

También la España de las primeras décadas del siglo es atravesada por este proceso modernizante: impulso industrializador, con el consiguiente despegue urbano, potenciación de una burguesía de nuevo cuño —el desarrollo diferente de Cataluña, por ejemplo, explica para algunos autores el arraigo mayor del modernismo y la pregnancia orgánica de la vanguardia catalana⁹—, afianzamiento de movimientos y partidos democráticos, así como la acción liberalizante de la Institución Libre de Enseñanza, centro formativo de una buena parte de los intelectuales del primer tercio del siglo, con la formación de una sensibilidad receptiva a la europeización y al acompasamiento estético internacional.

Del mismo modo que en Latinoamérica, y como bien sintetiza Andrés Soria: «El vitalismo finisecular forma el suelo sobre el que van a germinar las primeras tendencias de la vanguardia(...). Los ismos, acogidos en primer lugar en el ambiente de los poetas y escritores post-modernistas, tendrán un eco favorable entre las minorías cultas dedicadas a esta tarea de modernización, con el resultado relativamente paradójico de que movimientos que, en Europa se alzan contra el pensamiento burgués, en España llegan a un cierto pacto con él». La pregnancia del modernismo y del pensamiento progresivo heredero del fin de siglo explican también, según este autor, el relativo retraso del surgimiento de grupos orgánicos para la vanguardia española y la no beligerancia de los ultraístas frente al modernismo. De hecho, Cansinos Assens denominó al ultraísmo español «ultranovecentismo»¹⁰.

Recordemos que la conexión con los modernistas fue también realizada por los martinfierristas argentinos, en cuyo manifiesto, redactado por Oliverio Girondo, leemos: «*Martín Fierro* cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo de todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Daric no significa empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia o de un jabón inglés».

Extracto en el cual se perfila un triple espacio de trabajo: por una parte, el señalamiento de una diferencia cultural que se reivindica original, un afán de independencia intelectual unido al reconocimiento de la ligazón internacional, y además, la idea de sucesión temporal en la cual la naciente vanguardia argentina desea inscribirse para profundizar y ensanchar los caminos avanzados por los modernistas. «*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad de asimilación y digestión», afirma Girondo en el párrafo siguiente puntuando la relación de recepción, asimilación y transformación que la cultura latinoamericana mantiene con sus referentes europeos. Igual reconocimiento hace encabezar al grupo nicaragüense su primer manifiesto con una cita de Rubén: «De las Academias, libranos Señor».

Esta afirmación de continuidad no debe hacernos olvidar las negaciones enfáticas, a veces airadas, contra la musicalidad, el anecdotismo, la cursilería de lo «bello» en

⁹ Vid. Molas, Joaquín. La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938, Barcelona, 1983.

¹⁰ Soria Olmedo, Andrés: Vanguardismo y crítica literaria en España, ed. cit., pág. 21. En la misma dirección apunta Jorge Urrutia en su libro: El novecentismo y la renovación vanguardista, Madrid, 1981.

la estética modernista, que adquiere en algunos manifiestos una notable crispación, como la que hacía exclamar a los euforistas: «Quédense a un lado Nervo, Rubén, Reissig, etc., que dieron al mundo una idea falsa de lo que vive en nosotros y laboraron con manos femeniles pequeños camafeos y dijes inútiles. Barramos de una vez y para siempre con toda esa caterva de flautistas a la luz de la luna»¹¹ o los ácidos y divertidos epitafios de *Martín Fierro*.

Este nexo con el modernismo, que se observa en la trayectoria creativa de los más radicales vanguardistas latinoamericanos —César Vallejo, Vicente Huidobro, Pablo Neruda— y españoles —Ramón Gómez de la Serna, Cansinos Assens, Gerardo Diego— por citar a algunos, reponde, por tanto, a un sustrato común de ambas culturas, empeñadas ambas en un movimiento de cambio y adecuación al nuevo ritmo histórico.

Raymond Williams, vinculando el movimiento de las propuestas estéticas renovadoras con sus correlatos ideológico-políticos y la nueva situación de los productos estéticos en el mercado cultural, producida por la revolución tecnológica, afirma que se suceden con celeridad tres grupos de artistas autoconscientes en el arco que va desde el fin del XIX al tiempo de las vanguardias: los primeros son grupos innovadores y defensivos que intentan obtener protección para potenciar un determinado concepto de lo artístico frente al arte instituido y monopolizado por las academias; los segundos, grupos que radicalizan su propuesta innovadora y la unen a una tarea de autopromoción alternativa de sus productos estéticos; finalmente, grupos agresivos, de choque, que unen a la propaganda y a la búsqueda de un nuevo espacio artístico, cuestionamientos de la base de la institución artística y que llegan a cuestionar el mismo sistema social.

«De este modo, la defensa de un tipo particular de arte se convirtió primero, en la autopromoción de un nuevo tipo de arte y, posteriormente, lo que revistió gran significado, en un ataque de este arte contra el conjunto del orden social y cultural» afirma Williams, aventurando que «cabe asumir a título de hipótesis de trabajo que el modernismo se inició con grupos del segundo tipo —artistas y escritores alternativos, experimentales y radicalmente innovadores—, mientras que la vanguardia comienza con grupos del tercer tipo, es decir, abiertamente opositores»¹².

Esta hipótesis muestra cómo se produce una solución de continuidad en la transformación estética de las culturas europeas, cuyo eje central pasa por la relación arte-mercado y la nueva definición del estatuto de los objetos artísticos en las sociedades del capitalismo donde se ha producido un ensanchamiento del consumo de bienes culturales. Continuidad que también he apuntado para los movimientos hispánicos y latinoamericanos; pero frente a la radicalidad del enfrentamiento con el pasado y a la negación extrema que alcanzan algunos —no todos— de los movimientos de las vanguardias europeas frente a las estéticas precedentes, en nuestras culturas se observa un proceso en el que se acentúan zonas de contacto con la tradición innovadora finisecular y en las que el enfrentamiento contra la institución arte es menos radicalizado.

¹¹ Girondo, Oliverio: «Manifiesto de Martín Fierro», reproducido en Schwartz, Jorge, op. cit., pág. 113. Coronel Urtecho et al.: Primer Manifiesto: «Ligera Exposición y proclama de la Anti-Academia nicaragüense» (1931), op. cit., pág. 210. Palés Matos, Vicente y Batista, Tomás: «Segundo manifiesto euforista» (1923), op. cit., pág. 189.

¹² Williams, Raymond: «La política de la vanguardia» en *Debats*, n.º 26, Valencia, diciembre, 1988, pág. 8.

¹³ Vid. Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, 1986.

Si como han señalado, reiteradamente, los teóricos de la vanguardia¹³ ésta se define por una doble base programática: 1. crítica de la autonomización estética de los productos y prácticas artísticas con la consiguiente lucha por la reintegración del arte en la praxis vital (lo cual a su vez implica un cambio radical del concepto de creación artística, de los modelos de representación y de la relación entre arte y producción social) y, 2. la autocritica de la institución arte (esto es: una tarea de demolición de los modos de circulación y recepción de los productos artísticos, así como de la ideología de «obra» y «autor»), nuestras vanguardias mantienen una oscilación ambigua, pues el proceso histórico (modernización del capitalismo y relaciones de dependencia, en el caso latinoamericano; e inserción acelerada en el ritmo europeo, en el caso español) es diferente. Requiere, por parte de intelectuales y artistas, un trabajo paradójico, que se prolonga desde el fin de siglo a las vanguardias: afirmación de la autonomía, lo cual legitima la institución artística y, al tiempo, crítica de esa autonomía que no se realiza meramente en el terreno ideológico, supraestructural digamos, sino en la propia creación, en la práctica social y en la imagen del escritor.

En su notable libro, Julio Ramos propone, aplicadas a las literaturas latinoamericanas, el concepto de «modernización desigual», como llave para comprender las paradojas de las sucesivas modernizaciones que, partiendo de la identificación de los proyectos nacionales y estéticos de los románticos llega hasta nuestros días: «La autonomización del arte y la literatura en Europa, según señala Peter Bürger, es corolario de la racionalización de las funciones políticas en el territorio relativamente autónomo del Estado. Es decir, la institucionalización del arte y la literatura presupone su separación de la esfera pública, que en la Europa del siglo XIX había desarrollado sus propios intelectuales «orgánicos», sus propios aparatos administrativos y discursivos. En América Latina los obstáculos que confrontó la institucionalización generan, paradójicamente, un campo literario cuya autoridad no cesa, aún hoy, de manifestarse. De ahí que la literatura, desigualmente moderna, opere con frecuencia como un discurso encargado de proponer soluciones a enigmas que rebasan los límites convencionales del campo literario institucional»¹⁴.

De allí deriva, entre otros aspectos, la hibridez de la escritura latinoamericana finisecular, que conjuga en un solo ejercicio la «pura lírica» con la crítica literaria, la crónica periodística, el ensayo interpretativo y, aunque con matizaciones, considero que un panorama semejante se produce en la cultura peninsular. Allí también se genera una imagen del escritor como activista intelectual que pasará a los grupos de la vanguardia; la variación se produce en tanto que en el fin de siglo, este activismo se produce individualmente —aunque desde palestras colectivas como las revistas—, mientras que los grupos vanguardistas lo asumen como un ejercicio colectivo y programático —de allí la proliferación del manifiesto, los actos culturales alternativos y la revista como estrategia de penetración grupal—.

Por ello, las vanguardias coagulan, tanto en América Latina como en España, en grupos internamente heterogéneos y, sin embargo, cohesionados hacia el cuerpo so-

¹⁴ Ramos, Julio: *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, 1989, pág. 13.