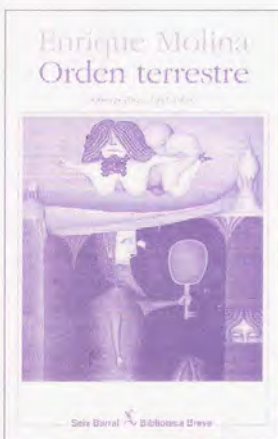




Carlos Altamirano - Beatriz Sarlo
ENSAYOS ARGENTINOS



Jorge Luis Borges
EL TAMAÑO DE MI ESPERANZA



Enrique Molina
EL ORDEN TERRESTRE

Vanguardias argentinas

Es junio de 1919 y dos jóvenes, que ya han sido desmovilizados tras el fin de la guerra, trabajan juntos intensamente en París de ocho a diez horas diarias. Su tarea es escribir un libro, su nombre: *Los campos magnéticos*. "Nos oíamos (uno al otro) pensar".

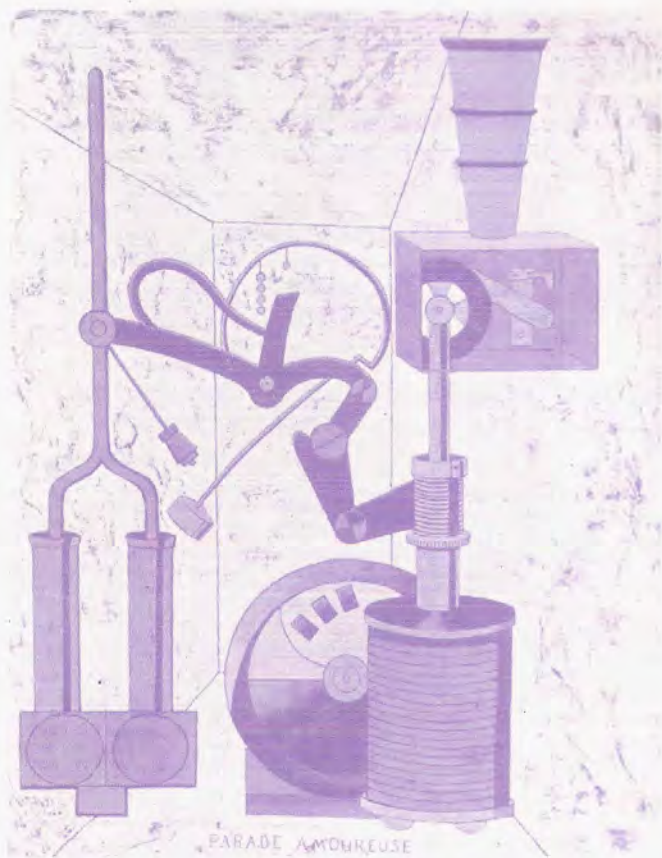
La prueba realizada por André Breton y Philippe Soupault para producir su primer libro era una síntesis de lo que poetas como William Blake, Novalis, Arthur Rimbaud y el grupo Dadaísta en Suiza ya habían, en cierto modo, experimentado. La *escritura automática* de estos jóvenes intenta abrir zonas del pensamiento no controladas por la razón: "Automatismo psíquico puro por el que uno se propone expresar, ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" define en 1924 el *Primer Manifiesto del Surrealismo*.

Así, se suman a las iniciativas que los refugiados en Zúrich iniciaron en 1916 en el *Cabaret Voltaire*, un café literario y musical. Tristan Tzara, líder del movimiento, junto con Jean Arp y Hugo Ball constituyeron la avanzada de uno de los grupos de vanguardia más inquietante de la historia del arte. El encuentro en París, en enero de 1920, entre Tzara, los llamados paradadaístas de Nueva York, Francis Picabia y Marcel Duchamp, y los filodadaístas Breton, Soupault, Louis Aragon y Paul Eluard significó un momento intenso del arte occidental del siglo XX. "Dadá no significa nada" es la afirmación inicial de Tzara, "ya que todo lo que se ve es falso, lo dadaístas intentan abolirlo todo". Con el dadaísmo en París estallará la necesidad de estos artistas por cuestionar no sólo instituciones, como la academia o la tradición artística y científica moderna, sino también su estructura política, económica y social. De esta fábrica de innovaciones surgieron formas desviadas de producción artísticas. Fue así que se experimentaron y se inventaron nuevos modos de construir una obra de arte como el *collage*, *ready-made*, el *frottage*, el rayograma, la solarización, la escritura automática, los cadáveres exquisitos, procedimientos en los que se combina el uso de nuevas técnicas, la mezcla y la acumulación de materiales diversos con formas de lo onírico, del juego y del azar.

Tras su disolución, entre 1922 y 1923, Dadá se ha reservado en este fin de siglo XX, seguido por el surrealismo, el privilegio de haberse constituido en el emblema del movimiento artístico que con mayor ímpetu y radicalización se enfrentó al sistema cultural y político de su época. Emergieron simultáneamente en distintos países europeos y en el continente americano grupos de vanguardia como el *surrealismo* en Francia, el *imaginismo* en Inglaterra, el *ultraísmo* en España, el *estridentista* en México, el *creacionismo* en Chile, el *Amauta* en Perú, el *Antropofagia* en Brasil o el *martinfierismo* en la Argentina.



Portada del N° 1 de la revista de Tristan Tzara, *Dadá*, Zurich 1917.



Literatura, sociedad

¿Qué tradición es la que niegan aquellos movimientos de vanguardia que surgen en países de la periferia, con poca o carentes de tradición moderna? ¿Son similares las condiciones del surgimiento del dadaísmo o del surrealismo en Francia que las del martinfierrismo en la Argentina? ¿Acaso son sólo una reproducción de la cultura de los países centrales?

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo comparten en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* la iniciativa de volver a pensar estas problemáticas, las relaciones que se establecen entre la producción cultural literaria argentina y el espacio social y político donde ésta se expande.

Fundadores, junto a José Aricó, María T. Gramuglio, Juan C. Potantiero, Ricardo Piglia, Nicolás Rosa y otros, de la revista *Punto de vista* en 1978 durante la última dictadura militar, Altamirano y Sarlo desarrollaron en los inicios de los 80 una mirada nueva sobre la literatura argentina en un cruce con el espacio social y cultural. Habían compilado, ya a mediados de 1977, una antología de divulgación, *Literatura y sociedad*, integrada por sociólogos de la cultura; clásicos como Arnold Hauser, Lucien Goldman, Robert Escarpit o por un incipiente Pierre Bourdieu y, tres años después, un compendio de *Conceptos de sociología literaria*. Luego publican entre marzo y mayo de 1983 dos libros que son dos caras de la misma moneda. El primero, *Literatura/Sociedad*, es una puesta al día teórica de la crítica social de la literatura con algunas aplicaciones acotadas a la producción literaria argentina y latinoamericana. El segundo es el ya nombrado *Ensayos argentinos* que repiensa la literatura argentina en una línea diferente a la que la

crítica literaria había seguido hasta esos momentos —aunque son reconocibles marcas de la generación *Contorno* (1953-1959), en particular de David Viñas, de Adolfo Prieto o de Ángel Rama.

Ensayos argentinos recorre momentos y nombres centrales de la literatura nacional. “Una vida ejemplar: La estrategia de *Recuerdos de provincia*”, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, “La fundación de la literatura argentina” y “Vanguardia y criollismo: la aventura del *Martín Fierro*” son algunos de los artículos que integran el volumen. A ellos se han sumado, en la última edición de 1997, nuevos trabajos como “Esteban Echeverría, el poeta pensador” o “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*” que, junto con los anteriores, enhebran tramos intensos de la literatura argentina. Los autores se dedican a “experimentar”, como dice su prólogo, con aquellos materiales que desde la teoría relacionan la literatura y la sociedad. Un ejemplo de ello es la introducción de un concepto tomado de Bourdieu, *campo intelectual*, que le sirve a Beatriz Sarlo para volver a describir, relatar y analizar el tema de las vanguardias, y en particular el caso de la revista *Martín Fierro* y el grupo de escritores que la conformaban.

Al sociólogo francés no le es suficiente pensar la producción intelectual y artística como un acto individual. Necesita de un concepto que le permita no sólo señalar ese proceso sino también el momento en que ese producto intelectual se hace público, es percibido, criticado, valorado, consagrado o marginado. El campo intelectual integra, por lo tanto, a los artistas, los críticos, al público, las obras, las instituciones como la academia o los museos, los premios, el mercado, en un sistema de relaciones. Tiene un funcionamiento relativamente autónomo, posee sus propias reglas, aunque en la “distancia” con otras estructuras externas al mismo, como la económica, la política o la religiosa, por ejemplo, se define la existencia y la particularidad de ese campo intelectual. Esto permite problematizar las aristas que caracterizan cada uno de los hechos del mundo intelectual, teniendo en cuenta en qué marco histórico se desarrolla, quiénes son sus protagonistas, con quiénes se establecen los acuerdos estéticos y las oposiciones, cuáles elementos de la tradición de ese campo se subrayan y se rescatan, cuáles son los que se subestiman, etcétera.

Una ruptura moderada: *Martín Fierro*, entre “La Aventura y el Orden”

El artículo de Altamirano y Sarlo “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” es una puesta a prueba del concepto de Bourdieu y la demostración de que en la Argentina de 1910 “la emergencia de un campo intelectual socialmente diferenciado formaba parte del proceso más vasto de modernización que afectaba a la sociedad argentina”. Del mismo modo, la publicación de la revista *Martín Fierro* en 1924 le permite confirmar a Beatriz Sarlo, en “Van-

guardia y criollismo: La aventura de *Martín Fierro*, que en la Argentina se ha establecido una forma de "ruptura estética típicamente moderna: la de la vanguardia". Si la crítica tradicional había considerado al martinfierrismo como una sencilla copia del ultraísmo español o si David Viñas, en su ensayo *Literatura argentina y realidad política*, lo ve como gestos vacíos de los "juvenilistas" hijos de la clase dominante, el concepto de campo intelectual completa y complica el modo en que funcionaba la producción intelectual de la argentina de los años veinte. Empiezan, entonces, a adquirir sentido las similitudes y diferencias entre la vanguardia criolla y la europea. Pues, en una sociedad que recientemente se ha definido como nación, la van-

Oliverio Girondo propone en el N° 22 de *Martín Fierro* llevar adelante una campaña para que se encargue un monumento en homenaje a José Hernández. El director Evar Méndez adhiere al pedido y escribe: "Filósofos como Agustín Álvarez, escritores como Eduardo Wilde, poetas como Guido Spano, del Campo, Ascasubi Hernández, que constituyen la más enraizada nacionalidad en cuya obra los argentinos futuros rastrearán y hallarán su espíritu y origen". En ese sentido, es válido indagar por qué la revista se llama *Martín Fierro* y qué importancia tiene el tópico del criollismo si se relaciona con sus limitaciones.

guardia argentina sólo cuestiona y propone transformaciones dentro del propio campo intelectual y, aunque con eso da prueba de su existencia, también expresa sus límites y su fragilidad. *Martín Fierro* es dirigida por el escritor Evar Méndez e integrada por Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Sergio Piñero, Leopoldo Marechal, Norah Lange, Raul González Tuñón, entre otros, y representa a artistas que no han sido políticos antes de ser escritores —como si ocurrió con Sarmiento, Alberdi, Mansilla o Cané—, entra en disputa con un órgano de consagración como es la revista *Nosotros*, escribe contra el modernismo, cuestiona el sistema de premios oficiales, desarrolla nuevas formas de comercialización pero se disuelve cuando algunos de sus integrantes salta la valla del campo intelectual y apoyan a Hipólito Yrigoyen para las elecciones presidenciales de 1928.

La ruptura moderada de *Martín Fierro* también se observa en las formas literarias que establece. Si bien Marechal discute con Lugones el uso de la rima, se apela al humor por influencia del español Gómez de la Serna en las secciones fijas "Membretes" o "Cementerio", se rescata el uso de la metáfora y se rechaza el decadentismo modernista, el mar-

tinfierrismo no tiene la actitud nihilista y radicalizada de las vanguardias europeas centrales con quienes mantiene comunicación tangencial; el principal contacto es con el ultraísmo, luego el futurismo y el cubismo.

Jorge Luis Borges, en su libro *El tamaño de mi esperanza* de 1926, señala en forma certera el carácter de su generación en el artículo "La Aventura y el Orden". Allí rechaza lo que define el perfil de las modernas vanguardias, la idea de cambio radical, el culto a un nuevo porvenir: "Toda aventura es norma venidera", afirma, "Entre la Aventura y el Orden ... a mí me placen ambas disciplinas, si hay heroísmo en quien las sigue". Borges ensaya desde fuera, toma distancia, se extraña y percibe —quizás con escepticismo— las reglas del sistema cultural, y ve la clausura de esa aventura antes de que comience. Da la espalda a una tradición poética que, de Baudelaire al surrealismo, pasando por la aventura adolescente de Lautréamont y Rimbaud, indica un camino de vértigos sensitivos.

En definitiva, dice Sarlo, "si el martinfierrismo no bromea con la familia, con la patria, con la religión, ni con la autoridad; si en oposición al proyecto de Breton la vida literaria es más literaria que vida, no puede dejar de reconocerse sin embargo que reformaron de manera decisiva las costumbres literarias del campo intelectual argentino".

Marginalidad y moderación del surrealismo argentino

En 1924 muere en París un escritor célebre, llamado popularmente "el buen Maestro", premio Nóbel, Anatole France. La sociedad francesa se conmueve, se declara duelo nacional, le realizan homenajes y reconocimientos. Pero hay un grupo de jóvenes que más que entristecerse se alegran e imprimen un panfleto llamado "Un cadáver". "Con France se va un poco el servilismo humano. Que sea de fiesta el día en que se entierra la perfidia, el tradicionalismo, el patriotismo, el oportunismo, el escepticismo y la carencia de corazón."

Algunos jóvenes en Buenos Aires se enteran de esta noticia. Unos, los martinfierristas, comentarán con dolor en su periódico ("Anatole France es un momento insustituible de nuestra formación intelectual") la pérdida significativa que ha sufrido Francia y la literatura. Otro, Aldo Pellegrini, lee en el diario *Crítica* el comentario sobre la aparición de ese panfleto seguido de los nombres de Breton, Soupault, Desnos, Aragon, Peret, Artaud, Eluard. "A mí la falta de pasión y el escepticismo barato de France me parecían la caricatura del verdadero disconformismo", recuerda Pellegrini, y pide a una librería francesa el envío de publicaciones de algunos de los firmantes. Así, le llega el primer número de *La Révolution Surréaliste* y el *Primer*



Portada de la revista *Martín Fierro*, agosto / septiembre 1924.



Manifiesto del Surrealismo de Breton.

Este acontecimiento mundial y sus repercusiones en el campo intelectual argentino nos sirven para terminar de comprender cuáles son sus condiciones y sus intereses. Como una puesta en escena dramática, la reacción de estos dos grupos frente a este hecho puntual describe la ubicación de cada uno de ellos respecto de las vanguardias europeas y define su ubicación dentro del campo cultural argentino. En el caso de los martinfierristas, el valor central que ocupa la consagrada herencia europea refleja su preocupación por la tradición, el nacionalismo, el cuidado del mercado y un público literario incipiente.

Distinto es el caso de Pellegrini que, junto a Mariano Cassano Elías e Ismael Piterbag —estudiantes de medicina como él y sin ninguna inserción en nuestro campo intelectual—, constituyen el primer grupo surrealista argentino. Realizan experiencias con hipnosis, con juegos lingüísticos, con escritura automática y

En su trabajo sobre el grupo martinfierrista Beatriz Sarlo subraya que la originalidad de esta primera vanguardia argentina es haber asociado algunos procedimientos formales, por ejemplo la metáfora, con el "populismo urbano" (p. 251). Sería una suma de dos estéticas, la humorística y caricaturesca de Gómez de la Serna, más la popular de Evaristo Carriego.

En la primera poesía de Borges, particularmente en la versión original de *Fervor de Buenos Aires*, y en su comentario sobre *Calcomanías* de Oliverio Girondo (*El tamaño de mi esperanza*, págs. 88-90) nos encontramos con ejemplos que sustentan esta hipótesis.

Alejandro Xul Solar, *Los cuatro* (fragmento), 1921.

publican entre noviembre de 1928 y diciembre de 1930 los dos únicos números de la revista *Qué*.

Pero más allá de esta publicación el surrealismo en la Argentina tiene muy pocos seguidores, y repite la moderación intelectual y política de su antecesor martinfierrista que se suma a su marginalidad dentro del sistema cultural. Tal como lo hemos visto no están dadas las condiciones para que se desarrolle un movimiento central de mayor radicalidad, aunque se ubiquen en oposición al grupo de la revista *Sur*. Recién a fin de los años cuarenta y principio de los cincuenta, dentro del ámbito de la poesía, el surrealismo tendrá un progresivo florecimiento en las revistas *Ciclo*, *Letra y Línea*, *Boa* y *A Partir de Cero*.

Enrique Molina y el viaje perpetuo

Nacido en 1910, Enrique Molina es uno de los jóvenes poetas que participa de esta nueva preocupación por el surrealismo e integró en sus comienzos la generación neorromántica del cuarenta, nucleada alrededor de la revista *Canto*. Es autor de diez libros de poesía y una novela y, tal como lo señala el poeta y ensayista colombiano Guillermo Sucre, pertenece a ese linaje de poetas cuyos libros "son uno solo; todos sus poemas un solo poema, un único gran poema, que nunca concluye".

Orden terrestre, antología del autor publicada en 1995, un año antes de su muerte, representa una declaración de principios y un legado realizado por el poeta que incluye no sólo materiales publicados sino también inéditos. Justamente, y en forma significativa, el poema inédito que cierra el libro, "El barco hundido en su cabellera", remite a aquellos que para Molina transformaron definitivamente la poesía desde el siglo XIX hasta nuestros días; Charles Baudelaire, con "Un hemisferio en una cabellera" y Arthur Rimbaud, con "El barco ebrio". Del mismo modo, el libro inicial, *Las cosas y el delirio*, a pesar de ser su primer producción, remite a la que fue referencia final y fundamental en su producción poética: el surrealismo.

Dueño de una escritura exuberante en *Las cosas y el delirio* (1941) Molina recurre a un lenguaje ceremonioso y ritual en una atmósfera atemporal, apresada por el ensueño:

(yo estuve en algún día:
fue el niño de los cristales,
ese sonido de pisada indolente)

(*El día y la noche*, 3)

Las cosas y el delirio introduce en la poesía argentina una suerte de relación nueva entre las cosas y el mundo. Allí interviene, como un nexo vertiginoso, la función de la palabra poética. Aquella que, por medio de la recurrencia a las zonas no controladas por la razón como las asociaciones libres, el

Enrique Molina manifiesta en un reportaje a la revista **Poesía Buenos Aires** N° XIII/XIV (primavera 1953-verano 1954):

"Vivir la poesía es cosa distinta. Si la poesía deja de ser una actitud total, una fórmula de cazadores de cabezas confabulados en la peligrosa tarea de recuperar la pureza esencial de la vida, si no encierra en su seno todas las potencias del amor, de la revolución, y no es absolutamente incompatible con cuanto signifique servidumbre, domesticidad, conveniencia, arribismo, acaba por verse reducida al simple manipuleo litúrgico de restos fósiles retóricos, a la composición de elegantes sonetos o de cualquiera otra de esas banalidades decorativas elaboradas por el ocio y la cobardía".

Influenciado por el surrealismo, Molina hace aquí afirmaciones cercanas a las posiciones de los surrealistas en su Primer Manifiesto. Sería válido, entonces, realizar un cruce de lecturas entre el manifiesto y la poesía producida en aquellos años por el poeta argentino.

sueño, las pasiones, permite recuperar la utopía del hombre completo y terminar con sus desgarros.

Tener el corazón melancólico
es como estar a solas, contemplando una escena desteñida
donde una muerta amada torna soltándose las trenzas indolentes

Esta desesperación se agudiza en su segundo libro, *Pasiones terrestres* (1946) con el motivo del viaje que, como un movimiento perpetuo, guiará el resto de su obra: "En casi todos los idiomas 'hotel' tiene las mismas letras. Es una palabra mágica, ¿no? Uno ve esos carteles en la noche reuniendo todas las promesas", declara en un reportaje. En *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951) se enfrenta a cualquier comparación lógica esperable y apela a una nueva metáfora, desintegradora, aquella que los surrealistas consideran como la llave del "conocimiento total". Una búsqueda de los secretos del mundo, una nueva sensatez que permita unir al hombre con el universo. Molina recuerda en estos poemas la pretensión de Rimbaud de "cambiar la vida" por medio de la poesía: "es la única fuerza capaz de restituir al hombre su dignidad perdida" dice en *A Partir de Cero*, 1952. El sujeto de sus poemas encara una aventura, la de viajar, conocer, entrar en comunión con las cosas, mezclarse en metáforas sorprendentes como los surrealistas al citar a Lautréamont ("el encuentro casual sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas"):

Su cabellera de ráfaga en la niebla
Es el torbellino de nieve de mariposas sobre una joven en trineo
dentro de esas esferas inolvidables que agitan los niños

(*La maleta de piel de pájaro*)

Flanqueado, algunas veces, por maestros martinfierristas como Oliverio Gironde o Jacobo Fijman, o por compañeros de ruta como Aldo Pellegrini o Raúl Gustavo Aguirre; Enrique Molina se erige, junto con otra gran poeta de su generación, Olga Orozco, como un aventurero solitario del surrealismo argentino. Es que "la poesía no puede ser otra cosa que un diálogo abismal entablado entre el ser y el mundo, entre el interior y los datos de los sentidos volcados al espectáculo de una realidad palpable y deslumbrante", reflexiona en las primeras páginas de este vertiginoso libro.

Yaki Setton

Yaki Setton es licenciado en Letras y en Cinematografía, docente de Ciencias de la Comunicación en la UBA y rector del Colegio Paideia de la Ciudad de Buenos Aires. Ha publicado la antología *La revuelta surrealista* y diversos artículos sobre la enseñanza de la literatura y de crítica literaria.

Bibliografía

Aguirre, Raúl Gustavo. *El dadaísmo*. CEAL, Buenos Aires, 1968.
De Sola, Graciela. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. E.C.A., Buenos Aires, 1967.
Pichon Riviere, Marcelo. "El surrealismo argentino", *Crisis* N° 13. Buenos Aires, mayo de 1974.
Sarlo, Beatriz. "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo", en *La crítica literaria contemporánea*, A. Barrenechea et al. CEAL, Buenos Aires, 1981.
Sucre, Guillermo. "La belleza demoníaca del mundo", en *La máscara y la transparencia*. Monte Ávila, Caracas, 1975.

De nuestro catálogo

Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural*. Ariel.
— *Borges, un escritor de las orillas*. Ariel.
Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Biblioteca Breve, Planeta.
— *El idioma de los argentinos*. Biblioteca Breve, Planeta.

Beatriz Sarlo
Borges,
un escritor
en las orillas

Ariel

ITINERARIOS

Dirección editorial: Leandro de Sagastizábal

Idea y realización: Silvia Gojman y Yaki Setton. Diseño gráfico: Irene Bancho



Editorial Planeta Argentina

Independencia 1668 (1100) Buenos Aires. Tel: 4382-4045 / 4043