

cial al que se dirigen. Más que la franca oposición al pasado los liga una necesidad de agitación cultural, cuya estrategia se dirige a la conmoción de un mercado institucionalizado de lo «bello», que no ha asimilado el vértigo último de la modernización tecnológica. El nuevo Adán vanguardista es el huidobriano: «No es el Adán bíblico, aquel mono de barro al cual infunden vida soplándoles la nariz: es el Adán científico» (1916).

De allí la fascinación por las nuevas adquisiciones: de la macrourbe y el clima de agitación urbana a la exaltación de las nuevas actividades masivas —el cine, la radio, los deportes—; del aeroplano al lenguaje sincopado, abstracto y abrupto de los nuevos medios comunicativos: «Intersección, chispa, exhalación, texto como de marconigrama o de algo más sutil volante sobre los mares y los montes», exclamaba Gómez de la Serna en 1909, y reiteraba Gironde en 1924: «*Martín Fierro* ve una posibilidad arquitectónica en un baúl Innovation, una lección de síntesis en un marconigrama, una organización mental en una rotativa». Y que en magnífica síntesis de universalidad y nacionalismo afirmara Oswald de Andrade en su *Manifiesto de la Poesía Pau Brasil* (1924): «Tenemos la sustentación doble y presente —la floresta y la escuela—. La raza crédula y dualista y la geometría, el álgebra y la química después de la mamadera y el té de anís. Una mezcla de “duérmete mi niño que ya viene el cuco” y de ecuaciones. Una visión que golpee en los cilindros de los molinos, en las turbinas eléctricas, en las usinas productoras, en las cuestiones cambiarias sin perder de vista el Museo Nacional. Pau-Brasil. Obuses de ascensores, cubos de rascacielos y la sabia pereza solar»¹⁵

Pero también, como ha apuntado Alfredo Bossi, cabe preguntarse si las tesis de la autonomía estética y su consiguiente crítica en las vanguardias, no deberían ser relativizadas por una propuesta menos mecánica en la relación que las hace inferir directamente del proceso de revolución tecnológica, división del trabajo y especialización técnica del capitalismo. Siguiendo los apuntes de Trotsky sobre la gestación del futurismo y la exaltación tecnocrática en los países menos avanzados de Europa (la Rusia cubo-futurista, la Italia marinettiana), sugiere que «los textos de las vanguardias formales no serían obra mecánicamente producida por el avance económico, sino que encontrarían suelo fértil en la periferia; o por lo menos, en cierta periferia donde el deseo ardiente de lo nuevo sería más fuerte que las condiciones objetivas de la modernidad»¹⁶.

Quizás ello explicaría el fuerte impulso que significó, tanto para los ultraístas españoles como para los vanguardismos latinoamericanos de la década del 20, el futurismo y sus exaltaciones maquinísticas; también por qué los movimientos más críticos en relación a los logros de la Europa más desarrollada, por ejemplo, el expresionismo, tuvieron un espacio de incidencia menos espectacular, aunque estén relacionados con la vertiente expresiva más radical de nuestras vanguardias (el Vallejo de Trilce; el Valle Inclán esperpéntico) o que la vertiente más ácida del dadaísmo se transmutase en un cierto ambiente festival, chacotero y humorístico para algunos grupos latinoamericanos.

¹⁵ Las citas de los manifiestos latinoamericanos las extraemos de Schwartz, Jorge: op. cit., la de Ramón Gómez de la Serna del Manifiesto futurista a los españoles, reproducido en Brihuega, Jaime: Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinarios. Las vanguardias artísticas españolas (1910-1930), Madrid, 1979, pág. 89.

¹⁶ Bossi, Alfredo: «La parábola de las vanguardias latinoamericanas», Introducción al libro de Schwartz, Jorge: Op. cit., pág. 18.

Este sueño de radicalización de lo moderno en sociedades en las que, junto a los despegues ya mencionados, se observaban los síntomas más agresivos del atraso y de la dependencia —«sociedades escindidas» como las describió con justeza Romero¹⁷— tuvo sus prontos desertores y sus críticos en el seno mismo de la militancia vanguardista.

No sólo el Vallejo que reclamaba una «sensibilidad auténticamente nueva» y que denunciaba a los jóvenes poetas cuya poesía «nueva» se reducía a la inclusión de un léxico moderno; o el Mariátegui que abogaba por «el sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas (que) está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués». Sino las numerosas revisiones críticas que ocuparon tanto a escritores como a historiadores y filósofos (de Borges a Pedro Henríquez Ureña, de Carrera Andrade a Torres García, de J.V. Foix a Sebastiá Gasch, de José Bergamín al propio Ortega), guiadas por un afán de contextualizar históricamente y racionalizar el proceso de revolución estética, fijando sus límites, sus alcances nacionales y continentales, sus logros y desaciertos.

Un ámbito razonador y polémico debe completar el panorama reflexivo de las vanguardias y ser cotejado con el cúmulo de manifiestos, a menudo convertidos por los estudiosos en la expresión máxima del grupo o del intelectual vanguardista, sin matizar que el manifiesto —casi un género— no es sino uno más de los mecanismos tácticos de activismo cultural que ejercitan las vanguardias. Releer todo el aluvión documental, sistematizado y recopilado en estas últimas dos décadas, desde esta perspectiva de conformación de un imaginario intelectual ansioso de internacionalismo, empeñado en esa dialéctica paradoja de crítica y fascinación de lo «moderno», posibilitaría una evaluación más perfilada del espesor de nuestros años veinte.

Un simple repaso de los manifiestos programáticos del ultraísmo español o argentino, del estridentismo mexicano, del modernismo brasileño, de los múltiples y variados grupos que florecen en la década del 20, así como de las autocriticas que desde muy pronto se elaboran, tanto desde el seno mismo de los grupos más orgánicos, como de los propios escritores, nos permite aislar algunos rasgos generales comunes:

Por una parte, el carácter sintetizador de las propuestas vanguardistas españolas y latinoamericanas: «Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de “ismos” más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quintaesencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio —sincretismo— sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales (...) para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino tendencias ínsitamente orgánicas (...)»¹⁸, vociferaba el primer manifiesto del estridentismo mexicano, redactado por Maples Arce en 1921, expresando radicalmente una voluntad de apropiación sintetizadora; y que iba precedido de un directorio de *Iluminaciones subversivas* incluyendo a René Dunan, F.T. Marinetti, Guillermo de Torre, Salvat Papasseit.

¹⁷ Para esta doble faz del proceso modernizador latinoamericano vid. Romero, José Luis: op. cit., cap. 7.

¹⁸ Maples Arce, Manuel: Actual N.º 1, hoja mural pegada en las paredes de Puebla en 1921. Reproducido en Schneider, Luis Mario: El estridentismo: México 1921-1927, México, UNAM, 1985, pág. 41.

En un tono menos epatante, Antonio Espina —pocos años después relacionado con los vanguardistas mexicanos a través del estridentista Arqueles Vela— afirmaba en las páginas de *España*, en el Madrid de 1920: «El futurismo, el creacionismo, el expresionismo, etcétera, son tendencias gemelas que significan el mismo fin: la superación real. El mismo medio: la renovación técnica. El mismo principio: la rebelión hacia lo viejo». Luego de hacer una crítica dura sobre la calidad poética de los textos ultraístas y de Huidobro, que había pasado por Madrid un año antes y de quien afirma: «Ni es nuevo, ni es original, ni escribe bien. Decir que las estrellas son frutos celestes o que los aeroplanos parecen pájaros, sobre ser vulgar no ofrece ningún interés»; termina concluyendo: «En una palabra, con el ultraísmo, literariamente, no pasa nada. Algunos poetas suyos, los que hemos dicho antes: Diego y Vando-Villar tienen talento, harán su obra personal si pueden y se salvarán solos. Pero si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable. Por mi parte en este sentido soy del ultra hasta la médula de los huesos (...). Hace falta anarquizar, oxigenar, liberalizar»¹⁹.

La propuesta estridentista muestra la vocación sintética de los vanguardismos, que definirá sus proyectos y realizaciones no tanto en un terreno de diferenciaciones estéticas, sino que concentrará su atención en las variadas problemáticas que en cada país y región se establecen como nódulos reflexivos; en un doble sentido: con el propio pasado cultural y con las específicas temáticas socioculturales que lo definen, generando polos de discusión que cada movimiento plantea con su particular entorno: vanguardia social/vanguardia estética, nacionalismo/cosmopolitismo, dirigidos a revisar algunos de los tópicos de las propias identidades: criollismo, brasilidad, negrismo, indigenismo. Lo que en casi telegráfica afirmación resumía Oswald de Andrade: «El trabajo de la generación futurista fue ciclópeo. Ajustar el reloj imperio de la literatura nacional. Realizada esta etapa, el problema es otro. Ser regional y puro en su época» (1924).

En el caso español a exarcebar las críticas al tradicionalismo cultural y la esclerosis estética, como Espina expone: la concepción del grupo vanguardista como un grupo revulsivo que intenta conmovir el estatismo cultural. En el específico caso del vanguardismo catalán se revivifica la polémica interna de la cultura catalana entre provincialidad/autonomía, que Josep Vicenç Foix, en 1925, colocaba en el terreno de los proyectos políticos, —que fue toque de ruptura para muchos de los grupos de la primera vanguardia— cuando afirmaba en 1927: «Temo que la literatura catalana, “provincial” ara i adés, no té possibilitat immediata d’alliberament. Es clar que, en el fons, hi ha l’afer polític que duu en si una possible solució. Compartim sobretot aquest punt de vista aquells qui creiem que la nostra originalitat radical no será pas crear una Art o una Literatura autóctones sino la realització d’una Política»²⁰.

Las propuestas futuristas, dadaístas, expresionistas, surrealistas, se transmutan en una síntesis renovadora cuyos ejes centrales, creo, son en el terreno literario dos fundamentales: en la poesía, un nuevo concepto de sujeto poético (errante, móvil, disper-

¹⁹ Espina, Antonio: «Arte nuevo» (1920) reproducido en Brihuega, Jaime: op. cit., pág. 197.

²⁰ Foix, Josep Vicenç: «Algunes consideracions sobre la literatura i l’art actuals» (1925), reproducida en Brihuega, Jaime: op. cit., pág. 222.