

Principio y futuridad en la vanguardia hispanoamericana

Jorge Monteleone

La noción de futuridad y la categoría de principio¹

Con el término *vanguardia* nos referimos a los movimientos estéticos que proliferaron hacia 1920 en Hispanoamérica, Europa y Estados Unidos y que comienzan entre 1909 y 1910, también conocidos como las “vanguardias históricas”. En las teorizaciones coetáneas a los movimientos de vanguardia, la noción de futuridad era un lugar común. Esta noción reúne un significado temporal y otro espacial. Lo futuro es aquello que sigue, pero también aquello que está adelante, más allá. Esto es visible en las obvias connotaciones bélicas del término vanguardia, en el vocablo *futurismo* o en el vocablo *ultraísmo*. Marinetti proclama que el pasado es necesariamente inferior al futuro. Ortega y Gasset escribe hacia 1924 que la “deshumanización” del arte de vanguardia altera las formas primarias de las cosas fugando de lo real y creando

¹. Este ensayo crítico apareció por primera vez bajo el título “La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana” en *Cuadernos de Literatura*, 4, Resistencia, Instituto de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, 1989, pp. 37-52. Se publicó a instancias de un amigo entrañable, el poeta y crítico Alfredo Veiravé. A pesar de que no era fácil hallar ejemplares de esa publicación, el texto circuló durante mucho tiempo en fotocopias y así fue consultado en bibliografías y tesis, para mi sorpresa, en lugares bastante alejados de nuestro medio. Apunto esto solo para consignar que no he modificado ni actualizado el texto escrito hace dos décadas, salvo con unas pocas correcciones de estilo, algunas aclaraciones o precisiones mínimas para su mejor comprensión. Refleja una orientación teórica y un estado de la cuestión en los estudios sobre vanguardia hispanoamericana hacia fines de los años ochenta y por ello me excuso de no mencionar las numerosas interpretaciones posteriores, desarrollos y ampliaciones propias y otras ediciones críticas de las obras citadas, con las cuales no contaba entonces. Me complace incorporarlo a este *dossier* de la revista *Zama* como un documento cuya relativa actualidad y validez juzgarán los lectores (J. M.).

objetos irreales: “ultra-objetos”. Unamuno, en 1927, señala el carácter no puntual de la idea de futuro en su carta a Borges: “El futurismo, por ejemplo, es tan vacuo como el preteritismo, el presentismo o el eternismo. No es lo mismo la futuridad”².

Por un lado, en el objeto estético vanguardista se acentúa el aspecto inventivo, constructivo, de su génesis. Por otro, su condición de novedad es, en sí misma, un valor: el objeto vanguardista no solo nunca fue, sino que siempre *será*. En esto radica su actualidad: acrecienta el mundo y lleva en sí su futuro. Visión casi fenomenológica del objeto, propuesto: como síntesis de horizontes espacial y temporal. Para la vanguardia, también son valores el dinamismo y la simultaneidad. Si el objeto se desplaza en el tiempo y en el espacio, debe poseer la capacidad virtual de recorrer simultáneamente todos los lugares y momentos posibles al proyectarse en un sitio y un instante únicos, donde confluyan la pluralidad espacial y la temporal. Esta formulación paradójica se advierte con mayor claridad en el manifiesto “El teatro futurista sintético”, de Marinetti, que data de 1915: “obtenemos un dinamismo absoluto mediante la compenetración de ambientes y tiempos distintos. (...) en la síntesis futurista *Simultaneidad* hay dos ambientes que se compenetran y muchos tiempos distintos puestos en una acción simultánea”³. Asimismo, en algunos fragmentos del primer manifiesto ultraísta, de 1919, se confunden las nociones de dinamismo, novedad y futuridad:

Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra y que por eso creen tener un valor pleno, de afirmación futura, (...) necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo (...). Nuestra literatura debe renovarse: debe lograr su ultra como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político (...). Nuestro lema será *Ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo (...). Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación⁴.

Este anhelo novedoso es lanzado, arrojado hacia un más allá futuro, de modo que novedad y futuridad son así encarnaciones del dinamismo.

De las significaciones antedichas acentuamos el aspecto temporal porque, en cierto modo, el carácter espacializado, concreto, del arte vanguardista es un efecto de la función del tiempo en su sistema ideológico. Al centrarnos en la literatura hispanoamericana puede observarse, a partir de la dialéctica temporal, de qué modo la vanguardia implica una negación de la temporalidad

². Unamuno, Miguel de, “Carta a Jorge Luis Borges”, en *Martín Fierro*, año IV, N° 42, Buenos Aires, 1927, p. 8.

³. Marinetti, Filippo, *Manifiestos y textos futuristas*, Madrid, Ediciones del Cotal, 1978, pp. 173-174.

⁴. Cansinos-Asséns, Rafael, “Liminar”, apareció en la revista *Cervantes* de Madrid en 1919. Citado en: Fernández Moreno, César, *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967.

modernista, como lo sugiere Octavio Paz en su ensayo sobre Rubén Darío, “El caracol y la sirena”. Podría afirmarse que la conciencia del devenir obliteró el *modernismo*. Paz advierte en el término modernismo una fe ingenua en la actualidad, que revela una obsesión de presencia, de anclaje en la historia a partir de un entrecruzamiento de tiempos históricos, de la convergencia de lo antiguo y de lo moderno en una actualidad sucesiva. “Si el modernismo es apetito de tiempo –escribe Paz–, sus mejores poetas saben que es un tiempo desencarnado. La actualidad, que a primera vista parece una plenitud de tiempos, se muestra como una carencia y un desamparo: no la habitan ni el pasado ni el futuro. Movimiento condenado a negarse a sí mismo porque lo único que afirma es el movimiento, el modernismo es un mito vacío, un alma deshabitada, una nostalgia de la verdadera presencia”⁵. Esta situación del modernismo informa los inicios vanguardistas como un espejo invertido. De algún modo, la vanguardia dialectiza estos rasgos del modernismo. Si el lugar de este es el presente inestable de la sucesión, el de aquella es el futuro, lo cual es un modo de afianzar un presente perpetuo que no se precipite y diluya, sino que se recicle de continuo. El modernismo procura ser actual, pero la vanguardia lo es de hecho. Si el arte emblemático de uno es la música, el de la otra es la plástica. El modernismo buscó una suerte de actualidad suprahistórica; la vanguardia decidió que a partir de ella se iniciaba el “tiempo verdadero”. Por ello, si el mito modernista es la máscara de un vacío, la vanguardia proyecta objetos estéticos como un mito genético. La operación vanguardista consistiría en una doble transferencia: el incesante transcurrir temporal transformado en un espacio estático y la consiguiente mitificación de ese espacio que el poema nombra para perpetuarlo y perpetuarse.

Para sistematizar los varios sentidos que confluyen en la noción de futuridad, podríamos recurrir a conceptualizaciones de orden semiótico, tales como las categorías de “principio” y de “fin”, como las plantea Iuri Lotman⁶. No debe olvidarse que para Lotman el arte es un sistema modelizador. Es decir, una determinada norma estética reproduce siempre un modelo del mundo con rasgos más o menos generales. “Al ser espacialmente limitada –escribe Lotman–, la obra de arte representa un modelo del mundo ilimitado”⁷. Por ello las categorías de “fin” y de “principio” de una obra artística guardan relación con el problema del marco de la composición –es decir, de sus límites– pero también poseen una función modelizadora. Esta función revelará el modelo del mundo que postula un sistema ideológico determinado. Lotman estudia los sistemas modelizantes secundarios de tipo no artístico (mito, religión, etc.),

⁵. Paz, Octavio, “El caracol y la sirena”, en *Los signos en rotación*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1974, p. 81. Publicado originalmente en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

⁶. Ver Lotman, Iuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, pp. 261-270 y *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 199-203.

⁷. *Estructura del texto artístico*, op. cit., p. 262.

pero observa el efecto de doble significación de los textos artísticos⁸. Por una parte, la delimitación es una condición indispensable de todo marco composicional (principio y fin de un texto, marco pictórico, proscenio teatral, etc.); por otra, puede darse que un mismo texto “en cuanto artístico se somete a las leyes de las fronteras marcadas y al mismo tiempo se remite a un sistema ideológico con el ‘principio’ no marcado (y, por lo tanto, con un ‘fin’ fuertemente marcado), o viceversa”⁹. Si pensamos en la función modelizadora predominante en los textos de vanguardia, sin duda se advertirá su pertenencia a un sistema ideológico que privilegia el “principio”, remedando en su funcionamiento textos no artísticos como los mitos de creación o genéticos.

En esos textos, “lo que se ha creado (que tiene un principio) se considera indestructible (que no tiene fin). Así, los mitos de la creación de la Tierra (u otros mitos genéticos) pueden no entrar en oposición binaria con textos escatológicos”¹⁰. En tal sentido, el sistema de la vanguardia promueve la imitación de un pensamiento mitológico. En ese sistema, se sobreentiende que aquello que tiene “principio” *existe*. Que el arte verdadero, el arte histórico, se inicia con su acto de fundación y que su más allá es la proyección de un acto primero. Lotman plantea la hipótesis de que las estructuras con el “principio” marcado son características de culturas jóvenes, que procuran autoafirmarse y que son concientes de su existencia propia. La vanguardia erige su “juventud” como promesa de realización futura y como reaseguro contra la decadencia de un pasado inmediato que considera ilusorio. Ello sin perjuicio de que cada escuela de vanguardia se considere a sí misma como la única vanguardia verdadera y estime la producción ajena como una repetición del pasado. Así, Huidobro pide al futurismo que no se proclame un arte del futuro sino que, humildemente, construya “el arte de nuestros días sin preocuparse del día siguiente”¹¹. Parejamente, señala que los creacionistas han sido los primeros poetas que profundizaron el carácter inventivo del lenguaje poético. Su profesión de fe marca el “principio” en la postulación del creacionismo como nuevo, lo cual implica acentuar la futuridad. Así, declara en “El creacionismo”: “Lo lego a los poetas del mañana, a los que serán los primeros de esta nueva especie animal, el poeta, de esta nueva especie que habrá de nacer pronto”¹². De ese modo, la poesía “está por nacer” –noción de futuridad– pero su nacimiento será cristalización de un impulso poético primigenio –marca del principio–.

⁸. Los sistemas de modelización secundarios son lenguajes secundarios de comunicación, es decir, “estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural (mito, religión, etc.). *El arte es un sistema de modelización secundario*”, *Ibid.*, p. 20.

⁹. Lotman, Iuri, *Semiótica de la cultura*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁰. *Ibid.*, p. 202.

¹¹. Huidobro, Vicente, “Futurismo y maquinismo”, en *Obras completas*, I, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, p. 742.

¹². *Idem*, p. 739.

Futuridad en Vallejo y Huidobro

La noción de futuridad, que conlleva una conciencia mitógena, está ligada a diversas tematizaciones y procedimientos constructivos. La irrupción de textos como *Trilce*, de Vallejo, en 1922, significa una consiguiente quiebra de la previsibilidad del discurso poético, tal como ocurría con la recepción de textos modernistas, cuyos procedimientos se habían convertido en *clichés*. Esa ruptura de Vallejo implica, paralelamente, la construcción de un discurso poético nuevo. Pero significa, también, algo más. La finalidad de Vallejo, típicamente vanguardista, es utópica: intenta crear una lengua poética como por primera vez, anunciar, al mismo tiempo, la muerte de un mundo viejo y el advenimiento de un mundo nuevo que una renovada mirada poética revelaría. Mundo nuevo, ámbito suprarreal, más allá poético: espacio lírico privilegiado, zona donde se unen los contrarios, territorio de imposibles. Vallejo opera en el plano más profundo de la lengua, en el plano del sentido, y lo desquicia. El discurso poético de *Trilce* conllevaría la máxima tensión a la que puede someterse la lengua para Vallejo y es, así, tanto una manifestación poética última como un primer balbuceo de lo que vendrá. Poema, por excelencia, polivalente. El nuevo modo de mirar, el nuevo modo de decir, implican una estética por venir, una estética de futuro. Eso lleva a una tematización acentuada de la temporalidad en *Trilce*, donde hay constantes imágenes que aluden al tiempo, las horas, los días, los años. Vallejo se vale, por ejemplo, de rupturas lógico-sintácticas mediante frases mal formadas del tipo “en cuanto será tarde, temprano” (I) o “El traje que vestí mañana” (V). O bien instruye precisas informaciones temporales sobre instantes en que el tiempo de la realidad física se subvierte: “Y las manitas que se abarquillan/ asiéndose de algo flotante,/ a no querer quedarse./ Y siendo ya la 1” (XLVII) o “Estamos a catorce de julio./ Son las cinco de la tarde. Lluve en toda/ una tercera esquina de papel secante./ Y llueve más de abajo ay para arriba” (LXVIII)¹³. Toda precisión temporal en *Trilce* representa un tiempo distinto donde el transcurrir sucesivo tendrá una radical transformación como tiempo mítico. Tiempo de la futuridad, no de un mero futuro: tiempo actual como lo definía Unamuno: “Lo actual no es precisamente lo presente. Lo actual es lo que actúa, y actúa todo lo que ha actuado, y actuará¹⁴”.

Tiempo donde el principio y el final coinciden, presente donde el pasado y el futuro confluyen: se resuelven en una pluralidad que no significa la abolición del tiempo mismo, sino la instauración de un tiempo distinto del

¹³. Cito el número de poema en *Trilce*. Utilizo la edición de Enrique Ballón: Vallejo, César, *Obra poética completa*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho-Hyspamérica, 1986.

¹⁴. *Op. cit.*, p. 8.

real –humano–, trastocado en una nueva armonía¹⁵. Futuridad expresada corrió recuerdo de un pretérito situado en el futuro: lugar de una ausencia temporal como radical transformación del transcurrir: “No será lo que aún no haya venido, sino/ lo que ha llegado y ya se ha ido” (XXXIII), escribe Vallejo.

La conciencia mitógena del creacionismo también se ve con claridad. Huidobro piensa al poeta como un Artista-Dios que no imita a la naturaleza, sino que *crea* un mundo paralelo siguiendo sus leyes constructivas internas: mundo textual, independiente del mundo “real”. Pero Huidobro no tiene ninguna vocación irracionalista, pues acentúa el carácter constructivo y el *logos* propio de ese mundo poético autónomo. Asimismo, dicha construcción postula su propia temporalidad. En su conferencia “La Poesía”, leída en Madrid hacia 1921, Huidobro escribió: “La Poesía es un desafío a la Razón, el único desafío que la Razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el que ESTÁ SIENDO¹⁶”. Uno de los procedimientos para crear ese mundo-otro consiste en la construcción de imágenes puras, donde se realicen fusiones analógicas (nuevas para el momento histórico en que se producen) cuyo rasgo más evidente es el de una incompatibilidad semántica. Un ejemplo claro lo da el sintagma *horizonte cuadrado*.

Agreguemos que dicho procedimiento vanguardista, basado en la “correlación de lejanías” –como lo llamó Borges– o conciliación de opuestos, también es modelizante, por cuanto proyecta un modelo de cultura. Así, podría ser reintroducido el problema que plantea el eje cosmopolitismo-nacionalismo a partir de tal procedimiento, interrogando, sobre todo, el tipo de conciencia lingüística que provoca. Al respecto, solo podremos esbozar aquí una o dos preguntas. Sabemos, por ejemplo, que en Darío se produce ese “galicismo mental y lingüístico” que señaló la crítica desde la observación de Juan Valera y que podríamos reconocer como un galicismo en su *competencia poética*. De lo cual, por otra parte, Darío era conciente, cuando afirmaba que “no solo el galicismo oportuno, sino ciertas particularidades de otros idiomas, son utilísimas y de una incomparable eficacia en un apropiado trasplante¹⁷.” El “galicismo lingüístico” indujo a una modificación del discurso

¹⁵. Refiriéndose a la significación numérica de *Trilce* e indagando los valores del tres, Guillermo Sucre escribe: “El tres, por otra parte, es la posibilidad de un nuevo tiempo; no simplemente un futuro, sino un tiempo total que encierre y a la vez trascienda ‘las tres tardas dimensiones’ (LXIV). Así, lo actual, sin dejar de serlo, adquiere sentido como desarrollo de algo por venir y que, sin embargo, parece haberse cumplido: ‘El traje que vestí mañana’ (VI). ‘Ese cristal es pan no venido todavía’ (XXXVIII). Ese tiempo simultáneo es la omnipresencia de lo imaginario puro”, en *La máscara, la transparencia*, México, FCE, 1975, p. 142. Observar en los ejemplos citados por Sucre dos tipos de frases “mal formadas” a partir de una gramática del “lenguaje ordinario”, pero “bien formadas” desde lo que llamaríamos el “idiolecto vallejano”. En dichos ejemplos, por cierto, Vallejo tematiza la noción que venimos estudiando.

¹⁶. *Op. cit.*, p. 716.

¹⁷. Citado en López, Morillas, Juan, “Azul..., de Rubén Darío, ¿galicismo mental o lingüístico?”, en Loveluck, Juan (comp.), *Diez estudios sobre Rubén Darío*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1967, p. 210.

poético americano a partir del heterogéneo sesgo radical, de la “extraterritorialidad” –para decirlo con George Steiner– a la que lo sometió el cruce con otra lengua. Pero en relación con esto, cabría preguntarse por qué *Horizon carré*, de Huidobro, aparecido en París hacia fines de 1917 y escrito en lengua francesa, es, como puntualizaron varios críticos, uno de los textos que extreman las virtualidades del modernismo en la nueva lengua poética de la vanguardia. Es decir ¿por qué razón Huidobro escribió un libro claramente pre-vanguardista como *El espejo de agua* y reescribió algunos de sus poemas en una lengua poética ya definidamente vanguardista, pero *traduciéndolos* al francés en *Horizon carré*, como si las nuevas e inesperadas imágenes vanguardistas precisaran de un extrañamiento lingüístico para surgir, extremando, de paso, el galicismo lingüístico de Darío? Todo lo cual debe plantearse al considerar los mecanismos de apropiación característicos de la cultura hispanoamericana. Estos, en el caso de Huidobro, reaparecen en el procedimiento modelizante que reúne dialógicamente, al constituir un discurso poético nuevo, mundos lingüísticos opuestos.

Origen y antepasados en la vanguardia argentina de los años veinte

Cabría señalar el problema del nacionalismo y el cosmopolitismo relacionado con la categoría de principio en la vanguardia argentina, nucleada en la revista *Martín Fierro* hacia la década del veinte. Beatriz Sarlo calificó con justeza el ideal estético del martinfierrismo como un “criollismo urbano de vanguardia¹⁸.” También en ese proyecto ideológico-cultural sería posible advertir rasgos de una conciencia mitógena, que unimos al “principio” marcado.

Para la vanguardia porteña Buenos Aires y la Pampa son objetos de culto, “dioses” o “tótems” (los vocablos son de Borges) que el nuevo sistema emplaza en el poema como centros de una estética fundacional. Repetición de la dicotomía campo/ciudad: dichos polos reaparecen como núcleos extremos de un circuito que se reescribe, metonímicamente, en los emblemas de la vanguardia porteña: *Florida* y *Martín Fierro*. Viejo dilema americano: la metrópoli abierta a los vientos del mundo y la campaña como reaseguro de la nacionalidad. Pero si la vanguardia inventa, campo y ciudad son invenciones: espacios míticos. En Borges esta conjunción es clara: diviniza los vocablos *pampa* y *suburbio*¹⁹; sitúa su espacio poético privilegiado en un sitio deliberadamente excéntrico respecto de la urbe y de la pampa, equidistante de

¹⁸. Cfr. Sarlo, Beatriz, “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, incluido en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

¹⁹. Borges, Jorge Luis, “La pampa y el suburbio son dioses”, en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926.

ambas e indeterminado: el suburbio, las orillas, los arrabales. Zona indecisa donde campo y ciudad confunden sus límites y entrecruzan sus atributos. Así, desde el horizonte de un suburbio Borges funda mitológicamente Buenos Aires. Reaparece aquí la marca de “principio”, coincidente con la ilusión de la vanguardia porteña de pensarse como iniciadora de cuestiones vinculadas a una cultura nacional. Sarlo señala que esa falsedad histórica revela una verdad ideológica²⁰. Si los escritores del Centenario plantearon antes el mismo problema, existiría una tradición vigente de pensamiento nacionalista que la vanguardia retomaba de hecho. Pero si su propia constitución como vanguardia implicaba presentarse como una “nueva sensibilidad” o una “nueva comprensión”, situarse ante “panoramas insospechados” y emplear “nuevos medios de expresión”, como rezaba el manifiesto de la revista *Martín Fierro* redactado por Gironde; si implicaba una ideología de futuridad: entonces ¿cómo retomar, sin traicionarse, cuestiones acerca de la identidad nacional que se planteó un movimiento estético repudiado? Uno de los procedimientos, como dijimos, es apropiarse del criollismo, reformulándolo desde una nueva estética donde varíe su función y fundando un espacio mítico-poético privilegiado donde la nacionalidad se encarne “naturalmente”. Por eso *Don Segundo Sombra* será un paradigma, ya como oclusión y trascendencia de la línea gauchesca, ya como mitologización de la pampa y el gaucho elevados a “Ideas”.

Otro procedimiento es apelar a los antepasados. Borges fue, quizá, quien lo explicitó más tempranamente y quien se percató de los paradójicos riesgos de inexistencia en los que el culto de lo nuevo podía sumir a la vanguardia. En su comentario bibliográfico al estudio *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, Borges escribe:

Primeramente, quiero echarle en cara su progresismo, ese además molesto de sacar el reloj a cada rato. Su pensamiento traducido a mi idioma (con evidente riesgo de sofisticarlo y cambiarlo) se enunciaría así: Nosotros los ultraistas ya somos los hombres del viernes: ustedes rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, “ergo”, valemos más que ustedes... A lo cual cabe replicar: ¿Y cuándo viene el sábado dónde lo arrinconan al viernes?²¹

La vanguardia también acentuará su futuridad de un modo contrario en apariencia: legitimando su actualidad con la recreación de un pasado, “adelantándose” a su constitución como memoria cultural. Así aparece el tema de los antepasados, los mayores, los linajes, los fundadores, los poetas de la tradición en los primeros libros vanguardistas y, sobre todo, en la revista *Martín Fierro*. Esta tematización cristaliza, con rasgos arquetípicos, en textos

²⁰. *Op. cit.*, p. 154.

²¹. Borges, Jorge Luis, “Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*”, en *Martín Fierro*, año II, N° 20, 1925, p. 4.

publicados cerca de 1930. Por ejemplo en *Cuaderno San Martín* (1929), de Borges; en *Odas para el hombre y la mujer* (1929), de Leopoldo Marechal; en *Panegírico a Nuestra Señora del Luján* (1930), de Ricardo Molinari. Para ser constatada simultáneamente como cultura nueva y cultura nacional (lo cual implica una tradición histórica pretérita), la vanguardia, negadora del pasado, lo re-crea: *lo inventa* o lo apropia. Cuando Oliverio Gironde propone a Evar Méndez que la revista *Martín Fierro* “auspicie la idea de erigir un monumento a José Hernández” en 1925, los martinfierristas intentan adueñarse de una figura que había reivindicado la literatura oficial (Lugones, Rojas, Bunge). Apropiarse de Hernández y de otros antepasados implicaba para la vanguardia situarse en la “más enraizada argentinidad”, pues en la obra de los antepasados –que los vanguardistas hacen re-circular en sus textos–, “los argentinos futuros *rastrearán y hallarán su espíritu y origen*”²².

Delfina Muschietti analiza, entre otras cuestiones, la problemática inserción de Gironde en la vanguardia argentina. Advierte que Gironde, activo difusor del martinfierrismo en los primeros años de la década del veinte es, hacia fines de esa década, paulatinamente desplazado por Borges en el campo intelectual, puesto que la estética borgeana constituye una acabada cristalización del criollismo urbano de vanguardia. “Este desplazamiento –escribe Muschietti– se origina en las características de una propuesta textual que se resiste al encuadre de un proyecto idealizador y estetizante.”²³ En efecto, la tematización de los antepasados –los grandes muertos– ya estaba presente en *Fervor de Buenos Aires* (1923), como lo señalaron Paz, Molloy y Pezzoni²⁴. Pero se acentúa con la progresiva asunción del proyecto idealizante de los valores nacionales por parte de la vanguardia martinfierrista. Gironde, en cambio, no tematiza a los antepasados. Pero aun reconociendo con Muschietti la ambivalencia de Gironde respecto del proyecto idealizante, no puede dejar de advertirse su adscripción tangencial a la noción de la nacionalidad planteada como un mito de origen. Beatriz Sarlo señala que en “el discurso de *Martín Fierro* la nacionalidad es una naturaleza²⁵”. (1983: 155). Esta naturalización de la nacionalidad se da en Gironde como una profesión de fe en la fonética americana (1925: 5), coincidente con la busca de un “habla

22. La bastardilla es mía. El texto se presenta como respuesta de “La dirección” a la propuesta de Gironde. *Martín Fierro*, año II, Nº 22, 1925, p. 2.

23. Muschietti, Delfina, “La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Gironde”, en *Filología*, año XX, Nº 1, 1985, p. 165.

24. “(...) el Borges de *Fervor de Buenos Aires* (1923), que contiene una serie de poemas a la muerte y a los muertos” (1923). Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 203. Cfr. Molloy, Sylvia, “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, en Schwartz Lerner, Lía y Lerner, Isaías (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 495-496 y Pezzoni, Enrique, “*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato”, en *Filología*, año XX, Nº 2, 1985, pp. 256-257 (incluido en Pezzoni, Enrique, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986).

25. *Op. cit.*, p. 155.

argentina” por parte de algunos vanguardistas (Borges, sobre todo). “La nacionalidad –escribirá Gironde– es algo tan fatal como la conformación de nuestro esqueleto” (1968: 140). Naturalización e imaginería de lo corporal, coincidentes con la metáfora que reconoce a los latinoamericanos como los poseedores del “mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo” (1925: 3). Un estómago que puede asimilar los más heterogéneos y exóticos alimentos verbales. Pero hacia 1937 Gironde parece acendrar el aspecto nacionalista y limitar esa ecléctica digestión: “Pero si el solo intento de renegar de la cultura occidental o apartarnos de las fuentes donde ella se abreva, nos cubriría de ridículo, no es menos cierto que hemos abusado de nuestro buen estómago y que debemos seleccionar nuestra alimentación con mayor cuidado del que pusimos hasta el presente²⁶.” Esta actitud coincide con las tematizaciones de lo telúrico, que se advertirán en *Interlunio* (1937), en *Persuasión de los días* (1942) y en *Campo nuestro* (1946). Allí se insiste en la naturalización de la nacionalidad, encarnada en “vocablos-tótems”. El *campo* participará de esa significación: “Basta por otra parte, galopar un pedazo de pampa para comprender hasta qué punto la palabra libertad adquiere entre nosotros, un significado distinto del europeo²⁷” (1937). Y en *Campo nuestro* se lee: “Gracias, campo, por ser tan despoblado/ y limpito de muertos,/ que admities arriesgar cualquier postura,/ sin pedirle permiso a los espectros²⁸.” Muchos años después de la aventura martinfierrista, Gironde sigue renunciando a las sombras de los muertos, pero parece retomar la mitologización idealizante de la nacionalidad, que sus coetáneos postularon como un mito de origen. En un espacio telúrico sitúa Gironde el principio, el origen: espacio vacío y horizonte virtual de toda posibilidad poética nueva. Acaso la poética materialista de *En la masmédula* (1954) puede equilibrarse con este matiz idealizante, arquetípico, y continuar, en términos muy amplios, la ambivalencia que Muschietti percibió en el primer Gironde.

De todos modos, puede inferirse que el tema de los antepasados no es privativo de la vanguardia: el modernismo argentino también lo prodigó. Allí tenemos la “Oda a los padres de la Patria”, de Banchs, publicada en *Nosotros* en 1911 o la más tardía “Dedicatoria a los antepasados”, de Lugones, que encabeza los *Poemas solariegos* (1927), pero tributaria de la estética modernista. Y, sin embargo, la tematización de los ancestros ocurre en la vanguardia como por primera vez, debido quizá a un paradójico sentimiento de carencia. Para los modernistas el vínculo con los antepasados se basa en una relación de armonía. Cuando Lugones escribe “no hay más que un eco/del canto natal

26. Gironde, Oliverio, “Nuestra actitud ante el desastre”, *La Nación*, Buenos Aires, 2ª sección, 25 de abril de 1937.

27. *Ibid.*

28. Gironde, Oliverio, *Campo nuestro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1946, p. 42.

que traigo aquí²⁹”, señala indirectamente que sus mayores no necesitan ser invocados porque, de algún modo, el poema no es más que una encarnación histórica de sus lejanas voces: es un eco, una transubstanciación de sus actos en las palabras del poema. Basta hacer una sola relación para verificar ese “cósmico” vínculo entre los antepasados, la patria, el yo poético que enuncia y el poema mismo, como reza un poema de Banchs: “¡en la Unidad!... Oíd: las almas se hunden/ en tu sombra de oro, Poesía³⁰.” En esta relación especular se revela el modelo del mundo establecido sobre el sistema analógico que privilegia el modernismo, en cuya actualidad convergen lo antiguo y lo moderno. La vanguardia, en cambio, rompe con el sistema analógico y, por consiguiente, toda relación armónica con el pasado se interrumpe. Entre otras razones porque, para constituirse como nueva, lo rechaza. Pero al mismo tiempo acenúa el principio y asegura su futuridad al construirse anticipadamente como una memoria, ya que el arte “verdadero” comienza con ella. Por ello, se legitima apelando a los antepasados, haciéndolos reaparecer en el poema, como memoria de actos fundacionales, y ungiéndose con la temporalidad casi mítica de hechos primigenios. Transferencia de duración para asegurar su historicidad o, mejor dicho, alcanzar la finalidad utópica de la ideología de vanguardia: vencer al tiempo.

²⁹. Lugones, Leopoldo, *Poemas solariegos*, Buenos Aires, Babel, 1928, p. 6.

³⁰. Banchs, Enrique, *Obra poética*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1973, p. 443.