegar a comprender su propia verdad; y lo mismo ocurre con sus adversarios” (Ídem.), en otras palabras, es necesario que ambas partes lleguen a comprender la relatividad de su propia verdad, pues la objetivación es ilusoria en todo discurso. Las tensiones entre intelectuales que se establecen en el campo cultural no pueden ser evaluadas objetivamente sin que esa objetividad constituya una pretensión política. “Si la sociología de la producción y de los productos culturales nunca hasta el momento ha escapado del juego de las imágenes antagónicas (...)—dice Bourdieu—es porque la explicación está condenada a seguir siendo parcial, y por consiguiente falsa, mientras excluya la comprensión del punto de vista a partir del cual enuncia” (15). Con esto no queremos decir que el estudio de Cândido parta de una base falsa, sus referencias y citas son legítimas en el sentido en que comprueban y refuerzan su tesis de la influencia en el modernismo y en la vanguardia. Sí queremos destacar, en cambio, que su método comparativo no es consecuente con su cuestionamiento del estructuralismo francés para los estudios de la literatura latinoamericana. Cândido da continuidad a la idea de la jerarquía de las lenguas y de las literaturas al persistir en la búsqueda de una fuente para el modernismo y la vanguardia. Está en esa línea que Andrew Bush llama “teorías del Romanticismo” (2006: 392). Su estudio del modernismo obvia la existencia de ese primer modernismo definido por Henríquez Ureña en “Literatura pura”, el aporte de Ortiz al introducir el término de la transculturación, y la posibilidad de que existan agentes mediadores en el traspaso de recursos literarios de una cultura a otra, de un movimiento a otro.

Su planteamiento está basado en una concepción de la historia literaria como sucesión de negaciones y rupturas radicales. Este puede verse como una continuación y proyección de esa teoría evolucionista que determina que todo lo que viene supera lo inmediatamente anterior.

En su intención de abarcar dos siglos de literatura, Cândido termina por ser reduccionista al condenar las influencias del modernismo y justificar las de la vanguardia. Como crítico, su conciencia de la unidad en la diversidad solo se concibe en la relación unidireccional entre Europa (Colonizadores) y Latinoamérica (Colonizados). No toma en cuenta, como Rama, que los distintos países de Europa también experimentaron –y siguen experimentando– procesos de transculturación; así como tampoco ve muestras de “autonomía literaria” en las distintas propuestas estéticas que se plantean a lo largo del siglo XIX, partiendo de Bello hasta el modernismo. En definitiva, en Cândido, el proyecto de la integración transnacional solo contempla los rasgos que nos hacen iguales y fuertes. La heterogeneidad, la hibridez y la contradicción se desplazan al margen por considerarse un estigma, una debilidad.

© Laura Uzcátegui

Bibliografía:

Benedet, Sandra. “La narrativa del estridentismo: La Señorita Etc. De Arqueles Vela”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, n° 224, Pittsburgh: University Library System, University of Pittsburgh, 2008, pp. 753- 775.

Biblioteca Nacional de España. *Mundial Magazine* en *Hemeroteca digital*
<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004275041&lang=es>

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus, 2012.

Busch, Adrew. “Poesía lírica en los siglos XVIII y XIX”. González, R. y Pupo-Walker, E. *Historia de la literatura hispanoamericana, I. Del descubrimiento al Modernismo*, Madrid: Gredos, 2006.

Cândido, Antonio. “Literatura y subdesarrollo”. Sosnowski, Saúl. *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*. Tomo 1. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996, pp. 40- 60.

Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Coll, Pedro; Dominici, Pedro. y Urbaneja, Luis. *Cosmópolis*, año I- II, n° 1- 12, 1894- 1895, pp. 1- 143.

Coll, Pedro. “Decadentismo y americanismo”. Gomes, M. *Estética del modernismo hispanoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002.

---. “Examen de conciencia”, en *Cosmópolis*, año 2, n° I, 1894, pp. 33- 39.

Darío y Jaimes, R. *La Revista de América*. Carter, B. (comp.), año I, n° 1- 3, 1984.

- . “Los colores del estandarte”. Gomes, Miguel. *Estética del modernismo hispanoamericano*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002.
- . “De Ricardo Palma [Fotograbado]”. Jiménez, José. y Morales, Carlos. *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- . “Historia de mis libros: Azul...”. *Azul...*, Barcelona: Cultura, 1999.
- . *Los raros*, Buenos Aires: Losada, 2011.
- Díaz Rodríguez, Manuel. “Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo”. Gomes, Miguel. *Estética del modernismo hispanoamericano*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002.
- Dominici, Pedro. “La digestión y la literatura”, en *Cosmópolis*, año I, n° 4, 1894, pp. 123- 126.
- Gómez Carrillo, Enrique. “Los poetas jóvenes de Francia”. En Darío y Jaimes, Ricardo. *La Revista de América*. Carter, Boyd. (comp.), año I, n° 1-3, 1894.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en América Latina*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Jiménez, José y Morales, Carlos. *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo veintiuno editores, 1982.
- . “Autonomía literaria americana”. *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Rodó, José. *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Sosnowski, Saúl. *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*: Buenos Aires, Alianza Editorial, 1999.

Vela, Arqueles. “Tres estridentistas en 1976”.
<http://artilleriainmanente.blogspot.com/2015/06/serie-de-entrevistas-por-roberto-bolano.html>