

La lengua franca de las antologías: entre la identidad y los pormenores de una práctica material

Ana Porrúa

Doctora en letras por la Universidad Nacional de Buenos Aires, es profesora en la Universidad Nacional de Mar del Plata e investigadora del CONICET. Entre otras publicaciones, compiló dos antologías de poesía latinoamericana: *Traficando palabras* (1989) y *Alicia en el país de las pesadillas y otros poemas* (1992). En el año 2001 publicó *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (Rosario, Beatriz Viterbo editora). Recopiló y prologó la poesía de Arturo Carrera: *Animaciones suspendidas* (Caracas, El otro el mismo, 2006). En 2011 publicó *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (Buenos Aires, Entropía). Integró el consejo editor de *Punto de vista* y del sitio *bazaramericano.com*, del que actualmente es editora junto con Osvaldo Aguirre.

Contacto: porruana@gmail.com

PALABRAS CLAVE:

Antologías; Poesía; América Latina; Lengua franca.

KEYWORDS

Anthologies; Latin American; Poetry; Lingua franca.

RESUMEN

Una antología siempre expone o encubre el gesto de creación de una lengua franca, en tanto *idioma* común. Nos proponemos revisar algunos modos históricos de construcción de esta lengua en antologías de la poesía hispánica, hispanoamericana o argentina: aquellas donde se lee el armado de un conjunto español-latinoamericano desde poéticas diversas y se pone en juego la cuestión de las jerarquías y de la paternidad, incluso idiomática; aquellas en las que se ejerce una tracción sobre lo diverso, borrando o evidenciando el elemento de inestabilidad. El abordaje de esta lengua franca se hará desde las nociones de soporte y cuadro a partir de las cuales Foucault piensa los distintos órdenes o taxonomías, situándonos en el espacio intermedio de la yuxtaposición, en el límite del montaje de voces que va diseñando el continuo o deja al descubierto la más pura diferencia, la heterogeneidad que pone en crisis las jerarquías (James Clifford).

ABSTRACT

An anthology always unveils or covers up the gesture of creating a *lingua franca* as a common language. Our aim is to revisit some historical modes of constructing this language in anthologies of Spanish, Latin American, and Argentinean poetry: those anthologies where the construction of such a Spanish / Latin American ensemble, issuing from a variety of poetics, can be clearly read, and where the question of hierarchies and paternities, even from a linguistic standpoint, is at stake; those anthologies where diversity is twisted to the point that any element of instability is either erased or put in evidence. The examination of this *lingua franca* will be carried out with the notions of support and frame used by Foucault to think about the different orders or taxonomies, which will situate us in the intermediate space of juxtaposition, on the limits of the montage of voices that design the continuity or reveal the starkest differences, the heterogeneity that causes the crisis of hierarchies (James Clifford).

“El coro disimula la mala voz”

Calixto Oyuela, en *Antología poética hispanoamericana*.¹

“las tribus se encontrarán cotejando sus lenguas”

Yanko González y Pedro Araya, en *Zur Dos. Última poesía latinoamericana*.²

Trabajo hace algunos años con un corpus de antologías poéticas hispanoamericanas, latinoamericanas e incluso hispánicas³. Las denominaciones varían según el corte cronológico y la perspectiva desde la cual se arma el conjunto que he especializado en tres períodos o movimientos: el del modernismo y la modernidad de fines del siglo XIX y principios del XX, el de las vanguardias históricas y el de la poesía reciente, aquella que comienza a publicarse alrededor del año 1990 en adelante. Al trabajar antologías de poesía latinoamericana (y no nacionales o binacionales) el asedio de lo identitario, una región cultural o política pero también estética, una lengua (muchas veces

1 Oyuela, Calixto. “Explicación preliminar”. *Antología poética hispano-americana*, Ángel Estrada editores, Buenos Aires, 1919-1920, p. XVI.

2 González, Yanko y Araya, Pedro. “Zurdos & reversas”. In: *Zur Dos. Última poesía latinoamericana*, Paradiso, Buenos Aires, 2004.

3 Ver sobre la cuestión de las antologías, alguna bibliografía específica: Hugo Achugar. “El poder de la antología/ la antología del poder”. In: *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, 46, 1989, 55-63; Hugo Achugar. “El Parnaso es la Nación o reflexiones a propósito de la violencia de la lectura y el simulacro”. In: *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Trilce, 1994; Rafael Alarcón Sierra. “Las antologías del modernismo”. In: *Insula*, 721-722, enero-febrero 2007, 4-7; Alfonso García Morales (editor). *Los Museos De La Poesía: Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*, Sevilla, Alfar, 2008; Susana González Aktories. “Antologías poéticas en México. Una aproximación hacia el fin de siglo”. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24, 1995, 239-250; Alfonso Reyes. “Teoría de la antología”. In: *La experiencia literaria*, México, FCE, 1983 [1944], 125-129; José Francisco Ruiz Casanova. *Anthologos. Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007.

pensada solamente como idioma) es una constante, y mi posición ante esta supuesta evidencia fue intentar desplazar lo latinoamericano como explicación programática única, fuertemente asertiva e instalarme en el momento de corte, que considero el más importante de una antología, el momento en que se seleccionan determinados autores (podríamos decir también, determinados países y no otros) y algunos textos de estos autores que a su vez entran en relación con otros, arman un nuevo continuo, para ver en la instancia de sustracción e integración, en la *dispositio* antológica que se arma cada vez, la puesta en suspenso, justamente, de esta identidad. Revisar los órdenes propuestos, en este sentido, posibilita la lectura de la inestabilidad del conjunto cuando los elementos, los textos, se despliegan sobre un soporte común (un espacio común) y establecen una red de relaciones que exhiben una idea de cuadro; las figuras utilizadas por Foucault, en estricta relación⁴, se recuperan en este caso para pensar lo latinoamericano y ciertas poéticas o escrituras, o mejor dicho, los movimientos de elección y disposición de textos que simbólicamente y materialmente ponen de manifiesto o esconden otros cuadros de legibilidad que acotan, son el límite del orden propuesto.

4 Dice Foucault en el “Prefacio” a *Las palabras y las cosas*, ante la enumeración de la extraña enciclopedia china de “El idioma analítico de John Wilkins”, el cuento de Jorge Luis Borges: “Desaparición que queda enmascarada o, mejor dicho, irrisoriamente indicada por la serie alfabética de nuestro alfabeto, que sirve supuestamente de hilo conductor (el único visible) a la enumeración de una enciclopedia china... Lo que se ha quitado es, en una palabra, la célebre “mesa de disección”; y dando a Roussel una mínima parte de lo que siempre le es debido, empleo esta palabra “Mesa” en dos sentidos superpuestos: mesa niquelada, ahulada, envuelta en blancura, resplandeciente bajo el sol de vidrio que devora las sombras —allí, por un instante, quizá para siempre, el paraguas se encuentra con la máquina de coser—; y cuadro que permite al pensamiento llevar a cabo un ordenamiento de los seres, una repartición en clases, un agrupamiento nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias —allí donde, desde el fondo de los tiempos, el lenguaje se entrecruza con el espacio” (Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, p.3).

Cuando fui invitada a este Congreso reapareció la idea de una lengua común, una *lengua franca* desde la que quisiera recuperar algunas reflexiones previas y avanzar en la indagación del objeto antología. Volver a pensar, entonces, el problema del colectivo, del conjunto, desde una concepción del objeto antología con dispositivo que hace visibles, justamente, las pretensiones de una lengua franca y sus quiebres. No me refiero aquí al idioma, ya que en muy pocos casos, en el *corpus* que trabajo, se abandona el español sino, insisto, a la pretensión de armado de un continuo que haga visible y legible zonas de la poesía escrita en América latina y en España. En este sentido, la noción de lengua franca deja de ser la que se propone en la fundamentación del origen de este Congreso porque se hace presente, con una evidencia inocultable, el ejercicio del montaje de voces, de autores y de textos de estos autores; se hace evidente el *entre*, ese límite imborrable de la yuxtaposición. Más que nada, estoy pensando en las condiciones de producción de una antología y elijo situarme en esta zona de contacto como el lugar cierto en el que se construye un colectivo.

Entonces, una antología distribuye registros, modos de la legibilidad, pone en primer plano aquello que es necesario en un contexto histórico (es decir, habla el idioma de la época, incluso si este es emergente), o aquello que no tiene visibilidad. Una antología propone un orden, aunque reniegue de los órdenes existentes, aunque proponga destronar la idea de orden. Puede tratarse de un orden más o menos estable, por supuesto, más o menos previsible, respaldado por el gesto historiográfico, el gesto crítico, o por los hábitos de lectura, por los modos de circulación a partir de ciertos eventos, publicaciones periódicas, o por sus funciones históricas. Sin embargo, siempre, en este grado de convención, de estabilidad, aparece la heterogeneidad propia de la yuxtaposición y esta heterogeneidad es la que quiero destacar en la lectura crítica.

James Clifford, en *Dilemas de la cultura*, hace referencia a lo que él llama “el surrealismo etnográfico” y al modo en que este hace de la yuxtaposición, el montaje, la práctica de abordaje de la cultura. Lo que hace posible la yuxtaposición, además, es la suspensión de los órdenes, la revisión radical de las jerarquías, de los puntos de unión entre los elementos de la colección. La colección surrealista es aquella, dice Clifford en que el “orden apropiado de los símbolos y artefactos es constantemente puesto en duda” (Clifford, 1995, 165). Me parece interesante adoptar esta perspectiva (y la de Foucault) como posición crítica que permite leer la diferencia, la necesaria heterogeneidad de un orden. Elijo, en este sentido, revisar justamente la yuxtaposición de textos que supone una antología y ver cómo se diseña en cada caso el montaje de voces, pero también adoptar el gesto crítico que nos permita desnaturalizar aquello que está naturalizado ya como continuo, abandonar los lugares comunes de la historiografía literaria que, en muchos casos, hizo pie en las antologías como armados ciertos de un conjunto incuestionable. Así, pretendemos abordar las antologías como objetos complejos que arman taxonomías, series, colecciones, desde la reunión de textos dispares en términos poéticos e ideológicos. Se trata, entonces, de leer algunas antologías como el lugar de encuentro de una lengua, o varias que tienden al colectivo (que fuerzan el colectivo de la lengua franca) pero también dejan a la luz o insinúan la más pura diferencia del conjunto.

Hay momentos en que las antologías parecen construir un fuerte cuadro de legibilidad, una voz homogénea. Podrían mencionarse, en este sentido, algunas antologías, en principio, nacionales, de lo que se ha dado en llamar “La Declaración de la Independencia intelectual” (Pedro Grases, 1979, X) que reúnen poemas de los inicios del siglo XIX y cumplieron, como dice Hugo Achugar, una función concreta en la fundación de las nacionalidades de América. Estas antologías, muchas de ellas denominadas *liras*, reúnen,

en ese momento, versos patrióticos, revolucionarios; arman una identidad tramada por la oda y el himno, recuperan una emblemática neoclásica, el león, el águila, las cadenas (rotas, ciertamente), las montañas, los picos nevados, el sol; una serie de símbolos y un tono modulados por las gestas independentistas. Como dice Rosalba Campra⁵, la poesía –y en este caso las antologías de poesía, las lirás patrióticas– tenían una función política concreta, “combativa”, aquella que desapareció, según Campra, hacia fines del siglo XIX. Y así es, porque no siempre el origen de las antologías es político y porque esos poemas tienen aún la marca de la figura del letrado, cuya función da cuenta de una ética de la responsabilidad, en términos civiles, cuando “la literatura [se constituye] como un discurso sobre la formación, composición y definición de la nación” (Rama, 1998, 74): ellos fueron los gestores de un canto que decía cadenas, batallas, próceres; que decía la palabra libertad y también revolución, que articulaba un nosotros. ¿Se trataba de una lengua franca? En este caso, en estos poemas cargados de nombres americanos de ríos y montañas, ciudades y frutos, de próceres, de batallas, la lengua de la poesía parece alejarse de la europea (aunque tiene mucho de ella) y es una lengua común, bajo la pauta del neoclasicismo estético, en tanto lo común es la gesta independentista. La poesía es un himno demasiado atento a los acontecimientos. La suya es una lengua necesaria, que debía ser entonada una y otra vez y que, a fuerza de ser entonada, construyó una lengua para el presente y el futuro, una galería de imágenes que aún hoy persisten.

5 Entre las antologías que trabaja Rosalba Campra en su artículo están la de Juan María Gutiérrez (1854-56), *América poética* y (1866-67), *Poesía americana*; José Domingo Cortés (1863), *Poetas americanos* y (1875), *América poética*; Francisco Lagomaggiore (1883), *América literaria*; Carlos Rogamosa (1897), *Joyas poéticas americanas*.

Sin embargo, lo más habitual, en los órdenes que arman las antologías, es la escucha simultánea de la lengua común y la disidencia, la inestabilidad: el coro parece ser siempre heterogéneo. No pienso estas dos opciones de manera dicotómica sino como la paradoja que articula el objeto antología, dado que el ejercicio de corte y combinación, aún cuando se trate de selecciones panorámicas, extensivas, se produce siempre como sustracción de un conjunto mayor; pero sobre todo porque en el continuo que surge de este primer corte, se evidencia tanto el cuadro del cual habla Foucault como el elemento de inestabilidad. Esta doble articulación es la que instala la idea de lengua franca en otra dimensión, no ya la de una lengua de la poesía sino la de las lenguas que presentan un conflicto a partir del conjunto o se debaten en el interior de esta red común.

La inestabilidad puede aparecer corregida en una antología. Este es el caso de *el 60* de Alfredo Andrés⁶ en relación con un ingreso a este colectivo de la poesía argentina que siempre presentó conflictos y que sigue dando qué hablar a la crítica. Me refiero a Alejandra Pizarnik, que en esta selección del año 1969 comparte la escena con Juan Gelman, Santoro, Luisa Futoranski, Horacio Salas o Héctor Negro, entre muchos otros. Uno de los poemas de Pizarnik reunidos en *el 60* es de *El árbol de Diana* (1962): “una mirada desde la alcantarilla/puede ser una visión del mundo// la rebelión consiste en mirar una rosa/hasta pulverizarse los ojos”. Siempre pensé en la relación de los dos primeros versos con los dos últimos. Una lectura posible es la del desplazamiento apoyado en la expresión de posibilidad que no significaría, desde este punto de vista, una certeza: la

6 Este ejemplo, el del poema de Pizarnik en la antología de Andrés, también fue incluido en nuestro “Lecturas antológicas de Gelman: el poeta dividido”. In: Aníbal Salazar Anglada (coord.), *Juan Gelman. Poética y gramática contra el olvido*, Sevilla, secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, 63-81.

primera mirada del mundo “puede ser”. El poema no dice es, sino “puede ser” y luego adviene asertivamente la idea de rebelión que cambia la posición del ojo; mirar desde la alcantarilla se convierte en mirar la rosa. La focalización no es gratuita, la rosa no deja de ser un elemento que tiene que ver con la belleza y a la vez, pareciera, algo que se sale de la ciudad, está en otro lugar en el que solo aparecen la flor y el que la mira. Pero además, los dos últimos versos hablan de una forma de la visión y, entonces, hablan de una forma de la poesía. La poesía sería aquello que impone un nuevo tiempo y una nueva realidad a la que se ingresa pulverizando la mirada, limpiándola, instalándola en un lugar otro y en un punto que podría pensarse como un grado cero. En una tradición de vanguardia, la poesía es en tanto el sujeto se diluye en el objeto; ya no hay exterioridad, como en los dos primeros versos, ya no hay dominio de las cosas a través de la mirada. Todo este recorrido era necesario para ver cómo ingresó el poema en la antología de Alfredo Andrés, cómo ingresa Pizarnik en los sesenta poéticos argentinos, a partir de un cambio en el tercer verso: “*la rebelión consiste en mirar una cosa/ hasta pulverizarse los ojos.*” (Alfredo Andrés, 1969, 114). La errata funciona como el *lapsus* de la poética sesentista sobre una escritura cuya trayectoria se inscribe en la poesía moderna simbolista y, en parte, vanguardista. La errata convierte, por un momento, a Pizarnik en una poeta realista, una poeta de las cosas que, ahora sí, anticipó este tipo de mirada en los primeros dos versos, porque la visión del mundo es la visión desde la calle (la alcantarilla) y no desde la poesía. Y desde la calle se ven las cosas. Ahí, en esa errata, leo el *entre* vaciado de su potencia diferencial, la palabra cosa desarma un límite y se propone como clivaje compartido, como lengua común. Lo que podría haber sido mera contigüidad de elementos dispares se transforma en continuidad. La lengua franca es, en *el 60*, la de la poesía coloquialista o realista, a tal punto que corrige (aunque sea mediante una errata) el poema de Pizarnik, lo que

podría haber aparecido como disidencia poética. Quizás uno podría leer en ese gesto el ejercicio de una lengua franca sobre la diferencia y, en este sentido, la poesía de Pizarnik podría entenderse como un dialecto, como aquello que debe ser normalizado por la poética sesentista. La idea de *lapsus*, se juega en esta errata que pone en escena lo común de una poética pero bajo la forma del azar. La nueva relación de Pizarnik con la poesía realista es, en última instancia, azarosa.

Otras veces la disidencia podría reconstruirse desde la mala fe. En *Índice de la nueva poesía americana* [1926], antología cuya compilación se adjudica al peruano Alberto Hidalgo, los poemas que se seleccionan de Jorge Luis Borges se inscriben todos en la modalidad criollista: allí están los patios, los arrabales, los atardeceres, la guitarra, la Pampa, un mapa borgeano que, como se sabe, no apunta a la modernidad, no se teje desde puntos cardinales de la ciudad moderna como instantánea de lo urbano sino alrededor de un paisaje atravesado por cierta nostalgia, tensionado siempre hacia el pasado. Esta singularidad borgeana no lo separa de las vanguardias, claro está, pero incluye una voz en las mismas que desdibuja algunos de sus rasgos principales. Este es el Borges que entra a la antología de Hidalgo (en la que él y Huidobro también participan, no sin cuestionamientos), y entonces, esta inclusión se resuelve como despliegue del abanico de los distintos clivajes de la vanguardia; sin embargo Hidalgo da un paso más allá, interviene la voz de Borges y lo atrae hacia uno de los tonos más generalizados en las vanguardias cuando decide incluir el poema “Rusia”, un texto nunca recogido en libro ni en ninguna de las versiones de la obra completa del autor⁷, un poema del que Borges, ya en 1926, renegó, una oda a

7 Hay una antología que recupera los primeros años de la producción de Borges y que ha tenido muy poca circulación. Poesía juvenil de J. L. Borges. Barcelona, José J. de Olañeta editor, 1978. Contiene 18 poemas y estudio preliminar de Carlos Meneses.

la revolución bolchevique escandida por figuraciones propias de este tipo de poesía, habitual en la época: “*En el cuerno salvaje de un arco iris/ Clamaremos su gesta/ bayonetas/ Que llevan en la punta las mañanas.*” (Hidalgo, 1926, 46). Uno no puede dejar de remitirse (de escuchar) en este poema de Borges, otros poemas de Raúl González Tuñón, uno de los vanguardistas no incluidos en la antología de Hidalgo. El de “Rusia” es un Borges anti-borgeano, no solo en términos políticos, sino sobre todo, en términos poéticos; un Borges que escribe su poesía en tiempo futuro situando adelante incluso los amaneceres que en su poesía de época eran presentes o evocaban un pasado de la ciudad de Buenos Aires ya perdido.

Dije antes que la disidencia podía entenderse desde la mala fe y no es necesario argumentar demasiado sobre esto; pero me parece más productivo pensar en el ejercicio de intervención sobre la poesía de Borges más allá de las intenciones. ¿Qué significa la inclusión de “Rusia” en el *corpus* de poemas antologados de Borges y qué en la antología en su totalidad? El poema habla, sin dudas, la lengua de la vanguardia pero no la de Borges. Su aparición, entonces, cuando uno lee ese continuo borgeano de nueve poemas supone una irrupción dislocada: en este caso también podría hablarse de un *lapsus*. Hidalgo retoma y pone en escena el *lapsus* borgeano, el poema político revolucionario codificado, entre los poemas criollistas. De hecho, casi todos los poemas de Borges publicados en *Índice de la nueva poesía americana* pertenecen a *Fervor de Buenos Aires* [1923], su primer libro y “Rusia”, aún en ese contexto que le debe mucho al ultraísmo en el uso de las imágenes, desentona. El efecto es, entonces, doble. Trae a la fuerza la poesía de Borges hacia una inflexión saliente de la lengua franca de la vanguardia y a la vez, dado que el resto de los poemas son de tema nacional y son poemas de los patios, los zaguanes y los atardeceres, resalta la posición extraña de Borges en este contexto. Desde la

posición de Hidalgo, el *lapsus* borgeano funciona como la pieza de la colección de vanguardia que nunca puede faltar.

Cuando se publica *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia* [1995], de Mihai Grünfeld vuelven los poemas de juventud en la selección del *corpus* de Borges. Sin embargo acá es donde se ve con claridad que no solo el momento de corte sino también el de disposición de los poemas, son de relevancia a la hora de armar un continuo. Porque Grünfeld elige la incorporación cronológica y entonces, el Borges que tenía alrededor de 20 años en el momento de escritura y publicación en revistas de poemas equivalentes a “Rusia”, como “Gesta maximalista” y “Trinchera”, es un escritor principiante y en la *dispositio* historiográfica propuesta, que va de estos poemas a los de *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* [1925] y *Cuaderno San Martín* [1929], aparece la idea del trayecto de una obra. Podrá pensarse que esta diferencia se explica únicamente por los años de publicación de las dos compilaciones, dado que la de Hidalgo es una muestra del presente y la de Grünfeld reconstruye el pasado. Sin embargo, este dato no habilita la lectura de la resolución sintáctica progresiva; el hecho es que de ningún otro autor se publican en *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia* poemas tomados de revistas, sino en todos los casos de sus libros. Solo hay una prehistoria o una arqueología de la escritura de Borges y su inclusión pareciera deberse más a la constatación de un fuerte cambio poético entre los primeros poemas del autor y los de los libros publicados.

Ahora bien, el conflicto interno de una lengua común puede revisarse de manera más extendida en las antologías de poesía latinoamericana. Más allá de los prólogos, la disonancia, como resultado de los textos reunidos y su yuxtaposición, adquiere ya un cariz ideológico cuando se lee con claridad la cuestión del poder de la lengua. Por ejemplo, en *La corte de los poetas. Florilegio*

de rimas modernas, la compilación publicada por Emilio Carrere, en 1906 en España. El piso del que parte Carrere en esta extensa antología es aún terreno movedizo, el de lo moderno aunque tiene un núcleo bastante estable, el de la reunión de la poesía del 98 español y el modernismo hispanoamericano. De hecho, la reunión de Rubén Darío y los hermanos Manuel y Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez tiene allí un momento de consolidación que luego, de manera anacrónica desde mi punto de vista, se continúa, entre otros, en *Poesía modernista hispanoamericana y española* de Iván Schulman y Evelyn Picon Garfield, publicado en España en el año 1986, y en su segunda edición –que solo agrega algunos autores hispanoamericanos– en 1999, por la Universidad de Puerto Rico. La continuidad es inquietante. Entre los presupuestos del conjunto está el orden estético y antes, el cultural, bajo la definición de Federico de Onís, para quien el Modernismo es “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX”, según se lee en el prólogo a su antología de 1934, y la postulación “filosófica-ideológica” de Gaos que arma la conexión entre crisis española del 98 y procesos independentistas en América Latina, en un texto de 1945 (Schulman y Garfield, 1999, XX-XXI)⁸. Estos presupuestos, decía, son los que les permiten amalgamar, a los antologadores, la producción del 98 español, con la del Modernismo español e hispanoamericano y sin embargo, por más que

8 Ivan Schulman y Evelyn Picon Garfield citan “Sobre el concepto de modernismo” de Federico de Onís, tal como se incluye en su libro *España en América*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955; la cita de José Gaos, por su parte, está tomada de *Pensamiento de la lengua española. Antología*, México, Stylo, 1945. La definición de Federico de Onís, incluso, había aparecido bajo los mismos términos en su *Antología de la poesía española e hispano americana (1882-1932)*, Madrid, CEH, 1934. Estas citas tienen una relevancia importante en la definición del modernismo propuesta en el “Estudio preliminar” de la antología de Schulman y Garfield, tanto en su edición de 1986 como en la de 1999, que abre con el mismo texto, sin revisar. Este gesto acrecienta aun más el efecto de anacronismo crítico.

se separe la producción de unos y otros en distintas secciones de la antología, y más allá de la mención no ingenua de “las necesidades editoriales” (Schulman y Garfield, 1999, XXXIX), lo que queda a la vista es una postura crítica que sigue haciendo pie en el poder de la lengua, en el hispanismo, instalado aún a fines de los 90 como una certeza que no debe ser sometida a revisión. El hispanismo es, entonces, la lengua franca y supone, sobre todo, la exclusión de otras lenguas (el portugués, por ejemplo), la idea de lengua latinoamericana o lenguas de América como equiparables a la denominada lengua madre, la española, y la supervivencia en el tiempo de una línea crítica que hace posible esta constelación como un universo en sí mismo, ya que se remiten a interpretaciones de hace cuatro y hasta cinco décadas, y, además, estas se mantienen en la segunda edición, trece años después. Entonces, el hispanismo es ya una construcción respaldada por la crítica, pero esto no significa que pueda abandonarse la evidencia de su funcionamiento como dispositivo, tal como lo entiende Oscar Terán⁹.

Volvamos hacia atrás: qué articulaba el hispanismo en 1906, en *La corte de los poetas*, o bien, cómo se articulaba allí el hispanismo. En el prólogo breve de Emilio Carrere puede leerse la relevancia de la figura de Rubén Darío, a quien se le otorga la cualidad de maestro de los escritores españoles. Este magisterio, sin embargo, se disipa claramente en el armado del *corpus*, más heterogéneo

9 Terán define al hispanismo como esa red compleja de discursos que entre fines del siglo XIX y principios del XX sirve para conformar el hispanoamericanismo. Analiza la construcción del dispositivo hispanista en Argentina, haciendo foco en las primeras décadas del siglo XX, a partir de escritores como Manuel Gálvez y Ricardo Rojas; su surgimiento, dice Terán, está asociado a corrientes de pensamiento muy diversas como la filosofía de Nietzsche (tanto en su vertiente dariana como en la anarquista), el krausismo y el catolicismo. La recuperación de lo español es tanto una reacción continental ante el positivismo como ante el expansionismo yanqui que se perfiló en la Conferencia Panamericana de 1889, y puntualmente en Argentina, ante la masa inmigratoria que llevó a ciertos intelectuales a pensar un linaje nacional, o más bien nacionalista.

que el de la antología de Schulman y Garfield, pero con una heterogeneidad respaldada por la cronología. En este *corpus* se ve, en realidad, la operación que luego encontraría un fundamento teórico-crítico en *Poesía modernista hispanoamericana y española*. Porque el corpus de *La corte de los poetas* arma un coro fuertemente político que permite la escucha de voces nuevas o emergentes junto a otras que en términos estéticos son arcaicas o antiguas. De qué otro modo se explica que junto a Rubén Darío, Leopoldo Lugones o Santos Chocano, se incluyan los poemas del venezolano Juan Vicente Camacho, muerto en 1872 (mucho antes de la publicación de *Azul* de Rubén Darío) o los del argentino Olegario Víctor Andrade, que murió en 1882. Nada tiene que ver su poesía romántica y patriótica con las tendencias decimonónicas, el simbolismo, el parnasianismo, el decadentismo¹⁰. Por otra parte, la poesía civil de Andrade o de Barreto, conocido en Perú por “Mi patria” y “Mi bandera”, poemas de reafirmación nacional, no puede ser pensada a partir de la idea de lo moderno, sobre todo tal como lo entiende Carrere en el prólogo, en tanto líneas poéticas nutridas en España y América, por las renovaciones de Rubén Darío, a quien califica como “un apóstol con un nuevo credo” que genera

10 He abordado específicamente esta antología en el capítulo “Antologías” de *Caligrafía tonal*, Buenos Aires, Entropía, 2011; allí analicé algunos casos de heterogeneidad que planteaban, incluso, tensiones lingüísticas regionales que descartan la posibilidad de que el cuadro de constitución y de legibilidad de lo moderno sea el cosmopolitismo y, sobre todo, lo nuevo: “Tampoco se explica bien la entrada a la antología del regionalismo murciano de Vicente Medina, cuyos poemas “Cansera”, “Noche güena” y “La canción triste” hablan, directamente otra lengua: “No he d’ir, por mi gusto, si en crus me lo ruegas, / por esa sendica por ande se jueron / pa’ no volver nunca tantas cosas güenas” (Vicente Medina: “Cansera”, en Carrere, 2009, 47). Los poemas de Medina irrumpen entre los versos de Salvador Díaz Mirón, Antonio de Zayas y José de Giles, se apartan de las figuraciones finiseculares, sus metáforas y sus arrebatos mitológicos; pero además rompen con la idea de verso modernista (en tanto trabajo denodado con el ritmo, que involucra la métrica y las rimas). Más que las ausencias de *La corte de los poetas* (José Martí, Herrera y Reissig, Gutiérrez Nájera) importan estas inclusiones que no pueden ser leídas ni siquiera a partir de una idea amplia de variantes.”, 267.

“una lírica aristocracia” (Carrere, 2009, 5) seguida por casi todos los poetas incluidos en la antología¹¹. Estos poemas, los de Olegario V. Andrade, Barreto o la inclusión de “La española” del mexicano José Pablo Riva, muy popular en la época, parecen responder más bien al discurso de la regeneración española después de la crisis del 98. En “La española”, aparece la figura de la mujer con función arquetípica; ella será un motor simbólico del resurgimiento de la nación que el poeta percibe, en tiempo presente, como “la infeliz patria”¹², el poema de Riva es, claramente, de aliento neoclásico, como “el laurel de la victoria” del poema incluido de Barreto, o la noción de ideas del poema homónimo de Andrade, muy lejana a la Idea simbolista. No digo que unos y otras no aparezcan en la poesía modernista, sino que en la combinación, en el *bricolage* que arma *La corte de los poetas*, en el continuo construido con lo que se tiene a mano (Lévi-Strauss, 1997, 36) el contraste entre laureles, madres de la patria, ideas y marquesas, violines de Hungría, perlas de Ormuz, flores neuróticas o “perfumes y músicas de alas”, se hace evidente y la primera serie lleva aguas hacia el núcleo ideológico regeneracionista, respaldado además por algunos poemas peninsulares que en tono nostálgico evocan el pasado de España, como los de Juan Ramón Jiménez o Manuel Reina, por ejemplo. Lo

11 “Durante cuarenta años la lírica ha sido un débil reflejo romántico, un monótono toma y daca de lugares comunes. Por fin, de tierras americanas ha llegado un apóstol con un nuevo credo. Rubén Darío, el mago de la rima nos ha regalado un bouquet maravilloso, quizás un poco exótico, de rimas griegas y francesas. Y después de *Prosas profanas* –oro, rosas juveniles y de galantería, cristales y madrigal de primavera- como evocada, ha surgido una brillante juventud, una lírica aristocracia compuesta por la mayor parte de los poetas que forman este florilegio.” (Carrere, 2009, 5)

12 Cito unos versos del poema para cotejar: “¡Ah! Ya veo surgir, esplendorosa,/ de tu entraña fecunda y amorosa,/ que es una eterna floración de vida,/ á nueva prole que en virtud rebosa/ y que llena de savia generosa/ no se dobla al dolor ni se intimida.// Sobre infecto fangal, sobre la escoria,/ levanta la virtud en vuelo osado/ ¡Loor eterno, inmarsceible gloria/ al patriota que austero y esforzado/ renueve el esplendor de nuestra historia!” (Carrere, 2009, 302).

que quiero decir es que la lengua franca de la modernidad se presenta en esta antología con incrustaciones arcaicas y que estas se articulan con una demanda política concreta que incluso tracciona, atrae y recorta a la poesía de América latina, por eso se incluye “Gesta magna” de Leopoldo Lugones (Carrere, 2009, 69-77), un poema de aliento épico y no alguno de sus poemas de *Los crepúsculos del jardín*, un libro más claramente modernista.

El hispanismo, entonces, como una línea que perdura en el tiempo y va adquiriendo distintas configuraciones y puntos de apoyo. Una lengua que es imperial, que responde al “imperialismo lingüístico” del cual habla Raúl Antelo en un artículo ineludible para pensar esta cuestión en las antologías¹³. Sus efectos se vuelven casi grotescos en la selección de Gerardo Diego, *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, ya que a pesar del reconocimiento de la influencia de Rubén Darío en la poesía española (“nuestra poesía patria”), “un influjo directo, magistral, liberador, que elevó considerablemente el nivel de las ambiciones poéticas y enseñó a desentumecer, airear y teñir de insólitos matices vocabulario, expresión y ritmo.” (Diego, 1934, 19-20), llega a expatriar, por decirlo de algún modo, su poesía: “Y así, un nicaragüense, a pesar de serlo, figura aquí con pleno derecho de poeta español” (Diego, 1934, 20). Darío ingresa en 1934 a una compilación de poetas españoles, *a pesar de ser nicaragüense*. Y

13 Ver Antelo, Raúl. “Crítica e ficção: uma perspectiva hispano-brasileira”, en Raúl Antelo (editor), *Crítica e ficção*, Núcleo de Estudos Literários e Culturais, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005, 9-50. Con más de una década de antelación, en la “Introducción” a su ya clásica antología *Las vanguardias latinoamericanas*, Jorge Schwartz alertaba críticamente sobre esta problemática en relación a la literatura de Brasil en el contexto de las vanguardias y las recopilaciones autodenominadas latinoamericanas, e incluso hispanoamericanas. Esta es una prueba más del cercamiento idiomático de una identidad, de la postulación de la lengua española como la única legible, tanto para ciertos antologadores como para la crítica especializada.

en esa frase adverbial, “a pesar de”, se hace evidente, de manera escandalosa, el peso de una lengua que se cree monolítica.

El cuadro de legibilidad que exhibe, que proclama, la antología de Carrere es el de la poesía moderna y el de Schulman y Picon Garfield, el del modernismo; sin embargo ambas antologías construyen como soporte, como espacio en el que se despliegan y se conectan los textos, una construcción político cultural sobrepuesta, la del hispanismo, que puede leerse con claridad en el ejercicio de corte y yuxtaposición.

El hispanismo arma un continuo sin fisuras, podría decirse, en la antología de Schulman y Garfield, pero, en la de Carrere, no es una malla suficiente –en parte por la época en que se publicó– para articular todos los elementos de la colección, ni siquiera en su versión regeneracionista. Al menos en la lectura actual de *La corte de los poetas* el hispanismo juega un papel doble: por un lado funciona como rector homogéneo, como el que da la voz, y por otro, dada la incorporación de textos patrióticos y la puesta en común de estos con los poemas exóticos, raros y cosmopolitas de Silva o Darío, funciona como el imán que atrae lo diverso, las distintas voces o lenguas y pone en evidencia esta diferencialidad. Leído de este modo, en la antología de Carrere hay menos coro armónico que “tribus cotejando sus lenguas”. Quizás porque las líneas de división de las yuxtaposiciones hoy son tan evidentes que se hace visible, para nosotros, un collage desjerarquizado en el que el hispanismo daría un paso atrás y la modernidad, su fragmentación y sus mezclas, tomaría el primer lugar. En este sentido, pareciera ser el punto en que la modernidad se une con las vanguardias, ese punto que ya no se podrá recuperar en la antología de Schulman y Picon Garfield.

Leer las antologías como artefactos culturales, como dispositivos que permiten visualizar los órdenes de una literatura y leer situándose en el *entre*

de la yuxtaposición, los puntos de unión o de quiebre de un continuo mayor, permite recuperar también a los textos, a los poemas como objetos que diseñan geografías, poéticas e ideologías. Supone, además, focalizar el momento de una práctica, la del antologador, la de la historia de la literatura y la de la crítica, acercarse a su materialidad. La elección de este modo de leer me permite poner en crisis los supuestos espacios comunes cuando estos se articulan con determinados cuadros, líneas de pensamiento (o marcos que hacen pensable una identidad), desfamiliarizar las nociones críticas de lo latinoamericano. Porque de hecho toda antología es un montaje, temporal y estéticamente impuro que, la mayor parte de las veces, esconde su pulsión constructiva, el contexto del que partieron los textos y el ejercicio de manipulación (nueva contextualización) de los mismos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achugar, Hugo. "Parnasos fundacionales: letra, nación y Estado en el siglo XIX". In: *Revista Iberoamericana*, Pittsburg: 178-179, enero-junio 1997, 13-31.
- Andrés, Alfredo (selecc. y prólogo), *el 60*, Buenos Aires: Editores Dos, 1969.
- Antelo, Raúl. "Crítica e ficção: una perspectiva hispano-brasileira". In: Raúl Antelo (editor), *Crítica e ficção*, Núcleo de Estudos Literários e Culturais, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2005, 9-50.
- Campra, Rosalba. "Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político". In: *Casa de las Américas*, 162, mayo-junio. Cuba: 1987, 37-46.
- Carrere, Emilio. *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas Modernas*; Madrid, Librería de Pueyo, 1906. Edición facsimilar Marta Palenque (edición y prólogo). *La Corte de los Poetas. Florilegio de Rimas Modernas*, España: Renacimiento, 2009.

- Clifford, James. “Sobre el surrealismo etnográfico” y “Parte 3. Colecciones”. In: *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Trad. Carlos Reynoso. Gedisa, Barcelona: 1995, 159-188 y 227-300.
- Diego, Gerardo. *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, Madrid: Signo, 1934.
- Foucault, Michel. “Prefacio”, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Cecilia Frost, Buenos Aires: Siglo XXI, 1968 [1966].
- González, Yanko y Araya, Pedro. “Zurdos & reversas”. In: *Zur Dos. Última poesía latinoamericana*, Buenos Aires: Paradiso, 2004.
- Grases, Pedro. “Prólogo”. In: Grases, Pedro (selección y pról.). Andrés Bello, *Obra literaria*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979; pp. IX-LVI.
- Grünfeld, Mihai (recopilación y prólogo), *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia. (1916-1935)*, Madrid: Hiperión, 1995.
- Hidalgo, Alberto (ed. y pról.); Borges, Jorge Luis y Huidobro, Vicente (pról). *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires: El Inca, 1926. Reedición: Lima, Sur. Librería Anticuaria, 2007.
- Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, Bogotá: FCE, 1997 [1962].
- Oyuela, Calixto. “Explicación preliminar”. In: *Antología poética hispano-americana*, Buenos Aires: Ángel Estrada editores, 1019-1920, p. XVI.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Prólogo de Hugo Achugar. Montevideo: Arca, 1998.
- Schulman, Iván A. y Picon Garfield, Evelyn. *Poesía modernista hispanoamericana y española: antología*. Madrid: Taurus, 1986.
- Schulman, Ivan y Picon Garfield, Evelyn, “Estudio preliminar: el Modernismo y el mundo moderno”, In: I. Schulman y E. Picon Garfield, *Poesía modernista hispanoamericana y española: antología*. Universidad de Puerto Rico, 1999.
- Terán, Oscar. “El dispositivo hispanista”. In: *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas “España en América y América en España”*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1992.