

Y la fiebre sexual  
de las fábricas.

Urbe:

Escortas de tranvías  
que recorren las calles subversivas.  
Los escaparates asaltan las aceras,  
y el sol saquea las avenidas<sup>11</sup>.

A través del episodio revolucionario en el conquistado derecho democrático, la clase media asumía el poder y la posibilidad de alcanzar finalmente las reivindicaciones formuladas desde principios de siglo.

No se trataba de un fenómeno que afectara a este y aquel otro país. Más allá de las fronteras geográficas y lingüísticas, los pueblos iberoamericanos se movían en una misma dirección. Economía, situación social y política imponían a cada nación un ritmo análogo y la literatura también se tornaba un hecho supranacional. Se explica así que los ecos vanguardistas resonaran en casi toda Hispanoamérica, en focos sin la menor conexión y no sólo en los grandes centros culturales<sup>12</sup>.

De forma más explícita, la vanguardia en Hispanoamérica constituía algo más que una suma de manifestaciones aisladas:

Entramos en cordial relación con poetas de otros países americanos. No existe el río: no existe la Cordillera, no existen la altiplanicies ni los límites de país a país... (El río, la cordillera y la altiplanicie seguían en buen estado de presencia a pesar de la frase...) Hacíamos americanismo y pongo americanismo en minúscula para distinguirlo del gritado Americanismo Oficial que tan beneméritamente se ocupa en juntar a todos los imbéciles de América<sup>13</sup>.

## II. ¿Dos vanguardias hispanoamericanas?

En 1926 aparecía *El índice de la nueva poesía americana*. El libro, prologado por Huidobro, Borges y Alberto Hidalgo, recogía —además de composiciones de éstos— poemas de los argentinos Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez; de los chilenos Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva y Pablo Neruda; del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón; de los mexicanos Manuel Maples Arce, Carlos Pellicer y Salvador Novo; del uruguayo Ildefonso Pereda Valdés... Una salteada lectura de sus páginas resulta suficiente para comprender que el vínculo de aquella poesía escrita en países tan distantes entre sí residía en la voluntad de *torcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje*, en el ejercicio de la nueva sensibilidad, en cuyo nombre se convocaban entusiásticamente a los jóvenes escritores desde los manifiestos:

Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad

<sup>11</sup> Manuel Maples Arce, *Urbe*, op. cit., pág. 192.

<sup>12</sup> Hugo J. Verani, op. cit., pág. 10-11.

<sup>13</sup> Carta de Ricardo Güiraldes a Borges y Caraffa, citada por Klaus Müller-Bergh, «El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas», en *Homenaje a Manuel Alvar*, Madrid, vol. I Gredos, 1988, págs. 279-302, págs. 301-302.

y de una NUEVA comprensión, que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión<sup>14</sup>.

No obstante, por encima de esta unidad fundamentada en la oposición a lo «viejo», la vanguardia se polarizaba en torno a lo nacional y lo cosmopolita<sup>15</sup>, traductores actualizados de la tensión centrípeta y centrífuga que desde su mismo origen ha cruzado la estructura cultural hispanoamericana: primero en el debate colonial entre criollos y peninsulares; luego, a lo largo del siglo XIX, en las dicotomías civilización y barbarie, conservatismo y liberalismo, catolicismo y positivismo.

La polarización, sin embargo, no admitía ser expresada en los términos que emplea Ángel Rama: «Un sector de la vanguardia, junto al rechazo de la tradición realista en su aspecto formal, intenta recoger de ésta su vocación de calar en una comunidad social; el otro sector, por conservar íntegra su formulación de la vanguardia, que comporta una ruptura drástica con el pasado y remite a una inexistente realidad que espera en el futuro, intensifica su vinculación con la estructura de la vanguardia europea (...) necesariamente a través de la admisión de un universalismo»<sup>16</sup>.

El supuesto rechazo del sector universalista a «calar» en la sociedad en virtud de su integridad vanguardista, es insostenible. Justamente, este afán de devolver el arte a la praxis, de *calarlo* en la vida gastada por los deberes de la mano, cubierta de sudor y humo, consituye uno de los presupuestos esenciales de la vanguardia. ¿Acaso Borges, Guillermo de Juan y Eduardo González Lanuza pegan en las paredes de Buenos Aires la revista *Prisma* por absurdo capricho? ¿No hay en ello la voluntad política de descender el ARTE desde su etéreo sagrario hasta la calle a fin de hacerlo accesible a un público más amplio, un público que no era precisamente el parisiense?:

Hemos lanzado *Prisma* para democratizar esas normas [las de la estética ultraísta].

Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos<sup>17</sup>.

Esta vanguardia cosmopolita era algo más que la síntesis quintaesencial de todos los ismos europeos. Por más que ofreciera trazas de «club de amigos de París en Buenos Aires con las manos transpiradas»<sup>18</sup>, el suyo era un diálogo plenamente americano; aunque este diálogo únicamente pudiera sostenerse desde las grandes urbes ya modernizadas y homologables a los centros europeos. Nada de asimilación; se escribía desde el seno del propio sistema literario: «Hacer arte, con elementos propios y congénitos, fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente (...)»<sup>19</sup>.

Una cuestión diferente es que el nuevo esquema de referencias y valores del mundo urbano lo transformara en algo distante y ajeno al resto de

<sup>14</sup> «Manifiesto» de Martín Fierro (Buenos Aires), año 1, n.º 4, 15 mayo 1924, págs. 1-2, recogido en Hugo J. Verani, op. cit., págs. 297-299, pág. 297.

<sup>15</sup> Vid. Ángel Rama, «Mezzo secolo di narrativa latinoamericana», *Latinoamericana*, 75 narratori, Florencia, Vallecchi, 1973, págs. 11-12.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 12.

<sup>17</sup> Jorge Luis Borges et al., «Proclama», *Prisma: Revista Mural*, n.º 1, diciembre de 1921, recogido en Hugo J. Verani, op. cit., págs. 283-285, pág. 285.

<sup>18</sup> David Viñas. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974, pág. 58.

<sup>19</sup> Actual número 1, Hoja de vanguardia, Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce, recogido en Luis Mario Schneider, op. cit., pág. 45.

la nación, al ámbito rural. Evidentemente, el poeta, el narrador de la ciudad infinita no escribía para la sociedad entera del país; sólo para su grado social algo ampliado, para la clase media<sup>20</sup> —sector fundamentalmente urbano— que en la segunda década del siglo XX había ingresado de forma simultánea en la cultura, en la economía y en la política.

Por supuesto, existían oscilaciones en torno a esta línea central que podían llevar desde la desculturización de poetas como el ecuatoriano Alfredo Gangotena que sólo escribió en francés, hasta la más tácita decisión de Alejo Carpentier de *traducir* para lectores europeos el mundo americano con su concepto de escritura barroca:

Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal. Bien se las arreglaron los románticos alemanes para hacer saber a un latinoamericano lo que era un pino nevado cuando aquel latinoamericano jamás había visto un pino ni tenía noción de cómo era la nieve que lo nevara<sup>21</sup>.

Estas posturas —más allá de su fortuna estética— mostraban el peligro de extremar la opción cosmopolita, pero en forma alguna ilegítimaban su americanismo.

*Los andamios interiores* de Maples Arce, *Avión* de Kyn Taniya o *Los veinte poemas* de Oliverio Girondo estaban escritos para un público que conocía la realidad desde la que se hablaba y desde su propia lengua. Y aunque existiera una cierta dependencia al emplear las estructuras, los recursos, o más exactamente, las formulaciones epistemológicas elaboradas por la vanguardia central, no existía esnobismo mimético, pues éstas respondían igualmente a la realidad hispanoamericana tratada.

Enfrentado a la inquietante problemática, Borges afirmaba en 1932: «Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos el derecho a esta tradición mayor que el que puedan tener los habitantes de una u otra nación occidental». Entendía que los hispanoamericanos actúan dentro de esa cultura, y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial, con lo cual los argentinos, y los sudamericanos en general, pueden manejar todos los temas europeos, «manejarlos sin superstición, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas»<sup>22</sup>.

El ejemplo de su *salvaje* manipulación de la cultura europea a partir de la publicación de *Inquisiciones* (1925) revelaba que la recepción de la vanguardia central por parte de los cosmopolitas no fue estrictamente pasiva.

De existir, el colonialismo cultural de este sector vanguardista se fundamentaría más que en la imposición del sistema literario eurouniversal<sup>23</sup>, en la dirección única de la circulación artística; circunstancia que, por otra parte, no era propia exclusivamente. Europa, «corazón del planeta» —como

<sup>20</sup> Ángel Rama, «Diez problemas para el novelista latinoamericano», en VVAA. *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Barcelona, Laia, 1977, págs. 195-259, pág. 209.

<sup>21</sup> Alejo Carpentier, «Problemática de la actual novela latinoamericana», *Tiempos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976, págs. 7-39, págs. 35-36.

<sup>22</sup> Jorge Luis Borges, «El escritor argentino y la tradición», *Discusión* (1932), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, págs. 267-274, págs. 272 y 273.

<sup>23</sup> Ángel Rama, «Mezzo secolo di narrativa latinoamericana», op. cit., principalmente págs. 13-14.