

LITERATURA HISPANOAMERICANA DE POSGUERRA*

Por Enrique ANDERSON IMBERT

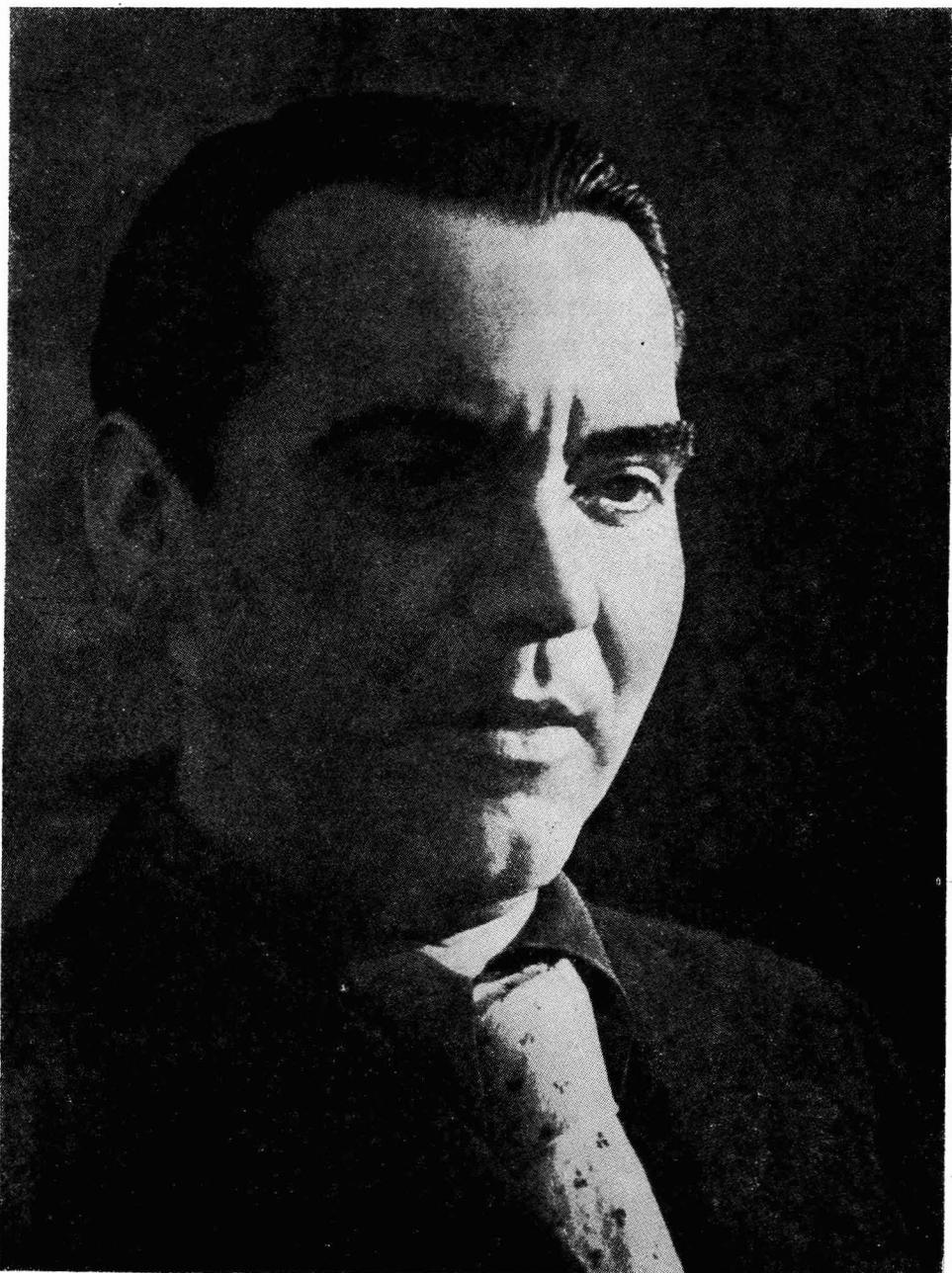
UNO DE LOS temas, aquí, es la disolución de la llamada "literatura de posguerra", la literatura que después de 1918 se llamaba a sí misma de vanguardia. En el capítulo anterior ya reseñamos la teoría, la historia y el programa de esa literatura. Pero, como dijimos, los escritores más escandalosos se apaciguaron después de sus primeros libros y poco a poco se hicieron más serios en la ambición de expresar su verdadera originalidad.

No digamos la crítica, pero aun la crónica de esta actividad literaria es difícil de hacer no sólo por su falta de seriedad, por su alocado desorden, por el corto tiempo que duró, sino porque había otras tendencias y todas se mezclaban. Ultraístas hasta la muerte, renegados del ultraísmo, enemigos del ultraísmo. Pero no se crea que el ultraísmo da la clave de estos años. Hubo excelentes poetas que crecieron como si el ultraísmo no existiera. Los prosistas complican aún más el panorama porque en cuentos y novelas se dan estilos con lindos afeites, estilos a la pata la llana y —como máxima novedad— estilos "feístas", es decir, de deliberada poetización de lo feo, asombrosos cuajos de metáforas esperpénticas, tránsito de lo calológico a lo cacológico. Los escritores vivieron, de 1925 a 1940, como si formaran parte de opuestos grupos. Nadie insistirá hoy en la razón de ser de esos grupos. Como ejemplo de cómo esos grupos se disolvieron, de cómo los escritores cambiaron de signo bastaría recordar, en México, las dos calles de los "estridentistas" y de los "contemporáneos"; y en Argentina las dos calles, Florida (con su revista *Martin Fierro*) y Boedo (con su revista *Los Pensadores*, después llamada *Claridad*).

Lo que decimos de la Argentina y de México podríamos extenderlo a los países intermediarios: en todas partes hervía la literatura a borbotones. Sería vano trazar el perfil, la duración de cada borbotón. Interesantes desde el punto de vista de las historias nacionales, esas actividades son insignificantes desde el punto de vista de una historia como ésta, que mira a toda la América española y sólo puede detenerse en las figuras mayores. A la vanguardia de posguerra ya la hemos caracterizado en el capítulo anterior, al referirnos al "escándalo". Por equidad, caractericemos ahora a los escritores cuyas obras empezaron a aparecer después de 1930. Los inmediatamente anteriores se habían jactado de una "nueva sensibilidad"; éstos se jactaron de una "novísima". ¿Qué era esa sensibilidad? Nadie pudo diferenciarla, mucho menos definirla. Pero ya entonces Ortega y Gasset había impuesto su idea de "la sensibilidad vital de cada generación" y los nacidos alrededor de 1910 decidieron a toda costa pertenecer a una generación. ¿Generación del Centenario de la Independencia? ¿Generación de la visita del cometa Halley? El acontecimiento, histórico o sideral, era lo de menos. Lo que importaba era ser genera-

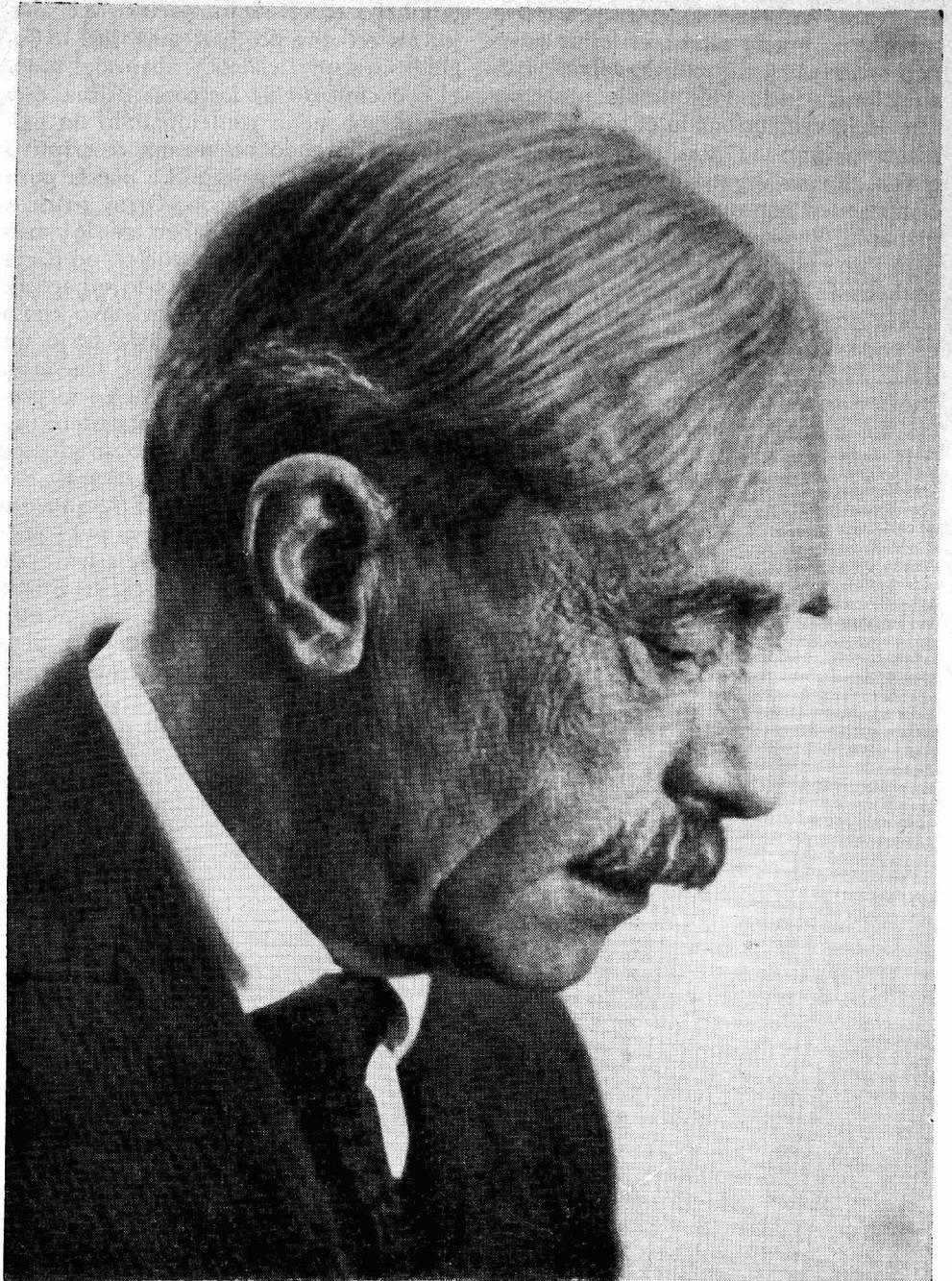
ción, novísima generación. Y el prurito fue tal que desde entonces no se ha cesado de inventar generaciones: del 40, del 45, del 50, del 55. Más generaciones de las que humanamente pueden caber en lapso tan corto. Los muchachos que aparecen en la década de 1930 no traían los consabidos "anti" con que toda generación suele presentarse a la palestra. No fueron antimodernistas porque Rubén Darío era ya un tema bibliográfico, muerto y enterrado en los programas de literatura de los colegios secundarios. El modernismo era un presente en las clases, es decir, un pasado clásico. Tampoco fueron antivanguardistas porque no tomaban en serio la orgía de "ismos" de posguerra. Esa literatura se había negado a sí misma: no era posible negarla más. Los ultraístas más serios estaban prometiendo enmendar sus primeras bromas con una obra firmemente

construida: los muchachos que empezaron a publicar desde 1930 no podían estar contra esas promesas. Sea, pues, porque el pasado se hubiera hecho inexpugnablemente clásico o porque se hubiera desinteresado solo hasta no ofrecer resistencias o porque hubiera pedido una moratoria, lo cierto es que en 1930 había que lanzarse a la literatura sin el trampolín de los "anti". A lo más se estaba contra los de la generación posmodernista, en parte porque se los veía al frente, sentados en las cátedras de literatura de los colegios y universidades. Tal vez porque los nacidos alrededor de 1910 se aparecen allá por el año 1930 sin hacer ruido, sin declarar la guerra a nadie, no fueron notados. Sin embargo, su obra silenciosa, lenta, segura, sería, sin las cursilerías del modernismo y sin las puerilidades de los ultraístas, podría ser visible si se la mirara. Tenían la sensación de que los otros, los "anteriores", habían pasado las escobas y limpiado la casa. Buenos sirvientes. Se les agradecía. Pero no iban a empuñar las mismas escobas. ¡Para qué! Limpia la casa había que ponerse a estudiar y a producir. Desgraciadamente, estudiaron más de lo que pro-



* Capítulo del libro *Historia de la literatura hispanoamericana*, que publicará próximamente el Fondo de Cultura Económica.

dujeron. Había mucho que estudiar. El fingido desprecio a la cultura de los niños terribles de la "pre" y de la "post" guerra ya no convencía a nadie. Nuevas disciplinas filológicas, nuevas teorías literarias, nuevas filosofías, nuevas literaturas. Todo les interesaba. Nunca hubo en nuestra América un grupo tan bien informado sobre tan vastas actividades culturales como éste que apareció después de 1930. Y cuanto más estudiaban, menos escribían. No fue muy injusto, pues, que no se les considerara como un grupo productivo de literatura. Por otra parte, los escritores de 1930, al hacerse maduros, prefirieron acercarse a los más jóvenes; sólo que estos, alrededor de 1940, se apretaron en generación propia, desatenta al pasado inmediato, atenta, en cambio, al pasado mediato, al de los ex ultraístas. Se tendió un puente entre el irracionalismo de la posguerra de 1914 y el irracionalismo de la posguerra de 1939; y los hombres de 1930 quedaron debajo. Ellos no eran irracionales. Y cuando lo eran no les placía el grito desarticulado, sino que querían comprender las razones de la vida. Estaban más cerca de Ortega y Gasset que de Unamuno, más cerca de los constructores de literatura que de los destructores, más cerca de la originalidad que de la novedad. No olvidar, si queremos explicar por qué a este grupo no se lo distinguió claramente, que de 1930 en adelante los tiempos no estaban para literatura. Los escritores que habían brotado después de la primera Guerra Mundial imitaron las muecas desilusionadas de los europeos, pero lo cierto es que no se sentían desilusionados. Fingían ser una generación sacrificada, pero nada catastrófico les amenazaba. Desde 1930, en cambio, el cielo se fue cargando con nubes de tormenta. El primer signo fue la crisis económica que convulsionó al mundo entero. Y concomitante, la crisis del liberalismo. En Argentina, pongamos por caso, la revolución militar de ese año dio fuerzas al nacionalismo antidemocrático. La Acción Católica, estimulada por el Congreso Eucarístico de 1933, adoptó fórmulas del fascismo italiano. Los éxitos crecientes de Hitler, desde 1934, ponían los pelos de punta. La guerra civil en España y el fracaso de la República probaron que la causa de la libertad en el mundo estaba perdida y que comenzaba una nueva época de violencia, tiranía y estupidez. Luego, la guerra en 1939. No hubo vida literaria. Las gentes no leían libros sino que buscaban las terribles noticias de los periódicos. En 1943 otra revolución militar puso a las derechas en el poder: intentos teocráticos primero, demagógicos después, en todo caso triunfó el fascismo y terminó la libertad intelectual. Esta serie de golpes —en toda nuestra América, no sólo en Argentina— hizo difícil la creación literaria; una vez creada, la literatura tampoco conseguía hacerse oír. Tal era el estrépito del mundo. Hagamos que todos los nacidos alrededor de 1910 se prendan de las manos y formen una línea: ¿no parece una línea divisoria? Y aunque no señalara una división de etapas estéticas por lo menos señala esta división: de aquí en adelante todo lo que digamos ya no es historia. En realidad, aquí deberíamos dar por terminado nuestro cuadro histórico de la li-



Paul Valéry 1871-1945

teratura hispanoamericana. Con esta salvedad, de que nuestra historia literaria ha terminado y lo que sigue es sólo una reunión de amigos —con exclusiones e inclusiones que no siempre tienen valor crítico—, prosigamos en la crónica de los últimos años. No vamos a describir abstractamente a ningún "ismo", sino como fuerza concreta en cada poeta individual. Que el lector de esta historia haga su propia síntesis. Por otra parte, no sería honrado simplificar, nada más que por comodidad, el torbellino literario de esta década. Sólo seguiremos una línea muy tenue (tan tenue que a veces se nos pierde): la de los escritores que escriben principalmente en verso y la de los que escriben principalmente en prosa, escalonados en el mapa, de México a Argentina. A los prosadores los repartiremos en los tres géneros preferidos: narrativo, teatral y ensayístico. Dentro del género narrativo, seguiremos la línea que va del antirrealismo al realismo. Ya se verá que ni siquiera este simple esquema podremos trazar con firmeza.

PRINCIPALMENTE VERSO

El historiador que quiere configurar la poesía de estos años se ve ante la ingrata tarea de tener que formar un rom-

pecabezas con piezas sueltas que vienen de distintos juegos. Todavía están activos algunos de los poetas modernistas y posmodernistas. Unos siguen su invariable camino; otros quieren pasarse a las filas de la vanguardia. No siempre son viejos: también los hay jóvenes. Lo mismo ocurre con los vanguardistas. Los hay consecuentes hasta la muerte y los hay que abandonan el ultraísmo sea para retornar a modos tradicionales y clásicos, sea para adelantarse hacia los nuevos movimientos neorrománticos y existencialistas. Y, al final de este período, alrededor de 1930, cuando sólo quedan en el aire unos pocos ecos del ultraísmo, hay jóvenes, nacidos alrededor de 1910, que se ponen a hablar de sí mismos y de sus circunstancias nacionales con una voz sentimental, grave, sólo que en el lenguaje de la poesía pura o del superrealismo. Que estas piezas de rompecabezas vienen de distintos juegos se puede comprobar si se observa bien el uso de las metáforas. En los poetas modernistas las metáforas son como palomas enjauladas en alegorías, en apólogos, en figuras bellas y claras. Los poetas ultraístas sueltan las palomas metafóricas para cazarlas a escopetazos, y nos quedamos sin saber cuál era el sentido final de su vuelo. Los poetas neorro-

mánticos y existencialistas empezaron a ver que la gracia estaba en criar palomas mensajeras, capaces de volver vivas al palomar íntimo de donde procedieron. Hemos mencionado el rótulo "neorromanticismo". Quizá este rótulo no quede, por su vaguedad. Pero podemos comprender por qué algunos poetas se llamaron "neorrománticos". El romanticismo no cesó nunca: se transformó en simbolismo, en superrealismo, en existencialismo. El intento de transfigurar en poesía un estado de ánimo (evidente desde 1930) fue común a España y los países hispanoamericanos. La coincidencia del acontecimiento de la República Española con este interés por las literaturas hispánicas de tono popular y efusivo no fue casual. El español García Lorca y el chileno Pablo Neruda serán los poetas de mayor influencia sobre los poetas que aparecen en los años treinta y tantos. Curioso es ver, en todas partes, este esfuerzo para restaurar formas clásicas de la literatura española (romances, décimas, sonetos) con las espontáneas imágenes superrealistas. Lo que hacen los nacidos en 1910 también lo están haciendo los nacidos en 1900, muchos de los cuales, ya lo dijimos, desertaron de los batallones del ultraísmo y aceptaron el rigor de la estrofa y aun de la rima. Algunas palabras, antes de pasar revista a los aportes líricos de cada país, sobre la poesía pura y la poesía superrealista de estos años, las más necesitadas de aclaración pues las otras, las circunstanciales, descriptivas, civiles, folklóricas y épicas, que también se dan en estos años, son consabidas. Ya parnasianos y simbolistas habían hablado de la poesía pura, y Valéry, en 1920, disertó sobre ella con más talento que nadie. Pero Henri Bremond eligió el término "poésie pure" para exponer su teoría personal y así, entre 1925 y 1930, se libró en Francia un debate que también tuvo repercusiones en Hispanoamérica. La premisa era ésta: la razón no puede explicar la poesía. Podemos gozar un poema sin comprenderlo lógicamente. La experiencia poética es análoga a la de los místicos en religión. En este sentido, la poesía es fuente de conocimiento. Lo que permanece de un poema cuando lo despojamos de lo que no es poesía es una realidad sobrenatural, misteriosa: llamémosla "poesía pura". Con todo, es más fácil definir lo impuro que hablar de lo puro. Impuro es lo superficial; el contenido humano de un poema: pensar, sentir, querer, imaginar, enseñar, conmover, es decir, ideas, temas, elocuciones, formas, intenciones morales, descripción de lo real. Las palabras no son poéticas, pero pueden conducir un fluido misterioso de poesía pura. Un poema azuza nuestro yo profundo y adormece nuestro yo superficial: es la acción, el choque, de la corriente que pasa por el poema y nos electriza antes de que nos lleguen los elementos impuros de nuestras actividades humanas ordinarias. El poema buen conductor de poesía entrega su esencia aun antes de que el lector lo comprenda (y aun antes de que lo termine de leer). Lo que la poesía nos entrega no es mero placer ante la belleza, sino un conocimiento de lo sobrenatural. El estado místico, de unión con Dios, es el conocimiento de mayor jerarquía. Después viene el estado poético, con el cual se nos comunica una experiencia

original a través de un poema. Más abajo, los estados poéticos menores, malogrados o superficiales. Y abajo del todo, el conocimiento de las cosas físicas, que obtenemos mejor contemplando un paisaje que leyendo un poema descriptivo sobre ese mismo paisaje. La poesía pura aspira, pues, al silencio. Otros teóricos antirracionalistas hablaban en los mismos años de una poesía vuelta, no hacia lo sobrenatural, sino hacia lo superreal. El superrealismo vio el universo como desorden y para comunicarlo forjó un estilo tan desordenado como el universo. André Breton y sus compañeros se proponían, mediante el automatismo psíquico, un conocimiento hondo de los abismos del hombre y del cosmos. Recogieron frases asombrosas, totalmente destituidas de sentido lógico, pero poéticas por el misterio subconsciente de donde subían. No negaban la realidad: la profundizaban tratando de asir el funcionamiento espontáneo de la vida mental. De 1919 a 1925 el superrealismo fue



André Breton 1896—

un movimiento escandaloso, nihilista y polémico. A partir de 1925 el superrealismo se orientó, con cierta seriedad, hacia la filosofía y la política. Hubo convergencias con el marxismo, que atraía por sus promesas de violencia y subversión. Las dos utopías: la del comunismo económico y la del comunismo psíquico. Al comunismo, sin embargo, le interesaba más la condición social común (el hambre) que la condición humana común (la subconsciencia). Algunos superrealistas siguieron en la política de masas del comunismo; otros, más fieles a su estética individualista, rompieron con el Partido. A partir de 1930 el superrealismo florece sometiéndose al dominio de formas literarias. Su técnica es la de una composición que deje en libertad la asociación de palabras. No hay que preocuparse por la lengua en sí. Después que se baje a los subterráneos de la conciencia la lengua vendrá de todos modos, y como convenga. La sintaxis gramatical es un estorbo a la libre afirmación de las cosas maravillosamente aprehendidas en su desconexión. Las palabras del superrealismo corrigen, pues, la falsa estructura lógica de la realidad. Junto con el descoyuntamiento de la gramática se descoyunta también la musicalidad y, en verdad, toda forma tra-

dicional. En cambio, crecen y se multiplican imágenes a las que sólo la emoción puede asimilar. Las metáforas se independizan de las cosas reconocibles por nuestro pensamiento racional, se destierran del mundo y nos revelan una realidad interior, totalmente creada por el poeta. Estos dos ideales de poesía —la poesía pura, la poesía superrealista— mezclados con otros menos irracionales pero también difíciles, contribuyeron a crear en Hispanoamérica un arte tan hermético que ni el crítico puede comprender. Muchos poetas, por admirar demasiado ciertos automatismos superrealistas —abolição de los signos de puntuación, renunciamiento al valor semántico de la palabra, ruptura de la sintaxis, segregación de imágenes sueltas—, se adormecieron en una irresponsabilidad expresiva: cada lector interpreta lo que quiere porque el poeta no ha colmado sus versos con visiones precisas de sí mismo, sino con un humo vago, difuso. Es decir, que el lector debe reaccionar ante lo invisible. Es natural que desconfíe. Todos recordamos el cuento de aquellos ladrones que dijeron que habían tejido con oro una tela que sólo los bien nacidos verían. No nos atrevemos a decir "no vemos nada", no sea que nos tomen por incapaces. Pero tampoco estamos seguros de que haya quienes de veras vean esa invisible belleza. Durante la generación ultraísta hubo engaño. Se mofaron del lector. Hoy el lector está sobreaviso. Con todo, hay lectores que sincera y confiadamente gustan de lo invisible. ¿Qué es lo que ven? Los definidores de la "poesía pura" nos han dado siempre tautologías: poesía es lo que queda cuando la depuramos de sus impurezas... Pues bien: en la poesía hermética de estos años a veces, en los mejores casos, no vemos impurezas: y este no ver lo que no es poesía nos sobrecoge como si estuviéramos viendo la poesía misma. El lector siente una emoción parecida a la de la fe. Fe en una realidad poética absoluta pero invisible. Hay que adivinarla, hay que aprehenderla por la vía purgativa, la iluminativa y la unitiva de ascetas y místicos. El lector admira, así, una poesía críptica. Algunas imágenes hermosas, algunos adjetivos sabiamente inesperados, algunas alusiones que, por afinidad, cazamos al vuelo, nos prueban que, detrás del poema, hay un poeta que merece nuestro respeto. Y nos basta, aunque sólo intermitentemente podamos disfrutar de lo que nos dice. Además, admiramos la valentía de ese poeta que juega su poesía a una sola carta. Después de todo ese poeta, de tan hermético, está arriesgando el sentido de lo que escribe. Sin timidez, sin pensar en las consecuencias, sin conciliaciones con la razón, ciego y delirante, marcha hacia el suicidio. Y así, muchos de los poetas acaso no dejen en la historia sino el testimonio de la admiración que sintieron por ellos sus contemporáneos. La tarea más ingrata de un crítico literario es tener que encararse con esta poesía de los últimos años. Son demasiados poetas, y muy pocos de ellos han logrado una expresión cabal. Nos falta perspectiva para distinguir los valores que pueden quedar. A veces el crítico se pone impaciente y tiende a disminuir la significación de esta poesía, menos vital, al parecer, que los otros géneros literarios.