

Modernidad y vanguardia en Hispanoamérica

CARLOS GÓMEZ CARRO
ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR

El tema de las vanguardias en Hispanoamérica está íntimamente relacionado con el tema de la modernidad. Una modernidad de “papel maché”, como aseguraría Carlos Fuentes en su momento, pues es una modernidad que no terminaba por aclimatarse a nuestra cultura e historia, a la que siempre habríamos llegado tarde. A destiempo de los grandes momentos de la cultura universal, como reflexionara Alfonso Reyes en *La inteligencia americana*, texto que difundiera, inicialmente, desde la cosmopolita revista *Sur*, de Buenos Aires, en el ya lejano año de 1933.

Se constituía con ello una paradoja de difícil resolución: mientras que, para el mundo europeo, las vanguardias se postulaban como una mirada hacia el futuro, como una avanzada de lo que habría de ser del arte; en nuestro subcontinente, las vanguardias querían, especialmente, realizar una especie de actualización de sus procedimientos y artificios, respecto del canon artístico universal, especialmente en lo relativo a su literatura.

Lo cierto es que, en Hispanoamérica, desde los tiempos de su fundación, en los años de cruz y sangre de la conquista, cohabitarían muy diversos niveles de civilización, en los que, como advertiría Ramón López Velarde, igual conviven “católicos de Pedro el ermitaño / y jacobinos de época terciaria” (lo señala en su poema “La bizarra capital de mi estado”, 1916), a los que podríamos agregar los más diversos tintes rupestres, al lado de manifestaciones estéticas de legítima universalidad. Mientras, Manuel Gutiérrez Nájera se empeñaba en hacer de la calle de Plateros (hoy Madero), en Ciudad de México, una extensión de los sueños parisinos, en una especie de paroxismo imaginario, piénsese, de cualquier modo, en su muy grato poema “La duquesa Job” (1884):

No tiene alhajas mi duquesita,
pero es tan guapa, y es tan bonita,
y tiene un perro tan *v’lan*, tan *pschutt*;

de tal manera trasciende a Francia,
que no la igualan en elegancia
ni las clientes de Hélène Kossut.

Plateros no es menos elegante ni moderno, quizás en un pletórico esfuerzo imaginario, que Les Champs-Élysées. No obstante la vigorosa modernidad de Gutiérrez Nájera (sin duda, el primer escritor profesional de México, pues él sí vivía de sus notas periodísticas), en otros ámbitos de la patria mexicana e hispanohablante se debatían, en muchos casos, en polémicas cuaternarias. El tema de la nivelación cultural y económica era (y sigue siendo) el asunto central de las discusiones en nuestras capitales y provincias. No se intentaba tanto, en nuestros ambientes de cantina y de barriada, inventar el futuro, como desde Berlín, Londres o Barcelona se propusieron las vanguardias europeas, sino, simplemente, estar al día: ser modernos, a pesar nuestro. ¿No, acaso, era ese el ideario de los Contemporáneos? A los que después, con agua fría, Borges declararía acerca de ese ideario que el ser contemporáneos no podía ser una aspiración, sino una fatalidad: ser contemporáneos de los demás hombres y mujeres es condición irremediable, pues a cada uno le toca, sin poder elegir, ser personaje de su tiempo¹.

Acaso el Romanticismo mexicano llega con las plumas de Manuel Acuña, Guillermo Prieto o Ignacio Altamirano, no como en Europa (aparece en el Reino Unido o Alemania y después en todos sus confines), como una reacción frente al racionalismo, el mundo industrial y el capitalismo salvaje, retratado en *Los miserables* (1866) de Victor Hugo o en *Tiempos difíciles* (1854) de Dickens. Rasgos que no se compartían en la América Hispánica, sino como un intento subjetivo de hacerse de los mismos temas: la naturaleza, la nostalgia, el amor y la muerte. ¿Contra qué Ilustración habrían de oponerse los románticos hispanohablantes si aquí no había existido una época ilustrada? No era esperable sino que la modernidad de nuestros artistas y escritores naciera de la imitación, en ocasiones tortuosa.

Con el Modernismo surgía otro tanto. Si no podía emerger un movimiento revolucionario en las letras por contagio de un contexto social y crítico, sí podía conseguirse mediante el uso de un lenguaje que se acercara al empleado por parnasianos y simbolistas, especialmente los franceses, con los que la inteligencia americana del XIX se sentía especialmente identificada. Y sí, los ecos simbolistas, en un marco de decadencia aristocrática, se dejaban sentir en los versos

¹ Vid. J. L. Borges, 'An Anthology of Contemporary Latin American Poetry', *Miscelánea*, Barcelona, Random House Mondadori, pp. 629-634.

de Rubén Darío, José Asunción Silva, Amado Nervo, Leopoldo Lugones y otros, en los que se manifiesta (con la notoria excepción de José Martí) un rechazo a la realidad circundante y la invención de un mundo de oropel, de elefantes en desfiles y princesitas caprichosas. Preferible suponer, al menos en la imaginación, que la calle de Plateros era el México entero. Por supuesto, se trataba de escritores, en algunos casos, especialmente Darío, Lugones, López Velarde, el citado Gutiérrez Nájera, Huidobro (a veces Díaz Mirón, a veces Nervo, a veces algunos más), que en sus experimentos verbales vanguardistas encontraron sin duda vetas artísticas innegables. Si las antiguas colonias americanas no podían alcanzar las realidades modernas de Europa o del norte de América, sí podía surgir ese artificio por medio del lenguaje. “Y me puse del lado de los astros”, escribe convencido Lugones para borrar mentalmente una realidad aún pastoril y violenta.

De manera que las vanguardias hispanoamericanas surgen a contracorriente de su realidad. Su cosmopolitismo no es el de sus metrópolis, eternamente atrasadas, sino el de las europeas a las que, necios y poéticos, se entregan sin reservas. No es extraño, entonces, que los ismos hispanoamericanos se refugiaron preferentemente en la poesía, por una parte, y en la ficción, por otra.

Si las vanguardias en Europa habían nacido como corrientes contraculturales de crítica a una modernidad decadente, en Hispanoamérica ésta se revolvería, por una parte, ante la vaporicidad del Modernismo endeble y, por otra, por ese intento denodado de algunos grupos y escritores, por hacerse de una auténtica modernidad. Así surge el Creacionismo de Huidobro, al que le debemos su merecidamente célebre *Altazor* (1931), el Ultraísmo de Borges (del que después se alejaría), el Estridentismo de Maples Arce, opuesto, especialmente, a los experimentos cosmopolitas de Contemporáneos.

Los narradores de la Revolución Mexicana nunca se propusieron ser vanguardistas, por eso, quizás, se acercaron más a una verdadera revolución literaria, pues sus bases no fueron el rechazo de una realidad inexistente para ellos, como podrían ser la salvaje industrialización del mundo europeo, sino las injusticias que muchos de ellos vivieron en carne propia. La narrativa de la Revolución Mexicana también fue revolucionaria, ambición central de toda vanguardia, pero no por negar la realidad, sino por partir de ella para examinarla, aunque fuera de manera rudimentaria y, en ocasiones, tosca. Aun así, auténtica. Es paradójico que, bien entrado el siglo XXI, no se considere a esa narrativa surgida de la sangre de los explotados, una verdadera vanguardia artística.

Eso sin considerar que el fracaso rodeaba a las vanguardias europeas, de las que, dócilmente, muchas vanguardias hispanoamericanas (como siempre había sucedido y sucede) se nutrían. Es por lo que uno de los historiadores

más influyentes del siglo xx, el británico John Ernest Hobsbawn, tildará a las vanguardias más bien de retaguardias. Para el historiador, una película como *Lo que el viento se llevó* (1939) era formalmente más revolucionaria que todas las sutilezas que el cubismo habría procreado. Qué decir de aquellas formas poéticas vanguardistas que no proveían a su público de nuevas formas para examinar la realidad, sino para huir de ella, y producir, por ello, nuevas experiencias estéticas.

Más interesante el jazz, el tango o el bolero, quizás, que las experiencias literarias vanguardistas. La expresión "las palmeras / borrachas de sol", de Agustín Lara ("Palmeras"), o el "Soy prisionero del ritmo del mar / de un deseo infinito de amar / y de tu corazón" ("Prisionero del mar", de Antonio Prieto), le dicen más al comensal de la cantina (refugio sentimental de todo desdichado por soledad o por amor), digamos, que el "Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera / y el grito de la estatua desdoblado la esquina", de Xavier Villaurrutia ("Nocturno de la estatua", uno de sus poemas más significativos). Tal vez porque el refugio de las vanguardias no es el tinacal del pulque, el arriar de la mula o el jineteo del gaucho, realidades muy inmediatas, sino el intento abortado de alcanzar la cumbre de los dioses.

Hay, pues, en las vanguardias hispanoamericanas un doble fracaso. Por una parte, porque respondían a realidades que de ninguna manera eran las que habrían propiciado el nacimiento de las vanguardias europeas, su ejemplo y guía. Y, por otra parte, porque en sus mejores casos, lo que se propusieron era, en realidad, un ajuste, una nivelación con los grandes acontecimientos artísticos universales, como, modestamente, aspirara Alfonso Reyes, de ahí su fortuna ocasional.

No es extraña tal situación porque, si bien las vanguardias hispanoamericanas pueden observarse como el extravío o el despropósito de una vía literaria, el fracaso es uno de los elementos que mejor alimenta la poesía. En su *Autobiografía de un fracaso* (1981), Eduardo Lizalde habla no sólo de su despropósito poético inicial (el *Poeticismo*), sino del de todas las vanguardias. Como si de la caída, de la valoración de la derrota y el fracaso surgieran las mejores voces. El propio Lizalde, acaso Enrique González Rojo Arthur (una de nuestras voces líricas más destacadas) y Marco Antonio Montes de Oca (escribía sin saber a dónde iba, pero eso no le impedía llegar) encontraron la mejor tesitura de sus voces fuera del furor de sus sueños mecanicistas. El ejemplo de Roberto Bolaño es muy aleccionador en este sentido. Involucrado dentro de las fabulaciones *infrarrealistas* de la prosodia juvenil que lo envolvió, es complicado encontrar en el "último escritor latinoamericano", como lo definiera Jorge

Volpi², los rastros de esa poética, más allá de la gran riqueza anecdótica que reciclara del “tiempo mexicano” en su narrativa. ¿Son vanguardistas los poemas de Vallejo, Neruda, Castellanos, Pizarnik o Juarroz? En Vallejo se advierten, por momentos, los estertores de un posmodernismo, la cuidada tensión entre un versolibrismo y la factura de la métrica clásica, pero como en el caso del resto de los poetas mencionados, lo que se advierte es, sin más, la poesía en su dimensión más profunda y desnuda, como todo poema aspira a ser. Algo tan contundente, en este sentido, se puede alegar acerca de la poesía de Tomás Segovia o de Rubén Bonifaz Nuño. Los sonetos del primero se apegan completamente a la forma métrica clásica, pero qué absorta novedad hace de su tratamiento versal y la comunión de los cuerpos que se anudan en palabras; y en el caso del segundo, encontramos la variante del empleo del acento en quinta (como bien apunta Evodio Escalante) que le confiere a su poesía un toque singular a los temas de siempre. Clásicos y contemporáneos.

Y, quizás, también, porque las grandes obras de los escritores hispanoamericanos, rara vez se quisieron vanguardistas, aunque finalmente lo fueran. ¿*Muerte sin fin* (1939) de Gorostiza es vanguardista? Los temas que se propone no son muy distintos que los de uno de los grandes poemas del siglo xx: los decasílabos de *El cementerio marino* (*Le cimetière marin*, 1920) de Valéry. La angustia de estar en un vaso (que bien puede trastocarse en el Mediterráneo) en donde nos acecha una muerte sin fin ni principio; absoluta. Una muerte que no termina de morir. Tema sobre el cual se desdobra la gran novela de Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), la que tampoco se pensó vanguardista. *Las montañas del oro* (1897) de Lugones, sí se propuso vanguardista y lo fue (dentro de las cumbres del Modernismo), porque su búsqueda no se encontraba en innovar, sino en decantar en precisos alejandrinos la grandeza del águila (el poeta en su solitaria imaginación) que, al volar, poco atiende los rencores de la hormiga (cualquiera que la metáfora aluda) que la envidia en su profusa grandeza y vuelo soberano.

Lo extraordinario de un poema como *Piedra de sol* (1957) no es tanto sus intentos vanguardistas (Paz se alimenta, más que nada, de la universalidad surrealista en su concepción), sino porque incorpora, de un modo singular y afortunado, la fusión de los tiempos perdidos en el aciago presente de todos. El notorio fracaso ultraísta de Borges no supuso, de ningún modo, su fracaso literario. Al contrario. *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), libros decididamente alejados de cualquier intentona vanguardista (como el conjunto de la poesía

² Vid. *El Universal*, 16 de junio de 2011.

de sus últimos años), son asombrosos ejemplos de lo más granado de una literatura en verdad universal que trascendió los límites del Río de la Plata y se instaló en los confines del planeta. Y lo hizo, paradójicamente, a partir de la reflexión incesante y vasta, de los oscuros dilemas de un discreto bibliotecario casi ciego, de los avatares de Borges mismo. Un ciego que nos iluminó para siempre. Iluminó el camino que las siguientes generaciones de escritores hispanoamericanos han seguido o intentado seguir.

A partir de entonces, las vanguardias que mejor digestión hicieron de los temas planetarios fueron, acaso, las que no intentaron ser vanguardistas y fueron fieles a lo que somos como región y pueblos que saben instaurar el tiempo hispanoamericano en cada amanecer y su final en todo crepúsculo. Hombres y mujeres que han fundado una versión peculiar de lo que han querido que sea el Nuevo Mundo. La fundación de la Comala de Rulfo, del devenir inseguro del héroe –un antihéroe– Demetrio Macías, de *Los de abajo* (1916, 1920), de Mariano Azuela. El saber de su personaje no es mayor, en su deriva revolucionaria, que la de los demás personajes de la novela de Mariano Azuela. Su orfandad desnuda es no saber, como los otros, lo que busca. Aunque la novela funda un estilo, el de la instantánea (como asegura Antonio Castro Leal) que habrá de recorrer la literatura mexicana desde entonces hasta culminar tal forma, la de la instantánea, en la novela, plena de escepticismo revolucionario, de Juan Rulfo.

Obras posteriores del ámbito hispanoamericano han seguido esa deriva. Fundar el presente en un pasado que sigue vivo, en *Los recuerdos del porvenir* (1963), como bien atajó el tema Elena Garro, o en los confines de una guerra interminable, como en *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, en donde el tiempo es cíclico, como en *La suave Patria* (1921) de Ramón López Velarde, en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar, en los que el tiempo de los aztecas sigue pululando en las calles de Ciudad de México y en las de Buenos Aires. En las obsesivas reflexiones de una Carlota encerrada y loca, en un castillo de Bélgica, desde el cual sueña su proyecto, el de ella y Maximiliano, el de fundar una nueva civilización en el Nuevo Mundo, se exhiben, notorias y exultantes, en *Noticias del imperio* (1987), de Fernando del Paso. Y más acá, en obras como *Nadie me verá llorar* (1999), de Cristina Rivera Garza, en la que una dama de principios del xx halla la libertad en el oficio de prostituta; en la entropía diacrónica *Rasero* (1993), de Francisco Rebolledo, que nos cuenta la transición de un ilustrado español en uno francés y su condensación en el mundo hispanomexicano del siglo xx. Quizás, porque no buscan, ser vanguardistas para serlo, pues saben que el pasado siembra sus huellas y está tan presente como el presente mismo, y esa es nuestra nota vanguardista, la verdadera, la

que, a fin de cuentas, funda la tradición tan anhelada por Jorge Cuesta, la de la presencia simultánea de todos los tiempos en América Latina y no solo en Hispanoamérica. No la de una muleta, sino la de una carretilla con alas. Tiempos y espacios que confluyen en un mismo tiempo y espacio hispanoamericanos y universales. El del *vintage* perpetuo de la divina decadencia ancestral y moderna. El barroquismo de nuestro irremediable clasicismo vanguardista.

Así se cumple un *dictum* borgeano, inhallable como tal en el *corpus* de su inmensa obra, pero presente en el curso de la misma: “Ante la falta de una tradición propia, apoderémonos de todas.” No es el momento de repasar sus complejas alusiones al cristianismo y la cábala, al mundo de los gauchos y el de los vikingos, a la combinación de matemáticas y literatura, de filosofía y vida cotidiana: como traductor, reseñista e integrante del consejo editorial de la revista *Sur*, conoció una infinidad de propuestas que llegaban a la mesa de redacción de la misma. No hace falta decir que, dentro de la lectura del Mundo ofrecida en la declaración mencionada, estaba incluyendo el complejo apoderamiento epocal y estilístico realizado por Alejo Carpentier, o la predicción del realismo mágico en la obra de Miguel Ángel Asturias y Augusto Roa Bastos, o la nueva novela urbana en la línea de Leopoldo Marechal, o las cultas y enormes novelas de Manuel Mujica Láinez que prefiguran a Fernando del Paso, mención incompleta de esos viejos maestros posvanguardistas y padres del llamado *boom* latinoamericano.

Entonces, ¿dónde quedaron las vanguardias hispanoamericanas? En obras aisladas de autores “vanguardistas” que no hubieran emigrado, posteriormente, hacia su propio destino literario. La obra de César Vallejo no es importante por “vanguardista”, sino por ser vallejiana; lo mismo ocurre con las “imprudencias” de Nicanor Parra. Si la crítica considerara vanguardia al Infrarrealismo, cometería un grave error de percepción: no todos los “ismos” son vanguardias, sospechosísimas como las “turas” denunciadas por Cortázar en *Rayuela*. Durante el primer cuarto del siglo *xxi* hablar de vanguardias es hablar de algo tan rancio como la reivindicación del “colonialismo” literario, a la manera de Valle Arizpe.

Casi ninguna vanguardia cuenta con obras maestras, con obras maestras reconocibles, salvo pocos ejemplos pictóricos (Picasso, Magritte), cinematográficos (Murnau, Buñuel) y muchos de sus hijos derivados. Pero el destino y la vocación de las vanguardias no fue el de crear obras maestras, sino provocadoras. Éstas impulsaron innovaciones, irrupciones, disrupciones, violencias y sinsentidos que no siempre fructificaron en las vanguardias mismas, sino en sus más organizadas e inteligentes herederas.

En tal sentido, para bien o para mal, con sus aciertos y errores, consideramos que la paradigmática obra maestra del vanguardismo hispanoamericano

fue *Altazor*. Este brillo vanguardista es suficiente, quizás, pues bastó para iluminar los delirios de aquellos artistas, presentes, pasados y futuros, que vieron en la creación misma el único asidero que la justifica. El efecto estético (“mi propósito es meramente asombroso”, afirmaría Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*) como único propósito al que debieran atenerse todo arte y todo artista.