

La aventura de *Proa*

Punto de convergencia

Anthony Stanton

Proa llevaba el vanguardismo en el nombre, pues fue la proa de un barco formado por revistas clásicas como Sur, Ulises y Contemporáneos. Anthony Stanton nos presenta el contexto y algunas de las aportaciones más sobresalientes de esta mítica revista capitaneada por Jorge Luis Borges.

La década de 1920 es la gran época de las pequeñas revistas militantes de los grupos de renovación: *Proa* y *Martín Fierro* en Argentina, *Amauta* en el Perú, la *Revista de Avance* en Cuba; y en México, las revistas estridentistas *Actual*, *Irradiador* y *Horizonte*, y las de los Contemporáneos, *Ulises* y la homónima *Contemporáneos*. Pero esta efervescencia no duró mucho. Durante décadas las manifestaciones del arte nuevo quedaron en el olvido. Sólo a partir de 1970 empieza en serio el rescate y el estudio de las vanguardias hispanoamericanas. Esto sorprende porque muchos protagonistas de esos movimientos y revistas de los años veinte se volvieron después figuras centrales: en las letras, Huidobro, Borges, Carpentier, Neruda, Vallejo; en pintura, Rivera, Siqueiros y muchos otros. ¿Cómo se explica un eclipse que dura casi medio siglo?

Muy pronto las artes cambiaron: en la década de 1930 comenzó la primacía del arte social y del compromiso político. La producción de la década anterior fue condenada como burguesa, intrascendente y escapista. Estas descalificaciones provinieron no sólo de los enemigos ideológicos sino de los mismos vanguardistas. Borges, Carpentier, Neruda, Rivera, Siqueiros, Maples Arce e incluso nuestro Mariano Azuela

(el padre de la novela de la Revolución mexicana, el centro del canon nacionalista del realismo popular, el mismo que en los años veinte también fue un vanguardista radical, aliado de los Contemporáneos): todos ellos dieron la espalda a lo que habían defendido con fervor unos años antes y, en un acto de *mea culpa*, estos apóstatas renegaron de su propia obra.

Otra crítica común era que los ingenuos vanguardistas no hacían más que imitar y copiar pasivamente movimientos y procedimientos que se habían inventado en las metrópolis de Europa y Norteamérica. ¿Cómo podía ser original un artista de la periferia, incluso uno que se trasladó al centro, que fue a París, y que escribió en la lengua de ellos, como fue el caso de Vicente Huidobro? Hoy estos prejuicios eurocéntricos son inoperantes. Es cada vez más evidente que las vanguardias latinoamericanas son movimientos originales, bien diferenciados de los europeos. Sus productos, incluso los que asimilan abiertamente estímulos de fuera, tienen un sello propio. De hecho, muchas de estas obras latinoamericanas son superiores a los modelos de allá.

Después de haber hecho durante años el trabajo de rescate y estudio del material que consta en la edi-

ción facsimilar de la segunda época de la revista argentina *Proa* (1924-1926), me pregunto: ¿cuáles son los hallazgos y descubrimientos que hice en las páginas de *Proa*? Y me contesto: las revelaciones no fueron las grandes figuras cuyas obras ya conocía: Jorge Luis Borges y Ricardo Güiraldes, por ejemplo, sino los textos de figuras menos conocidas como Alfredo Brandán Caraffa y Raúl González Tuñón. Si Borges hubiera muerto al final de la década de 1920, nadie hoy se acordaría de él. El gran autor de los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph* o de libros como *El hacedor* es muy posterior. El Borges que leemos en *Proa* es otro escritor que se encuentra despidiéndose del ultraísmo (que él mismo había trasplantado a Buenos Aires a finales de 1921) para instalarse en la estética criollista y nacionalista, retórica que pronto abandonaría también.



Xul Solar, *Proa*, colección Galería Rubbers, Buenos Aires, 1925

Brandán es uno de los artífices centrales de las propuestas de la revista. Participa con poemas, prosas de creación, ensayos y notas críticas. Brilla en el arte del retrato verbal, como en sus memorables siluetas de Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos Assens y José Ortega y Gasset. Gracias a su pluma, los dilemas y puntos oscuros de los debates de la época reciben una articulación clara. En una reseña sostiene que las nuevas escuelas de arte se preocupaban hasta 1922 por combatir, pero ahora (octubre de 1924) hay una vuelta al clasicismo. Su juicio sobre el momento histórico marca la conciencia del amanecer de una nueva época: “Ya pasó la guerra. Hemos tirado el uniforme y no nos *debemos* a ninguna disciplina. Volvemos a ser *personalidades* y no *instituciones*”.

Esta aguda conciencia histórica le permite escribir con inteligencia, sensibilidad y soltura sobre temas de estética y filosofía. En sus poemas, Brandán es dueño de una voz plenamente individualizada con acento inconfundible. Su poema más vanguardista, “Express”, privilegia la velocidad y los nuevos medios de transporte, tópicos comunes de las vanguardias, pero en lugar de la modernolatría típica de cierto futurismo ingenuo, hay aquí una complejidad casi hermética. El verso más elocuente es un alejandrino que yuxtapone una imagen vanguardista con un complemento inquietante que entraña inseguridad y vacío: “audacias luminosas que difunden abismo”. El juego engendra el abismo. ¡Vaya epitafio para cierta vanguardia lúdica!

A partir de *La rosa blindada* (1936) y su participación en la Guerra Civil de España, Raúl González Tuñón será identificado con la poesía política y social, pero en la década anterior fue un poeta que combinó el cosmopolitismo vanguardista con un interés social en el mundo marginal de los bajos fondos. “Maipú Pigall” explora el tema del choque cultural. Relata la experiencia que tiene un porteño de un “París falsificado” en un cabaret prostibulario de Buenos Aires, donde presencia, desde una distancia irónica, un espectáculo de tango. El poema recrea con eficacia el ambiente sórdido y falso: “Estiran a lo largo de los salones, / los bandoneones / sus ritmos cansados y viejos. / Y suena el gong de las pasiones”. Una mujer embarazada trata de esconder su “vientre combado”. Abundan los elementos degradados (“un olor / a polvo de arroz barato”) y el registro del tráfico clandestino de la droga (“la cocaína anda en cajas de cerillas”). Todo configura el “desolador / servilismo del tango”. El título mismo, con su violenta yuxtaposición de un nombre de una calle de Buenos Aires con otro, en francés (con su ortografía defectuosa, que se antoja intencional), de un barrio bohemio y prostibulario de París, anticipa el tema del choque cultural.



Hombres bailando tango, Buenos Aires, 1900

El tango le parece una degradación artificial de un original campestre. Es curiosa esta idea de que el tango tenía un origen campestre que luego fue degradado cuando se urbanizó. Casi todos los estudiosos del tema sostienen que el tango fue una invención de los compadritos de los arrabales o suburbios de Buenos Aires. En la misma época Borges escribió, en “Ascendencias del tango”, que “el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño”.¹ Sin embargo, el joven poeta González Tuñón parece decirnos que es imposible reproducir la autenticidad espontánea de un fenómeno cultural del campo cuando éste es traducido y apropiado por la cultura urbana. Se niega a hacer la mitificación estética del tango: su visión es áspera y crítica. El traslado y la transformación del tango implican, para este testigo irónico y descreído, una desnaturalización artificial, una domesticación falsa: “—El sexo por el sentimiento / el revólver por la cuchilla / la alfombra por el campo abierto— / Está encerrado en una caja / el tango”. Los versos finales resumen la sensación de choque cultural provocado por la estilización degradada: “El tango en un cabaret / —como un arado en la ciudad...”. A los 19 años, Raúl González Tuñón es ya un poeta distintivo, dueño de una voz notable.

Borges es otro de los participantes más asiduos. Más que el poeta, es el ensayista que aparece de manera brillante en *Proa*. Sólo seis de sus poemas se publican

en las páginas de la revista. En los ensayos Borges va delineando tanto su criollismo (segunda fase de su estética que se sobrepone a su afiliación al ultraísmo en España) como una veta que será permanente en él: el redescubrimiento de los clásicos antiguos y modernos. Casi todos estos textos fueron recopilados después en sus primeros libros de ensayos: *Inquisiciones* (1925) y *El tamaño de mi esperanza* (1926). Como se sabe, Borges nunca permitió la reedición de estos libros y pronto renegó de su criollismo, así como estaba en el proceso de abandonar su vanguardismo a mediados de la década de 1920.

El primer gran conjunto de sus ensayos gira alrededor del criollismo, tendencia muy difundida a principios del siglo xx en la literatura latinoamericana y que recibió distintos nombres (mundonovismo, nativismo, regionalismo). Borges se interesa en ciertos escritores uruguayos contemporáneos, como Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche, ya que percibe en el país vecino mayor pureza y resistencia al cambio que en Argentina. En “Interpretación de Silva Valdés” la poesía del inventor uruguayo del nativismo es vista como producto de una larga tradición colectiva y en “La criolledad en Ipuche” Borges sostiene que la tradición gauchesca sólo está viva en este poeta, en su compatriota Silva Valdés y en el argentino Güiraldes. “Después de las imágenes” habla de su descubrimiento de la metáfora, “esa acequia sonora”. En contraste con el ultraísta que fue, argumenta ahora que se exageró la importancia de la metáfora y que la poesía es

¹ *Martín Fierro*, núm. 37, 20 de enero de 1927, p. 298.

mucho más que este recurso. Su resurrección de la literatura gauchesca se focaliza en “El *Fausto* criollo”, celebración de la obra de Estanislao del Campo. Pero el ensayo que mejor justifica su nueva actitud ante el lenguaje es “El idioma infinito”, donde enuncia su proyecto de multiplicar las palabras y ensanchar el idioma: “Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma”. En lugar de escribir en lunfardo, propone un vasto programa de invención: “Lo que persigo es despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo”.

Otra pieza en este programa literario, lingüístico y político-cultural es el texto sobre *La tierra purpúrea* (*The Purple Land*), la novela que escribió en 1885 el inglés William Henry Hudson, autor que nació y vivió su infancia y juventud en Argentina. Borges elogia aquí la apertura a lo otro. Su formulación es una proeza memorable: “En cambio los ingleses —algunos— los trashumantes y los andariegos, ejercen una facultá de empaparse en forasteras variaciones del ser: un desinglesamiento despacito, instintivo, que los americaniza, los asiatiza, los africaniza y los salva”. En pleno siglo XIX esta novela criollista de un inglés propone —para Borges— una precoz negación del “sarmientismo”.

Mezcla de erudición y burla, “Ejercicio de análisis” es una práctica y una parodia de las exégesis filológicas a través de un comentario sobre un par de versos que aparecen en el *Quijote*. Deconstrucción demolidora del falso prestigio de los lugares comunes mediante una ironía corrosiva: “Yo tampoco sé lo que es la poesía, aunque soy diestro en descubrirla en cualquier lugar: en la conversación, en la letra de un tango, en libros de metafísica, en dichos y hasta en algunos versos”. En el último número de la revista aparece “La pampa y suburbio son dioses”, una de las más célebres formulaciones del proyecto criollista de Borges, donde vuelve sobre los dos arquetipos que ha mitificado con nostalgia como realidades eternas: la pampa y el arrabal. Consciente de los peligros de encerrarse en un nacionalismo cultural restringido, Borges sigue en la misma época con sus exploraciones novedosas de otras literaturas del presente y del pasado. Interpreta y utiliza a los clásicos (como sir Thomas Browne) y a figuras menores (como Torres Villarroel o al traductor-creador Edward FitzGerald).

Hasta aquí, los textos y autores rescatados por el joven ensayista pertenecen a épocas relativamente lejanas, pero la contemporaneidad más actual irrumpe en “El *Ulyses* de Joyce”, celebración de la novela del irlandés, recién publicada en 1922. Comienza recalando el carácter exploratorio de su acercamiento y

reclama la prioridad de su contacto (sólo precedido —dice— por el francés Valéry Larbaud): “Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce”. Subraya la originalidad de esta obra del vanguardismo experimental, capta la gran pluralidad estilística y la legendaria inventiva lingüística de Joyce (“Es millonario de vocablos y de estilos”), identifica su recurso técnico más célebre: el monólogo interior (que él llama “monólogo callado”) y completa esta operación pionera de reconocimiento con una memorable traducción de la última hoja de esta “novela de catedralicio grandor”, donde “bulle [...] la realidad total”.

En el polo opuesto a Borges, la figura de Pablo Neruda. Serían enemigos después, pero coinciden aquí, en las páginas de *Proa*. El chileno entrega a la revista dos poemas muy distintos entre sí. En el número 2 publica “Abeja blanca...”, uno de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, destinado a ser el *best seller* de toda la poesía hispanoamericana. Pero en el número 14 aparece “Poesía escrita de noche”, fragmento de *Tentativa del hombre infinito*, largo poema unitario escrito en 1925. El anticipo de *Proa* contiene múltiples variantes frente a la versión del libro. Aquí estamos ante el Neruda más vanguardista, el que suprime todo signo de puntuación y toda mayúscula en un intento de hacer algo parecido a la “escritura automática” de los surrealistas o al monólogo interior de Joyce (que tal vez leyó por primera vez en la traducción de Borges). En la versión publicada en la revista hay un intento desafortunado de “normalización” sintáctica y ortográfica, que se debe sin duda a los editores, seguramente perplejos ante una escritura experimental y tan poco convencional.

El más asiduo de los colaboradores españoles es Guillermo de Torre, jefe de los ultraístas y futuro cuñado de Borges. La impresión final que uno tiene después de leer sus distintas intervenciones es que la suya es una voz aislada en su defensa a ultranza de la estética ultraísta. Más que confirmar el supuesto carácter ultraísta de *Proa*, la presencia de Guillermo de Torre ayuda a sostener lo contrario.

Además de ser material histórico, *Proa* es una revista viva que se lee bien hoy. Conviene recordar sus mejores aportaciones: prosas de Macedonio Fernández y Roberto Arlt; poemas y ensayos de Borges, Güiraldes y Brandán; versos precoces de Raúl González Tuñón y Leopoldo Marechal; poemas criollistas de los uruguayos Silva Valdés e Ipuche; versos vanguardistas de chilenos como Juan Marín y Pablo Neruda; poemas de Federico García Lorca; la prosa inclasificable de Ramón Gómez de la Serna; un ensayo definitivo de Xavier Villaurrutia o el poema de Carlos Pelli- cer que provoca el exaltado comentario de Brandán. Y está la dimensión gráfica: ilustraciones de Norah

Borges, caricaturas de Dardo Salguero Dela Hanty, reproducciones de obras de Gustav Klimt y de los mexicanos Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. Y no hay que olvidar los muchos textos de otros idiomas traducidos en *Proa*, como la última hoja del *Ulises* de Joyce, el “Poema del metropolitano” de Jules Romains, “400 atmósferas” de Jules Supervielle o “Para festejar una infancia” de Saint-John Perse. Clásicos modernos que confirman la pluralidad y alta calidad de su proyecto.

En el número 13, los tres directores restantes, que conforman ese “triángulo pitagórico”, reafirman su “blasón de independencia” y sentencian que el único *ismo* que rige su brújula es el individualismo. En su carta de despedida de agosto de 1925, Güiraldes declara: “nos preocupábamos en hacer el más sano de los ismos, y el único que por mi parte admito: buenismo, o mejorismo más bien”. Resignados a la incompreensión del público local, los tripulantes de la nave asumen que sus verdaderos interlocutores están más allá de las fronteras nacionales y que son “la más alta juventud de América y de algunos países europeos”. Al embarcarse asumen los riesgos de la aventura y reclaman su papel heroico como “punto de convergencia para las energías”. Estas energías animan muchas de las páginas de *Proa* y la convierten en una de las grandes revistas de América Latina.

Más que reducirla (como se ha hecho en la historiografía literaria) a una revista ultraísta que culmina la línea de *Prisma* (1921-1922) y de la primera

Proa (1922-1923), hay que reconocer que la segunda *Proa* es un proyecto distinto, con perfil propio. En sus páginas hay una pluralidad de propuestas: desde el criollismo de Borges, el americanismo estético de Güiraldes, el americanismo tanto estético como sociopolítico de Brandán, hasta un amplio abanico de tendencias, que incluyen supervivencias del ultraísmo, añoranzas posmodernistas, estéticas neorrománticas, modelos tradicionales y clásicos, joyas del neosimbolismo francés, atisbos de la nueva vanguardia parapsicologista, y surtidores de la poesía neopopular. Esta pluralidad le da riqueza y universalidad a la revista, que se convierte así en una amplia tribuna de la modernidad con acento americanista inconfundible. Más que una secuela de revistas anteriores, la segunda *Proa* es una anticipación de *Sur* y un modelo para publicaciones como *Ulises* y *Contemporáneos* en México. Si *Proa* no llegó a “El Dorado”, el destino mítico señalado en el cuadro de Xul Solar,² no cabe duda de que su travesía fue una hazaña emocionante que dejó no pocas lecciones y un buen número de obras perdurables. **U**

² Véase la imagen de la p. 44.

Síntesis de la introducción a la edición facsimilar de *Proa* (segunda época, 1924-1926), estudio preliminar e índices por Rose Corral y Anthony Stanton (Buenos Aires: Biblioteca Nacional de Argentina / Fundación Internacional “Jorge Luis Borges”, 2012). En la caja figuran los fascículos de los 15 números de la revista, más otro volumen que contiene el estudio y los índices. La revista fue dirigida por Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz.



Tarjeta postal de San Telmo, Buenos Aires