

Decir que los modernos argentinos son *esencialmente cerebrales* y los nuestros (brasileños) *emotivos* y que la poesía de los primeros sea subjetiva y la de los segundos más objetiva, puede sonar demasiado generalizante, como apunta Ronald de Carvalho, pero tampoco Tristán de Athayde está al margen de los que sucede literariamente en el Río de la Plata. Aunque no sea legítimo extender automáticamente esta apreciación al resto de los modernistas, es dable suponer —también por la cantidad de obras de autores argentinos encontradas en bibliotecas brasileñas de la época— que sus cofrades estaban, por lo menos, medianamente interesados en la producción artística argentina.

A la inversa, pareciera que la expectativa argentina respecto de la producción brasileña, en la época, es más social que intelectual. Nótese, por ejemplo, la ausencia absoluta de colaboradores brasileños, tanto en *Proa* como en *Martín Fierro*, máxime cuando ésta dedicara importante cantidad de números a otras literaturas nacionales (casos de España, México, Perú, etcétera).

## La hora de los balances

Al inicio de la década del treinta, las revistas de vanguardia de uno y otro país han desaparecido, y los grupos están definitivamente disueltos. Las individualidades han prevalecido y los artistas tomando rumbos de madurez personal que les permiten exhibir perfiles creativos, y hasta ideológicos, de más clara definición. Ello a costa del precio que indefectiblemente debe pagarse: la dispersión y, en su caso, hasta la enemistad irreconciliable<sup>11</sup>.

Entre 1937 y 1949, los principales protagonistas de ambos movimientos de vanguardia se dan la oportunidad de evaluar el período heroico y su participación en él, ya para realizar una autocrítica, ya para justificarse.

El primero es Borges que, en su columna de la revista *El hogar*, el 26 de febrero de 1937, escribe un artículo —las «nuevas generaciones» literarias—<sup>12</sup>, a propósito de otro, de Cambours Ocampo, en el que se elogiaba el accionar de las vanguardias del 20 como destructoras de prejuicios literarios.

Mario y Oswald de Andrade lo hacen sucesivamente: el primero en oportunidad de una conferencia dada en la Biblioteca del Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil, el 30 de abril de 1942<sup>13</sup>, y el segundo en otra, pronunciaba en Belo Horizonte, entre 1943 y 1944<sup>14</sup>. Por último Gironde hace su propio balance al redactar la *Memoria de sus antiguos directores*, leída en la conmemoración del veinticinco aniversario de la aparición de *Martín Fierro*, realizada en la Sociedad Argentina de Escritores<sup>15</sup> el 27 de octubre de 1949.

## Borges

«...Los jóvenes ahora son respetuosos y optan por los prestigios de la urbanidad, no por los del martirio», dice Borges al principio del artículo, para desmerecer el elogio que Cambours Ocampo había hecho a su generación.

La precisión temporal de *ahora* sugiere que *los de antes* optaban por el martirio. Contradictoriamente dice que «el recuerdo, el sabor de esos años es muy variado: yo juraría,

<sup>11</sup> Mario de Andrade murió en 1945 sin reconciliarse con Oswald, su viejo compañero de las gestas modernistas.

<sup>12</sup> Recogido en *Textos Cautionados* (1936-1939). Tusquets. Buenos Aires, 1986.

<sup>13</sup> Recogida en *Aspectos da Literatura Brasileira*. Livraria Martins Editora, S. A. São Paulo, 1972.

<sup>14</sup> Recogida en Ponta de Lança, op. cit. *La impresión respecto de la fecha es porque el compilador, Mario de Silva Brito, menciona sólo el período del que son los artículos y conferencias, reunidos, sin referencia individual a cada texto.*

<sup>15</sup> Recogido por Schwartz, Jorge. Homenaje a Gironde. Corregidor. Buenos Aires, 1987.

sin embargo, que predomina el agrí dulce sabor de la falsedad, de la insinceridad, si una palabra más cortés se requiere. De una insinceridad peculiar, donde colaboran la pereza, la lealtad, la diablura, la resignación, el amor propio, el compañerismo y el rencor».

Pero, ¿cuál es la falsedad que Borges se enrostra? El infantilismo parricida de no haber percibido, la década anterior, la influencia que la obra de algunos de sus predecesores ejerció sobre ellos, y la sobrevaloración que en su momento hicieron de otros.

Básicamente se trata de un *mea culpa* dirigido a Lugones, con quien su generación mantuvo una relación ambivalente. Anota como rasgo diferencial de aquélla «el empleo abusivo de cierto tipo de metáfora cósmica ciudadana... alarmantes imágenes (que) «combinan hechos eternos y hechos actuales, cosas del cielo intemporal y siquiera cíclico y de la inestable ciudad».

Lugones había exigido en el prólogo a *Lunario sentimental*, riqueza de metáforas y de rimas. Borges dice que «acumulamos con fervor las primeras y rechazamos ostentosa-mente las últimas. Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones».

Y va más allá en su expiación: «Yo afirmo que la obra de los poetas de *Martín Fierro* y *Proa...* está prefigurada absolutamente en las páginas de *Lunario*». La desproporción del acierto puede verse si se relaciona esta frase con la que incluiría en el prólogo de 1969: Para mí *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después. Por carácter transi-tivo, toda la obra poética de Borges está contenida, en germen, en Lugones. Aunque los excesos y arbitrariedades de apreciación serán característicos en su actuación pública, como contrapeso al maravilloso equilibrio de su escritura, esta explosión prolugoniana de Borges, en 1937, debe haber surgido como forma de ataque indirecto a sus ex cofra-des, que no se suaviza por el hecho de que él mismo está incluido entre los atacados.

La intención irónica de sus comentarios complica hasta a Güiraldes; dice que venera-ban al escritor inmaduro de *Cencerro de cristal*, fingiendo no recordar la activa partici-pación de los martinfierristas en la difusión de *Don Segundo Sombra* y la registrada ad-miración que la obra les provocara. Devalúa entonces la influencia de los dos precursor-es que las vanguardias del 20 habían elegido, Macedonio y Güiraldes, a quienes llama *varones venerados y anacrónicos*, afirmando que el primero *no sufrió otros imitadores que yo*. En rigor, con la intención que fuese, vuelve a parcializar la herencia cultural in-mediata. Reincide en el parricidio, matando sólo a algunos padres, para reconocer a otro, del que habrían sido *involuntarios y fatales alumnos* a través del adjurado *Lunario senti-mental*. Pero, sorpresivamente, da marcha atrás, para justificarse y justificar a sus com-pañeros: «Yo sé que nos defendíamos de esa belleza y de su inventor. Con la injusticia, con la denigración, con la burla, hacíamos bien: teníamos el deber de ser otros». En este texto, tal vez prematuro, Borges deja entrever, a pesar suyo, la contradicción entre dos elementos que toda vanguardia intenta superar: tradición y ruptura.

## Oswald

Como Borges, Oswald también hace una evaluación parcial, poniendo el acento en las diferencias que fueron separando al grupo originario de *La semana*, y sobrecargando el

ángulo político de observación. Tal vez Oswald estuviese, en la época de su balance, muy sensibilizado, ya que, para 1943, su prestigio había cedido y su figura estaba relegada a un segundo plano.

Por contraposición, Mario de Andrade, que había continuado produciendo en forma pareja, tanto poesía como prosa de ficción y ensayística, tenía un bien ganado prestigio y las generaciones más jóvenes lo habían convertido en una especie de gurú internacional, lo que según testimonios<sup>16</sup> irritaba enormemente a Oswald.

Además, la radicalización producida contemporáneamente a su casamiento con Patricia Galvão, Pagú, militante comunista con quien editó, entre otras actividades militantes, *O diário do povo*, lo había sectarizado, al punto de convertirlo en un personaje hostil. Lo cierto es que, con su peculiar estilo —que no favorece la comprensión de quien no ha profundizado la historia social brasileña—, Oswald reseña las sucesivas divisiones que sufrió el grupo modernista, ya que ella dio paño expresivo en el que se envolverían las banderas más opuestas. *Pau-Brasil*, fundada por el propio Oswald, como primera expresión organiza a nivel estético de la cuestión nacional, y sus derivaciones: nacionalismo fascista, en *Verdeamarelo* y *Anta*, y progresista, en *Antropofagia*, creada también por Oswald.

*Antropofagia*, dice «fue en la primera década del modernismo, al ápice ideológico, el primer contacto con nuestra realidad política, porque dividió y orientó en el sentido del futuro».

Al comparar el modernismo paulista de los veinte con la inconfidencia minera del siglo XVIII, dice que en ambas había estudiantes brasileños en Europa, donde se concretó el mismo contacto subversivo, para dar fuerza y dirección a las aspiraciones subjetivas nacionales. Porque, «querer que nuestra evolución se procese sin la latitud de los países que avanzan, es la triste xenofobia que terminó con una macumba para turistas...»

Así vuelve sobre una de sus elaboraciones predilectas y otra de las contradicciones a resolver por los movimientos vanguardistas: cosmopolitismo-nacionalismo, que Oswald resumiera en la famosa frase, incluida también en la conferencia que comentamos: «Si alguna cosa yo traje de mis viajes a Europa entre las dos guerras, fue el propio Brasil<sup>17</sup>».

Todo el texto está altamente impregnado de contenido político, que va desde la interpretación del modernismo como «un diagrama de la suma del café, de su quiebra y de la revolución brasileña», hasta la invocación final por «un mundo redimido, que coma en la misma mesa, con el mismo hambre justo satisfecho, bajo el mismo tendal de fraternidad y democracia...»

## Mario

La conferencia ofrecida por Mario de Itamaraty, tal vez sea la pieza más útil ya escrita por uno de sus miembros, para evaluar el movimiento modernista.

Mario relaciona, desde el inicio, la vanguardia brasileña a la sociedad y su pulso histórico. La ve como efecto de la realidad nacional e internacional cuando dice: «aquellos primeros modernistas... de las cavernas, que nos reunimos en torno a la pintora Anita Malfatti y del escultor Vitor Brecheret, quienes hayamos apenas servido de altoparlantes de

<sup>16</sup> Cândido, Antonio, Varios escritos, *Livraria Duas Cidades*. São Paulo, 1977.

<sup>17</sup> Ver Mariátegui, El alma matinal («por los caminos de Europa encontré el país de América que dejaba»).

una fuerza universal y nacional mucho más compleja que nosotros». Pero también como retroalimentador de las variables de movilización y dinamización de la sociedad: «Manifestando especialmente por el arte, pero alcanzando también con violencia las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fue preanunciador, preparador y en muchos casos creador de un estado de espíritu nacional».

Analiza las razones por las que dicho movimiento se concretó en São Paulo y no en Río, por entonces capital de la República. «Siendo un movimiento nítidamente aristocrático (por su espíritu aventurero en extremo, su internacionalismo, su nacionalismo embravecido, su gratitud antipopular, su dogmatismo prepotente) era natural que la alta y la pequeña burguesía temiesen. Ella nunca supo perder y por eso pierde. Sólo la aristocracia paulista podía medir la aventura y arriesgarse en ella».

Por otra parte, «São Paulo era espiritualmente mucho más moderna, fruto necesario del café y del industrialismo consecuente. Pueblerina, observando hasta ahora un espíritu provinciano servil, bien demostrado en la política, São Paulo estaba al mismo tiempo, por su actividad comercial y su industrialización, en contacto más espiritual y más técnico con la actualidad del mundo».

Mario califica positivamente que los modernistas viviesen unos «ocho años, hasta cerca de 1930, en la mayor orgía intelectual que la historia del país registra... porque nadie pensaba en sacrificio, nadie se hacía el incomprendido, nadie se imaginaba precursor ni mártir: éramos una banda de héroes convencidos. Y muy saludables».

A continuación realiza un detalle de los salones, desde el más intelectual al más social, desde donde estima se difundió por Brasil el espíritu destructivo del modernismo. «Todo ese tiempo destructivo del movimiento modernista fue para nosotros tiempo de fiesta, de cultivo inmoderado del placer. Y si tamaña festichola disminuyó por cierto nuestra capacidad de producción y serenidad creadora, nadie puede imaginar cómo nos divertimos».

Semejante impudor para exponer el propio cultivo del hedonismo a un público diverso, puede sorprender, especialmente si se registra que, seguramente desde mucho tiempo atrás, Oswald incluía a Mario entre los que se quedaron: «Abandonamos los salones y nos transformamos en los perros callejeros del modernismo. Vino 1930. El otro grupo tomó los caminos que llevarían a la revolución paulista del 32. Los perros callejeros estuvieron en la cárcel, pasaron hambre, saltaron muros, con excepción del poeta de *Cabra Nonato*<sup>18</sup>, que estaba en el exilio de un consulado. Es que la antropofagia ponía a salvo el sentido del modernismo...»

A pesar de que este párrafo está extractado de la conferencia dictada en Belo Horizonte y por tanto posterior a la de Mario, es de suponer que no sería una idea nueva en la prédica de Oswald que, por otra parte había sido el realmente mundano de la dupla de Andrade, tanto por razones de carácter, como familiares y pecuniarias.

Nótese la diferencia de tratamiento respectivo: Oswald sólo menciona a Mario en su balance, para recordar que fue él quien lo lanzó. Mario, por el contrario, dice de Oswald: «A mi ver, la figura más característica y dinámica del movimiento. Doctrinarios, en la embriaguez de mil y una teoría, salvando al Brasil, inventando el mundo, en verdad todo consumíamos y a nosotros mismos en el cultivo delirante del placer».

<sup>18</sup> El autor de *Cabra Nonato* es Raúl Bopp.