



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Miceli, Sergio

La vanguardia argentina en la década de 1920 (notas sociológicas para un análisis comparado con el Brasil modernista)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Miceli, S. (2004). *La vanguardia argentina en la década de 1920 (notas sociológicas para un análisis comparado con el Brasil modernista)*. *Prismas*, 8(8), 163-174. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes
<http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2356>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

La vanguardia argentina en la década de 1920

*(notas sociológicas para un análisis comparado
con el Brasil modernista)**

Sergio Miceli

Universidad de São Paulo

No es la primera vez que me veo tentado de arriesgar un esbozo analítico de la vida intelectual y artística de otros países latinoamericanos, algunos de los cuales, como por ejemplo México y la Argentina en especial, siempre me parecieron comparables con el Brasil. En mi estadía como profesor visitante en la Universidad de Chicago, en 1993, hice un rastreo bibliográfico sobre los muralistas mexicanos con el propósito de comparar sus trabajos con los de artistas brasileños como Portinari, Di Cavalcanti y Guignard, también empeñados en responder a encargos semejantes de murales y frescos. Debido a la escasez de tiempo y a la urgencia por terminar el libro que entonces estaba escribiendo acerca de los retratos de la élite brasileña, no seguí adelante con ese intento de aproximación.

Más tarde, la estadía prolongada como *felllow* en Stanford me posibilitó el acceso a un acervo valioso sobre la historia cultural argentina. A lo largo de meses de lecturas y notas, entremezcladas con la inmersión en las obras literarias y plásticas de las principales figuras examinadas, me convencí de que tal vez realmente valiese la pena correr el riesgo de esbozar un perfil comprensivo de la vanguardia argentina en la década de 1920, con

énfasis en los aspectos y las dimensiones que permitiesen formular ejes significativos para una confrontación analítica estructural, y que diese lugar a un encadenamiento esclarecedor entre determinantes sociales, mapeo de posiciones en el interior del campo intelectual en formación y las obras derivadas de ese contexto. Haré un mapeo sumario de ciertos rasgos estructurales del campo literario argentino en el período en consideración, sin incluir por el momento un análisis circunstanciado de las trayectorias y las obras de los escritores representativos de las posiciones estratégicas que se estaban configurando.

A pesar de las innegables diferencias morfológicas entre los países mencionados —que atañen al perfil de los respectivos sistemas educacionales y, por consiguiente, a los niveles de alfabetización, a las características de la enseñanza superior, al tamaño del público consumidor de obras culturales, y a la diferenciación y diversificación internas de los respectivos campos de producción cultural—, existen otras tantas condiciones estructurales que justifican este tipo de enfoque. Y la más importante de éstas tiene que ver con la posición periférica de esas sociedades latinoamericanas en relación con las metrópolis culturales europeas, en una situación histórica particular que les permitió, al mismo tiempo, librarse de las trabas y los dictámenes im-

* Traducción: Ada Solari.

puestos por las potencias colonizadoras declinantes, España y Portugal.

Más allá de que el impacto que ejercieron los modernismos portugués y español en sus antiguas áreas de influencia en América Latina fue bastante desigual (el intercambio entre escritores españoles, argentinos y mexicanos fue mucho más intenso que el de los escritores portugueses y brasileños), el retroceso de estas ex metrópolis como exportadoras de modelos, estilos y lenguajes culturales, aceleró la toma de conciencia en una dirección localista por parte de las camadas cultas de los grupos dirigentes en las ex colonias.

Comparada con la situación prevaleciente en el mercado latinoamericano de bienes culturales, pautado, de forma concomitante, por el predominio de la lengua española y un cambiante predominio de los centros que aspiraban al papel hegemónico, como lo demuestra la competencia entre las ciudades de México y Buenos Aires, la unificación lingüística brasileña se obtuvo al precio de un dominio cada vez más centralizado en el eje Río de Janeiro-San Pablo, en torno del cual pasaron a girar los principales núcleos regionales con cierta relevancia (Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador, Recife, como los de mayor envergadura).

El legado de la historia cultural de aquellos países, desde el período colonial, pasando por las guerras y los movimientos de independencia, hasta la época de la consolidación de los gobiernos nacionales republicanos, también contribuyó de modo decisivo a diseñar los rasgos de los diferentes movimientos de renovación literaria y artística a comienzos del siglo XX. Como bien lo demuestra la herencia tan variada de temas, lenguajes y modelos de excelencia de las generaciones neoclásica, romántica y realista, en los países mencionados, los materiales culturales puestos en juego por los movimientos de vanguardia no podían dejar de nutrirse en un panteón compartido de referencias de todo tipo. Basta con pensar en

el impacto que ejerció la generación de Machado de Assis, Joaquim Nabuco y José Veríssimo sobre las coyunturas posteriores del sistema literario brasileño, o bien en la presencia avasalladora de las obras y los modelos de escritura poética impuestos por el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) y el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) sobre las generaciones siguientes de poetas hispanoamericanos, para apreciar los términos del diálogo de crítica, ruptura y continuidad en el interior de cada uno de los campos nacionales de producción cultural.¹

En la visión de un estudioso de la vida intelectual brasileña, las diferencias más llamativas entre las condiciones de estructura y funcionamiento del campo literario y artístico en la Argentina, en las décadas de 1910 y 1920, tienen que ver con la virtual ausencia de iniciativas gubernamentales o públicas en cuanto a la producción cultural. Si bien diversos especialistas y obras han subrayado

¹ Roberto González Echevarría y Henrique Pupo-Walker (eds.), *The Cambridge History of Latin American Literature*, 3 vols., Nueva York, 1996; Graciela Montaldo (comp.), *Historia social de la literatura argentina* (col. dirigida por David Viñas), Buenos Aires, Contrapunto, 1989, t. VII; María Teresa Gramuglio, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina; Adolfo Prieto, *Ensayos de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, y *El martinfierrismo*; José Luis Romero, *El desarrollo de las ideas en la Argentina del siglo XX*, México, FCE, 1965; Ángel Rama, *Los poetas modernistas en el mercado económico*, Montevideo, Universidad de la República, 1968, y *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas/Barcelona, Alfadil ediciones, 1985; David Viñas (dir.), *Historia social de la literatura argentina*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989; Jean Franco, *The modern culture of Latin America: society and the artist*, Londres, Pall Mall P., 1967; Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997; Noé Jitrik, *Leopoldo Lugones. Mito nacional*, Buenos Aires, Palestra, 1960; Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1959; James Scobie, *Buenos Aires. Del centro a los barrios: 1870-1910*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1977.

las peculiaridades de la pujante industria cultural argentina en el período histórico en consideración, me parece más esclarecedor entender esa modalidad de organización de la vida cultural en el marco de un mecenazgo privado, ejercido ya sea en carácter personal por figuras ilustres de familias de la élite dominante, sea por intermedio de nuevos empresarios, especializados en la producción de diarios, revistas ilustradas y libros, o por frentes empresariales en el área cultural bajo el sello y la tutela de organizaciones políticas (partidos de derecha y de izquierda, sindicatos) o confesionales (iglesia católica).²

Dicho de otro modo, el mecenazgo privado, mediado por diversos frentes e intervenciones en la industria cultural de materiales impresos, amplió bastante la esfera de su influencia, debido a que la producción editorial argentina disfrutaba entonces de una posición de fuerza en el ámbito de las relaciones culturales de intercambio entre España y los demás centros latinoamericanos de habla española. Además, la mayor proximidad de los intelectuales argentinos de vanguardia con los paradigmas y lenguajes del modernismo español —como, por ejemplo, con el llamado movimiento ultraísta, por medio de figuras líderes, como Rafael Cansinos-Assens, Guillermo de Torre, futuro cuñado de Borges, Ramón Gómez de la Serna, etc.— iba a la par de una vinculación cada vez más estrecha con otros artistas e intelectuales latinoamericanos —el pintor mexicano Siqueiros (1896-1974), el ensayista y diplomático mexicano Alfonso Reyes (1889-1959), los poetas chilenos Gabriela Mistral (1889-1975) y Pablo

Neruda (1904-1973), quienes residieron todos durante largas temporadas en Buenos Aires, en una convivencia cercana y de colaboración con sus pares locales—.³

Los modernistas brasileños nunca tuvieron relaciones tan íntimas con la intelectualidad del modernismo portugués, ni tampoco se mostraron tan receptivos y abiertos a las propuestas, los lenguajes y los experimentos de sus contemporáneos en otros países latinoamericanos. Basta con contrastar la repercusión de las temporadas de residencia y trabajo del embajador mexicano Alfonso Reyes en las capitales argentina y brasileña en las décadas de 1920 y 1930. Los volúmenes ya publicados de correspondencia y de ensayos de Reyes muestran la importancia que tuvo el autor en Buenos Aires y la fascinación que ejerció sobre la nueva generación de escritores, quienes parecían extasiados de admiración intelectual por el polígrafo Reyes como estilista de primera línea; su breve temporada en Río de Janeiro, durante el gobierno de Vargas, dejó rastros en los retratos de él y su esposa, encomendados a Portinari, pero no suscitó la misma ola de entusiasmo junto a los líderes del ambiente literario carioca.⁴ Las relacio-

² Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, y *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*, Buenos Aires, Catálogos, 1985; Jorge F. Liernur y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

³ Alicia Reyes, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, Buenos Aires, Eudeba, 1976; Eduardo Robledo Rincón (coord.), *Alfonso Reyes en la Argentina*, Buenos Aires, Embajada de México/Eudeba, 1998; Amelia Barili, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, prólogo de Elena Poniatowska, México, FCE, 1999; Emilia de Zuleta, *Guillermo de Torre*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, y *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1983; Francis Korn, *Buenos Aires: los huéspedes del 20*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

⁴ Amelia Barili, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, op. cit.; Pedro Henríquez Ureña/Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo*, (1906-1946), recopilación de Juan Carlos Jacobo de Lara, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1983, vol. III; Valery Larbaud/Alfonso Reyes, *Correspondance 1923-1952*, traducción y notas de Paulette Patout, París, Didier, 1972; Paulette Patout, *Alfonso Reyes et la France (1889-1959)*, París,

nes de artistas brasileños y argentinos con las tendencias innovadoras en boga en Francia son mucho más semejantes que las conexiones de esos campos de producción intelectual con sus congéneres latinoamericanos.

En esa misma época, otro elemento distintivo de las vanguardias literarias en ambos países atañe a la relevancia del desempeño de las escritoras mujeres, o, mejor, al impacto de un registro expresivo casi feminista. Mientras que en el Brasil las pocas escritoras se vieron relegadas a una posición marginal en la jerarquía interna del campo intelectual —es el caso paradigmático de la militante, prosista y periodista Patrícia Galvão (Pagu)—, las trayectorias contrastantes de diversas escritoras argentinas en el mismo período ponen de manifiesto los espacios sociales e institucionales que se estaban abriendo para las voces e interpretaciones femeninas.

El campo intelectual argentino albergaba entonces a escritoras de elevada condición social junto a otras que dependían de sus escritos para sobrevivir: Norah Lange y Nydia Lamarque provenían del mundo de las mansiones de la alta clase media porteña;⁵ Alfonsina Storni (1892-1938), hija de inmigrantes genoveses, cuyos negocios en la Argentina habían fracasado, subsistía, primero, por medio de sus ocupaciones en el magisterio público y privado, y, más adelante, gracias a sus libros de poesía, que tuvieron gran éxito de venta en la década de 1920, y sus colaboraciones a la prensa.⁶ Norah había sido amiga

en su juventud del grupo íntimo de Borges, con quien estaba emparentada, y más tarde se casó con el poeta Oliverio Girondo (1891-1967). Borges fue, además, el autor del prefacio de su primer libro.⁷

Para sacar a luz ciertos contornos del proceso de renovación literaria en la Argentina de la década de 1920 tal vez haya que partir de los elementos de diferenciación presentes en el mito de origen a propósito de la competencia entre los grupos intelectuales radicados en dos direcciones urbanas —las calles Florida y Boedo—, ya que tal enfrentamiento parece sintetizar los perfiles contrastantes de los integrantes de esos círculos intelectuales.

Aun cuando no sea aconsejable reducir el nervio de aquel embate a un conflicto entre argentinos de pura cepa (“criollos”) e inmigrantes de implantación reciente, las representaciones derivadas de esas modalidades antagónicas de itinerario social proveen la defensa ideológica de las posiciones conquistadas en el campo intelectual. A pesar de la persistente movilidad de algunos pocos escritores en ambos territorios, las características sociales predominantes en esos círculos parecen enunciar, con cierta economía, las fuerzas sociales que impulsaban a sus portavoces a elaborar representaciones literarias capaces de tematizar sus experiencias de vida y, al mismo tiempo, expresar percepciones divergentes de los cambios en curso en la sociedad argentina.

Los jóvenes escritores de Boedo eran, en su mayoría, hijos de inmigrantes de posición modesta, muchos de ellos autodidactas, ávidos por aprender a manejar los recursos y procedimientos de la literatura consagrada,

Klincksieck, 1978. Manuelita Mota de Reyes, esposa de Alfonso, fue alumna de pintura de Portinari, quien la retrató en 1936: *Retrato de Manoelita Mota de Reyes*, óleo sobre madera, 20,7 x 17 cm, para cuya composición hizo un excepcional esbozo, *Manoelita Mota de Reyes*, estudio para pintura, dibujo al carbón (grafito) sobre papel, 20 x 16 cm, 1936.

⁵ Beatriz de Nobile, *Palabras con Norah Lange*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968; Norah Lange, *Cuadernos de infancia*, Buenos Aires, Domingo Viau, 1937.

⁶ Carlos Alberto Andreola, *Alfonsina Storni, vida-talento-soledad*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976; Conrado

Nalé Roxlo, *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964.

⁷ Norah Lange, *La calle de la tarde*, prefacio de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Samet Librero-Editor, 1925. Norah y Jorge Luis Borges eran primos de Guillermo Juan Borges, hijo de una hermana de la madre de Norah.

pero confinados a la confección de una prosa realista, con cuentos y novelas destinados a una circulación más amplia, a los segmentos del público popular. Poniendo de manifiesto una actitud más politizada y practican-tes de un “arte para el pueblo”, en sintonía con los problemas de los barrios obreros, del submundo y de los ambientes marginales, el grupo de Boedo –“un barrio de trabajadores de clase media”– incluía a diversos escritores y periodistas de familias judías e italianas recién llegadas, que no vivían allí. Solían reunirse en la calle Boedo, en una modesta librería, propiedad de un catalán (Francisco Munner), cuyos fondos albergaban la imprenta de Zamora, un socialista que imprimía la literatura social de la época.

Por su parte, las figuras de renombre de Florida, entre las cuales se incluían integrantes de la vieja guardia –los escritores Ricardo Güiraldes (1886-1927), Macedonio Fernández (1874-1952), el editor Evar Méndez–, junto a los jóvenes escritores Jorge Luis Borges (1899-1986), Oliverio Girondo, Francisco Luis Bernárdez (1900-1978), Leopoldo Marechal (1900-1970), Ulyses Petit de Murat (1907-1983), entre otros, provenían en su mayoría de familias ilustres de la oligarquía argentina, contaban con un buen núcleo de relaciones y estaban orgullosos de portar apellidos de personajes heroicos de la historia nacional, a lo que se sumaba muchas veces el goce de un patrimonio material considerable. Nacidos y educados en el seno de familias que solían hacer frecuentes y prolongados viajes a Europa, en cuyas capitales muchas de ellas residían por largos períodos, estos jóvenes dominaban diversas lenguas extranjeras y se habían propuesto ser los baluartes y guardianes de un manejo elevado y virtuoso de la lengua española. Tal ventaja cultural dio lugar a una postura estética innovadora, con los rasgos característicos del “arte por el arte”, y los habilitó para la práctica de géneros literarios más exigentes en términos de inven-

ción formal y reconocimiento crítico, tales como la poesía, la prosa poética y el ensayo.

También había escritores de relevancia que transitaban ambos círculos, como los hermanos Raúl González Tuñón (1905-1974) y Enrique González Tuñón (1901-1943), o el narrador Roberto Arlt (1900-1942). Hijo de inmigrantes pobres y trabajadores sin instrucción, Arlt ascendió social y profesionalmente por medio del periodismo, y fue el producto característico de la mezcla entre las demandas estandarizadas de la prensa escrita y el proyecto de reciclar tales materiales, procedentes del folletín, la literatura de evasión, las revistas de divulgación, los manuales de buenas costumbres y los libros de autoayuda, en novelas y dramas.

La trayectoria peculiar de Raúl González Tuñón pone de manifiesto una politización cosmopolita e internacionalizada de la vida intelectual argentina, que no encuentra paralelo en el caso brasileño. Los siete hermanos González Tuñón descendían de inmigrantes españoles recientes, de fuertes inclinaciones socialistas, que se veían como “pobres” pero tenían un pasar holgado y casa propia, y eran socios propietarios de una pequeña fábrica de calzados; sus abuelos y bisabuelos habían sido todos obreros. Enrique y Raúl trabajaron en secciones fijas del diario *Crítica*, el primero, un exégeta culto del tango, con sueltos sobre la vida porteña, y el segundo como columnista de “Crónicas de la semana”, donde escribía sobre tópicos urbanos variados –carreras de caballos, fútbol, cabarets– con un tratamiento más propiamente periodístico que el de las famosas “Aguafuertes” de Arlt.

Más tarde, Raúl se casó con Amparo Mom, prima hermana de la esposa de Natalio Botana y hermana de Arturo Mom, crítico de cine y su colega en el diario de Botana. Los hermanos González Tuñón participaron del movimiento vanguardista, y colaboraron en la revista *Martín Fierro* y en la revista *Proa*, de Güiraldes. En 1925, Raúl publicó su pri-

mera obra, el libro de poemas *El violín del diablo*, editado por Manuel Gleizer, en la misma época en que comenzó a trabajar en *Crítica*, además de colaborar en el suplemento dominical de *La Nación*. En 1928, con el dinero del premio municipal que había recibido por el lanzamiento de su segundo libro, *Miércoles de ceniza*, realizó su primer viaje a Francia.

Tras la cobertura periodística de la guerra del Chaco, entre Bolivia y Paraguay, se exilió en 1930 a causa de la dictadura de Uriburu y, ya en España, se vinculó con grupos intelectuales simpatizantes del Frente Popular y entró en contacto con socialistas y comunistas. En 1935, en el Primer Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la cultura contra el nazifascismo, en París, se conectó con figuras destacadas de la intelectualidad francesa y soviética; dos años después, volvió a España como corresponsal de *El Diario*, para cubrir la guerra civil, y participó en el Segundo Congreso Internacional de Escritores (Valencia, Madrid y Barcelona), donde hizo uso de la palabra como representante de los delegados latinoamericanos.

La movilidad espacial de Raúl González Tuñón —con misiones y temporadas en Uruguay, Chile, Brasil, España, etc.— es sintomática de la mayor centralidad y de la influencia constante de la vida cultural española, en la figura de algunos de sus intelectuales combativos, que se extendía por las diversas plazas importantes donde se asentaba el mercado editorial y literario en los países hispanoamericanos. Esos flujos de intelectuales, ideas, movimientos y lenguajes se basaban en una postura marcadamente internacionalista y, sobre todo, abierta a los acontecimientos de la política y el combate ideológico europeos, algo que no era tan habitual en el ambiente brasileño. Raúl González Tuñón es la expresión acabada de la vertiente comprometida y militante de escritores de izquierda, cuyas obras operan como registros de esa participación política e ideológica.

La cuestión del idioma adquirió tal relevancia que llegó a ser uno de los móviles centrales de competencia para los integrantes de la generación literaria emergente. Vale la pena detenerse en las razones que permiten dilucidar esta peculiaridad. Mientras que en el Brasil la controversia lingüística nunca trascendió los límites de lo que se pasó a considerar como las nuevas convenciones de la elaboración literaria —el poema jocoso, las expresiones coloquiales, el humor, el texto lúdico, etc.—, debido por cierto a una virtual exclusión de los inmigrantes de la generación emergente de escritores de vanguardia, el voltaje casi pasional en torno del idioma argentino derivaba, sin duda, de los temores que experimentaban los sectores cultivados de la élite frente a la presencia avasalladora de los inmigrantes, tanto en la sociedad inclusiva como entre la intelectualidad del país. Por consiguiente, la preservación de lo que concebían como las formas ideales del español castizo pasó a funcionar a veces como símbolo de las prerrogativas sociales cuya continuidad parecía estar en riesgo.

Unos y otros pasaron a enfrentar las disensiones en torno del idioma argentino como la cuestión decisiva en lo concerniente a los desafíos estéticos y expresivos con los que debía lidiar aquella generación de escritores. Mientras que los hijos de inmigrantes intentaban esquivar los calificativos de “extranjeros” y “alienígenas” con los que eran étnicamente etiquetados y disminuidos, Borges buscaba erigir una genealogía intelectual y literaria por medio del rescate de autores “clásicos”, de los temas populares urbanos (el tango, el lunfardo, las novelas, etc.), o bien mediante la elaboración de un idioma culto elegante, enjuto, pero contrario a giros, construcciones sintácticas y términos de origen inmigrante.

El idioma de los argentinos, justamente el título de una famosa antología de ensayos de Borges en la década de 1920, se fue convir-

tiendo en el principal objeto de disputa por parte de los postulantes de primera línea en la competición literaria.⁸ Borges pretendía, en definitiva, depurarlo del lastre de expresiones populares provenientes de las lenguas de los inmigrantes, en especial del italiano. Arlt, a su vez, se empeñó en la dirección opuesta, al inaugurar el proyecto innovador de fabricar un lenguaje expresivo maleable y dispuesto a retener los extranjerismos y las asperezas a los que se había amoldado. Así, el “lunfardo”, como se designaba a ese idioma bastardo, sirvió tanto a los designios despreciativos de Borges, elevado a la condición de medida expresiva rechazada por los “criollos”, como garantizó una fuente succulenta de materiales expresivos para la creación literaria de un inventor de textos como Arlt.

También las temáticas y las orientaciones político-doctrinarias que asumían estos dos círculos de la generación literaria y artística emergente marcaban su filiación y arraigo en universos irreconciliables de experiencia y sociabilidad. Por un lado, los testimonios exquisitos de ese torrente de antigüedades e insignias de prominencia social, de las que se desprendían ciertos aires de superioridad tan característicos de la vieja élite dirigente, fáciles de encontrar en los primeros libros de poemas y ensayos de Borges y en las novelas nostálgicas de Güiraldes, que culminaron en *Don Segundo Sombra*,⁹ síntesis de ese *impasse* li-

terario e ideológico. En la otra vertiente, la de un lenguaje mimetizado con las representaciones y las experiencias populares, se da la inmersión en el universo de la experiencia obrera, en la expresión literaria del submundo y de la marginalidad del ambiente urbano.

Los orígenes sociales de esta generación de intelectuales argentinos constituyen una divisoria de aguas en la construcción del campo literario y, por tanto, un condicionante decisivo de sus obras y sus tomas de posición intelectuales y políticas. A semejanza de lo que ocurría en el campo intelectual brasileño, en pugna con las imposiciones políticas que contribuían a debilitarlo, al dar protección a las ventajas inherentes a una posición de clase dominante, también en la Argentina la pauta del predominio social anclada en el mecenazgo privado, ejercido mano a mano, casi sin mediaciones e intermediarios puramente intelectuales, preservó la vigencia de los privilegios clasistas en los intercambios internos del mundo cultural. En este caso, se puede estimar el efecto de esta limitación tanto por el grado de antigüedad de la inserción de los escritores en el espacio de la clase dirigente, como por el tipo de patrimonio cultural heredado y, en especial, por las oportunidades de reconocimiento por parte de las principales instancias de producción, difusión y comercialización de la actividad literaria.

Mientras que los escritores brasileños de ese período continuaban siendo dependientes de las oportunidades de inserción en el servicio público, o bien en los equipos de trabajo de líderes políticos y partidarios destacados, buscando, en la medida de lo posible, resguardar sus obras literarias de las presiones y las luchas políticas, la mayoría de los escrito-

⁸ Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*, viñetas de Xul Solar, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, colección Índice, 1928.

⁹ Véanse los tres libros de poesía de la década de 1920: Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Serantes, 1923; *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Proa, 1925, y *Cuaderno de San Martín*, colección Cuadernos del Plata, Buenos Aires, Proa, 1929, II; y los otros dos de ensayos, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, y *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Proa, 1926. Véanse también las novelas de Ricardo Güiraldes: *Raucha: momentos de una juventud contemporánea*, Buenos Aires, Imprenta de José Tragart, Librería La Facultad, 1917; *Rosaura, un idilio de estación*, publicada

en 1918 en el semanario *El cuento ilustrado*, y reeditada en libro por Francisco Colombo, San Antonio de Areco, 1923; *Xamaica*, Buenos Aires, Proa, 1924, y *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Proa, 1926.

res argentinos de la generación de vanguardia buscó el abrigo institucional y la garantía económica junto a las grandes figuras del mecenazgo privado.

El sector de la élite especializado en la promoción de la actividad cultural incluía destacados dirigentes y grupos familiares –como Victoria Ocampo (1890-1979), creadora de la revista *Sur*, el matrimonio de Ricardo Güiraldes (1886-1927) y Adelina del Carril (1889-1967), financiadores de la revista *Proa* (1924) y de la editorial del mismo nombre–;¹⁰ un grupo significativo de inversionistas y empresarios que encabezaron los principales proyectos en los frentes de expansión de una industria cultural concentrada en los nuevos medios de la actividad editorial de punta, del periodismo, las revistas ilustradas y las colecciones de novelas de tirada masiva –los editores judíos de vanguardia Glusberg y Manuel Gleizer, los editores innovadores Evar Méndez (revista *Martín Fierro*, 1924-1927) y Antonio Zamora (revistas *Los Pensadores* y *Claridad*, editorial Claridad), el magnate de la prensa Natalio Botana (creador del diario *Crítica*, 1913),¹¹ entre otros–, y, además, los dirigentes de las organizaciones políticas (Partido Socialista, etc.) y confesionales (Iglesia católica), con sus respectivos medios y publicaciones. Por último, hay que mencionar las actividades culturales desarrolladas por las diferentes

comunidades de inmigrantes –italiana, alemana, judía, etc.–, que disponían de un sistema propio de publicaciones dirigidas a una audiencia cautiva.

Natalio Botana, proveniente de una familia de la élite uruguaya, cuyos antepasados habían participado en las guerras y luchas civiles, trabajó en los diarios porteños *El Diario* y *La Razón* antes de lanzar *Crítica*, apoyado en un esquema ingenioso de ingresos por publicidad y en las contribuciones de socios uruguayos, compatriotas, incluidas las de su rico pariente y padrino Adolfo Berro, que lo había amparado y hospedado desde su llegada a Buenos Aires en 1910. Botana se casó con Salvadora Medina Onrubia, hija de una española recién llegada, militante anarquista con pretensiones intelectuales. La residencia matrimonial –la primera de una serie de residencias suntuosas en la capital– era una quinta (Villa Alegre) de cuatro hectáreas en la calle Florida, con habitaciones con chimeneas y rodeada de jardines donde vivía una diversificada fauna doméstica.¹²

Tanto *Crítica* como *El Mundo* se caracterizaron por sus innovaciones en la diagramación, con titulares llamativos, por el empleo habitual de fotografías en la cobertura de los sucesos urbanos y por la participación entusiasta de un grupo de escritores e intelectuales de renombre. Numerosos escritores, principiantes y consagrados, también divulgaban sus escritos, poemas y ensayos, en las páginas del suplemento literario dominical de *La Nación*, un diario conservador que pagaba por colaboración. *Crítica* abrió un amplio espacio a la cobertura deportiva (fútbol y carreras de caballo, automovilismo), al registro de hechos policiales, a la crítica de espectáculos

¹⁰ Ricardo y Adelina pertenecían a familias de estancieros ricos y cultivados, que sumaban al desempeño de funciones públicas prestigiosas el coleccionismo exquisito de obras de arte plástica, con un estilo de vida paupero por una agenda de actividades dispendiosas (viajes al exterior en barcos de lujo, temporadas en Europa, cruceros por las capitales latinoamericanas, etcétera).

¹¹ En una época de proliferación de diarios, matutinos y vespertinos, marcada por la aparición de *Crítica* en 1913 y *El Mundo* en 1928, continuaron existiendo los diarios tradicionales (*La Nación*, *La Prensa*), los órganos al servicio de la Iglesia católica (*El Pueblo*), y los medios de la prensa liberal (*El Diario*) y obrera (*La Protesta*, etcétera).

¹² Cf. Roberto Tálice, *100.000 ejemplares por hora, memorias de un redactor de Crítica, el diario de Botana*, Buenos Aires, Biblioteca de Buenos Aires, Corregidor, 1977; Helvio Botana, *Memorias, tras los dientes del perro*, Buenos Aires, Peña Lillo Editor, 1977.

y de cine, a la página semanal de reseñas de los libros recién publicados.

La diversidad de la dirección financiera e intelectual, la dependencia de las ventas y de las sanciones y los veredictos del público de lectores, la exigencia de conciliar una actividad profesional regular en los medios de gran circulación –como diarios y revistas– con las pretensiones autorales como escritor con nombre propio, el desafío constante de reciclar la escritura periodística en la escritura literaria, la extrema rotación ocupacional en un mercado de productos editoriales increíblemente susceptible a las oscilaciones de las preferencias de los consumidores, la necesidad de adquirir rapidez y habilidad en el manejo de los géneros más cotizados en los medios de gran tirada –como la crónica, la crítica especializada de cine o teatro, la sección policial, las grandes primicias en los reportajes, los ensayos sustanciosos de los suplementos culturales–, son algunos de los condicionamientos que permiten balizar el montaje de un campo literario anclado en instancias y empresas bajo el sello y la tutela de liderazgos y dirigentes privados. Como sería de esperar, estos últimos tendieron a sujetar los patrones de organización interna de la fracción intelectual a las directrices y los intereses de los grandes grupos empresariales y de las familias líderes del mecenazgo privado.

Así como las comodidades y las garantías que proporcionaba el empleo público dieron cierta fisonomía singular y un tono característico a la dicción poética de la primera generación de modernistas brasileños, la variedad periodística de los tópicos y *fait divers* que nutrían el trabajo literario, la mirada de temas, las marcas de los lenguajes y las convenciones publicitarios, el latido de los ritmos y los estilos de la sociabilidad urbana de espectáculos y trasnochadas, en suma, estos y otros rasgos característicos de los artefactos vehiculizados por la prensa de la época marcaron de modo indeleble las temáticas y

los lenguajes expresivos de la vanguardia argentina.

El escritor brasileño necesitaba el padrinazgo de algún líder o prócer político, con acceso privilegiado a recursos oficiales, financiamientos, cargos, comisiones, promociones, favores, que iban desde una actitud laxa en la evaluación de su desempeño en la función pública, pasando por las concesiones magnánimas de gastos, vacaciones y comisiones, hasta la unción consagratória de los mandatos privilegiados de confianza en el refugio reservado de los gabinetes. Entre tanto, el escritor argentino buscaba una posición estable de trabajo y colaboración en los principales medios y grupos empresariales privados, disputados por la febril y cambiante actividad editorial y periodística. El ingreso en el prestigioso equipo del diario *Crítica*, por ejemplo, conllevaba cierto nivel de ingresos y prestigio según el tipo de colaboración, que terminaba extendiéndose a todos los dominios de la vida cotidiana, pues implicaba un estilo de sociabilidad, de indumentaria, de actitudes y preferencias ideológicas y políticas, de grupo de amigos, de ritmo en la vida diaria y de mezcla de la vida privada y profesional, cuyo broche de oro era el cultivo de una identidad derivada de la convivencia y el desempeño en el grupo.

Mientras que los intelectuales brasileños, en las décadas de 1920 y 1930, procuraban resguardarse de las interferencias políticas, disociando, en reductos estancos, sus creaciones literarias de los servicios que prestaban como funcionarios públicos, sus congéneres y contemporáneos argentinos tuvieron que adaptarse a las nuevas circunstancias de una dinámica y exigente industria cultural y periodística y, más aun, responder con rapidez a las demandas que planteaban los nuevos géneros y los artículos requeridos por el periodismo de la época.

A causa de los distintos rasgos que modelaron el incipiente sector editorial en ambos

países, también fue bastante diferenciado el impacto de los nuevos medios en cada contexto. En el caso brasileño, sólo a lo largo de la década de 1930 llegará a ligarse el éxito de ventas y el reconocimiento crítico de la novela social con el crecimiento editorial de aquel momento; en la Argentina, en cambio, la explosión de la vanguardia literaria y artística estuvo, desde el inicio, asociada con la expansión periodística, con la creación de diarios y suplementos culturales, con las colecciones de divulgación de los clásicos, con la fiebre de las revistas ilustradas.

El escritor modernista brasileño es un letrado profesional en las centenas de horas libres que le permiten los quehaceres bien remunerados en el sector público, las diversas encomiendas de los líderes políticos y, además, algunos pequeños ingresos por sus colaboraciones esporádicas o incluso regulares en los grandes medios de prensa. Por su parte, el escritor vanguardista argentino es, en la mayoría de los casos, un periodista empleado en el equipo de redactores dirigido por algún magnate de la prensa, y sus escritos son, a menudo, subproductos de su actividad regular de asalariado en la empresa privada. Tales diferencias de inserción en el espacio de la clase dirigente marcaron profundamente los rasgos del campo literario e intelectual en ambas sociedades, en primer lugar, reitero, por los lenguajes y géneros expresivos adoptados en uno y otro lugar.

Aun cuando sea posible rastrear en la prosa de Drummond y Bandeira, por ejemplo, una cantidad apreciable de textos publicados antes en la prensa, estos poetas escribían crónicas y artículos firmados, con un lenguaje elegante, sin nunca abdicar de los patrones eminentemente literarios de composición. Lidiaban, pues, con géneros suscitados y afirmados por la prensa siguiendo un estilo literario, suavizado y, no obstante, discordante respecto de las convenciones predominantes en la elaboración de los demás artículos del

diario. Es casi lo contrario de lo que ocurría con el modo de construcción literaria de Arlt y otros contemporáneos argentinos. En lugar de ser portavoz de la expresión literaria elevada en instancias de divulgación, él quería dejarse impregnar por los asuntos, los procedimientos y los materiales expresivos de un lenguaje periodístico de choque, nutrido por las primicias sensacionalistas, los *fait divers* escabrosos, el sentimentalismo anómico de la sección policial, con el propósito de modelar un estilo tenebroso de cobertura de primera mano, en el calor del momento, buscando retener los rasgos más extravagantes de las historias reelaboradas a partir de las columnas diarias bajo su responsabilidad.

El prototipo del escritor cronista brasileño, en sucesivas generaciones literarias, desde los anatolianos de la República Vieja (Humberto de Campos, Álvaro Moreyra, etc.), pasando por los modernistas (Mário de Andrade, y otros), hasta la generación siguiente que se afirmó en la prensa incluso antes de ser reconocida —como Rubem Braga, Otto Lara Rezende, Fernando Sabino y Paulo Mendes Campos, entre otros—, es alguien que se vale del diario o de la revista semanal como un espacio cedido a otra modalidad expresiva, en este caso, la expresión literaria en un registro suavizado.

En el universo literario brasileño, la crónica constituye un género a medio camino entre la prosa lírica y sentimental, el relato de memorias y el registro conmovido y participante del escritor como ciudadano cosmopolita y políticamente alerta. En la vida literaria argentina, el cronista exitoso es el escritor que logra reciclar los hechos brutos de la metrópolis en un texto híbrido, a medio camino entre los bastidores de la primera plana y las percepciones de los circunstantes, entre la noticia en vivo y la emoción del peatón, entre el texto enjuto y el parloteo del testigo.

Los intelectuales brasileños podían sobrevivir gracias al empleo en el servicio público;

sólo variaba el volumen de ingresos según la posición que disfrutaban en la jerarquía de la función gubernamental, la que dependía, por cierto, del grado de proximidad y acceso en relación con los líderes burocráticos y políticos. Así, no debían su reconocimiento más que al hecho de su integración tangible en una red de alianzas, que envolvía a otros intelectuales, bajo la orientación de algún escritor consagrado, pero también poseedor de una patrimonio considerable de recursos y poderes de influencia, ya sea junto a las revistas literarias y culturales de mayor prestigio, a los medios y espacios periodísticos influyentes, sea junto a los círculos de colegas expuestos a las mismas condiciones de trabajo y reproducción social, sea, por fin, ante las instancias de consagración y legitimación capaces de sacar del ostracismo incluso a escritores y obras de circulación restringida al universo de sus pares.

Los escritores argentinos estaban expuestos desde temprano a la intemperie de la bolsa de valores intelectuales que operaba en los círculos dirigentes de los grandes proyectos de la prensa y del mundo editorial. Resultaba de la mayor relevancia el hecho de obtener ventas significativas, lograr un público cautivo para una columna o crónica firmada en la prensa, o, al menos, ganar renombre mediante la conquista de premios literarios obtenidos en certámenes anuales. Aunque muchos de estos indicadores de prestigio y reconocimiento señalasen la cotización sedimentada entre los colegas de oficio, o bien poniendo de manifiesto el tránsito entre grupos competidores de profesionales, al menos una parte sustancial de los juicios emitidos acerca de las obras y los autores provenía del desempeño en los espacios de los medios de prensa destinados a una circulación ampliada, que traspasaba los muros de la ciudadela de los intelectuales.

También eran diferentes los impactos que ejercían los intermediarios e inversionistas

que asentaban sus intereses empresariales en el interior del campo de la producción literaria o artística. En Buenos Aires, el hecho de ser difundido por un editor prestigioso, como Evar Méndez o Glusberg, o incluso de colaborar en una de las revistas literarias más codiciadas, como *Martín Fierro* o *Nosotros*,¹³ constituía, por sí solo, la conquista de un nombre, la marca de cierta identidad autoral o estética, el anuncio auspicioso de un proyecto intelectual de envergadura. En Río de Janeiro o en San Pablo, la inserción en el catálogo de una de las grandes editoriales del país —José Olympio, en Río de Janeiro, o la Cia. Ed. Nacional, en San Pablo, por ejemplo— configuraba la prueba elocuente de la pertenencia a una red intelectual poderosa e influyente, más allá del grado de reconocimiento crítico o de los riesgos de osadía estética perceptibles en determinado autor. Y esto era así porque el acceso a un sello editorial en particular dependía más de las alianzas burocráticas o políticas que de algún tipo de filiación o afinidad de naturaleza estrictamente intelectual.

En ambos países, el campo intelectual fue siendo modelado por fuerzas sociales de élite cuyas bases de sustentación material y simbólica estaban asentadas, de modo desigual, en la esfera estatal y en el sector privado. Los magnates de la prensa eran los grandes hacendados del mundo literario argentino, mientras que ese papel lo cumplían en el Brasil los líderes políticos ilustrados. Los propietarios de

¹³ *Martín Fierro*, reeditada entre 1924 y 1927 por Evar Méndez, que congregaba a los jóvenes poetas de vanguardia, que publicaron allí sus textos renovadores del período radical, divulgó el primer manifiesto de la generación vanguardista. *Nosotros*, editada entre 1907 y 1943, responsable de la cobertura de la actividad literaria, constituía una instancia relevante de legitimación intelectual; publicó el manifiesto “ultraísta” de Borges (1921) y una antología de los jóvenes poetas (1922), y en 1923 realizó una encuesta entre las nuevas generaciones literarias.

los diarios argentinos más importantes celebraban alianzas provisorias y tentativas con dirigentes políticos, a veces incluso se disponían a colaborar en campañas electorales, sin llegar nunca al punto de hipotecarse con el compromiso de una solidaridad irrestricta. El ministro Capanema distribuía cargos, dádivas y distinciones entre sus protegidos intelectuales y artistas, o bien hacía encargos para cuya ejecución convocaba la colaboración subsidiada de editores, técnicos y especialistas, sin nunca renunciar a la primacía ideológica en la ejecución de los trabajos contratados. El poder decisivo de captación quedaba en manos, respectivamente, de los grandes empresarios de los medios de prensa y de los mandamás políticos.

Entre tanto, el poder de influencia de estos magnates del periodismo porteño había sido casi siempre confrontado y medido en relación con las iniciativas culturales de figuras destacadas de la fracción cultivada e intelectual de la oligarquía. En ese escenario com-

partido entre protagonistas en condiciones de movilizar recursos distintos para el ejercicio del mecenazgo privado, los poderes para modelar la vida literaria y artística todavía continuaron, por algún tiempo, bastante concentrados en manos de intelectuales pudientes, pertenecientes a la “crema” de la élite dirigente “criolla”, cuyas iniciativas culturales impulsaron la construcción de círculos de escritores y artistas, en sintonía con las directrices programáticas y estéticas propugnadas por tales proyectos de política cultural. El escritor Ricardo Güiraldes, creador y patrocinador de la revista de vanguardia *Proa*; el editor Evar Méndez, responsable del medio más aguerrido de la renovación literaria porteña, la segunda fase de la revista *Martín Fierro*; la escritora Victoria Ocampo, fundadora y puntal financiero de la revista cultural *Sur*, son ejemplos conspicuos de ese mecenazgo privado, que floreció en la edad de oro de la supremacía cultural argentina entre los países de habla hispana de América Latina. □