



Universidad de la República Oriental del Uruguay  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Unidad de Profundización, Especialización y Posgrado

TESIS para defender el título de Magister en Ciencias Humanas

Opción: Literatura latinoamericana

Maestría en Ciencias Humanas

**TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN AMÉRICA LATINA**  
*Reflexiones sobre la construcción de una identidad en los años veinte*

Lic. Cecilia Pouso  
Directora de Tesis: Silka Freire Ph D  
Montevideo, junio 2014

## Tabla de contenido

Resumen	III
Abstract	V
<b>Introducción</b>	<b>1</b>
I. Corpus de investigación	13
II. América Latina a comienzos del siglo XX	14
III. Hegemonía y ruptura	19
IV. La vanguardia cosmopolita y el regionalismo nacionalista	28
V. Lo nuevo y lo tradicional u <i>originalidad y representatividad</i>	33
<b>1. Una identidad latinoamericana</b>	<b>40</b>
1.1 Los diversos nombres de América	46
1.2 La conformación de los estados-nación y los años sesenta	50
1.3 ¿Identidad o identificaciones?	52
1.4 Cosmopolitismo y Nacionalismo	56
1.4.1 Dos visiones latinoamericanas del cosmopolitismo y el nacionalismo en las vanguardias: Jorge Schwartz y Celina Manzoni	61
1.5 Nacionalismo e Internacionalismo	71
<b>2. Ser vanguardista en América Latina</b>	<b>76</b>
2.1 Vanguardia estética y política. La <i>autonomía</i> del arte y lo <i>popular</i> como revolución y utopía	77
2.2 Vanguardia y Modernidad. Siglos XVI y XVIII: claves modernas	93
<b>3. Las distintas concepciones de la identidad latinoamericana</b>	<b>98</b>
3.1 Una identidad <i>universal</i> : efectos del eurocentrismo	103
3.1.1 El criollo y el indígena, dos rostros de la identidad latinoamericana	106
3.1.2 Henríquez Ureña y el <i>espíritu americano</i> que hizo vencedora a la <i>civilización</i> sobre la <i>barbarie</i> . El hombre universal y el hombre de su tierra	110
3.2 Hispanoamérica o Iberoamérica. Identidad continental/regional	117
3.2.1 La <i>inteligencia americana</i> , una esperanza de unidad	119
3.3 Identidad nacional y <i>nación continental</i>	122
<b>Conclusiones</b>	<b>126</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>134</b>

## Resumen

A partir de las relaciones entre *la tradición* cultural hegemónica y *lo nuevo* como programa o utopía en su doble vertiente: estética y política, nos hemos propuesto repensar las vanguardias en América Latina durante las décadas del veinte y comienzos del treinta. Para ello, nos hemos centrado en un corpus integrado por manifiestos, artículos, ensayos y conferencias, que no se pretende exhaustivo, sino representativo de la heterogeneidad cultural latinoamericana y las inquietudes centrales en torno a la articulación entre *vanguardia e identidad* en los años veinte y comienzos del treinta.

Una vez producidos los procesos independentistas y la conformación de las naciones americanas en el siglo XIX, desde distintos ámbitos se construyó una idea de la identidad americana unitaria y esencialista. Sobre esta base nos preguntamos por los alcances —históricos e ideológicos— del gesto de *búsqueda y construcción* de dicha identidad que, en el contexto de la actual globalización, deja al descubierto más claramente sus limitaciones. Tomamos como punto de referencia los años sesenta, desde nuestra perspectiva, por considerarlos un contexto clave para la historización de las vanguardias latinoamericanas en la conformación de dicha *identidad*, entre el *compromiso* y la *innovación*.

Otro elemento fundamental para nuestro propósito es la concepción del nacionalismo y el cosmopolitismo como dos ideologías que se complementaron mutuamente en el contexto vanguardista latinoamericano, siendo además discursos medulares de la modernidad.

En los años veinte es posible reconocer tres grandes concepciones operando en el pensamiento vanguardista latinoamericano, en torno a nuestra *identidad*:

1) identidad universal (perspectiva eurocéntrica); 2) identidad regional (circunscripta en primer lugar a los países de habla hispana y luego a los países “latinos”) y 3) identidad nacional (Indigenismo y Criollismo).

Para sentirse “incluida”, América Latina profundizó las raíces de la colonialidad y formando parte de la historia de la cultura subcontinental, las vanguardias pueden concebirse como una expresión contradictoria del anhelo identitario latinoamericano.

**Palabras clave:** *vanguardia latinoamericana, tradición, identidad, nacionalismo, cosmopolitismo, modernidad, colonialidad.*

## Abstract

From the relations between the hegemonic cultural *tradition* and *the new*, understood as a program or utopia, on its double dimension: aesthetics and politics, we pretend to rethink the latinamerican vanguards, in twentieth decade and the beginning of thirties. We have focused in manifestos, articles, essays and conferences, a corpus which pretend to be representative of the cultural latinamerican heterogeneity, including the main concerns about *vanguard and identity* in the twentieth and early thirties vanguard; without pretending to be exhaustive.

Once the independency process and the consolidation of american nations in the XIX century took place, from different fields, an unitary and essential idea of the american identity was built. On this basis we wonder about the reach — historical and ideological— of that identity *search* and *construction* which, in the present globalized context, shows its limitations. We took the sixties as a reference, a key context for writing the story of latinamerican vanguards, in the consolidation of that identity, between *commitment* and *innovation*.

Another fundamental element for us is the conception of nationalism and cosmopolitanism as two complementary ideologies in the latinamerican vanguard context, also being medular modernity speeches.

In the twentieth decade it is possible to recognize three different conceptions about our identity, in the latinamerican vanguard thought: 1) universal identity (eurocentric perspective), 2) regional identity (limited in the first place to hispanic language countries and later to “latin” countries); and 3) national identity (Indigenism and Criollismo).

In order to be “included”, Latin America went deeply into the roots of coloniality and, vanguard movements specifically —being part of the sub-continental cultural history— may be conceived as a contradictory expression of the latinamerican identity desire.

**Key words:** *latinamerican vanguard, tradition, identity, nationalism, cosmopolitanism, modernity, coloniality.*

## Introducción

Los movimientos de vanguardia iniciados en Europa en la primera década del siglo XX y que luego se irradian por América Latina, nos han replanteado la necesidad de una revisión crítica acerca de nuestra participación y posicionamiento frente a *lo nuevo*. Esta revisión se fundamenta en la concepción de las vanguardias como un capítulo privilegiado en la historia cultural de nuestros países, permitiéndonos observar cómo estos movimientos determinaron distintos tipos de relacionamiento entre América Latina y Europa. A partir del fenómeno de las vanguardias se produce la explicitación de contradicciones culturales junto al desarrollo de una fascinación por *lo nuevo* como proyecto o utopía<sup>1</sup> y, al mismo tiempo, generando el replanteamiento de viejas cuestiones acerca de nuestra identidad. En este sentido se puede actualizar, tanto hacia comienzos del siglo pasado como hacia el presente, la pregunta que motivara en los años setenta a Fernández Retamar al inicio de su *Calibán*: “¿existe una cultura latinoamericana?” (1972).

En todos los casos, el fenómeno involucra siempre una doble vertiente; estética y política. A su vez, cabe preguntarse sobre *lo nuevo* como categoría en sí misma y, fundamentalmente, como principal criterio de legitimación de la vanguardia artística, en aquel contexto histórico. En segunda instancia, veremos que *la novedad* incluye tanto la concepción del arte que tenían estos artistas e intelectuales, como la idea de una identidad unificada y esencial entendida como *lo distintivo* de la cultura hispano/latinoamericana, aquello que permitiría la autoafirmación de América Latina en el mundo, teniendo a Europa como parámetro universal.

En particular, nos focalizaremos en las vanguardias ya que *lo nuevo* se asocia naturalmente con estos movimientos, tanto a nivel estético como político.

---

<sup>1</sup> A lo largo de la tesis iremos retomando el pensamiento utópico acerca de América y la forma en que fue concebida la *utopía* americana en los distintos autores seleccionados ya que este fue uno de los componentes del paisaje cultural de los años veinte, de gran fuerza conceptual.

En un contexto de supuesta renovación, entendida en el sentido cronológico y lineal, propio de la modernidad europea como quiebre con la tradición que la antecede, en los años veinte se configura un momento histórico y cultural especialmente significativo para rever los alcances de la renovación estética y política, relacionándolo con la concepción hegemónica del arte y la literatura.

La elección de la década del veinte y los primeros años del treinta se basa en un criterio ya consagrado por las antologías de la literatura de vanguardia latinoamericana, en las cuales los compiladores coinciden en subrayar la importancia central de esta segunda década del siglo como la más significativa en la producción vanguardista (V. Gelado, 2006; C. Manzoni, 2008; J. Schwartz, 1991; H. Verani, 1986).

La selección de textos programáticos, artículos, conferencias y ensayos de las primeras décadas del siglo pasado surge a partir del reconocimiento de tres posturas diferenciables entre sí, en torno al tema de la identidad de Hispanoamérica, de acuerdo a la concepción predominante en aquel contexto histórico: una identidad universal, otra regional y finalmente, una identidad nacional<sup>2</sup>. Asimismo, elegimos autores de reconocida trascendencia artística e intelectual, buscando conformar una selección que diera muestra de la diversidad cultural latinoamericana y que al mismo tiempo resultase representativa de los temas que nos interesa abordar.

Hemos evitado la circunscripción a una región o a determinada cultura local/nacional, en el entendido de que por la temática propuesta es inevitable el reconocimiento y la integración discursiva de la heterogeneidad cultural latinoamericana, a partir del reconocimiento de algunos ejes temáticos recurrentes.

Se puede observar en estos textos que la inquietud por la identidad es un componente explícito en los vanguardismos del veinte en forma transversal, más allá del variable desarrollo y profundización en la discusión que se pueda atribuir a cada caso concreto, ubicado en el espectro de posibilidades generado por un

---

<sup>2</sup> Esta idea ya aparece prefigurada en los posicionamientos señalados por la autora brasileña, Viviana Gelado en *Poéticas da transgressão. Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina* (2006: 26), con respecto a la relación que estableció América Latina con la cultura fundamentalmente europea y los centros cosmopolitas reconocidos en la época.



constante movimiento pendular entre lo estético y lo político. La vanguardia es una manifestación cultural de la modernidad en la cual la importancia de la *cultura nacional*, entendida como consolidación del estado-nación, es uno de los componentes que reafirma la fuerte ligazón entre modernidad e *identidad*, máxime si tenemos en cuenta que la posmodernidad se centrará luego en el estudio de la *diferencia*.

A partir del reconocimiento de la importancia del sentimiento y la cultura nacional como componentes fundamentales para una noción de identidad única y esencial, revisamos también algunas críticas centrales a la modernidad que nos permitirán releer la vanguardia latinoamericana como un fenómeno cultural que, sin desconocer las especificidades de cada contexto y autor, al mismo tiempo habilita el reconocimiento de inquietudes y concepciones centrales que constituyen un entramado dialógico entre los distintos autores, en el que creemos necesario detenernos más de lo que se ha hecho hasta el momento. En este sentido, el nacionalismo aparece en este entramado como un componente ideológico que solo podemos pensar en forma complementaria con el cosmopolitismo, dentro del juego de tensiones estéticas y políticas que se pueden observar en el vanguardismo latinoamericano de comienzos de siglo.

Además del análisis que se puede hacer de la modernidad como *matriz discriminadora*, negadora de la diversidad y las contradicciones culturales que hoy ya nadie le niega a América Latina; también es posible visualizarla a partir de sus promesas de *identidad* latinoamericana como un anhelo que más allá de todo, sigue teniendo la potencia de un deseo no materializado. Nos referimos a la importancia central de la *cultura nacional* en la modernidad como argumento homogeneizador que permite la construcción de la nación y, por tanto, de identidades que, fundamentalmente desde los contextos urbanos y la categoría de ciudadano, se identifican con esa matriz de orden y progreso, con *lo civilizado*.

Si bien es cierto que no será hasta los años setenta y ochenta cuando estas dimensiones de *lo nacional* moderno se revisen con verdadera fuerza teórica<sup>3</sup>; ya podemos prefigurar estos cuestionamientos en los movimientos pendulares que se pueden observar en algunos autores vanguardistas respecto de la *búsqueda* o la *construcción* de una identidad latinoamericana, ya sea con una mayor tendencia hacia el extremo político o hacia el estético. Estas ideas centrales reaparecen y son repensadas más de medio siglo después, es por eso que, a partir del capítulo I, nos detendremos en los vínculos entre las vanguardias y los *comprometidos* años sesenta.

Ya en las primeras décadas del siglo XIX, durante el proceso de conformación de las naciones americanas, se pueden señalar multiplicidad de textos fundadores que plantean ideas claras sobre una identidad latinoamericana *esencial*, diferenciada de la cultura impuesta por el imperio y el proceso de la conquista.

Casi un siglo después de la aparición del diario de viaje de Francisco de Miranda a los Estados Unidos en 1783, José Martí fue quien consolidó el uso de la expresión «Nuestra América» que ya aparecía prefigurada en Miranda, en la primera página de su diario<sup>4</sup>. Al aparecer Martí más claramente vinculado con la transición hacia la conciencia *latinoamericana*, termina convirtiéndose en principal portavoz de la identidad latinoamericana que buscaba diferenciarse de Europa, particularmente de España y Francia y también de los Estados Unidos. En el pensamiento de Martí<sup>5</sup> surgen dos planteos centrales acerca de la consolidación de una identidad política y cultural frente a las potencias imperialistas. En primer lugar, América Latina debe reconocer la influencia y el legado universalista de la

---

<sup>3</sup> Se puede aludir a tres nociones, claves en este período, que desafían la noción de *cultura nacional*: **heterogeneidad** (A. Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas”, 1978), **transculturación** (A. Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, 1982; a través de F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 1940 y M. Picón-Salas, *De la conquista a la independencia*, 1944) e **hibridez** (N. García Canclini, *Culturas híbridas*, 1989).

<sup>4</sup> Soler, R. *Idea y cuestión nacional latinoamericanas*. De la independencia a la emergencia del imperialismo. México, Siglo XXI, 1980.

<sup>5</sup> Martí, J., *Nuestra América*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1977.

———. Buenos Aires, Losada, 2005.

cultura europea y por tanto, no aislarse culturalmente<sup>6</sup>, por otra parte el pensador cubano reivindica la necesidad de *mejorar* esa cultura que no deja de reconocerse foránea, superándola. En el discurso del líder cubano aparecen diferenciadas las ideas de *lo universal* y *lo particular*, dos fuerzas en permanente tensión que Martí plantea en un punto de necesario equilibrio pero siempre reivindicando *la diferencia* latinoamericana e incluso su superioridad, reiteradamente justificada a través del sufrimiento producido por siglos de conquista y colonización.

Aunque con distintos matices en los diferentes contextos culturales de cada país, la vanguardia latinoamericana se preocupó también por captar una *esencia* de lo latinoamericano, en la segunda década del siglo pasado y parte de la siguiente. Esto funcionó tanto para buscar la legitimación desde la tradición europea visualizada como el parámetro de lo universal, así como para destacar la necesidad de producir un lenguaje propio, capaz de diferenciarse aún cuando esto hubiera implicado un largo proceso de fagocitosis cultural.

Al referirse a la consolidación de las naciones en el siglo XIX Ardao<sup>7</sup> presenta la literatura nacional como factor aglutinante de una identidad única y esencial, latinoamericana. En este sentido, la literatura nacional fue uno de los componentes necesario y funcional en la conformación del sentimiento de pertenencia a la nación. Ardao hace referencia también a los distintos valores atribuidos al *americanismo*, así como en esta misma línea de pensamiento se aludirá al *continentalismo* del siglo XIX, impulsado por figuras como Andrés Bello y Juan María Gutiérrez.

Con respecto al *americanismo*, en 1895 Rodó publica “El americanismo literario”, en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*<sup>8</sup>, un ensayo que retoma la idea de que el pensamiento americano posee una originalidad que lo distingue como tal y que al mismo tiempo, debe ser definido superando el

---

<sup>6</sup> Esta línea de pensamiento se continúa en el americanismo de José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Arturo Uslar Pietri, en los años veinte.

<sup>7</sup> Ardao, A. *La inteligencia latinoamericana*. Montevideo, Publicaciones de UDELAR, 1996.

<sup>8</sup> Se trataba de un periódico literario quincenal que funcionó entre 1895 y 1897, bajo la responsabilidad de José Enrique Rodó, Víctor Pérez Petit, Daniel y Carlos Martínez Vigil.

aislamiento regional. Aranda<sup>9</sup> dirá que el objetivo de la revista en general, en el contexto fermental de su aparición, era “contribuir a la unidad espiritual e intelectual de la patria americana, a la cual, aseguraban, pertenecían españoles y americanos.” (2010: 24). La *patria americana* es una idea central en el pensamiento de Rodó, quien en el transcurso de su obra se referirá al subcontinente americano en forma indistinta como *América, América Latina, Iberoamérica, Hispanoamérica y América española*<sup>10</sup>.

En su artículo, el autor comienza definiendo esa *originalidad* del pensamiento americano como un elemento controversial que debería aceptarse con toda legitimidad pero que el autor procurará fundamentar, en pos de su reafirmación.

Lo primero que Rodó señala son rasgos de autonomía y originalidad literaria, aunque no desconoce la importancia de la imitación e incluso su necesidad:

Una cultura naciente solo puede vigorizarse a condición de franquear la atmósfera que la circunda a «los cuatro vientos del espíritu». La manifestación de independencia que puede reclamársele es el criterio propio, que discierna de lo que conviene adquirir en el modelo, lo que hay de falso e inoportuno en la imitación. (1957: 768).

Para el autor uruguayo es necesario también distinguir con nitidez entre la imitación del modelo literario que se habría perpetuado durante la colonia, de la literatura que define como autónoma; la que se habría ido conformando conjuntamente con la vida independiente. A continuación, continuando con la intención de historizar el proceso que habría seguido la idea de la originalidad literaria americana; el autor se centra en aquellos rasgos que tradicionalmente se habrían utilizado para caracterizar el subcontinente. En este sentido, aludirá a “los

---

<sup>9</sup> Marcela Aranda, “José Enrique Rodó, militante americanista”. En: Adriana María Arpini y Clara Alicia Jalif de Bertranou (Directoras), *Diversidad e integración en Nuestra América*. Volumen II. Buenos Aires, Biblos, 2010: 21 – 41.

<sup>10</sup> Aranda alude a Ardao (1970) como fuente de esta información sobre los distintos nombres que utiliza Rodó para América, desde sus primeros hasta sus últimos escritos; pese a lo cual, se habría reservado el término *americanismo* exclusivamente para referirse a los “ismos”.

dones de la naturaleza regional” y “la leyenda de la América primitiva” (771). En el siglo XVIII ubica el modelo de “la escuela de los poetas de la Independencia”, basado en el clasicismo europeo. En segunda instancia, Rodó diferencia *lo popular* de *lo erudito*; para este autor no es incompatible la búsqueda de la *originalidad* americana con la cultura *universal* en la que ésta se habría originado y de la cual no es posible renegar:

[...] entendía que nuestra cultura naciente se vigorizaba al traspasar la atmósfera circundante para discernir, del modelo, lo que había de falso e inoportuno en la imitación. Ésta debía ser, a su juicio, la función social de la literatura americana [...] Luego de ese momento iniciático, había que proyectar una política cultural específicamente destinada al hombre latinoamericano y su comunidad [...] (2010: 30).

En ese proyecto de *americanismo cultural* se puede inscribir también su obra emblemática, *Ariel*. Rodó se opuso al impulso modernizador de tendencia sajona, impulsando el idealismo antes que el positivismo, adjudicando un valor central a la educación, instrumento necesario para la revisión de la *tradicción*, anhelando el reencuentro de las naciones a través del fortalecimiento del sentimiento de pertenencia a un origen común, afianzado en componentes como el idioma, las costumbres y la contigüidad geográfica.

A partir de estas referencias pretendemos señalar los gérmenes de algunas ideas que se fueron desarrollando hasta llegar al contexto vanguardista de comienzos del siglo pasado, en torno a la identidad y también al *deseo de ser modernos* que se puede prefigurar en estos pensadores. Ideas y valoraciones que simultáneamente estaban construyendo un proyecto cultural y, siguiendo las palabras de Rosenberg<sup>11</sup>, definiendo un lugar de enunciación.

Nociones como *originalidad*, *representatividad*, *imitación* y *tradicción* comenzarán a volverse recurrentes en estos discursos que permiten visualizar la inquietud por definir las dimensiones del *ser* americano.

---

<sup>11</sup> Rosenberg, F.J. *The avant garde and geopolitics in Latin America*. United States of America, University of Pittsburgh Press, 2006.

Para mostrar con claridad el alcance de estas ideas en el discurso vanguardista latinoamericano en su época de mayor auge, hemos seleccionado autores procedentes de diversos contextos culturales, coetáneos dentro del período seleccionado y que coinciden en el tratamiento de temas de índole estética y política que son centrales para el vanguardismo latinoamericano como discurso cultural y no ya solamente artístico-literario: la redefinición del status social del Arte, la relación entre el arte y la vida, América como utopía y la conformación de una identidad latinoamericana.

No podemos desconocer que, dentro de la diversidad cultural y geopolítica de América, hay ya una diferencia sustancial entre los llamados países *del Plata* y el resto del subcontinente americano. En este sentido, el tratamiento de un autor como Borges o la referencia a la polémica sobre “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica” (1927)<sup>12</sup> no deja de presentar múltiples dificultades si se los pretende equiparar con realidades socio-culturales tan diversas como puede ser la mexicana o la peruana. Sin embargo, no se encuentra dentro de nuestros objetivos la comparación ni la homogeneización de las diversidades culturales que se pudieran señalar proponiendo a América Latina como objeto de estudio unitario, sino que la propia diversificación de posturas y autores es lo que nos permitirá exponer la transversalidad de las inquietudes antes planteadas, sin pretender por ello ser exhaustivos ni mucho menos agotar las lecturas sobre las múltiples dimensiones del vanguardismo latinoamericano. En este mismo sentido, hemos acotado nuestra selección a textos breves, esencialmente críticos o teóricos y más limitadamente artísticos como lo son los manifiestos, ensayos, prólogos y conferencias; todos ellos de aparición a lo largo de la década del veinte. Buscamos textos que fueran representativos de los movimientos más significativos en la época y sobre los que encontramos mayor consenso teórico y crítico en las diversas antologías sobre vanguardia latinoamericana. Esto explica, entre otras cosas, la exclusión de determinados países de nuestra selección, por ejemplo Ecuador, Colombia, Nicaragua.

---

<sup>12</sup> En: Schwartz, J. (1991): 554 – 561.

Siguiendo a Gelado<sup>13</sup>, compartimos la idea de que no es viable pensar en América Latina como una unidad ideológico-cultural. En todos los casos, esto es producto de una elaboración que manifiesta contradicciones y, parafraseando a la autora brasileña, surge de un “ejercicio ficcional” (2006: 29). Sin embargo, no se puede negar la coincidencia de intereses en torno a la identidad latinoamericana, ya sea como tema específico de las producciones vanguardistas o como referente al cual remiten las distintas propuestas estéticas. Esto es visible tanto en los manifiestos como en los textos críticos, ensayos y artículos en los que creemos que la *unidad* y la *esencia* se encuentran en el gesto, en la búsqueda, aunque no necesariamente en las propuestas.

Al revisar las distintas antologías de las producciones vanguardistas en América Latina y al rever la teoría sobre el concepto mismo de vanguardia, Gelado sostiene la necesidad de crear categorías que puedan dar cuenta de una realidad diversa, en la que se superponen diferentes tradiciones culturales.

Por otro lado, la autora señala la intencionalidad del manifiesto de conformar una identidad colectiva a partir de la toma de postura que este implica, interpelando simultáneamente al receptor. En este sentido, el manifiesto, como aparato vanguardista en sí mismo, siempre involucra el cuestionamiento del Arte como institución socio-cultural.

Junto a los textos programáticos de las vanguardias encontramos ensayos, artículos y conferencias que no en todos los casos se ocupan explícitamente de las cuestiones estéticas sino que en algunas ocasiones se posicionan directamente en torno a la situación política e identitaria de América. De todos modos, siempre encontramos vinculaciones entre las dos dimensiones –estética y política– ya sea como proyecto asociado a la conformación de una identidad cultural o como parte del concepto de *lo nuevo* en todos los sentidos del término.

Consideramos que los textos seleccionados son ilustrativos acerca de las posturas más claramente diferenciadas sobre renovación estética e identidad, que se pueden ver luego repetidas en otros movimientos y autores de la época. Es así

---

<sup>13</sup> Gelado, V. *Poéticas da transgressão. Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina*. Editora 7Letras, Río de Janeiro, 2006.

que no creímos necesario acumular ejemplos para reforzar nuestras hipótesis sobre la temática propuesta. En algunos casos, incluimos referencias a textos narrativos de particular relevancia en dicho contexto, con el solo fin de enriquecer y mejorar nuestra exposición ampliando la visión sobre el vanguardismo latinoamericano y las relaciones dialógicas con otros discursos y producciones artísticas. En definitiva, creemos que las vanguardias siguen siendo un objeto de estudio relevante, de particular interés dentro de los procesos de construcción de la cultura latinoamericana y que no deja de tener significativas proyecciones en el presente (Rosenberg, 2006: 165).

En el capítulo uno abordaremos la posibilidad de conformación de una identidad cultural latinoamericana. Revisamos las categorías de *unidad y esencia* como características que tradicionalmente se asocian con la identidad en sentido ontológico y que nosotros visualizamos como parte de una relación hegemónica en la que se ubican determinadas tradiciones culturales, esencialmente eurocéntricas. Dichas tradiciones han condicionado el desarrollo de la cultura latinoamericana y, en este caso particular, del vanguardismo como fenómeno al mismo tiempo moderno y crítico de esa modernidad en la que se inscribe.

Aludiremos en segunda instancia a la importancia de la raza y la lengua como fundamentos de *lo nacional* en relación con la *identidad*. Los autores de nuestro corpus que más relevancia tienen con respecto al tratamiento de estos temas son Pedro Henríquez Ureña y José Carlos Mariátegui, ocupándose respectivamente de la lengua y la raza como componentes identitarios. En relación con las distintas dimensiones que adquiere *lo nacional* en la búsqueda o construcción de una identidad latinoamericana, hacia el final del capítulo estableceremos algunas vinculaciones con el internacionalismo y el cosmopolitismo, discursos también centrales para comprender el fenómeno vanguardista. Con respecto a estas ideologías, nos detendremos en algunas producciones de Vicente Huidobro y Mário de Andrade, dos de los autores que más reflexionaron sobre los procesos creativos y la condición del poeta creador como demiurgo, por contraposición a la tradición mimética. Con respecto a las implicancias en el tema identitario que algunas propuestas tuvieron en forma más



evidenciada, nos detendremos en el movimiento brasileño antropófago a través de Oswald de Andrade.

En este primer capítulo ya se establecen algunas vinculaciones entre el vanguardismo del veinte y la concepción de identidad que se observa en los años sesenta, a partir del pensamiento de Ángel Rama. Se señalan algunos puntos de contacto entre estos dos momentos en el arte literario latinoamericano y se agrega la idea de *autonomía*, como otro de los aspectos más discutidos en torno a la identidad cultural de América Latina. Finalmente, se exponen tres posturas visibles en los autores seleccionados, en torno a distintas formas de concebir la identidad cultural del sub-continente, en sentido universal, regional y nacional.

En el segundo capítulo nos ocupamos especialmente de las vanguardias y la modernidad en América Latina. En este contexto se retoma la posibilidad de un arte *autónomo* y la relación con la dimensión elitista del arte de vanguardia que, al mismo tiempo, habría impulsado una revitalización de *lo popular*.

En este capítulo se vuelve particularmente central la pretensión manifiesta del vanguardismo de devolver el arte a *la praxis vital*, en este sentido, se hace particular énfasis en la interdependencia entre estética y política. Dentro del corpus seleccionado, los autores de mayor importancia aquí son Alejo Carpentier y César Vallejo. En ambos casos se pueden observar distintas formas de entender la relación entre el arte y la vida en el contexto vanguardista y, particularmente a partir de Vallejo, se establecen nuevos vínculos con los años sesenta y la relación con nociones como la de *compromiso*, tan decisiva en esa década para la cultura y la política latinoamericanas.

En el tercer capítulo retomamos las distintas formas de concebir la identidad latinoamericana que ya habíamos planteado al comienzo. Para el abordaje de este aspecto, nos basamos fundamentalmente en el planteo de Viviana Gelado (2006), quien concibe las vanguardias latinoamericanas como un fenómeno cultural y no solamente artístico. Finalmente, se busca reunir las distintas facetas del tema propuesto: la interpenetración entre estética y política en un contexto de cambio, como habría sido el vanguardismo latinoamericano de los

años veinte, teniendo como eje transversal la construcción de una identidad cultural autónoma.

Los autores centrales en este capítulo son Jorge Luis Borges, José Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Oswald de Andrade. A través de ellos se elabora un recorrido por las distintas posturas –identidad universal, regional y nacional– que necesariamente se involucran mutuamente y sobre las que aún hoy se puede seguir reflexionando. También aquí profundizamos un poco más en la dimensión política de las distintas posturas sobre una identidad cultural latinoamericana y para ello abordamos la relación entre las vanguardias y el pensamiento utópico.

En todos los casos, los recientes estudios sobre el colonialismo y *la colonialidad* son nuestro marco teórico más relevante para replantearse las relaciones entre América Latina y Europa.

## I. Corpus de investigación

### Argentina

J.L. Borges, «Acotaciones», *Proa* (1924).

Prólogo III al *Índice de la nueva poesía americana*  
(1926).

### Brasil

M. de Andrade, «Prefacio interesantísimo» (1922).

«Modernismo y Acción» (1925).

Prefacio para *Macunaíma* (1926).

O. de Andrade, «Manifiesto Pau-Brasil» (1924).

«Manifiesto Antropófago» (1928).

### Cuba

A. Carpentier, «Diego Rivera» (1927).

### Chile

AAVV, «Rosa Náutica» (1922).

### México

A. Reyes, «Bolívar y los Estados Unidos» (1918).

«Las ideas francesas en América» (1919).

### Perú

J. C. Mariátegui, «¿Existe un pensamiento hispanoamericano?» (1925).

«Heterodoxia de la tradición» (1927).

C. Vallejo, «Anotaciones» (1929), *El arte y la revolución* (1973).

### República Dominicana

P. Henríquez Ureña, «La utopía de América» (1922).

«Patria de la justicia» (1925).

«El descontento y la promesa» (1926).

## II. América Latina a comienzos del siglo XX

Uno de los fenómenos de mayor expansión entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX fue sin duda el Capitalismo, la forma predominante de producción. Este será el punto de partida de los grandes contrastes entre el progreso de ciertas regiones mundiales frente al empobrecimiento cada vez más notorio de las poblaciones coloniales. Sobre la base de la economía capitalista se erige el capitalismo europeo, determinando las formas de la emancipación de lo no-europeo.

Mignolo<sup>14</sup> se referirá al colonialismo interno como sello distintivo del continente americano, luego de la independencia. El colonialismo complementa al imperialismo, así como no hay modernidad sin *colonialidad*<sup>15</sup>. Sabemos que la *colonialidad* es un concepto que se desarrolla a partir de la toma de conciencia de las relaciones desiguales de poder entre colonizadores y colonizados, en la historia de América, contada desde una sola perspectiva, con todos los silenciamientos y procesos de invisibilización de las culturas *primitivas*. Estos mecanismos de la *colonialidad del poder* serían los principales generadores de la *diferencia colonial* que condiciona la vivencia de la modernidad desde subjetividades que se construyen en necesaria tensión social, política y cultural, o, como dice Mignolo, a partir de un *principio de doble-conciencia*.

Una vez desarrollados los procesos independentistas y la conformación de las naciones americanas en el siglo XIX, desde distintos ámbitos, se comenzó a construir una idea de la identidad americana unitaria y esencialista. En el actual contexto globalizado las limitaciones de una concepción de este tipo quedan expuestas con mayor claridad, lo que nos permite repreguntarnos por los alcances históricos e ideológicos de la *búsqueda* y, simultáneamente, la *construcción* de

---

<sup>14</sup> Mignolo, W., *La idea de América Latina*. Barcelona, Gedisa, 2007.

<sup>15</sup> Aníbal Quijano amplía este término en su artículo “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (comp.), Buenos Aires, CLACSO, 2000: 201 – 242. Quijano ya había acuñado el término en 1992, en “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, en: *Perú Indígena*, vol. 13, n° 29, Lima.

esta identidad. El deseo que parece impulsar esta tendencia hacia la homogeneización de una identidad cultural puede encontrar fundamentos en los mismos procesos de colonización.

Quijano hace referencia a la *clasificación racial* de la población colonizada como principal mecanismo de construcción de identidades:

[...] los colonizadores ejercieron diversas operaciones que dan cuenta de las condiciones que llevaron a la configuración de un nuevo universo de relaciones intersubjetivas de dominación entre Europa y lo europeo y demás regiones y poblaciones del mundo, a las cuales les estaban siendo atribuidas, en el mismo proceso, nuevas identidades geoculturales. (2000: 209).

El autor señala que en ese proceso de atribución de identidades a partir de la lógica colonizadora, se consolida “una perspectiva binaria, dualista” que “se impuso como mundialmente hegemónica en el mismo cauce de la expansión del dominio colonial de Europa sobre el mundo.” (2000: 211). Como ya lo señalamos, en el pensamiento de Mignolo, esta visión eurocéntrica atraviesa también a la modernidad, que según Quijano se puede caracterizar a partir de dos rasgos fundamentales: el *evolucionismo* (el modelo a seguir es Europa) y el *dualismo* (concepción del mundo y la civilización humana a partir de la diferenciación entre lo europeo y lo no-europeo).

Los aportes de los distintos movimientos de vanguardia en torno a estos temas están atravesados por cuestiones que en algunos casos fueron de preocupación central en aquel contexto específico y otras reformuladas a través del tiempo, pero en cualquier caso manifestando la búsqueda de una identidad que siempre ha sido concebida por *contraste, confrontación, equiparación* y, en última instancia, a través de su *relación con*; ya sea Occidente, Europa, España o Norteamérica. Volveremos sobre este punto al tratar las distintas posturas en los autores seleccionados.

Las dos primeras décadas del siglo XX y los primeros años de la década siguiente, configuran un momento en el arte de máxima proliferación de los movimientos vanguardistas y, a su vez, es un momento histórico de redefiniciones

respecto a la situación colonial que todavía se mantiene en algunos países. En estos primeros años el colonialismo adopta nuevas formas. Ante el masivo ingreso de mercaderías europeas en América Latina comienzan a cerrarse las posibilidades de desarrollar una industria regional competitiva. Diversos son los factores señalados para explicar esto, entre ellos, la falta de iniciativa local y una coincidencia entre los intereses de los grandes propietarios de tierras, dedicados a los monocultivos de exportación, y los intereses europeos demandantes de dichos productos. En este sentido, el latifundio en Latinoamérica es señalado como un complemento de la expansión del capitalismo industrial europeo.

A esto debe sumarse el efecto de las grandes oleadas migratorias desde Europa, iniciadas sobre 1870 y concentradas mayormente en la parte sur del continente (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay), efecto de importante influencia, no solo en relación al crecimiento demográfico urbano, sino también por su notable incidencia en América Latina en general y especialmente en dicha región. Por lo tanto, nos encontramos con un proceso de *europaización* que entra en combinación con los intereses de las élites sociales en nuestros países, debido a la existencia de grupos sociales más receptivos a lo europeo entendido como sinónimo de *civilizado*. De todos modos, este comportamiento social debe diferenciarse del establecido por los propios inmigrantes que inicialmente se nuclearon de acuerdo a su procedencia en distintas asociaciones y quienes paulatinamente se fueron integrando como descendientes de extranjeros y, a partir de una segunda generación, también como descendientes de criollos.

Este proceso de socialización se ve reforzado por el problema político que significaban los criollos americanos para Europa. Originalmente, el criollo no pertenecía en puridad a ninguno de los dos mundos y al mismo tiempo era parte de ambos. Comparte la cultura del conquistador pero debe establecerse y prosperar dentro de su comunidad a través del tiempo y con las nuevas generaciones, como parte integrante de la colonia, e ir consolidando al mismo tiempo sus propias costumbres y estilo de vida locales. Esta es sin duda una de las variables fundamentales en torno al problema identitario y cultural en las Américas que comenzó a hacer crisis hacia fines del siglo XVIII, para luego

encauzarse en los procesos independentistas de la mayor parte de las colonias del imperio hispanoamericano, durante el siglo XIX.<sup>16</sup>

A diferencia de los modelos ibéricos, América Latina se orienta fundamentalmente hacia la Europa industrializada, especialmente Francia, por su estilo de vida, y también Inglaterra, por los adelantos técnicos y el poderío económico. En ese proceso que los hermanos Beyhaut<sup>17</sup> denominan como verdadero proceso de *aculturación*, tienen un papel clave las élites criollas que al hacerse tan receptivas al mundo europeo no colaboran en la generación de mayor resistencia y preservación de las culturas locales.

Por otra parte, también en las primeras décadas del siglo XX, tienen lugar acontecimientos particularmente trascendentes para el futuro latinoamericano. Uno de ellos fue la Reforma universitaria de 1918, en Argentina. La dimensión que cobró esta reformulación trascendió fronteras, siendo reconocida posteriormente como el origen o escuela política de muchos líderes revolucionarios latinoamericanos. En este movimiento también influyeron acontecimientos como la Revolución mexicana de 1910 y la Revolución rusa de 1917.

Estos factores entran en combinación tendiendo a evidenciar las diferencias culturales, las distintas realidades de América Latina; haciéndose particularmente visibles en el contraste entre la expansión de los centros urbanos y la creciente imposición de parámetros estético-literarios que se enfrentan mayormente a tradiciones negras e indígenas en regiones que, al decir de Ángel Rama, “vivían en un estado de congelación, al margen de las renovaciones, lentas pero firmes” (1985: 67)<sup>18</sup>. Es, por ejemplo, el caso de Perú, donde la poesía de César Vallejo generará un verdadero sacudimiento de la vida intelectual nacional. Esta penetración cultural desigual comienza a poner de relieve la pugna entre Regionalismo y Cosmopolitismo, o en términos más generales, entre

---

<sup>16</sup> Anderson, B. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

<sup>17</sup> Beyhaut, G. y Beyhaut, H. *América Latina: de la independencia a la Segunda Guerra Mundial*. México, Siglo XXI, 1985.

<sup>18</sup> Rama, A. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1985.

tradicionalismo y modernización; generando producciones artístico-culturales de gran diversidad.



### III. Hegemonía y ruptura

Los movimientos vanguardistas a través de sus distintas propuestas plantean una revisión de las relaciones entre la *tradición* y lo *nuevo*. El impacto de estas propuestas dejó al descubierto de forma bastante clara la incidencia del pasado en el presente y el futuro del arte, con todos los alcances sociopolíticos que esto implica. Será necesario repensar estas categorías en función del fenómeno vanguardista en esa doble vertiente, dejando de lado la ilusión de una novedad absoluta, totalmente prescindente de la *tradición* en la cual esta emerge. Con respecto a esta visión lineal del tiempo, Fernando Rosenberg (2006)<sup>19</sup>, se refiere especialmente a la crítica que surgiría del vanguardismo latinoamericano, considerando el lugar de enunciación como parte de *lo nuevo* en su dimensión espacial. El autor señala reiteradamente que la visión temporal de la novedad en sentido unidireccional es un rasgo típicamente moderno y, en ese sentido, los vanguardismos latinoamericanos subvierten esta concepción haciendo confluír en el presente discursos provenientes de distintos contextos temporales y culturales:

Instead of the language of survival (of traditions) and evolution (toward modernity, these texts exhibit an effort to conceptualize a present that escapes the main narratives of modernity, a present that is suddenly out of joint. (2006: 108).

A partir de la consideración de esta idea acerca de que las vanguardias latinoamericanas no solamente son producto de la modernidad sino que también ejercieron un rol crítico, entre otras cosas, a través de la subversión del discurso lineal y cronológico, tomaremos el concepto de *tradición* de Raymond Williams<sup>20</sup>, entendido como *selección y predisposición a la continuidad*, necesariamente articulado con la noción de *hegemonía*.

---

<sup>19</sup> Rosenberg, F.J. *The Avant Gardes and Geopolitics in Latin America*. United States of America, University of Pittsburgh Press, 2006.

<sup>20</sup> Williams, R. *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península, 1980.

Teniendo como referencia histórica el siglo XVI para el reconocimiento de la idea de *literatura nacional*, Williams toma ese momento como origen del concepto de *tradición* europea. La *tradición* forma parte de la actividad cultural, mientras que la *hegemonía* constituye un proceso activo que está en permanente transformación a partir de la propia práctica cultural que genera movimientos contra-hegemónicos o incluso hegemonías alternativas. Esto se traduce en la presencia de una *cultura dominante*, capaz al mismo tiempo de producir y limitar sus propias formas de contracultura; sin que esto signifique, necesariamente, la imposibilidad de que se produzcan obras de arte que efectivamente pueden llegar a generar rupturas de consideración en el mismo seno de esa cultura dominante.

En su revisión de la noción de *hegemonía*, Laclau y Mouffe<sup>21</sup> comienzan rastreando la genealogía del concepto en el marxismo-leninismo. Los autores plantean la ambigüedad existente entre una práctica democrática y una práctica autoritaria de la hegemonía:

[...] las relaciones entre «vanguardia» y «masas» no pueden sino tener un carácter predominantemente externo y manipulatorio. De ahí que –en la misma medida en que se diversifican las reivindicaciones democráticas y se complejiza el terreno en que la lucha de masas tiene lugar– **la vanguardia, en tanto que continúa identificándose con los «intereses objetivos de la clase obrera» debe incrementar crecientemente el hiato entre su identidad y la de los sectores que intenta dirigir.** (1987: 64). El énfasis es nuestro.

De esta forma, emerge con claridad la necesaria distinción entre aquellos que *dirigen* a las masas y aquellos que *son dirigidos* por estas minorías. Minorías, por otra parte, fundadoras del carácter hegemónico de una clase determinada. Se afirma así la función pedagógica de la *vanguardia esclarecida*, volveremos sobre esta idea cuando abordemos algunas de las contradicciones de la vanguardia latinoamericana.

---

<sup>21</sup> Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid, Siglo XXI, 1987.

Desde una concepción predominantemente *relacional* de la identidad y no ya en sentido ontológico, la introducción de lo discontinuo y lo innecesario como rasgos característicos de la articulación hegemónica es un elemento clave en el pensamiento de Laclau y Mouffe: “La historia [...] no es vista como un continuum ascendente de reformas democráticas, sino como una serie discontinua de formaciones hegemónicas o bloques históricos.” (1987: 83).

Para estos autores, un concepto central para reforzar esta noción de identidad es el de *prácticas no discursivas*: no es posible constituir el mundo de los objetos, externos al pensamiento, fuera de alguna práctica discursiva de emergencia. Esto nos conduce a lo que ellos definen como “el carácter *material* de toda estructura discursiva.” (123). Toda identidad social así como toda *realidad* (tradicionalmente opuesta al *pensamiento*), es modificada y deformada por un *exterior discursivo*, siendo inviable concebir la literalidad como una *totalidad suturada*. Laclau y Mouffe argumentan así la imposibilidad de fijar elementos discursivos e identidades de manera completa. No es posible concebir totalidades ni esencias, lo que sí existen son fijaciones parciales. Es así que las categorías de *contingencia* y *articulación* se vuelven centrales para concebir la hegemonía. La *hegemonía* que, en la terminología de Williams, aparece como proceso activo, para Laclau y Mouffe, correspondería a una fijación parcial de elementos que se articulan conformando una de las dimensiones posibles de la discursividad.

En la concepción de Williams (1977) la *tradición* ejerce directa influencia sobre la validación del presente y su continuidad. Esta influencia activa sobre el presente cultural se proyecta necesariamente sobre la configuración del futuro y, en ese sentido, responde a principios permanentemente activos y formativos a la vez que transformadores; es allí donde radica su mayor complejidad.

En el caso de las vanguardias, la noción de práctica cultural *emergente* permite salvar las inexactitudes de *lo nuevo*. Es improbable que podamos establecer con total certidumbre la novedad en la cultura dominante. A diferencia de *lo emergente*, *lo residual* aparece como más fácil de identificar en la medida en que remite a formaciones sociales y valores anteriores del proceso cultural. En

este sentido, el Regionalismo como *tradición* en sentido general y las tradiciones locales en forma particular, pueden verse como elementos residuales de esa cultura dominante en relación a las propuestas vanguardistas en Latinoamérica. El Regionalismo sería entonces la tradición hegemónica en la que surgen las vanguardias en Latinoamérica, estableciendo complejas relaciones con sus correspondientes europeos. A partir de este punto, si extendemos el razonamiento de Williams, no es posible ignorar el Regionalismo como componente activo en las vanguardias: “[...] todas o casi todas las iniciativas y contribuciones, aún cuando asuman configuraciones manifiestamente alternativas o de oposición, en la práctica se hallan vinculadas a lo hegemónico [...]” (1970: 136)

Estos conceptos nos permiten relativizar la *ruptura* vanguardista y, a su vez, repensarla, también estableciendo conexiones con el modernismo hispanoamericano como uno de los estandartes de *lo propio* y lo que sería un *original* aporte de América a la cultura *occidental* y la literatura de matriz europea (fundamentalmente hispánica), en particular. En este sentido, lo nuevo también podría pensarse en relación con otro paradigma de la novedad. Sabemos sin embargo que este es un punto muy controversial sobre el que se han generado formas conflictivas de concebir la relación entre modernismo y modernidad. Sobre este particular, Calinescu<sup>22</sup> desarrolla un recorrido histórico por las distintas etapas que fue atravesando el modernismo y su recepción, señalando su debilitamiento en las primeras décadas del siglo XX y proponiendo también algunas preguntas centrales sobre sus alcances:

[...]¿podemos realmente reducir el modernismo a una novedad pasajera, como lo intentan hacer los adversarios de principios de siglo? ¿O, por el contrario, deberíamos intentar establecer el modernismo en una perspectiva más amplia y, en lugar de considerarla como un fenómeno hispanoamericano o incluso hispánico, descubrir en él, aparte de las numerosas características distintivas, los elementos que la relacionan con otras culturas occidentales igualmente implicadas en la aventura de la modernidad? (1991: 81).

---

<sup>22</sup> Calinescu, M. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991.

Creemos que lo más relevante es el lugar que se le otorgue al modernismo dentro de la modernidad eurocéntrica, con todas las implicancias estéticas y políticas en torno a la *identidad* como problema. En algunos autores veremos que el modernismo funciona como argumento central de la *originalidad* y la *autonomía* cultural del subcontinente y, en otros casos, será concebido como otra reverberación europeísta.

En cualquier caso, retomando la vinculación entre *hegemonía* y *ruptura*, las complejas relaciones entre lo que se construye como *tradicción* y aquello que se considera *nuevo* no puede ser concebido sino desde un pensamiento *situado*. En este sentido, Laclau y Mouffe (1987), a partir de la relectura del pensamiento leninista, proponen una necesaria interpenetración entre *lo hegemónico* y *lo disímil*<sup>23</sup> que se puede vincular paralelamente con los procesos culturales que atraviesan la vanguardia en general y la vanguardia latinoamericana en particular: “[...] el proceso revolucionario solo puede concebirse como articulación política de elementos disímiles [...] **no hay revolución sin hegemonía.**” (1987: 69). El énfasis es nuestro.

En esa dinámica constante de rupturas y equilibrios provisorios, lo disímil también tiene relación con la interpenetración de los distintos registros culturales. En este caso nos referimos a la importancia que tiene *lo popular* como un componente del vanguardismo latinoamericano que nuclea varias cuestiones centrales para nuestra exposición: las relaciones entre cultura e identidad nacional, arte y *praxis vital*, el elitismo vanguardista que también se puede integrar a la *alta cultura*, conviviendo con la atracción por los gestos rupturistas, que tenderían hacia un arte desacralizado. A esto también se refiere Barbero (1987)<sup>24</sup>, al tratar el tema en el contexto de auge de las comunicaciones:

### **La invocación al pueblo legitima el poder de la burguesía en la medida exacta en que esa invocación articula su exclusión de la**

---

<sup>23</sup> Podemos establecer más de un paralelismo, superponiendo términos interrelacionados en la misma lógica: *lo tradicional* y *lo vanguardista*, así como también la *ideología* y la *utopía*.

<sup>24</sup> Barbero, J. M. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. México, Calypso, 1987.

**cultura. Y es en ese movimiento en el que se gestan las categorías de «lo culto» y «lo popular».** Esto es, de lo popular como inculto, de lo popular designando, en el momento de su constitución en concepto, un modo específico de relación con la totalidad de lo social: la de la negación, la de una identidad refleja, la de **aquel que está constituido no por lo que es sino por lo que le falta.** (1987: 17). El énfasis es nuestro.

En la articulación entre *lo culto* y *lo popular*, las vanguardias latinoamericanas no escapan a las tensiones generadas entre uno y otro componente cultural. La categoría *pueblo* que está implícita en *lo popular* no coincide con la condición de los intelectuales y artistas *de vanguardia*. Se propone la incorporación de *lo popular*, por oposición a la *alta cultura*, desde una élite intelectual.

En 1922<sup>25</sup> se publica uno de los textos paradigmáticos de la vanguardia europea, *La tierra baldía*<sup>26</sup> de T.S. Eliot, autor que nace en EEUU y que en el mismo año de publicación del poema, adopta la ciudadanía británica. Diversos aspectos de su biografía, incluyendo el último deseo de ser incinerado en la tierra desde la que partió su antepasado en el siglo XVII hacia América, nos permiten identificar una conciencia universal; *La tierra baldía* sería una de sus principales materializaciones.

Desde su aparición en pleno auge vanguardista hasta la postmodernidad, el poema ha sido objeto de diversas recepciones que han resaltado tanto el fragmentarismo del poema, como su afán totalizador y su elitismo. En cualquier caso, lo que nunca se ha negado es su condición vanguardista.

Solo nos interesa detenernos brevemente en el pensamiento de Eliot como uno de los principales creadores del siglo XX que plantea cuestiones cruciales respecto de las relaciones entre *tradición* y *vanguardia*. En este sentido, *La tierra baldía* puede concebirse como una síntesis de ambas fuerzas. Por otro lado, la trascendencia que tuvo Eliot en las letras europeas, particularmente en Inglaterra, siendo un autor de origen norteamericano, lo ubica en un lugar privilegiado que

---

<sup>25</sup> La Semana de Arte Moderno que tuvo lugar en Brasil determina que 1922 sea también un año paradigmático para el vanguardismo latinoamericano.

<sup>26</sup> Eliot, T.S. *La tierra baldía*. Edición bilingüe de Viorica Patea. Madrid, Alianza, 2011.

nos permite establecer *correspondencias* con el pensamiento y la obra literaria de un autor como Borges; un latinoamericano rápidamente europeizado que buscó abrazar la cultura universal trascendiendo, a través de la literatura, su condición de origen.

Del pensamiento de Eliot, no solo específicamente literario sino también filosófico, emerge *lo clásico* como una dimensión de *la tradición*, de pretensiones universales. En esta misma línea, Borges publica en *Discusión*<sup>27</sup>, en 1932, “El escritor argentino y la tradición”. El autor desarrolla las mismas ideas fundamentales que ya se encontraban en el ensayo de Eliot, de 1917, “La tradición y el talento individual”<sup>28</sup>. En dicho ensayo Borges trata el tema de *los clásicos* refiriéndose también a la tradición cultural que los consagra como tales. Tanto Eliot como Borges se refieren a la *atemporalidad* como un valor trascendente de ciertas obras literarias, justificando ese valor de *lo clásico* a partir de la descontextualización histórica de los autores y sus obras.

En “El escritor argentino y la tradición” Borges también alude al tema de la *alta poesía* haciendo referencia a la poesía gauchesca por comparación con la gaucha:

[...] oyendo a payadores de las orillas; éstos rehuyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección. Desde luego fracasan, pero su propósito es **hacer de la poesía algo alto; algo distinguido**, podríamos decir con una sonrisa. (2012: 158). El énfasis es nuestro.

El autor subraya la *artificialidad* de la gauchesca, como la de cualquier género literario, diferenciándola así de la poesía popular. Por este camino, Borges intentará relativizar la idea del *color local* y lo *típico*, aludiendo a los “rasgos diferenciales argentinos” como algo que parecía ser un imperativo de la poesía de la época, criterio con el cual Borges disiente.

---

<sup>27</sup> Borges, J. L. *Discusión*. Buenos Aires, Random House Mondadori, 2012: 155 – 166.

<sup>28</sup> En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires, Emecé, 1944: 11 – 23.

[...] no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es **nueva y arbitraria** la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. [...] **El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.** (2012: 159 - 160). El énfasis es nuestro.

El escritor argentino utilizará el argumento de lo limitante de los localismos en el discurso nacionalista, reivindicando la libertad para tener como tema *el universo*, desde este lugar del mundo. Por ejemplo, amplía su argumentación rastreando influencias en una obra como *Don Segundo Sombra*, considerada representativa de *lo nacional*. En este sentido, Borges se referirá a los vínculos que se pueden establecer con la literatura de Kipling.

Esas limitaciones que Borges advierte en el discurso nacionalista, son para él expresiones contradictorias ya que por un lado se elogia “la mente argentina” y, por otro, se la circunscribe a “los pobres temas locales” (2012: 162). El escritor rechaza la literatura española como tradición impuesta y reafirma la necesidad de apartarse de España, al mismo tiempo que reivindica a Europa como matriz de América. El individuo se diluye en una tradición que lo contiene y lo trasciende. *Lo nuevo* es encontrar un lugar entre los otros. El escritor latinoamericano solo podría encontrar su propia voz integrándose a la tradición europea.

Lo que hemos expuesto aquí acerca de *lo clásico*, también identificable con la *alta cultura* y la *tradición*, puede trasladarse luego a la concepción universal/eurocéntrica de la identidad latinoamericana en los años veinte<sup>29</sup>. En la medida en que se reconoce una tradición *mayor*, preexistente (y también colonizadora de la cultura y el pensamiento autóctonos); se establece de inmediato una relación de equiparación y contraste que una y otra vez estos autores intentaron justificar como algo propio, inherente a la condición subcontinental americana, inevitable. Lo demás puede ser visto desde la perspectiva borgiana, como una artimaña determinista. Si un autor escribe tal o cual cosa siempre se

---

<sup>29</sup> Esto lo observaremos con especial claridad en el capítulo III, al abordar los ensayos de Pedro Henríquez Ureña, donde se refiere a la cultura occidental como un “derecho” asentado en la inevitabilidad de la misma, especialmente para Hispanoamérica.



encontrará la manera de justificarlo, en un sentido o en otro. Creemos que la propia argumentación de Borges entra dentro de esta lógica, se apela a la tradición europea para crear algo *argentino* porque no es posible desprenderse de ese bagaje que ya se encuentra incorporado, esto demostraría nuestra adscripción a dicha tradición, la que sería *universal* y que, a la vez, no es ninguna en particular.

[...] no debemos temer y [que] debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. (2012: 165 – 166)

Por su condición de origen, Eliot hará un recorrido paralelo al de Borges, sin dejar de considerar las particularidades de las culturas norteamericana y británica. Es un proceso conformado por los mismos componentes: *la tradición* y *lo nuevo*.

Para el escritor británico por adopción, *lo nuevo* está en el talento individual que logra insertarse en una tradición mayor, no hay *talento* novedoso<sup>30</sup>, sin tradición (preexistente, colectiva). Para Borges la novedad, desde sus primeros años vanguardistas hasta la década del treinta, pasa primero por la reivindicación y el reencuentro con el mundo autóctono del criollismo. Posteriormente, llegará a concebir la creación artística libre de limitaciones locales, bajo la influencia del cosmopolitismo eurocéntrico.

---

<sup>30</sup> El talento para Eliot es individual en la misma medida en que determina una singularidad: “aspectos de [su] obra en que menos se parece a ningún otro.” 1944:12.

#### IV. La vanguardia cosmopolita y el regionalismo nacionalista

Los procesos de configuración de la hegemonía cultural a comienzos del siglo XX en América Latina y la confluencia de diversas iniciativas artísticas están atravesados por los parámetros de la Modernidad que se origina en el siglo XVI y que tiene un segundo momento fundamental en el siglo XVIII europeo. Es en relación con la modernidad que –como decíamos líneas atrás– se han replanteado también los alcances del modernismo aún activo a comienzos del siglo XX. El modernismo, pese a sus evidentes vinculaciones con el simbolismo francés<sup>31</sup>, se ha considerado el primer referente de vocación autónoma del arte hispanoamericano (Rama, 1973; Rocca, 2006). Más allá de la etapa anti-modernista que siguió al movimiento, este es sin duda uno de los capítulos más relevantes en la historia moderna del arte latinoamericano. Sin embargo, como señala Rocca<sup>32</sup>, el modernismo no ha logrado despertar un interés equivalente al que han convocado las vanguardias en los últimos años. Pese a lo cual, el autor señala como carencia todavía vigente, el abordaje de la relación de la vanguardia *entre* los países y entre “áreas culturales de contornos emparentados” (2006: 45). Esta carencia en el abordaje del fenómeno vanguardista en América Latina tal vez esté revelando una falta de conciencia *orgánica*, con respecto al subcontinente como unidad cultural.

Rocca trabaja en la idea del *proyecto latinoamericano* en los sesenta, a partir del pensamiento de Rama y Rodríguez Monegal y sus vinculaciones con el Brasil. Para Rocca será esta década la que verdaderamente concebirá como *proyecto* algo que, si bien ya estaba planteado desde el siglo XIX, no se había concretado:

---

<sup>31</sup> Calinescu amplía la referencia diciendo que el modernismo “*constituye una síntesis de todas las principales tendencias innovadoras que se manifestaron en la Francia de finales del siglo XIX.*”1991: 77.

<sup>32</sup> Rocca, P. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo, Banda Oriental, 2006.

[...] momentos en que, por distintos motivos, **la latinoamericanidad** que era solo un elemento declarativo o una buena intención desde principios del siglo XIX –desde Torres Caicedo a Manoel Bomfim, desde Rodó a Henríquez Ureña–, encuentra un ámbito de expresión concreta en los planos político, filosófico y cultural. (2006: 10). El énfasis es nuestro.

Son múltiples los argumentos históricos y teóricos que ofrece la década del sesenta como el momento de mayor proximidad a un proyecto latinoamericanista. Al mismo tiempo, creemos que algunas inquietudes centrales sobre la identidad y la conciencia del sub-continente sobre sí mismo —así como sobre su cultura en proceso de conformación y diferenciación— ya están prefiguradas en la década del veinte y no solo a modo declarativo, aunque no lograran la organicidad propositiva que se puede observar cuarenta años después en un contexto socio-político mucho más fermental.

Como primeros componentes sustanciales para comprender el panorama en el que se pueden observar estas temáticas en el veinte, empezaremos por definir con mayor precisión a qué nos estamos refiriendo cuando aludimos a *tradición y vanguardia*.

Los discursos literarios criollistas, realistas y naturalistas pueden verse como respuestas a los avances *homogeneizadores* de la modernidad, proponiendo modelos identitarios de resistencia a dichos embates. Ahora bien, también es necesario visualizar la tensión que planteábamos antes entre Regionalismo y Vanguardia como dos tendencias que están representando dos ideologías de gran impacto en América Latina: el nacionalismo y el cosmopolitismo, respectivamente. Rama<sup>33</sup>, ha insistido en separarlas refiriéndose incluso a ellas como dos tendencias culturales claramente diferenciadas. Son recurrentes los dualismos en estos artículos y fundamentales para entender el pensamiento del autor y su valoración de la vanguardia estética y política, tanto en los años veinte

---

<sup>33</sup> Ángel Rama, “Aportación original de una comarca del Tercer Mundo: Latinoamérica”, 1965. En: Zea, L. (comp). *Fuentes de la cultura latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993: 59 – 67.  
Ángel Rama, “Las dos vanguardias latinoamericanas”, en *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, Montevideo, Arca, 1998: 135 – 148 (Originalmente en *Maldoror*, Montevideo, 1973).

como en los sesenta. Frecuentemente el autor desarrolla su planteo sobre una estructura de categorías que aparecen confrontadas. Uno de estos dualismos, central para su concepción sobre la relación entre Regionalismo y Vanguardias, consiste en la confrontación entre cultura *tradicional, popular y nacionalista* frente a una cultura *urbana innovadora y cosmopolita*, como dos tendencias que coexistieron en forma diferenciada desde las primeras décadas del siglo XX, en América Latina.

Rama (1973: 61) señala que ya hacia 1910 se puede considerar la existencia de un *sistema literario*<sup>34</sup> latinoamericano propio y unificado. En ese contexto se produce el reconocimiento local de una *tradicón* realista-regionalista a comienzos del siglo XX en nuestros países que, aunque no deja de tener un anclaje en el Realismo/Naturalismo del siglo XIX europeo, exhibe referentes locales y formas de expresión particulares de las distintas realidades latinoamericanas.

Para Ángel Rama la vanguardia implica, entre otras cosas, una “voluntad de lo nuevo”. El autor también discutirá los alcances de *la novedad* por considerarlo un término en extremo impreciso, sin embargo, lo definirá a su vez de forma bastante general: “[...] la voluntad de ser distintos de los anteriores, la conciencia asumida gozosamente de ser nuevos, de no deberle nada a los antepasados [...]” (1998: 137).

El crítico plantea que estaba instalada esta sensación de novedad, para luego proponer su visión acerca de dos vanguardias en América Latina. Una de ellas más estrechamente vinculada a una preocupación social de resonancias regionalistas y otra que pretende una ruptura radical con el pasado, acercándose más a la propuesta europea. Una vanguardia tradicionalista —el gesto vanguardista consistiría en la recuperación de un pasado *legítimo*, propio— y una vanguardia rupturista y, al mismo tiempo, eurocéntrica y cosmopolita.

---

<sup>34</sup> El concepto de *sistema literario* es definido por Antonio Cándido como un sistema conformado por tres grandes elementos: productores literarios más o menos conscientes de su función social, receptores que configuran el público y un mecanismo transmisor que se concreta en los distintos estilos del lenguaje. A su vez, Cándido vincula este concepto con lo que sería la consolidación de una *continuidad literaria*, una *tradicón* en tanto fenómeno de civilización. 2006: 25-26.

Sobre la base de esta distinción, superpuesta a su vez con una diferenciación entre vanguardia política y vanguardia artística, Rama trabajará a través de los años en la necesidad de consolidar un proyecto unificador de la diversidad latinoamericana mediante la preservación de la cultura del subcontinente en sus particularidades distintivas, como una forma de resistencia ante lo europeo. En su libro sobre la *Transculturación narrativa en América Latina*, Rama<sup>35</sup> llega a referirse a los riesgos existentes en varios países de una fragmentación regionalista, la cual habría sido causa de “[...] la extremada debilidad con que enfrentaron la transculturación, encontrando la acción de poderosas fuerzas externas que tendían a un arrasamiento de las culturas internas.” (1982: 73).

La concepción que tiene Ángel Rama de la *tradición*, en el marco del proceso que define como *transculturación*, tiene directa relación con los que se pueden considerar factores identitarios de lo latinoamericano.

En dicho proceso de *transculturación* “[...] la capacidad selectiva no solo se aplica a la cultura extranjera sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes.” (1982: 39).

En ese proceso de selección lo más relevante sería para Rama la “búsqueda de valores resistentes, capaces de enfrentar los deterioros de la transculturación”. Son esos *valores resistentes* los que se presentan como el último frente de contención de la influencia cosmopolita. De la combinación de estas dos fuerzas habría surgido finalmente un *sistema literario común*, aunque el autor no deja de reconocer la existencia de la diversidad, característica de las distintas regiones culturales que integran América Latina.

Repasando entonces estos conceptos, el reconocimiento y la consolidación de una *tradición* son procesos que formarían parte de la constitución de una *identidad* depositada en esos valores resistentes. Sobreentendiéndose aquí el término *identidad* en un sentido esencialista. Esos valores serían *resistentes*, precisamente, ante los cambios, frente a *lo nuevo*.

---

<sup>35</sup> Rama, A. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1985.

En su concepción de la cultura latinoamericana unificada y con la intención de mostrar el impacto del fenómeno de renovación de las vanguardias, a nivel continental, Rama recurre fundamentalmente a la vanguardia brasileña y a Buenos Aires como cosmópolis, para irradiar desde estos *centros culturales lo nuevo* y la búsqueda de lo distintivo hacia el resto de Latinoamérica.

En 1965<sup>36</sup>, el autor afirma que la conciencia antiimperialista fue “la clave de la actitud del intelectual americano, desde sus orígenes en el movimiento de independencia, hasta hoy” (1965: 66). Sobre esta base el autor fundamenta una evolución histórica de la literatura latinoamericana que se iría consolidando paulatinamente, comenzando este proceso en el período de 1910 a 1920. El período anterior —de 1895 a 1910— será identificado por Rama como una etapa de necesaria imitación de los modelos europeos<sup>37</sup>.

En esa evolución hacia la *autonomía* política y cultural, la década del sesenta sería el momento de mayor madurez en el que los escritores:

Elaboran un arte de formas cosmopolitas, preferentemente tomadas de Europa y Estados Unidos, tal como es su destino histórico, pero que hacen incidir sobre una realidad americana, con nítida conciencia de la inminencia transformadora del continente. (1965: 67).

Es así que, para Rama, en las distintas etapas de este proceso de la conformación de una literatura latinoamericana, la presencia de Europa y Estados Unidos aparece como destino histórico ineludible. Lo *nuevo* consistiría entonces en la re-creación de esos referentes culturales, en el contexto propiamente latinoamericano.

---

<sup>36</sup> Ángel Rama, “Sentido y estructura de una aportación literaria original por una comarca del tercer mundo: Latinoamérica”, 1965. En: Zea, L. (comp.) *Fuentes de la cultura latinoamericana. III*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993: 59 – 67.

<sup>37</sup> Esto es coherente con el pensamiento de Rodó en su exposición de 1895, sobre el *americanismo literario* y también forma parte del pensamiento de Mariátegui, al referirse a las etapas que debería cumplir *el proceso de la literatura* de cualquier país de América. Sería parte del proceso de *nutrición* que debería tender luego a la autonomización política y cultural.

## V. Lo nuevo y lo tradicional u *originalidad y representatividad*

*Lo nuevo* en la vanguardia se propone en dos grandes terrenos: en tanto ruptura con los sistemas de reproducción heredados y en la aspiración de superación del arte instituido. Como concepto histórico, la noción de *tradición* no parecería poder conjugarse con la de *vanguardia*. A menos que, siguiendo el planteo de Bürger<sup>38</sup>, comencemos por reconocer el origen histórico de las vanguardias como un fenómeno que ha generado su propia *tradición*. De allí devendría el fracaso del proyecto vanguardista de superación del Arte, habilitando la postulación de una *tradición vanguardista*. Sobre esta base, Bürger destaca la ineficacia de esa pretendida ruptura radical con la tradición: “[...] después de los movimientos de vanguardia se han seguido produciendo obras de arte, [que] la institución social del arte ha resistido el arte de la vanguardia” (1997: 113).

Sin embargo, siguiendo la perspectiva de Viviana Gelado (2006), coincidimos en la pertinencia de un abordaje de la vanguardia como discurso cultural y **no solo** literario. Gelado critica en la propuesta de Bürger la adopción de un modelo teórico típicamente europeo, que ella define como “rectilíneo” y ligado a la racionalidad moderna (2006:27). Modelo que resultaría inadecuado en su aplicación a la realidad cultural latinoamericana que la misma Gelado caracteriza como una realidad compuesta de tradiciones que se superponen y se entrecruzan, desafiando cualquier modelo explicativo que tienda a la homogeneización de esas culturas.

En esta relectura de *lo nuevo* vanguardista, partimos de la existencia de algunos rasgos comunes entre la vanguardia europea y la latinoamericana<sup>39</sup> como argumentos recurrentes que habitualmente se utilizan como probatorios de la condición vanguardista en cuanto tal. Es decir, la vanguardia latinoamericana lo es **porque** preexiste el modelo europeo para confirmarlo. Dejando en un segundo plano las vinculaciones que se pueden establecer entre las innovaciones estéticas

---

<sup>38</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997.

<sup>39</sup> Problemas de legibilidad de la obra artística, cambios en la recepción del arte, incidencia de la tecnología, etc.

del vanguardismo europeo y latinoamericano, creemos que la novedad en la vanguardia subcontinental surge de la preocupación por definir el posicionamiento político y cultural de América Latina respecto de los centros cosmopolitas, como un componente distintivo del vanguardismo del veinte.

En 1927 aparece en *El Universal* un artículo de Arturo Uslar Pietri, titulado “La vanguardia, fenómeno cultural”<sup>40</sup>. El interés central de este texto es la defensa que hace el autor venezolano de las vanguardias de América como *originales*, no meramente replicadoras de las vanguardias europeas. Al definir las vanguardias como fenómeno cultural, el autor pretende ampliar el alcance de la renovación vanguardista, más allá de fronteras y continentes. El autor propone apropiarse del momento cultural de innovación como “una nueva inteligencia del arte” que responde a un momento en la evolución del “organismo” de la cultura americana, como parte del proceso *civilizatorio*.

En oposición a la postura de autores como Henríquez Ureña o Mariátegui acerca de las innovaciones en la técnica de la creación vanguardista, Uslar Pietri cree que la vanguardia no debe considerarse meramente como una “excentricidad de artistas ociosos” y considera que *los aportes* de América al fenómeno de origen europeo son verdaderamente relevantes.

El concepto más novedoso que incluye Uslar Pietri para definir la vanguardia de América es la producción de un *sentimiento estético* que aparece combinado con la consecución de una *obra de arte puro*. El gesto vanguardista se concentra en la ruptura con los moldes muertos y la búsqueda de una expresión propia, el autor llega incluso a referirse al logro de una *autonomía* estética por parte de “nuestras juventudes” a las que no pudo “enrostrárseles vislumbres de plagio” (1995: 189).

Uslar Pietri plantea una idea de cultura que pretendería ser más abarcativa, trascendente de la creación individual (en sentido romántico) pero también trascendente de lo nacional (en sentido regionalista): “La vanguardia no es ni

---

<sup>40</sup> En: Verani, H. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Manifiestos, proclamas y otros escritos. México, Fondo de Cultura Económica, 1995: 188 – 190.



individual ni nacional, es un fenómeno de nuestra cultura que cae sobre todos y que estamos en el deber de ponerle los hombros para que se apoye.” (1995: 189).

Corresponde detenerse aquí sobre los alcances de la expresión *nuestra cultura*, que Uslar Pietri utiliza para diferenciar de *lo individual* y *lo nacional*. Precisamente, la postura de este autor es la de adscribir a la cultura occidental “en un sentido más amplio que el de fronteras y continentes.” (1927: 188).

Dentro de su argumentación, el autor venezolano utiliza dos conceptos centrales para la lógica moderna: *evolución* y *civilización*. En ese proceso *evolutivo*, América habría estado primero cerca de España, pasando por Francia y Estados Unidos hasta llegar a sí misma, en un gesto probatorio del abandono de la *barbarie* cultural:

Es primero Góngora, y luego ya más cerca, tomándolos en bloque amoroso, Goya, Walt Whitman, Mallarmé, Wilde, Lautréamont, Rimbaud, Marinetti, Cocteau, Picasso, Tristán Tzara, Huidobro, y luego el movimiento compacto y ya definido como una actitud de la civilización. (1995: 189).

En este artículo, Uslar Pietri también se opone abiertamente a Vallejo a quien reprocha haber acusado a las nuevas generaciones de plagiar el arte moderno europeo. El autor venezolano critica la supuesta dependencia vallejana de los rótulos y argumenta señalando lo que considera algunos ejemplos de la vanguardia *autónoma*: el Vedrinismo antillano, el Estridentismo mexicano, el Nativismo uruguayo y el Creacionismo, reivindicándolo como originalmente chileno. Como decíamos, para Uslar Pietri el foco de la *originalidad* está en la búsqueda de *la obra de arte puro*: “[...] aquella que contra todas las reglas de accesibilidad y de realización y sin secreto profesional produce definitivamente claro el sentimiento estético.” (1995: 190).

Al igual que otros autores que iremos viendo en nuestra exposición, tomando la cultura occidental como referencia, Uslar Pietri siente la necesidad de

fundamentar la *originalidad* americana, para ello remite al Modernismo como tradición autóctona, como argumento de novedad.

También Rodó<sup>41</sup> argumenta a fines del siglo XIX en este sentido y lo mismo reaparecerá en varios intelectuales vanguardistas: Uslar Pietri señala la necesidad de *Occidente* y su cultura como tradición y también como modelo de imitación que, mediante un proceso evolutivo, habría logrado superarse obteniendo una *libertad* expresiva y una *autonomía* cultural de la que, paradójicamente, la *cultura occidental* sería garantía:

[Occidente] cultura que viene del hervidero latino, para ensancharse en los pueblos romances y atrapar de este otro lado del mar la América íntegra. Así la cultura occidental es de Europa y América, en una masa sola [...] (1995: 188).

Iremos viendo cómo, los distintos autores seleccionados, ponen el énfasis en un aspecto u otro del fenómeno vanguardista, como ya dijimos reiteradamente, en un movimiento pendular entre los extremos de la estética o la política, pero, en todos los casos, demostrando una inquietud explícita acerca del *lugar* de Hispano/Latinoamérica con respecto a Occidente/Europa en general y/o España en particular. Este es uno de los puntos en los que se apoya nuestro planteo acerca de la *búsqueda* o la *construcción* de una identidad hispano/latinoamericana. Para desarrollar este punto, partiremos de una concepción de la *identidad* en sentido extenso<sup>42</sup>, como identidad cultural y también como una búsqueda que aparece trasuntada en la vanguardia artística entremezclada en distintos grados con una vanguardia política.

Sobre el tema de la *identidad* como inquietud manifiesta en la vanguardia latinoamericana, Gelado señala la existencia de una paradoja profunda. La autora plantea como una de las principales manifestaciones de estas vanguardias una resemantización de lo popular, a partir de una “práctica discursiva de destruição e

---

<sup>41</sup> Rodó, J.E. “El americanismo literario”, 1895. En: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1957: 767 – 789.

<sup>42</sup> Nos referimos al concepto de identidad “en sentido extenso”, ya que intentamos despegarnos de los dos usos más frecuentes del término: el ontológico (*toda cosa es igual a sí misma*) y el lógico (*A es igual a A*).

dispersão, de descontinuidade, de recorte e fragmentação” (2006: 29), que se pretendería conjugar con la consolidación de una identidad única y esencial. Siguiendo el pensamiento de Gelado, no sería conciliable un discurso esencialmente “rupturista” con la conformación de *una* identidad latinoamericana. Aquí emerge el supuesto de *identidad* como *unidad* que iremos relevando en los textos seleccionados.

Las características de la identidad, esencia y unidad, como principio ontológico, confirman la necesidad de *ser* en el mundo. La equiparación del hispano/latinoamericano con los otros es lo que posibilita reafirmar una identidad absoluta, *ser alguien* en el mundo; en particular, en relación con el mundo europeo como medida de universalidad<sup>43</sup>. Además del señalamiento de las nociones de *esencia* y *unidad* vinculadas a la identidad latinoamericana, más adelante desarrollaremos la idea de que el cosmopolitismo y el nacionalismo son dos componentes de la vanguardia en América Latina que no se pueden concebir por separado, sino que conforman dos caras de una misma lógica. El cosmopolitismo vanguardista era justamente el camino necesario para competir en el mundo (Europa como medida universal) y, en esa medida, poder reafirmarse en lo nacional.

En 1982 Rama planteó el problema en términos de una dialéctica entre la *originalidad* y la *representatividad*. Para este autor el deseo de renovación no era *cosmopolita*, sino *internacionalista*<sup>44</sup>:

---

<sup>43</sup> Sobre este punto es muy sugerente el planteo de Kusch en *América profunda* (1999), luego retomado y desarrollado por Mignolo (2000). Desde la perspectiva de la filosofía de la liberación, Kusch alude a la búsqueda del “ser” latinoamericano como “una manera de destacarse en la competencia” (1999: 125), solo en esa confrontación Latinoamérica parece haber encontrado alivio para su deseo de identidad en el sentido absoluto de *ser* por oposición a *estar*, condición naturalmente cambiante e inestable. Kusch señala que ese anhelo de “ser alguien” es parte de un mítico *ser* que heredamos de Europa, generando así, en palabras de Mignolo, “ese ser que es en verdad un no-ser” (2000: 87), como rasgo distintivo de la *colonialidad*.

<sup>44</sup> “El término internacionalismo entró a formar parte del vocabulario político en la segunda mitad del siglo XIX y se empleó inicialmente para designar movimientos idealistas y fenómenos políticos muy diversos, pero todos ellos caracterizados genéricamente por el predominio asignado a los intereses comunes de las naciones, a la solidaridad política y económica de todos los pueblos, a su voluntad de cooperación recíproca, a los intereses y móviles nacionales y estatales. **Esta acepción tan amplia se deriva de la herencia del cosmopolitismo iluminista...**” Diccionario de política, 1998: 826. El énfasis es nuestro.

[...] en la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedizo y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior [...] (1982: 12).

Rama insiste en destacar lo distintivo de la región como componente esencial en la conformación de la nacionalidad. El autor da cuenta del conflicto de principios de siglo entre el afán internacionalista del momento y la originalidad regional a través del *principio de representatividad*, plasmado en la idea de una América Latina.

El internacionalismo del período modernizador (1870-1910) llevó a cabo un proyecto de aglutinación regional, por encima de las restringidas nacionalidades del siglo XIX, procurando restablecer el mito de la patria común que había alimentado a la Emancipación [...] pero no destruyó el principio de representatividad, sino que lo trasladó, conjuntamente, a esa misma visión supranacional, a la que llamó América Latina, postulando la representación de la región por encima de la de los localismos. (1982: 14).

Para Rama la *representatividad* regional aparece directamente vinculada al período nacionalista que ubica entre 1910 y 1940. Desde nuestra perspectiva, el criterio de *representatividad* va encaminado hacia la idea de una identidad cultural que, en forma bastante difusa, se erige sobre la *originalidad*. En ese sentido, *lo nuevo* es también lo que distingue la cultura hispano/latinoamericana de Europa y Estados Unidos y esto significaba aferrarse a las tradiciones nacionales, para lo cual era necesario reconocerlas, en algunos casos construirlas y en otros, recrearlas.

Hasta aquí, partimos de una concepción de la vanguardia —en su materialización en los movimientos europeos y también en los latinoamericanos— como un fenómeno histórico que debe concebirse en función de la heterogeneidad cultural latinoamericana convocada por los movimientos vanguardistas en los

---

años veinte a través de un impulso de novedad que, como categoría descriptiva, resulta problemática en sí misma. En este sentido, *lo nuevo* es un concepto propio del pensamiento moderno, directamente vinculado a una concepción lineal del tiempo, en la cual *lo nuevo* sería totalmente diferenciable de lo que lo antecede.

Para Rama *lo nuevo* es, por un lado, circunstancial (vinculado al fenómeno de las vanguardias) pero también un componente de la cultura latinoamericana en general. Lo *representativo* sería entonces lo distintivo, lo que define la cultura latinoamericana, también como una parte central de esa *originalidad* que la identificaría, dándole un lugar diferencial en el contexto de la hegemonía cultural europea.

## 1. Una identidad latinoamericana

Desde la perspectiva del multiculturalismo y los estudios culturales del siglo XXI en torno al tema identitario, podemos repensar la concepción misma de *identidad* implícita en la propuesta vanguardista de comienzos del siglo XX. Nos focalizaremos en la *identidad cultural* latinoamericana, haciendo especial énfasis en la *vanguardia* de comienzos del siglo pasado, como expresión de un momento particularmente significativo para la configuración de esa identidad.

Veremos que en los textos seleccionados se puede advertir la vinculación implícita que se establece entre la *identidad* y las ideas de *unidad* y *esencia*.<sup>45</sup> Estos conceptos generan una percepción de la identidad como algo homogéneo y estático. A partir del desarrollo del pensamiento pos-colonial y los estudios culturales, se proponen dos nociones fundamentales que dinamizan la idea de identidad contextualizándola en una estructura dialógica. Estas líneas de pensamiento se basan en la lógica del *reconocimiento* y la *diferencia*<sup>46</sup>, así lo plantea Femenías:

[...] el concepto de identidad es complejo. Desde cierto punto de vista, se la puede entender como un proceso íntimo y subjetivo donde, a través de su experiencia, una persona en interrelación con otras, se concibe y actúa en consecuencia. Pero también, desde otro, la identidad rige los interrelacionamientos de una sociedad o de los grupos diferenciados; marca una cierta estructura tanto en hechos como en conflictos, no es estática, fluctúa en función de procesos históricos y políticos, es manipulable y puede tender a operar como si de esencias inmutables se tratara. (2007: 81).

Esta idea de *la diferencia* como autoafirmación positiva se complementa en el diálogo con el *otro*, en el que *formamos* y *somos formados* simultáneamente. Las ideas de *unidad* y *esencia* que habitualmente aparecen ligadas a la de

---

<sup>45</sup> Distinguimos, de entre los autores del cuerpo de investigación, el pensamiento de José Carlos Mariátegui ya que sin duda es uno de los intelectuales de la época que reflexionó sobre estas cuestiones con una complejidad que lo diferencia de sus coetáneos.

<sup>46</sup> Femenías, M. L., *El género del multiculturalismo*. Buenos Aires, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

*identidad*, tienen relación con la noción de *hegemonía*, en términos generales, como aquello que predomina, selectivamente, sobre otros elementos o estado de cosas.

La hegemonía puede ser vista como más uniforme, más estática y más abstracta de lo que realmente puede ser en la práctica, si es verdaderamente comprendida. [...] Una hegemonía dada es siempre un proceso. Y excepto desde una perspectiva analítica, no es un sistema o una estructura. Es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes. En la práctica, la hegemonía jamás puede ser individual. (Williams, 1980: 134).

La idea hegemónica de *tradicición* se puede relacionar con la noción de *identidad cultural* que se pretendía construir en el contexto de las primeras décadas del siglo XX. La *tradicición es identidad* en la medida en que se la reconoce como lo *estable y resistente*, teniendo coherencia con las nociones de *unidad y esencia* que antes señalábamos. En este sentido, corresponde preguntarse cuál o cuáles serían los componentes identitarios que aparecen en las vanguardias, si tenemos en cuenta que su principal estandarte es la *novedad* asociada al *cambio*.

La lengua y la raza<sup>47</sup> fueron dos de los componentes más señalados por los autores vanguardistas como fundamentos de una identidad latinoamericana. Asimismo, cuando buscamos componentes asociados a una concepción identitaria, la discusión se superpone con los fundamentos del nacionalismo en América, uno de los temas más difíciles de abordar en las vanguardias, precisamente por todas las ramificaciones que presenta<sup>48</sup>.

Las literaturas nacionales están vinculadas con la afirmación política de la *idea* de lo nacional. El parentesco directo del término se establece con el ámbito

---

<sup>47</sup> Cf. Barbero, J. M. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. México, Calypso, 1987: 20. El autor hace referencia al uso de *lazos naturales* para la conformación de la nación, lazos aparentemente “sin historia” (raza, geografía), que permiten reforzar enormemente el sentimiento identitario de pertenencia a dicha nación.

<sup>48</sup> Sobre el origen y las ramificaciones del nacionalismo en América, cf. Devés Valdés, E. *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*. [El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Tomo I] Buenos Aires, Biblos, 2000: 80 – 93. Este autor señala especialmente cómo, muchas veces, se confunde nacionalismo con lo que él llama “sus parientes *anti*”: anti-iberismo, anti-sajonismo y también anti-imperialismo.

político y ya no solamente con el estético. El que este haya sido uno de los puntos más conflictivos en las vanguardias latinoamericanas confirma la presencia de la inquietud por el tema identitario en este paisaje de renovación. Por otra parte, el concepto mismo de literatura nacional no deja de ser impreciso, del mismo modo que la nación es una abstracción en sí misma. En ningún caso es posible concebir una literatura totalmente nacional<sup>49</sup>. Sin embargo, algunos autores en los años veinte se inclinan hacia esta postura, en el afán de delinear una identidad hispano/latinoamericana, mediante el proceso de conformación de una literatura propia y también a través de la identificación de rasgos distintivos que habrían aflorado con particular ímpetu en estos años.

Teniendo en cuenta la excepción brasileña, la unidad lingüística fue el otro gran argumento utilizado por varios de estos escritores<sup>50</sup> que, mayoritariamente, pudieron concebir como unidad identitaria a Hispanoamérica. Por otro lado, el idioma nacional aparece vinculado a la idea de una literatura distintiva y, en ese sentido, la comunidad lingüística con España es uno de los puntos más problemáticos al momento de buscar esa identidad pretendidamente *autónoma*. En torno a estos temas, Pedro Henríquez Ureña y José Carlos Mariátegui fueron dos de los autores con aportes más relevantes a esta discusión. Henríquez Ureña<sup>51</sup> señala lo inevitable de la influencia europea en nuestra cultura. Para este autor la clave está en superar ese pasado, modelo de imitación, sin desconocerlo. Henríquez Ureña propone incluso imaginar un escenario en el que fuera posible recuperar las lenguas indígenas autóctonas y crear artísticamente con ellas, según el mismo autor esto conduciría a la limitación del público lector constituyendo en última instancia un reduccionismo nacionalista que debe evitarse. En todos los casos se contrastan estas posturas tomando ejemplos de la tradición

---

<sup>49</sup> Esto ya es advertido por José Carlos Mariátegui en “El proceso de la literatura”, de 1928.

<sup>50</sup> Este argumento aparece en forma central en Pedro Henríquez Ureña (1926) y José Carlos Mariátegui (1928); a lo que podríamos agregar la compleja polémica de 1927 en torno a Guillermo de Torre y su propuesta acerca de “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”, con todas las reacciones que generó en diversos autores latinoamericanos.

<sup>51</sup> Pedro Henríquez Ureña, “El descontento y la promesa”, 1926. En: *Ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000: 273 – 286.



europaea/occidental: la norma universal y perfecta del Renacimiento, Grecia y Roma, “arca de todos los secretos” (1926: 277).

En segunda instancia, el autor explora la posibilidad de crear idiomas criollos. Henríquez Ureña revisa el habla gauchesca del Río de la Plata como una variante lingüística que no alcanza siquiera el status de dialecto, utilizando como parámetro la comparación con dialectos de distintas regiones españolas.

Lo que parece por momentos un argumento pertinente en el terreno literario, no se sostiene totalmente en el ámbito lingüístico. Asimismo, Henríquez Ureña señala que la diferenciación entre el criollo y el indígena no es tampoco sostenible en todas las regiones de América por igual.

En cualquier caso, se persigue un criterio unificador, que resulte funcional a la diversidad racial, lingüística y cultural de América. Al no alcanzar ese criterio único, Henríquez Ureña concluye reafirmando nuestra *pertenencia* a una tradición mayor. El autor califica de *ilusoria* la pretensión de aislamiento. La unidad está en la Romania, la que Henríquez Ureña califica como “entidad colectiva de cultura” y “centro orientador”. Lo que nos puede hacer inconfundibles, en definitiva, ha de trascender el “compartido idioma”. Es en este punto en el que el autor apela a lo que él llama “la profesión literaria”, la que para el autor se puede comenzar a concretar en la época en el Río de la Plata.

Henríquez Ureña se inclina hacia la tradición regionalista y afirma que aunque el descontento modernista tome sus ejemplos de Europa, piensa en América. En este sentido, la insurrección es necesaria pero el mero juego estético no puede quedarse solo en ser eso, un juego: “[...] el arte reducido a diversión, por mucho que sea diversión inteligente, pirotecnia del ingenio, acaba en hastío.” (1926: 285).

Un año atrás, Mário de Andrade<sup>52</sup> reivindicaba *el juego* como estrategia para acceder a cosas “más útiles y prácticas”. El poeta brasileño ve la libertad del *juego* vanguardista como un camino legítimo para hacer visible “la psicología de

---

<sup>52</sup> “Modernismo y acción”, 1925. En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz. Madrid, Cátedra, 1991: 506 – 509.

la raza”. Vemos cómo, cada autor pone el énfasis en distintas dimensiones del mismo fenómeno.

Para Henríquez Ureña, lo fundamental es trascender el impulso lúdico del momento, como parte de un ciclo que se renueva. Según este autor, la identidad lingüística nos une inevitablemente a España pero nuestra tradición mayor es Occidente. En este paisaje cultural, parecería imponerse como nuestro deber la prosecución de una expresión distintiva, tomando la literatura como expresión artística y cultural en la que se busca la *unidad* que no se termina de encontrar en esa tensión entre la imitación y la creación, entre la aceptación de las tradiciones dadas y la transformación de esa realidad cultural, “entre el descontento y la promesa”.

En el caso de Mariátegui<sup>53</sup>, *lo nuevo* implica la identificación de rasgos propios, rasgos que deben emerger del “espíritu de la raza”. Mariátegui, desde su lugar de enunciación, con la fuerte presencia indígena que compone la cultura peruana, es consciente de las particularidades de las distintas regiones de “Nuestra América”:

El espíritu hispano-americano está en elaboración. El continente, la raza, están en formación también. Los aluviones occidentales en los cuales se desarrollan los embriones de la cultura hispano o latino-americana, -en la Argentina, en el Uruguay, se puede hablar de latinidad- no han conseguido consustanciarse ni solidarizarse con el suelo sobre el cual la colonización de América los ha depositado. En gran parte de Nuestra América constituyen un estrato superficial e independiente al cual no aflora el alma indígena, deprimida y huraña, a causa de la brutalidad de una conquista que en algunos pueblos hispano-americanos no ha cambiado hasta ahora de métodos. (2007: 85-86).

En la concepción que Mariátegui tiene de la realidad peruana, no es legítimo un nacionalismo que no integre al indígena como parte de esa nación. En este autor se puede observar una síntesis de categorías como *progreso* y *utopía*,

---

<sup>53</sup> José Carlos Mariátegui, “¿Existe un pensamiento hispanoamericano?”, 1925. En: *Literatura y Estética*, José Carlos Mariátegui. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2007: 82 – 87.

aplicadas a la compleja realidad cultural de América, en un contexto de cambio. La clave está para Mariátegui en la *capacidad imaginativa de bases realistas*. El marxismo que atraviesa el pensamiento de Mariátegui se observa también en su concepción de la *tradición*.

Sobre este concepto en particular, en 1927 Mariátegui escribe “Heterodoxia de la tradición”<sup>54</sup>. En este artículo, queda claramente establecida la conciencia del autor peruano de la movilidad inherente al concepto de *tradición*, “entendida como patrimonio y continuidad histórica.” (2007: 114).

En este artículo, Mariátegui utiliza las nociones de *revolución* y *revolucionario* para referirse a las dimensiones estética y política, desde los antecedentes europeos de la vanguardia. Mariátegui insiste a lo largo del artículo en la complejización de las nociones *revolucionario* y también *tradición*, como dos categorías que se necesitan mutuamente en una dialéctica de proyecciones estético-políticas que no está exenta de contradicciones.

En su exposición, aparecen interpeladas las nociones de *praxis*, *ideología* y *utopía*, estáticamente malentendidas:

La facultad de pensar la historia y la facultad de hacerla o crearla, se identifican. El revolucionario, tiene del pasado una imagen un poco subjetiva acaso, pero animada y viviente, mientras que el pasadista es incapaz de representárselo en su inquietud y su fluencia. Quien no puede imaginar el futuro, tampoco puede, por lo general, imaginar el pasado. (2007: 116).

Desde la interpenetración estético-política, en el pensamiento de Mariátegui, la vinculación entre el arte y la vida en la vanguardia latinoamericana implicaría una comprensión dinámica –e incorporación activa– de la/s tradición/es que habilite la proyección, al mismo tiempo, hacia una dimensión utópica del *pensar* y el *hacer* la historia, más allá de las ideologías hegemónicas pero en diálogo con ellas. Sobre estas cuestiones volveremos con mayor detenimiento en

---

<sup>54</sup> En: *Literatura y Estética*, José Carlos Mariátegui. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2007: 114 – 117.

el próximo capítulo, al abordar específicamente este aspecto de la vanguardia latinoamericana: la relación entre el arte y la *praxis vital*.

Optar por una lectura ontológica de la identidad, así concebida por estos autores, implica adoptar una perspectiva limitada y limitante que no se corresponde con la complejidad que tuvieron los vanguardismos latinoamericanos en el tratamiento de este tema.

## 1.1 Los diversos nombres de América

Los distintos nombres adjudicados al sub- continente americano es una dimensión ineludible para pensar la identidad desde la conformación de los estados-nación pero también desde antes, en relación directa con procesos y hechos europeos que impusieron formas de pensar/se en el mundo.

Arturo Ardao<sup>55</sup> es un referente al momento de sistematizar el proceso nominativo de “las distintas Américas”. Desde sus orígenes, a fines del siglo XV, América Latina aparece –en palabras de Ardao– como “una prolongación de la originaria latinidad europea” (1986:29). Sin embargo, no será hasta el siglo XIX cuando se comience a utilizar esta denominación que demorará varias décadas en instalarse como tal. Ardao ubica en el siglo XIX, en la década del 50, el nacimiento de “la idea de América Latina” que fue en un primer momento complementaria de Hispanoamérica, como lo había sido también de Iberoamérica. Ardao señala al escritor y diplomático colombiano, radicado en París, José María Torres Caicedo como “el bautista de América Latina”.

Uno de los aspectos que resalta el autor uruguayo con respecto al significado del nombre *América Latina* o *Latinoamérica*, es el sentido supranacional que apunta a un proceso integracionista de proyecciones a nivel nacional y continental.

El segundo aspecto que se destaca es la referencia a una cultura determinada que surge de esta denominación:

---

<sup>55</sup> Ardao, A. *Nuestra América Latina*. Montevideo, Banda Oriental, 1986.

[...] el [nombre] de América Latina, o Latinoamérica –como nombre de un continente más que de un subcontinente- es el único, entre todos, que lo tiene en un sentido específico: en tanto que invocación, o apelación, a un modo de cultura; a aquel modo de cultura, por otra parte, que resulta ser el más arraigado y orgánico de la universalista tradición europeo-occidental. (1986: 47).

La denominación *Latina* expresó entonces la síntesis, y por tanto una concepción unitaria, de la cultura de las Américas española, portuguesa y francesa. Por otro lado, Ardao señala éste como un acto de autodenominación, como un gesto de voluntad histórica colectiva. Para el autor, este gesto singular es manifestación evidente de la búsqueda de una identidad. Sabido es también que, con esta denominación, *América Latina* buscó diferenciarse de una *América Sajona*, eco de la paralela confrontación que se estaba dando en Europa.

Según Ardao, el nombre *América Latina* conjuga tanto las dimensiones de lo nacional como de lo continental. Hacia mediados del siglo XIX, esta denominación habría significado:

[...] la primera idea de integración –o unión, como se prefería decir entonces- latinoamericana, en tanto que latinoamericana. Resultó ser, por eso solo, una redefinición de las relaciones entre las distintas secciones de América, o entre las distintas Américas; pero al mismo tiempo, una redefinición de las relaciones genéricas entre América y Europa. (1986: 46).

Ante esta denominación surge la necesidad de diferenciación con respecto a la América sajona, consolidada con más claridad hacia 1850. En ese contexto, el nombre *América Latina* aparece como una estrategia de preservación de lo latino frente al avance de lo sajón. Sin embargo, si bien, el nombre de América Latina se ubica históricamente a mediados del siglo XIX, será muy escaso su uso en adelante y al menos durante toda la primera mitad del siglo XX.

Ardao propone a Hispanoamérica, Iberoamérica y Latinoamérica como “tres grandes nacionalidades” (1986: 59) y considera que es precisamente en la literatura donde esta condición de *supranacionalidades* se hace más visible.

Tomando como camino paralelo el derrotero de la literatura en América Latina, Ardao señala tres grandes momentos para la consolidación de cada una de estas sucesivas denominaciones: del romanticismo al modernismo, a fines del siglo XIX, se ubicaría la literatura hispanoamericana, en la década de 1940 se ubicaría la literatura iberoamericana y hacia 1970 Ardao señala la consolidación de una literatura latinoamericana.

Coincidentemente, será recién hacia 1970 que la denominación *América Latina* se adopte como tal, a la par que lo hace la literatura latinoamericana, logrando, en el decir de Ardao, *universalizarse*. En reiteradas ocasiones el autor se refiere a América Latina como una “nacionalidad grande” para cuya constitución habría colaborado activamente su literatura como componente decisivo del ser latinoamericano.

Sobre este punto, es pertinente señalar que Walter Mignolo (2007), en la exposición de su teoría *decolonial*, retoma a Arturo Ardao, señalando otros matices en la gestación de esta “idea de América Latina”. El autor argentino profundiza en el papel decisivo que tuvieron los criollos, como élite local, en este proceso:

La historia de «América Latina» posterior a la independencia es la historia variopinta de la comunión voluntaria o involuntaria de las élites locales con la «modernidad», que entrañó el empobrecimiento y la marginación de los pueblos indígenas, africanos y mestizos. (2007: 81).

Ser incluidos en la modernidad conlleva el costo de la colonialidad cada vez más profundamente arraigada. La latinidad se adopta como identidad poscolonial en tanto “proyecto político de las élites criollo-mestizas.” (2007: 82). A su vez, sobresale en este escenario el rol jugado por Francia, buscando defender sus intereses en América y, al mismo tiempo, frenar la expansión creciente de Estados Unidos.

De acuerdo al panorama que plantea Mignolo, la idea de América Latina estuvo, desde sus orígenes, atravesada por múltiples intereses que cuestionan

bastante la visión que propone Ardao de una denominación *voluntaria* y *resultante de una legítima búsqueda* de consolidación de una identidad. Mignolo señala que la crisis de España en el siglo XVIII, al pasar a ser Francia el verdadero modelo político y cultural, no es argumento suficiente para explicar los orígenes identitarios de América Latina, tal como lo explica Ardao. El autor considera que los fundamentos de la identidad latinoamericana ya se encontraban en las colonias de fines del siglo XVII, de donde habrían abrevado los criollos de origen español. (2007: 84).

Mignolo alude al barroco visto desde las colonias, momento en que fueron definitivamente derrotadas las élites indígenas y habría surgido, en las palabras del autor, “la diferencia colonial” generada entre la élite hispana en el poder y la población criolla. Según Mignolo, en ese punto se originan los dos caminos posibles: la asimilación o el disenso. En aquellos que se inclinaron por esta última opción, se habría comenzado a gestar una identidad propiamente criolla.

Con respecto a la particular situación del criollo y su rol fundamental como generador de un proyecto latinoamericano, el planteo de Mignolo sigue la línea de pensamiento de Benedict Anderson<sup>56</sup>:

[...] los criollos disponían en principio de los medios políticos, culturales y militares necesarios para hacerse valer por sí mismos. Constituían a la vez una comunidad colonial y una clase privilegiada. Habrían de ser económicamente sometidos y explotados, pero también eran esenciales para la estabilidad del imperio. (2007: 93).

Particularmente, se puede tomar como ejemplo el caso argentino, en el que se erige al criollo como imagen central de la identidad autóctona. A este respecto se ha insistido en la *obsesión* de los argentinos, especialmente entre 1910 y 1920, por encontrar una identidad nacional, de hecho el centenario de la independencia argentina fue una oportunidad propicia y efectivamente aprovechada para alimentar el desarrollo del nacionalismo cultural. En los años vanguardistas, la

---

<sup>56</sup> Anderson, B. *Comunidades imaginadas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

obra borgeana se vinculará a las élites criollas urbanas, diferenciándose de la visión folklórica de América.<sup>57</sup>

## 1.2 La conformación de los estados-nación y los años sesenta

En la década de 1960, Rama<sup>58</sup> imaginó la identidad latinoamericana también en función de una *esencia*. Al referirse a la existencia de dos vanguardias Rama caracteriza una vanguardia que busca apropiarse totalmente de la tradición europea y advierte sobre los riesgos que van desde la incorporación de una lengua extranjera, lo que para él era una de “las formas más ostensibles de dependencia” (1973:63), hasta un contrabando de valores foráneos. Estos riesgos habrían afectado incluso a autores que habían intentado producir una obra que “se consagraba a elucidar un universo exclusivamente latinoamericano.” Esta visión de *lo latinoamericano* como algo que debe ser captado libre de contaminaciones extranjerizantes se traduce en un rechazo al llamado *universalismo*. Para reforzar su postura Rama no puede dejar de hacer referencia al Borges de la década del treinta para luego confrontarlo con la referencia ejemplarizante de Carpentier y *El reino de este mundo*. Nuevamente y esta vez de una manera mucho más directa, Rama alude a lo distintivo de la cultura latinoamericana:

[Alejo Carpentier] se propuso un desentrañamiento de **la esencia del continente**, pesquisando las fuentes y rezagos de una universalidad que en ella se guarecía como incesante memoria del paso de una historia que no dejaba de ser la de los conquistadores de una hora u otra. (1973: 63). El énfasis es nuestro.

Para Rama, el *vanguardismo* trasciende sus gestos circunstanciales y se inscribe en un “esfuerzo por la independencia cultural” (1973: 63). Para lograr

---

<sup>57</sup> Borges, J.L. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid, Alianza, 2008. Publicado por primera vez en 1926.

<sup>58</sup> Ángel Rama, “Las dos vanguardias latinoamericanas”. En: Maldoror, Montevideo, nro.9, noviembre, 1973: 58 – 64.



dicha *independencia cultural*, los escritores de la época ponen sus ojos en París como capital del cosmopolitismo cultural de aquellos años. En este contexto Rama afirma que los latinoamericanos nunca fueron en verdad protagonistas de la vanguardia de la que participaron, encontrarse en París era un modo de reencontrarse con América Latina y su *realidad única*. Este estado de alienación cultural al que se refiere Rama tiene mucho que ver con la misma lógica de la relación entre el arte vanguardista y la *praxis vital*. La experiencia vanguardista exige tener una conciencia clara acerca de la importancia de *los otros* para constituirse a sí misma, como expresión artística pretendidamente autónoma y al mismo tiempo con una identidad definida. El arte vanguardista no puede serlo si no se aleja de sí mismo, objetivándose en el gesto externo.

La condición *autónoma* del arte ha estado, de hecho, íntimamente ligada a la desvinculación entre el arte y la vida (Bürger, 1997: 99). En este sentido, el vanguardismo estaría negando dicha *autonomía* al propugnar la revinculación del arte con la *praxis vital*. Si, por el contrario, reconocemos en el vanguardismo la misión esclarecedora de las masas, caemos nuevamente en la paradoja del elitismo que pretende combatirse desde la *minoría esclarecida*. En este sentido, solo es posible criticar la realidad y transformarla desde la conciencia de esa paradoja inevitable que involucra el ser vanguardia, o al menos considerarse como tal.

### 1.3 ¿Identidad o identificaciones?

Al comienzo del capítulo anunciábamos la necesidad de repensar la noción de *identidad* cultural a partir de algunas herramientas teóricas del siglo XXI. Pretendemos complejizar esta categoría para visualizar mejor su apego a una ideología hegemónica en su versión vanguardista, reforzada a través de la cultura y el arte.

En un trabajo reciente, compilado por Stuart Hall y Paul du Gay<sup>59</sup>, se reconstruye el itinerario que el concepto de identidad ha recorrido, evidenciando el esencialismo entendido como rasgo tradicionalmente distintivo de la *identidad* en una concepción “integral, originaria y unificada” (2011: 13). Los autores revisan diversos aportes teóricos que parten del psicoanálisis freudiano, pasando por el deconstructivismo derrideano, hasta el poscolonialismo. Finalmente se llega a la recuperación del término *identificación* y las relecturas de la noción de *identidad* que éste habilita, pasando a concebirse en plural:

El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación. (2011: 17).

Coincidentemente con la perspectiva de Femenías, citada líneas atrás, también Hall plantea un concepto de *identidad/es cultural/es* más vinculadas al devenir que al ser y en ese sentido no se trata de:

---

<sup>59</sup> Hall, S. y du Gay, P. (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 2011.

[...] «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. (2011: 18).

La forma en que nos han representado y la representación que hacemos de nosotros mismos son dos aspectos complementarios del proceso de construcción de la/s identidad/es que debemos vincular con *la tradición*.

Walter Mignolo<sup>60</sup>, aparece como una de las voces latinoamericanas que propone alternativas teóricas para abordar los temas del colonialismo y la *colonialidad*<sup>61</sup> en América Latina. Aunque Mignolo no se detiene específicamente en el tema de la identidad latinoamericana, propone revisar la construcción de un pasado, una *tradición* colonialista que está introyectada en la imagen que tenemos de nosotros mismos, en la forma de pensarnos como *otros*. En ese sentido, su planteo manifiesta la necesidad de marcar *la diferencia*, delinear *lo distintivo*, pensarnos desde un lugar diferente al tradicional, al que hemos asumido como propio, sin serlo. Desde la perspectiva de Mignolo, la idea de América Latina resultó funcional al proyecto de las élites criollas que perpetuaron el colonialismo en lugar de desarrollar una crítica y ser capaces de construir un proyecto propio que, en las palabras del autor, no debía ser ni republicano ni liberal.

Mignolo parte de la base de que las colonias son necesarias para los centros imperialistas, conformando así lo que él denomina “las dos caras de la modernidad/colonialidad.” (2007: 78). Desde esta perspectiva, al incluirse en la modernidad, las élites criollas no habrían hecho otra cosa más que afincarse en la *colonialidad*. Mientras el colonialismo tiene diversas ubicaciones geográficas e históricas, la *colonialidad* de la que habla Mignolo sería “la matriz subyacente del poder colonial que siguió existiendo en Estados Unidos, América del Sur y el Caribe después de la independencia”. (2007: 92). Asimismo, en otra dimensión, el autor se refiere a la *colonialidad del ser* que se iría conformando mediante

---

<sup>60</sup> Mignolo, W.D. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa, 2007.

<sup>61</sup> Mignolo establece una diferenciación conceptual entre *colonialismo* y *colonialidad*, indicando que este último término es el más adecuado para referirse a la “lógica del dominio en el mundo moderno/colonial”, independientemente del contexto histórico y geográfico. 2007: 33.

procesos de conversión, adaptación y asimilación, generando una verdadera subjetividad, una colonialidad determinada por un “colonialismo interno” (2007: 92 - 100). Es en esta *colonialidad del ser* en la que se proyecta todo aquello que se nos atribuye pero también aquello que asumimos sobre nosotros mismos, como latinoamericanos en el mundo.

Desde una perspectiva hermenéutica, una autora que sí aborda específicamente el tema de la identidad latinoamericana, en su caso reflexionando desde América Latina, es Andrea Díaz Genis<sup>62</sup>. La autora se interesa por la “identidad narrativa” de América Latina tomando como principal texto inspirador el *Calibán*, de Fernández Retamar en sus intertextualidades con *La tempestad*, de William Shakespeare. Nos interesan aquí las preguntas que la autora plantea, dejando expuestos puntos comunes a los diversos enfoques teóricos sobre el abordaje de la identidad latinoamericana:

¿Qué es la identidad, por qué hablamos de construcción de la identidad o de las identidades? ¿La identidad es algo que se descubre o que se inventa? ¿Implica, en definitiva, algo que está allí, o algo a lo que llegamos producto de una interpretación o interpretaciones? (2004: 21).

En términos generales, podemos pasar en limpio la noción de *identidad* como una construcción que surge de la interacción con los otros; por tanto histórica y socialmente determinada, cambiante, y que se genera fundamentalmente a partir de la identificación (o no) del sujeto con determinadas posiciones a las cuales se le convoca.

En todos los casos, es muy difícil evitar la categoría de *sujeto* al tratar el tema de la/s *identidad/es*, aún cuando utilicemos el plural. Esto en gran medida se puede atribuir al tratamiento que el término ha tenido originariamente en el ámbito de la psicología. Por esta razón decíamos que es necesario volver al concepto de *tradicción*, porque es el que nos ubica en la dimensión cultural de una posible identidad latinoamericana.

---

<sup>62</sup> Díaz Genis, A. *La construcción de la identidad en América Latina. Una aproximación hermenéutica*. Montevideo, Nordan, 2004.

Sobre este punto, intentamos realizar una lectura de las vanguardias como fenómeno cultural en el que está presente una noción de *identidad* que se puede delinear en torno a tres posturas diferentes y que, a su vez, aparecen relacionadas entre sí: una identidad universal (occidental, eurocéntrica), una identidad regional que se circunscribe en una primera instancia a los países de habla hispana y más tarde se hace extensiva a los países “latinos”, diferenciándose así de los EEUU; y finalmente la idea de una identidad nacional (reivindicada, en principio, en nombre de una búsqueda que permita la diferenciación del pasado colonial y del modelo cultural hegemónico europeo). En los dos últimos casos, uno de los temas más conflictivos para la vanguardia latinoamericana fue el vínculo con España y su cultura. Este aspecto en particular generó diversas posiciones, predominando mayormente la visión de una «América hispánica», generando la automática exclusión del Brasil. Estas posturas se traslucen claramente en las distintas producciones vanguardistas latinoamericanas, entrando muchas veces en contradicción y en algunos casos, encontrándose complejamente interpenetradas.

Partiendo de la idea de que la identidad cultural no puede concebirse en sentido estático y permanente, necesariamente debemos considerar los discursos que fueron centrales en el período que nos ocupa y que influyeron en la idea de América Latina, a comienzos del siglo XX. Discursos que atraviesan las expresiones innovadoras de un arte que, precisamente, buscaba *lo nuevo* en relación a una *tradicción* que se reconfigura con determinadas peculiaridades, en cada realidad nacional.

## 1.4 Cosmopolitismo y Nacionalismo

Tanto el nacionalismo como el cosmopolitismo son dos discursos que aparecen interactuando en los intelectuales y artistas de la época, además de ser dos conceptos íntimamente vinculados a la modernidad ilustrada. Por otra parte, como señalábamos antes, *lo nacional* no deja de ser una abstracción que difícilmente pueda encontrarse en sentido absoluto; más difícilmente si pensamos en una *literatura nacional* como signo de identidad unificada. En este sentido, la interpenetración entre nacionalismo y cosmopolitismo no solo se dio de hecho en la vanguardia latinoamericana como un componente de la poética vanguardista, sino también como parte del discurso crítico **sobre** la vanguardia<sup>63</sup>.

En el ensayo “El proceso de la literatura”<sup>64</sup> de 1928, Mariátegui divide “el proceso normal de la literatura de un pueblo” en tres períodos, designados respectivamente como el colonial, el cosmopolita y el nacional. Mariátegui aplica este modelo a la realidad peruana considerando en líneas generales que los dos primeros períodos fueron negativos en la medida en que impidieron la nacionalización de dicha literatura. Durante el período colonial, lo más negativo habría sido la excesiva influencia de España, en el período cosmopolita el problema sería la penetración extranjera. Lo fundamental para el autor es llegar al tercer período para que Perú logre desarrollar su propia personalidad. En el transcurso de su planteo, Mariátegui reconoce la necesidad de una *tradición*, aunque en el caso peruano ésta debió haber sido la tradición indígena, no la occidental:

El arte tiene la necesidad de alimentarse de la savia de una tradición, de una historia, de un pueblo. Y en el Perú la literatura no ha brotado de la tradición, de la historia, del pueblo indígena. Nació

---

<sup>63</sup> Considerando los autores que hemos seleccionado, es el caso de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y también Arturo Uslar Pietri.

<sup>64</sup> En: Mariátegui, J. C. *Literatura y Estética*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2007: 129 – 253. Originalmente, este ensayo fue incluido en último lugar dentro del volumen *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de 1928.

de una importación de literatura española; se nutrió luego de la imitación de la misma literatura. Un enfermo cordón umbilical la ha mantenido unida a la metrópoli. (2007: 141).

En esta concepción, el nacionalismo es el estadio deseable, asociado con una identidad capaz de distinguirse de lo europeo-occidental, siendo además parte de un proceso evolutivo en el que resuena la idea de *maduración* de una cultura determinada. La etapa colonial sería un período de dependencia respecto de una cultura ya madura, más prestigiosa; el cosmopolitismo implicaría el vínculo con los otros, no exento de un anhelo de emulación y, finalmente, el nacionalismo habilitaría la consolidación de una identidad autónoma, distinta entre las otras. El mantenerse unido a la metrópoli aparece representado como “un enfermo cordón umbilical”, marca de un retraso insano en ese proceso evolutivo que sería preciso completar.

Rosenberg (2006) también hace referencia a este ensayo de Mariátegui y se ocupa especialmente del lugar que tiene la etapa cosmopolita en ese proceso evolutivo hacia una literatura realmente nacional. En consonancia con la postura de autores como Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, se plantea el acercamiento y conocimiento de *lo universal* como un camino necesario y seguro hacia nosotros mismos. En este sentido, Rosenberg señala que ya tiene antecedentes en el pensamiento de Mariátegui la visión del proceso de la literatura latinoamericana como un movimiento dialéctico que culminaría en el logro de una síntesis entre modernidad y tradición, cosmopolitismo y nativismo, universalismo y particularismo (2006: 137). La incorporación de las influencias europeas se visualiza como un paso necesario del proceso:

This process represents a necessary step toward **a real national** literature characterized by a certain present-oriented indigenismo –not pursuing a return to an indigenous ideal, but engaging in the vindication of a cause. A maturation of the national literary character would succeed the stages of mimicry and incorporation. (2006: 138). El énfasis es nuestro.

Vemos cómo se insiste en la idea de la evolución y necesaria *maduración* de la literatura y la cultura nacional.

A comienzos del siglo XX, en la interpenetración estética y política de las vanguardias, se puede apreciar un impulso de cambio esperanzador hacia otra etapa de la modernidad que pretendía ser post-burguesa. Precisamente por eso, las vanguardias se plantean como necesariamente efímeras, totalmente contrarias a su institucionalización artística o a morir consagradas en el museo, como una parte más de la *tradición*. Sin embargo, en torno a temas recurrentes en la vanguardia latinoamericana —como, por ejemplo, la forma de posicionarse ante Europa y especialmente en el vínculo con España— dicha relación entre *lo nuevo* y *la/s tradición/es* resulta muy conflictiva y por momentos, contradictoria. En este sentido, en los distintos textos vanguardistas se pueden observar diversas concepciones de la *tradición* que aparecen atravesadas por ideas más tendientes al cosmopolitismo que al nacionalismo y viceversa. En la medida en que se concibe una *tradición nacional* o una *tradición universal/occidental /europea*, necesariamente es distinta la idea de novedad que cada una de ellas conlleva ya que *lo nuevo* en esta lógica solo tenía sentido en relación a *lo tradicional*. A su vez, en el ejercicio de asociación de términos, podemos vincular *lo nacional* con *la tradición*, teniendo en cuenta también que *lo nacional* aparece planteado en algunos textos de la época como *nación continental* (es decir, identificando la región hispano o latinoamericana con lo nacional). En la medida en que se reconoce lo nacional como la unificación del conjunto de identificaciones que permite pensar en una identidad (en sentido ontológico, como unidad absoluta e inmutable), el cosmopolitismo sería la instancia de equiparación con los otros, desde la singularidad de lo hispano/latinoamericano. Al mismo tiempo, es una prueba de existencia (*ser* en el mundo) y una instancia de trascendencia e integración que, paradójicamente, los intelectuales de la época percibían como un rasgo de autonomía.

En términos generales, el cosmopolitismo está emparentado con el *universalismo* y también con el *internacionalismo*, aunque este último término será popularizado recién a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Una



definición general de *cosmopolitismo* lo caracteriza como una “doctrina que niega las divisiones territoriales y políticas (patria, nación, estado) afirmando el derecho del hombre, y en particular del intelectual, a definirse ciudadano del mundo.” (Diccionario de política, 1998: 379)

En sus orígenes históricos en la filosofía griega, los antecedentes más remotos del término se ubican en el siglo VII AC, con Anaximandro; pero serán los estoicos (siglos III y II AC) los primeros en concebir el cosmopolitismo en los términos más modernos al aludir a una *razón universal* como principal componente del mismo, la cual regularía la conducta del hombre aportándole normas de acción como base del derecho natural. En 1784 Kant utiliza el término en su *Filosofía de la historia*<sup>65</sup>, con el sentido que se perpetuará en el pensamiento moderno y que tendrá decisiva influencia en las vanguardias de comienzos del siglo XX. El desarrollo de la idea en Kant se vincula con el Derecho en lo que tiene que ver con la necesidad de salvaguardar la paz entre los diversos Estados, generando un equilibrio universal que pueda garantizarla:

[...] por el empleo de todas las fuerzas de la comunidad en armamentos, que se enderezan unos contra otros, por las devastaciones propias de la guerra y, más todavía, por la necesidad de hallarse siempre preparados, se obstaculiza el completo desarrollo progresivo de las disposiciones naturales, pero los males que surgen de todo ello, obligan también a nuestra especie a buscar en esa resistencia de los diversos Estados coexistentes, saludable en sí y que surge de su libertad, **una ley de equilibrio y un poder unificado que le preste fuerza; a introducir, por tanto, un estado civil mundial o cosmopolita, de pública seguridad estatal**, que no carece de peligros, para que las fuerzas de la humanidad no se duerman, pero tampoco de un principio de igualdad de sus recíprocas acciones y reacciones, para que no se destrocen mutuamente. (1987: 55/6). El énfasis es nuestro.

En el origen mismo del término estaba implícita la noción de universalidad. En este sentido, es habitual que se oponga el Cosmopolitismo al

---

<sup>65</sup> Kant, I. *Filosofía de la Historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Nacionalismo, planteándose muchas veces a aquel como una amenaza para la identidad nacional.

En los diversos contextos históricos, el cosmopolitismo estuvo tanto vinculado a un ideal universalista de paz y comunión entre los hombres (centrado básicamente en una idea de empatía universal que permite identificar elementos comunes a todos los seres humanos), así como también dio lugar a ambiciones imperialistas en conflicto con los intereses nacionales. Esto explicaría la identificación que muchas veces se produce entre nacionalismo y antiimperialismo, siendo esta una asociación imprecisa en la medida en que se identifica la ideología nacionalista con una de sus consecuencias o efecto asociado.<sup>66</sup>

Si retomamos el período de la Ilustración como un momento clave para el tema que nos ocupa, esto puede verse en consonancia con la idea de que hubo dos ilustraciones o al menos dos etapas bien diferenciadas. Una primera etapa estaría determinada por el concepto de *humanidad*, centrada en una concepción libertaria del hombre, sostenida en la individualidad autónoma. Esta primera etapa o *cara luminosa* de la Ilustración iría acompañada de otra, absolutamente determinada por una racionalidad excesiva, burocrática, la racionalidad propia de una modernización que no deja lugar a las diferencias, a la diversidad, ni siquiera al espíritu crítico.<sup>67</sup>

Al repasar la vinculación que establecíamos entre *cosmopolitismo* y *universalismo* como parte fundamental del proyecto moderno ilustrado, vemos que en una segunda etapa o lo que sería la evolución histórica de la idea original de la cosmópolis ilustrada, termina degenerando en fundamento para la dominación imperialista.

---

<sup>66</sup> En el *Diccionario de política*, se define el nacionalismo como “criterio de legitimidad para la formación de un estado independiente en el mundo moderno”, vinculado a las ideas de unidad y de independencia de la nación. En este sentido, el nacionalismo implica defender y preservar esa unidad e independencia, fundamentales para la existencia interna e internacional del estado soberano.

<sup>67</sup> Ricardo Forster, “Luces y sombras del siglo XVIII”. En: Casullo, N., Forster, R. y Kaufman, A., *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires, Eudeba, 2009: 255 – 271.

### **1.4.1 Dos visiones latinoamericanas del cosmopolitismo y el nacionalismo en las vanguardias: Jorge Schwartz y Celina Manzoni**

Jorge Schwartz reedita en 1993 la que fue en 1982 su tesis de doctorado, titulada *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte*<sup>68</sup>. A su vez, en 1998, Celina Manzoni realizó su tesis de doctorado sobre la publicación cubana, *revista de avance*, centrándose en el tema del nacionalismo en las vanguardias y, tras obtener el premio Casa de las Américas, publica en 2001, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*.<sup>69</sup> Nos apoyaremos especialmente en estos dos trabajos para profundizar el alcance que tuvieron estas ideologías en el fenómeno vanguardista. Importa también señalar que en 1991, en su selección de textos de las vanguardias latinoamericanas<sup>70</sup>, Schwartz incluye un apartado que titula “Nacionalismo vs. Cosmopolitismo” (1991: 493 – 517). El autor propone una confrontación entre ambas concepciones como parte de “la polémica cultural más constante y compleja del continente latinoamericano.” (1991: 493).

Schwartz y Manzoni abordan los discursos respectivos del Cosmopolitismo y el Nacionalismo a través de determinados autores y publicaciones. A su vez, los dos autores toman la década del veinte como el período más significativo y sobre el que hay mayor consenso crítico en la periodización de las vanguardias latinoamericanas.

En el caso de Schwartz, el autor hace un cruce entre la vanguardia argentina y la brasileña tomando como principal objeto de estudio las producciones de Oliverio Girondo y Oswald de Andrade; mientras que Manzoni se centra en el estudio de la publicación cubana, *revista de avance*.

---

<sup>68</sup> Schwartz, J. *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Rosario, Argentina. Beatriz Viterbo Ed., 1993.

<sup>69</sup> Manzoni, C. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana, Casa de las Américas, 2001.

<sup>70</sup> Schwartz, J. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991.

Al tratar el tema del cosmopolitismo como componente fundamental en las vanguardias del veinte, Schwartz no hace referencia al pensamiento kantiano sino que alude al uso del término en el siglo XVI, para luego proyectarlo en su aparición en la producción textual de autores como Baudelaire o Whitman, en el siglo XIX. El autor explicita que su interés en el cosmopolitismo va unido a la acepción que el término habría adquirido en ese siglo definiendo: “[al] cosmopolita como el ciudadano capaz de adoptar cualquier patria.” (1993: 17).

Lo cierto es que el autor abordará solamente esta cuestión en la medida en que considera a ciertos escritores como “verdaderos cosmopolitas desde el punto de vista de su producción textual, [aunque] nunca hayan salido de sus lugares de origen.” (1993:17).

En este sentido, Schwartz hace un uso del término que parece acercarse más a una especie de pensamiento o arte cosmopolita en sentido abstracto, dejando de lado las connotaciones que el término tiene por su evolución e incluso por las vinculaciones con la problemática identitaria.

Schwartz irá configurando el sentido del cosmopolitismo en tanto poética, teniendo como referentes a Rubén Darío y Horacio Quiroga presentados como autores predecesores de una *nueva sensibilidad*, tomando como eje común sus respectivos viajes a París, cosmópolis de la época por excelencia. Schwartz también lo caracteriza como *realidad extra-textual*, haciendo referencia a la verificación biográfica en “el cosmopolitismo de las maletas” (1993: 61).

Es así que el cosmopolitismo va delineándose como un tipo de literatura, tanto en la forma como en el contenido de los textos que inauguran esta “poética de lo nuevo”, pero también como una manera de anhelar lo europeo y trascender las fronteras locales en un sentido físico concreto. Siendo, si se quiere, éste último sentido el más directamente vinculado al significado original del término.

Con respecto a la forma y el contenido de los textos vanguardistas, Schwartz señala diversos aspectos, como por ejemplo, el uso del francés o el inglés en los títulos; marca —según el autor— de *internacionalismo*. Schwartz utiliza el término *internacionalismo* y la expresión *sens global* como términos intercambiables que parecen también superponerse a la propia noción de

cosmopolitismo. Por ejemplo, se hace referencia al *internacionalismo* de Gironde, complementario de un *sens global* que lo habrían llevado a incluir lo americano en lo europeo, por contraposición a la “anagnórisis de lo nacional” (1993: 65), que habría experimentado Oswald de Andrade tras la experiencia del viaje al extranjero y un Mário de Andrade que “nunca precisó salir del Brasil para sensibilizarse a los problemas de una cultura nacional, que lo preocuparían durante toda su vida.” (1993: 65).

En estas asociaciones de términos Schwartz amplía el abanico de significaciones del *cosmopolitismo*, confirmando lo que observábamos antes, su intención es mantenerse en el plano del análisis textual y allí no parecería haber dos interpretaciones posibles de lo que es el centro cosmopolita en la vanguardia latinoamericana de los años veinte. Este abordaje se confirma en ciertos pasajes de la nota preliminar, en la reedición de 1993:

Para explicar lo literario, el canon se ha desplazado hacia el estudio de los imaginarios sociales. La crítica cultural impone nuevos objetos tales como: el fin de siglo o los antecedentes de la vanguardia, el folletín y el discurso periodístico, el cuerpo, lo femenino, lo autobiográfico, las minorías culturales, los discursos fundacionales, las utopías y el regionalismo y sus márgenes en vez del centro cosmopolita. (1993: 7).

En el metadiscurso de Schwartz no queda del todo clara la idea de “lo literario” que postula el autor, como si verdaderamente fuera posible despojarlo del bagaje teórico pos-vanguardista. Tampoco hoy nos parecen ya tan nítidas las diferencias entre “los márgenes del regionalismo” y “el centro cosmopolita”, el desplazamiento del canon tal vez nos permita revisar algunos supuestos que habiliten una relectura del fenómeno vanguardista como tal.

Es posible observar que —siguiendo la línea de investigación de Octavio Paz<sup>71</sup>— en *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte* Schwartz basa fuertemente su investigación en la vinculación entre vanguardia y Romanticismo, radicando en éste último los antecedentes de aquellos movimientos de ruptura. En

---

<sup>71</sup> Paz, O. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

las vinculaciones que Schwartz va estableciendo entre un fenómeno y otro, el autor señala en diversas ocasiones la *dependencia*, la *asimilación* y la *incorporación* de los modelos europeos por parte de los vanguardistas latinoamericanos. Las distintas alusiones son siempre presentadas por analogía con los referentes románticos y de la vanguardia europea. También en ese sentido el autor concibe el cosmopolitismo en la vanguardia latinoamericana:

El signo cosmopolita se da en Huidobro a partir de la asimilación e incorporación de los modelos europeos de vanguardia en su propia poesía. (1993: 46).

Es decir, Huidobro habría sido cosmopolita por *imitación* y *asimilación* de lo extranjero. Asimismo, la lógica de la *importación* y la *exportación* es también frecuentemente utilizada por Schwartz para explicar las complejas relaciones entre lo autóctono y lo foráneo, entre lo local/nacional y lo europeo/cosmopolita. Por un lado, autores como Huidobro y Borges habrían sido los pioneros en la “importación” de la nueva estética vanguardista y, por otra parte, propuestas como la Antropofagia brasileña tendrían una intención “exportadora”, luego de haber *incorporado* el modelo:

[...] Oswald decide incorporar lo extranjero a su texto, para realizar una obra de exportación. De ahí la metáfora de devorar en forma antropofágica la cultura ajena [...] (1993: 65).

En el paisaje de las vanguardias latinoamericanas, Mário de Andrade y Vicente Huidobro son dos de los autores que más reflexionaron sobre la teoría del poeta como verdadero *demiurgo*. En ambos aparece la inquietud por el lenguaje como materia creativa y también ambos produjeron textos de intención predominantemente teórica sobre el tema<sup>72</sup>. Por otra parte, textos como “Modernismo y acción”, de 1925 o el “Prefacio para *Macunaíma*”, de 1926,

---

<sup>72</sup> En el caso de Mário de Andrade, un buen ejemplo es el paratexto, “Prefácio interessantíssimo” a la *Paulicéia Desvairada*, de 1922. En el caso de Huidobro, podemos citar “Non serviam”, de 1914 y el “Arte poética”, de 1916, seguidos de los manifiestos creacionistas de la década del veinte.

muestran un Mário de Andrade también preocupado por lo que él denomina “la entidad nacional de los brasileños”.

En 1922 se publica en *Paulicéia Desvairada*, el “Prefacio interesantísimo” de este mismo autor (Schwartz, 1991: 120 – 125). Como paratexto, el prólogo está escrito en verso libre con rasgos argumentativos que permiten asociarlo con la estética del manifiesto. Siguiendo algunos preceptos románticos, Mário de Andrade se refiere a la creación poética como un proceso de necesario desplazamiento de la emoción: “Arte es mondar más tarde el poema de repeticiones fastidiosas, de sentimentalismos románticos, de pormenores inútiles o inexpresivos.” (1991: 121). Esta concepción se puede ya rastrear en poetas como el prerromántico John Keats<sup>73</sup>, quien invierte la concepción platónica: la belleza como *producto* de la verdad; mientras que el poeta inglés sujeta el valor filosófico de verdad al valor estético de belleza.

En el mismo año que muere Keats nace uno de los más influyentes poetas del Simbolismo francés y el referente ineludible para la definición de la belleza moderna. Charles Baudelaire<sup>74</sup> logra sintetizar los aspectos novedosos, la transitoriedad de la belleza moderna, junto con lo eterno:

Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, a veces o todo a la vez, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin ese segundo elemento, que es como la envoltura divertida, brillante, aperitiva del pastel divino, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, ni adaptado ni apropiado a la naturaleza humana. (2009: 29).

Nacido en 1821, Baudelaire vivió las barricadas del París de 1848 cuando apenas tenía 27 años, nueve años después aparece la primera publicación de *Las*

---

<sup>73</sup> Particularmente en el poema *On a grecian urn*, Keats expone con toda claridad esta concepción de la belleza que deviene del objeto, la creación artística. Por otra parte, es significativa su elección de una posible, antigua urna griega como objeto inspirador para el ejercicio de éfrasis que al mismo tiempo está aludiendo al lugar que tiene *lo clásico* en el Romanticismo y por extensión de la *tradición de ruptura*, también en las vanguardias. En: Cortázar, J. *Imagen de John Keats*, Buenos Aires, Suma de Letras, 2004: 288 – 315.

<sup>74</sup> Charles Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, 1863. En: Baudelaire, Ch. *Arte y modernidad*. Buenos Aires, Prometeo, 2009: 27 – 69.

*flores del Mal* y en 1863 reflexiona de este modo sobre su época y el concepto de belleza moderna. La sensibilidad del poeta deja al descubierto los efectos más nocivos para el hombre del progreso y el positivismo, productos de la modernidad deshumanizadora. Al mismo tiempo, no podemos desconocer al dandy y sus tendencias aristocráticas y aristocratizantes acerca del arte y la vida. En este sentido, lo bello se diferencia de lo natural y la propia existencia del dandy y del *flaneur* se vuelven una obra de arte en sí misma, en la que la bohemia convive permanentemente con los grandes salones y *el buen gusto*. En esta dimensión de la vida y la identidad de Baudelaire como artista de su época, también encontramos el cruce de lo transitorio y lo permanente. Incluso París, durante el siglo de Baudelaire y el siguiente, capital cosmopolita por excelencia, funciona para ilustrar la síntesis de *lo nuevo y lo viejo*.

Si retomamos la vinculación con Mário de Andrade, dentro de los postulados estéticos más importantes de los que aparecen en el *Prefacio*, encontramos que el poeta brasileño relaciona la naturaleza con la belleza como valor estético inmutable en tanto *natural*, lo que se diferencia de la belleza artística por ser *convencional*. Al igual que Huidobro, Mário de Andrade se manifiesta en contra de la mimesis de la naturaleza para reafirmar que la belleza artística será tanto más valiosa y *subjetiva*, “cuanto más se aparte de la belleza natural.” (Schwartz, 1991: 121).

Mário de Andrade también toma posición sobre el problema de la reproducción del pasado y la necesidad de superarlo:

Sé que puede ser moderno un artista que se // inspire en la Grecia de Orfeo o en la Lusitania // de Num´Alvares. Reconozco la existencia de // temas eternos, pasibles de adaptación por la // modernidad: universo, patria, amor y la // presencia de los ausentes, ex goce amargo de infelices. [...] **En realidad somos los primitivos de una nueva era.** Estéticamente fue a buscar entre // las hipótesis hechas por psicólogos, naturalistas y // críticos, sobre los primitivos de las eras pasadas, la // expresión más humana y libre del arte. [...] **El pasado es lección para meditar, no para // reproducir.** (Schwartz, 1991: 124). El énfasis es nuestro.



El pasado, la/s tradición/es son parte necesaria del presente pero eso no debe impedir la creación novedosa, la búsqueda de una expresión propia.

Como ya dijimos, en la concepción estética de Mário de Andrade y Vicente Huidobro, es fundamental la idea de un arte anti-mimético para alcanzar la realización de un genuino acto de creación.

También de este aspecto se ocupa Schwartz (1983) aludiendo a los mecanismos que los vanguardistas utilizaron para lograr ese objetivo: “autonomía de los signos con relación a sus referentes”, “proceso de carnavalización”, “subversión de los géneros”, introducción de formas coloquiales y “lo cotidiano en el arte” (1983: 67). En todos los casos, el eje de su argumentación pasa por la equiparación con el modelo vanguardista europeo, focalizado en las innovaciones estéticas. Desde esta perspectiva, se reconoce la complejidad de *lo nacional* coexistiendo con esta veta más experimentalista:

[...] posiciones polarizadas como la de Gironde, quien solo años más tarde ha de evolucionar, al menos en materia poética, hacia una conciencia de lo nacional-, se contraponen a la de Oswald de Andrade, quien, desde muy temprano, hace de su concepto de antropofagia una reflexión sobre el carácter «original» de la cultura brasileña. (1983: 67).

Más adelante nos detendremos en la antropofagia, uno de los principales aportes de las vanguardias latinoamericanas en este conflictivo vínculo entre cosmopolitismo y nacionalismo que también puede verse proyectado en la relación entre la/s tradición/es eurocéntrica/s y los intentos latinoamericanos de conformar una autonomía cultural. Dentro de este entramado entre estética y política, Schwartz aludía antes a Huidobro como un claro representante de esa estética cosmopolita, centrada en la novedad de la forma y la creación anti-mimética. En ese sentido, no suele asociarse a Huidobro con la vanguardia política. Sin embargo, se conocen algunos episodios de su biografía que determinarían lo contrario (Schwartz, 1991: 67), entre ellos se destaca, en 1925, su candidatura a la presidencia y ya en la década siguiente es conocida también su intención de participar en la Guerra Civil española, e incluso en 1944, la entrada a

Berlín junto con los aliados de la Segunda Guerra Mundial. Estas referencias se pueden tomar como mecanismos de *comprobación* similares a los que luego se verán con mayor evidencia en los sesenta, aunque en el contexto vanguardista no tuvieron el mismo peso con respecto a la pretensión de coherencia entre el arte y la vida del artista *revolucionario y comprometido*. Decíamos que, en este contexto, Huidobro es quizás uno de los artistas de vanguardia más claramente vinculado a la veta esteticista y cosmopolita del vanguardismo latinoamericano y, en ese sentido, menos exigido en su producción artística con respecto al posicionamiento político e identitario del subcontinente americano respecto de los centros urbanos. Schwartz (1991: 67 – 68) señala que el creacionismo ha sido muy estudiado, en contraste con el poco interés que suscitó el vanguardismo chileno en general. Por estas razones, no hemos querido detenernos particularmente en producciones de Huidobro, sino que hemos elegido un manifiesto representativo del vanguardismo chileno del veinte, el cual nos permite visualizar aspectos que trascienden un autor específico.

Bajo la influencia futurista y con un fuerte sentir cosmopolita, en 1922 aparece suscrito por diversos autores de la vanguardia chilena el manifiesto “Rosa Náutica”<sup>75</sup>. Vicente Huidobro aparece como una de las *adhesiones* junto a Jacques Edwards, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Norah Borges y Manuel Maples Arce.

El manifiesto comienza planteando la reivindicación de las innovaciones cosmopolitas que, desde el modelo europeo, se asociaban naturalmente con las vanguardias:

**Europa es hoy el tablero de una planta eléctrica,** donde se abren bajo el gobierno de fosforescentes operadores, las múltiples rosas amarillas de las ampolletas. Y de ese enorme tablero parten incontables ISMOS, cables submarinos o terrestres que han buscado los intersticios eocénicos, traspasando inverttebralmente los estratos seculares para **transmitir a los cuatro esquinas de la Rosa Náutica la nueva vitalidad eléctrica, la futurista**

---

<sup>75</sup> “Rosa Náutica” fue originalmente difundido en el único número de *Antena – Hoja vanguardista*. En: Schwartz, 1991: 95 – 97.

**sensibilidad y dehiscencia jugosa del humor que en Europa, corazón del planeta, han sustituido a los ancestralismos fatalistas.** (Schwartz, 1991: 95). El énfasis es nuestro.

La fascinación por las imágenes urbanas y la electricidad remite a la modernolatría de corte futurista que se reconoce en la vanguardia originalmente europea, la que no deja de ser impugnada desde el rechazo al gesto de imitación:

[...] las transparentes mediocridades locales reafirmaron las impugnaciones de los otros, y hubo un admirable coro de ranas, entre los terciopelos de sus pantanos, alarmadas por ver salir una luna nueva, una luna de madera forrada con papel de plata [...] (1991: 96).

Se destaca la naturalidad de la vanguardia en Europa y, de algún modo, el *atraso* chileno, denominado *Laponia espiritual*; con respecto a *lo nuevo*. La novedad está planteada en el conocimiento de *lo ajeno* como vía para encontrar *lo propio*. Solo unos pocos parecen haber reconocido esta necesidad, se alude a los jóvenes como el colectivo de referencia que suscribe el manifiesto, aquellos que dicen pertenecer al futuro y que solo en ese contexto hallarán explicación para su obra, la esencia de la vanguardia se encuentra en esa conciencia de *adelantados*: “Tenemos la juventud de los calendarios, que hacia la tarde ya no son sino un montón de hojas amarillas: pero nuestra hora la viviremos cien años más tarde.” (1991: 97).

Siempre dentro de un estilo provocador, el manifiesto se cierra con una alusión al pasado y la tradición, anquilosada, atrofiante:

Los viejos «poetas», en sus sillones valetudinarios, harían bien en saludarnos agitando las banderas grises de sus manos. Ellos y todos los que viven la actualidad de hace cincuenta años, deberían abrir las ventanillas de sus desvanes psicológicos, para vernos, a nosotros, que vivimos la actualidad futura. (1991: 97).

Como venimos planteando acerca de la forma en que se plantea esta conflictiva relación con la/s tradición/es desde distintas posturas, los

vanguardistas del veinte intentaron dar cuenta de esta tensión constante y ensayar respuestas, tanto en el plano estético como en el político. En el *Manifiesto Pau-Brasil* de 1924 (Schwartz, 1991: 137-141), Oswald de Andrade plantea que la clave está en la vinculación con *el otro*, a partir de procesos de asimilación y reelaboración de lo asimilado que ya iba dejando asentadas las bases de la Antropofagia. El poeta brasileño demuestra la conciencia de que no es posible prescindir de la cultura hegemónica, aunque esto no implica una aceptación pasiva sino que explicita los mecanismos de la conformación activa de un nuevo estado de cosas. Tradiciones y cultura nacional están en necesario diálogo e interacción con la cultura cosmopolita, eurocéntrica. En este sentido, la postura de Oswald de Andrade implica también la fusión de *lo culto* y *lo popular*. *Lo nuevo* radicaría entonces en la actitud de receptividad pero también en la capacidad antropofágica y creadora del artista latinoamericano, pero también del hombre que busca conformar una identidad propia. Esta dimensión del pensamiento vanguardista de Oswald de Andrade, se revela con mucha más determinación en el *Manifiesto antropófago*, de 1928. Si en el *Manifiesto Pau-Brasil* todavía podía verse con claridad la presencia del objeto estético, en el *Manifiesto antropófago* pasa a primer plano el sujeto social, en su dimensión colectiva (Schwartz, 1991: 143).

Sin dudas, la *antropofagia*<sup>76</sup> es uno de los conceptos más valiosos que surgió de las vanguardias latinoamericanas. No encontramos categoría más *situada* que la antropofagia, abarcando todas las dimensiones de *la relación con y a pesar de* Occidente, Europa, España y Estados Unidos. En esta misma línea de pensamiento citábamos a Schwartz (1991: 67), refiriéndose a la antropofagia de Oswald de Andrade y la *originalidad* latinoamericana como una inquietud que atraviesa el vanguardismo en sus diversas manifestaciones.

Celina Manzoni (2001) se centra en la vanguardia cubana para irradiar, desde allí, algunas concepciones de América Latina que permiten repensar las tensiones existentes entre nacionalismo y cosmopolitismo, e incluso el internacionalismo. La autora parte de la afirmación del auge internacionalista de

---

<sup>76</sup> Sobre la teoría antropofágica y la trascendencia que tuvo la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade como ejercicio de la misma y símbolo de la nacionalidad brasileña, cf. Rosenberg, 2006: 77 – 105.

los años veinte, señalando el importante papel del también *internacionalista* imperialismo estadounidense que en los años veinte se encuentra en ascenso.

Más allá de las particularidades del contexto cubano, la autora revisa algunas concepciones clásicas del nacionalismo y su extrema complejidad conceptual. Finalmente, llega a la vinculación entre nacionalismo e identidad. Manzoni cuestiona la postura de Anderson (2007) advirtiendo sobre los riesgos de una postura como esa: “Desde un punto de vista político, la refutación al nacionalismo suele censurar una tendencia que parece acompañada urbi et orbe: el autoritarismo.” (2001: 259). Con estos componentes es que se va configurando la fuerza de las posturas nacionalistas en los años veinte, muchas veces visto como la apuesta más segura para escapar del imperialismo y como forma de *preservar*, *descubrir* y al mismo tiempo *construir* una identidad *propia*. Es así que para estos intelectuales y artistas *de vanguardia*, el nacionalismo parece haber sido el camino más cierto, el más indudable, aunque a cada paso surjan imprecisiones y hasta contradicciones.

## 1.5 Nacionalismo e Internacionalismo

El siglo XVIII es la época de los ideales universalistas pero, al mismo tiempo, es una época marcada por el surgimiento, en Europa occidental, del nacionalismo y la consolidación, en Hispanoamérica, de los estados nacionales.

El término *nación* comienza a introducirse en el discurso político a partir de la revolución francesa, pero recién en la mitad del siglo XIX se consolida el significado actual en su vinculación con el estado. Hay dos aspectos de este concepto y su historia que son relevantes para nuestro planteo: la construcción ideológica de la nación, sujeta a los intereses de un estado (burocrático y centralizado) y, por esto mismo, la limitación histórica del nacionalismo como una forma de organización del poder político que podría estar llegando a su fin.

Si ampliamos las miradas sobre el nacionalismo, también surgen, vinculadas a este concepto, otras ideas acerca de la identidad cultural. Para John Breuilly<sup>77</sup>:

[...] el nacionalismo insiste sobre todo en la importancia de una especial identidad de grupo cultural, que convierte en el aspecto fundamental de las aspiraciones y la acción política. Enmarca esta insistencia en términos de recuperación de cierta identidad que siempre ha estado «allí», pero que ha sido olvidada, abandonada o amenazada. De modo que aún cuando intente cubrir nuevas necesidades, lo hace en nombre de una «antigua» identidad. (1990: 40).

En esta cita podemos ver expresados algunos aspectos que ya anunciábamos en la Introducción. ¿Qué idea de *identidad* emerge de los autores tratados y cómo se vinculan estas ideas con la vanguardia latinoamericana?

Creemos que lo que hace *vanguardistas* a estos autores es la *conciencia* de serlo. Este es el punto clave para construir su legitimidad ante el público receptor de la propuesta vanguardista y también ante los intelectuales y artistas europeos. La arenga a la unidad política (ya sea regional o nacional) y a consolidar la ruptura con la/s *tradición/es* foránea/s surge directamente de la convicción de poseer una percepción de la vida y el arte que se considera la única válida. Convicción coherente con la estética de los manifiestos vanguardistas y la inexistencia de un criterio último, en sentido ontológico, para definir el arte y diferenciar valorativamente una expresión artística de otra.

De inmediato recordamos el gesto de Duchamp, en 1917, como confirmación de la concepción europea del arte entendido como convención hegemónica. Hoy, ese gesto originalmente rupturista, ya pasó a formar parte de una *tradición*. Se confirma así el mecanismo mediante el cual “[...] la relación hegemónica pierde definitivamente su carácter factual o episódico y pasa a ser un componente estable de toda formación político-discursiva.” (Laclau y Mouffe, 1987: 74).

---

<sup>77</sup> Breuilly, J. *Nacionalismo y Estado*. Barcelona, Pomares-Corredor, 1990 .

En los autores latinoamericanos existe una conciencia de *minoría esclarecida* que se atribuye a sí misma la misión de marcar un camino hacia la construcción de una identidad definida, partiendo de la estética literaria y haciéndola extensiva a la posición política de América. Esta conciencia explica el tono de los textos y la concepción que trasuntan, no solo de la cultura hispano/latino-americana sino también del *lugar* que se le atribuye a América en el mundo occidental y específicamente europeo.

El *sentimiento nacional* comprende una dimensión subjetiva que se ha calificado como entidad ilusoria construida a partir de la imposición de determinados elementos comunes y la supresión de otros que forman parte de la llamada “nacionalidad espontánea” emergente de una comunidad determinada: la lengua, las costumbres, etc. Esta construcción de un *sentimiento nacional* resulta necesaria para asegurar un vínculo entre los ciudadanos y el estado. Anderson<sup>78</sup> señala que la configuración de las “unidades administrativas americanas” no carecieron inicialmente de cierta arbitrariedad, solo con el transcurso del tiempo los factores geográficos, políticos y económicos irían adquiriendo mayor solidez (2007: 84). El autor desarrolla su teoría sobre la construcción de un significado simbólico a través de la imaginación, que se va consolidando como sentido patriótico, esencia del nacionalismo. Sobre este particular, es importante la precisión de Manzoni cuando alude al pensamiento de Anderson respecto del papel de la imaginación en la construcción de identidades nacionales:

[...] aunque el ideal internacionalista y progresista proponga descartar en los individuos las ideas de nacionalidad para que se consideren simplemente miembros de la raza humana, la idea misma de nacionalidad sigue resistiendo los exámenes críticos, no porque sea irracional, sino precisamente porque se apoya en una o en varias racionalidades: las identidades nacionales no son ficticias; el hecho de que las naciones sean «comunidades imaginadas» no significa que sean invenciones. (2001: 258).

---

<sup>78</sup> Anderson, B. *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

La autora se resiste ante las imprecisiones del pensamiento pos-moderno, apoyándose en una categoría que sigue siendo funcional para replantearse la cuestión de la identidad latinoamericana.

Tanto Schwartz como Manzoni y también Rama, utilizan de distintas formas los términos *cosmopolitismo* e *internacionalismo* en relación con las vanguardias en América Latina. Con distintos matices, se pueden observar ciertas divergencias en el uso de dichos términos y los alcances que le atribuyen estos autores a estos conceptos.

Si partimos del significado etimológico del término, el *internacionalismo* implica preservación de las naciones en el marco de una asociación supranacional en pos de un bien común. El origen del término se puede ubicar históricamente tanto en el siglo XVII como en el siglo XIX, dependiendo de la perspectiva histórica que se asuma para ubicar el nacimiento de los estados nacionales que habilite a concebir el inter-nacionalismo. Si se adopta una perspectiva mucho más laxa, se puede asumir que el internacionalismo existe en la historia de la humanidad desde que existen relaciones entre comunidades políticamente autónomas. Con estas últimas acepciones del término nos aproximamos más al cosmopolitismo, aunque manteniendo aún los vestigios de la idea de estado como criterio último.

El cosmopolitismo, con sus orígenes en la Antigüedad latina y retomado por Kant en el advenimiento de la época moderna, postula un ideal universal que tiende a invisibilizar las diferencias nacionales. Allí radicaría la posibilidad más concreta de diferenciación entre *internacionalismo* y *cosmopolitismo*.

A su vez, Manzoni señala la existencia de “opiniones mezcladas con las batallas por el dominio del campo intelectual” (2008: 262), respecto de la relación entre nacionalismo e internacionalismo. Si bien la autora se centra específicamente en los debates y aportes que se pueden encontrar en la *revista de avance* y en la realidad cubana del momento, estas cuestiones trascienden la realidad nacional en la medida en que son temas presentes en varios autores de la vanguardia subcontinental.



Manzoni complejiza la visión de las vanguardias, no ya como meras imitaciones o *reflejo* de los modelos metropolitanos, sino ampliando la mirada para dimensionar estas tensiones entre vanguardia y nacionalismo. Desde ese lugar, la autora propone la *autonomía* del arte latinoamericano en términos de “reterritorialización del discurso latinoamericanista de Martí” (2008: 282), orientado a la creación de un discurso capaz de *nombrar* América Latina, propiciando así el desarrollo de un verdadero proceso de *autonomización*. Es decir, desde esta perspectiva no podríamos pensar en la *autonomía* cultural *latinoamericana* como algo dado, sino que esa autonomía debe ser construida. En este sentido, Manzoni alude a una idea de vacío, vinculada con la percepción de América como un espacio *a llenar*<sup>79</sup>. Se pueden rastrear algunos antecedentes de esta idea ya en el siglo XIX, volviendo a cobrar vigor en los sesentas:

La recurrencia de esta imagen revelaría, por una parte, la dificultad para constituir una tradición cultural más integrada y compleja, menos lineal. Por otra, obliga a repensar la imagen del vacío casi como un mito, que permite a cada generación suponer que con ella comienza la historia. (2008: 292).

Esta idea de *vacío* es asociada por Manzoni con la ausencia de una *tradición propia* que sería experimentada con angustia, imponiendo la necesidad de llenarse *de nombres, de ideas, de hombres*.

Sugerimos entonces dos perspectivas sobre el subcontinente americano en su relación con la cultura occidental/europea: por un lado la consecución de su *autonomía* política y cultural, implicando de algún modo una esencia que debe recuperarse a partir de la liberación de la hegemonía eurocentrista. Por otra parte, la construcción de una tradición que permita desarrollar dicha autonomía, como parte de un proceso que al mismo tiempo, no puede desprenderse ni desconocer las tradiciones foráneas y hegemónicas.

---

<sup>79</sup> Sobre esta idea, Manzoni hace referencia a: Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

## 2. Ser vanguardista en América Latina

La posmodernidad ha mostrado claramente que una expresión artística que adquiere carácter hegemónico no es más que el producto de una construcción de poder<sup>80</sup>. Esto significa que ideas como las de *esencialidad* y *eternidad* son ya impensables en el arte.

Dentro de las producciones vanguardistas, los manifiestos son el principal medio utilizado por los distintos movimientos para justificar la propuesta estética de cada uno de ellos, como la única válida a través, por ejemplo, del uso de formas verbales en modo imperativo, enunciados breves y preceptivos sobre el arte como institución social, en sentido general pero, al mismo tiempo, como discurso crítico en sentido histórico<sup>81</sup>.

A lo largo de nuestra exposición hemos insistido en la vinculación entre el vanguardismo latinoamericano y la política al tiempo que ésta aparece íntimamente asociada con la configuración de una identidad cultural. Sobre esta dimensión de las vanguardias en América Latina, en el capítulo anterior ya adelantamos la identificación de tres posturas dominantes en los textos seleccionados acerca de la concepción de *identidad* que aparece asociada al arte de vanguardia latinoamericana de los años veinte. Nos referíamos en primer término a una identidad universal, postura que en esencia propone la idea de que Latinoamérica es parte de Europa y la *tradición* cultural occidental, particularmente en relación directa con las principales potencias conquistadoras de la modernidad. En segunda instancia, se puede observar una posición que plantea una identidad regional,<sup>82</sup> en este caso revisamos las posturas íntimamente

---

<sup>80</sup> Danto, A. C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

<sup>81</sup> Viviana Gelado (2006: 37 – 62), desarrolla extensamente el estudio del manifiesto como género discursivo y sus características estilísticas. Al mismo tiempo, la autora confronta la visión ahistórica de la vanguardia con el planteo de Peter Bürger, proponiendo una lectura de las vanguardias latinoamericanas como fenómeno cultural que también estaría proponiendo un discurso crítico sobre la modernidad de la que forma parte.

<sup>82</sup> Considerando la terminología de la época y también los aportes teóricos más recientes, hemos optado por utilizar el término *regional* ya que salva las inexactitudes geográficas al excluir a

vinculadas a los nombres de América, excluyendo a Estados Unidos, que se manejaban en los años veinte: Hispanoamérica e Iberoamérica. También observamos en este caso que algunos autores hacen una diferenciación con respecto a los países *del Plata*, aludiendo al latinismo cultural que los diferenciaría del resto de los países. En tercer lugar, haremos referencia a la identidad nacional.

## 2.1 Vanguardia estética y política. La *autonomía* del arte y lo popular como revolución y utopía

Se puede afirmar que la guerra de 1914 fue un hecho determinante para la modernidad, estableciendo un punto de inflexión en relación al ideal decimonónico de la burguesía liberal. Precisamente, las vanguardias se pueden identificar como parte de las fuertes críticas hacia ese mundo burgués que, a través del desarrollo de las facetas más oscuras de la *razón civilizatoria*, desemboca en la primera guerra mundial. Estos factores, tanto en Europa como en América, comienzan a consolidar de manera cada vez más clara la relación entre política y arte. Éste comienza a configurarse como un espacio cultural específico que estará fuertemente determinado por las ideologías de izquierda con un empuje *revolucionario* que se verá personificado en tres figuras centrales para este contexto de cambio: el político, el intelectual y el artista<sup>83</sup>.

El movimiento pendular al que venimos aludiendo entre estética y política en la vanguardia latinoamericana, ha sido concebido como una dicotomía<sup>84</sup> que también puede leerse como una resonancia de la polémica clásica entre los adeptos al *arte por el arte* y el *arte comprometido*. Cuestiones que pueden enmarcarse como parte de la búsqueda de un sentido histórico y social que

---

Estados Unidos y, a su vez, nos abstuvimos de emplear el término *local* porque actualmente se lo asocia de inmediato con su par complementario, *global*.

<sup>83</sup> N. Casullo, "El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas". En: Casullo, N., Forster, R. y Kaufman, A., *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires, eudeba, 2009: 65 - 93.

<sup>84</sup> J. Schwartz, "Estética vanguardista y revolución", 1991: 451 - 458.

permita también una justificación de la expresión artística, más allá de lo que – para muchos- solo es juego y artificio.<sup>85</sup>

En los años veinte estas ideas aparecen prefiguradas con particular fuerza al momento de caracterizar una vanguardia latinoamericana que, por momentos, parece quedar atrapada en una paradójica relación *con* Europa y *a pesar* de ella y que, al mismo tiempo, atraviesa distintas etapas en la reflexión sobre el arte y su rol social. En los sesenta reaparecerán estas inquietudes por el arte *comprometido* en la medida en que se busca consolidar un proyecto político *a través* del arte.

César Vallejo es uno de los autores vanguardistas que más se acerca al cumplimiento de los tres roles definitorios del vanguardismo moderno: el político, el intelectual y el artista y que además reflexiona específicamente, sobre la *revolución* vanguardista en las dos dimensiones antes señaladas.

A fines de la década del veinte Vallejo escribe una serie de artículos dispersos en diferentes publicaciones de la época, que serán publicados recién en 1973, bajo el título *El arte y la revolución*. Uno de los textos que integran esa recopilación es “Anotaciones” (Schwartz, 1991: 479 – 480). En este trabajo, Vallejo se enfrenta al dilema de la libertad creativa frente a una concepción del arte al servicio de un ideal político. El contexto socio-político de los últimos años de la década influye decisivamente para avivar esta confrontación entre el arte *puro* y el arte *comprometido*, vinculado a las preocupaciones sociales.

Para César Vallejo “el artista pleno” es aquel que logra ser revolucionario tanto en el arte como en la política, aunque admite que estos casos solo se producen excepcionalmente. Esta es otra dimensión de la pretensión vanguardista de re-integrar el arte a la vida, el arte *al servicio* de una ideología que en su dimensión utópica y transformadora de la realidad, se considera la mejor en una sociedad determinada.

El texto concluye con un cuestionamiento a la concepción del “arte revolucionario”, a través de un pequeño relato. Se propone un diálogo entre el

---

<sup>85</sup> Esta inquietud también está presente en Mariátegui. Se puede observar con claridad en su ensayo de 1926, “Arte, revolución y decadencia”, en el cual el autor expone su convicción de que la mera innovación técnica es una manifestación del arte decadente y no *legítimamente* revolucionario.

poeta y un “intelectual revolucionario” al que, luego de haber escuchado una pieza musical que ambos personajes desconocen surgiendo del interior de una casa también desconocida, se le pide que determine si la misma es “revolucionaria o reaccionaria, clasista o socialista, proletaria o burguesa”. Al no encontrar la forma de contestar a la provocación del poeta, el intelectual “acabó por engolfarse en textos, opiniones y citas de Hegel, Marx, Freud, Bukharin, Barbusse y otros.” (1991: 480).

Así queda planteada una de las cuestiones que volverá a ser central en los años sesenta: la pertenencia a la izquierda *comprometida, revolucionaria*; como prueba de legitimidad de la práctica intelectual así como también aparece la inquietud por definir con precisión ese artista *revolucionario*. En esa misma línea, Vallejo complejiza la necesidad de fusión en el artista de vanguardia, de todas las dimensiones del compromiso —intelectual, político y estético—, lo que puede entenderse como una forma de resignificación de *lo revolucionario* tradicionalmente circunscripto al plano político. Esa concentración de roles en el “artista pleno” del que habla Vallejo focaliza la atención en la dimensión vital del artista, como sujeto histórico y no ya como mera categoría estética abstracta.

También a fines de la década del veinte, en 1927, aparece publicada en Cuba, en la *Revista de avance* una conferencia de Alejo Carpentier titulada “Diego Rivera” (Schwartz, 1991: 509 – 513). El muralismo mexicano aparece, dentro de las otras expresiones artísticas de vanguardia, como ejemplo indiscutido del arte *comprometido*<sup>86</sup>. Del mismo modo, se ha consagrado a Diego Rivera como imagen del artista revolucionario en el sentido pleno, al que alude Vallejo. Los hechos que se citan reiteradamente como prueba de ello<sup>87</sup> son su afiliación al Partido Comunista en 1922 y el asilo político que ofreció a Trotski durante su estadía en México.

---

<sup>86</sup> Sobre la noción de *compromiso* vinculado al arte, Cf. Gilman, C. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Argentina, Siglo XXI, 2012.

<sup>87</sup> Las dimensiones del *compromiso* que maneja Schwartz al referirse a Diego Rivera funcionan en el mismo sentido que la propuesta de Claudia Gilman cuando plantea el tema en la década del sesenta: estaríamos haciendo referencia al “compromiso de la obra y [el] compromiso del autor” (2012: 144 - 187) En este caso, esos “hechos” aparecen como garantía del compromiso del autor, como figura pública, como artista-intelectual. La vida se asocia al arte para ratificar ese “compromiso”.

Luego de su residencia en Europa, Diego Rivera se radica nuevamente en México, dedicándose por entero al muralismo. En esta conferencia, Carpentier alude a la estadía europea del pintor. Desde el comienzo, Carpentier afirma que la “extrema izquierda” es la única actitud “digna” para un artista joven. Siguiendo esta línea de pensamiento, Carpentier irá elogiando las distintas etapas artísticas de Rivera basado en el “papel social” que le atribuye a su pintura. Uno de los puntos centrales en la conferencia del escritor cubano es la enumeración de componentes *populares*<sup>88</sup> en la pintura de Rivera como uno de los aspectos que Carpentier destaca para referirse al interés del pintor por la cultura *legítimamente* mexicana. Hacia el final de la conferencia, Carpentier concluye su exposición aludiendo a la vida que lleva Rivera en México, su casa pobre, su generosidad desmedida y un carácter que nos recuerda al *genio* romántico, impulsivo y apasionado en la misma medida en que se entrega durante jornadas completas, a su trabajo creativo: “Solo una cosa logra sacarlo de quicio, provocándole furias de grandeza bíblica: el mal gusto.” (Schwartz, 1991: 512-513).

Ese “mal gusto” al que alude Carpentier tiene claras connotaciones anti-burguesas y señala la dimensión más evidentemente política de la vanguardia latinoamericana, el trasfondo ideológico marxista-leninista, vinculado al pensamiento utópico.

La conferencia de Carpentier nos ubica en el complejo cruce entre el arte y la vida, desde allí podremos detenernos a repensar la pretensión vanguardista de reintegrar el arte a la *praxis* vital<sup>89</sup>. Sobre este particular, ya señalamos la insistencia en algunas garantías biográficas que parecen resultar necesarias para justificar el arte *comprometido* y *legítimamente nacional*.

---

<sup>88</sup> Nos detendremos un poco más adelante en *lo popular*, siendo uno de los conceptos centrales para desplegar algunas de las líneas que se encuentran contenidas en el fenómeno vanguardista.

<sup>89</sup> Sobre el concepto de *praxis*, nos interesa la perspectiva de Eduardo Grüner, “Lecturas culpables. Marx(ismos) y la praxis del conocimiento”. El autor plantea una relectura marxista del concepto indicando que no es ajustado al pensamiento de Marx la separación –vulgarmente materialista– entre *transformación* e *interpretación* de la realidad. En este sentido, cabría repensar la propia categoría *praxis vital* que tanto se ha utilizado en relación a la vanguardia estética y política, en la medida en que el concepto de *praxis* incluye en sí mismo el acto teórico y también el político sobreentendiéndose la dimensión “vital” en sí misma. En: *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires, CLACSO, 2006: 107 - 111.

Se puede hacer una asociación del retrato que hace Carpentier sobre Rivera con el *genio* creador vinculado al talento individual. Esta idea del *genio* creador nos inscribe en la estética del Romanticismo. La vinculación entre el individuo genial y distinguido en su talento se anuda también con una de las principales paradojas vanguardistas: la relación hegemónica que implica la existencia de una *minoría esclarecida*, capaz de conducir al colectivo carente de ese componente distintivo, necesitado de guías que iluminen el camino a seguir, aquel que se propone como el único verdadero.

Bürger hacer una interpretación crítica de esta pretensión vanguardista de reintegrar el arte a la vida:

[...] se entiende que el intento de los vanguardistas por reintegrar el arte a los procesos de la vida sea en sí mismo una empresa en gran medida contradictoria. La libertad (relativa) del arte frente a la praxis vital es la condición de la posibilidad de un conocimiento crítico de la realidad. Un arte que ya no esté alzado sobre la praxis vital, sino separado por completo de ella, pierde con la distancia referente a la praxis vital también la capacidad de criticarla. (1997: 105).

Nosotros agregamos que no se trata solo de *un arte*, sino de la conciencia de determinados artistas e intelectuales, en cierto contexto histórico y cultural, haciendo arte desde un lugar hegemónicamente definido que pretenden subvertir sus prácticas al mismo tiempo que las realizan.

Ya hicimos referencia a la importancia de *lo popular* como garantía de legitimidad y compromiso social, como sello de trascendencia artística. También fue en el Romanticismo cuando se gestó este sentido del *pueblo* y *lo popular*, por oposición a la Ilustración. En este contexto, Barbero (1987) señala una fuerte contradicción en el discurso moderno<sup>90</sup> surgida de la ilustración iluminista que propondría la liberación del hombre de la tiranía “en nombre de la voluntad popular” pero que, al mismo tiempo, “está contra el pueblo en nombre de la razón”. Es decir, la categoría *pueblo* cumple una función a nivel general, como

---

<sup>90</sup> En el planteo de Barbero se fundamenta la importancia de la categoría *pueblo*, para la consolidación de los Estados y, con mayor alcance aún, para proveer de “alma” al sentir nacional.

estandarte de lo que Barbero llama “inclusión abstracta”, pero legitimando al mismo tiempo las diferencias sociales en una clara “exclusión concreta”.

A la noción política del pueblo como instancia legitimante del Gobierno civil, como generador de la nueva soberanía, corresponde en el ámbito de la cultura una idea radicalmente negativa de lo popular, que sintetiza para los ilustrados todo lo que éstos quisieran ver superado, todo lo que viene a barrer la razón: superstición, ignorancia y turbulencia. (Barbero, 1987: 15).

Como se puede observar en Vallejo y en las apreciaciones de Carpentier sobre Rivera y el muralismo mexicano, la noción de *revolución* aplicada al arte y al mismo tiempo a las acciones en la vida del artista es una de las nociones-bisagra entre los componentes estético y político del arte vanguardista.

Partiendo de esta interpenetración estético-política en el arte *revolucionario*, repasaremos ahora sus connotaciones en la tradición del pensamiento utópico de fuerte impacto en América especialmente a partir del siglo XIX. Sobre este punto Calinescu<sup>91</sup> señala que:

[...] aunque el hombre ya era mucho antes un soñador utópico, este parece ser el legado más significativo del siglo XVIII a nuestra modernidad, obsesionada como está por la idea y el mito de la Revolución. Desde luego el anhelo de la utopía –directa y positivamente o por el camino de la reacción y la polémica- penetra todo el espectro intelectual de la modernidad, desde la filosofía política a la poesía y las artes. (1991: 71).

Entre los significados del término *revolución* se encuentra el del movimiento alrededor de una órbita, de allí surge la idea de ciclo que, luego de determinado recorrido, vuelve a empezar (1991: 32). Así, Calinescu deja planteadas algunas dimensiones del conflicto entre estas ideas de *lo nuevo*, en tanto *revolucionario*, y la concepción lineal del tiempo. Es decir, no es posible concebir la revolución como un corte definitivo y radical con lo anterior si no es sobre la base de un tiempo que solo se constituye de una sucesión de momentos

---

<sup>91</sup> Calinescu, M. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991.



de equilibrio seguido de un quiebre o ruptura en el que un fenómeno sustituye al precedente en un sentido único.

Esta concepción lineal del tiempo está necesariamente unida a la idea de progreso, como rasgos característicos de la modernidad. Estos elementos, a su vez, deben ubicarse en un contexto filosófico, secular, en el que cada vez se vuelve más poderosa la idea de “la muerte de Dios”, generando en el ser humano la necesidad de encontrar motivaciones sobre un futuro despojado de la trascendencia religiosa. Calinescu vincula la tradición europea del pensamiento utópico con el Romanticismo *mesiánico* como uno de los momentos de mayor auge de la utopía. En algunos textos vanguardistas, la visión de Hispano/Latino-América como una utopía en sí misma es uno de los enfoques recurrentes<sup>92</sup>. Estos autores se refieren a América como una esperanza para el hombre del futuro, para la conformación de ese *hombre nuevo* que es parte también del proyecto utópico<sup>93</sup>.

En el recorrido por los distintos usos del término *vanguardia*, Calinescu ubica ya en la Edad Media antecedentes del uso de la expresión *avant-garde* en el ámbito de la guerra. Será en el Renacimiento cuando comience a adquirir su sentido metafórico que recién se consolidará en el siglo XIX, aplicable en sentido figurativo a cualquier actividad humana.

En una retrospectiva desde los sesenta, Claudia Gilman (2012: 331-332) recoge el análisis de Susan Buck-Morss<sup>94</sup>, quien distingue *vanguardia* de *avant-garde*, como dos términos diferenciables entre sí:

La *avant-garde* rechazaba la tradición cultural burguesa, pero que este rechazo funcionara como protesta social era en muchos casos

---

<sup>92</sup> Nos referimos a Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, pero también se pueden encontrar estas ideas en autores como Rodó y Martí.

<sup>93</sup> Estas ideas sobre América como tierra de utopías se pueden vincular con el “buen salvaje” como tema de debate durante la Ilustración y los inicios del pensamiento romántico, a través de Rousseau. Debate que se extiende en América en la confrontación entre *civilización* y *barbarie*. El pensamiento humanista del siglo XVI, en su elaboración del concepto de *ser humano* se planteó la cuestión acerca de la naturaleza del hombre y la disyuntiva entre el Bien y el Mal, como base de una filosofía y una moral seculares que aún mantenían una relación conflictiva con la religión medieval.

<sup>94</sup> Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa*, México, Siglo XXI, 1981.

una consideración secundaria. La noción de la vanguardia del partido implicaba que el papel del intelectual era de liderazgo e instrucción política, mientras que el modelo de la *avant-garde* definía al intelectual como un experimentador, permanentemente desafiando al dogma, de modo que su liderazgo era más ejemplar que pedagógico. (2012: 331).

Gilman señala que el análisis de Buck-Morss evidencia concepciones antagónicas sobre el papel de los intelectuales, según se los ubique en la *vanguardia* o en la *avant-garde*. Pese al origen común de los términos (en el ámbito militar renacentista), la expresión *avant-garde* se habría decantado en un significado meramente metafórico en el siglo XIX, más aplicado a la estética y las artes, mientras que el término *vanguardia* se habría consolidado en el ámbito sociopolítico como la *vanguardia* del partido.

A Gilman le interesa relacionar el planteo de Buck-Morss con la *nueva narrativa* de los sesenta, nosotros lo tomamos aquí para repensar la tensión entre estética y política en el veinte: el “artista revolucionario” de Vallejo y el “intelectual comprometido” de los sesenta, el demiurgo del vanguardismo más esteticista y el experimentalista lingüístico de la *nueva narrativa*. Sobre estas posibles vinculaciones, es relevante el planteo que hace Gilman sobre el realismo mágico de Carpentier y García Márquez en los sesenta (2012: 340 – 342). Desde la perspectiva del intelectual *comprometido*, el realismo mágico se veía como un elemento contradictorio, conflictivo en su relación con el mundo *real*, opuesto a los preceptos básicos de la revolución política y social. Acerca de las presiones del compromiso socio-político por encima del artístico, entre otras referencias, la autora alude al caso de Eduardo Galeano y la forma en que intentó justificar su preferencia de aquellos años por la escritura de textos documentales, de denuncia; dejando de lado la ficción:

[...] el escritor revolucionario, presionado por el momento histórico, debía escribir no lo que quería sino lo que consideraba «necesario». De todos modos, Galeano mostraba la tensión característica del momento, afirmando que no compartía el complejo de inferioridad del escritor frente al hombre de acción, y

repetiendo la fórmula, bastante gastada, que decía que escribir podía ser una forma posible de la acción. (2012: 344).

Vemos cómo emerge la conflictividad entre estética y política, tanto en un contexto como en otro, con distintos componentes históricos pero sobre las mismas tensiones básicas. También en esta cita se puede apreciar con claridad la conciencia del artista como intelectual, con una determinada responsabilidad social.

Calinescu señala que la *vanguardia* va necesariamente asociada a la *conciencia* de pertenecer a ella, esta acompañaría a todos los integrantes de ese grupo *de avanzada*, ya sea en el ámbito estético como en el político. A partir de la revolución francesa y la consolidación del término aplicado a las artes en el siglo siguiente, éste adquiere como condición necesaria la conciencia que conforma la dimensión elitista del vanguardismo. La élite se conformaría a partir de un grupo reducido de individuos capaces de *adelantarse a su tiempo* para mostrar el camino a la mayoría que, luego, debería seguirlos con un objetivo que finalmente se pretende anti-elitista.

Este es uno de los componentes contradictorios del fenómeno vanguardista que se puede observar tanto en su formulación política —la *vanguardia del proletariado* que propone Lenin— como en su formulación estética. En este último sentido, las llamadas *vanguardias históricas* en sus propuestas programáticas se propusieron restituir el arte a la vida, entendiendo el arte como experiencia vital<sup>95</sup>.

Esto explica también, en parte, la “tanatofilia estética” a la que se refiere Calinescu, la vanguardia como una propuesta que necesariamente “debe suicidarse” (1991: 126), para cumplir su cometido. Sin embargo, la historia demostraría que el destino de la vanguardia sería precisamente el opuesto al que

---

<sup>95</sup> La interpretación que da Casullo (2009) de esta pretensión generalizada de las vanguardias se fundaría en el anhelo de que todos los seres humanos seamos artistas. Ya aludimos antes a la postura de Bürger (1997) sobre este particular. Para este autor, de lo que se trata es de “organizar, a partir del arte, una *nueva praxis vital*” (1997: 104). El énfasis es suyo. Esta expresión reviste varias complejidades que involucran también la *autonomía* del arte, aspecto que también comentamos líneas atrás, al referirnos a la necesaria “distancia” entre el arte y la realidad, como medio de conocimiento crítico de la misma.

se propuso. Será justamente en la década del 60, luego de la segunda posguerra y la post o neovanguardia de los cincuenta, cuando se popularice el arte de vanguardia como cualquier otra expresión artística con un primer momento de auge y posterior consagración y decadencia:

La vanguardia, cuya popularidad limitada se basaba exclusivamente en el escándalo, se convirtió de pronto en uno de los mayores mitos culturales de los años cincuenta y sesenta. Su retórica ofensiva e insultante llegó a considerarse como meramente divertida, y sus gritos apocalípticos se transformaron en confortables e inocuos clichés. Irónicamente, la vanguardia se vio a sí misma fracasando gracias a un estupendo e involuntario éxito. Esta situación incitó a algunos artistas y críticos a cuestionarse, no solo el papel histórico de la vanguardia, sino la adecuación del propio concepto. (1991: 122-123).

Decíamos que Lenin y su idea de un *partido de vanguardia*<sup>96</sup> es la referencia ineludible en lo que tiene que ver con la vanguardia política, a comienzos del siglo XX. En su análisis sobre el momento de confluencia de la vanguardia artística con la política, Nicolás Casullo alude a esta concepción de la vanguardia en Lenin como una de las ideas fundamentales que serán retomadas en los sesentas, tanto en Europa como en América Latina, y que nos permite establecer otros paralelismos entre las dos dimensiones del fenómeno vanguardista:

Como el esteta, el militante de vanguardia no está en el torno, no está en el manejo del arado, ellos son profesionales de la revolución, una audaz esfera autónoma pensada por Lenin [...] (2009: 81).

Los factores imprescindibles para configurarse como *vanguardia*, según Lenin, eran la conciencia de clase y la capacidad de entrega a la causa revolucionaria. Nuevamente, podemos establecer un paralelismo con el artista de

---

<sup>96</sup> Lenin alude al Partido Comunista como la *vanguardia* del proletariado en un discurso pronunciado en el III Congreso de la Unión de Juventudes Comunistas de Rusia, el 2 de octubre de 1920: V. I. Lenin, "Sobre la cultura proletaria". En: Sánchez Vázquez, A. *Estética y marxismo*. II. México, Era, 1970: 220 - 224.

vanguardia acerca del componente aristocrático que involucra el saberse un *adelantado* a su tiempo, aquel que goza de una conciencia más aguda que los demás y que por tanto, puede tomar la delantera. Se confía en que luego el mundo seguirá el gesto; se trata de una iniciativa de ruptura que involucra también un impulso creador en la medida en que se busca destruir un modelo al mismo tiempo que se pretenden construir nuevos caminos para la sociedad y el arte. El fracaso de estas iniciativas nos devuelve a la dimensión histórica del fenómeno, tanto en lo estético como en lo político.

Néstor García Canclini <sup>97</sup> reflexiona sobre este punto al referirse a la evolución del arte pasando por las vanguardias, hasta llegar a la masificación pos-moderna, contexto en el que luego se ocupará de *lo popular*<sup>98</sup>.

La frustración de estas vanguardias se produjo, en parte, por el derrumbe de las condiciones sociales que alentaron su nacimiento. Sabemos también que sus experiencias se prolongaron en la historia del arte y en la historia social como **reserva utópica**, en la que los movimientos posteriores, sobre todo en la década de los sesenta, encontraron estímulo para retomar los proyectos emancipadores, renovadores y democráticos de la modernidad. **Pero la situación actual del arte y su inserción social exhiben una herencia lánguida de aquellos intentos de los años veinte y sesenta por convertir las innovaciones de las vanguardias en fuente de creatividad colectiva.** (2007: 61 - 62). El énfasis es nuestro.

Vemos cómo, García Canclini se refiere a los proyectos estético y político de las vanguardias en forma integrada, en el paisaje de la modernidad, teniendo como puntos de inflexión las décadas del veinte y del sesenta. Hasta este punto, el

---

<sup>97</sup> N. García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Buenos Aires, 2007.

<sup>98</sup> En este sentido, destacamos el planteo de Barbero al señalar la interpenetración aún existente entre las categorías “masas” y “pueblo”, en América Latina (1987: 10).

autor está pensando fundamentalmente en Europa y en sus vanguardias históricas. García Canclini también alude a la utopía como parte integrante de las vanguardias estética y política, permitiéndonos asociarlo con la renovación, el deseo de cambio en distintos ámbitos. De las palabras del autor también surge la dimensión colectiva, otro componente importante de la utopía renovadora que se opone a la marcada tendencia individualista del arte burgués al cual se habrían opuesto las vanguardias en tanto discurso crítico.

Con respecto a restituir el arte a la *praxis vital*, García Canclini lo plantea junto a la profundización de la autonomía del arte como dos aspectos que coexistían en el pensamiento de los artistas de la época. No es posible concebir el problema de la autonomía del arte como tal sin vincularlo a esta pretensión vanguardista de devolver el arte a la vida. Es un punto en el que confluyen las dimensiones estética y política de un modo bastante complejo, haciendo imposible ya la separación de ambos aspectos como dimensiones independientes entre sí.

Bürger (1997) problematiza estos conceptos refiriéndose a distintas formas de entender la *autonomía* del arte. Ya sea que se la conciba como independencia del arte respecto de la sociedad o como algo que solo existe en la imaginación del artista, se está omitiendo la reflexión sobre el *status* de la obra de arte y su relatividad histórica. En este sentido, Bürger argumentará “el carácter contradictorio del proceso de autonomización del arte.” (1997: 90). El énfasis es suyo.

Haciendo referencia a Kant y Schiller como dos aportes fundamentales para la construcción de esta categoría, Bürger llegará a la conclusión de que la *autonomía* del arte es una categoría ideológica que se basa en la desvinculación del arte y la vida en la sociedad burguesa (como hecho histórico comprobable) y lo que él llama “la hipostatización de este hecho histórico a una esencia del arte.” (1997: 100). El mecanismo consistiría en presentar como esencial y universal un componente histórico, ideológico del arte. Esto generaría un efecto ilusorio acerca de la concepción del arte *autónomo*, como si esto fuera posible en forma absoluta.

En segunda instancia, Bürger propone la noción de “obra de arte orgánica”, siendo ésta la expresión artística que el vanguardismo habría

pretendido destruir. En su argumentación el autor utiliza como ejemplo paradigmático en contra de la categoría de obra artística como un todo orgánico, los *ready made*. Sin embargo, también en esto habrían fracasado las vanguardias en la medida en que siguen existiendo obras *orgánicas* y fundamentalmente porque los *ready made* también pasaron a integrar el museo de la tradición artística. Aún así, Bürger reivindica los logros de las vanguardias, aunque estos no hayan estado dentro de los efectos previstos, aquellos que los propios movimientos se propusieron:

El significado de la ruptura de la historia del arte, provocada por los movimientos históricos de vanguardia, no consiste, desde luego, en la destrucción de la institución arte, aunque sí tal vez en la destrucción de la posibilidad de considerar valiosas a las normas estéticas. De aquí se derivan consecuencias para la investigación científica de las obras de arte: el puesto de las consideraciones normativas lo ocupará ahora el análisis de la función, que investigaría el efecto social (la función) de una obra en el encuentro de los estímulos presentes en la obra con un público sociológicamente definible dentro de un determinado marco institucional, la institución arte. (1997: 157-158).

Es así que, para Bürger, la clave del resultado histórico de las vanguardias no está en su efecto en el arte en sí sino en los criterios de valoración y el sistema de consagración de ese arte; en términos más amplios, generador de tradiciones y hegemonías culturales. Ahora bien, si volvemos a la interpenetración entre vanguardia estética y política, esta conclusión a la que arriba Bürger nos permite retomar la noción de *autonomía* aplicada al arte.

Sobre la función social de una obra de arte y su pretendida *autonomía*, propondremos las siguientes preguntas: ¿Hasta qué punto existe en las vanguardias, y particularmente en las vanguardias latinoamericanas, una intención de subvertir el orden social *a través* del arte? ¿Es ese el sentido último de la pretendida restitución del arte a la praxis vital?

Pensando específicamente en América Latina, Gelado también propone como una de las claves de lectura de las vanguardias que ha sido muy poco atendida, entender el lugar que éstas le otorgaron a *lo popular*. Se replantea la

vinculación entre el arte y la vida en la medida en que, según esta autora, los vanguardistas latinoamericanos procuraron incorporar la cultura popular al sistema del arte como institución que tradicionalmente consagra la *alta cultura*, dejando afuera lo popular. Ya señalamos que esta preocupación aparece en los románticos a través, por ejemplo, del interés en lo folclórico. En este sentido, la búsqueda de lo popular se asocia con la oposición a la intelectualidad elitista del siglo XVIII; asimismo, lo nacional-local (identificado con *lo popular*) se opondrá al cosmopolitismo de la literatura clásica.<sup>99</sup>

En el planteo de Gelado, es muy importante reconocer las especificidades de América Latina en su complejidad cultural y, particularmente lo que se observa en la década del veinte. La autora alude especialmente a la multiplicidad de publicaciones, revistas, folletos, la radio y la prensa también como medios “formadores del gusto” popular, en su divulgación del arte y la cultura en general. El mapa cultural resultante será más complejo de lo que habitualmente se considera. En algunos casos, los sectores subalternos implementaron acciones que hasta ese momento habían sido privativas de la cultura burguesa hegemónica, tales como publicaciones y suplementos literarios tendientes a lograr la legitimación de dicha cultura. Cultura que en algunos países aparece vinculada al primitivismo y al indigenismo y en otros al pasado rural o a diversas expresiones de *lo autóctono*.

A su vez, se establece una vinculación entre esta democratización del acceso a los bienes simbólicos con la demanda cultural emergente de los proyectos masivos de alfabetización de fines del siglo XIX. Gelado pone como ejemplo la inauguración de teatros y museos, así como la proliferación de tertulias en bares y cafés en el Buenos Aires del veinte. La autora señala que la vanguardia latinoamericana comienza con la inserción de lo popular en los medios masivos de comunicación; esto se consolidará en lo que Gelado define como “cultura de masas”, a partir del sesenta, aunque ya habría tenido su antecedente en el veinte.

---

<sup>99</sup> García Canclini va más allá y trabaja sobre la idea de lo popular “como residuo elogiado” que pretende erigirse en *tradición*: “*Junto al positivismo y el mesianismo sociopolítico, el otro rasgo de la tarea folclórica es la aprehensión de lo popular como tradición.*” (2007: 198).



El teórico español, Jesús María Barbero (1987: 17) indica que el Romanticismo *descubre* al pueblo básicamente por tres vías: la exaltación revolucionaria (con los necesarios componentes de una *colectividad* y un *héroe*); el surgimiento y la exaltación de un nacionalismo necesario para consolidar un origen, un sentido de pertenencia, y por último, la reacción frente a la Ilustración, tanto en el ámbito político como en el estético.

Estos componentes se pueden proyectar hacia el lugar de la cultura popular en los años veinte, especialmente en su vinculación con el nacionalismo, aspecto que ya hemos tocado al abordar el tema de la identidad latinoamericana y que retomaremos en el transcurso de la exposición del tratamiento que le dan a este tema algunos de los autores vanguardistas que más reflexionaron sobre estas cuestiones.

Además de plantear el nacionalismo como necesidad, como *alma* del pueblo, Barbero señala la idealización, la mistificación de la relación entre el pueblo y la nación así como también de *lo popular*:

El pueblo-Nación de los románticos conforma una «comunidad orgánica», esto es, constituida por lazos biológicos, telúricos, por lazos naturales, es decir, sin historia, como serían la raza y la geografía. (1987: 20).

Este planteo tiende a señalar la invisibilización de la dimensión ideológica del nacionalismo consolidado en la cultura popular, acusando los mecanismos de naturalización que refuerzan la cultura nacional como mito. A su vez, no podemos pensar en el nacionalismo de los años veinte si no integramos la categoría de *pueblo* y *lo popular* como dimensiones de un mismo fenómeno, involucrando distintos aspectos culturales en el contexto histórico que nos ocupa.

Ya aludimos al problema estético y político de la **autonomía de la obra de arte vanguardista** y sus posibilidades de interpretación crítica de la vida y el arte como institución social. Barbero propone reflexionar también sobre otra cuestión central para nosotros; el tema de **la autonomía de la cultura popular** en relación con la cultura hegemónica:

[...] la originalidad de la cultura popular residiría esencialmente en su autonomía, en la ausencia de contaminación y de comercio con la cultura oficial, hegemónica. (1987: 20).

En este sentido, si retomamos a García Canclini, uno de los problemas que este autor encuentra para el tratamiento de lo popular en América Latina tiene que ver con su constante comparación con los procesos y criterios europeos, el autor propone una lectura de lo popular como algo construido y no preexistente. La vinculación a comienzos de siglo entre folcloristas y antropólogos con los movimientos nacionalistas transformó a esos estudiosos de las culturas populares en intelectuales de renombre. García Canclini señala que, ya hacia los años cincuenta, estos estudios se retomarán a partir del avance de la investigación social y las políticas culturales de tendencia modernizadora. Sin embargo, en estos nuevos contextos se percibe como debilidad la incapacidad para reinscribir lo popular en los contextos de masificación, proponiéndose repensar la función social de lo popular en nuevos escenarios. En este sentido, García Canclini acusa la tendencia al “empirismo plano” como forma de promover la visión unificada de una nación —el autor pone el ejemplo concreto de México— a través de la *resistencia* de sus tradiciones, materializadas en objetos y expresiones artísticas de diversa índole que son pasibles de ser expuestos como testimonio de ese pasado tradicional nacionalista.

Para Gelado, la defensa de lo popular en América Latina presenta otras complejidades que no solo tienen que ver con las producciones vanguardistas en sí:

[...] por um lado, as valorizações do popular exercidas sobre materiais provenientes de diversas culturas marginais em relação á cultura «alta» e hegemônica e, paralelamente, por outro, as defesas dos setores sociais que as representam. Com efeito, as tendências valorizadoras do **indigenismo**, do **negrismo** e ainda de um certo **criollismo** afirmam formulações e figurações diversas de algo que, frente á «alta» cultura representada pelos modelos estéticos europeus do período anterior, poderia entender-se como expressão, como modulações variadas, de uma sorte de primitivismo ou autoctonismo americanos. (2006: 79).

La autora introduce otra dimensión del problema, el paralelismo que se puede establecer entre la valorización del arte —*alta y baja cultura*— y sus correspondencias en el plano social, vinculado a la diversidad racial y socio-cultural de las distintas regiones de América.

Estas dimensiones de *lo popular* y sus vinculaciones con la diversidad social y cultural de Latinoamérica, así como en su relación con las vanguardias como fenómeno cultural; nos presentan un panorama todavía más paradójico acerca de los *vanguardismos latinoamericanos*. Las tensiones se multiplican si pensamos que se trata de un fenómeno artístico esencialmente elitista que a su vez pretendería reintegrar el arte a la vida y recuperar lo popular como legítima expresión cultural.

## **2.2 Vanguardia y Modernidad. Siglos XVI y XVIII: claves modernas**

Desde el inicio, las vanguardias concentraron gran parte de su poder de impacto en lo efímero de su condición. Su corta duración refuerza el efecto que ejerce el contenido crítico y al mismo tiempo provocativo, de los movimientos, como rasgos que los caracterizan.

Como sabemos, los movimientos europeos de vanguardia se inscriben en la lógica de la modernidad con sus componentes característicos: la concepción del tiempo lineal que avanza impelido por las fuerzas del *orden* y el *progreso*, ambos anudados al concepto de *civilización* que pretende ser *universal* y homogeneizador de la natural diversidad.

A su vez, desde una perspectiva crítica, estos componentes no se pueden ya concebir sin el *eurocentrismo* propio de la cosmovisión iluminista europea con una presencia nominal del concepto de igualdad y *el etnocentrismo*, en tanto preeminencia de unas razas sobre otras. Los ideales modernos en consonancia con estos componentes característicos, se pueden resumir en dos grandes aspectos: la

*humanidad* como categoría de pretensiones universales y la visión homogeneizadora de esa humanidad, a través fundamentalmente de la noción de *ciudadanía*.

Las vanguardias, europeo y latinoamericano, no puede concebirse más que como un producto de esta modernidad. Los vanguardistas son necesariamente los que se adelantan en ese tiempo que siempre ve hacia adelante, por tanto, *el resto* va necesariamente a la retaguardia, siguiendo a los pioneros. Esta lógica, entre otras cosas, revela que, pese a las críticas de las vanguardias al capitalismo burgués y al arte que tendía a mantener el *statu quo*, también las vanguardias formaron parte de lo que criticaron. Este es uno de los aspectos a revisar cuando se ubica a las vanguardias en un contexto histórico concreto y no ya desde una perspectiva que se pretende exclusivamente estética.

Esta dimensión del fenómeno cultural se puede asociar fácilmente con la *praxis* artística y política a la que nos referimos en el primer apartado de este capítulo. En la medida en que, en forma explícita, las vanguardias propugnaron la restitución del arte a la *praxis* vital, los planos de lo ideológicamente *real* y lo utópicamente *posible*, pasan a interpenetrarse en la expresión artística *de vanguardia*.

En consonancia con la idea tan típicamente moderna de que hay *un* sentido, Casullo inscribe la propuesta vanguardista en la tradición del pensamiento utópico, que tanto peso tuvo en los intelectuales americanos del veinte:

La utopía vanguardista la lleva adelante un artista que denuncia y demuele porque piensa que detrás de este mundo infame hay una posibilidad de otro mundo, de otro ser hombre, ser mujer. (2009: 86).

Cabría preguntarse si esta dimensión de la *utopía vanguardista*, entendida en principio como gesto destructor del mundo que se rechaza, incluye también la voluntad de *construir otro* mundo posible, imaginado desde lo *utópico* y

emparentado con lo *ucrónico*. Este es uno de los puntos que se ha señalado<sup>100</sup> como *debilidad* del pensamiento o la *mentalidad utópica* en general por inscribirse en la imposibilidad, impidiendo el encuentro en el plano de la acción concreta entre lo deseable y lo realizable. Desde esta perspectiva, las palabras de Casullo parecen sugerir más un anhelo vanguardista de *descubrir* otro mundo, tal vez disfrazado u oculto, que la *construcción* de otra realidad.

Como decíamos en el apartado anterior, de allí surgirá también la idea del *hombre nuevo* que se desarrolló —tanto en el ámbito político como en el estético<sup>101</sup>— en las primeras décadas del siglo y en los años sesenta.

Estas facetas del pensamiento utópico basadas en el progreso, la idea de que el hombre se va superando y deja atrás lo primitivo, la barbarie, están íntimamente emparentadas con la confianza depositada en *la razón* como componente central de ese ser humano capaz de lograr lo que se proponga. Prueba de ello serían los avances científicos y tecnológicos que van definiendo la primacía del ser humano sobre la naturaleza, afianzando en el hombre moderno la idea de la superación de sí mismo.

Desde el comienzo de este capítulo venimos proponiendo una mirada crítica hacia la Modernidad. En este sentido, sabemos que los componentes característicos de la modernidad ilustrada conllevan la otra parte, la cara oculta de esa modernidad del progreso constante. Para Mignolo, este es uno de los puntos de inflexión para argumentar la conformación de lo *moderno/colonial*, la modernidad implica necesariamente su otro lado o su *lado otro*, la *colonialidad*:

Desde siempre, es decir, desde el siglo XVI, la modernidad y la colonialidad van juntas; no hay modernidad sin colonialidad aunque los discursos siempre pronunciados desde la perspectiva de la modernidad [...] presentan a la colonialidad no como un fenómeno constitutivo sino derivativo: la gran mentira (o quizá el gran error y la

---

<sup>100</sup> Ricoeur, P. *Ideología y utopía*. Compilado por George H. Taylor. Barcelona, Gedisa, 2006: 45 - 61. El autor argumentará que esta imposibilidad inherente al pensamiento utópico, se subvierte en el imaginario social, al concretarse un entrecruzamiento necesario entre ideología y utopía.

<sup>101</sup> Casullo hace referencia al artículo de Ernesto Guevara dirigido a Carlos Quijano en *Marcha*, en el año 1965, titulado precisamente “El hombre nuevo”. También se pueden encontrar referencias a este concepto en el Expresionismo, especialmente en el teatro. Brecht es uno de los ejemplos más relevantes.

gran ignorancia, si se prefiere) es hacer creer (o creer) que la modernidad superará la colonialidad cuando, en verdad, **la modernidad necesita de la colonialidad para instalarse, construirse y subsistir**. No hubo, no hay y no habrá modernidad sin colonialidad. (2000: 34 – 35). El énfasis es nuestro.

La propuesta de Mignolo inscribe a América Latina en el proyecto europeo como parte de la cara que se pretende ocultar del progreso moderno. El ocultamiento no radicaría en la colonización como un fenómeno que sí se conoce como política asociada a la conquista, sino en la *colonialidad* como parte de ese proceso de invisibilización de la cultura y el pensamiento de otros. Si las potencias conquistadoras no son capaces de asegurar esa colonización del pensamiento, además de la territorial, no hay modernidad posible, entendida como proyecto que implica en sí mismo someter a los pueblos conquistados en todas sus facetas.

Además de afirmar la *colonialidad* como componente activo y necesario de la modernidad, Mignolo hace referencia al siglo XVI como fecha de inicio de la misma. Sin embargo, lo más frecuente es que el epicentro de la modernidad se ubique en el siglo XVIII, junto con la Ilustración europea. Lo más frecuente es que la bibliografía teórico-crítica sobre la modernidad, tanto en autores europeos como latinoamericanos, se centre fundamentalmente en este siglo. Allí se ubica el corazón del proyecto moderno, el siglo de la emancipación norteamericana, el siglo de Kant y de Condorcet. Muchos de los hechos y actores fundamentales que influirán en el transcurso del siglo XIX, en Europa y en América, tienen su origen en la Ilustración.

Mignolo se detiene particularmente en este criterio de periodización de la modernidad adhiriendo a la postura del sistema-mundo<sup>102</sup> que toma el siglo XVI como fecha crucial precisamente porque la etapa que se inicia en el siglo XVIII (con la Ilustración y la Revolución Industrial) fue relevante más que nada para Europa. A su vez, el siglo XVI marca el inicio de la hegemonía occidental a través

---

<sup>102</sup> Mignolo seguirá fundamentalmente los planteos de Immanuel Wallerstein acerca del llamado “sistema-mundo”. Cf. Wallerstein, I. *El moderno sistema mundial*. Tomos I y II. México, Siglo XXI, 1991.

de la exploración transatlántica y el dominio de los imperios español y portugués. Este período inicial de la modernidad se ubicaría para Mignolo entre el 1500 y 1700. En una segunda etapa se produciría lo que el autor denomina “el período moderno/colonial maduro”, que ubica entre 1700 y 1945 (2000: 310).<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Marshall Berman, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1988), alude a tres etapas o fases de la modernidad, la primera también es ubicada por el autor entre el siglo XVI y finales del siglo XVIII, luego toma la Revolución francesa como punto de inicio de una segunda fase que comprendería todo el siglo XIX y, finalmente, la tercera y última fase estaría comprendida en el siglo XX. Igualmente, el trabajo de Berman se centra fundamentalmente en la segunda etapa (fines del siglo XVIII y siglo XIX) además de focalizarse en el pensamiento y la realidad europeos, incluyendo algunas referencias a autores norteamericanos.

### 3. Las distintas concepciones de la identidad latinoamericana

Tanto Martí en el siglo XIX, durante la gesta independentista, como Rama en los sesenta, en pleno auge de la visión de América Latina unida, pensaron en la identidad latinoamericana como una *esencia*, unitaria y homogénea. El vanguardismo de los años veinte tampoco es ajeno a esta visión que sugiere la existencia de lo que podríamos llamar una *tradicón de la diferenciación*, con respecto a Europa, España o EEUU, pero que en ningún caso parece capaz de resolver autónomamente el vínculo cultural con un *modelo* que lo precede.

En particular, resulta complejo establecer vínculos entre la vanguardia y los años sesenta<sup>104</sup>. Sin embargo, podemos señalar al menos algunos puntos de contacto que resultan claves para redimensionar la cuestión identitaria en América Latina. Uno de esos puntos es la íntima relación entre estética y política que se puede observar en ambas épocas. Claudia Gilman, al ocuparse del *Boom*, revisa la noción de *compromiso* y la importancia que tuvo en la definición de aquellos artistas como *intelectuales*. En este sentido, la autora distingue dos polos del compromiso intelectual en permanente tensión: el del autor y el de la obra. Como ya prefigurábamos en el apartado anterior cuando nos referimos al arte *revolucionario*, estas dos dimensiones del compromiso en los sesenta nos permiten establecer un paralelismo con uno de los estandartes de las vanguardias del veinte, la relación entre la vida y el arte. En estos años, el escritor-intelectual y su obra se verán particularmente cuestionados y serán exigidos en términos de coherencia y compromiso, ya sea desde lo biográfico y la acción política asumida desde la militancia del fusil o de la pluma.

En una dimensión más claramente estética, las distintas propuestas vanguardistas no solo implicaron una pregunta central para la Historia y la

---

<sup>104</sup> Gilman (2012) plantea directamente este “conflicto” al utilizar el término “vanguardia” para diferenciar a los escritores/intelectuales realistas de los *rupturistas* dentro del propio Boom. Vemos cómo, en este caso, la autora utiliza el término como categoría descriptiva pero sin poder disociarlo totalmente del fenómeno histórico de la vanguardia latinoamericana.



Filosofía del arte: ¿*qué es el arte?*; sino que las diversas respuestas dadas a esta pregunta —cada una de ellas pretendiendo erigirse como la única verdadera— aparecen también vinculadas a la identidad latinoamericana en relación al “modelo” europeo, fundamentalmente español, y también en relación al creciente imperialismo norteamericano. Es decir, *qué es* y *cuál es* el arte latinoamericano, las preguntas se pueden hacer extensivas a la posibilidad de existencia de un arte latinoamericano autónomo.

Ya hemos afirmado reiteradamente que en la vanguardia latinoamericana lo estético no puede separarse de lo político. En este sentido, podemos decir que al menos en la mayoría de estos autores, la literatura fue el ámbito de construcción de una identidad cultural que estuvo íntimamente vinculada a la idea de nación. Dentro de las preocupaciones centrales del discurso nacionalista, el problema de la *originalidad* americana fue clave para pensar estas cuestiones. Por otra parte, es evidente que el tema tiene particular interés para las vanguardias, en la medida en que implica la interpelación de la categoría de *lo nuevo*; no solamente en relación con la producción artística de determinado período concreto —en este caso, la década del veinte— sino con respecto al subcontinente americano y su cultura en general.

La originalidad, he aquí una de las mayores preocupaciones de la cultura en América. Preguntas sobre la posibilidad de una literatura, una filosofía o una cultura americanas son el más claro índice de esta preocupación sobre la originalidad americana. [...] Más que enfrentarse, oponerse a Europa o la cultura occidental, lo que se quiere, lo que se busca, es el reconocimiento de ésta. El reconocimiento por parte de la cultura occidental, de que existen otros pueblos, los pueblos del continente americano, que también hacen cultura, que poseen una cultura. Pero no una cultura cualquiera, no una cultura sin más, sino cultura occidental, es decir, cultura europea. (Zea, 1970: 13).

Zea plantea que la inquietud americana fundamental se puede sintetizar en un afán de reconocimiento. Esto confirma para nosotros la relación necesaria que América ha tenido, desde los inicios de su vida independiente, con Europa como parámetro de la cultura occidental de la cual América ansía sentirse parte. A esto

le agregamos nosotros la vinculación entre originalidad e identidad, ya sea desde la perspectiva que propone el autor, para colaborar con Europa —como una extensión de ésta— o también para pensarlo como búsqueda de lo distintivo, respecto de Europa. En la introducción vimos que para Ángel Rama (1982) la cuestión central radicaba en la tensión entre la *originalidad* y la *representatividad* de América Latina como tal. A esto podemos sumar el pensamiento utópico que se desarrolló en los años veinte en torno a América, como una *utopía* en sí misma, encerrando en un solo concepto el anhelo y la imposibilidad de *ser*. Las posturas que pretendemos hacer visibles en los textos seleccionados, en torno al tema de la identidad latinoamericana, están necesariamente atravesadas por estas cuestiones, algunas de preocupación central en aquel contexto y otras reformuladas a través del tiempo pero siempre remitiendo a la búsqueda de una identidad cultural y política que, como ya señalamos antes, en todos los casos se ha concebido a través de su relación ya sea con Occidente, Europa, España o Norteamérica. En todos los casos, América siente que debe salir de sí misma para encontrarse.

Es claro que las distintas posiciones sobre la identidad en Hispano/Latinoamérica no se pueden diferenciar en compartimientos estancos así como tampoco podemos desconocer la afinidad entre, por ejemplo, la idea de una identidad universal y una identidad regional. Pero sí es posible advertir mayor énfasis en una tendencia o en otra, propuesta por los autores en cada texto. En todos los casos, la búsqueda explícita de una identidad colectiva estuvo presente en la época de manera evidente y el contexto de renovación —tanto estética como política— significó una motivación poderosa para esta inquietud identitaria que, por distintos caminos, buscaba canalizar básicamente dos cosas: a) la relación que se establecería de allí en más con Europa en primer lugar y en segunda instancia con Estados Unidos, como potencias culturales y socio-económicas de fuerte impronta en América Latina; y b) el grado de autonomía que podría adquirir Latinoamérica, considerando las particularidades de cada realidad nacional. En este último sentido, el arte y la cultura fueron vistos por muchos de estos intelectuales como el camino más seguro para diferenciarse y preservarse de la vieja tutela europea y del creciente expansionismo norteamericano.

Sobre la relación entre América Latina y Europa, en el contexto vanguardista, Gelado señala tres posicionamientos básicos que serían observables en las vanguardias latinoamericanas en la configuración de esa relación con los centros cosmopolitas y la tradición cultural europea:

a) una postura militante antiimperialista e democrática [...] b) una postura reivindicatória de aspectos nacionais ou americanos [...] y finalmente, c) una postura reativa contra o discurso esclerosado sustentado por estruturas arcaicas de pensamento [...] (2006: 26).

En el primer caso, la postura es fundamentalmente de alcance político internacional, en el segundo caso la acción es hacia adentro de América, sugiriendo una posición de confrontación con lo foráneo y en el tercer caso, la posición se caracteriza de forma mucho más amplia, vinculándose con la dimensión provocativa de la vanguardia a distintos niveles: estético, epistemológico e ideológico.

En este punto cabe preguntarse si el deseo último de estos intelectuales y artistas latinoamericanos que se reconocían vanguardistas en lo estético y en lo político era *diferenciarse* del modelo europeo o ser reconocidos y, en esa medida, *pertenecer* a él. Cuando decimos *diferenciarse* estamos pensando en la construcción o eventualmente la reconstrucción de una identidad política y cultural verdaderamente autónoma<sup>105</sup>, capaz también de fundar una epistemología propia<sup>106</sup>. Cuando decimos *pertenecer* implicamos el sentirse parte de algo más grande, más prestigioso, que presupone una mejor y mayor *tradición*.

Ante el planteo de Gelado nosotros propondremos otra clasificación tripartita, considerando la *disyuntiva* que abordamos en el capítulo anterior acerca de la forma de concebir una identidad latinoamericana: la *búsqueda* de una *esencia* y la *construcción* de una identidad. Para ello hemos trabajado en la identificación de las posturas que emergen de los autores seleccionados, como

---

<sup>105</sup> El término *autonomía* surge en varios autores al referirse a la vanguardia latinoamericana. Particularmente Celina Manzoni alude a la autonomía como “uno de los nudos de la cultura vanguardista” (1998: 127).

<sup>106</sup> Sobre este particular, cf. Mignolo, W. *Historias locales/diseños globales*. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid, Akal, 2000.

muestra representativa de tres grandes concepciones que estarían operando en el pensamiento vanguardista latinoamericano, en torno a nuestra *identidad*: una identidad universal (representativa de una perspectiva eurocéntrica, asociada a una *tradicción* occidental), una identidad regional (circunscripta en primer lugar a los países de habla hispana y luego a los países *latinos*, diferenciándose así de los Estados Unidos) y una identidad nacional (a través de la búsqueda de elementos de diferenciación con respecto al pasado colonial, con connotaciones raciales, según el caso: indigenismo y criollismo).

Además de estos tres grandes criterios de clasificación o posturas sobre la identidad latinoamericana, se pueden observar dos enfoques que se destacarían de los demás: la búsqueda más nítidamente estética, como es el caso del Creacionismo chileno y la propuesta de la Antropofagia brasileña, una América que procesa *lo dado* y crea *lo propio*. En el caso del Creacionismo, en sus textos fundadores no se alude a la cuestión política, la concepción del movimiento está centrada en la creación artística. La propuesta estética creacionista se funda en la tradición mimética para cuestionarla.<sup>107</sup> Finalmente, la antropofagia brasileña puede verse como una iniciativa de síntesis entre las posturas expuestas.

Sobre esos tres ejes —universal, regional y nacional— giran los textos vanguardistas seleccionados, tanto manifiestos como ensayos, conferencias y artículos críticos de la época. Es importante subrayar que, más allá de la identificación de tendencias dominantes hacia una postura u otra, se puede observar la existencia un trasvasamiento entre las distintas propuestas, incluso dentro del pensamiento de un mismo autor. Por ejemplo, Mariátegui es uno de los autores que reivindica la cultura nacional y al mismo tiempo adscribe a una identidad regional, insistiendo en la necesidad de unir a Hispanoamérica en una cultura y un *espíritu* definidos. En algunos casos se alude a una *esencia* que ha sido invisibilizada y es preciso retomar y en otros casos se hace referencia

---

<sup>107</sup> Se pueden establecer claras vinculaciones con el pensamiento estético del poeta prerromántico ya citado, John Keats. Asimismo, dentro del vanguardismo latinoamericano, es muy afín a este pensamiento la propuesta el “Desvarismo” de Mário de Andrade. En estos autores se puede señalar la importancia de *lo clásico* en el pensamiento vanguardista, asociado a la idea de un arte trascendente, vinculado a valores intemporales.

—como ocurre también con Mariátegui— a un proceso de elaboración y construcción de esa identidad. En el primer caso el énfasis está puesto en recuperar el pasado y sus tradiciones y en el segundo caso, en el futuro como proyecto de elaboración de una identidad que, siguiendo las palabras de Mariátegui, permita identificar un “pensamiento característicamente hispano-americano” (1925: 85).

### 3.1 Una identidad *universal*: efectos del eurocentrismo

Las vanguardias en América Latina formaron parte de un proyecto hegemónico concreto en el contexto de la modernidad eurocéntrica que buscaba homogeneizar la diversidad cultural latinoamericana. En este sentido, se vuelve central la consideración del lugar de enunciación del discurso cultural vanguardista para repensar los alcances de ese movimiento homogeneizador que logró impregnar a muchos artistas e intelectuales latinoamericanos de una sensación de *universalidad*.

**El eurocentrismo [solo] surge cuando la historia particular de Europa (y, en la segunda mitad del siglo XX, la de EEUU) y la formación subjetiva concomitante se promueven e imponen como un modelo universal, y los sujetos coloniales las aceptan en su adhesión a un modelo para ser lo que no son.** (Mignolo, 2007: 100). El énfasis es nuestro.

Al revisar la epistemología moderna, Mignolo (2003) deja al descubierto el *efecto universal* producido por el pensamiento europeo, como parte de una estrategia colonizadora que oculta el lugar de enunciación de dicho pensamiento, generando así “una idea del conocimiento como un diseño universal a partir de historias locales ocultas y particulares” (193).

En los años veinte, este *diseño universal* fue un polo de atracción para varios intelectuales y creadores que abrazaron el pensamiento *cosmopolita* como parte de ese diseño que prometía la inserción de Hispano/Latinoamérica en el mundo, formando parte de esa cultura *universal*. Paradójicamente, todo indica que

solo se visualizaba la autonomía cultural en la medida en que fuera posible formar parte de esa pretendida universalidad. Algunos autores hablan directamente de una contradicción que recurrentemente se puede encontrar en gran parte del pensamiento vanguardista latinoamericano<sup>108</sup>. Tal vez corresponda hablar de una paradoja que no llega a ser completamente contradictoria con la realidad cultural de estos intelectuales y creadores, ya que se pensaba en la posibilidad de alcanzar una determinada identidad cultural solo en función de la matriz que se percibía como dadora de sentido, la cultura europea. Más significativamente, algunos autores hacen referencia a necesarios procesos de *madurez* por los que América debía transitar para lograr ubicarse en ese paisaje europeo por sí sola.

Ya observamos que el cosmopolitismo, desde los orígenes del término estuvo vinculado al universalismo y más tarde, al internacionalismo. Por lo tanto, la relevancia que el cosmopolitismo tiene en los discursos vanguardistas de la época es coherente con nuestro planteo acerca de un anhelo latinoamericano de formar parte de una cultura pretendidamente universal. Veremos, sin embargo, que este posicionamiento tiene varias complejidades ya que aparece también vinculado, por ejemplo, a la idea de la identidad regional en la medida en que se alude a la «América española». Este es el caso de Pedro Henríquez Ureña y también, aunque más parcialmente, ocurre lo propio con Alfonso Reyes.

En el caso específico de Henríquez Ureña, ubicamos este autor en la postura que propone una identidad universal por el énfasis puesto en la convicción de que, en última instancia, la fusión de culturas y tradiciones (americanas autóctonas y europea, fundamentalmente española) tiende a la consolidación de *un hombre universal*, de identidad occidental. Si bien es cierto que Henríquez Ureña también alude a la cultura indígena, es recurrente la argumentación basada en Grecia y su tradición filosófica y estética en relación con la *juventud* de América y sus *pueblos débiles*. Las producciones artísticas de una y otra solo se equiparan

---

<sup>108</sup> Viviana Gelado alude a la opinión de Cornejo Polar, al referirse a Mariátegui y su propuesta de “cosmopolitizar el Perú”: “*Na encruzilhada desta contradição entre o nacional e o universal, entre o autóctone e o cosmopolita, entre a «modernidad periférica» e a modernização e ocidentalização almejadas, Cornejo Polar aponta a contradição em termos da expressão «indigenismo vanguardista»[...]»* (2006: 112).

brevemente y en el pensamiento de Henríquez Ureña *nuestra América* no puede desprenderse de “los espíritus superiores de Europa” (2000: 264). En ese sentido, al equiparar fuerzas, la idea del *hombre universal* predomina sobre *el hombre de su tierra*.

En esta búsqueda de referentes universales para la identidad latinoamericana, Borges es uno de los autores que adscribe a esta postura. En 1924 se publica “Acotaciones”, en *Proa*<sup>109</sup>. Allí el autor argentino establece los lineamientos del ultraísmo bonaerense, relacionándolo con el original ultraísmo español. Se destacan en este texto las adjetivaciones, aludiendo a un “arte absoluto”, capaz de ser “intemporal como las estrellas de siempre”. Ya en estas “Acotaciones”, Borges vincula el “parvo agrupamiento de criollos” al que dice pertenecer, con la construcción de una poesía —la del ultraísmo bonaerense— cuya retórica sería “tan vinculada como las antiguas al prestigio verbal”. En este sentido, Borges define el ultraísmo criollo remarcando su *atemporalidad*:

El ultraísmo en Buenos Aires fue el anhelo de recabar un arte absoluto que no dependiese del prestigio infiel de las voces y que durase en la perennidad del idioma como una certidumbre de hermosura. [...] solicitando un límpido arte que fuese tan intemporal como las estrellas de siempre. (1991: 499).

Es así que *tradición*, arte intemporal y *universalidad* parecen asociarse naturalmente para reforzar el prestigio de una poesía que, en lo inmediato, se pretendía superior al ornato modernista personificado en lo que Borges refiere como *rubenismo*.

Una vez el autor abandone el fervor juvenil por las vanguardias, será uno de los escritores que contribuirá a establecer un puente entre los estereotipos de la narrativa regionalista y la veta más experimentalista de la que será luego la nueva narrativa.

---

<sup>109</sup> En: Schwartz, J., 1991: 499 - 500.

### 3.1.1 El criollo y el indígena, dos rostros de la identidad latinoamericana

En la Introducción aludimos al criollo como uno de los principales problemas políticos para las metrópolis por su doble condición de “comunidad colonial y clase privilegiada” (Anderson, 2007: 93). En el siglo XVIII la Ilustración influyó notablemente en la distinción entre *metropolitanos* y *criollos*. Los discursos ilustrados ratificaban la influencia del clima y el mestizaje como causales de diferencias irreconciliables entre uno y otro.

Mignolo (2000) alude al papel fundamental de las élites criollas en los procesos de independencia de las colonias americanas, en el siglo XIX y es en ese contexto en el cual el criollo elabora una ideología nacional que lo diferencia, generándose una idea de *identificación*, que lo define como tal. Predomina la imagen del *criollo* en los países de América del Sur, precisamente aquellos donde —salvo en el caso de Perú— la pervivencia de la cultura indígena fue mucho menos significativa que en el resto del continente. Varios intelectuales de la época aluden a una marcada diferenciación entre estos países y el resto de Hispano/Latinoamérica.<sup>110</sup>

El Borges ultraísta, el joven autor aún atraído por las vanguardias al que nos referimos antes, toma al criollo como imagen de la identidad local.

En torno a la postura del autor argentino, la crítica ha planteado al menos dos cuestiones centrales, por un lado se ha señalado una cierta tendencia apolítica que surge de su identificación de la cultura universal como propia y simultáneamente, trascendente a América Latina antes que regional o nacional como pretendían muchos de sus coetáneos. Por otro lado, hay quienes reivindican la preocupación, particularmente identificable en las primeras producciones del autor, por la identidad latinoamericana (Barili, 1999).

---

<sup>110</sup> En el artículo “El descontento y la promesa”, Henríquez Ureña plantea la complejidad cultural en América: “[...]el hombre de países donde prevalece el espíritu criollo es dueño de preciosos materiales, aunque no estrictamente autóctonos: música traída de Europa o de África, pero impregnada del sabor de las nuevas tierras y de la nueva vida[...].” (2000: 277).



Es fundamentalmente en los poemarios *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925), pero más que nada en aquél, en donde recae la identificación de estos centros de interés en la obra borgeana. También en *El tamaño de mi esperanza* (1926), encontramos significativas referencias al criollo como figura central de las reflexiones borgeanas sobre la identidad.

[...] el interés de Borges por lo marginal se da primero dentro del marco de referencia de la cultura nacional. Por los años de *El tamaño de mi esperanza* Borges está empeñado en construirle una mitología a Buenos Aires y en escribir una epopeya nacional en respuesta a lo escrito por Sarmiento, Hernández y Lugones. Es su etapa nacionalista. (Barili, 1999: 30).

También en 1926, aparece en *Índice de la nueva poesía americana*, un prólogo de Borges en el cual el autor celebra que “se gastó el rubenismo” y en tono de reproche afirma que “El rubenismo fue nuestra añoranza de Europa.” (Schwartz, 1991: 336).

Sabemos que hasta la década del treinta Borges adscribió a una postura nacionalista y es en este contexto que el autor define al criollo como figura esencial de la identidad argentina. Considerando que el criollo es un actor social esencialmente urbano y de legado europeo, podemos ampliar la pregunta acerca de los alcances de lo nacional al momento de considerar esta postura como una de las que sobresale en el paisaje de las vanguardias latinoamericanas, con respecto a la *búsqueda* de una identidad preexistente, y no ya su *construcción*. Es decir, si se trata de una cultura *preexistente*, ¿cuál es su origen? Evidentemente, la figura del criollo alude directamente al europeo y por tanto, lo *nacional* entendido en el sentido de lo *autóctono* aparece necesariamente formando parte de un mestizaje cultural que, en todo caso, remite a la colonización europea.

En el ensayo “El proceso de la literatura” (1928)<sup>111</sup>, de José Carlos Mariátegui, se incluye un apartado que se centra en el indigenismo peruano. Sabemos que Mariátegui expresó en varias ocasiones su conciencia de la

---

<sup>111</sup> Este es el último ensayo que integra los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. En: Mariátegui, J. C. 2007: 129 – 253.

diversidad étnica y cultural de América, atendiendo las especificidades de cada región. Es así que el autor comienza refiriéndose al incipiente indigenismo literario del Perú para luego hacer extensivos algunos conceptos a la realidad americana en general.

Mariátegui señala al cosmopolitismo y el exotismo como componentes asimilados por *nuestra* literatura de manera ineludible. El escritor dirá que las identidades del porteño o el gaucho resultan indiscutibles en autores como Gironde y Borges, en el primer caso o como Güiraldes, en el segundo. Sin embargo, también existen autores que aparecen como totalmente alienados de su condición, emigrados a centros cosmopolitas como París, en donde se les reclama que traten temas “autóctonos” (2007: 232)

Mariátegui también alude al criollismo como una corriente “de espíritu nacionalista” que no puede prosperar en el Perú, en la medida en que no resulta representativo de dicha realidad. Estos factores llevarán al autor a concluir que se trata de una *nacionalidad en formación*. Ni siquiera la cuestión racial está saldada, no se percibe como adecuadamente *fusionada*. Nuevamente, Mariátegui compara la realidad racial del Perú con la nitidez que tiene la presencia del criollo en Argentina y el nativismo también criollista, en Uruguay. En los países del sur esta fuerte conformación del criollo habría permitido elaborar la idea de la autonomía cultural; mientras que en países de una realidad racial y cultural como la peruana, el criollismo era muy incipiente y claramente apegado a las tradiciones coloniales y a España en particular. Es así que Mariátegui, en su exposición, comienza a desplegar las complejidades del fenómeno:

Una vez europeizado, el criollo de hoy difícilmente deja de darse cuenta del drama del Perú. Es él precisamente el que, reconociéndose a sí mismo como un español bastardeado, siente que el indio debe ser el cimiento de la nacionalidad. (2007: 234).

Ni el indio ni el indigenismo pueden restringirse al plano literario. El autor señala las profundas vinculaciones de esta corriente con *complejos factores sociales y económicos*. Es así que Mariátegui argumenta la necesaria distinción

que debe hacerse entre el indigenismo y el criollismo. Se produce un desfase entre la valoración literaria y la realidad socio-cultural que representa, en cada contexto específico una y otra adoptan dimensiones distintas. A su vez, el escritor peruano señala que el indigenismo no deja de ser una *literatura de mestizos*, difícilmente pueda captar al indio sin estilizarlo e idealizarlo artificiosamente. Sin embargo, Mariátegui se detiene especialmente en el mestizo y el mestizaje como un camino que es preciso revisar en sentido amplio y no ya desde una restringida perspectiva racial:

Lo que importa [...] en el estudio sociológico de los estratos indio y mestizo, no es la medida en que el mestizo hereda las cualidades o los defectos de las razas progenitoras sino su aptitud para evolucionar, con más facilidad que el indio, hacia el estado social, o el tipo de civilización del blanco. El mestizaje necesita ser analizado, no como cuestión étnica, sino como cuestión sociológica. (2007: 245).

Mariátegui diferencia el abordaje sociológico de los “inverosímiles razonamientos zootécnicos” (1928: 245), desde una perspectiva eurocéntrica y también etnocéntrica. Considera que el indio, en el Perú de los años veinte, aún conserva su individualidad y deberá buscar los caminos para encontrar su lugar en la civilización moderna.

En el reconocimiento de la heterogeneidad cultural, tanto a nivel continental como dentro de la realidad peruana nacional, Mariátegui reafirma las nociones de *civilización* y *universalidad*, siendo centrales en su exposición. El ensayo concluye con algunas de estas nociones presentadas como partes constitutivas de *lo nuevo*:

Nos vienen, de fuera, al mismo tiempo, variadas influencias internacionales. En Lima, este cosmopolitismo se traduce, en la imitación entre otras cosas de no pocos corrosivos decadentismos occidentales y en la adopción de anárquicas modas finiseculares. Pero, bajo este influjo precario, **un nuevo sentimiento, una nueva revelación se anuncia. Por los caminos universales, ecuménicos, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos.** (2007: 253). El énfasis es nuestro.

La *identidad*, también desde una perspectiva racial, aparece arraigada en estos autores a una cultura que trasciende estas especificidades y le aporta un sentido *universal* que irónicamente, es percibido como un rasgo de autonomía cultural.

### **3.1.2 Henríquez Ureña y el *espíritu americano* que hizo vencedora a la *civilización* sobre la *barbarie*. El hombre universal y el hombre de su tierra**

En 1922 Henríquez Ureña expone, en un homenaje para la delegación mexicana en la universidad de La Plata, una conferencia llamada “La utopía de América”. En este texto el autor comienza destacando a México como “el único país del Nuevo Mundo donde hay tradición, larga, perdurable, nunca rota [...]” (1998: 266). Se toma la capital, la que Henríquez Ureña denomina “la triple México —azteca, colonial, independiente— [...]” (266), como un símbolo:

[...] de la continua lucha y de los ocasionales equilibrios entre añejas tradiciones y nuevos impulsos, conflicto y armonía que dan carácter a cien años de vida mexicana. (1998: 267).

En este contexto se hace referencia a una *empresa de civilización* como aquella que consistiría en incentivar el desarrollo de una cultura *propia*. Más adelante en el mismo ensayo se alude a la necesidad de tener fe en “el porvenir de la civilización” (1998: 269). El concepto mismo de *civilización* está en directa vinculación con los modelos civilizadores del siglo XIX, volviéndose inevitable la asociación con *Facundo* y el conflicto entre civilización y barbarie propuesto por Domingo Faustino Sarmiento, en 1845. Si bien el término se puede rastrear hasta los orígenes de la modernidad, en el siglo XVI, recién a fines del siglo XIX se consolidan las vinculaciones entre civilización y razón, así como entre la civilización y los derechos del hombre y del ciudadano (Mignolo, 2000). En América Latina, en particular, se propone la *civilización* como proyecto

ideológico asociado a la urbanización y a la tecnología tanto como a la hegemonía cultural de los *civilizados* sobre los *incivilizados*. Mignolo hace un paralelismo entre lo que ocurrió en el siglo XVI, tras la conquista, y el siglo XIX, tras la independencia de la mayoría de las colonias americanas:

Mientras que el siglo XVI fue escenario de un ardiente debate sobre los límites de la humanidad —en el que los principales participantes fueron De las Casas, Sepúlveda y Vitoria—, en el siglo XIX la cuestión ya no era si los primitivos orientales eran humanos, sino, por el contrario, cuán lejos estaban de la etapa presente y civilizada de la humanidad [...]. (Mignolo, 2000: 361).

De acuerdo al planteo de Henríquez Ureña en “La utopía de América”, es el *espíritu* americano el que fue capaz de vencer “la fuerza de la espada” que tuvo la barbarie en su poder, durante largo tiempo.

Allí radica la esencia de la utopía, Henríquez Ureña alude a la necesidad de ensanchar *el campo espiritual*, esto incluye el proceso de civilización aunque también implica respetar las tradiciones autóctonas. La utopía para Henríquez Ureña “es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo, nuestro gran mar antecesor.” (1998: 270) Ese *antecesor* también aparece en este texto claramente vinculado a la idea de progreso, a la matriz de donde surge el deseo de mejorar y, por tanto, la necesidad de crear *utopías*. Henríquez Ureña incluye en la conferencia un extenso párrafo dedicado a Grecia y particularmente a Atenas y la *República* de Platón, como origen de las utopías. La república platónica es el modelo con el que se compara a América como *novedad*, en el doble sentido que sugiere el mismo título de la conferencia, América alberga una utopía pero también *es* una utopía en sí misma.

Más adelante, en su exposición, Henríquez Ureña llega al centro de la discusión entre la utopía, incluida en la idea de un *hombre universal*, y la ideología nacionalista predominante en ese momento. El autor considera que la conciliación de estos dos aspectos es “natural”:

**El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra y no la ajena [...]. La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones; pero todas esas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos. (2000: 271).** El énfasis es nuestro.

Vemos cómo en la época se concibe la conjugación del “hombre universal” con la identidad americana, sobre la reivindicación de lo autóctono, sin que se las vea como categorías excluyentes. Es recurrente la referencia a la cultura griega como referencia para la construcción de lo que Henríquez Ureña propone como utopía y al mismo tiempo, aspiración de América: un hombre que participe del mundo y su cultura (Occidente/Europa) y que también “conservé y perfeccione todas sus actividades de carácter original [...]”. Para Henríquez Ureña lo nuevo está en la *fundición*, este es el término utilizado por el autor, de lo que llama el “doble tesoro”, la tradición española y la tradición indígena. Por otro lado, la dimensión *espiritual* se visualiza especialmente en las artes, literarias y plásticas. En estas dos expresiones artísticas se apoya Henríquez Ureña para referirse a “nuestra originalidad [que] se afirma cada día”.

En 1925 aparece publicada esta conferencia conjuntamente con el ensayo “Patria de la justicia”, estrechamente vinculado a dicha conferencia por su temática. Uno de los temas en común es la utopía. A diferencia de “La utopía de América”, en este ensayo Henríquez Ureña hace mayor énfasis en la dimensión política de América como proyecto utópico y alude a hechos y hombres vinculados a este proyecto: Cuba, Puerto Rico, la revolución mexicana, Bolívar y Rodó, Martí queda implícito aunque no se lo nombre.

Henríquez Ureña también advierte sobre los pueblos de América que han ido cayendo en “las redes del imperialismo septentrional, unas veces solo en la red económica, otras en doble red económica y política [...]” (1998: 263). Al señalar la diversidad de situaciones entre algunos países de América, diferenciando

especialmente el caso de Estados Unidos, el autor concluye que “la América española debe tender hacia la unidad política.” Nuevamente, Henríquez Ureña apela a la noción de utopía para calificar este proyecto, que considera inconcebible para muchos de los supuestos estadistas de la época. A partir de este punto, el autor defiende la legitimidad de la utopía, aunque esta implique la imposibilidad de concretarse, y es allí donde amplía la idea de América como necesario abrevadero de las utopías por serlo ella misma, relacionándola con *lo nuevo* a partir de una cultura que se considera *joven*, aún *inmadura*, en comparación con los parámetros culturales de la vieja Europa y aquellos que Henríquez Ureña llama “nuestros abuelos espirituales del Mediterráneo” (1998: 264).

Junto a esta visión comparada, de América con Europa, en “Patria de la justicia” Henríquez Ureña amplía la noción de utopía que había planteado en la conferencia de 1922, proponiendo a América como “tierra de promisión para la humanidad”. América ocupa el lugar de *El Dorado*, de Voltaire.

Como decíamos, al ampliar el concepto de utopía, el autor se refiere a Estados Unidos como ejemplo de “la primera utopía que se realizó sobre la Tierra” (2000: 264). Sin embargo, Estados Unidos deviene contraejemplo porque “el gigantesco país se volvió opulento y perdió la cabeza; la materia devoró al espíritu” (2000: 264).

En 1928 se publican los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. En esta publicación, el primer artículo que la compone fue escrito en 1926 y es considerado uno de los más relevantes para comprender el pensamiento de Henríquez Ureña sobre América, nos referimos a “El descontento y la promesa” (1998: 273 – 286). Ya desde el título del ensayo se establecen relaciones en paralelo con el supuesto enfrentamiento entre la *tradicción* (el descontento, lo heredado, los modelos imitados) y lo que Henríquez Ureña llama *rebelión* (la promesa del ideal), que también se puede vincular con una *utópica* América de voz propia.

En el capítulo I dijimos que la lengua, junto con la raza, en los años veinte fueron argumentos recurrentes para fundamentar la identidad latinoamericana.

También en ese capítulo aludimos a este ensayo de Henríquez Ureña y la disyuntiva que el autor se plantea entre la cultura indígena y la criolla, de acuerdo a las distintas realidades nacionales del subcontinente americano y, específicamente, en relación al idioma. Retomamos y ampliamos ahora el comentario de este ensayo para hacer énfasis en la concepción de una identidad latinoamericana *universal*.

El autor dirá que la imitación de los modelos europeos y una tendencia radicalmente hispanizante son tan cuestionables como lo que él llama “el criollismo cerrado” y “el afán nacionalista”. El parámetro que utiliza como modelo deseable es el Renacimiento, la búsqueda del *arquetipo*, “la norma universal y perfecta” (1998: 276). No es concebible, en el pensamiento de Henríquez Ureña, una “concesión práctica” sin “una rebelión ideal”.

Desde el inicio del ensayo, se asocia a América con *lo nuevo*, tierra de “inmortal utopía”. El autor comienza aludiendo a las silvas de Andrés Bello como antecedente de forma clásica y contenido revolucionario, por su apelación a independizarse de Europa. Como se puede observar en el discurso americanista de Rodó, Henríquez Ureña, con la referencia a Bello, comienza apelando al paisaje natural americano como uno de los rasgos distintivos, identificado con *lo original*. Sin embargo, al focalizarse en la literatura, inmediatamente surge la heterogeneidad y la diversidad de fuentes:

Nuestra literatura absorbió ávidamente agua de todos los ríos nativos: la naturaleza; la vida del campo, sedentaria o nómada; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial; las hazañas de los libertadores; la agitación política del momento [...] (1998: 274).

Después de tanta permeabilidad a lo diverso, las obras que permanecen *resistentes*, según el autor, son *Facundo* y *Martín Fierro*. Desde esta perspectiva el escritor dominicano revisa la relación entre Romanticismo y modernismo, destacando a Martí, Darío y Rodó, como distintas voces de un mismo “sentimiento americano”, en busca de una expresión *genuina*. Es decir, Henríquez Ureña no deja de advertir las tensiones entre lo nacional y lo cosmopolita, entre la



*tradición* mimética y la *vanguardia* que se centra en la poiesis, estableciendo relaciones complejas con esa tradición que tiene múltiples dimensiones.

En su ensayo, el escritor dominicano se detiene especialmente en *Las fórmulas del americanismo* (1998: 278 – 281). Allí se detiene en el actor principal del paisaje autóctono, el indio, al que suma de acuerdo a cada contexto, el criollo. Nuevamente Henríquez Ureña arremete contra las posturas *extremas*, ni indigenismo ni criollismo: “Existe otro americanismo, que evita al indígena, y evita el criollismo pintoresco, y evita el puente intermedio de la era colonial [...]” (1998: 281) A continuación, el autor se detiene en lo que él llama *el afán europeizante* y a partir de este punto es que comienza a presentar los argumentos definitivos de su exposición:

**Todo aislamiento es ilusorio.** La historia de la organización espiritual de nuestra América, después de la emancipación política, nos dirá que nuestros propios orientadores fueron, en momento oportuno, europeizantes [...] No solo sería ilusorio el aislamiento – la red de las comunicaciones lo impide-, sino que tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: **tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental.** Y en literatura – ciñéndonos a nuestro problema- recordemos que Europa estará presente, cuando menos, en el arrastre histórico del idioma. (1998: 282). El énfasis es nuestro.

Henríquez Ureña concreta su argumentación en la inevitabilidad de la presencia europea en la cultura hispano/latinoamericana<sup>112</sup>; si no podemos desprendernos totalmente de ella, abracémosla y usémosla. Así, el pensador dominicano dirá: “Aceptemos francamente, como inevitable, la situación compleja [...]” (1998: 282). Desde esta perspectiva, el autor retoma la *rebelión ideal* que planteara al comienzo del ensayo, a través de una idea *trascendente* del arte que desde su perspectiva no puede quedarse en mera “pirotecnia del ingenio”. Dicha trascendencia también tiene relación con una tradición más vasta y prestigiosa, que antecede a América.

---

<sup>112</sup> Al plantear la vinculación ineludible de América con Castilla, a través del idioma, queda claro que el autor está pensando en Hispanoamérica.

Finalmente, el ensayo se cierra con el reconocimiento de una “energía nativa” en la que radicaría una esencia *original*, de carácter espiritual. Es evidente lo difuso de la expresión, tanto como su fundamentación frente a los argumentos antes expuestos. Henríquez Ureña apela a la búsqueda de ese “acento inconfundible” que se diluye en un pretendido *espíritu original* de rasgos imprecisos e indefinidos.

### 3.2 Hispanoamérica o Iberoamérica. Identidad continental/regional

Tras la pérdida de las últimas colonias españolas en 1898, en las primeras décadas del siglo XX España intentaba recuperar su antiguo prestigio imperial, creando un segundo imperio en África. A su vez, la década del veinte en España es la década del golpe de Estado de Primo de Rivera y también de la llamada “generación del 27”. En esta convulsionada España todavía se pretende retener la primacía intelectual sobre América, entre otras cosas, haciendo énfasis en la identidad lingüística como factor determinante para el pensamiento y la cultura de los países de habla hispana.

Podemos decir que después de la independencia de las colonias y el surgimiento de los estados-nación en el siglo XIX, la idea predominante no era la de «América Latina» sino la de «Hispanoamérica». De hecho, pese a la crisis española de fines del siglo XIX y su paulatina pérdida de poder, algunos autores vanguardistas de la segunda década del siglo XX siguen pensando en Hispanoamérica teniendo a España como referente identitario.

En la segunda mitad del siglo XIX, Francia se ubica en primer plano entre los países europeos con intereses en América (junto a Italia, España y Portugal), queriendo además frenar la expansión de los EEUU. Es así que “En América del Sur y las islas del Caribe español, las élites de criollos blancos y mestizos adoptaron la “latinidad” después de la independencia para crear su identidad poscolonial.” (Mignolo, 2007: 82).

En este contexto, para algunos de estos intelectuales y artistas de comienzos de siglo, lo que aparece como necesario de *recuperar* es el vínculo con la antigua potencia conquistadora de la cual América sería una *prolongación*. En estos términos plantea la relación entre España y América el crítico español Guillermo de Torre, oponiéndose al concepto de *latinidad*. Naturalmente, en pleno desarrollo de la conciencia nacionalista como componente fundamental de la propia vanguardia, este planteo generó fuertes críticas entre algunos

intelectuales latinoamericanos (Borges, Zum Felde, Mariátegui, Carpentier). No hemos querido abordar aquí la polémica en todas sus dimensiones por considerar que su complejidad excedía ampliamente los objetivos de nuestra exposición. Sin embargo, es preciso hacer referencia a este episodio como uno de los emergentes más claros que se puede rastrear en los años vanguardistas acerca de la inquietud identitaria; en este caso relacionada específicamente con la cuestión lingüística y el vínculo cultural con España.

Entre otras cosas, Guillermo de Torre sostiene que el lazo idiomático es mucho más fuerte que el étnico. En el siglo XIX el debate sobre la identidad hispanoamericana había estado muy determinado por el componente racial y el mestizaje, en las primeras décadas del siglo XX varios autores, también hispanoamericanos (Henríquez Ureña, Vasconcelos, por ejemplo) harán énfasis en la identidad lingüística y cultural *a través* del castellano. En la mayoría de los casos esto implicaba desconocer la importancia de las lenguas indígenas y su cultura, aunque no faltaron iniciativas indigenistas que buscaron incorporar las lenguas nativas y la oralidad al discurso vanguardista. Un buen ejemplo es el que refiere Gelado (2006) sobre el grupo peruano “Orkopata” con su *Boletín Titikaka*, en el cual se buscaba sentar las bases de una ortografía indoamericana que pudiera integrar la oralidad de las lenguas quíchua y aimará con el español escrito como lengua colonial hegemónica. De todos modos, la propuesta de Guillermo de Torre evidentemente no contempla esta diversidad lingüística sino que solo se refiere al castellano hegemónico y a España como parámetro cultural homogeneizador.

En las respuestas a este planteo, fundamentalmente desde el Río de la Plata (Zum Felde, Borges), se pretende reivindicar la autonomía cultural americana, aunque se reconoce el origen europeo de “las nuevas corrientes del pensamiento y del arte.” (Schwartz, 1991: 558). La novedad está en la metrópoli. Sobre esta afirmación, se alude a México y Buenos Aires como centros culturales *americanos* del momento. Lo deseable estaría entonces en la consolidación de una metrópoli propia, capaz de conectarse con otros centros metropolitanos, siguiendo el modelo europeo, como una forma de *descubrir* y *crear* lo autóctono, de cara a un futuro cultural pretendidamente *autónomo*. La influencia cultural europea que

resulta predominante en los países *del Plata* por las grandes oleadas migratorias que se produjeron en el siglo XIX en esta región de América, aporta una explicación para la forma recurrente en que a partir de la particular realidad cultural de estos países, se alude extensivamente a *América* como continente.

A mediados de la década del sesenta, Ángel Rama retoma esta polémica en la ya citada “Aportación original de una comarca del Tercer Mundo: Latinoamérica”.

En el año 1926 se podía discutir si el paralelo cultural pasaba por Madrid y Buenos Aires. La discusión ya entonces era ociosa y chauvinista, pero dentro de la comarca lingüística es evidente que la aportación de la novela latinoamericana del XX es infinitamente más rica, más variada, más original, que la española del mismo período, y en el campo de la poesía es posible sostener el cotejo con la gran promoción española citando a César Vallejo, a Drummond de Andrade, a Pablo Neruda. **No solo la calidad de los creadores americanos parece demostrada, sino que, respecto a España, parece asegurada una nota de originalidad inconfundible.**” (1965: 63). El énfasis es nuestro.

Vemos cómo Rama insiste en la *originalidad*, en lo *inconfundible* de la cultura americana. La pregunta que corresponde hacerse es si esa *originalidad* está concebida como una forma de *autonomía* o como otra forma de la equiparación con el modelo europeo hegemónico.

### 3.2.1 La *inteligencia americana*, una esperanza de unidad

Hacia fines de la década del veinte se pueden identificar puntos de contacto entre el pensamiento de Alfonso Reyes y el universo borgeano (A. Barili, 1999).

Barili se ocupa especialmente de este vínculo entre Borges y Reyes hacia fines de los años veinte y, sobre el resbaladizo terreno de las *influencias*, construye la idea de que hay una disociación entre lo que la crítica ha erigido como definitorio de la identidad latinoamericana y la experiencia vivida por los autores de cada época, Borges y Reyes en este caso en particular. En ese sentido,

estos autores se diferenciaron de la tónica imperante en torno a una idea de identidad latinoamericana que estaba fuertemente asociada con lo nacional.

En el caso particular de Alfonso Reyes, su producción conceptualmente más densa en torno a América Latina, se encuentra hacia fines de la década del veinte y a lo largo de la década siguiente. Su condición de diplomático en estos años le permitió adquirir un conocimiento de la diversidad latinoamericana que intentó sistematizar en un pensamiento de vocación universal, como síntesis de *lo americano*<sup>113</sup>.

Uno de los aportes teóricos que más se ha subrayado de su producción intelectual, es la noción de *inteligencia americana*. En este concepto Reyes concentra las ideas de *síntesis* y *unidad* que solo se pueden visualizar en el terreno de la cultura de la que luego llamará *América Hispánica*.

En 1919 Alfonso Reyes escribe el artículo “Bolívar y los Estados Unidos”. En este artículo el autor reivindica la capacidad de escritores americanos de la “España nueva”, así como “españoles e hispanoamericanos”, para editar y sostener revistas propias sin necesidad de apelar a publicaciones norteamericanas. En ese contexto Reyes deja deslizar el tema lingüístico como elemento unificador: “ya es posible hablarse en la misma lengua y entenderse.” (Schwartz, 1991: 177).

El artículo comienza así con una referencia a *The Hispanic American Historical Review*. Más adelante se revela la motivación de la referencia: el comentario de la bibliografía bolivariana de aquellos años, producida en torno al centenario de la *emancipación de América*. Reyes realiza una lectura crítica de los comentarios que hace en dicha publicación W. R. Shepherd, quien habría sostenido que Bolívar veía con buenos ojos a los Estados Unidos, como un modelo ideal.

---

<sup>113</sup> Reyes, a comienzos de los cuarenta, con una visión más acabada del concepto de *inteligencia americana*, intentará argumentar a favor de esta identidad resaltando las homogeneidades: “De un modo general, y sin entrar en odiosos distingos, los pueblos de América, por el impulso de su formación histórica semejante, son menos extranjeros entre sí que las naciones del viejo mundo. Hay comunidad de bases culturales, de religión y lengua. Y por su captación étnica, están singularmente preparados para no exagerar el pequeñísimo valor de las diferencias de raza, concepto estático sin fundamento científico ni consecuencia ninguna sobre la dignidad o la inteligencia humanas, uniformes en principio cuando se les ofrecen iguales posibilidades; cosa transitoria cuya exacta nivelación nuestra América entiende como uno de sus deberes sociales inapelables e indiscutibles.” (A. Reyes, 2002: 153).

Luego de relativizar algunas afirmaciones de Shepherd, Reyes concluye que lo que debemos recoger de tales discusiones es que “Bolívar es héroe amable a las dos Américas; y cuando una y otra se enfrentan ante la memoria de Bolívar, solo es para disputarse su amor.” (Schwartz, 1991: 179). Reyes reserva para su último enunciado la afirmación acerca de no es posible confundir el ideal bolivariano con “el panamericanismo de tipo oficial.” (179). En aquellos años el panamericanismo se vinculaba directamente con el creciente afán imperialista de Estados Unidos. La asociación del panamericanismo con Bolívar podía leerse, por cierto, como una maniobra bastante malintencionada.

En 1889 el gobierno norteamericano realiza en Washington la *Conferencia Internacional Americana*. Tiempo después se difunde la referencia a esta conferencia como “Panamericana”, instalándose así un léxico internacional de origen norteamericano.

Inicialmente, la motivación de esta concepción panista habría sido la unidad geográfica continental que también tenía una uniformidad política (tras haberse logrado que Brasil pasara de ser un estado monárquico a república en el mismo año de 1889). Las necesidades comerciales de Estados Unidos en busca de mercados exteriores para ubicar los excedentes de producción de una industria que estaba en plena expansión, también pueden verse como motivaciones más “reales” para esta iniciativa (Ardao, 1986: 66).

Frente a este expansionismo norteamericano, los intelectuales de la época, al menos muchos de ellos, vinculaban la idea de *identidad* con España. La referencia reiterada a la identidad lingüística, más específicamente, es uno de los elementos centrales para reforzar esta percepción y la idea de una “América Hispana”.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> En 1942, Reyes dará una conferencia para el III Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, bajo el título, “Posición de América”. En dicha ocasión, Reyes alude a los americanos como “profetas” por derecho y por deber. Reyes se refiere en esa conferencia a la “novedad” como un tema en sí mismo que relativiza, aunque concede cierta pertinencia al planteo acerca de América como una cultura “nueva”: “Solo dentro de algunos siglos, juzgando a posteriori y mediante ese error de contraste que da la distancia podrá saberse si América ha logrado elaborar una cultura relativamente nueva. En nuestro caso se trata más bien de recoger la herencia de una cultura, ante el notorio quebranto de los pueblos que la han construido.” (Reyes, 2002: 144).

Durante la mayor parte de su larga carrera de escritor, desde los primeros años del siglo hasta fines de la década del treinta, ya en su cincuentena, la literatura continental una para Henríquez Ureña, fue la de Hispanoamérica, o América española, como prefirió decir. En el umbral de la siguiente década, la unidad literaria del continente pasó a ser en él, casi de súbito, la de Hispanoamérica más el Brasil: la de la América que, para abarcar a este último, empezó entonces a llamarse Hispánica. (Ardao, 1996: 53).

También en el pensamiento de Reyes, América y España están indisociablemente unidas. No se podría concebir la identidad cultural de aquella sin esta. América aparece como horizonte futuro, la heredera de una Europa *ya agotada*.

### **3.3 Identidad nacional y *nación continental***

Como entidad ideológica, la *nación* solo puede concebirse en función de una situación de poder. Asimismo, podemos hablar de *nación* en la medida en que se tenga conciencia de la existencia de un todo orgánico, en términos de una realidad social concreta y observable.

Ya señalamos que no es posible pensar las distintas posturas sobre la identidad de América Latina como posiciones totalmente aisladas una de otra. Los intelectuales de la época tendían a utilizar expresiones relacionadas con una idea de identidad universal, regional o nacional en forma asociada e incluso a veces intercambiable. Es por esto que se utilizan expresiones como “nación continental” para fundir la idea del estado nacional con la dimensión regional, entendida como el conjunto de los países de habla hispana. La concepción de *lo continental* varía de acuerdo a la inclusión o no del Brasil, según el modo de concebir a

---

América, en sentido genérico, era a comienzos de los cuarenta para Reyes, tierra de “profetas”, “laboratorio” y cuna de la novedad, la “esperanza” era la unificación. Observaremos en varios autores la referencia a América como “joven”, “inmadura”, una promesa que no deja de vincularse con las acepciones de “lo nuevo”.



Hispanoamérica, como una unidad o si se piensa en Iberoamérica antes de la incorporación definitiva del nombre *América Latina*. Sin embargo, en todos los textos relevados, Estados Unidos queda claramente diferenciado de la idea de *América* como totalidad.

Asimismo, la postura que adscribiría a una identidad *nacional* no puede concebirse en forma aislada. En todos los casos la encontramos integrada a las otras posturas, generalmente como *etapa* de un proceso evolutivo. Este es el caso de Mariátegui quien plantea como deseable la fusión de “los elementos de la nacionalidad en elaboración” (1925), para poder concebir un “pensamiento hispanoamericano”, a partir de la síntesis de componentes nacionales.

El pensamiento de Cornejo Polar <sup>115</sup> y su concepción sobre la *ideología del mestizaje* son pertinentes en este punto de nuestra exposición para dar cuenta de la complejidad que reviste la idea de cultura e identidad nacional en América Latina en general, y en el contexto vanguardista en particular. En su argumentación, lo primero que el autor establece es la dimensión ideológica de la idea de *unidad*:

[...] el concepto de literatura nacional, y por extensión, de cultura nacional, ha sido materia de una serie de ideologizaciones, especialmente de ideologizaciones que reproducen y tratan de convalidar los intereses de las clases dominantes. [...] el principio de este proceso ideológico consiste en afirmar como axioma que no se puede hablar de cultura nacional, y por consiguiente tampoco de literatura nacional, si previamente no se asegura la vigencia de la categoría de unidad. Así entonces, el problema nacional fue planteado indebidamente, como si todo se redujera a saber **si ya somos** culturalmente una unidad, **si estamos en trance de serlo o cómo conseguir**, a través de qué caminos, ese objetivo. (1981: 9 -10). El énfasis es nuestro.

Cuando tratamos el tema del nacionalismo y su relación con el internacionalismo y el cosmopolitismo en los años veinte, ya hicimos referencia a estas cuestiones así como a la necesaria interpenetración entre una dimensión y la otra. No es posible pensar en *lo nacional* como categoría absoluta, despojada de

---

<sup>115</sup> Cornejo Polar, A. *La cultura nacional: problema y posibilidad*. Lima, Lluvia Editores, 1981.

toda contaminación cosmopolita, por ejemplo. Es así que cuestionábamos la visión dualista de estos discursos, ya que ésta genera un abordaje inadecuado para atender la complejidad de estos discursos en el contexto vanguardista, ni las tensiones internas que se proyectan luego en las distintas producciones artísticas e intelectuales de la época.

Cornejo Polar piensa en el Perú y se apoya especialmente en Mariátegui<sup>116</sup> para su planteo acerca de que la literatura peruana es “una literatura no orgánicamente nacional” (1981: 15). En este sentido, Cornejo Polar sostiene que Mariátegui logra quitar la categoría de unidad de la lista de requisitos para conformar *lo nacional*. Si bien es cierto, como dijimos antes, que Mariátegui reconoce la multiplicidad cultural del Perú y sus distintos “registros” de *alta* cultura y cultura *popular*, creemos que su adscripción a un ideal universalista y civilizatorio lo mantiene dentro de una concepción homogeneizadora y que tiende a unificar estas heterogeneidades.

Lo que reivindica Cornejo Polar de Mariátegui, desde nuestra perspectiva, tiene más que ver con el reconocimiento de una variedad cultural que no excluye el deseo de unidad:

[...] si seguimos pensando en la unidad e imaginamos que en este momento Vargas Llosa está escribiendo una novela y un narrador popular está contando en quechua un cuento a sus oyentes, entonces, si seguimos aceptando la unidad, tendríamos que convenir en que solo una de las dos situaciones corresponde a la literatura peruana y la otra no, porque, como es claro, se trata de dos prácticas completamente distintas, pero si rompemos el mito de la unidad entonces podemos decir que las dos son verdaderamente literatura (es decir, ambas tienen **valor estético**) y además podemos afirmar que ambas son literatura peruana (es decir, **nos corresponden socialmente, nos representan**). (1981: 17). El énfasis es nuestro.

Cornejo Polar hace su exposición más de cincuenta años después que Mariátegui aludiera al “derecho de las culturas oprimidas a seguir siendo culturas

---

<sup>116</sup>Ya aludimos a la concepción de Mariátegui acerca del mestizo y el mestizaje como problema de necesario abordaje sociológico, en la primera parte de este capítulo.

diferenciadas” (1981: 18), con el sentido de defender la existencia misma de esas culturas que aún hoy siguen estando presentes en la cultura peruana.

Sobre estas visiones y diálogos a través del tiempo y a partir de distintos contextos insistimos en la complejidad que reviste conciliar la heterogeneidad cultural del subcontinente americano con la pretensión de generar conocimiento sobre esa realidad, sin quedarse en un intento meramente descriptivo.

## Conclusiones

Como señalamos en la introducción, los autores seleccionados tuvieron una gran importancia intelectual y artística en la época y en su mayoría, la trascendieron. Solamente en el caso chileno, el criterio de selección tuvo más que ver con la propuesta estética en sí, que con los autores. Asimismo, buscamos exponer una muestra diversa en base a los países representados, sin circunscribirnos a una región, ya que esto nos habría exigido otro tipo de abordaje, impidiéndonos la perspectiva panorámica que consideramos la más adecuada para el estudio de los ejes temáticos propuestos. A su vez, ser conscientes de que el vanguardismo en América Latina no se produce de manera homogénea, ni presenta la misma intensidad o características en los diversos países, no nos impide su identificación a nivel continental como un fenómeno cultural. Creemos que el mismo tuvo y sigue teniendo proyecciones de gran relevancia en torno a la revisión de la modernidad y las tensiones estéticas y políticas que atraviesan las heterogéneas realidades nacionales (Gelado, 2006). Retomamos estos argumentos porque ahora es necesario renovar las preguntas y replantearse si es pertinente o no afirmar la existencia de una *vanguardia latinoamericana*. Es decir, ¿qué es lo que define a estos autores y sus producciones como *vanguardistas*? ¿cuál es el o los criterio/s que validan esta enunciación acerca del arte en estos países, durante los años veinte?

Si nos concentramos en la búsqueda de rasgos distintivos u *originales* revisando la dimensión más claramente estética del vanguardismo y sus innovaciones formales como discurso artístico, lo que encontramos son solo algunas variantes del modelo europeo replicado en el vanguardismo subcontinental (Gelado, 2006: 26). Creemos que *la vanguardia latinoamericana* se configura con nitidez en las manifestaciones acerca de la situación política de América Latina, respecto de la mirada que tiene sobre sí misma y su forma de vincularse con la cultura *foránea*. Sobre este punto, se renuevan las preguntas sobre cómo se posicionaron estas culturas de la *transculturación* y la

*heterogeneidad* en ese contexto de cambio, sobre cuál fue el o los camino/s elegido/s para afirmar su identidad en función de *los otros*, y finalmente, ¿dónde radicó verdaderamente *lo nuevo*?

La inquietud por la identidad cultural latinoamericana es un contenido manifiesto en los textos relevados, que queda claramente expuesta a partir de la diversidad seleccionada.

Algunos autores han tratado el tema del cosmopolitismo y la modernidad como ejes centrales del fenómeno vanguardista sin aludir al problema de la identidad más que tangencialmente (Schwartz, 1993; Rosenberg, 2006), creemos que este es un punto que debe tomarse en consideración en forma central, como parte de las complejas vinculaciones entre estética y política en las vanguardias latinoamericanas.

Plantearse la identidad como una *búsqueda* o una *construcción* fue el camino que encontramos para facilitar la visualización del problema desde distintas perspectivas. En realidad, se trata de una aparente disyuntiva que tiñe constantemente esa búsqueda de *lo nuevo*, involucrando al mismo tiempo el cuestionamiento del lugar que tiene el arte en la sociedad y también el lugar de América Latina y su cultura, en el mundo.

Tomamos la condición vanguardista de estos autores como uno de los criterios centrales para su selección, partiendo de la base de que el vanguardismo—como discurso simultáneamente moderno y crítico de la modernidad—configura un momento de nuestra cultura en el cual se plantean temas de absoluta vigencia para América Latina. Si la teoría reciente sobre el colonialismo y la *colonialidad*, como contrapartidas de la modernidad, proponen una revisión de las tradiciones y la cultura latinoamericana, no es posible eludir esta discusión que deja al descubierto un juego de tensiones que no puede decantarse definitivamente hacia una postura u otra. Simultáneamente, se advierte el deseo de reintegrar la voz a tradiciones y memorias *silenciadas* y en algunos casos extinguidas (configurándose así la *búsqueda* de una identidad *autóctona*) y, al mismo tiempo, surge la necesidad de *construir* nuevos caminos, tradiciones y memorias *propias*. Esto ya está presente en el vanguardismo del veinte y sigue teniendo vigencia l

discusión, por ejemplo a través de la concepción y el desarrollo de un “pensamiento fronterizo” (Mignolo, 2000).

En el marco de estas reflexiones, volvemos a insistir en la relevancia del vanguardismo latinoamericano como contexto de cambio, que nuclea al mismo tiempo la búsqueda de la novedad estética pero que también concentra *lo nuevo* en relación al pensamiento utópico sobre América Latina como símbolo y promesa. Estos factores convierten los años veinte en un escenario particularmente apropiado para visualizar un momento clave en la historia cultural latinoamericana. Si bien establecimos puntos de contacto de manera muy general por exceder los objetivos de este trabajo, no podemos desconocer la vinculación entre el vanguardismo y los procesos de consolidación de las naciones americanas en el siglo XIX y los más fermentalmente *revolucionarios* de los años sesenta.

Desde la conformación de las naciones hasta nuestros días, la identidad ha sido tema de preocupación y debate para los latinoamericanos, sin desconocer las especificidades regionales y nacionales de cada situación política, social, racial y lingüística. Este eje o inquietud temática también es visible en las producciones típicamente vanguardistas (manifiestos) y especialmente en las producciones de corte más intelectual o crítico (ensayos, conferencias, artículos). *Lo nuevo*, como categoría descriptiva y también como valoración, sigue implicando repensar el lugar de América Latina en relación con Europa y Estados Unidos en todas sus dimensiones.

El señalamiento de las posturas -universal, regional y nacional- sobre la identidad latinoamericana hacia la que se mueven pendularmente los distintos autores seleccionados, es una ejemplificación de cómo el tema de la identidad atravesó a estos intelectuales y artistas de la época. Frente al modelo europeo se advierte un discurso sobre la *autonomía* cultural latinoamericana que por momentos se desdibuja o se funde con las tradiciones eurocéntricas, reivindicando sus *herencias* culturales.

La noción de *hegemonía*, desde el ámbito político, nos aporta la conciencia de la contingencia como factor determinante de la/s tradición/es culturales. En este sentido, necesariamente debemos explicitar la vinculación del arte con una

tradición hegemónica que buscará preservarse, en el ámbito de la cultura y la sociedad en general, no solamente en los años veinte sino en los momentos históricos que hemos señalado como claves para comprender el fenómeno. Es así que regionalismo y vanguardia no pueden concebirse como corrientes aisladas entre sí, ni enfrentadas, sino que se encuentran necesariamente interpenetradas en ese complejo panorama cultural latinoamericano de principios del siglo pasado. Lo mismo puede decirse de la relación entre modernismo y vanguardias, con sus reverberaciones románticas y poniendo nuevamente en cuestión las vinculaciones entre Europa y América. Incluso al momento de identificar una *tradición rupturista*, los abordajes basados en conceptos dualistas resultan insuficientes.

El vanguardismo, como fenómeno moderno, no puede ser desprendido de las connotaciones sociales y políticas que lo atravesaron y en este sentido, su caracterización implica también advertir la existencia de componentes contradictorios que en muchos casos estaban expresando tensiones y conflictos socio-culturales. Nos referimos a la relación necesariamente complementaria entre nacionalismo y cosmopolitismo que implica complejizar el concepto de arte *autónomo* que estos autores tenían, así como las tensiones entre *poiesis* y *mimesis* y la constante preocupación por delimitar los alcances de estas prácticas artísticas como contenido explícito en numerosos manifiestos, ensayos y artículos de la época. Estamos haciendo referencia a los alcances de la *originalidad* y la *representatividad* (Rama, 1982), en el sentido de la necesidad que experimentaron estos autores por lograr algo que distinguiera a América Latina como tal pero que, al mismo tiempo, fuera parte de lo que nos identifica en una determinada tradición cultural. Por un lado, la concepción de América como *utopía* y su particular vinculación con *lo nuevo* vanguardista y por otro, la construcción de una identidad a partir de la tradición cultural hegemónica. Estas tradiciones hegemónicas que llegan desde los modelos euro/etnocéntricos se combinan con la *revolución* y el *compromiso* a través de la literatura, como instrumento ideológico para la consolidación de la cultura y la identidad nacional.

Las ideas de *revolución* y *compromiso* que vimos prefiguradas en el pensamiento de Vallejo en los años veinte -luego consolidadas en los años

sesenta con otros componentes más claramente políticos- nos acercan a otro aspecto central para los autores vanguardistas latinoamericanos del veinte como fue la relación entre el arte y la vida. También en este sentido, es relevante revisar el lugar que se le dio a *lo popular* en estos movimientos ya que, la condición elitista del vanguardismo en sí y la exclusión de *la cultura* que involucra la idea de *lo popular* (Barbero, 1987), hace emerger la dimensión contradictoria de estos componentes en las vanguardias. Podría incluso argumentarse que precisamente allí se ubica el gesto crítico del vanguardismo, la pretensión de incorporar *lo popular* en su relación directa con la vida, sería en sí mismo un gesto *revolucionario*, subversivo de la institución Arte, asociada con la *alta cultura*. Sin embargo, los artistas e intelectuales de vanguardia no son parte del *pueblo* al que invocan y allí radica la contradicción que no es posible resolver, aunque permanezca el valor del gesto, rupturista en sí mismo.

Sobre estos puntos, lo central para nosotros fue señalar la necesidad que estos artistas e intelectuales tuvieron de salirse del arte y sus convenciones, haciendo extensiva su búsqueda de renovación artística y política, en la vida real. Es en este punto donde entra en juego la visión triple del artista, el intelectual y el revolucionario de la que nos ocupamos en el segundo capítulo. Creemos que allí están asentadas las bases de lo que sucederá luego en los años sesenta, cuando la noción de *compromiso* se extienda hacia la vida del autor y su obra, exigiendo coherencia entre ambas (Gilman, 2012), e incluso priorizando la primera sobre esta última o, mejor dicho, poniendo la obra *al servicio* de la vida. Esta tensión se traslada de la política al arte, así como los términos *vanguardia* y *avant-garde*, con sus respectivas genealogías, nos lo confirman. Esta idea de restituir el arte a la vida involucra al artista como *hombre de acción*, el revolucionario, “el artista pleno” (Vallejo, 1926; 1929/1930), aquel que, como decíamos, pone el arte *al servicio* de la vida, y no al revés.

Es evidente que la década del sesenta en América Latina se visualiza como un contexto más nítidamente marcado por la política e igualmente atravesado por *lo nuevo* en la expresión artística que se puede observar en la *nueva narrativa*. Así como tuvo gran impacto la noción de *compromiso*, interpelando al artista para que



priorizara la vida antes que el arte; el artista *revolucionario*, tal como lo concibe Vallejo se vincula naturalmente con el pensamiento utópico además de sus evidentes fundamentos marxistas.

La importancia de *lo nacional*, para la modernidad en general y específicamente para América Latina y sus procesos de legitimación frente a los centros europeos, también se relaciona con *lo popular* y el papel que *el pueblo* tiene en la cultura nacional y, más concretamente, en el contexto vanguardista. Sobre este punto en particular, es relevante el aporte de Gelado (2006: 284) y sus conclusiones acerca del fracaso de la iniciativa vanguardista de revalorizar *lo popular*, por diversas razones, entre ellas la incorporación de varias de estas manifestaciones culturales a la historia de la cultura. Así vemos cómo se fueron consolidando procesos que han ido neutralizando el efecto rupturista del vanguardismo, el que para gran parte de la crítica posmoderna ha quedado totalmente sin efecto, solamente relegado al terreno de las utopías (Rosenberg, 166). Creemos que cuando se señalan los *fracasos* del vanguardismo no debe pensarse nada más que en la propuesta estética y artística, es necesario dimensionarlo como fenómeno cultural que involucra también discursos ideológicos, como el cosmopolitismo y el nacionalismo que, con su necesaria actualización en el mundo contemporáneo, siguen operando en América Latina.

En el contexto vanguardista, los artistas e intelectuales latinoamericanos asumieron el rol de “minoría esclarecida” para poder confirmarse como portavoces de *lo nuevo*, manteniendo al mismo tiempo un lugar en la institucionalidad del arte. Creemos que lo que hace *vanguardistas* a estos autores es *la conciencia* o deberíamos decir ahora, *la convicción*, de serlo. Los llamados a la unidad política, ya sea regional o nacional, y al rechazo de la/s tradición/es foránea/s surge directamente de la convicción de poseer una percepción de la vida y el arte —desde este lugar en el mundo— que se considera única pero que al mismo tiempo no puede pensarse sino es en relación con otros, ya sea *por contraste, confrontación, equiparación* o tratando de descentrarse de las dicotomías pero siempre *en relación con* Occidente, Europa, España o Norteamérica. También es importante subrayar —dimensión que excede

ampliamente nuestro trabajo— que las distintas realidades nacionales impusieron muchas veces estas mismas relaciones de diferenciación o comunión, entre las propias culturas nacionales.

Sobre las posturas observadas en relación con la identidad cultural del subcontinente, será la postura sobre la identidad regional la definida con menor nitidez en este contexto y, al mismo tiempo, es aquella postura que más vinculada se encuentra al pensamiento utópico en tanto expresión de deseo y proyecto que mayormente se quiso impulsar desde la cultura y, específicamente, desde la literatura. En este sentido, se relaciona con el pensamiento *americanista* y el *continentalismo*. Está atravesada también por la tensionada relación con España y la fuerza que tuvo la concepción de Hispanoamérica en algunos autores, a partir de una pretendida identidad lingüística que implicaba la exclusión del Brasil.

Con respecto a la postura de una identidad universal y otra nacional, estas serían las posturas más definidas en el período que nos ocupa, interpenetrándose fundamentalmente en aquellos autores que argumentan una evolución desde lo universal/occidental/europeo hacia *lo propio*, lo local-nacional, visto como rasgo de progresiva autonomización de Latinoamérica y su arte. También este punto se puede relacionar con la tensión que advertíamos antes entre *lo original* y *lo representativo*. En el marco de la modernidad, la cultura nacional aparece como componente fundamental para la unidad y la homogeneización cultural, la tensión entre lo particular/local y lo general/universal se traslada a esta idea de identificar y defender aquello que *nos distingue* pero, al mismo tiempo, nos permite *pertenecer* a una cultura mayor, aportando una dimensión trascendente a lo particular. Este fue concebido por muchos de los autores de la vanguardia latinoamericana como el camino más cierto hacia la *autonomía*, integrando una matriz cultural que al mismo tiempo ratificaba los vínculos, fundamentalmente con Europa, en todas las dimensiones de la llamada *colonialidad*. Uno de los principales representantes de este tipo de pensamiento en el corpus seleccionado es Henríquez Ureña, pero también lo es el Borges ultraísta.

Las distintas posturas sobre la identidad Hispano/Latino-americana, la idea de tener una identidad *universal* y otra local/nacional o propiamente americana, se

vinculan directamente con la integración del cosmopolitismo y el nacionalismo como dos discursos que se necesitan mutuamente para pensar la vanguardia como fenómeno cultural pero también para comprender las complejidades y contradicciones que aparecen en la concepción del subcontinente americano sobre sí mismo, en este período. Sobre este particular nos detuvimos en la visión de Mariátegui, uno de los pocos autores que pudo concebir con gran lucidez la fusión cultural e ideológica en la literatura latinoamericana.

En general, todos los autores tratados se plantearon los mismos problemas vinculados a la renovación estética y política en el arte latinoamericano a partir del relacionamiento con Europa, España o EEUU, ya sea a través de un énfasis en la novedad artística o en la búsqueda de referentes identitarios. En cualquier caso, la *autonomía* cultural nunca es concebida fuera de este marco de referencia.

El eurocentrismo moderno colonizó el pensamiento latinoamericano, convenciéndolo de que la única posibilidad de *ser* se encontraba en un modelo homogéneo y homogeneizador. Para sentirse incluida, para *pertenecer*, América Latina profundizó las raíces de la *colonialidad*. Las vanguardias, con un efecto mucho más evidenciado en un contexto de ruptura y novedad, pasan a revelarse entonces como una expresión contradictoria de aquel anhelo. El vanguardismo criticó pero también confirmó la matriz moderna y, en ese sentido, la discusión política es la que verdaderamente tiene sentido en relación con la *búsqueda* y al mismo tiempo, la *construcción* de nuestro lugar en el panorama cultural mundial, no solo de comienzos del siglo pasado, sino incluso hoy, en el contexto de una globalización que mantiene vigentes los mecanismos esenciales del colonialismo y la *colonialidad* modernos.

## Bibliografía

- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007 (1983).
- ARDAO, A. *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas, Monte Ávila, 1980.
- . *Nuestra América Latina*. Montevideo, Banda Oriental, 1986.
- . *La inteligencia latinoamericana*. Montevideo, Publicaciones de UDELAR, 1996.
- ARPINI, A. M. & JALIF DE BERTRANCOU, C. A. (Dir.). *Diversidad e integración en Nuestra América*. Volumen II. Buenos Aires, Biblos, 2010.
- BARBERO, J.M. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Calypso, 1987.
- BEYHAUT, G. & BEYHAUT, H. *América Latina: de la independencia a la Segunda Guerra Mundial*. México, Siglo XXI, 1985 (1965).
- BARILI, A. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- BAUDELAIRE, CH. *Arte y modernidad*. Buenos Aires, Prometeo, 2009 (1954).
- BOBBIO, N., MATTEUCCI, N. & PASQUINO, G. *Diccionario de política*. México, Siglo XXI, 1998 (1981).
- BREUILLY, J. *Nacionalismo y Estado*. Barcelona, Pomares-Corredor, 1990 (1985).
- BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997 (1974).
- CALINESCU, M. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991 (1987).
- CASULLO, N., FORSTER, R. & KAUFMAN, A. *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires, Eudeba, 2009 (1999).
- CORNEJO POLAR, A. *La cultura nacional: problema y posibilidad*. Lima, Lluvia Editores, 1981.
- CORTÁZAR, J. *Imagen de John Keats*. Buenos Aires, Suma de Letras, 2004 (1996).
- DANTO, A. C. *Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

- DEVÉS VALDÉS, E. *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900 – 1950). [El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Tomo I]* Buenos Aires, Biblos, 2000.
- DÍAZ GENIS, A. *La construcción de la identidad en América Latina. Una aproximación hermenéutica.* Montevideo, Nordan-Comunidad, 2004.
- ELIOT, T.S. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión.* Buenos Aires, Emecé, 1944.
- . *La tierra baldía.* Edición bilingüe de Viorica Patea. Madrid, Alianza, 2011 (1963).
- FEMENÍAS, M.L. *El género del multiculturalismo.* Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2007.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América.* México, Diógenes, 1972.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires, Paidós, 2007 (1990).
- GELADO, V. *Poéticas da transgressão. Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina.* Editora 7Letras, Rio de Janeiro, 2006.
- GILMAN, C. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.* Argentina, Siglo XXI, 2012 (2003).
- GRÜNER, E. *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas.* Buenos Aires, CLACSO, 2006.
- HALL, S. & DU GAY, P. (comps.). *Cuestiones de identidad cultural.* Buenos Aires, Amorrortu, 2011.
- KANT, I. *Crítica del juicio.* Buenos Aires, Losada, 1961 (1790).
- KUSCH, R. *América profunda.* Buenos Aires, Biblos, 1999.
- LACLAU, E. & MOUFFE, CH. *Hegemonía y estrategia socialista.* Madrid, Siglo XXI, 1987 (1985).
- LANDER, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas,* Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- MANZONI, C. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia.* La Habana, Casa de las Américas, 2001.

- MANZONI, C. (selección y prólogo). *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*. Buenos Aires, Corregidor, 2008.
- MARTÍ, J. *Nuestra América*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- . Buenos Aires, Losada, 2005 (1980).
- MIGNOLO, W. D. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal, 2000.
- . *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa, 2007 (2005).
- MIGNOLO, W.D. (comp.). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires, Signo, 2001.
- PAZ, O. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- RAMA, A. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo, Arca, 1998.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1985 (1982).
- . *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1998.
- RICOEUR, P. *Ideología y utopía*. Barcelona, Gedisa, 2006.
- ROCCA, P. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo, Banda Oriental, 2006.
- RODÓ, J.E. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1957.
- ROSENBERG, F.J. *The avant garde and geopolitics in Latin America*. United States of America, University of Pittsburgh Press, 2006.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. *Estética y marxismo*. Tomo II. México, Era, 1970.
- SCHWARTZ, J. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991.
- . *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Ed., 1993 (1983).
- SOLER, R. *Idea y cuestión nacional latinoamericana. De la independencia a la emergencia del imperialismo*. México, Siglo XXI, 1980.

- VERANI, H. J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (1986).
- . *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920–1995)*. Montevideo, Trilce, 1996.
- WILLIAMS, R. *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península, 1980 (1977).
- ZEA, L. *América en la historia*. Madrid, Revista de Occidente, 1970 (1957).
- ZEA, L. (comp.). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ZEA, L. & MAGALLÓN, M. (comps.). *Latinoamérica, cultura de culturas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

## Corpus

- AAVV, “Rosa Náutica” (1922). En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz. Madrid, Cátedra, 1991. Traducción de los textos portugueses: Estela dos Santos, prólogo de Alfredo Bosi: 95 – 97.
- BORGES, J.L. “Acotaciones”, *Proa* (1924). En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz. Madrid, Cátedra, 1991. Traducción de los textos portugueses: Estela dos Santos, prólogo de Alfredo Bosi: 499 – 500.
- . Prólogo III al *Índice de la nueva poesía americana* (1926). En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz. Madrid, Cátedra, 1991. Traducción de los textos portugueses: Estela dos Santos, prólogo de Alfredo Bosi: 336 – 339.
- CARPENTIER, A. “Diego Rivera” (1927). En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz. Madrid, Cátedra, 1991. Traducción de los textos portugueses: Estela dos Santos, prólogo de Alfredo Bosi: 509 – 513.
- DE ANDRADE, M. “Prefacio interesantísimo”. (1922). En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz. Madrid, Cátedra, 1991. Traducción de los textos portugueses: Estela dos Santos, prólogo de Alfredo Bosi: 120 – 125.
- . “Modernismo y Acción” (1925). En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz. Madrid, Cátedra, 1991. Traducción de los textos portugueses: Estela dos Santos, prólogo de Alfredo Bosi: 506 – 509.
- . Prefacio para *Macunaíma* (1926). En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz. Madrid, Cátedra, 1991. Traducción de los textos portugueses: Estela dos Santos, prólogo de Alfredo Bosi: 587 – 589.
- DE ANDRADE, O. Manifiesto Pau-Brasil (1924). En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz. Madrid, Cátedra, 1991. Traducción de los textos portugueses: Estela dos Santos, prólogo de Alfredo Bosi: 135 – 136.
- . Manifiesto Antropófago (1928). En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz. Madrid, Cátedra, 1991. Traducción de los textos portugueses: Estela dos Santos, prólogo de Alfredo Bosi: 143 – 152.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. “La utopía de América” (1922). En: *Ensayos*, Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires, Sudamericana, 2000 (1998). Edición crítica y coordinadores José Luis Abellán y Ana María Barrenechea: 266 – 272.



- . “Patria de la justicia” (1925). En: *Ensayos*, Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires, Sudamericana, 2000 (1998). Edición crítica y coordinadores José Luis Abellán y Ana María Barrenechea: 262 – 265.
- . “El descontento y la promesa” (1926). En: *Ensayos*, Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires, Sudamericana, 2000 (1998). Edición crítica y coordinadores José Luis Abellán y Ana María Barrenechea: 273 – 286.
- MARIÁTEGUI, J. C. “¿Existe un pensamiento hispanoamericano?” (1925). En: *Literatura y Estética*, José Carlos Mariátegui. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2007: 82 – 87.
- . “Heterodoxia de la tradición” (1927). En: *Literatura y Estética*, José Carlos Mariátegui. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2007: 114 – 117.
- REYES, A. “Bolívar y los Estados Unidos” (1918). En: *Entre libros 1912 – 1923*, Alfonso Reyes. México, Barrié, 1948: 177 – 179.
- . “Las ideas francesas en América” (1919). En: *Entre libros 1912 – 1923*, Alfonso Reyes. México, Barrié, 1948: 202 – 204.
- VALLEJO, C. “Anotaciones” (1973). En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz. Madrid, Cátedra, 1991. Traducción de los textos portugueses: Estela dos Santos, prólogo de Alfredo Bosi: 479 – 480.

