



Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)

Corrector literario especializado en textos académicos

LA TEORÍA GENERACIONAL EN LA LITERATURA MODERNISTA Y VANGUARDISTA ARGENTINA

Autora: Laura Kaimakamian

Tutor/a: Adriana Santa Cruz

Fecha de entrega: 5 de noviembre de 2010

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I.....	6
LA TEORÍA GENERACIONAL	6
EL CONCEPTO DE GENERACIÓN: SU HISTORIA.....	6
EL CONCEPTO DE GENERACIÓN SEGÚN DILTHEY	7
PETERSEN Y LOS OCHO FACTORES GENERACIONALES.....	9
1) HERENCIA.....	10
2) FECHA DE NACIMIENTO.....	11
3) ELEMENTOS EDUCATIVOS	12
4) COMUNIDAD PERSONAL.....	13
5) EXPERIENCIAS DE LA GENERACIÓN	14
6) EL GUÍA.....	15
7) EL LENGUAJE DE LA GENERACIÓN	16
8) ANQUILOSAMIENTO DE LA VIEJA GENERACIÓN.....	16
ALGUNOS CUESTIONAMIENTOS A LA TEORÍA GENERACIONAL	17
CAPÍTULO II.....	20
LEOPOLDO LUGONES Y LA GENERACIÓN MODERNISTA.....	20
1. EL FACTOR HERENCIA	20
1.1 ELEMENTOS HEREDADOS DE EUROPA	21
1.2 ELEMENTOS HEREDADOS DE AMÉRICA	24
2. EL FACTOR FECHA DE NACIMIENTO	27
3. EL FACTOR ELEMENTOS EDUCATIVOS	28
4. EL FACTOR COMUNIDAD PERSONAL	29
5. EL FACTOR EXPERIENCIAS DE LA GENERACIÓN.....	31
6. FACTOR EL GUIA.....	34
7. EL FACTOR LENGUAJE DE LA GENERACIÓN	35
8. EL FACTOR ANQUILOSAMIENTO DE LA VIEJA GENERACIÓN.....	41
CAPÍTULO III	43
LA GENERACIÓN POÉTICA DE 1922.....	43
1. EL FACTOR HERENCIA	44
2. EL FACTOR FECHA DE NACIMIENTO.....	47

3. EL FACTOR ELEMENTOS EDUCATIVOS	48
4. EL FACTOR COMUNIDAD PERSONAL.....	52
5. EL FACTOR EXPERIENCIAS DE LA GENERACIÓN	58
6. FACTOR EL GUIA.....	60
7. EL FACTOR LENGUAJE DE LA GENERACIÓN.....	62
8. EL FACTOR ANQUILOSAMIENTO DE LA VIEJA GENERACIÓN.....	68
CONCLUSIÓN	72
BIBLIOGRAFÍA	74

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, el estudio de la Literatura ha llevado a los críticos a buscar métodos para su mejor comprensión. Uno de esos métodos es la teoría generacional que es aplicable estrictamente al campo literario y que ya lleva casi un siglo de vida, aunque, como veremos, ha sido cuestionada por muchos críticos prácticamente desde su creación, y por otros, felizmente aplicada.

Para hacer un tratamiento adecuado de la teoría en los períodos literarios estudiados se hará un recorrido sobre la aplicación que el concepto “generación” ha tenido a lo largo de la historia de la literatura. Con este propósito, nos remontaremos a los primeros usos que la palabra tuvo en contextos alejados del ámbito literario, hasta que comenzó a ser utilizada para el estudio sistemático de la literatura. Al mismo tiempo, el concepto fue evolucionando hasta la actualidad, con los aportes de ciencias como la Historia y la Filosofía, fundamentalmente.

Estas páginas pretenden desarrollar, entonces, un enfoque historicista sobre la literatura argentina, específicamente sobre dos períodos sumamente importantes. Para este propósito se tendrá, entonces, como fundamento y punto de partida la teoría generacional del crítico literario alemán Julius Petersen que marcará el recorrido por ambos movimientos artísticos que son el Modernismo y el Vanguardismo en Argentina.

Comenzaremos, entonces, por indagar los aspectos principales de la teoría, cómo fue evolucionando a lo largo de la Historia, qué ideologías filosóficas la sustentan, hasta el desarrollo de la propuesta hecha por Petersen con sus ocho factores generacionales, a saber: la herencia, la fecha de nacimiento, los elementos educativos, la comunidad personal, la experiencia de la generación, el guía o caudillo, el lenguaje de la generación y el anquilosamiento de la vieja generación.

De esta manera, nos acercaremos a la primera generación que corresponde al Modernismo. Este movimiento abarcó los últimos años del siglo XIX y el primer decenio del siglo XX, cuando sus poetas perseguían la necesidad de renovarse en la expresión estética,

renovación que se vio favorecida por los aportes modernistas provenientes del resto de América latina y de Europa.

La segunda generación comprende la irrupción del Vanguardismo en los años veinte, la llamada “Generación del veintidós” por la tradición literaria. Y aquí veremos, justamente cómo la palabra “generación” no designa un momento de la literatura argentina solamente, sino un complejo proceso cultural y estético, que incluyó fundamentalmente cambios, pero también la reafirmación de modelos literarios previos.

A su vez, aplicar la teoría a dos generaciones nos permitirá realizar un análisis comparativo de ambas.

Una aplicación errónea de la teoría es creer que obligatoriamente sus ocho factores deben “aparecer” en cada generación que se quiera estudiar. El peligro de este hecho es que se deforma la realidad que se pretende reflejar. Este riesgo se ha corrido desde que su autor la dio a conocer, generando en consecuencia cuestionamientos que la desprestigiaron. Y aunque la realidad, posiblemente, muestre que se puedan utilizar los ocho factores en un número considerable de generaciones literarias, como es el caso de nuestro trabajo, son también muchas generaciones en las que no todos los factores tienen una incidencia realmente importante para su formación. Aclaremos “posiblemente” ya que la teoría generacional no se ha aplicado a lo largo de toda la historia de la literatura.

En el presente trabajo, entonces, se advertirá que esta teoría ha podido ser aplicada en forma completa, sin instigarla, y sin deformar los hechos y las circunstancias que abarcan cada generación en sus respectivos análisis.

Se hace necesario aclarar por último que, por una cuestión de organización del trabajo, el estudio se delimitará sólo al género lírico con obras de autores representativos como Leopoldo Lugones, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges, entre otros.

En definitiva, este acercamiento a las dos generaciones literarias por medio de la teoría generacional es una invitación a mirar desde otra perspectiva la literatura, a descubrir relaciones que, desde otras teorías, posiblemente no sean observadas.

CAPÍTULO I LA TEORÍA GENERACIONAL

La historia de la Literatura, y del arte en general, ha buscado siempre clasificar su pasado y para ello ha recurrido a diferentes sistemas para reflejar lo más fielmente posible que detrás de toda obra literaria hubo hombres y mujeres que existieron en un “aquí y ahora”.

Pero los que se han dedicado a estudiar este tema han dicho que la mayoría de las historias del arte encuentran dificultades para utilizar un sistema que deje conforme a todos y, a la vez, tenga en cuenta las diferencias artísticas individuales.

Sin embargo, en la literatura específicamente, la periodización es inevitable. Y uno de los procedimientos utilizados para la sistematización del proceso de la Literatura es el concepto de generación que, según Henri Peyre, es el más eficaz y el más importante.

EL CONCEPTO DE GENERACIÓN: SU HISTORIA

Para entender mejor este concepto nos remontaremos a su historia, pues a lo largo de las épocas el vocablo ha tenido varias interpretaciones.

Primeramente, el término “generación” tuvo una interpretación biológica,¹ pues se lo utilizaba como unidad de medida de la realidad histórica. Así, esa realidad era entendida “genealógicamente”, es decir, como una sucesión de generaciones, siendo el componente biológico de las edades del hombre el que subyacía en esa visión naturalista de la historia.

A partir de allí, el Cristianismo, la Filosofía y la Historia explicarán, entonces, el pasado histórico como un despliegue sucesivo de la vida humana. Esta concepción continuista y evolucionista de la historia de la Humanidad² fue llevando a historiadores y filóso-

¹ Esta acepción la encontramos en el *DRAE*, donde “generación” significa engendrar o procrear. También alude a una “sucesión de descendientes en línea recta”.

² Auguste Comte (1798-1857) hace una interpretación biológica del proceso evolutivo de la humanidad. Por su parte, Georg Wilhelm Friedrich *Hegel* (1770-1831) lo hace de manera dialéctica. Para él, el pasado, la historia de la Filosofía, perdura y se prolonga en el presente.

fos a buscar una medida de tiempo que les permitiese estudiar el curso de la Historia, hasta que, finalmente, en el siglo XIX propusieron “la duración media de la vida humana como la unidad de medida del tiempo histórico, la cual cobró forma histórica ordenándose en un nuevo concepto: el de generación” (Martínez de Codes, 1982: 56). Desde entonces, buscaron continuamente “dar contenido histórico a un concepto que desde la Antigüedad se venía usando en relación con el curso biológico de la vida humana.” (56), es decir, quisieron justificar históricamente la idea genealógica de la generación para determinar en la historia la duración de las generaciones.³ Esta concepción, que partía de un contenido biológico, fue mayormente defendida por el Positivismo, aunque no llegó a sistematizarla. Tampoco existió, en esos años una teoría sobre la realidad o la estructura de la generación. Pero sí hubo un intento permanente por determinar la duración de las generaciones.

Mientras tanto, surgía en Alemania, desde la *escuela histórico-romántica*, una reinterpretación del concepto que subrayaba el contenido histórico de la generación, frente al contenido biológico que defendía la escuela positivista. De este modo, importará más a los románticos el contenido espiritual de la generación que su extensión temporal, por lo que cada una de las generaciones era considerada como un elemento cualitativamente distinto del acontecimiento histórico. De esta manera, la generación se interpretó como unidad elemental del cambio histórico. Así, como verdadero sujeto de la Historia, se articularían cada uno de los periodos que la conforman.

EL CONCEPTO DE GENERACIÓN SEGÚN DILTHEY

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, el alemán Wilhem Dilthey (1833-1911), desde el campo de la Filosofía, otorga una perspectiva nueva al concepto de generación. Al estudiar

³ En esa búsqueda, encontramos a los integrantes de la *escuela positivista francesa*, que surge en Francia a principios del siglo XIX, para explicar cómo los factores biológicos determinaban los cambios sociales. Desde esta corriente filosófica, el estudio científico debe abordarse empíricamente. A. Comte fue uno de sus representantes más significativos, y sus ideas sirvieron para intentar conceptualizar la idea de generación. Stuart Mil, discípulo de Comte, consideró necesario acudir a la Historia para extraer las leyes empíricas de la sociedad y determinó que la variación histórica venía dada por una serie de influencias de unas generaciones sobre otras, hasta planteó la importancia metodológica de una teoría generacional.

al grupo de los primeros románticos de su país,⁴ consideró que este término sería muy útil para comprender la cultura intelectual de una época. Al referirse al escritor romántico Novalis en el ensayo sobre Historia y Literatura que lleva su nombre (1865)⁵, menciona por primera vez esta idea al decir de este poeta que lo más importante es entender cuáles son los motivos que lo mueven a construir una concepción del mundo, concepción que afecta fundamentalmente a intelectuales que siguieron a Goethe, a Kant, entre otros

Dilthey señala que, por un lado, la generación ejerce una influencia decisiva sobre la producción cultural de sus integrantes pero, por el otro, no se puede desconectar y dejar de situar a los hombres como a las generaciones en su adecuado contexto histórico. Es decir, hay condiciones internas y externas que influyen en la cultura intelectual de una generación, y éstas son innumerables e ilimitadas.

Para agrupar esas condiciones menciona dos factores. El primer factor sostiene que para que nazca una generación debe existir un patrimonio cultural intelectual que se enfrenta a ella. Y el segundo alude al momento en que la nueva generación se apodera de ese patrimonio cultural y trata de superarlo.

Teniendo en cuenta estos dos factores, el filósofo alemán concluyó que el mejor método para estudiar la cultura de una época es el método generacional.

Para Martínez de Codes (1982), la teoría de Dilthey contiene una paradoja, pues no supo captar la realidad de la generación porque la confundió con la vida individual de sus miembros. Según ella, los hombres románticos que estudia no pertenecen a esas generaciones, sino que son ellos mismos esas generaciones.⁶

⁴ Dilthey lo llama “movimiento espiritual poético y filosófico” al surgimiento del Romanticismo en Alemania durante el último tercio del siglo XVIII. Él distingue las *ciencias del espíritu* (la Historia, la Economía política, las Ciencias jurídicas y políticas, el estudio de la religión, la Literatura, la arquitectura, la Música, la Filosofía y la Psicología) de las ciencias de la naturaleza. Las llama del espíritu porque su objeto de estudio es el género humano.

⁵ Novalis fue un poeta alemán perteneciente al grupo romántico llamado “Sturm und Drang”. Fue uno de los colaboradores de la revista *Athenaeum*, una de las primeras manifestaciones de este movimiento artístico y filosófico.

⁶ Dilthey habla de “contemporaneidad”, o mejor dicho, de “coetaneidad” como lo define Ortega y Gasset, es decir, aquellos que de algún modo crecieron juntos, que tuvieron una infancia, una juventud en común, que experimentan las mismas influencias, que compartieron las mismas circunstancias. Tener la misma edad los relaciona. Pero los integrantes de la generación que él estudio para formular su teoría no cumplían con este requisito, pues en algunos casos ni se conocían personalmente. Fueron individualidades que se destacaron por su forma de ver y representar el mundo. Esa cosmovisión similar fue lo que Dilthey tuvo en cuenta para hablar de ellos como componentes de la generación romántica. Posteriormente Petersen lo aclara con el tercer factor de su teoría sobre la formación de una generación literaria.

A pesar de esta contradicción, el concepto histórico de generación que elaboró Dilthey fue aplicado en el estudio de diferentes campos de la cultura, durante la primera mitad del siglo XX, a saber: en la Historia del Arte, por W. Pinder, entre otros; en Sociología; en Historia y Filosofía, por los españoles J. Ortega y Gasset,⁷ Julián Marías y Laín Entralgo, quienes le dieron amplia difusión. Por último, el trabajo de Dilthey dio a la “nueva «ciencia de la literatura» alemana”, según Cambours Ocampo (1963), los fundamentos para estudiar la Historia de la Literatura. Y aquí encontramos a Julius Petersen.

PETERSEN Y LOS OCHO FACTORES GENERACIONALES

Para este historiador y crítico alemán, el vocablo “generación” significa, “mejor que «espíritu de la época» o «estilo de la época», la clave de los hechos innegables del cambio y del desarrollo, del progreso y el retroceso” (Amorós, 1980: 105). Su obra, *Las generaciones literarias*, se hace conocida dentro y fuera de Europa en 1930, cuando Emil Ermatinger publica su *Filosofía de la ciencia literaria*.⁸ En forma sistemática y con ejemplos tomados del estudio hecho por Dilthey sobre los románticos alemanes, define las generaciones en la historia literaria, explica qué es la unidad de la generación a través de ocho factores y plantea los problemas que puede generar esta nueva teoría.

Entre esas dificultades, el autor encuentra que es imposible considerar a la generación como una medida regular de tiempo. Descarta de esta manera “la fundamentación biológica del criterio generacional, formulando un concepto propiamente histórico, basado en

⁷ Este autor se ocupa mucho de este tema en sus obras *El tema de nuestro tiempo*, publicado en 1923 y *En torno a Galileo*, publicado en 1945. Para él “una generación no es un puñado de hombres egregios ni, simplemente, una masa: es como un cuerpo social íntegro con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado” a la existencia con una trayectoria de vida determinada. “La generación”, sigue diciendo, “compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre el que ésta ejecuta sus movimientos”. Citado en Rosa María Martínez de Codes, *Reflexiones en torno al criterio generacional como teoría analítica y método histórico* [en línea], Universidad Complutense, 1982, p. 68 [consultado el 24 de julio de 2010]. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/ghi/02116111/articulos/QUCE8282120051A.PDF>. De esta manera, para él, la historia avanza por generaciones.

⁸ En 1946 se traduce al español.

la comunidad de destino e igualdad de experiencias y de fines que encierra cada unidad generacional”.^{9 10}

Como se mencionó arriba, Petersen toma como base los dos factores dados por Dilthey, para pasar a ocho que, según él, determinan la existencia de una generación, a saber:

1) HERENCIA

Al hablar de este factor, Petersen no lo hace considerando que la teoría de la generación se basa en las leyes biológicas de la herencia.¹¹ Él argumenta que “jamás en la historia el caudillaje espiritual ha sido hereditario en una familia, en una raza o en un pueblo”.¹² Menciona casos puntuales de familias famosas como los Bach, en cuanto al talento musical, o familias con habilidades pictóricas, o con genios matemáticos. En Literatura, la familia Coleridge, durante el período romántico inglés, es otro ejemplo.

La disposición poética no es una herencia familiar, pero si puede ser una herencia generacional, donde la nueva generación hereda ciertos elementos literarios y rechaza otros. Por lo general, la nueva generación hereda de generaciones que no son inmediatamente anteriores a ésta. Petersen aclara que la aptitud literaria “se manifiesta en formas de precocidad extraordinaria más raramente que la capacidad musical, pictórica, matemática o teatral.”¹³ En nuestro país tenemos ejemplos de escritores precoces en Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, entre otros. “Es un caso bastante raro en la historia literaria”, sigue diciendo el historiador alemán, “que el padre y el hijo ocupen el mismo rango, como los dos Alejandro Dumas en Francia”¹⁴. Otro ejemplo que menciona son los hermanos románticos Schlegel que sobrepasaron cualitativamente a su padre. El caso teórico de que las dotes

⁹ Citado en Rosa María Martínez de Codes, *op. cit.*, p. 64

¹⁰ Para esta autora, el enfoque que Ortega y Gasset hace del problema de las generaciones es, hasta ahora, el más avanzado analítica y metodológicamente.

¹¹ Petersen habla del historiador alemán Ottokar Lorenz, quien, estimulado por las investigaciones de historiadores y científicos ingleses y franceses, trató de establecer períodos en las leyes de la herencia.

¹² Julius Petersen, “Los factores que forman la generación”, en Emil Ermatinger (comp.) *Filosofía de la ciencia literaria*, México: F.C.E., 1983, p.164.

¹³ *Ibidem*

¹⁴ Julius Petersen, *cap. cit.*, p.164.

literarias del abuelo reaparecen en el nieto, no se hallan en ninguno, salvo en el nieto de Goethe.

En cambio, en la línea femenina, la herencia parece ser un factor que colabora más en la vocación por la literatura. Cita como ejemplo a una familia de autoras alemanas que, por cinco generaciones seguidas, excepto una interrupción, mantuvieron fuerte su tradición artística. Sin embargo, aclara Petersen que no fue el factor hereditario el determinante para que estas mujeres sean escritoras, sino que otras características de la generación a la que pertenecieron fueron más decisivas. Esto lo explica diciendo que otros integrantes de esta familia recibieron las mismas disposiciones, pero no siguieron esta afición por la literatura. Por el contrario, con respecto a esto agrega que “la disposición hereditaria se presenta hasta como un obstáculo si no encuentra en los nuevos problemas de la época ocasión para un desarrollo independiente”.¹⁵

2) FECHA DE NACIMIENTO

Igualdad de edad muestra relaciones que pueden ser observadas con posterioridad y abre un enigma sobre sus causas.

La Historia proporciona años que fueron significativos para el arte, la ciencia, la cultura en general: en 1564, el arte dramático se vio favorecido cuando nacieron Shakespeare, Marlowe, A. Hardy, Braunschweig; en 1632, para fortuna de la Filosofía, nació J. Locke y Spinoza; en 1685, la beneficiada fue la música, con el advenimiento de Händel, Bach, M. Veracini y D. Scarlatti.

Según Petersen, no hay que considerar la fecha de nacimiento como un momento puntual —un día, un mes, un año—, sino que abarca todo el tiempo de evolución, de formación educativa que viven los que tienen la misma edad hasta su promoción formativa. Él considera que la “clase de edad” puede ser desplazada por la “promoción”, ya que con la misma edad ingresan a la escuela pero hay quienes se retrasan y otros, precoces, se adelantan.

También Petersen habla de “ritmo de la naturaleza”. Esto se ve, por ejemplo, en el surgimiento de los románticos alemanes, donde pareciera que hubo un orden acompasado de a diez años: en 1719 nace Schlegel; Lessing, en 1729; Schubert, en 1739; Goethe, en

¹⁵ Julius Petersen, *cap. cit.*, p.165.

1949; y Schiller, en 1759. Menciona también otros casos en diferentes momentos y lugares cuando un año, una frecuencia, trajo consigo una “clase de edad” prodigiosa.

Pero para Petersen, el entorno social, político, cultural, explicaría sus parecidos literarios, y no sólo la edad, aunque ésta es decisiva, pues la receptividad de los fenómenos que ocurren alrededor de una persona, no es igual en todas las etapas de su vida. Él habla así de “situación de nacimiento” que caracteriza a una generación literaria. Quien considera algo similar es Ortega y Gasset. Él sostiene que la edad “no es una fecha, sino una zona de fechas”,¹⁶ relacionándola con un modo de vivir, y abarcaría unos quince años, aproximadamente, según sus estudios.

Para Petersen, no se puede saber cuándo y cómo surgirá el talentoso que una época necesita, pero sí se puede entender desde la historia las fuerzas que lo influyen y lo forman, junto con otros de su generación, que los hace iguales y pertenecientes a ella.

3) ELEMENTOS EDUCATIVOS

Es un factor que, por ausencia o presencia de elementos educativos, puede formar una generación.

El tipo de educación de cada época se verá reflejada en un tipo de generación. Es el caso, por ejemplo, de la cultura renacentista donde los humanistas italianos, —todos ellos poetas y filólogos—, fueron un factor fundamental. Durante ese período, alemanes que estudiaron en Italia fueron a su país llevando el nuevo acervo cultural y conformaron la primera generación humanista germana. Ésta dio lugar a sucesivas generaciones que fueron alcanzadas por esa onda educativa e hicieron más productivas sus tradiciones y enriquecieron su cultura, aún cuando provenían de diferentes clases sociales.

Pero luego existió en esa misma Alemania una generación que no se halló unificada por la misma formación educativa, sino por su actitud rebelde a esta. Proceden de círculos muy diversos: uno, conde; otro, el hijo de una lavandera, por ejemplo. Alejados geográficamente, se sienten unidos por un mismo espíritu. Sin necesidad de contactarse, viven el mismo planteamiento de los problemas, en épocas de tensión de la generación de padres a hijos y de hermanos entre sí. Equipados por la negación que Rousseau hizo de la cultura, a

¹⁶ Citado en Rosa María Martínez de Codes, *op. cit.*, p. 70.

la generación juvenil e impetuosa del *Sturm und Drang* los convoca el fracaso de la norma y la forma de elementos pedagógicos gastados.

4) COMUNIDAD PERSONAL

Hace alusión a lo que se comparte ideológica, política y estéticamente dentro de una misma generación.

Para explicar este factor, Petersen se basa en el análisis sociológico que Carlos Mannheim hace de la teoría generacional. Este habla de tres etapas en la formación de la generación. Una es la “situación de generación” y alude al hecho de tener en común vivencias en un mismo tiempo y en un determinado espacio, que lleva a sus integrantes a ser partícipes de similares acontecimientos. Esta desencadena la segunda etapa, la “conexión de la generación”, que es una unidad de destino o comunidad de destino. Ésta implica, además de una homogeneidad de experiencias, iguales propósitos en una misma problemática histórico-actual —por ejemplo, ser artistas perseguidos políticamente—. Así llegamos a las “unidades de generación” donde grupos, en formas diferentes, elaboran esas vivencias. Dentro de cada uno de esos grupos se produce una reactividad unitaria y un empuje afín, y entre esos grupos puede haber polaridades, pero por esa misma confrontación, por la lucha, es que permanecen conectados. Esto puede verse claramente en la vida política y su irremediable formación de partidos, que continuamente son antagónicos.

Para Petersen, hay ámbitos que propician la formación de una comunidad personal. Uno de ellos es la universidad, porque es la sede del espíritu juvenil que despierta su chispa en el roce de las generaciones alumnos-profesores. Allí confluyen en sucesión regular promociones de compañeros de edad y el acervo cultural que la generación más vieja transmite es elaborado en una nueva actitud. Otro espacio formador de generación son las revistas editadas por una comunidad juvenil, como el *Athenaum* en los albores del Romanticismo alemán, o las revistas literarias de vanguardia. Todas ellas duraron hasta que cumplieron con su propósito; “no podían envejecer”, dice Petersen, “porque servían la causa de la juventud; ninguna ha vivido lo que una generación”.¹⁷

¹⁷ Julius Petersen, *cap. cit.*, p.175.

5) EXPERIENCIAS DE LA GENERACIÓN

Lo contemporáneo afecta a las creaciones y a las vivencias coetáneas. Es decir, un hecho singular en un momento histórico cobra diferentes significados para el niño, para el joven, para el adulto y para el anciano, porque los alcanza en un período distinto de su existencia. Las mismas circunstancias son interpretadas en forma diferente según la edad, que también posee distintos intereses. Por ejemplo, la revolución francesa de 1830 repercutió en Alemania en los jóvenes, sobre todo, porque anhelaban la liberación de una presión insoportable para ellos, mientras que los viejos apenas si la sentían. Según Petersen “nada puede molestar más a los jóvenes que ese principio de los viejos de que «todo se repite»”. El joven, sigue diciendo Petersen, “Desea su experiencia peculiar, su propia revolución, su ocasión genuina para actos heroicos y su derecho a realizar las propias tonterías”.¹⁸

Otro ejemplo que explica la diferencia de puntos de vista de un mismo hecho según la edad es el que tiene que ver con el desarrollo de los medios de transporte, el ferrocarril y los barcos de vapor. Para los románticos significaba la muerte de toda poesía; un grupo intermedio quedó dividido entre la lamentación y la esperanza; mientras que la joven generación alemana, de casi mediados del siglo XIX, vislumbró en ese acontecimiento la unificación de los pueblos, el triunfo del espíritu, el ritmo vibrante de la vida con grandes expectativas de un futuro próspero. Pero la generación que le siguió creció con ellos y simplemente los aceptó como forma necesaria de vida.

Todos los cambios en la sociedad provocan en una generación experiencias culturales y experiencias catastróficas. Las primeras obran a largo plazo, forman parte de los elementos educativos que lentamente van cambiando a los hombres. Las segundas representan verdaderas tormentas que dejan a la vista las diversas actitudes de las diferentes generaciones coexistentes, y puede ser desgraciado el mismo acontecimiento para una generación y cultural para la siguiente. Ejemplos en la historia de la humanidad tenemos muchos: las Cruzadas, que con el tiempo se convirtieron en una gran experiencia cultural; la Reforma, un acontecimiento catastrófico, pero, que en sus efectos consiguientes, representa un movimiento transformador pues trajo nuevas formas de vida que cambiaron la cultura. La Revolución francesa, que en una explosión de racionalismo, fue un hecho catastrófico porque

¹⁸ Julius Petersen, *cap. cit.*, p.177.

separó a las generaciones a fines del siglo XVIII pero, por sus consecuencias, logró que la llama de la libertad se propagara.

Junto a esta doble forma de la experiencia existe una tercera que representa un efecto formador paulatino y es la impresión que produce una gran personalidad que se coloca a la cabeza de su época, y cuya influencia marca a toda una generación. Pocas veces la juventud lo busca entre los de su misma generación. La mayoría de las veces pertenece a una más vieja. De esta forma, “el caudillaje representa, dentro del antagonismo de los grupos de edad, un factor enlazador de generaciones y que hasta salta por encima de las generaciones”.¹⁹

En relación con este factor, Ortega y Gasset define a las generaciones como fuerzas dinámicas que coexisten y son generadoras de nuevas generaciones. Afirma que “no es que se suceden, sino que se solapan o empalman. Siempre hay dos generaciones actuando al mismo tiempo, con plenitud de actuación, sobre los mismos temas en torno a las mismas cosas, pero con distinto índice de edad y, por ello, con distinto sentido”.²⁰

6) EL GUÍA

Cada generación tiene un determinado ideal de hombre: el Renacimiento, al hombre universal; la época del *Sturm und Drang*, al genio sensible; etc. Los simpatizadores de un movimiento se forman en su aspecto, en su modo de expresarse; es decir, que ese ideal se convierte en su arquetipo.

El concepto de guía, explica Petersen, se puede entender de tres maneras: una, como organizador que se coloca a la cabeza de los de la misma edad; otra, como mentor que atrae y señala el camino a los más jóvenes que él, pero sin un liderazgo tan fuerte como el tercero. A este se lo considera el héroe adorado por todos: es el caudillo.

En literatura, no siempre los poetas son los guías más influyentes de una generación. Muchas veces filósofos y científicos conducen la visión del mundo de la generación joven, ya sea en el trato personal, mediante sus obras o, indirectamente, después de su muerte. Suele ocurrir que, al principio, el seguimiento que se le hace es más ingenuo, no es tan

¹⁹ Julius Petersen, *cap. cit.*, p.179.

²⁰ Citado en Rosa María Martínez de Codes, *op. cit.*, p. 71.

consciente. Luego se profundiza o se lo descarta. Las razones de esta lenta penetración de los valores culturales filosóficos residen en la densidad del contenido, en el lenguaje, que ofrece una resistencia pasiva a la nueva terminología, a la aceptación de nuevos conceptos y representaciones, hasta que la nueva forma verbal y la mental se compenetran en el uso.

7) EL LENGUAJE DE LA GENERACIÓN

Es el factor más elemental, según Petersen, para provocar la comunidad de generación.

Una nueva generación se reconoce por su lenguaje estético o científico propio. Todo nuevo planteamiento de problemas en el arte y en la ciencia significa un cambio de terminología.

A su vez, todo círculo unido por la afinidad de metas desarrolla un lenguaje propio, que sobre los de afuera produce el efecto de un código esotérico. Las formaciones de palabras y las conexiones de sentido nacen generalmente dentro de ese círculo, generalmente juvenil, hasta que adquieren forma y son dadas a conocer. Pero su expansión está limitada por los de afuera, que niegan su acogida, hasta que llega el momento en que se consolida su acervo lingüístico en forma definitiva.

Estas resistencias al enriquecimiento verbal se producen a determinada edad. Así como los más viejos conservan formas arcaicas de expresión, de la misma manera resisten la acogida de nuevos vocablos, porque para ellos su oquedad provoca risa. Pero también ocurre que las generaciones jóvenes se divierten con sátiras miméticas del vocabulario anticuado de los viejos. De esta forma, la parodia toma protagonismo porque permite reflejar peculiaridades de estilos individuales de escritura, como también el estilo de toda una generación. La parodia representa así, en la historia del gusto y del lenguaje, un material valioso para observar su desarrollo y evolución.

Una observación más que hace el historiador alemán es que dentro de la misma generación, si se producen cambios en el lenguaje, solo son insignificantes. En cambio, estos son perceptibles cuando una generación vieja es desplazada por otra nueva.

8) ANQUILOSAMIENTO DE LA VIEJA GENERACIÓN

Explica Petersen este factor diciendo que el grupo reconocido como unidad de generación no siempre mantiene el hermetismo de sus comienzos, pero siempre hay una porción de

ellos que se mantiene rígido en su situación y ofrece resistencia a nuevos cambios. Y hasta a veces provoca ataques a las nuevas generaciones que surgen. De esta manera se encastellan, no quieren reconocer a los que vienen tras ellos.

Esto, visto desde el lado de la juventud, muestra que la incompreensión por parte de los viejos constituye uno de los factores más importantes en la formación de la generación. El ataque contra los antecesores no es lo principal del movimiento juvenil; más bien busca atraerlos al reconocimiento de su propio y peculiar aporte. Si se logra superar el antagonismo de las edades, puede formarse un modo de vida más firme y riguroso que el representado por la unidad juvenil. Si fracasa esta superación, se ensancha la brecha generacional por el encono. Tanto a los viejos como a los jóvenes no les queda otra alternativa que ir a buscar la comprensión en los coetáneos, “comprensión que es asegurada por una situación de generación homogénea, por experiencias iguales, por una actitud en el mismo sentido y por una comunidad de destino”.²¹

ALGUNOS CUESTIONAMIENTOS A LA TEORÍA GENERACIONAL

Antes de aplicar estos ocho factores en los dos momentos literarios de nuestro país es conveniente hacer algunas consideraciones.

El método generacional de Petersen ha suscitado defensores entusiastas, como Henri Peyre, Pedro Salinas en España, Arturo Cambours Ocampo, Pedro Henríquez Hureña, Enrique Anderson Imbert y Juan José Arrom, en latinoamérica; así también, ha tenido críticos que la han objetado sin piedad, entre ellos, Julián Marías; otros, parcialmente, como es el caso de José C. Mainer. Para Martínez de Codes las ideas de Petersen son acertadas, pero no se las puede utilizar en otros campos de estudio que no sea el literario. Su aplicación fuera de este ámbito ha provocado muchas veces la deformación del objeto de estudio en cuestión. Tiene limitaciones porque no siempre se cumple cabalmente. Por ejemplo, muchas veces la “homogeneidad intrageneracional” que propone no existe porque coexisten una variedad de corrientes literarias y estilos en una misma generación. Y hasta pervive la antigua generación con la nueva, es decir, el octavo factor no ocurre. Esto se ha podido

²¹ Julius Petersen, *cap. cit.*, p.188.

observar, por ejemplo, en la conocida *generación de 1898*,²² como así también en la de 1868. Posiblemente, es en la *generación de 1927* donde los factores se cumplen con mayor asiduidad.

Uno de sus críticos más importantes, como ya mencionamos, ha sido Julián Marías. En su obra, *El método histórico de las generaciones*, publicada en 1967, lo acusa de confuso por intentar agrupar factores que hacen referencia a un nivel biológico, individual y a la vida social. Este aparente error no permite, según el crítico, establecer qué son los ocho factores.²³ Pero clasificarlos en biológicos o socio-históricos no era lo que le importaba a Petersen. Al contrario, lo que demuestra su teoría es que no se los puede deslindar: el hombre es un ser biológico y social a la vez.

Anteriormente mencionamos que para el historiador alemán es imposible definir una generación literaria porque los elementos que la componen son diversos. En este sentido, J. Marías dice que Petersen no se da cuenta de que su esfuerzo por definir una “generación literaria” es inútil porque no incluye a la sociedad en su totalidad y, en consecuencia, su función en la Historia resulta incomprensible. Además argumenta que no se puede considerar la generación como concepto temporal y destaca que el mismo Petersen se declara incapaz de calcular el tiempo que separa una generación de otra, problema que como ya vimos él reconocía presente en su teoría.

Cambours Ocampo parece estar incómodo con estas opiniones que J. Marías hace de Petersen en su mencionado ensayo (1963). Está en desacuerdo con el crítico español porque aunque lo ataca a Petersen, reconoce como valiosa la base sobre la que sostiene su teoría, que son los aportes de Dilthey. Acusa a Marías de no haber hecho una lectura atenta del trabajo de Petersen, de lo contrario habría entendido que su teoría, en realidad, amplía los conceptos básicos de su antecesor.

Para Martínez de Codes, la teoría de Petersen no es adecuada, pero posee ideas acertadas si es que se las interpreta en su propio contexto que es el campo de la literatura. No se puede extrapolarlas a otros campos o generalizarlas.

²² Pedro Salinas es el primero en aplicar en 1935 siete de los ocho factores a esta generación. Solamente desestima el de la herencia. Aunque para José Carlos Mainer el anquilosamiento de la vieja generación tampoco se cumple, pues encuentra a Pérez Galdós con su *Electra* (1901), que se ajusta perfectamente al espíritu noventayochesco.

²³ Las críticas de Julián Marías las encontramos en el trabajo de María Rosa Martínez de Codes, *op. cit.*, p. 64.

Según José Carlos Mainer en *El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea*, debemos ser conscientes de que estamos ante una teoría que presenta a veces “ambigüedad en la proyección literaria de los condicionantes históricos, limitado plazo de su validez y ausencia de rupturas bruscas tanto como de cambios decisivos”. (1982: 218). Él considera que si bien la validez del término *generación literaria* debe restringirse, puede seguir siendo útil, pues puede aplicarse con su carácter permeable y despojado de connotaciones literarias para designar el ingreso en la historia de grupos de cierta coherencia, a los que les corresponderían temáticas y cosmovisiones determinadas en un plazo más o menos breve. A un grupo social con estas características podemos seguir llamándolo “generación” sin excesiva impropiedad.

Un autor que complementa sus conceptos con los ocho factores de Petersen es Ortega y Gasset y lo tendremos en cuenta para el análisis de los períodos de la literatura argentina por desarrollar en los próximos capítulos.

Lo que queremos dejar bien en claro es que no estamos ante una teoría absoluta, y aunque se lo criticó a Petersen atribuyéndole este calificativo, él mismo lo descartó.

Teniendo en cuenta estas consideraciones es que hablaremos de “generación modernista” y “generación ultraísta o “generación de 1922”, como veremos que también la llaman. Lo haremos desde esta perspectiva, sin generar pretensiones clasificatorias donde no las hay y sin convertir esas generaciones o períodos en compartimentos estancos.²⁴

²⁴ Hay experiencias argentinas, como así también de otros países sudamericanos (en Cuba, Chile, por ejemplo), sobre la aplicación de esta teoría. La Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata hizo un estudio de las generaciones literarias argentinas.

CAPÍTULO II LEOPOLDO LUGONES Y LA GENERACIÓN MODERNISTA

El Modernismo en Argentina fue un movimiento literario esteticista implantado, no desde Europa como el Romanticismo o el Realismo, por ejemplo, sino desde otros países de América. La literatura argentina se apropia de esta corriente por medio del nicaragüense Rubén Darío con su obra poética *Azul*, que influye, por ejemplo, en Leopoldo Lugones, su principal discípulo.

Una explicación muy clara de lo que representó este movimiento en su época, la encontramos en el siguiente fragmento:

Su significado no se restringe a una escuela poética: se trata de un vasto movimiento cultural e, incluso, de una moda que transforma los comportamientos sociales de las florecientes burguesías latinoamericanas y se traduce en el esteticismo, el refinamiento, la atracción por lo exótico y la rareza. En lo estrictamente literario, la herejía modernista propugna una dimensión cosmopolita del arte contra el localismo provinciano; la independencia literaria frente al sometimiento a la tradición hispánica; el paganismismo en lugar del teologismo colonial; la hegemonía espiritual de París ante el entumecimiento del modelo español. [...] también erige el Arte y la Belleza como valores supremos [...]; en su anhelo de novedad y asimilación de culturas diversas, prolonga el exotismo romántico. El arte es el reservorio de valores frente a una realidad degradada; la rebelión adopta formas aristocrizantes y presupone una visión escindida, [...]. Suele enmarcarse el apogeo modernista entre 1888 y 1916, años de la publicación de *Azul...* y de la muerte de Darío. (Grosso, 2006: 70-71).

De Leopoldo Lugones y de su generación, entonces, nos ocuparemos a continuación. Nuestro hilo conductor serán los ocho factores de generación de Petersen.

1. EL FACTOR HERENCIA

Los modernistas argentinos heredaron el entusiasmo por renovar el lenguaje poético de los europeos, quienes a mediados del siglo XIX desechaban las formas vagas del Romanticismo y utilizaban los modelos que les ofrecían los parnasianos y los simbolistas franceses con su poesía, como así también se nutrían de la obra del español Gustavo Adolfo Bécquer, del norteamericano Edgar Allan Poe y del alemán Heinrich Heine. Así mismo, ese interés por

innovarse en la expresión literaria provino de más cerca: del centro y norte de Sudamérica con Rubén Darío, fundamentalmente.

1.1 ELEMENTOS HEREDADOS DE EUROPA

“Ser modernista es ser moderno y eso está encarnado en el proceso poético francés” (Jítrik, 1980: 9), proceso que se llevó a cabo con el Parnasianismo y el Simbolismo, dos movimientos poéticos importantes del siglo XIX. En su asimilación en América, fue generando los caracteres estilísticos principales del Modernismo, con los cambios que respaldó y las paradojas que implicó su implementación.

Este proceso comenzó con el fin del Romanticismo en Europa, especialmente en Francia, donde el arte se proponía instruir a los ciudadanos y asegurar el progreso del hombre. En 1830, Víctor Hugo estrena el *Hernani*, que se acerca al Romanticismo social y que dará paso al Realismo. Pero ese mismo año también publica *Las Orientales*, opuesta a la obra anterior por su tendencia a la decoración, al lujo verbal y a la gratuidad, como afirma Jítrik. Estos usos del arte y desbordes en los que cayó la literatura romántica francesa provocaron una reacción en su contra, manifestada en el grupo o tendencia del “Arte por el Arte”, liderado por Théophile Gautier (1811-1872), quien, en 1852, utilizó esa denominación en un poema. Este autor funda así la estética parnasiana hacia 1860, cuyo nombre provino de la publicación que realizaba sobre ésta el editor Alphonse Lemerre, denominada *Le Parnasse Contemporain*. Por diez años, desde 1866, en esta revista los poetas que seguían la corriente parnasiana difundían sus obras. Ellos aspiraban, según Rest (1979), a tener un lenguaje riguroso y un uso preciso de imágenes y recursos literarios para alinearse con las tendencias positivistas y científicas del momento. Sus premisas eran: “exactitud descriptiva absoluta, actitud impersonal y casi científica, objetividad, reserva en la expresión lírica” (Rest, 1979: 111). En consecuencia, este nuevo arte poético, se basaba en una habilidad técnica en la métrica, en un desarrollo del instrumento expresivo donde prevalece la plasticidad y la visión de los objetos con una mirada “científica” a través de la investigación arqueológica, filológica y cultural. Desde esta perspectiva, los escritores describían elementos remotos y exóticos, especialmente de la cultura grecolatina, así como de la germánica; se nutre de las epopeyas hindúes, de los libros judíos, de las tradiciones chinas.

Querían lograr, además, que su obra literaria fuera como una pintura o una escultura donde el lector pudiera “ver” líneas, formas, colores, desnudos. Otro de sus propósitos fue recuperar versos y formas estróficas antiguas y en desuso por esa época como el rondel, el soneto, el rondó, triolet, el villancico, el lai, el virelai, el canto real, la sextina, la glosa y el pantú.

Esa veneración por la Antigüedad llevó a los poetas a una actitud pesimista, quizá vinculada a una interpretación proveniente del determinismo científico: considerar que la tristeza que domina al mundo moderno se origina en el olvido de la tradición clásica, que transmite serenidad.²⁵

La poesía parnasiana se convertía así en un texto hábilmente confeccionado, despojado de la realidad actual. Estas cualidades la enfrentaban con los poetas sociales del momento.

Por otro lado, las religiones entusiasman a los filólogos y luego a los poetas, quienes empiezan a vivir una dimensión alegórica y simbólica: todo se transforma en símbolo, la realidad cobra un sentido místico. De esta manera, según Jítrik (1980), los poetas son heleenistas o, al mismo tiempo, hinduistas, o esotéricos y republicanos, demócratas y socialistas. Para el autor parnasiano Leconte de Lisle, una obra de arte que combina todos estos elementos es un producto intelectual, una obra equilibrada y perfecta en la armonía de todas sus partes.

Esta concepción parnasiana del arte abre el camino hacia una nueva forma de hacer poesía de la mano de Charles Baudelaire²⁶ y de los simbolistas Mallarmé, Verlaine y Rimbaud.²⁷ Estos autores, aunque provienen del parnasianismo, se levantan en su contra, pero lo hacen con un cierto respeto por lo que comparten con ellos, como con el Romanticismo en el que todos en realidad se inician.

²⁵ El poema “Helène”, escrito por Leconte de Lisle (1818-1894) repasa la belleza de la tradición clásica con el mito de Leda, fecundada por Zeus que accede a la princesa convertido en cisne, porque ella lo evadió metamorfoseándose en una oca.

²⁶ Este poeta escribió un soneto titulado “Correspondencias”. Gracias a un pasaje de éste, el movimiento adquiere el nombre de Simbolismo: “El hombre pasa a través de forestatas de símbolos/ que lo contemplan con aspectos familiares”. Citado en Jaime Rest, *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*, Buenos Aires, CEAL, 1979, p. 145.

²⁷ En sentido estricto, la escuela simbolista se constituyó en 1886. Hasta ese momento, estos poetas eran llamados “decadentes”, y se propuso cambiarles la denominación por la de “simbolistas”.

Los simbolistas, a diferencia de los parnasianos, no se conforman con las explicaciones del mundo que da la ciencia positivista; afirman, en cambio, que los poetas pueden sugerir el misterio, pueden ver más allá de la superficie de las cosas como si fueran adivinos.²⁸ Baudelaire había explorado esto en correspondencias halladas en la naturaleza: perfumes, colores, sonidos, son intercambiables. El mundo que rodea al poeta es un ámbito de amplias significaciones ocultas que puede ser intuido y evocado por el empleo de la sinestesia, de la combinación y mezcla de elementos sensoriales. De esta manera, la auténtica realidad sólo puede ser sugerida por los recursos simbólicos que utiliza el hombre.

Desde esta posición, lograron producciones poéticas con una sintaxis compleja y un especial manejo de las imágenes que se acumulaban en torno de la metáfora que gobernaba cada texto; se establecía así un juego de impresiones que daba como resultado la configuración de un símbolo que provocaba en el lector u oyente un efecto de vaguedad cargado de ocultas significaciones. Uno de los poetas más representativos del Simbolismo de este movimiento fue Stéphan Mallarmé (1842-1898) quien define este movimiento como

“el arte de elegir un objeto y extraer de él un estado de ánimo” a través de “desciframientos” que se hacen por medio de comparaciones que no se expresan completas sino más bien se sugieren” [...] El poeta se define como un ave hermosa, pero como el “Albatros” de Baudelaire o su “Cisne” desesperado por no estar en su lago, el poeta-ave ha caído a tierra, donde resulta torpe y ridículo y queda anhelando “L’azur”, título de un poema de Mallarmé que consolida el color azul como símbolo de “excelsitud”. (Nogueira, 2005: 388).

Esta experimentación con la sensibilidad se vio intensificada con su propósito de crear una flexibilidad del lenguaje en virtud de la musicalidad. Así como los parnasianos acercaron la poesía a la pintura, los simbolistas la vincularon con la música. De la mano de Paul Verlaine (1844-1896) buscaron atenuar la rima y la arquitectura del verso para originar sinfonías hechas con poemas. Este autor declaró que ante todo, debe existir música para que haya arte. Con este fin, los versos no deben seguir esquemas retóricos como lo habían hecho los parnasianos: aparece el verso libre, que es el resultado máximo de la musicalidad

²⁸ Son autores que reaccionan contra el Realismo y el Naturalismo. Jaime Rest explica qué idea originó este movimiento: “el mundo que nos circunda y que registran nuestros sentidos no es la realidad última sino que, tal como señaló Platón, es apenas el reflejo de un ámbito de revelaciones absolutas que permanece oculto”. (Rest, 1979: 146).

y en el que lo único que sobrevive del verso tradicional es el ritmo. Cada poeta tiene la libertad de crear sus propios patrones de versos. Por ejemplo, Verlaine y Rimbaud (1854-1891) emplearon en abundancia el alejandrino multiplicando las formas del verso y reviviendo los versos impares, tradicionalmente descuidados, trastornaron los cortes y simplificaron la rima con asonancias.²⁹ El efecto sonoro lo lograban, además, por medio de una selección muy particular de las palabras, originadas en minuciosos experimentos de ritmo y colorido. Otro caso es el de los poetas parisinos que, a fines del siglo XIX, le daban supremacía a la forma, puliéndola porque consideraban que era lo único que podía perdurar de la obra poética.

Finalmente, podemos agregar que el movimiento simbolista estuvo consagrado a un intencional esteticismo. Por eso los poetas se propusieron el rechazo total de cualquier asunto social, político o moral. Componían una poesía de evasión para propiciar una atmósfera de sutileza y refinamiento. En algunos de ellos hubo cierta actitud aristocrizante acompañada por una imaginación un tanto sádica; en otros, como en Jules Laforgue, prevaleció un tono ligeramente irónico, una disposición moderada y juguetonamente corrosiva.

1.2 ELEMENTOS HEREDADOS DE AMÉRICA

Rubén Darío (1867-1916), poeta precoz,³⁰ al que algunas versiones le atribuyen la total paternidad del movimiento por su renovación en el verso, fue el autor propicio para fructificar una tendencia que había germinado en el Caribe. Autores como el colombiano José Asunción Silva (1865-1896), los cubanos Julián de Casal (1863-1893), José Martí (1853-1895) y el mejicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), buscaron innovar una prosa excesivamente sometida al modelo español en el último cuarto del siglo XIX. Para esto, recurrirán a elementos verbales estilísticos adaptados de las principales novedades del Simbo-

²⁹ Rimbaud especialmente, fue un virtuoso en la métrica, pues logró de forma magistral la música de sus versos, como en "Vocales", asociadas con colores.

³⁰ Comenzó a componer versos a los nueve años y cuando aún no había cumplido los catorce, fue requerido por un diario para redactar artículos en contra del gobierno nicaragüense.

lismo y del Parnasianismo francés. Con esos recursos Nájera, por ejemplo, teñirá toda su obra, y Martí los introducirá en estructuras clásicas del español.³¹

Según Jítrik (1980), tanto uno como el otro se anticipan a las formas estrictamente modernistas: ven en el color mayores posibilidades de expresión que en la palabra, así como también en el sonido encuentran más variantes que en el color y en consecuencia, menos limitaciones que en las rimas.³²

Entonces, la expresión poética que surge de ellos no deja de abundar en imágenes, en el uso del lenguaje figurado, en cromatismos, en trasposiciones de arte, exponiendo a estos autores americanos como los fundadores indiscutibles del Modernismo. Por su parte, Martí suma otro ingrediente: su voluntad revolucionaria en el campo social y político que se tradujo en su deseo vehemente de renovación verbal. La literatura fue su instrumento de lucha para incrustar en sus compatriotas el propósito ideológico político y se convirtió en un aspecto de la evolución del cambio americano³³. Esta actitud rebelde es imitada por los primeros modernistas, entendiendo al Modernismo como sinónimo de rebeldía, no sólo en el campo estético, sino también en el social.

De esta manera, este proceso estético como el europeo, sirvieron de modelos e impregnaron el Modernismo en nuestro país. Desde América, con un espíritu innovador; espíritu que también provenía de Europa; desde este continente, además, con temáticas y una amplia lista de caracteres, que muy bien sintetiza Noé Jítrik:

³¹En Gutiérrez Nájera hay una afirmación de la unidad entre fondo y forma. Respecto a esto dice: “las formas tienen que guardar una estrechísima conexión con la idea que el autor se ha propuesto desarrollar en su obra”. Esta idea es continuada en Martí quien en 1890 declaró: “cada emoción tiene sus pies, y cada hora del día... Un juncal se pintará con versos leves y como espigados, y el tronco de un roble con palabras rugosas, retorcidas y profundas”. Aquí se percibe la influencia francesa con el Víctor Hugo del “Prefacio” a *Cromwell* y el Gautier de *Mademoiselle de Mupin*, a la que añade un fuerte espíritu nacionalista. (Citados en Noé Jítrik, “El Modernismo”, en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1980, p.4).

³² Sin lugar a dudas, aquí se aprecia la influencia de Verlaine.

³³ No fue casual que el Modernismo haya surgido en el centro y norte de Hispanoamérica. Allí, el camino estético adoptado puede explicarse en dos aspectos, el cultural y el político. En cuanto al primero, el Neoclasicismo español había tenido primacía durante todo el siglo XIX con un lenguaje endurecido, y el Romanticismo, que es el primer intento de una expresión original y propia, no tuvo lugar. Aunque Gutiérrez Nájera defendió la poesía sentimental y, como Martí, tuvo una actitud romántica en sus conceptos sobre estética literaria, al mismo tiempo que atacaba, ya en 1876, al Realismo y al Naturalismo. En relación con el aspecto social y político, había un clima revolucionario. En el último cuarto del siglo XIX, la independencia de varias naciones aún no se había concretado por problemas de su propia evolución social. Las guerras civiles posibilitaban que lo español como mundo cultural permaneciera enquistado y no dejara superarse.

... ejercicio riguroso de un oficio impecable (por lo tanto, proclividad al virtuosismo); reacción contra el lenguaje fácil; práctica del Impresionismo descriptivo (describir las impresiones que producen las cosas y no los objetos mismos); descubrimiento y puesta en práctica de las correspondencias sensoriales (colores son olores, son ideas, son imágenes); mecanismo de trasposiciones de arte apoyado en la idea de la unidad de las artes (poesía monumental o pictórica o musical); ampliación de la temática a los motivos bellos, exquisitos, pintorescos y decorosos (temas mitológicos nórdicos, grecolatinos, temas galantes versallescos y medievales, teratología medieval y zoológica, etc.); culto a lo intuitivo y subconsciente, a lo impreciso y vago, a las fuerzas oscuras que gobiernan la realidad. (10).

Todo este bagaje llega a nuestro país con Rubén Darío, como mencionamos anteriormente, en 1893. Su dependencia francesa es claramente visible en su obra modernista desde sus inicios hasta que culminó. Sin embargo, este autor no dejó de lado lo estrictamente español, pues renovó viejos metros abandonados por el desuso, gracias a su gran conocimiento de la poética española tradicional.³⁴

Durante su prolongada estadía en Buenos Aires —previamente había estado en Santiago de Chile— encuentra el terreno fértil para el desarrollo del movimiento, circunstancia favorecida por la repercusión que habían tenido las crónicas de José Martí publicadas en *La Nación*.³⁵ Al morir prematuramente este autor y Gutiérrez Nájera, el nicaragüense queda solo al frente de la renovación literaria y la consolida.

Leopoldo Lugones le debe mucho a Darío, aunque no fue la única voz que escuchó. Heredó de Víctor Hugo y del norteamericano Walt Whitman la composición narrativa de poemas y la cadencia haciendo que su monotonía se convirtiera en algo virtuoso. De Baudelaire adquirió un lenguaje sensual e injurioso. En un fragmento de su poesía “La vendimia de sangre”, publicada en *Las montañas del oro* (1897) —su primera tentativa de desarticular estrategias de lectura ortodoxamente aceptadas—, podemos observar algunos de esos elementos:

En la hipnótica selva de mi alma, —donde anudan sus cópulas los lobos, —donde teje su red la araña negra —y suda sus ponzoñas el euforbio, —está un gallardo paladín, herido —por la doble amenaza de tus ojos: —tiene abiertos los hierros de la cota —y en dos partido su blasón histórico, —zodiacal simulacro que domina —

³⁴ Posiblemente ese saber lo adquirió mientras ocupó un puesto en la Biblioteca Nacional de su país. Allí también nació su irrefrenable deseo de rejuvenecer y flexibilizar la lengua española en América, lo que luego hizo con la influencia de románticos, realistas y simbolistas franceses. Lugones lo reconoce como “renovador de las formas vacías de una retórica ya muerta del lenguaje”. Citado en Paula Croci, “Poeta errabundo y apasionado”, en *Historia de la literatura argentina*, N°25, 2005, p. 393.

³⁵ Fue corresponsal de varios periódicos americanos, entre ellos *La Nación*, desde 1882 hasta 1991.

con su alto vuelo un gerifalte heroico. —Ese es mi corazón, el Maldiciente, —el que canta a los cielos tenebrosos —donde lloran en fuego las estrellas, —donde trazan fatídicos horóscopos —los cometas de cola formidable, —que abren la maravilla de su ojo —como enormes pescados del abismo. —Ese es mi corazón hinchado de odios, —como un estuche de terribles joyas —ávidas de punzar tu cuerpo de oro. (41)

El estilo sublime en la expresión y la exaltación profética lo acercan a su admirado Almafuerte o a Andrade. También considera que su fuente de inspiración está en Homero y en Dante.

En su segundo libro, *Los crepúsculos del jardín* (1905), se percibe que ha leído la poesía erótica de Albert Samain y al Verlaine musical impregnado de un simbolismo audaz.

De esta forma, continúa a Darío en la rica variedad rítmica, lograda muchas veces con la utilización de diferentes tipos de estrofas, heredadas de los clásicos españoles —como coplas de pie quebrado—, versos tetrasílabos hasta alejandrinos y la saturación de la rima.

En *Lunario sentimental* (1909), se ve la huella del simbolista francés Laforgue de *L'Imitation de Notre Dame la Lune*, que desborda en metáforas.

La pintura impresionista también le otorgó elementos a Lugones. Su técnica aparece en *Los crepúsculos del jardín* como en varios poemas de *Lunario sentimental*, en los que imágenes decorativas y esplendorosas se multiplican.³⁶

2. EL FACTOR FECHA DE NACIMIENTO

Los poetas que pertenecieron a la generación modernista, nacieron en una misma “zona de fechas” que va desde 1862 hasta 1880, aproximadamente. Todos eran jóvenes entusiastas cuando el Modernismo estaba en su mayor esplendor, entre 1893 y 1907.

Buenos Aires congregó, entonces, a varios autores: a Leopoldo Díaz, nacido en el año 1862; a Rubén Darío que, aunque extranjero, fue el que lideró a los primeros modernis-

³⁶ Así como en el campo de la literatura, hacia 1870 en Europa, más precisamente en París, surgió un movimiento pictórico que se oponía a la pintura académica e historicista de la época. Según José Luis Bianchi este movimiento “aportó una nueva visión pictórica, que priorizaba la incidencia de la luz sobre el objeto pintado, la pincelada fragmentada, las sombras coloreadas y las formas abiertas, dotando a esta pintura de una frescura y espontaneidad inusuales para la época (su principal exponente fue Claude Monet, cuyo cuadro «Impresión sol naciente» dio origen al nombre de la escuela)”. (2005: 395). También se caracterizó por utilizar colores vivos y saturados (el amarillo es el color predominante). Si bien en nuestro país, a fines del siglo XIX, el arte pictórico adquirió un gran impulso, habrá que esperar a la siguiente centuria para ver una verdadera innovación en la pintura nacional al estilo de los pintores impresionistas europeos.

tas en nuestro país –había nacido en Nicaragua en 1867–; a Roberto Payró, nacido en ese mismo año. Ricardo Jaimes Freyre, también extranjero de nacionalidad boliviana, que vino a estas tierras siendo muy joven y obtuvo la ciudadanía argentina en 1917, había nacido en 1868; fue profesor de Literatura y Filosofía, y poeta destacado en métrica. En 1870 nació Carlos Ortiz. En 1874, Leopoldo Lugones. Tres años después, en 1877, José Ingenieros, en Italia, y Martín Goycochea Méndez, en Córdoba. Carlos Alfredo Becú, en 1879; y Manuel Ugarte, en 1880.

3. EL FACTOR ELEMENTOS EDUCATIVOS

Esta generación fue favorecida por los efectos de la voluntad cultural del 1880: había una mayor alfabetización y un acceso más pronunciado a la cultura.³⁷

Todos aprendieron del Romanticismo y evolucionaron hacia el Modernismo, que con la fuerte asistencia de la escuela francesa y de Rubén Darío, hacían llamar a Buenos Aires la “París americana”, el ambiente propicio para renovarse estéticamente y extenderse a todo el continente.

Pero el Modernismo no fue solo una escuela artística sino una nueva sensibilidad compartida, que produjo una especie de contaminación estilística. Y sin duda alguna, la figura de Lugones con su personalidad la propició.

Su deseo de querer abarcar todo pero no conformarse con nada fue algo que lo caracterizó desde sus inicios como poeta, como también una ansiedad por explotar todas las palabras y las ideas posibles. Ya en su juventud, su rebeldía y liderazgo chocan con la disciplina institucional que lo llevan a dejar los estudios secundarios en el colegio de Montserrat de Córdoba. A pesar de abandonarlos, constantemente está en la búsqueda de conocimientos, a los que renuncia cuando encuentra otros y se enciende nuevamente esa pasión por apropiárselos. Aquel rechazo al sistema educativo fomentó en el joven revoltoso su amor por las letras. Buscó y creó su propia escuela: sus primeras poesías, más románticas, las compuso de lecturas diversas –de la Biblia, de Witman, de Víctor Hugo, de Andrade y

³⁷ No es casualidad que se cree la Facultad de Filosofía y Letras, que Ricardo Rojas asuma como titular de la primera Cátedra de Literatura Argentina en la UBA en 1913; que se funde por medio del profesor el Instituto de Literatura Argentina en 1922, como anexo a la cátedra y como ámbito para la investigación.

Almafuerte, de Homero y Dante—. Imita el estilo de Darío, posiblemente a través de su *Azul*; funda el periódico liberal *Pensamiento libre*, crea el Centro Socialista; declama un poema contestatario, “Los Mundos”, principiando su militancia política que lo atravesará en toda su vida y obra.

De esta manera llega a Buenos Aires en 1896, con una autoformación periodística y literaria, pero que percibe como incompleta cuando allí se acerca al círculo modernista liderado por Darío, en quien encuentra al maestro que hasta entonces no había tenido.

Sin embargo, estar cerca de su mentor, no impide que Lugones continúe haciendo un aprendizaje autodidacta. Su lenguaje literario, manifestado en abundantes expresiones clásicas y la sintaxis es el resultado, en parte, del estudio sobre los orígenes del idioma. Explora en las formas más arcaicas de la lengua española, usando libros de normativa y hasta crea uno, su *Diccionario etimológico del castellano usual*.

4. EL FACTOR COMUNIDAD PERSONAL

Cuando Darío se instala en Buenos Aires, ya era un escritor leído en esta ciudad porque hacía cinco años que era colaborador de *La Nación*. Este contacto fue fundamental con la élite porteña, porque le permitió formar un cenáculo en salones literarios como en la casa de Rafael Obligado. Así comenzó a extenderse dentro y fuera del país la nueva corriente literaria:

Cuando terminaban de trabajar en *La Nación* o *La Prensa*, los redactores prolongaban su camaradería con el vate extranjero en cervecerías como Auer's Keller en Cangallo y San Martín o cafés como Luzzio, en San Martín y Bartolomé Mitre. En esos bares se congregaba una bohemia local que no sólo escribió al modo de Darío sino también le proporcionó medios de vida con empleos en el periodismo. Además del trabajo en *La Nación*, el poeta nicaragüense tenía una columna diaria en *La Tribuna* y colaboraba en *El Tiempo*, cuyo director, Carlos Vega Belgrano, le financió la primera edición de *Prosas Profanas* (1896), libro con el cual, ha dicho Borges, “entró en el idioma español una nueva música”. (Marsimian, 2005: 390).

Los diarios también permitieron el desarrollo de la nueva estética, y en cierta forma su oficialización, publicando textos originales en francés de los poetas europeos, con co-

mentarios y traducciones de los poetas argentinos.³⁸ Su rol fue fundamental porque las revistas especializadas que los mismos artistas fundaban como su primer campo de batalla, solían tener una vida efímera por no poder sostenerlas económicamente.

La primera revista porteña que dio impulso al movimiento fue la *Revista de América*, fundada en 1894 por Darío y Jaimes Freyre que, cerrada a los pocos números, sirvió para congregarse a los poetas que ya se reunían en las redacciones, cafés y peñas.

En 1896, aparece *La Biblioteca*, dirigida por el francés Paul Groussac (1848-1929), quien regía y representaba el pensamiento y la expresión del espíritu de los ochenta. Este intelectual no simpatizaba con el incipiente Modernismo; sin embargo, le abrió las puertas: colaboraron en su revista Darío, Larreta, Alberto Williams, Eduardo Schiaffino, Luis Berisso, Almafuerte y Lugones. Para Groussac, Darío hacía pura imitación de la estética francesa como, según él, ya lo habían hecho Echeverría o Gutiérrez, y arremetía contra el nicara-güense desde su misma publicación. A pesar de estas críticas, Darío continuó con su propuesta por lograr, como un continuador de los románticos, la autonomía expresiva y la independencia literaria. Esto lo llevó a cabo, primero, alejándose de América y mirando desde París para aferrarse a lo universal y luego, volviendo al pasado nativo y revitalizando lo hispánico. Así, por pura imitación o por una originalidad sorprendente, el Modernismo se fue imponiendo hasta hacerse irrefrenable.³⁹

En julio de 1898 apareció *El Mercurio de América*, nombre que imitaba y homenajeaba a *Mercur de France*, revista simbolista francesa. Dirigida por el argentino Eugenio Díaz Romero, la publicación argentina “contribuyó como ninguna a instaurar la nueva poética que sostenía que la Belleza era una e inmortal y el poeta, un vate, un inspirado, pero también un orfebre de la palabra y un profesional del arte” (Marsimian, 2005: 387). Los poetas modernistas sentían que su destino era hacer una literatura para la aristocracia intelectual y lograr el brillo de la lengua española en los países hispanos. Mientras la revista colaboraba en fomentar este sentimiento, respondía a las acusaciones de presunto satanismo e inmoralidad que le hacían a la escuela. Con Darío al frente, jóvenes como Jaimes Freyres, Lugones, Ingenieros, Berisso, Ortiz, Goycochea Menéndez y otros, difundían traducciones

³⁸ Es probable que cierta memoria modernista que conservan expresiones populares como el tango, provengan de la difusión realizada por los periódicos.

³⁹ Se debe indicar que el Realismo, una actitud estéticamente antagónica al Modernismo, también prospera en nuestro país en la misma época.

y originales de autores americanos y europeos, a quienes la mayoría emulaba sus estilos y sus obras. El intercambio fecundo que se produjo fue resultado de esa bohemia literaria a la que pertenecieron y que fue *El Mercurio de América*. Su publicación sobrevivió hasta 1900.

Otra revista, *La Montaña*, fundada por Ingenieros y Lugones, sintetizaba su fervor modernista, anarquista y socialista.⁴⁰ En ella publicaban encendidas proclamas por un lado y por otro, artículos literarios extranjeros en su idioma original.

El Almanaque Sudamericano, *El Almanaque Peuser*, *La Quincena*, y *Atlántida* completan esta lista de publicaciones que defendían el Modernismo en Buenos Aires.

Desde todas estas revistas y los diarios de la época, los modernistas, aún con diferencias individuales, combatían el Naturalismo positivista, gracias a la influencia de pensadores contrarios a esta tendencia como Marx, Nietzsche o Emerson. También practicaban con menor o mayor seriedad el espiritismo, incluso José Ingenieros, quien se dedicaba a la psiquiatría y la sociología.

Por último, mencionaremos al *Ateneo* de Buenos Aires, un salón inaugurado en 1893, que los cobijó en su lucha intelectual y que, junto con pintores y músicos, patrocinó la producción y circulación de sus renovadas ideas en el arte y en la poesía.

5. EL FACTOR EXPERIENCIAS DE LA GENERACIÓN

En 1898, a partir de la derrota española en Cuba, reina en los países americanos una voluntad de transformación: se vislumbra un nuevo destino latinoamericano, una superación de lo anacrónico, una búsqueda de nuevos instrumentos intelectuales y de formas. Desde Martí hasta Darío se da cuenta del revulsivo clima que se vivía, en el marco de la nueva política “imperialista” norteamericana en el resto de América.

Por su parte, Europa también busca a América latina para la inversión de capital a causa de la rivalidad que vivían las grandes potencias en ese viejo continente. A esto se le suma el proceso de inmigración —más fuerte en Argentina que en el resto de los países sudamericanos—. En correlación, surgen nuevas ideas que intentan explicar los desajustes,

⁴⁰ El subtítulo decía “Periódico Socialista Revolucionario”.

las injusticias e imperfecciones de esa época: el anarquismo y el socialismo, con ingredientes científicistas derivados del Positivismo y de la actitud experimental.

Según el escritor español Juan Ramón Jiménez, en este trasfondo político y social se producen las manifestaciones estéticas particulares y se concretiza la ideología en los primeros modernistas, ideología esencialmente revolucionaria, disconforme y transformista:

Al mismo tiempo que Darío discierne sutiles adjetivos y empieza a manejar jarrones de la China o cisnes o princesas, manifiesta sentimientos profundamente burgueses y, en general, una posición militante en lo político, esquema que llega a su culminación con el primer Lugones que participa de la fundación del Partido Socialista de la Argentina, en 1896. (Jítrik, 1979: 6).

Existirá entonces aquí un ambiente cultural altamente propicio para recibir toda clase de novedades, que generará una superposición de estéticas: conviven el último Romanticismo, el Naturalismo, el Realismo, el Simbolismo y el Vitalismo, entre otras corrientes, que perturban al Positivismo, pensamiento hegemónico finisecular. Sin embargo, la estética modernista queda completamente implantada hacia 1896. Este hecho se vio favorecido por la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras, el desarrollo del periodismo, las revistas literarias, el desgaste del Naturalismo y de la poesía posromántica.⁴¹ Así, los jóvenes modernistas vivían en un clima cosmopolita.

Previo a que esto ocurriera, el grupo dirigente o la alta burguesía liberal se había propuesto, después de 1880, la incorporación al mundo de la cultura occidental. Para eso, trazó un proyecto económico agroexportador, que hizo al país dependiente de los mercados compradores europeos. Esto incluyó alentar la inmigración para lograr en forma automática el cambio étnico y cultural necesario para ese proyecto. Pero una vez que los inmigrantes estuvieron en el país, comenzó el rechazo hacia ellos. En 1885, aquella clase dirigente se inclinaba hacia lo extravagante, lo refinado, lo exquisito y rechazaba la masa de extranjeros que comenzaba a cambiar la ciudad, el idioma, las costumbres. Además, esa alta sociedad cada vez se iba haciendo más positivista, con cuya doctrina justificarían su accionar político futuro, y su predilección naturalista en lo literario. Es aquí donde harán su ataque al indeseable extranjero. Sin embargo, le darán un nuevo prestigio a lo francés con afirmación también de su lengua y de las instituciones destinadas a preservarla.

⁴¹ La poesía sufría una especie de “asfixia” entre esa poesía posromántica y los productos menores de la literatura gauchesca.

Es en este contexto cultural, entonces, que se recibe al Modernismo, movimiento ideal para esa aristocracia europeizante porque ven un camino mucho más rápido para alcanzar el universo cultural de Europa y porque propone una literatura digna y de alto nivel acorde con el suyo. En consecuencia, según Jitrik, el Modernismo intentará superar al localismo en Argentina. Y en sólo ocho años, evolucionará hasta convertirse en la literatura académica y oficial, a medida que su inicial rebeldía va perdiendo fuerza. La obra de Lugones, *Los crepúsculos del jardín*, consolida esa posición por la fisonomía y la tensión verbal que posee su lenguaje. Para Jitrik, teniendo en cuenta este análisis, “Modernismo” es sinónimo de “actualización” porque está instalado en lo actual y lo expresa. En sus comienzos, Lugones transmite este sentido cuando promete un mundo de formas nuevas. Incorporar lo extranjero —o francés— es el medio para lograr esa actualización. En la crisis de 1890, que afectó a todas las capas sociales, este pensamiento se hace palpable cuando todo sistema caduca y se hace imprescindible un cambio en el estilo de vida, en la renovación de las expresiones para acompañar los aspectos de la realidad que surgen.

La innovación se verá reflejada, entonces, en la economía, con la búsqueda de nuevas formas de producción y con el robustecimiento, para desventura de la aristocracia, de nuevas clases sociales: la incipiente clase obrera y una clase media cada vez más fuerte.

En consecuencia, de estos nuevos grupos surgen actores sociales que toman conciencia de los males que aquejan a los que sufren los efectos no deseados del proyecto de modernización de la generación de 1880: la inmigración extranjera masiva y su inserción política e ideológica; el fraude electoral del PAN y la búsqueda de un rápido enriquecimiento por medio de la especulación financiera a través de amplios sectores de la clase dirigente. A ellos es que se los comienza a defender.

Luego, con la desintegración del PAN, se hace necesaria la creación de formas políticas que respondan a los intereses de aquellos nuevos grupos sociales así como al progreso político del mundo. Surgirá entonces, el radicalismo y el socialismo, que canalizarán además, las ideas rebeldes del anarquismo y del marxismo.

En cuanto a lo ideológico, la llegada de las nuevas propuestas europeas del pensamiento hace de Buenos Aires “un hervidero de ideas”. Por ejemplo, los cambios y rupturas en el Positivismo generan la metapsíquica, la metaciencia, el espiritismo, y se afirma en la psiquiatría y en la sociología.

Una de las consecuencias de todas estas innovaciones fue un nacionalismo en el Centenario, con el triunfo de la Ley de Educación Común, un clima universitario prerreformista, y la Ley Electoral Universal.

6. FACTOR EL GUIA

Hablar de Modernismo es hablar de Rubén Darío. Él representó como ningún otro, en los comienzos del movimiento en nuestro país, el ideal de modernista que todos los de su generación aspiraban a ser. Él fue el punto de contacto entre América y Argentina, él que influyó con su persona y su obra, y permitió que esta nueva escuela se desarrollase aquí.

Tal ha sido su aporte que erróneamente se lo consideró creador del Modernismo, tarea que como hemos visto en el factor “Herencia”, fue cumplida especialmente por Martí y por Gutiérrez Nájera.

Ha sido llamado “el pontífice del Modernismo”⁴², el “adalid de la innovación” porque cuando llegó en 1893, con tan solo 26 años, ya traía consigo un sistema poético completo: había publicado *Azul* cinco años atrás, con el que dio forma y cuerpo al Modernismo.⁴³ Su lema era, según Ángel Rama:

...la autonomía poética de la América española como parte del proceso general de libertad continental, lo que significaba establecer un orbe cultural propio que pudiera oponerse al español materno, con una implícita aceptación de la participación de esta nueva literatura en el conglomerado mayor de la literatura europea, que tenía sus raíces en el mundo grecolatino.⁴⁴

Con este propósito hace bandera y congrega a su alrededor a los jóvenes de Letras que ya lo conocían, no sólo por aquella primera obra, sino también por leerlo en *La Nación*. Fue fácil, entonces, para ellos reconocerlo como maestro y establecer con él, aún con búsquedas estéticas diferentes, una gran confraternidad.

⁴² Él, que fue “padre”, primero fue “hijo”, un verdadero discípulo del Modernismo. Así lo llamó José Martí cuando lo conoce en Nueva York antes de llegar a Buenos Aires.

⁴³ Con esta obra, “fractura los marcos del modelo y halla su propia voz” (Grosso, 2005: 70). En su Prólogo, escrito por Eduardo de la Barra, aparece como epígrafe “*l’Art, c’est l’azur*”, una sentencia de Víctor Hugo. Esta, junto con el título erigen el color azul como símbolo de la belleza ideal y del Modernismo.

⁴⁴ Citado en Silvina Marsimian (ed.), “La literatura de los modernistas I”, en *Historia de la literatura argentina*, N° 25, 2005, p. 387.

Pero el joven que sin duda descolló, que trascendió entre todos ellos, fue Leopoldo Lugones, quien se transformó en el discípulo y amigo predilecto de Darío. Cuando se acercó a aquel grupo modernista, con sus veintidós años, fue inmediatamente admirado y discutido por todos. Darío dijo de él cuando lo conoció que era “nuestro Walt Whitman” en la cosmópolis que era Buenos Aires en esa época y lo menciona como “un joven salvaje”.⁴⁵ También en su *Autobiografía*, recuerda lo que le provocó el día que lo vio por primera vez:

Un día apareció Lugones, audaz, joven, fuerte, fiero, como un cachorro de hecatónquero que viniera de su montaña sagrada. Llegaba de su Córdoba natal, con la certeza de su triunfo y de su gloria. Nos leyó cosas que nos sedujeron y nos conquistaron [...]. Creí en el que venía, hoy.⁴⁶

La personalidad audaz de este joven cordobés, sin duda le valió ganarse el lugar que ocupaba su maestro modernista hasta ser encumbrado como el “poeta oficial” del Centenario en 1910. Para ese entonces, ya había publicado sus mayores obras modernistas: *Los crepúsculos del jardín* (1905) y *Lunario sentimental* (1909).

7. EL FACTOR LENGUAJE DE LA GENERACIÓN

Lo que distingue al Modernismo, como ya se ha dicho, es la búsqueda de novedad, y en el lenguaje de esta generación es donde se aprecia notablemente. En este sentido podemos destacar las siguientes características generales:

- La creación de neologismos que no siempre seguían las reglas gramaticales y que en más de una ocasión generaron críticas.
- El antiacademicismo de los últimos románticos como Víctor Hugo, la representación del mal del siglo y de los sujetos desconsolados y melancólicos, la descripción de los efectos que les producen los hechos.
- La sinestesia, figura dominante para esas descripciones, que reflejan a su vez el Impresionismo pictórico.
- La evocación de la Grecia clásica y de su mitología, o la de los nórdicos europeos.

⁴⁵ Citado en María Inés González, “Leopoldo Lugones”, *Grandes escritores latinoamericanos*, N°7, 2006, p.99.

⁴⁶ María Inés González, *op. cit.*, p. 100.

- Las escenas exóticas de Japón y China, la mención de porcelanas delicadas que de esos lejanos países se traían al Occidente refinado.
- La bohemia de París, cuyos cielos y tejados el poeta los describe aunque no los conozca personalmente.
- La multiplicación de cisnes, blancos o negros, como símbolos de elegancia y belleza – cualidades que pueden expresarse también con flamencos y pavos reales– constituyen amaneramientos que rápidamente imitaron los seguidores de Darío.
- Un vocabulario propio o modernista (característica que desarrollaremos más adelante en el análisis de algunas obras).

La escritura poética de Lugones es posiblemente, junto con la de Rubén Darío, la que mejor muestra estas características. Veremos algunas:

En el poema transcrito en el análisis del factor “Herencia”, el uso del guión para separar los versos hace que aparente ser un texto escrito en prosa, pero a su vez les genera musicalidad interna (ver página 7).

En *Los crepúsculos del jardín* presenta al poeta como el sol, —elemento imprescindible para la vida— porque es necesario y es un “iluminado”: “este sol: / ¡Un poeta!/ ¡Un poeta? Es preciso. Dios no trabaja en vano.” (Lugones, 1897: 19).

Esta obra es un tributo a la estética modernista: predomina la forma sobre el fondo, el decorativismo y la fastuosidad elocutiva, el refinamiento sensorial, la matización de las impresiones al extremo, la coloración acentual y métrica multiplicada, la rima rica y la sensualidad crepuscular en el verso (Ara, 1981). El vocabulario manifiesta que la influencia de Víctor Hugo ha quedado atrás: abundan palabras procedentes de la afición por la zoología como los “cisnes negros”, las “tórtolas”; los “estanques”, los “jardines”, las “tardes suaves”, los “juncos”, las “alamedas”, el “vibrante cristal”, los “rasos” las “muselinas, y sedas”, los “países extraños” y “mitológicos”, los “epitalamios de flores”; palabras cultas, de origen latino como el “azur”; palabras extranjeras castellanizadas, como el “esplín”, el “muaré”, la “champaña”.

Su preferencia por los poetas parnasianos y simbolistas como Samain es manifiesta en versos refinados por el uso de metáforas armoniosas. Predomina el soneto y utiliza en menor medida los versos libres.

Este libro revela a un Lugones que está buscando su forma de expresión. Para Anderson Imbert “su intensidad vital, su riqueza de percepciones, su frescura de intuición poética, todo en grado excepcional, cedieron a la vanidad casi deportiva de lucirse con palabras, formas y técnicas. Quería asombrar. Asombró exagerando su virtuosismo”.⁴⁷ Para Borges, Lugones, “a fuerza de ostentar destrezas formales, se convierte en un barroco adulterado que propicia la parodia”.⁴⁸

Además, Lugones fue acusado injustamente de plagio por el poeta uruguayo Julio Herrera y Reissing, pero este hecho expone el gusto que en esa época se tenía del lenguaje y el principio compositivo que los regía: la imitación.

Lunario sentimental (1909), calificado como “artificioso”, provocó una hostilidad generada, en parte, desde su propio autor quien, en el Prólogo, declaraba su crítica a la realidad, en un tono burlesco e irónico:

... es un libro entero dedicado a la luna. Especie de venganza con que sueño casi desde la niñez, siempre que me veo acometido por la vida. ¿Habrá podido hacerlo mejor que manando de mí mismo la fuerza oscura de la lucha así exteriorizada en producto excelente, como la pena sombría y noble sale aclarada en cristal de llanto?⁴⁹

Para Omil (1968), Lugones, un tanto desafiante, luce sus novedades y critica el mal gusto de algunas prácticas literarias del pasado. Un yo muy seguro de sí mismo y rebelde se asoma entre estos versos:

¿Qué tal? ¿La hipermetría
Precedente, os sulfura?
Os la doy limpia y pura,
Pulverizada. ¡Es mía!...⁵⁰

(En *Lunario Sentimental*, 1909)

En este contexto, se dirigirá, entonces, a la luna, elevándola sobre su cotidiana materialidad. En el poema “Himno a luna”, la exalta con metáforas y otras figuras del lenguaje:

Luna, quiero cantarte
Oh ilustre anciana de las mitologías,
Con todas las fuerzas del arte.

⁴⁷ Citado en Alba Omil, *Leopoldo Lugones, Poesía y Prosa*, Bs. As., Minor Nova, 1968, p. 21.

⁴⁸ Citado en María Inés González, *op. cit.*, p. 404.

⁴⁹ Citado en Alba Omil, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁵⁰ Citado en Alba Omil, *op. cit.*, pp. 23-24.

Deidad que en los antiguos días
Imprimiste en nuestro polvo tu sandalia,
No alabaré el litúrgico furor de tus orgías
Ni tu erótica didascalía,
Para que alumbres sin mayores ironías,
Al polígloto elogio de las Guías,
Noches sentimentales de mieses en Italia.

Aumenta el almizcle de los gatos de algalia;
Exaspera con letárgico veneno
A las rosas ebrias de etileno
Como cortesanas modernas;
Y que tu influjo activo,
La sangre de las vírgenes tiernas
Corra en misterio significativo.

Yo te hablaré con maneras corteses
Aunque sé que sólo eres un esqueleto,
Y guardaré tu secreto
Propicio a las cabelleras y a las mieses

Te amo porque eres generosa y buena,
¡Cuánto, cuánto albayalde
Llevas gastado en balde
Para adornar a tu hermana morena!

[...]

Entre nubes al bromuro,
Encalla como un témpano prematuro,
Haciendo relumbrar, en fractura de estrella,
Sobre el solariego muro
Los cascos de botella.
Por el confín obscuro,
Con narcótico balanceo de cuna,
Las olas se aterciopelan de luna;
Y abren a la luz su tesoro
En una dehiscencia de valvas de oro.

[...]

Como una dama de senos yertos
Clavada de sien a sien por la neuralgia,
Cruza sobre los desiertos
Llena de más allá y de nostalgia
Aquella luna de los muertos.
Aquella luna deslumbrante y seca-
Una luna de la Meca...

(En *Lunario Sentimental*, 1909)

Un vocabulario de gran suntuosidad, altamente refinado, lleno de imágenes y metáforas, convive con palabras provenientes de otras ciencias: de las matemáticas, de las ciencias ocultas, de la química, física, de la astronomía (“hidroclórico”, “aerostación”, “astrolabio”, “almizcle”, “etileno”, “bromuro”, “algalia”, “albayalde”), de la mitología, del culto religioso (“litúrgico”) entre otras. Incluye también expresiones de la jerga callejera (“facha” en rima con “remolacha”, “mequetrefe”, “morondanga”) y extranjerismos (“jettatura”, “tailleur”, “una *miss* coqueta”). Emplea versos completos con ellos, como por ejemplo, en “Luna maligna” y en otras de sus creaciones, en las que utiliza también artilugios verbales, con ironías, para regodearse en ellas:⁵¹

Con pérfido aparato
De amorosa fatiga,
Luce su oro en la intriga
Y en el ojo del gato.

Poetas, su recato
No pasa de su liga;
Evitad que os consiga
Su fácil celibato.

Su dulce Shakespeare canta
Su distinción de infanta de naranja;
Mas, cuando su alma aduna

Con Julieta infelice,
Swear not by the moon, dice:
"No juréis por la luna"⁵²

(En *Lunario Sentimental*, 1909)

Además de este lenguaje tan heterogéneo, mezcló prosa y verso, formas estróficas antiguas con modernas, combinó los tres géneros literarios entre sí, junto personajes de la

⁵¹ Lugones hace aparecer a la luna como un elemento condenado, despojado del romántico prestigio tradicional. Esa mezcla de vocablos contribuye a quitar resonancia cordial o afectiva a los objetos consagrados antes como “poéticos” y proclama el desenfado funambulesco con el que procura superar a Laforgue.

⁵² Justo Alarcón, “Poemas de Leopoldo Lugones”, en *Leopoldo Lugones* [en línea], [consultado el 20 de agosto de 2010]. Disponible en: <http://www.los-poetas.com/c/lug1.htm>

literatura alejados entre sí:⁵³ intercala cuentos, forma su “Teatro Quimérico” con “Dos Ilustres Lunáticos”, un “Diálogo” entre Don Quijote y Hamlet como personajes; una pantomima, “El Pierrot Negro”. Todos estos textos aparecen escritos en prosa. Por otra parte, incluye dos églogas, “La Copa Inhállable” y “Los tres Besos”, esta última transformada en un cuento de hadas. Cierra *Lunario Sentimental* con un relato, “Francesca”, sobre un tema de la Divina Comedia. No incluye sonetos, salvo uno, alejandrino. Hace variadísimas combinaciones estróficas. Predomina el verso libre que puede llegar a tres, dos y hasta una sílaba como en las siguientes estrofas de “El Pierrotillo” y “Fuegos Artificiales”:

Un puntapié
le manda allá
y se
va.

...mi propia persona
en coloreado maleficio
adquiere algo de sota y saltimbanqui
yanqui
con una
descarga de estrépito salvaje.

(En *Lunario Sentimental*, 1909)

¿Por qué esta forma de expresión? La respuesta la da el autor en aquel mismo Prólogo del libro donde afirma que los versos “viven de la metáfora”.⁵⁴ Fue, sin duda, un poeta excesivamente seducido por la riqueza de las rimas y de las imágenes más elocuentes que profundas.

Pero para Roberto Giusti, crítico literario de su época, lo que Lugones hace aquí es castigar el lenguaje: tortura el idioma con sus giros originales para expresar sus conceptos.

⁵³ Ya Darío lo había hecho en *Azul*, pero más disimuladamente. El libro reúne en tres secciones algunas piezas publicadas en periódicos de Chile. La primera contiene “Cuentos en prosa”, escritos al modo de los autores franceses que tanto admiraba (Dauder, Flaubert, Mendès); se acerca al cuento naturalista con “El fardo” y escribe un poema en prosa, “El velo de la reina Mab”. En la segunda parte, “En Chile”, aparecen doce cuadros descriptivos, en cuyos títulos utiliza el vicio parnasiano. Por último, “El año lírico”, constituido por seis poemas contruidos con una melodía y un léxico inusual. Darío, varios años después, además de admitir la herencia parnasiana, dirá de su obra: “libro primigenio, el que iniciara un movimiento mental que había de tener después tantas triunfantes consecuencias”. Fue reconocido con elogios por la Real Academia Española.

⁵⁴ Leopoldo Lugones (1909), “Prólogo”, en *Lunario Sentimental* [en línea], España, [consultado el 13 de septiembre de 2010]. Disponible en: <http://www.artespoéticas.librodenotas.com/.../prologo-a-lunario-sentimental-1909->

A pesar de estas peculiaridades, esta obra revela una mayor libertad expresiva en relación a los libros poéticos anteriores y será el más imitado por los demás modernistas.

Llegando al año del Centenario, su obra se teñirá de temas “nacionales”. Publica *Odas seculares* (1910) donde los versos desfilan a la manera neoclásica de Andrés Bello o Vicente López, y el vocabulario, a propósito de la ocasión, se vuelve más localista: le escribe a la “raza valerosa y dura” de los gauchos, a los granaderos a caballo y a los próceres de Mayo.

En su artículo “El ángel custodio”, María Inés González (2005) nos acerca a un Lugones en plena tarea de escritor y expone muy claramente la sensación que le puede producir al lector la lectura de los poemas del mayor representante del Modernismo argentino:

Podemos imaginar a Lugones en otro de sus intentos apasionados, recorriendo diccionarios etimológicos y absorbiendo gramáticas para activar una lengua literaria “legítima” que borrase, en el papel, el extravío de la lengua oral de la ciudad cosmopolita; las voces que se apropiaban ilegítimamente de la lengua nacional y la deformaban en sonidos y grafías bárbaros e incomprensibles. La lengua literaria de Lugones, a fuerza de tallar contra jergas, violaciones normativas y alteraciones semánticas provenientes de hablantes de otras lenguas a su vez usadas de manera espuria, termina siendo, ella misma, casi tan difícilmente legible como la de los balbuceos de los advenedizos. (407)⁵⁵.

Su tarea consistió fundamentalmente en disociar el lenguaje literario del popular. Este hecho lo transforma en un escritor cultista, a la manera de Góngora y Quevedo, pero en Argentina y trescientos años después.

8. EL FACTOR ANQUILOSAMIENTO DE LA VIEJA GENERACIÓN

Aunque los precursores del Modernismo admiraron a los epígonos del Romanticismo como Bécquer, Hugo, los rechazaron porque percibían en ellos un lenguaje insuficiente.

En consecuencia, se impuso la renovación literaria determinada por la antítesis de algunos rasgos: “mientras el Romanticismo desestimó la Antigüedad clásica, los (jóvenes)

⁵⁵ María Inés González, “El ángel custodio”, en *Historia de la literatura argentina*, N° 26, 2005, p. 407.

modernistas componían odas pobladas de ninfas, Venus y Pegasus” (Marsimian, 2005: 389).

Sin duda, fue el lenguaje literario característico de los modernistas, lo que provocó toda clase de críticas desde los más jóvenes ajenos al movimiento hasta los más viejos, como el colombiano José A. Silva que, aunque modernista, los llamó “colibríes decadentes”. En Argentina, Groussac expresó desde su revista que lo único que veía en ellos era pura imitación francesa. Al hacer una reseña de *Los Raros*, esta autoridad literaria, apuntó contra Darío diciendo: “Joven poeta centroamericano que llegó a Buenos Aires (...) trayéndonos, vía Panamá, la buena nueva del «decadentismo»⁵⁶ francés, [...] heraldo de pseudotalentos decadentes”.⁵⁷ A todo esto, Darío elegantemente invierte los argumentos confesando que su maestro, Groussac, con sus artículos críticos sobre teatro en *La Nación*, fue el que le enseñó a utilizar el francés para pensar y escribir, “mal o bien, como hoy escribo”⁵⁸ y declara con que Groussac era candidato para ingresar en la galería de *Los Raros*, codo a codo con los decadentes a los que juzga de fracasados.

Por otro lado, el joven poeta peruano César Vallejo (1892-1938), exclamaría en su poema “Avestruz” el hastío que le provocaba el lenguaje modernista: “Melancolía/ ¡basta! Cual beben tus puñales/ la sangre que extrajera mi sanguijuela azul”.⁵⁹ En nuestro país, como veremos en el próximo capítulo, la generación de 1922 se divirtió con sátiras miméticas del vocabulario anticuado de los viejos modernistas, especialmente de Lugones,⁶⁰ quien no se calla sino que le declara que “el destino del poeta no es rebelarse sino revelar”⁶¹ la belleza, pues por medio de su sensibilidad la naturaleza entrega sus secretos a los hombres. Estos dichos surgen a partir del poema “El grillo” que Conrado Nalé Roxlo escribió en alusión a él.

⁵⁶ El Decadentismo estuvo vinculado al Simbolismo francés. Sus rasgos principales fueron el énfasis en los aspectos refinados y mórbidos; una exaltación del “arte por el arte”, que minimiza la función social y moral de la literatura e intensifica la exaltación por el goce estético desinteresado y despreocupado; por último, una reivindicación del arte y de la literatura pertenecientes a épocas no clásicas. Verlaine, Rimbaud, entre otros, fueron cultivadores de estas actitudes estéticas (Rest, 1979, 43-44).

⁵⁷ Citado en Marcela Grosso, “Rubén Darío”, en *Grandes escritores latinoamericanos*, N° 5, 2006, p.73.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Citado en Silvina Marsimian (ed.), *op. cit.*, p. 390.

⁶⁰ Lo mismo hicieron con Darío, cuando su estética dejó de ser la dominante.

⁶¹ Citado en Guillermo Ara, “Leopoldo Lugones”, en *Historia de la literatura argentina*, Tomo III, Buenos Aires, CEAL, 1981.

CAPÍTULO III LA GENERACIÓN POÉTICA DE 1922

Al acercarnos al período literario ubicado en la segunda década del siglo xx, sería ingenuo pensar que encontraremos un único estilo poético predominante como en generaciones anteriores. No podemos hablar, por ejemplo, de una generación completamente ultraísta, aunque el grupo de jóvenes que la conformó fue muy importante. Tampoco sería correcto hablar de que solo estuvo constituida por los dos grandes grupos Boedo y Florida, por lo que significaron para esta generación.

Sin embargo, esta diversidad estilística ha estado presente en todas las generaciones literarias, pero lo que definió a la generación que nos ocupa este capítulo es su gran heterogeneidad, quizá, la más importante hasta ese entonces en la historia de la Literatura argentina.

Esta disparidad trascendió en las décadas que siguieron cuando los mismos escritores que tanto habían defendido las corrientes estéticas, que propugnaban en su momento de juventud avasalladora, las abandonaron trazando un camino más personal o solitario, al disolverse los grupos que los congregaban (excepto Oliverio Girondo quien, aunque se alejó también, fue madurando y creciendo en la línea estética que había comenzado a transitar en sus primeros años de escritor).

Pero a pesar de todas estas desavenencias, sí podemos hablar de una generación literaria que tiene elementos en común, como el entusiasmo por incorporar lo nuevo, lo novedoso. Esto la convierte, en palabras de María Raquel Llagostera, “en un hito trascendente en la historia de la literatura” (1979: 73) porque es, sin lugar a dudas, la primera vanguardia en nuestro país con proyección histórica que aporta un nuevo enfoque en el abordaje de sus problemáticas culturales.

A esta generación literaria o “promoción”, como la llama esta autora, observaremos entonces, desde el foco de los ocho factores generacionales de Petersen. Sin embargo, será imposible abarcarla en su totalidad en este capítulo. Por esto, a modo de ordenar la información, nuestro núcleo organizador serán los *martinferristas*, a quienes se los relacionará con los demás poetas, asociados o no a ellos.

Por tal motivo, se considerarán principalmente los años desde 1922 hasta 1927, que corresponden al tiempo de vida de la revista *Martín Fierro*, estandarte de los vanguardistas de esta generación.

1. EL FACTOR HERENCIA

Así como sus integrantes son tan dispares estéticamente, los elementos heredados también lo son, pero hay unos que sobresalen de los otros por abarcar mayor cantidad de poetas o por influir en personalidades importantes dentro de la historia de nuestra literatura.

Los elementos más generales se destacan a continuación.

Las revistas literarias: como vimos en el capítulo anterior, el Modernismo ya utilizaba las revistas, no sólo para difundir sus ideas estéticas, sino también como lugar de reunión.

En la primera década del siglo XX, inquietudes políticas y sociales desembocan en poemas y revistas que manifiestan actitudes críticas. Una de ellas, combatiente y abiertamente anarquista, es la revista *Martín Fierro*, fundada en 1904 por Alberto Ghirardo (1875-1946), de tendencia modernista. Otra es *Nuevos caminos*, fundada al año siguiente por José de Marutana (1884-1917) y Juan Más y Pi (1878-1916).⁶²

En 1907 aparece la revista *Nosotros*, que se destacó por llegar a tener una larga vida. Fue fundada por Roberto Giusti (1887-1978) y Alfredo Bianchi (1882-1942). El primero no concebía que la revista no se dedicara totalmente al arte (Marsimian, 2004).⁶³ El nombre de la revista, puesto por Gernuchoff, hacía alusión al propósito que tenían los escritores por

...construir un espacio de encuentro entre intelectuales consagrados y recién iniciados. Los escritores lograron que en la revista colaboraran personalidades de grupos enfrentados, como los escritores que se reunían en el café *La Brasileña* (Payró, Gernuchoff, Rojas), “enemistados” con los que solían encontrarse en *Los Inmortales* (Carriego, Florencio Sánchez, Juan Más y Pi). (Marsimian, 2005: 469).

⁶² Aunque Lugones había impuesto el Modernismo, surgió una nueva poesía publicada en estas revistas que era más cotidiana y preocupada por los problemas sociales. Su antecesor fue Almafuerte.

⁶³ Aunque la Literatura ocupaba el mayor espacio en la revista, se le dedicaba importancia también a otras artes y a las ciencias sociales. Y, aunque se declaraba auténticamente artística, abordó temas políticos. Años más tarde, esta revista influirá para que Borges pierda un concurso literario con su obra *El jardín de los cerezos que se bifurcan*. Luego este autor escribirá “El aleph”, cuento que ironiza sobre esta situación, las instituciones literarias y sus integrantes. (Marsimian, 2004).

Casi veinte años más tarde, esta historia de “grupos enfrentados” tomará más color con los integrantes de los dos grupos que también se reunirán en dos lugares emblemáticos, cuyas calles les darán sus nombres: el grupo Boedo y el grupo Florida. Ambos heredarán entonces el trabajo literario en las revistas.

Nuevas formas de expresión: Ghiraldo, Maturana y otros como Ernesto Mario Barrera y Mario Bravo (1882-1944), preocupados por los sucesos que ocurrían en su entorno, buscaron una manera de expresar en forma clara y directa esa realidad. Utilizaron, entonces, una retórica sencillista opuesto al estilo grandilocuente y avasallador del modernista Lugones (Sarlo, 1979). De esta forma, el Modernismo irá perdiendo protagonismo a lo largo de las dos primeras décadas.

Los poetas que reflejarán este cambio son Pedro Miguel Obligado (1892-1967), Rafael Alberto Arrieta (1889-1968), Arturo Capdevila (1889-1967) y Evaristo Carriego, quien merece un párrafo aparte.⁶⁴ Todos ellos se mantendrán en sus cauces estéticos aún cuando el Vanguardismo irrumpa y se oficialice.

Evaristo Carriego (1883-1913): sin duda este poeta, nacido en Entre Ríos, dará un aporte importantísimo a la joven generación de la década del veinte. Esa retórica sencillista que mencionábamos unas líneas arriba, Carriego la ejemplificará con su “poetización del barrio” (97). Indudablemente, vivir con su familia en el barrio de Palermo, al que se trasladó de muy niño, colaboró para darle la temática popular y porteña a sus poesías. Y, a medida que su labor poética fue avanzando, sus versos se fueron tornando cada vez más libres, con combinaciones métricas impares.

La primera etapa poética de Borges le debe mucho a este “cantor por excelencia de los barrios porteños” (98) que, con sus guapos y compadritos, los arrabales, conformará un criollismo nuevo, urbano, una “poesía nacional”, como también la llaman (Marsimian y otros, 2005).

⁶⁴ Es una poesía que quiere alejarse “del mundo iridiscente de cisnes y pavos reales, de princesas en jardines versallescos que son jaulas de oro, de risas de champagne detrás de las que se ocultan el hastío y la insatisfacción frente a un mundo demasiado volátil, de mitologías y chinerías y japonerías, de la exaltación sensorial de los seres, de un arsenal de vocablos insólitos y de su perseguida musicalidad que solo busca acariciar el oído. Para estos otros poetas, el horizonte es la ciudad que se posterga en atardeceres y barrios; la letra se inclina por la esquina y el zaguán, la madre selva en flor, la guitarra, la lluvia en paz, un patio con parra [...]. La anti-elocuencia es un gesto: el lenguaje se torna directo, a veces demasiado «coloquial» para la traición estética”. (Marsimian, 2004: 499).

Esta estética simple y argentina se verá reflejada en las nuevas generaciones de escritores como Baldomero Fernández Moreno y Alfonsina Storni; en otros géneros literarios como el teatro, específicamente en el sainete y en el grotesco; en el grupo de Boedo. Por último, fue al tango al que le dio un aporte importantísimo, porque parece siempre mirar hacia ese barrio de Palermo, como tantos versos le dedicó Carriego.

Baldomero Fernández Moreno (1889-1950): coetáneo de Arrieta y Capdevila, su obra trascenderá, junto con la de Alfonsina Storni (1892-1938) y Enrique Banchs (1888-1968), más allá de la depuración del Modernismo hacia la vanguardia.

Se lo considera precursor del Vanguardismo en su período de poesía “sencillista”⁶⁵, especialmente para el grupo Boedo, por su rechazo a las formas y ritmos reglamentados, y por su habilidad para capturar la realidad de manera objetiva, “que implica el rescate poético de las cosas aun más triviales y la proyección de la subjetividad creadora en ellas” (Marsimian y otros, 518).

Pero también en su reacción contra el Modernismo resulta para Silvina Marsimian ser un antecesor del Ultraísmo, por compartir con este movimiento

la búsqueda de un lenguaje conversacional y depurado, el privilegio de la metáfora, la tenencia a la brevedad. El espíritu lúdico de los jóvenes martinfierristas ya se adivina en el “Epitafio” que dedica a su mujer:
Caminante: en el mundo me llamaron Dalmira,
un poeta deshizo, en cantarme, su lira.
Bajo esta piedra blanca dulcemente sonrío.
Eso sí, caminante, ¡tengo un poco de frío!

(En *Versos de Negrita*, 1920)⁶⁶

Además, sustituye el modelo topológico modernista por un código espacial novedoso: la ciudad del presente, aluvial, populosa, cambiante condiciona al yo lírico y su creación. Este código se aprecia en el poema “Compenetración”: “Tengo el cerebro cuadrícula-do /como tus calles, ¡oh, Buenos Aires!”. La mirada fotográfica que tiene de la ciudad marcará el camino por donde transitarán Borges, Olivari, González Tuñón y otros poetas de la generación de 1922.

⁶⁵ Su hijo, César Fernández Moreno, clasificó su obra en tres etapas. La primera, que duró hasta 1923, lleva este nombre.

⁶⁶ Citado en Silvina Marsimian (ed.), “La literatura del siglo xx hasta las vanguardias VI”, en *Historia de la literatura argentina*, N° 33, 2005, p. 518.

El gusto por lo europeo: mirar a Europa e importar sus formas, fue un hecho común desde Esteban Echeverría con el Romanticismo y las sucesivas escuelas literarias que le siguieron. Junto con las peculiaridades locales, ha sido parte fundamental para el desarrollo de los movimientos estéticos en nuestro país. Por lo tanto, está de más decir que el Ultraísmo no quedó afuera de esta forma de consolidación (Jítrik, 1980).

Sin embargo, los escritores que formaron parte de las vanguardias europeas no influyeron aquí en forma directa, pero sí fueron símbolos de las corrientes estéticas en boga en esos años (Mastronardi, 1979). Lo que sí heredaron de esas vanguardias fue su actitud rebelde.

Recursos modernistas: si bien la mayoría de los poetas de la segunda década del siglo XX combatieron al Modernismo, Borges afirmó que el *martinfierrismo* repitió a Lugones en el uso que hace de la metáfora. Es, según él, “una suerte de padre combativo pero heredado”.⁶⁷ Pero mientras que la metáfora lugoniana fue vistosa y sensorial, la utilizada por la generación del veintidós tenderá a la imagen abstracta y a mostrar entes ideales

Por último, otro elemento heredado de los modernistas fue, en parte, el poema en prosa.

2. EL FACTOR FECHA DE NACIMIENTO

Muchos de los protagonistas de esta etapa literaria han sido prácticamente coetáneos, con una diferencia de uno a cinco años. Pero todos forman parte de la “zona de fechas” que abarca unos quince años desde 1890 a 1905, aproximadamente. Los que integran esta generación⁶⁸ figuran a continuación en orden cronológico y son:

1891: Oliverio Girondo

1892: Roberto Mariani; Arturo Cancela

1893: Elías Castelnuovo

1896: Celedonio Flores

1897: Luis Cané

⁶⁷ Citado en Carlos Mastronardi, “El movimiento de «Martín Fierro»”, en *Historia de la Literatura Argentina*, Tomo IV, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. 21-22.

⁶⁸ Sólo figurarán aquellos de los cuales nos ocuparemos en el presente capítulo.

1898: Ricardo Molinari; Luis Franco; Conrado Nalé Roxlo
1899: Jorge Luis Borges; José Pedroni; Horacio Rega Molina; Héctor Irazusta;
1900: Nicolás Olivari; Francisco Luis Bernárdez; Eduardo González Lanuza; Leopoldo Marechal; Gustavo Riccio; Enrique Amorín.
1901: Carlos Mastronardi; Roberto Ledesma
1902: Cayetano Córdova Iturburu; Leónidas Barletta.
1903: Salvador Merlino
1905: Raúl González Tuñón
1906: Norah Lange; César Tiempo (Israel Zeitlin).

La mayoría de estos poetas comparten la “situación de nacimiento”: casi todos tienen ascendencia extranjera; muchos son hijos de inmigrantes o nacieron en el extranjero, como Lanuza o Norah Lange, por ejemplo; los poetas más “sencilistas” y modernistas nacieron en provincias del interior y crecieron en un entorno rural, en contacto con la naturaleza; otros, que habitaban el Buenos Aires de la primera década del siglo, se vieron imbuidos de un ambiente anarquista y socialista.

Otro hecho importante que los une es que sus primeras obras poéticas fueron publicadas entre los años 1922 y 1925, es decir, pertenecen a la misma “promoción literaria”, unos con mayores calificaciones que otros, según los críticos. Además, muchos de ellos comenzaron a publicar sus textos en la revista *Nosotros*.

3. EL FACTOR ELEMENTOS EDUCATIVOS

La primitiva formación cultural y literaria de estos jóvenes estuvo dada por los modernistas como Darío y Lugones, el escritor Fernández Moreno y los clásicos españoles, en un clima de gran desarrollo intelectual. Estos escritores junto con las instituciones culturales, literarias y la tradición nacional imprimirán en los jóvenes una búsqueda por afirmar la identidad del país. Crecerán en la construcción de una definición de la cuestión nacional y de sus límites, con la discusión por la figura que debía tener el gaucho, lo criollo y lo autóctono.

Todo esto los confrontará al “gringo”, a la inmigración (o como muchos la llamaban, a la “nueva barbarie”) que, con la misma fuerza, disolverá esa identidad e importará ideas de progreso que no hallaban cabida en una democracia tan joven.

Es en este contexto conflictivo que se instruían y que favorecía tanto a los nacionalistas seguidores de Lugones, Rojas, Gálvez y Joaquín V. González, como a los hijos de inmigrantes que podían acceder a la Facultad de Filosofía y Letras, y leer revistas como *Nosotros*, que estaba a favor de incorporar al extranjero en la formación ciudadana argentina.⁶⁹ Justamente, los intelectuales de esta revista, especialmente Giusti, creían que el futuro estaba de la mano de la inmigración. En 1911, seis años antes de que Ricardo Rojas escribiera su *Historia de la Literatura Argentina*, Giusti publicó *Nuestros poetas jóvenes. Revista crítica del actual movimiento poético argentino*, sobre la poesía desde Guido y Spano hasta *Lunario Sentimental*. Es un texto crítico sobre la literatura de ese período. También Rafael Arrieta se ocupó de la literatura argentina enseñando en la Universidad de La Plata desde 1912 y escribiendo artículos.

Pero esta “situación educativa” contradictoria se acentuará con las vanguardias europeas,⁷⁰ que se impondrán por la lectura de sus textos o por el contacto directo de varios jóvenes de la generación con el viejo continente. Se creará, entonces, una antítesis entre lo nacionalista, lo foráneo y lo vanguardista que generará en los jóvenes una actitud rebelde y contestataria hacia la formación modernista que habían tenido para encontrar su propio perfil auténticamente argentino.

Los que tuvieron la posibilidad de conocer la cuna de estas nuevas corrientes artísticas fueron, en su mayoría, martinfierristas. Citaremos los más importantes y los que representan, en parte, los gustos de sus congéneres.

⁶⁹ En esta línea de pensamiento encontramos a Gernuchoff, Payró, estudiosos de la literatura como Roberto Giusti, Rafael Arrieta y Arturo Marasso, que defendían el espacio cosmopolita, la diversidad de dialectos en convivencia, el socialismo, y querían promover una crítica metódica de los textos literarios desde una perspectiva humanística universal.

⁷⁰ El Vanguardismo alcanzó su máximo esplendor en el período de entreguerras. Se comenzó a usar “vanguardia” para designar “al conjunto de obras y movimientos que se pusieron en contra de las formas hegemónicas del arte. Fueron manifestaciones de rebeldía que se afirmaron en un clima de cambios políticos y filosóficos, condicionado por las guerras mundiales, la revolución socialista, el relativismo, los estudios de Freud sobre el inconsciente y el psicoanálisis. El lenguaje y su poder de representación de la realidad fue lo más atacado por artistas e intelectuales, nucleados en escuelas, y a la vez el arma para lograr sus propósitos” (Croci, 2005: 580). En orden de aparición, los movimientos vanguardistas fueron el Cubismo, el Futurismo, el Expresionismo, el Dadaísmo, el Ultraísmo y en último lugar, el Surrealismo.

Jorge Luis Borges: él mismo ha dicho que su escritura nació como una prolongación de las lecturas que desde niño hacía en forma sumamente activa. Había nacido y se había criado en una familia donde la biblioteca era la sala principal de la casa. Para él, ser escritor fue su destino familiar, no sólo por el ambiente cultural e intelectual en el que creció, sino también por el objetivo frustrado del padre de convertirse en escritor a raíz de su temprana ceguera. Comenzó, así, a escribir desde muy pequeño, cuando tenía seis o siete años, tratando de imitar a los clásicos españoles. Recuerda que “había compuesto en un inglés muy malo, una especie de manual de mitología griega”.⁷¹ Sus primeras lecturas las hallaba en la biblioteca de su padre: textos en inglés, la *Enciclopedia Británica*, *El Quijote*, folletines de Eduardo Gutiérrez, *Las mil y una noches* y *Martín Fierro*. Estos dos últimos textos los leía a escondidas, pues “su madre consideraba que el primero contenía « obscenidades» y el segundo sólo era «indicado para matones y colegiales»”. (Marsimian y otros, 2005: 595).

Su afición por la poesía estuvo dada, por un lado, por la lectura de los autores ingleses preferidos por su padre, tales como Keats, Shelley, Fitzgerald; por el otro, por escuchar una vez a Carriego recitar un poema en su casa, de quien dijo que fue él quien le reveló la poesía cuando aún era tan chico. Según Borges, fue en esa circunstancia que comprendió que “las palabras no eran solamente un medio de comunicación, sino que encerraban una especie de magia”.⁷² Para Beatriz Sarlo (2005), la poesía de Carriego le enseñó el modo de usar las palabras con ironía, con poesía en la vida cotidiana.

En 1914 viaja a Europa con su familia. Instalados en Ginebra, concurrió a una escuela donde aprendió latín, francés y alemán. Allí conoció la filosofía de Schopenhauer, la poesía de Walt Whitman, que influyeron en su escritura poética.

Habiendo terminado sus estudios secundarios, al mismo tiempo que finalizaba la guerra, decidieron volver a la Argentina, previo paso por España. Allí se relaciona con revistas como *Grecia*⁷³ y *Ultra*, de la vanguardia española, y con los poetas Rafael Cansinos

⁷¹ Citado en Silvina Marsimian (ed.), “La literatura de las vanguardias III”, en *Historia de la literatura argentina*, N° 38, 2005, p.595.

⁷² Citado en Silvina Marsimian (ed.), “La literatura del siglo XX hasta las vanguardias V”, en *Historia de la literatura argentina*, N° 32, 2005, p.499.

⁷³ En esta revista publica sus primeros poemas. También escribió que “el ultraísmo es la expresión del transformismo en literatura. Esa floración brusca de metáforas [...] representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace en cada segundo”. Citado en María Teresa Gramulio, “Jorge Luis Borges”, en *Historia de la literatura argentina*, Tomo IV, Buenos Aires, CEAL, 1981, p. 342.

Asséns y Ramón Gómez de la Serna. Se empapa de las propuestas renovadoras ultraístas que consideran a la metáfora como elemento esencial de la poesía. Las revistas se pueblan de manifiestos que condensan los nuevos principios literarios junto con el ataque a la estética anterior y el anhelo por deslumbrar.⁷⁴

En 1921 regresa finalmente a Buenos Aires a la que desconoce. Se suma a los grupos literarios porteños para exponer la escuela ultraísta con las enseñanzas de sus queridos maestros españoles, Cansinos Asséns y Guillermo de Torre. Más tarde, en sus primeras obras podrán reconocerse las huellas que le dejó esta vanguardia, como también la distancia que tomó.

Oliverio Gironde: posiblemente, su pasión por saberlo todo fue su característica distintiva a lo largo de toda su vida.

Fue un viajante incesante en su juventud. Gracias al hecho de haber nacido en una familia patricia y acomodada, sus padres solventaban sus viajes a varias partes del mundo y a Europa, a donde iba en forma periódica. Allí concurrió al Liceo Louis Le Grand, en París, como también al Epsom College, de Inglaterra. Fue un ávido lector de los simbolistas franceses, sumamente curioso de las novedades vanguardistas. Él mismo reconocería años más tarde que sus maestros fueron Apollinaire y Arthur Rimbaud. Pero las vanguardias no fueron su única escuela: también aprendió del grotesco español, de Valle-Inclán, de las greguerías de su amigo Ramón Gómez de la Serna. De los escritores americanos, apreció las obras de Rubén Darío, especialmente *Los Raros*. Además, leía a Nietzsche, filósofo favorito para los jóvenes de su generación. Alrededor de los veinte años realizó su primera actividad literaria fundando una revista junto con otros amigos escritores. También, en 1915, escribió una obra de teatro. En 1919, con veintiocho años, era un asiduo concurrente de las tertulias que José Ingenieros organizaba en el hotel París.

Todo esto conformará una escuela para él que dará sus frutos en la década siguiente.

Francisco Luis Bernárdez: también vivió en España y Portugal, donde entró en contacto con las nuevas corrientes estéticas de la mano de Ramón del Valle Inclán en el café Maxin de Madrid. Trajo a la Argentina las nuevas técnicas que difundió en la revista *Martín Fierro y Proa*, de la que fue director en esta última.

⁷⁴ También Borges tuvo su programa poético propio donde declaraba que la poesía debía presentarse “en estado puro” prescindiendo de expresiones que explicaran las metáforas. Esta postura resulta ahora toda una curiosidad, ya que en su primer libro poético esta característica casi no aparece.

Ricardo Molinari: también estuvo en España donde conoció a Cansinos Asséns, García Lorca y los escritores de la generación de 1927.

Pero además de las vanguardias europeas, otro factor formador extranjero fueron los textos de ideologías socialistas e izquierdistas. Muchos de los escritores, especialmente los del grupo Boedo, fueron asiduos lectores de la literatura socialista rusa, italiana, alemana y francesa, y de ideología izquierdista: Dostoievsky, Gorki, Tolstoi, Barbusse, entre otros. Eran textos conservadores en lo formal, con viejos moldes naturalistas para expresar problemáticas sociales nuevas (Giordano, 1979). También se acercaron a la literatura social del momento de las plumas de Sánchez, Payró, Carriego, Calou, entre otros.

Si pudiéramos diferenciar la formación que tuvieron los integrantes de los dos grupos emblemáticos de la década, podríamos decir que los pertenecientes al grupo Boedo fueron más autodidactas y proclives a la militancia política; en cambio, los del grupo Florida hicieron un aprendizaje más “intelectual” y europeo.

4. EL FACTOR COMUNIDAD PERSONAL

El comienzo de una nueva década trajo consigo el advenimiento de una época literaria revolucionada por inclinaciones estéticas y formas expresivas hasta entonces desconocidas. Y fueron los jóvenes que, ansiosos, se nuclearon para llevar a cabo esta profunda transformación en una consciente pluralidad de vanguardias y en convivencia con movimientos literarios anteriores.⁷⁵

El primer lugar de reunión fue, para muchos de ellos, como vimos en el factor anterior, la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y la de La Plata.

Pero sin duda, el ámbito más propicio para congregarse fueron las revistas literarias, conformadas por escritores y críticos. Resultaron “el punto de partida de una nueva generación preocupada por evadirse de las ortodoxias en materia de arte” (Marsimian y otros, 563).

⁷⁵ Esta idea se desprende del resultado de una encuesta hecha a jóvenes escritores por 1923. Era común realizarlas en esa época para describir el momento literario que se estaba viviendo y saber más sobre las pugnas entre estéticas.

La mayoría de las revistas tuvieron una vida efímera o, como *Martín Fierro* y *Proa*, hicieron varias reediciones.

Comenzaremos por *Martín Fierro*.⁷⁶ En 1919 se anunciaba la aparición de un nuevo periódico “juvenil e inconformista”, dirigido por Évar Méndez y que duró tan sólo treinta y siete días. Pasarán cinco años para que la revista vuelva a surgir con el mismo director, pero ahora con el aporte de Oliverio Girondo, Rojas Paz, Ernesto Palacio y Córdova Iturburu, entre otros. Congregaba así, a jóvenes cosmopolitas de diferentes tendencias y que a la vez publicaban en otras revistas, aunque unidos por la misma impronta de renovación estética. Este hecho la convertirá en símbolo o emblema del esfuerzo de renovación literaria de esta generación y en el paradigma de la revista vanguardista de la época.

Sus integrantes buscaban legitimarse a través de sus producciones. La mayoría provenía de la clase media y “sin cargos oficiales”. Tuvaron un propósito en común: ahondar en las diferencias con los escritores y críticos cuya labor se extendía hasta el Centenario;⁷⁷ conjugar lo nacional con lo europeo para lograr una expresión estética inédita; darle profesionalidad y autonomía a su labor literaria llevándola al ámbito comercial y público (Marsimian, 2005).

Sin embargo, al principio estos propósitos no eran tan nítidos a simple vista. Muchas inclinaciones estéticas modernistas y posmodernistas alternaban con los textos más vanguardistas. Esto provocará un influjo mutuo de cada corriente, y generará la esencia del martinfierrismo; sólo en los dos últimos años de la revista el Ultraísmo y el Creacionismo ocuparán casi exclusivamente sus páginas.

Pero antes de que esto último suceda, en la búsqueda de esa esencia Oliverio Girondo escribe el “Manifiesto martinfierrista”, en el cuarto número de la segunda época de la revista. En esta declaración “se delimitan los adversarios [...] que son los hombres conven-

⁷⁶ El motivo del nombre no es ni un homenaje a José Hernández ni debido al campo directamente. Según Méndez, en el primer número de 1924, este se debe al propósito que persiguen desde su primera publicación en el diecinueve: la independencia cultural y la libertad de expresión y opinión “«sobre los hechos, las cosas y los hombres», sintetizadas en la estrofa del poema gauchesco argentino: «De naidas sigo el ejemplo,/nadie a dirigirme viene;/yo digo lo que conviene,/ y el que en tal güeya se planta,/debe cantar, cuando canta,/con toda la voz que tiene » [...] A nada más nos obliga el título” (Marsimian, 2005: 564).

⁷⁷ El espíritu de la época tendía a renovarse, a quebrantar las formas verbales y automáticas en boga. Además, a una etapa rígida y convencional, por lo general le sigue otra que tiende hacia la irregularidad. Fue lo que ocurrió en este período, la primacía de Darío y Lugones, cuyos recursos fueron desgastados por sus continuadores, dio paso a una reacción vigorosa que empieza a manifestarse más claramente hacia 1922 (Mastronardi, 1981).

cionales, los grandilocuentes y solemnes”⁷⁸, para presentar en el lado opuesto su propuesta. La revista reaccionará, entonces, contra los lugares comunes repetidos por el Modernismo y procurará a través del Ultraísmo hacer del martinfierrismo un movimiento más coherente y homogéneo.⁷⁹

La escuela ultraísta sostenía que la metáfora depende de la poesía, en donde el lenguaje conceptual o lógico es un estorbo, y que no es la prosa su medio natural. El poeta renuncia de este modo al uso de elementos narrativos, descriptivos del Modernismo; sólo debe utilizar la metáfora (Mastronardi, 1981).⁸⁰

Por último, la revista también dio lugar a otras artes como la plástica, la arquitectura, la música y también el cine que comenzaba a desarrollarse. Difundió las novedades sobre el Cubismo, el Futurismo, el muralismo mexicano, la arquitectura funcional, el jazz.

La lista de los que colaboraron en ella es sumamente extensa. Entre los que participaron, además de los ya mencionados, están: Luis Franco, Emilio Pettoruti, Xul Solar, Enrique Amorín, Eduardo González Lanuza, Alberto Prebisch, Nicolás Olivari, Borges, Norah Lange, Francisco Luis Bernárdez, Conrado Nalé Roxlo, González Tuñón, Marechal, Francisco López Merino, José Pedroni. También hubo voces extranjeras como las de Pablo Neruda, entre otros.

Otra revista tan importante como *Martín Fierro* fue *Prisma*, por ser vehículo de aquella inquietud renovadora que bullía en los jóvenes. Fue una revista mural, que salió publicada a fines de 1921 y congregó a Sergio Piñero, Norah Lange, González Lanuza, Guillermo Juan y a Borges, fundamentalmente, quien traía las ideas aún frescas del Ultraísmo. Sólo tuvo dos números. La que corrió mejor suerte fue *Proa* que hizo su primera aparición en 1922. Participaron en su publicación los mismos que colaboraron en *Prisma*, pero se sumó Macedonio Fernández como tutor. El Ultraísmo español se hará presente en sus páginas. *Proa* reaparecerá en 1924, dirigida por Borges, Rojas Paz, Güiraldes, Brandán Caraffa. Al ingrediente ultraísta se le sumarán la literatura francesa del momento y artistas de diferentes ideologías.

⁷⁸ Citado en Silvina Marsimian (ed.), “La literatura de las vanguardias I”, en *Historia de la literatura argentina*, N° 36, 2005, p.565.

⁷⁹ Según Mastronardi, no se puede definir una generación literaria si no posee un cimiento doctrinario común. La generación del veintidós la obtuvo con el Ultraísmo.

⁸⁰ Ya Borges en 1921 había dado a conocer en *Nosotros* el código ultraísta.

Inicial apareció en 1923 y duró tres años. Fue una propuesta alternativa porque relacionó la teoría del arte con la política nacional conservadora. Se inspiró en *Nosotros* y en la filosofía de Ortega y Gasset.

Los Pensadores, dirigida por Antonio Zamora, comenzó a publicarse un año antes que *Inicial* para difundir obras de la literatura socialista europea. En 1927 reaparece pero con el nombre *Claridad*. Leónidas Barletta y César Tiempo se sumaron a Zamora en su dirección.

En esta misma línea de pensamiento izquierdista surgía, en 1924, *Dínamo*, más virulenta que las anteriores. Fue fundada por Castelnuovo, Barletta y Lorenzo Stanchina.

Como anteriormente dijimos, muchos de los integrantes de estas revistas tenían gustos e ideologías que, aunque disímiles, no les impedían hacer un trabajo literario en común, con un intercambio y una comprensión recíproca. Para el desarrollo de esas ideas diferentes, tenían sus propios ámbitos⁸¹ y hubo dos importantes: uno era la sede de la Editorial Claridad, en la calle Boedo 837. Otro, el café Richmond, sobre la calle Florida 468, donde se reunían los colaboradores de *Martín Fierro*. Esta calle en la esquina con Tucumán fue también sede de la redacción de esta revista que funcionaba en el tercer piso del edificio ubicado allí. También se congregaban en el café Royal Keller, donde se desarrollaba la *Revista Oral*, junto con escritores que respetaban las normas tradicionales. Allí se leía, se enjuiciaba muchas veces con tono humorístico y se elogiaba a los artistas de toda corriente estética. Por supuesto, todos tenían un blanco en común: Leopoldo Lugones, que era el tema en todas las conversaciones, pero sin dejar de suscitar admiración. (Mastronardi, 1981).

Pero estos grupos no estuvieron conformados así desde el principio, ni se hablaba en esa época de “boedistas” o “floridistas”, aunque la tradición literaria le haya dado una vida más larga a estos nombres. Recién al final de la década comenzaron a conocerse con esos nombres.

El grupo “Florida” fue un movimiento que tendió más al formalismo y al esteticismo⁸². Desde el punto de vista de las vanguardias europeas, esta línea estética estaba acorde

⁸¹ Se debe aclarar que muchas veces los escritores hacían críticas bastante mordaces a las mismas revistas donde sus opiniones salían publicadas.

⁸² Ciertas circunstancias hicieron que erróneamente se le atribuyeran al grupo estos atributos con exclusividad, como las cualidades que la calle Florida connotaba en ese entonces, por el hecho de que la revista tuvo su sede sobre ésta.

con los poetas que lo integraban: era formalista porque no se proponía probar nada, ni perseguía fines pragmáticos para modificar la sociedad en la que se desarrollaba. Según Mastronardi (1981), hacía de forma y fondo una misma cosa. Para este autor, no era ni más ni menos “refinado” que el Simbolismo o el Modernismo. Los escritores de *Martín Fierro*, pertenecientes a este grupo, se sentían más cercanos a la literatura universal y más desinteresados por la realidad inmediata, al tiempo que combatían las formas anquilosadas. Esta posición la difundían en proclamas y manifiestos, como el que redactó Gironde (ver página 12). Otra característica que los distinguió fue su desinterés por gravitar sobre el plano político⁸³, aunque en 1927 algunos integraron por muy breve tiempo el Comité Irigoyenista de Intelectuales Jóvenes, que a su vez tuvo corta vida.

Con respecto al segundo grupo, se lo puede empezar a llamar con el nombre “Boedo”, posiblemente a partir de 1924, cuando las revistas *Dínamo*, *Extrema Izquierda* y *Los Pensadores* aparecen en su segunda época, y los escritores Castelnuovo, Barletta, Olivari, entre otros, se juntan con el editor Zamora. Sería excesivo decir, según Giordano (1981), que “Boedo” fue el paradigma de la literatura social, revolucionaria y realista porque ya existía en nuestro país, aunque lo destacable fue la práctica literaria que los jóvenes realizaron en las circunstancias que vivieron; sin embargo, no debe confundirse literatura de izquierda con “boedismo” (30).⁸⁴

Con la intención de hacer público el objetivo del grupo, Zamora y Castelnuovo hicieron pintar un cartel: “Boedo contra Florida” y se constituyeron como el polo opuesto al propósito literario de los que se juntaban en el café Richmond. Pero para Carlos Giordano (1981) no tiene sentido esta división pues no hubo, desde el punto de vista de la historia literaria, un enfrentamiento entre supuestas actitudes estéticas irreconciliables: arte puro y formal, “Florida”; arte comprometido y social, “Boedo”.⁸⁵ Después de la finalización de la

⁸³ Sobre esto también existió el mito de que los martinfierristas “son izquierdistas en estética y conservadores en política, en tanto que sus oponentes se muestran izquierdistas en el plano social y conservadores en estética”. (Mastronardi, 1981: 16). Pero esta contraposición sólo simplifica los hechos.

⁸⁴ Para Adolfo Prieto, Boedo significó “la primera experiencia colectiva de literatura social en nuestro país”. Citado en Carlos Giordano, “Boedo y el tema social” en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1981, p. 30.

⁸⁵ Existió una ubicuidad de escritores en ambos grupos, como Olivari, los hermanos Tuñón, Molinari, entre muchos otros. No sólo publicaban en ambas revistas, también boedistas frecuentaban el café Richmond, o figuras asociadas con el pueblo como Roberto Arlt y Roberto Mariani concurrían a la oficina de *Martín Fierro*.

Primera Guerra Mundial había un lema que circulaba y decía sobre esta guerra: “hecha para acabar con todas las guerras”. Este era el espíritu con el que se vivía, que invitaba a coexistir a pesar de tener diferentes opiniones, a integrarse, a renunciar a la singularidad y a marcar diferencias. Entonces, perdieron cabida apodos excluyentes como “poetas malditos” o “raros”. Hay una adecuación, un entendimiento entre los sectores de la sociedad, y los “enemigos literarios” no están exentos de esto (Mastronardi, 1981).⁸⁶

Pero por una polémica que se desató entre *Martín Fierro* y *Extrema Izquierda* es que se generó esa leyenda⁸⁷ del enfrentamiento entre los “puristas” y “antipuristas” y colaboró para que los grupos recibieran los nombres de “Florida” y “Boedo”, respectivamente. *Extrema Izquierda* adhirió a la postura de Roberto Mariani contra Évar Méndez, director de la revista *Martín Fierro*, y su grupo al que llamó “Florida”. Además, se autotituló con el nombre de la calle, “Boedo”. (Marsimian, 2005).⁸⁸ Sin embargo, no tuvo la violencia que parecieron asignarles los críticos.

Un texto que desacraliza este aparente mito que circulaba en Buenos Aires durante la década es una “Carta abierta” que Arturo Cancela le escribió a Méndez en 1925 y que fue publicada en su revista. Allí se burla de las diferencias entre estas facciones: “el bando de la calle Boedo y el bando de la calle Florida. Yo propongo que ambos grupos se fusionen y continúen sus actividades bajo el rubro único de «Escuela de la calle Floredo»”.⁸⁹ Le sugiere, además, en ese mismo tono, que podrían componer un solo manifiesto: el “Manifiesto floredista”.

⁸⁶ Otra característica que los hace similares es que la mayoría de sus integrantes pertenecían a la clase media, “con excepciones por ambos lados, hacia arriba y hacia abajo”, observaba Lanuza, haciendo referencia a este supuesto litigio entre los grupos. Citado en Carlos Mastronardi, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁷ Esta leyenda está fundada en “la tradicional cultura de bandos propia de la historia argentina”. (Marsimian, 2005: 570)

⁸⁸ Para Giordano, los que le dieron nombre a estos dos grupos fueron Ernesto Palacio y Enrique Méndez Calzada. De cualquier forma Giordano afirma que con esta fórmula “se quiso significar la oposición existente entre Florida, la lujosa calle céntrica, comparable y comparada a las más famosas calles europeas, propicia al paseo ocioso, elegante y refinada; y la modesta calle de un barrio fabril, Boedo, con su tránsito de obreros, su pobreza y su aspecto gris y descuidado. Buenos nombres,” agrega, “para sintetizar el concepto de elegancia y gratuidad en la literatura, por una parte, y la literatura concebida como un instrumento para lograr la revolución social, por la otra” (30-31).

⁸⁹ Citado en Silvina Marsimian (ed.), *op. cit.*, p. 570.

Sin embargo, esta oposición no genera otra cosa sino una extraña dependencia mutua y una constante necesidad de considerarse que los define como dos grupos de vital importancia para esta generación dentro de la historia literaria argentina (Giordano, 1981).

Al mismo tiempo existieron poetas que se mantuvieron al margen de estas tensiones dominantes, aunque participaban en sus círculos ya sea por amistad —como Cancela—, por publicar sus obras en las revistas o por reconocimiento de su labor literaria. Fueron escritores que tomaron su propia dirección (Llagostera, 1981), a veces volviendo a estéticas literarias del pasado y otras, utilizando formas novedosas del momento: unas veces románticos, otras, realistas; o fueron de a ratos surrealistas, regionalistas, urbanos, porteños.

5. EL FACTOR EXPERIENCIAS DE LA GENERACIÓN

La actualización de la literatura y el arte encontró un ambiente propicio para su desarrollo. Los poetas de aquellos años vivieron las mismas circunstancias políticas, sociales y filosóficas, locales y universales. Sentían que tanto lo propio y nacional como lo ajeno eran puntos de partida igualmente valiosos. (Mastronardi, 1981).

Todos ellos formaron parte de un momento histórico de ruptura que implicó el acceso al poder político de las clases populares,⁹⁰ los gobiernos de Irigoyen y Alvear, la instauración del radicalismo, el “desorden yrigoyenista” que la presidencia de Alvear reemplazó “por una etapa de tranquilidad económica —con la recuperación que siguió a la crisis de posguerra mundial—, de auspicio cultural y desarrollo urbanístico de la metrópolis” (Marsimian y otros, 564). Estos hechos promovieron la confianza en la democracia y sus instituciones.

Por otro lado, la culminación de la Primera Guerra Mundial con el acuerdo de paz en 1918 instauraba en el mundo la creencia de que esa sería la última guerra de semejantes dimensiones.

Estas circunstancias harán que el ánimo juvenil literario vaya en dos direcciones principales: unos elegirán las vanguardias literarias para expresar un cambio de formas y

⁹⁰ Estos jóvenes vivieron la ruptura de esquemas políticos lograda por la instauración de un gobierno elegido por primera vez por sufragio libre, gracias a la Ley Saenz Peña de voto secreto y obligatorio.

una ausencia de compromiso con el presente; otros, una posición combativa, de denuncia social. También habrá poetas que adoptarán posturas personales o ambas a la vez.

La idea filosófica que rondaba en esos tiempos era que el hombre se había problematizado completamente, con las transformaciones, los cambios radicales (las conquistas tecnológicas, y la veloz difusión de las ideas unificaban el mundo de posguerra) que lo llevaban a considerar “viejo todo aquello que nació el día anterior”. Aumentaba, así, la incertidumbre, pero también el deseo por conocer, por investigar, por cambiar.⁹¹

Para Llagostera (1981), la poesía fue la forma literaria más apropiada para expresar las nuevas sensaciones que le producía a la humanidad esa época de especial confusión. Este predominio de la subjetividad hizo que todos los “ismos” vanguardistas la adoptaran para sí. Como explica Carlos Mastronardi,

...el mundo todo, [...] parece dispuesto a la adopción de nuevos procedimientos y estilos [...] aquí los martinfierristas, en Francia los fantasistas o creacionistas y en los países de Europa Central los expresionistas [...] ensayan toda suerte de experiencias verbales.

En nuestro país, sensible a esos estímulos y bien dispuesto para acoger las más insólitas tentativas, el espíritu colectivo está preparado para asumir la tónica, los temas y el arsenal retórico que proponen los integrantes del movimiento martinfierrista, [...] que viene a señalar una notoria disidencia con relación a los hábitos y los gustos que singularizan a los tardíos discípulos de Rubén Darío, es decir, del Modernismo. De lo dicho es dable concluir que el medio social favorable resulta tan decisivo como los individuos [...] abanderados de la gesta innovadora. (1981: 1).

Hay, entonces, un clima sumamente favorable para que se quebranten las formas automáticas en boga y los métodos de expresión cristalizados.

Otras experiencias de esta generación que definen los años del proceso martinfierrista fueron, a nivel mundial: el ritmo fox-trot, el rostro de Greta Garbo y las hazañas aeronáuticas que provocaban la admiración pública. A nivel país: la Reforma Universitaria de 1918, que modificó el sistema de enseñanza superior; la promulgación de la Ley de Propiedad Literaria; un momento de buenas relaciones internacionales con los países vecinos; ausencia de guerras civiles; las figuras de dramaturgos como Luigi Pirandello, pintores como Xul Solar; las primeras revistas literarias orgánicas como *Nosotros*, el incremento de la actividad editorial y el uso frecuente de la caricatura política.

⁹¹ Max Scheler decía que “el hombre se ha hecho problemático de manera completa y sin resquicios ya que, además de no saber lo que es, sabe también que no sabe”. Citado en María Raquel Llagostera, “La poesía de 1922”, en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1981, p. 75.

En otro orden de cosas, podemos recordar que algunos poetas fueron parte del proceso inmigratorio y su asimilación a la cultura local, en el surgimiento de asociaciones o agrupaciones de distintas colectividades con el objetivo de preservar y defender sus tradiciones contra algunos criollos hostiles. Esto se verá reflejado en muchas de sus obras a las que tiñeron de nostalgia.

6. FACTOR EL GUIA

Son varios escritores que cumplieron este rol desde el corte más vanguardista.

Jorge Luis Borges que, como ya vimos, fue portavoz del Ultraísmo y se colocó como organizador de los de su misma edad.⁹² Junto con *Luna de enfrente* (1925), su segundo libro, trazará por primera vez un recorrido lírico por el Buenos Aires del arrabal y sus hombres. Presenta a estos personajes con su lenguaje cotidiano trasladando el habla a la escritura, sin tener en cuenta las normas gramaticales, y con metáforas ultraístas. Leer sus dos primeras obras es recorrer la ciudad por medio de la poesía.

Oliverio Girondo con su obra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) advierte la llegada de la nueva generación literaria. La crítica lo señala como el “único vanguardista argentino gestor de una actitud de ruptura y violencia verbales” (Marsimian y otros, 2005, 584). El libro había sido publicado en París y en 1925 se editó en Buenos Aires. En esta edición presenta en el prólogo su concepto sobre la poesía que desarrollará en los textos que componen el libro. También reflexiona sobre la creación literaria y sus recursos. Ese mismo año publica *Calcomanías*. Los dos libros fueron escritos a partir de sus viajes turísticos de juventud y esbozan una sensibilidad vanguardista. En ellos “la pupila del viajero es herramienta de ruptura estética-ideológica. Se trata de una mirada inédita sobre la tradición que convierte estos libros inaugurales en parodia de los diarios de viaje”. (584). Sus títulos aluden a la noción vanguardista de la continuidad arte-vida. Según declara el propio poeta “el arte no debe ser una forma elegante de escamotear la vida, sino una forma

⁹² Este lugar lo ganó gracias a su primer libro, *Fervor de Buenos Aires* (1923) y lo compartirá con la revista *Prisma* y con la primera obra de Girondo. Los tres señalarán el comienzo de la nueva etapa literaria.

más libre de vivirla más intensamente”⁹³. Así, su obra se convierte en una especie de manual para sus congéneres y su presencia resulta fundamental para toda la literatura argentina de vanguardia” (Alonso, 1981). Él fue el que insistió en que se volviera a publicar *Martín Fierro* e influyó fuertemente en su orientación agresiva e inconformista. También formó parte de su dirección y, como mencionamos en el cuarto factor generacional, fue el autor del paradigma vanguardista del movimiento, el “Manifiesto martinfierrista”. Sus contemporáneos reconocieron en éste su paternidad, como así también el espíritu beligerante e impetuoso que imprimía en la revista y en los jóvenes del grupo. Su participación entusiasta lo convirtió en un animador, en el núcleo, en un incitador, en un transmisor de energías. González Lanuza lo consideraba el poeta más avanzado entre ellos. Los jóvenes vanguardistas que seguirían después se reunían fraternalmente alrededor de su hospitalidad y también reconocían en él cualidades de verdadero mentor. Recordemos que, para 1925, Giron-do tenía cerca de 35 años; la diferencia de edad con sus contemporáneos colaboraba aún más con este rol.

Luego se fue alejando porque el grupo, según Enrique Molina, abandonó sus principios. Para Molina, los únicos que no desertaron fueron Giron-do y Macedonio Fernández. (Alonso, 1981).

Macedonio Fernández, aunque nació el mismo año que Lugones, nada tuvo que ver con el Modernismo. Por el contrario, las vanguardias lo reconocieron como maestro, como mentor que supo adelantárseles durante el auge de Darío⁹⁴. *Martín Fierro* publicaba sus textos que se oponían abiertamente a las normas literarias hegemónicas. Según Beatriz Sarlo (2005), la revista lo convierte en su centro. David Viñas también opina que, para los martinfierristas, “Macedonio es el modelo, el arquetipo marginal que desdeña doctorados, el usted, escalafones, la puntualidad, los homenajes y que nos enseña [...] a apostar a la ineficiencia, la paradoja y el ensueño”⁹⁵.

Évar Méndez fue discípulo de Darío. Pero se alejó de la impronta modernista para convertirse en un dirigente del martinfierrismo. Con más de cuarenta años en la década del

⁹³ Citado en Silvina Marsimian (ed.), “La literatura de las vanguardias II”, en *Historia de la literatura argentina*, N° 37, 2005, p.584.

⁹⁴ González Lanuza dijo de él que tuvo que esperar a la generación de quienes podían ser sus hijos para verse comprendido y celebrado.

⁹⁵ Citado en Silvina Marsimian (ed.), *op. cit.*, p. 567.

veinte, estimuló la obra literaria de los más jóvenes y contribuyó a divulgar procedimientos literarios cuya eficacia y validez aún no habían sido comprobados.⁹⁶

Ricardo Güiraldes colaboró en la revista *Martín Fierro* y tuvo sobre ella y sus integrantes en formación una influencia discreta pero decisiva. Como Méndez y Macedonio Fernández, también superaba en años a los martinfierristas.

También el grupo Boedo tuvo sus guías:

- Ü Elías Caltenuovo, gracias a la diferencia de edad que tenía con sus contemporáneos y al éxito que tuvo con la publicación de sus primeros libros, fue el líder dentro de su grupo, aunque no se dedicó a la lírica sino a la prosa y a la dramaturgia.
- Ü Leónidas Barletta ejerció una gran influencia sobre jóvenes escritores como él.
- Ü Nicolás Olivari fue uno de los iniciadores del grupo y el que influyó en Castelnuovo y Barletta para conformarlo, aunque después se alejó.

Como podemos apreciar, no hubo caudillos en esta generación literaria, pero sí una variada cantidad de personalidades influyentes. Esto también explicaría lo complejo y diverso que fue este período.

7. EL FACTOR LENGUAJE DE LA GENERACIÓN

Las primeras obras literarias que salieron a la luz en esta generación respondieron, como ya hemos comentado, a un apetito por el lenguaje remozado, a un reclamo por la renovación de formas y de costumbres verbales que no dejaban de reiterarse mecánicamente. Los poetas veían “en el recurso de la rima un atentado contra la natural música de los versos que, además, impedía percibir los matices sonoros contenidos en las palabras, en la fuerza ondulante de la sintaxis y las pausas o los silencios”. (Marsimian, 2005: 579).⁹⁷ En relación con

⁹⁶ Él mismo declaró: “Mi acción personal ha consistido, principalmente en vincular entre sí a los jóvenes escritores y artistas, en facilitarles la forma de darse a conocer eficaz y rápidamente y allanarles el camino del éxito, a condición de que demostraran vocación y talento”. Citado en Silvina Marsimian (ed.), *op. cit.* p.564.

⁹⁷ Un comentario de González Lanuza describe muy acertadamente el concepto que tenían sus congéneres de la poesía en esta época y lo que sentían por llevarlo a la práctica: “todos los que fuimos bautizados como pertenecientes a la nueva generación impulsados por un ardiente deseo de pureza poética que nos hizo mirar de reojo a todos los artefactos y chirimbolos de los simbolistas y rubenianos y taparnos las narices por el olorcillo [...] de su retórica despedían los faunos, sátiros y centauros”. Citado en María Raquel Llagostera, *op. cit.*, p. 92.

estos componentes del verso, el poeta jugará con los espacios en blanco y con los silencios que el texto despliega en la página impresa, para lograr un ritmo de lectura y despertar nuevas significaciones.

Comenzará, entonces, un proceso estético que, en lo estrictamente lingüístico, excederá a esta generación.

Gracias a las revistas, comienzan a propagarse las libertades formales hasta ese momento prohibidas como la “poesía pura”. Esta implicaba el uso constante de la metáfora, del verso libre y el rechazo de la rima (Mastronardi, 1981). Sin embargo, este ejercicio expresivo se fue produciendo en forma paulatina. Por ejemplo, en las primeras publicaciones de *Martín Fierro*, la revista estaba poblada de poesías según las leyes métricas. Luego estos poetas fueron dando paso a la voluntad de cambio estético que el momento comenzó a exigirles, a la adopción de una actitud de apertura para escuchar las nuevas formas y estilos. Es por esto que en *Martín Fierro* se encontraban composiciones que describían ambientes argentinos colmados de arreglos formales al estilo europeo. Los jóvenes escritores utilizaban en sus textos un lenguaje que incluía antinomias, como por ejemplo: “nuevos” y “fósiles”, “porveniristas” y “reaccionarios”, “vanguardia” y “retaguardia”, “clásicos” y “avanzados”, entre otras (Mastronardi, 1981).

Posteriormente, la poesía comenzó a centrarse en el sujeto, desechando los recursos visuales y decorativos. Los sentimientos nacían de un acercamiento rápido de las percepciones o de la fusión de elementos que nada tenían en común. El poema se transformará así en un “receptáculo de hallazgos instantáneos y sueltos [...] Quiere avasallar antes que persuadir” (21).

Otro aporte innovador fue darle a los periódicos literarios un tono menos solemne gracias a las campañas irónicas o risueñas. El humorismo gratuito en *Martín Fierro*, más que intencionado, se manifestaba por lo general parodiando el estilo epitafial. Los escritores clásicos y los jóvenes se “congregan, ficticiamente extintos, en la sección denominada «Cementerio Humorístico»” (22). La abundancia de este humor epigramático y versificado tenía como destinatarios, muchas veces, a los mismos colaboradores de la revista. Otras oportunidades, hacia la revista *Nosotros*, hacia los escritores del grupo “Boedo”, que a su vez les repondían de la misma manera.

Por supuesto, también Lugones tenía su lugar, quizás el más trascendente, en el uso de este lenguaje satírico.

Más allá de este sentido del humor, persistía una tensión poética debido a los diferentes caminos que cada escritor fue trazando y que a lo largo de las décadas siguientes se irán consolidando en obras literarias. Veremos a continuación con mayor detenimiento a Borges y Girondo y a otros con los rasgos generales que los caracterizaron.

Borges congrega porteñismo y metafísica en poemas donde siempre alienta el sentimiento del tiempo. Esta duplicidad une y a la vez separa su poesía de las tendencias ultraístas que había traído consigo de España. Para Marsimian (2005), la metáfora ultraísta, que une lo irreconciliable, que funde lo absoluto con lo fugaz, si bien es la marca particular de la poesía en su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, y de la cual se aleja, será su guía en toda su escritura futura. Ese alejamiento sorprendió a sus compañeros cuando lo leyeron. Más tarde, su autor dijo que el libro fue producido “con un espíritu juvenil, inspirado en el asombro ante una ciudad a la vez extraña y familiar e influido estéticamente por la nueva poesía española de los comienzos del siglo XX, la que conoció bien de cerca”.⁹⁸ Según Marsimian, el libro le canta a diferentes espacios de la ciudad de Buenos Aires; espacios públicos como la Recoleta, plazas, el sur, los arrabales; y rincones más íntimos como diferentes ambientes de una casa: un patio, un jardín, un zaguán; otros lugares más imprecisos como una calle desconocida, un comercio. Los versos heterogéneos hacen detenerse en atardeceres, en un amanecer, en la noche se San Juan. Muchos de estos temas son motivo de nombre de los poemas, a los que calificó de “esenciales” porque trascienden en el espacio y en el tiempo, por ejemplo, “Arrabal”:

El arrabal es reflejo de nuestro tedio.
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadriculadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana.

(en *Fervor de Buenos Aires*, 1923)

⁹⁸ Citado en Silvina Marsimian (ed.), *op. cit.*, p. 598. También reconoció que este libro “fue la consolidación de una matriz generadora de la que nunca se apartó” (599), aunque en algún momento de su vida rechazó su inclinación por la vanguardia ultraísta de la que él mismo es responsable en Buenos Aires.

En el poema “Amanecer”, de esta obra, las metáforas, comparaciones, personificaciones muestran la simultaneidad de dos universos: por un lado, lo concreto e inmediato de la calle, de la noche; y por el otro, la reflexión metafísica sobre la fugacidad de la vida, la muerte, el espacio infinito, el tiempo interminable:

En la honda noche universal
que apenas contradicen los faroles
una racha perdida
ha ofendido las calles taciturnas
como presentimiento tembloroso
del amanecer horrible que ronda
los arrabales desmantelados del mundo.

(En *Fervor de Buenos Aires*, 1923)

En 1925 publica *Luna de enfrente*. Según su propia crítica, el autor quiso hacer un cambio de rumbo y no dedicarse a los temas universales. Manifiesta en las formas y ritmos utilizados una rebeldía hacia la lírica que hizo incomprendible para sus contemporáneos el mensaje de sus versos. Siguen apareciendo los patios traseros, el suburbio.

Más tarde llegará *Cuaderno de San Martín*, en 1929, para completar esta trilogía que tiene a Buenos Aires como común denominador. A lo largo de sus poemas va haciendo más evidente su proyecto de ser recordado como un poeta intelectual, al incluir aspectos de su vida en la ficción literaria, sus pensamientos sobre el hombre, el destino, la memoria, el arte. Allí se encuentra su famoso poema, “Fundación mítica de Buenos Aires”,⁹⁹ que pareciera ser una

...síntesis de las preocupaciones vitales que, por la década del treinta, acuciaban al poeta: la fundación de una literatura nacional y universal, basada en los procesos históricos y en los textos que esos procesos gestaron como las crónicas del Río de la Plata. (Marsimian, 2005: 600).

Sin duda, Borges es un innovador, un vanguardista, porque los poemas que componen estas obras rompen con el lenguaje y la temática del Modernismo; porque, si bien utiliza a la metáfora como elemento privilegiado del verso, no se apoya en la sonoridad de la

⁹⁹ En la edición de 1929 el adjetivo del título era “mitológico”. Luego lo modificó porque, según Borges, “lo mitológico remite a las divinidades del mármol y a ciudades que pueden «fingir» eternidad, algo que Buenos Aires no tiene derecho a hacer porque «la hemos visto brotar de un modo esporádico, entre los huecos y los callejones de tierra.»” Citado en Silvina Marsimian (ed.), *op. cit.*, p.600.

rima; porque utiliza el criollismo urbano característico de la poesía martinfierrista; pero por sobre todo, porque exhibe la preocupación metafísica y la reflexión sobre el lenguaje.

Girondo encara la actividad poética, no tanto como “literatura” sino como exigencia, como razón y demostración de vida. Esto lo lleva a no someterse a ninguna forma retórica, sea vanguardista o no, si bien nunca dejó de utilizar el verso libre, característico de las vanguardias de la década como ya mencionamos.

Veinte poemas para leer en el tranvía (1922) y *Calcomanías* (1925) son sus dos libros de la ciudad moderna, en los que se aprecia su marca de personalidad con el humor que lo caracteriza, por ejemplo, en las descripciones que hace de los paisajes:

Se respira una brisa de tarjeta postal.
Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas.
Caravanas de montañas acampan a los alrededores.
Junto con el vigilante, entra la aurora vestida de violeta.
¡Redes tendidas sobre calles musgosas... sin afeitarse!

(En *Veinte poemas para leer en el tranvía*, 1922)

Aquí Girondo no está ni describiendo lo que se ve, ni lo que siente aquel que mira, sino que desenfunda la realidad profunda del que observa y escribe. A través de la personificación, de la cosificación, de una selección de palabras “antipoéticas” —como en el poema “Ex voto”: “Las chicas de Flores [...] aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda”¹⁰⁰ — provoca un acercamiento irrespetuoso y humorístico a lo real. El poema se transforma, con esa mirada ácida del autor, en un instrumento de conocimiento de esa realidad.¹⁰¹

Otra característica distintiva de Girondo es que otorga a la poesía una naturaleza pública y de actualidad con los tiempos que se viven por aquellos años. Ya desde el título del libro *Veinte poemas*, cuando utiliza el término “tranvía”; coloca ese nuevo ingrediente que se suma a la vida moderna del siglo XX: la instantaneidad. La vida cotidiana está signada por la velocidad, el trabajo cotidiano, y Girondo coloca a la lectura en medio de esa vorágine. En el recorrido de sus páginas aparece esa Buenos Aires céntrica mezclada con

¹⁰⁰ Oliverio Girondo, “Veinte poemas para ser leídos en el tranvía”, en *Obras, poesía*, Barcelona, Losada, 1998.

¹⁰¹ Estos libros, recordemos, estaban inspirados en su experiencia de viajes por Europa, fundamentalmente, continente que, para un latinoamericano en esa época, era sinónimo de cultura y civilización.

los barrios periféricos, con la aristocrática Mar del Plata de 1920 con ciudades como París, Verona o Dakar.

Un procedimiento novedoso para su época que incorpora es el montaje, el primer plano o la fragmentación cinematográfica, como ocurre en la descripción de los bañistas del poema “Croquis en la arena”:

Brazos.
Piernas amputadas.
Cuerpos que se reintegran.
Cabezas flotantes de caucho.

(En *Veinte poemas para leer en el tranvía*, 1922)

Por su parte, el libro *Calcomanías* dedicado a España, sugiere con su título, según Marsimian, “una versión infantil de las colecciones de postales de viaje” (2005: 584).

En suma, su poesía en estos primeros libros presenta una realidad sin sentimentalismos por parte del “yo poético”, teñida de un humor negro y de una perspectiva desmitificadora. En esto, sin duda, se halló su originalidad y autenticidad.

Marechal utiliza un tono entre venturoso y meditativo que, según Mastronardi (1981), era su manera espontánea de entenderse con la realidad.

Norah Lange muestra una afición por la alegría y despliega un vocabulario donde confluyen la ternura y el infinito.

González Lanuza le da vida a la metáfora ultraísta con su libro *Prismas*, escrito en 1924; y se identifica con la época al mencionar el jazz y los tanques de hierro en sus poemas.

Olivari, con sus “agrias” sonoridades, comunica y expresa vigorosamente un sentimiento de desengaño universal. Se lo conoce como un escritor inconformista, por insistir en utilizar elementos “feos” y escandalosos: tranvías en la madrugada, prostitutas, dactilógrafas tuberculosas. Estos son algunos de los personajes que habitan su poesía.

Molinari tiende a la delicadeza y a la evocación melancólica, rasgos que se irán acentuando en su poesía hasta transformarlo en un poeta denso y hermético. Abunda en sus versos un clima onírico e irreal, como si el poeta estuviera en un estado de insomnio, lleno de nostalgia, quejumbroso y lastimero.

8. EL FACTOR ANQUILOSAMIENTO DE LA VIEJA GENERACIÓN

Hubo una preocupación constante en todos los vanguardistas por despojar la poesía de esa vieja retórica, recargada y artificiosa que traía del Modernismo. Sostenían que se podía ser “un excelente versificador y un pésimo poeta” (Marsimian y otros, 579). En consecuencia, proscibieron la rima y proclamaron el versolibrismo como su derecho. Exaltaron el ritmo generado por la selección de palabras eufónicas, la reiteración de vocablos, de frases o estructuras, no como lo habían hecho los modernistas con la combinación de la rima y el ritmo. Precisamente fue Leopoldo Lugones el más sancionado de todos ellos, aunque también, como veremos, admirado por su experiencia, su importancia en la literatura nacional, su talento e innovaciones.

Él también recibió su epitafio, género que, como vimos en el factor generacional anterior, fue cultivado especialmente por los martinfierristas en la revista con una sección especial:

Fue don Leopoldo Lugones
un escritor de cartel
que transformaba el papel
en enormes papelones.
Murió no se sabe cómo,
esta hipótesis propuse:
“Fue aplastado bajo el lomo
de un diccionario Larousse”.¹⁰²

De esta manera condenaban su vocabulario modernista extravagante, junto con caricaturas y polémicas en varios números. En otro texto publicado allí, “Retruque a Leopoldo Lugones”, escrito por Marechal, se explican las diferencias con la nueva estética literaria descalificando las bases que tuvo la antigua poesía.

Borges, Gironde González Lanuza, entre otros, arremetieron contra sus hábitos verbales de *Lunario Sentimental*, especialmente; aunque ninguno le escatimaba elogios, pues no le negaban talento. Estos reconocimientos negativos y positivos alternaban en la revista. Lugones, por su parte, defendía la rima y refutaba el tono sarcástico de sus oponentes como ellos lo hacían con él. Así hizo cuando escribió, en alusión a la obnubilación ultraísta,

¹⁰² Citado en Silvina Marsimian (ed.), *op. cit.*, p. 565.

“Simón el Bobito”. Pero esta tensión polémica no impidió que los martinfierristas lo apreciaran. Uno de ellos dijo: “El poeta cordobés ha influido sobre tres generaciones. Por nuestra parte, mucho lo respetamos, pero tenemos la obligación de ser otros”.¹⁰³

Otro destino de esos comentarios cáusticos en su contra fue el *Romancero*, que Lugones publicó en 1924; lo llamaron “Roman-cero”. Para Guillermo Ara (1981), este libro en la actualidad tampoco inspira mayor respeto con sus coloquios de damas y caballeros, presuntas imitaciones instrumentales, el uso de la rima en versos como estos, donde el poeta mismo parece ofrecer a cualquier lector pie para la broma:

“Candor de luna en la laguna.
Blancor de ganso en el remanso”,¹⁰⁴

Tampoco Rubén Darío quedó exento. El escritor y periodista Conrado Nalé Roxlo se refirió a autores célebres por medio de producciones humorísticas¹⁰⁵ y Darío fue uno de ellos. Con el texto “Salutación optimista de Año Nuevo” fusiona los poemas del escritor nicaragüense, “Canto a la Argentina” y “Salutación del optimista”. Nalé Roxlo aclara que lo escribió “a la manera” del poeta nicaragüense, pues copia sus recursos, pero mediante el humor quiebra sus efectos: en el *Canto* de Darío, se exaltan los rasgos legendarios de cada pueblo que llega, como los vascos que son “raza heroica, raza robusta/rudos brazos y altas cervices”;¹⁰⁶ Roxlo utilizará su mismo estilo al comenzar cada estrofa para poner en primer plano lo que Darío omite al decir también de ellos que tienen ansia de lucro, que son “de alma reacia/ a ser por nada doblegada”.¹⁰⁷ De esta manera, “la gran voz de oro” que saludaba a la Nación queda transformada en Roxlo en “la gallina de los huevos de oro”.¹⁰⁸

Otro poeta, Celedonio Flores, también le dedica a Darío una versión cómica de su “Sonatina”, que había sido publicada en *Prosas Profanas*. Lo escribe como poema lunfar-

¹⁰³ Citado en Carlos Mastronardi, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁴ Citado en Guillermo Ara, “Leopoldo Lugones”, en *Historia de la literatura argentina*, Tomo III, Buenos Aires, CEAL, 1981, p. 33.

¹⁰⁵ Como vimos en el capítulo anterior, se dirigió a Lugones con su poema “El grillo”.

¹⁰⁶ Citado en Silvina Marsimian (ed.), “La literatura de los modernistas I”, en *Historia de la literatura argentina*, N°25, 2005, p. 397.

¹⁰⁷ Citado en Silvina Marsimian (ed.), *op. cit.*, p. 397.

¹⁰⁸ *Ibídem*

do, ya que este autor pertenecía a la camada tanguera. Da como resultado, entonces, una parodia pues, en primer lugar, mantiene el estilo noble del original, es decir, el ritmo cadencioso, la sintaxis compleja, el uso de oraciones efusivamente exclamativas, el género “sonata”, que sugiere musicalidad; y en segundo término, porque ese estilo lo aplica a un tema chabacano y vulgar,

...usando la inversión, pues la dama soñadora de Darío, “La princesa está triste...”, se vuelve mujer de inquilinato; el sueño de libertad y amor de la joven recluida en su “jardín” poblado de pavos reales y “en su silla de oro” a la espera del príncipe azul “que te adora sin verte”, será el anhelo de tener dinero, de ser mantenida, no explotada ni maltratada por los hombres. La parodia se acentúa al tomar la retórica parnasiana en jerga lunfarda: la lengua pasa del extremo más suntuoso de poeticidad a otro marginal, “no apto para lo poético”. La heroína es una “bacana” que “quiere tener menega” de un “mishé”, es decir, “dinero de alguno que la mantiene” mientras ella se divierte con un “gigoló”, joven amante al que se le paga. En el contexto post-vanguardista, viviendo la “década infame”, estos hombres decepcionados y en busca de un nuevo decir nacional, transitaron otra vez a Darío, a medio camino entre la burla y el homenaje. (Marsimian, 2005: 397).

De Arturo Capdevila también se burlaron porque, aunque había obtenido ya muchos premios literarios, seguía presentándose en certámenes. Entonces le dedicaron el siguiente epitafio:

Aquí yace bien sepulto
Capdevila en este osario.
Fue niño, joven y adulto;
pero nunca necesario.
Sus restos deben quemarse
para evitar desaciertos.
Murió para presentarse
en un concurso de muertos.¹⁰⁹

Es a través del juego, de la parodia y del humor zumbón, entonces, que los martinfierristas intentaron hacer reaccionar al arte del anquilosamiento en el que se hallaba sumido por esa reiteración constante de temas y formas que el Modernismo le había impuesto. A esos poemas “viejos” y encorsetados por el virtuosismo de una musicalidad “prefabricada” se los critica porque lo único que conseguían era alejar al oyente o lector de los significados que podían transmitir (Marsimian, 2005). Con respecto a esta poesía Marechal dijo:

¹⁰⁹ *Ibíd*em

“la mayoría de los poemas rimados hacen el efecto de esas bandas municipales, cuyo exceso de bombo y platillo sofoca lo más precioso de la obra,”¹¹⁰

David Viñas describe muy bien a modo de síntesis este antagonismo entre ambas generaciones:

...hacia atrás, solo están los de mayor edad, los viejos y por eso mismo son descalificados; en la otra dimensión, no hay nadie todavía y eso abre un correlato necesario del juvenilismo: la promesa, un futuro deslumbrante y vago que condensado en el presente concentra inquietudes de estallido.¹¹¹

Inquietudes que estallarán en las décadas siguientes en expresiones poéticas singulares pero dotadas de gran valor estético y literario. Y como la historia se repite, merecerán la descalificación de unos y el aplauso de otros.

¹¹⁰ Citado en Silvina Marsimian (ed.), *op. cit.*, p. 579

¹¹¹ Citado en Silvina Marsimian (ed.), *op. cit.*, p. 564.

CONCLUSIÓN

Abordar la literatura desde el enfoque de las generaciones ha sido un trabajo arduo, en especial al acercarse al vocablo “generación” y analizar el concepto que se tiene de éste en el ámbito académico y su aplicación como método para el estudio sistemático de la literatura. Pero sin duda alguna, la aplicación de la teoría generacional en los períodos de la historia literaria argentina seleccionados ha significado un verdadero desafío y una nueva puerta para acceder al arte literario.

Es por esto que resulta satisfactorio comprobar que no es un método impráctico o anticuado —no está de más recordar que fue durante la segunda generación literaria estudiada que la teoría generacional de Petersen salió a luz.

Sin duda, el aporte más importante que esta teoría ha podido hacer para el estudio literario de las épocas estudiadas aquí es que permite ver la conectividad que existe entre movimientos literarios aparentemente antagónicos, sucesivos o no, ya que éstos no surgen al azar, no se suceden sin motivo alguno. Permite entender, además, que ciertas características distintivas de las literaturas muchas veces se originan por una conjunción de factores totalmente disímiles. Pero por sobre todas las cosas, es un marco teórico que tiene en cuenta las dimensiones de la vida humana de las que el poeta es parte y en las que se expresa, porque las generaciones literarias están conformadas por seres humanos, cuyo arte no puede deslindarse de sus creadores.

Quizá resulte desacertado mencionar que es una teoría completa en su aplicación, pues, aunque las dos generaciones se analizaron con los ocho factores, sabemos que no siempre es así en otros períodos de la literatura. Sí condiciona, pues ajusta la mirada con esos factores, pero gracias a esta restricción ayuda a encontrar relaciones, explica por qué un movimiento literario tiene determinadas características y no otras. Pero, en definitiva, los ocho factores son aspectos que, llámense factores o se los designe con otro nombre, no pueden dejar de tenerse en cuenta a la hora de estudiar un período literario en un lugar y en un momento determinado.

Además, así como restringen esa mirada, esos factores son lo suficientemente amplios para tener en cuenta circunstancias que se remiten con exclusividad a una generación,

como el hecho de que a la generación de 1922 no pueda llamársela con un nombre determinado como la modernista por tener tan variada diversidad de corrientes estéticas.

A su vez, así como nos permiten ver peculiaridades de cada generación, nos permiten llegar a la conclusión de que todas las generaciones literarias tienen algo en común, una razón de ser: la necesidad imperiosa de innovar, de romper con moldes estéticos preestablecidos, con la búsqueda de nuevas formas de expresión artística.

Otro aspecto de la teoría generacional es que obliga a considerar la literatura en su contexto, pues si no, puede ser poco comprendida o malinterpretada. Este contexto, como hemos visto, no abarca a una generación literaria nada más, sino a las anteriores y a las que surgen de ella.

Seguramente, los expertos seguirán encontrándole limitaciones a esta teoría, pero ha sido un aporte muy valioso para la comprensión de aspectos literarios, que desde otro enfoque, quizá hubieran pasado inadvertidos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, R. (1968) *Historia de la literatura argentina*, Tomo IV, “Oliverio Girondo”, Buenos Aires: CEAL, 1981, pp. 97-119.
- ARA, G. (1968) *Historia de la literatura argentina*, Tomo III, “Leopoldo Lugones”, Buenos Aires: CEAL, 1981, pp.25-46.
- CAMBOURS OCAMPO, A. (1963) *El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires: A. Peña Lillo.
- DILTHEY, W. (1986) *Crítica de la razón histórica*, Barcelona: Península.
- ERMATINGER, E. (1983) *Filosofía de la ciencia literaria*, México: FCE.
- GIORDANO, C. (1968) *Historia de la literatura argentina*, Tomo IV, “Boedo y el tema social”, CEAL, 1981, pp. 25-46.
- GIRONDO, O. (1998) *Obras, Poesía*, Barcelona: Losada.
- GONZÁLEZ, M. (2006) “José Martí”, en *Grandes escritores latinoamericanos*, N° 3, pp.34-48.
- GRAMUGLIO, M. (1968) *Historia de la literatura argentina*, Tomo IV, “Jorge Luis Borges”, CEAL, 1981, pp. 337-357.
- GROSSO, M. (2006) “Rubén Darío”, en *Grandes escritores latinoamericanos*, N° 5, pp.66-80.
- (2006) “Leopoldo Lugones”, en *Grandes escritores latinoamericanos*, N° 7, pp.97-112.
- JITRIK, N. (1968) *Historia de la literatura argentina*, Tomo III, “El Modernismo”, CEAL, 1981, pp. 1-26.
- LLAGOSTERA, M. (1981) *Historia de la literatura argentina*, Tomo IV, “La poesía de 1922”, CEAL, pp. 73-96.
- MARSIMIAN, S. (ed.), (2005) *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, números 16, 21, 24-26, 30, 32, 33, 36-38, 43.
- (2006) “Jorge Luis Borges”, en *Grandes escritores latinoamericanos*, N° 24, pp. 369-384.
- MASTRONARDI, C. (1968) *Historia de la literatura argentina*, Tomo IV, “El movimiento de «Martín Fierro »”, CEAL, 1981, pp. 1-22.

- MÉNDEZ, E. (ed.) *Martín Fierro*, N°1, 1924, pp. 1-8.
- OMIL, A. (1968) *Leopoldo Lugones, poesía y prosa*, Buenos Aires: Minor Nova.
- SARLO, B. (1968) “La poesía postmodernista”, en *Historia de la literatura argentina*, Tomo III, CEAL, 1981, pp. 97-108.
- BORGES, J. (1974) *Obras completas*, Volumen I, Buenos Aires: Emecé (20° ed. 1994).
- PELLEGRINI, J.C. (ed.) (1968) *Antología de la poesía hispanoamericana: el Modernismo*, Buenos Aires: Huemul.
- REST, J. (1979) *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*, Buenos Aires: CEAL.

FUENTES ELECTRÓNICAS

ALARCÓN, J. “Poemas de Leopoldo Lugones”, en *Leopoldo Lugones* [en línea], [consultado el 20 de agosto de 2010].

Disponible en: <http://www.los-poetas.com/c/lug1.htm>

AMORÓS, A., *Introducción a la Literatura* [en línea], Círculo de lectores, 1980. [Consultado el 5 de agosto de 2010]. Disponible en <http://www.scribd.com/.../Amoros-Andres-Introducción-a-La-Literatura>

LUGONES, L. “Prólogo”, en *Lunario Sentimental* [en línea], España, 1909, [consultado el 13 de septiembre de 2010].

Disponible en: <http://www.artespoéticas.librodenotas.com/.../prologo-a-lunario-sentimental-1909->

MARTÍNEZ DE CODES, R., *Reflexiones en torno al criterio generacional como teoría analítica y método histórico* [en línea], Universidad Complutense, España, 1982. [Consultado el 24 de julio de 2010]. Disponible en:

<http://revistas.ucm.es/ghi/02116111/articulos/QUCE8282120051A.PDF>

MAINER, J., El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea [en línea], Centro Virtual Cervantes, 1971. [Consultado el 6 de agosto de 2010]. Disponible en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_020.pdf