

1999

## La configuración de una poética moderna en la vanguardia de los años veinte

María Rosa Lojo

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Lojo, María Rosa (Primavera-Otoño 1999) "La configuración de una poética moderna en la vanguardia de los años veinte," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 49, Article 51.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss49/51>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

# LA CONFIGURACIÓN DE UNA POÉTICA MODERNA EN LA VANGUARDIA DE LOS AÑOS VEINTE<sup>1</sup>

María Rosa Lojo  
Universidad de Buenos Aires

## 1. Vanguardia, modernidad, modernismo.

La primera cuestión que nos plantean estas reflexiones sobre la gran aventura de la modernidad argentina en la segunda década de nuestro siglo, es justamente en qué relación se hallan los términos “modernidad” y “vanguardia”. La historia de la palabra “moderno”, seguida con precisión por H. R. Jauss<sup>2</sup>, indica que *modernus*, derivado del adverbio *modo* (recientemente, ahora), significa “lo que es actual, lo presente, contemporáneo del que habla”. En ese momento (estamos en el bajo latín del siglo V) *modernus* se opone a un pasado ya secularmente lejano: la antigüedad de la cultura griega y romana. Pero este hiato entre lo “antiguo” y lo “moderno” se irá acortando con ritmos de vértigo. Ya en el siglo XIX “antiguo” (y también caduco) será todo lo pasado, aun el pasado inmediato de la generación o la moda artística anteriores. La *modernidad* se instauraría en principio como obsesión por el presente, desinteresada tanto del pasado como del futuro y relacionable tan sólo con la eternidad, a la que se opone, hallando en esta oposición tanto su singularidad como su irremediable límite y sentencia de muerte. La vanguardia, por su parte, daría otra vuelta de tuerca sobre esta valoración de lo nuevo que la modernidad impuso, en tanto, señala Antoine Compagnon, “supone una conciencia histórica del futuro y la voluntad de adelantarse a su tiempo”<sup>3</sup>. La negación de la tradición que la idolatría de lo nuevo implica, se exaspera y se desliza entonces hacia “una tradición de la negación, hacia lo que podría llamarse un academicismo de la innovación que las sucesivas vanguardias denunciarán antes de sucumbir a él”<sup>4</sup>. La idea de progreso como paradójica continuidad de

traiciones y rupturas signa el relato ortodoxo de la tradición moderna leído desde el concepto de vanguardia.

Por otra parte, una palabra emparentada con la “modernidad” resulta especialmente significativa en relación con la vanguardia argentina que nos ocupa. Se trata del movimiento literario “modernista”, del cual parte y contra el cual se inscribe la renovación estética argentina de los años veinte. Si el modernismo se autocaracterizó, y fue caracterizado por los críticos, como su mismo nombre quiso de algún modo marcarlo, por la búsqueda de lo nuevo, de lo personal, de lo original<sup>5</sup>, esa novedad de ayer estaba ya gastada cuando advienen a la poesía los jóvenes de la vanguardia. Era, precisamente, una retórica conclusa que se debía negar, aunque el modernismo, como ninguna otra manifestación artística, hubiese marcado el genuino comienzo de la modernidad literaria y cultural en América Latina<sup>6</sup>.

De modo pues, que nuestros vanguardistas de los años '20, a los que se acostumbra englobar bajo el nombre genérico de *martinfierristas* (debido al área de influencia de la revista *Martín Fierro*, en la que todos ellos actuaron) se consideran los verdaderos *modernos* que aportan el escándalo de lo nuevo a una tradición anquilosada en cuyo centro se sitúa la figura patriarcal de Lugones. Dónde está lo nuevo que el martinfierrismo pone en la escena cultural y en qué medida se relaciona con lo viejo, con las corrientes más profundas de lo que podríamos llamar la “tradición argentina”, y hasta qué punto esa novedad convertida en *clasicidad* sigue alimentando hoy nuestra literatura, es uno de los puntos que quisiéramos dilucidar aquí.

## 2. “Hechicería de la imagen” para “añadir provincias al Ser”.

La vanguardia martinfierrista desciende, como es sabido, del ultraísmo español que se nuclea alrededor de las revistas *Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra*, y cuyos círculos frecuenta, durante su estadía en Europa, Jorge Luis Borges. De regreso en Buenos Aires, éste difunde entre sus contemporáneos la plataforma estética del movimiento. La prestigiosa revista *Nosotros* -de la que los jóvenes, en breve, tomarán distancia- reproduce en 1921 su versión del credo ultraísta<sup>7</sup>, que coloca a la metáfora como elemento central de la lírica, propicia la síntesis de imágenes y solicita la eliminación del rebuscamiento sintáctico, los “trebejos ornamentales”, el confesionalismo, el didactismo, lo anecdótico y narrativo, y todos los impedimentos para la articulación de una poesía pura que proporcione “una visión inédita de algún fragmento de la vida”, y cuya meta principal sea la “transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional”. Ramón Gómez de la Serna -“Ramón”, para el grupo- famoso por sus “greguerías” (metáforas irreverentes y brillantes como fuegos de artificio) y también

vinculado al ultraísmo español, es una de las figuras más seguidas y admiradas por nuestros vanguardistas que profesarán el culto de “lo nuevo” plasmado en imágenes insólitas.

Varias revistas: primero la mural y efímera *Prisma* (1921), *Inicial y Valoraciones*, *Proa* en sus dos etapas (1922-23, y 1924-25)<sup>8</sup>, y sobre todo *Martín Fierro* (1924-1927) articularán el espacio donde la vanguardia busca sus condiciones de legitimidad y la construcción de un nuevo campo intelectual. Abundan allí las declaraciones que atañen a la autonomía del arte y a la renovación de su lenguaje, a la función del escritor y a la diferente lectura de la tradición que se debe acometer. Guillermo de Torre presenta las raíces del movimiento argentino en su libro *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid: Caro Raggio, 1925) comentado en el número 8 de *Proa*. La metáfora sigue siendo pivote de diversos artículos, en particular los de González Lanuza, quien, dentro de la brevedad, en uno de ellos: “Química y física de las metáforas” -*Martín Fierro*, II, N° 25 (1925)- se acerca, con su definición de metáforas “químicas” (las que crean nuevas naturalezas y dan lugar a nuevos conceptos) tanto a las reflexiones posteriores de Marechal sobre la estética martinfierrista expresadas en *Adán Buenosayres*, como a las tesis de uno de los más importantes teóricos de la metáfora de este siglo: el filósofo Paul Ricoeur. Precisamente en una crítica al libro *Prismas*, del mismo González Lanuza (*Proa*, I, N° 1) se había ocupado antes Borges de distinguir al ultraísmo argentino del peninsular. Vale la pena transcribir la cita:

“El ultraísmo de Sevilla y Madrid fue una voluntad de renuevo,...fue una lírica escrita como con grandes letras coloradas en las hojas del calendario y cuyos más preclaros emblemas -el avión, las antenas y la hélice- son decisores de una actualidad cronológica. *El ultraísmo en Buenos Aires fue el anhelo de recabar un arte absoluto que no dependiese del prestigio infiel de las voces y que durase en la perennidad del idioma como una certidumbre de hermosura.* Bajo la enérgica claridad de las lámparas, fueron frecuentes, en los cenáculos españoles, los nombres de Huidobro y de Apollinaire. Nosotros, mientras tanto, sopesábamos líneas de Garcilaso solicitando un límpido arte que fuese tan intemporal como las estrellas de siempre. Abominamos los matices borrosos del rubenismo y nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, *por su algebrica forma de correlacionar lejanías.*”<sup>9</sup>

Consciente como ninguno del peligro implícito en la exaltación irrestricta de “lo nuevo” -esto es, el desgaste del hallazgo, su precipitación en el despeñadero de la caducidad y su inmediato reemplazo- Borges insistirá en el carácter absoluto de un arte intemporal, donde la afortunada “correlación de lejanías” propia de la “metáfora química” (González Lanuza) o la “metáfora viva” (Paul Ricoeur) perdure, resplandeciente, como una

dimensión hasta entonces no descubierta del ser, que se integrará en el mapa de una realidad ensanchada por el artista.

Un texto clave del libro juvenil *Inquisiciones*, habla justamente de la etapa que sigue al primer momento de entusiasmo lúdico y acrobacia verbal (el “sentido festival del arte” o el espíritu deportivo<sup>10</sup> que dieron el “tono” vanguardista) ¿Qué ocurre “después de las imágenes”<sup>11</sup> cuando se tocan los límites del mero gesto de escándalo, y se aspira a trascender la pirueta ingeniosa?

“La imagen es hechicería (...) Hay algo superior al travieso y al hechicero. Hablo del semidiós, del ángel, por cuyas obras cambia el mundo. *Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad, es aventura heroica*”.

Este afán de transmutar la mera diversión en épica constructiva, se centra, en la etapa juvenil de Borges, sobre dos tareas que considera como patrimonio “natural” del argentino criollo y que constituirán espacios claves de su geografía mítica propia: la pampa y el suburbio<sup>12</sup>. Tal apropiación de territorios poéticos y la convicción creciente de que las metáforas recrean relaciones eternas donde la novedad es apenas una sutil diferencia en la entonación de la voz, constituirán en adelante dos rasgos estables de una poética mucho más preocupada por la “eterna certidumbre de hermosura” que por el efecto inmediato de sorpresa.

De qué manera la vanguardia logra, en efecto, con Borges a la cabeza, rediseñar los espacios habituales en un entramado original que hoy es territorio aceptado y habitado de nuestro imaginario estético, será tema de las consideraciones siguientes.

### 3. Formas de la ciudad: Borges, Gironde, y un Marechal tardío.

*Fervor de Buenos Aires* (1923)<sup>13</sup> se autodefine desde el prólogo del mismo autor frente a la poética “decorativamente visual y lustrosa” de Góngora y Rubén, como otra lírica “meditabunda, hecha de aventuras espirituales”. Si en el Borges de esta hora pervive aún un ultrafista *sui generis*, predomina empero en este libro el impulso introspectivo y metafísico sobre el lúdico, y la precisión o conmoción sobre la mera codicia de novedades: “Siempre fui novelero de metáforas, pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito”.

Con todo, hay determinadas marcas, muy propias de la estética de la hora y de las preocupaciones borgeanas del momento, que se acentúan en el poemario inmediatamente posterior *Luna de enfrente* (1925)<sup>14</sup> pero que se irán diluyendo en la poesía de la madurez. Estos rasgos característicos de

ostentosa “modernidad” y “argentinidad” serán atenuados o eliminados en ediciones sucesivas de los mismos libros. Se observa ante todo, en ambos textos, una preocupación por “el idioma de los argentinos” (título éste de un ensayo de 1928, no recogido en las *Obras Completas*) que lleva a Borges, en *Luna de enfrente*, a modificar la ortografía convirtiendo la “y” conjuntiva en “i”, dejando caer la “d” final de las palabras (“s,” por “sed”, “soledá” por “soledad”), o bien, a elidir la “d” intermedia: “nombrao” por “nombrado”, “tapao” por “tapado”, utilizando “j” por “g” - hasta en su mismo primer nombre, “Jorje”-, etc. El autor aclara en el prólogo que no se complace en el pintoresquismo, en la caricatura lunfarda o en la proyección folclórica: “Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo: no en gauchesco ni arrabalero, sino en la heterogénea habla vernácula de la charla porteña”. Aun admitiendo que se trate de un retorno a la coloquialidad y no de una impostación estética, es imposible desconocer, por otra parte, la deliberada artesanía que construye neologismos para darle al verso un renovado, a veces extraño aire criollista, que utiliza las palabras en el prístino sentido etimológico, que emplea transitivamente verbos intransitivos, que verbaliza sustantivos, que apela a vocablos del habla popular: términos como “atalayar”, “realicé,” (en la acepción de “darse cuenta de”, “comprender” algo), “solicitar” (por buscar), “criminar”, “pobrería”, “brujulear”, “plumazón”, “alancear”, “albriciar” (*Fervor de Buenos Aires*), o bien “encruelcerse”, “enjunándose”, “adunar”, “soñación”, “atorrar”, “bienaventurar”, “soguerío”, “olvidanza”, “hurañía”, “pobredad”, “brillazón”, “susurración”, “criollero”, “corazonero” “güellas” (*Luna de enfrente*) dan testimonio de estas búsquedas lingüísticas y estilísticas que, casi un cuarto de siglo después serán recordadas por Leopoldo Marechal, otro martinfierrista ilustre, en su caudalosa novela *Adán Buenosayres*.

Parodia dantesca en su última parte, Adán incluye un “Infierno” vernáculo situado bajo un ombú, cuyo demiurgo es Schultze, o sea, Xul Solar<sup>15</sup>, el pintor de la vanguardia e inventor del híbrido idioma “neocriollo”, otra utopía exacerbada de identidad e innovación. Los poetas martinfierristas - incluido Marechal (Adán) mismo- serán juzgados en este Infierno vernáculo, por sus delitos poéticos de arrogancia y extravagancia, aunque el juicio, a cargo de Musas esperpénticas, se vuelve aquí otra forma del elogio. Indirectamente laudatoria, a la vez que exacta, es la caracterización que se hace de la poesía juvenil de Borges, y aun de sus resonancias posteriores en la obra de madurez, señalando sus obsesiones y sus hallazgos:

“Lo malo está en que don Luis [dice la falsa Musa] ha querido llevar a la literatura sus fervores misticosuburbanos, hasta el punto de inventar una falsa Mitología en la que los malevos porteños adquieren, no sólo proporciones heroicas, sino hasta vagos contornos metafísicos.”

La respuesta de Adán defiende la gesta borgeana y la aventura conjunta de *Martín Fierro*:

“-¿No se ha dicho que sobre nuestra literatura viene gravitando un oneroso espíritu de imitación extranjera?

-¡Se ha dicho, no lo niegue! Y cuando un hombre como Pereda sale a reivindicar el derecho que lo criollo tiene de ascender al plano universal del arte, se lo ridiculiza y zahiere hasta el punto de hacerle sufrir las incomodidades de un infierno.”<sup>16</sup>

Pero la Musa vuelve a la carga, ensañándose ahora con las modificaciones ortográficas y los neologismos. Adán califica a lo primero de “travesura idiomática”, y en cuanto a lo segundo, se apoya nada menos que en el clásico Horacio para reivindicar el derecho de Borges (alias Luis Pereda, en la novela) a introducir en el idioma las *baldosidades*, *aljibismos* y *balaustradumbres* con las que la Falsa Euterpe termina de describir burlescamente ese “criollismo urbano de vanguardia” que se ha considerado (Sarlo) como el decisivo aporte original de la generación martinfierrista<sup>17</sup> y en particular -insistiría por mi parte- de la poética borgeana de este momento.

Más allá o más acá del voluntario criollismo lingüístico, *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente* dibujan una imagen particular de Buenos Aires y del pasado argentino. *Fervor...* nos habla de una ciudad vivida y sobre todo, ensoñada. Un mundo más virtual que real, regido por los avatares de la luz y que puede desvanecerse en cuanto la mirada se aleje de él: la mirada de Dios (“Amanceer”), o la simple mirada del caminante que va construyéndolo: “Yo soy el único espectador de esta calle, /si dejara de verla se moriría” (afirma en “Caminata”, el sujeto lírico, introduciendo ya el idealismo como componente estético y filosófico de esta poética). La evanescencia de lo percibido se compensa por su inscripción como forma interior indeleble: “Las calles de Buenos Aires - reza el primer poema- ya son la entraña de mi alma”. Un denso tejido de afectos instala el mundo externo de la ciudad en una relación de absoluta cercanía, de familiaridad inmediata. El suburbio que se confunde con el campo hasta perderse en él, no es sino una prolongación de la casa, un ámbito de irrefutable pertenencia.

Quietud, remanso, ternura, son palabras que se reiteran, creando un espacio de comprometida contemplación y gozo, donde la única violencia proviene de un cielo que se desangra o se desgarrá (otros dos términos repetidos en el texto) en múltiples ponientes. La desmesura del cielo y de la luz conviene a un territorio que es esencialmente “el llano”, que sigue siendo Pampa y apertura infinita. Símbolos patrios (las banderas); elementos del pasado épico (lanzas o espadas), indicadores de la criolledad: el “mate curado”, que da su olor a la noche, o el truco, o la guitarra o el daguerrotipo de la sala antigua; préstamos del lenguaje religioso (sacrificio, crucifixión, milagro, santificación) estilizados estéticamente, se entrelazan en una

compleja mixtura que le da a este primer libro borgeano un tono inconfundible. Realidad e irrealidad, olvido y memoria, exterior e interior, alma y mundo objetivo, ciudad y campo, individuo y especie, luz y oscuridad configuran un mapa de tensiones delicadas, de identidades y contrastes que marcarán toda una obra signada por la dialéctica de la singularidad y la repetición, y que anuncia futuras perplejidades en la recurrencia del “simulacro de los espejos”, abundantes e inquietantes ya en estas primeras páginas.

*Luna de enfrente* retorna sobre estas imágenes sobreañadiendo el énfasis criollista que ya mencionáramos, incorporando formas estróficas rimadas y hasta coplas, y volviendo a colocar en lugar protagónico a figuras controvertidas del pasado histórico, cuestionadas desde la propia tradición familiar de Borges<sup>18</sup>: si en *Fervor...* se trataba de Rosas, ahora es Juan Facundo Quiroga, en uno de sus poemas más difundidos después: “El general Quiroga va en coche al muere”, expurgado en ediciones ulteriores de sus más visibles -o escandalosos- criollismos. También se intensifica en este texto el tema amoroso, entretejido con experiencias de distancia (un segundo viaje a Europa de la familia), de incumplimiento y desdicha, y tratado, desde el punto de vista erótico, con elusivo pudor.

Muy otra es la ciudad que aparece en los libros de Oliverio Girondo, el primero de ellos *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*<sup>19</sup> (1922) Desde su título, que trivializa y quita solemnidad al acto de lectura, incorporándolo al ajetreado ritmo urbano, se emprende un ataque sin concesiones contra lo sublime. Si también Borges, como toda la vanguardia, comparte esta posición, lo hace desde un ángulo distinto: es cierto que *Luna de enfrente* supone, *ab initio*, un desacartonamiento del célebre tópico, su ingreso en la espontánea cotidianeidad: “El enfrente no la deprime, pero la urbaniza, la chista, la vuelve luna aporteñada, de todos. Así me gusta y así la suelo ver en la calle”, dice en “Al tal vez lector”.

Pero la poética revulsiva de Girondo tiene, en este sentido, alcances mucho mayores. Baste sólo atender a las irreverentes metáforas que articulan una imagen no ya cercana o aporteñada, sino grotesca, o bien impersonal, del famoso satélite: “mientras la luna engorda, como en cualquier parte, su mofletudo visaje de portera” (p.20), o bien: “La luna, como la esfera luminosa del reloj de un edificio público” (p. 27). Tampoco la ciudad es siempre Buenos Aires. Con las escenas porteñas se mezclan, a manera de *collage*, “vistas” variadas de otras partes del mundo. Douarnenez, Río de Janeiro, Venecia, Dakar, Sevilla, Chioggia, Biarritz, París, Mar del Plata, Verona, conviven con fracturadas imágenes de una ciudad sobre la cual no se ha ejercido trato de apropiación. Todo es, en *Veinte poemas...*, exterioridad, afuera, espacio público. No hay ligaduras de añoranza o pertenencia, no hay profundidad del alma ni privacidad del cuerpo, que se fragmenta en entidades autónomas: sexos o pupilas que se licúan, senos fosforescentes, cabezas flotantes de caucho; hasta la propia sombra, de repente, se independiza y se



arroja entre las ruedas de un tranvía (p.18). El mundo es pura aparición, espectáculo farsesco, circo, carnaval o cabaret, dispuesto a las transformaciones más insólitas, tanto para la diversión como para el terror. No hay esencias estables, el alma o los labios pueden quitarse y ponerse como máscaras, se suprimen las distancias entre lo natural y lo artificial, lo animado y lo inanimado, la máquina y el hombre, lo material y lo espiritual. Hay faroles que parecen “apaches” fumando un cigarrillo en las esquinas (p. 27), y hay una inglesa idéntica a un farol (p.28) que pasa por la calle. Los sentimientos más inasibles, las actividades ideales, se definen con metáforas concretísimas: así, la tristeza se parece “a un par de medias tirado en un rincón” (p. 27). o la alegría tiene “zapatos de goma” que rebotan sobre la arena (p.14).

La ingeniosa obscenidad del lenguaje, la deshumanización del erotismo, la utilización paródica de símbolos sacros que se vinculan con la reprimida sexualidad (es ya clásico el poema “Exvoto a las chicas de Flores”) conforman una inflexión de lo “moderno” radicalmente distinta de la que propone Borges, y, en general, del “criollismo urbano” que no agota, por cierto, las posibilidades de la vanguardia.

#### 4. Formas de la intemperie. El mito del Sur.

Dos libros claves: *Días como flechas* (1926)<sup>20</sup> de Leopoldo Marechal, y *El Imaginero* (1927)<sup>21</sup> de Ricardo Molinari, muestran que el territorio poético del martinfierrismo se extiende más allá de los límites de la Capital y sus suburbios, y más acá -más adentro- que la constelación cosmopolita de Girondo. Si *Fervor de Buenos Aires* es el libro de la renovada memoria que se ahonda en un presente remansado hacia la eternidad; si *Veinte poemas...* es la vertiginosa instantaneidad del mundo, abigarrada de visiones simultáneas que aturden los ojos, *Días como flechas* es grávida tensión de futuro, fiesta de la inauguración y la inminencia de lo nuevo, de lo auroral: el cazador sale a perseguir los días venideros sobre la tierra que huye como un antílope; el enamorado urde una canción para que madure la niña que ama, el poeta se asoma a lo imposible: la poesía del silencio: “Yo soy la tentativa de otro mundo sin pluma”. Un lenguaje de rica sensorialidad trama cruces metafóricos audaces para hablar de la pureza de lo no nacido. Surge ya la figura femenina proyectada a imagen cósmica -que acompañará, adensándose, toda la obra marechaliana- como la creadora y la doncella, la que abre “el estuche de los amaneceres” y calza los pies del día, y también la que deshace en las manos el “ovillo del sol” y despide lo muerto.

Si bien el ámbito de esta poética reconoce algunos elementos exóticos: bambúes o lotos, o una “reina Til”, que parecen escapados de una escena modernista pese a la insolencia de la invención metafórica (la luna es “un

loto que rompen a picotazos las cigüeñas”), los seres y los espacios evocados pertenecen, en general, al campo argentino: el que volver a exaltar Marechal en un libro de su madurez, los *Poemas australes*. Montes, zorzales, bueyes, un zaino muerto, alazanes, los “aleros en el Sur”, “el lazo flojo de las vidalitas”, huevos de perdiz, cigarras y cedrón, remiten a un paisaje familiar, la llanura austral de labranza y pastoreo que ser narrada en las evocaciones de infancia del *Adán Buenosayres*. Este *habitat*, tan caro a la tradición argentina, se articula poéticamente con una modernidad desafiante. Ciertas construcciones metafóricas: un “cielo redondo y azul como los huevos de perdiz” (p. 39), o “las enredaderas de tus voces” en las que “incuba sus tres huevos azules un pájaro de gracia” (P. 50), o “el amor más alegre que un entierro de niños” (p.72) han sido enjuiciadas también en el Infierno de Schultze y han salido absueltas por una decisión poética que defiende -como hubiera dicho González Lanuza- las “metáforas químicas”, las que crean nuevas naturalezas<sup>22</sup>.

Estrechamente emparentado con esta estética, aunque más cauto en la innovación metafórica, se halla *El Imaginero* de Molinari. Profundamente musical, recreador de viejas formas métricas españolas -pero con un acento ligero y despojado de retórica-, dado a la copla, a la canción, a la elegía, el texto de Molinari es homenaje al pueblo provinciano, a la infancia perdida, y al inmenso espacio sureño hecho de viento y de cielo. “Todas mis palabras se van hacia el Sur...” enuncia, marcando un rumbo ya decisivo en la poética madura del autor, y exhibiendo una de las figuras más poderosas en el imaginario social y estético argentino: el sur del Sur, el sur de la ciudad, el confín de la tierra, aún intocado por el hombre y donde existe todavía la posibilidad de una inmersión, casi lustral, en el Origen. Un elemento se reitera, curiosamente, en este texto: el mar. Un mar asimilado al cielo, donde el viento sur es navegante, una sepultura de agua donde se espera alguna vez la presencia de Dios, una esperanza de viajes y de sirenas, una travesía en el amor. Este mar simbólico, imaginario, se conecta con un mar verdaderamente transitado por otro martinfierrista, Sergio Piñero, fallecido muy joven, que dejó algunos poemas y un raro libro en prosa poética: *El Puñal de Orión*<sup>23</sup>, cuyo eje narrativo está dado por el relato de su viaje en el mar austral, que lo llevó, en un itinerario poco frecuente por esos días, hasta Tierra del Fuego. Quizá porque, como dijera Borges en un artículo ya citado, el mar resulta un paisaje ajeno al argentino criollo (“sólo nos pertenecen el arrabal y la Pampa”)<sup>24</sup>, esta visión oceánica se transfigura en experiencia del llano, de manera que el huracán puede convertirse en jinete montado en el zaino oscuro del cielo, las olas en rebelde yeguada, la luz del trinquete en candil de rancho, el barco en poste, y el navegante en gaucho: “...los dos al unísono imitamos con nuestro grito alegre la expresión gutural de los gauchos en los rodeos camperos” (cap. III, p. 56). En el espacio ilusorio de un lenguaje que constantemente habla del mar con las imágenes

de la tierra, Piñero ha levantado lo que se podría llamar una “metáfora ética” en la terminología de Booth<sup>25</sup>, esto es, una metáfora que presenta un *ethos*, un carácter, cuyo rasgo sobresaliente es el coraje gauchesco y cuyo ámbito es la llanura.

## 5. Ser moderno, ser argentino.

A estas dos “obligaciones”, autoimpuestas en su época de milicia vanguardista, se refiere Borges en un prólogo tardío a *Luna de enfrente*, fechado el 25 de agosto de 1969. Tiene setenta años, ya ha escrito sus grandes obras y vuelve a mirar, con distancia crítica, aquellos propósitos de su juventud. -“Nada más inútil que empeñarse en “ser moderno”, esto es, “ser contemporáneo, ser actual”. “Todos fatalmente lo somos”- concluye. “Nadie...ha descubierto el arte de vivir en el futuro o en el pasado”. Lo mismo ocurre con el segundo ítem. “Olvidadizo de que ya lo era -ironizá quise también ser argentino”<sup>26</sup>.

A pesar de estos énfasis innecesarios, lo cierto es que la vanguardia de *Martín Fierro* funda una manera de “ser moderno”, esto es, de atestiguar su tiempo histórico, y responder a su reclamo, que es también una manera de argentinidad e instaura una relación original entre lo argentino y el lenguaje, entre lo argentino y la tradición propia, entre lo argentino y la tradición universal. No hay después de todo tanta distancia entre Gironde y Borges. Si uno acumula imágenes de las ciudades del mundo, el otro acumula pensamientos de otras culturas que refluyen sobre la nuestra (ya *Fervor de Buenos Aires* se abre con una cita de Sir Thomas Browne); el poeta cosmopolita no olvidará la tradición rural (a la que retorna, a su manera personalísima, en *Interlunio y Campo nuestro*)<sup>27</sup> y Borges recordará en toda su obra, y en uno de sus más lúcidos ensayos (“El escritor argentino y la tradición”)<sup>28</sup> que nos pertenece con legitimidad y libertad, el entero legado de la cultura humana. Dice allí, en definitiva, con otras palabras menos desenfadadas, lo mismo que Gironde en su epígrafe a *Veinte poemas...*: “en nuestra calidad de latinoamericanos poseemos el mejor estómago del mundo”.

La vanguardia de los años veinte reunió autores que son ya clásicos de la literatura nacional. Nuestra llamada postmodernidad contempla hoy, acaso con melancolía, una eclosión creativa que replanteó las condiciones de la escritura argentina y su relación con el pasado y con el futuro. Por ella adquirimos, no una identidad estática -que sería una cárcel conceptual- sino la disposición para reformular constantemente esa identidad en forma dinámica y la certeza de que lo que escribimos *en* y *sobre* esta provincia del mundo -nuestra querencia- también pertenece con derecho a la mejor literatura universal.

## NOTAS

- 1 Trabajo leído en las XI Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires, tema "La Modernidad", convocadas por el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- 2 Hans Robert Jauss, "La modernité, dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui", *Pour une esthétique de la réception* (Paris: Gallimard, 1978).
- 3 Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, (Caracas: Monte Ávila, 1993), p. 36.
- 4 Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 41.
- 5 Cfr. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), T.I, Cap. XI; Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo* (Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985): Rama destaca, en todos los autores importantes que definen la época modernista, el afán de personalismo, de libertad, y la voluntad de innovación (p. 27).
- 6 Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina* (México: Joaquín Mortiz, 1971), enfatiza tanto la "revolución simbólica" que opera el modernismo contra la sociedad de su tiempo como la revolución estética que atañe a fondo y forma del lenguaje literario.
- 7 Jorge Luis Borges, "Ultraísmo", en *Nosotros*, XXXIX, N° 151 (1921), pp. 467-471.
- 8 Beatriz Sarlo ha señalado con justeza las diferencias no despreciables en el matiz y gradación de la postura estética que presentan estas revistas, aunque todas ellas formen un "frente conjunto" de la vanguardia: si *Proa* es más bien un instrumento de modernización, pero sin cortar nexos con lo anterior, *Martín Fierro* ya marca una decidida ruptura; cfr. *Una modernidad periférica*, Buenos Aires 1920 y 1930 (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988), pp. 112 y 113.
- 9 Todas las bastardillas en las citas textuales, de ahora en adelante, me pertenecen.
- 10 Cfr. Adolfo Prieto, "El Martinfierrismo", *Revista de Literatura Argentina*, I, N°1 (1959), pp. 9-31.
- 11 "Después de las imágenes", en *Inquisiciones* (Buenos Aires: Proa, 1925).
- 12 "La pampa y el suburbio son dioses", *Proa*, II, N° 15 (1925).
- 13 Todas mis citas son de la primera edición: *Fervor de Buenos Aires* (Buenos Aires: Serrantes, 1923). Cabe advertir las notorias diferencias entre esta edición primera y las sucesivas ediciones posteriores, siempre corregidas o retocadas. La distancia entre el *Fervor...* de 1923 y la versión que figura en las *Obras Completas* editadas por Emecé en 1974, es realmente considerable. Cfr. sobre este libro en particular el detenido análisis Luis Martínez Cuitiño: "Los Borges del Fervor", *Letras* N°s. XIX-XX (Universidad Católica Argentina, Mayo 1988- Agosto 1989).

- 14 Me atengo también, por las mismas razones expuestas arriba con respecto a *Fervor de Buenos Aires*, a la primera edición: Luna de enfrente (Buenos Aires: Proa, 1925).
- 15 Beatriz Sarlo abre el libro citado supra con una descripción de la pintura de Xul Solar, paradigma de la modernidad naciente y de la “cultura de la mezcla” que será vía de realización de la identidad rioplatense.
- 16 *Adán Buenosayres* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970), pp 576-577.
- 17 Cfr. Beatriz Sarlo, “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”, en *La crítica literaria contemporánea* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981), y “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo), (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983), pp. 127-171.
- 18 Horacio Salas, *Borges: una biografía* (Buenos Aires: Planeta, 1994) ve en estos primeros textos conatos de rebeldía contra la tradición familiar (que acompañarían a la rebelión vanguardista en sí misma).
- 19 Oliverio Girondo, *Veinte poemas para leer en el tranvía* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967, pp. 5-36. Un excelente análisis de *Veinte poemas...*, así como de la obra de Girondo puede encontrarse en Jorge Schwartz, *Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993).
- 20 Leopoldo Marechal, *Días como flechas*, en *Poesía (1924-1950)*, Edición y Prólogo de Pedro L. Barcia (Buenos Aires: Ediciones del 80, 1984), pp. 37-86. Todas las citas son de esta edición.
- 21 Ricardo Molinari, *El Imaginero* (Buenos Aires: Proa, 1927). Tomo de aquí todas las citas.
- 22 Cfr. María Rosa Lojo, “La metáfora, ruptura de límites ontológicos en *Días como Flechas*, de Leopoldo Marechal”, *Estudios Filológicos*, 22 (1987). pp. 47-58.
- 23 Sergio Piñero, *El Puñal de Orión* (Buenos Aires: Proa, 1925).
- 24 “La pampa y el suburbio son dioses”, *loc. cit.*
- 25 Wayne C. Booth, “Metaphor as Rhetoric: The Problem of Evaluation”, *On Metaphor* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980), pp. 47-70.
- 26 Tomamos el prólogo de *Obra Poética* (Buenos Aires: Emecé, 1972), p. 73.
- 27 Cfr. las observaciones de Graciela Montaldo, *De pronto, el campo* (Rosario: Beatriz Viterbo, 1993), pp. 125-127.
- 28 En *Discusión* (1932), incluido en *Obras Completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), pp. 267-274.