

ROSE CORRAL y ANTHONY STANTON (eds.), *Proa (1924-1926)*. Ed. facsimilar. Biblioteca Nacional Argentina-Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 2012.

La mejor manera de tomarle el pulso a una literatura en lo que tiene de viva, de compleja y hasta de contradictoria, se diría, la proporcionan las revistas. Ellas son el matraz que conjunta voluntades a la vez que las diversifica, que sedimenta y expone sustancias de diverso origen y calibre, que facilita la emergencia de textos que testifican la marcha ascendente de una tendencia, de sus logros y sus hallazgos, pero también –la otra cara de la moneda– de sus vacilaciones y tropiezos. De tal suerte, una revista puede definirse como un estado de ánimo en movimiento, aunque también, muy a menudo, de animosidades en lucha, si no dentro del grupo que se responsabiliza de su edición, sí en el contexto a veces hostil en el que necesariamente se inserta. La aparición de la segunda época de *Proa*, ahora disponible gracias a la edición facsimilar de los investigadores Rose Corral y Anthony Stanton, permite asomarse a este interesantísimo laboratorio en movimiento que surgió gracias al colectivo que formaron Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz. Pienso que por efímera que haya sido la primera *Proa* –cuyos tres números en formato de tríptico habían propiciado Borges y un grupo de amigos entre 1922 y 1923, cuando Brandán Caraffa, Güiraldes y Rojas Paz se asociaron con Borges para iniciar esta nueva empresa–, no se puede soslayar la carga de capital simbólico asociada a la palabra *Proa* –de la que como quiera que se lo vea ofrecen una continuación–, así como las obvias resonancias vanguardistas del término. En este contexto, la “proa” resulta ser la parte delantera de un barco; la que se coloca en la punta, incluso, la que parte las aguas y se anticipa a lo porvenir. Acaso por ello, el editorial con el que se abre el primer número respira un aire conciliador y de armonía espiritual no exento de voluntarias resonancias platónicas. Si la primera *Proa* delataba “una acentuada anarquía en la acción y una forma brusca y casi espasmódica de protestar” –como la página editorial reconoce en retrospectiva–, la segunda quiere ser el vehículo de una “generación sin rencores” que aspira a una armonía superior y que va en busca de senderos nuevos, acordes con la realidad de la época: “...no queremos clasificar ideologías excluyentes. Por el contrario, *Proa* aspira a revelar en sus páginas la inquietud integral de los espíritus fecundos que viven esta hora... De aquí que sin ningún temor e hipocresía declaremos nuestro amor por todo lo que significa un análisis o una nueva ruta”.

Acaso en un afán de descartar prevenciones y suspicacias doctrinarias, los redactores afirman no tener un programa establecido; éste surgirá en el camino, sobre la marcha. De lo que se trata es de dar expresión al increíble *renacimiento espiritual* del que se sienten parte:

“*Proa* surge en medio de un florecimiento insólito. Jamás nuestro país ha vivido tan intensamente como ahora la vida del espíritu”.

Este vanguardismo “bien temperado” de la revista, de tintes francamente idealistas, empero, no impide que desde el número inaugural los lectores tengan acceso a la traducción de un ensayo del escritor alemán Herwarth Walden (director de la revista berlinesa *Der Sturm*) acerca del cubismo, el expresionismo y el futurismo, ni que el propio Jorge Luis Borges, so pretexto de reseñar un poemario de González Lanuza, emprenda lo que podría ser un primer balance autocrítico del ultraísmo como movimiento de vanguardia. Se diría que no sólo Borges sino que la revista en su conjunto experimentan una tensión interna que no acaba de resolverse entre los rastros del vanguardismo de la primera hora, en lo que tenía de estallante y anárquico, y un “segundo” vanguardismo que está en proceso de autodefinirse en las páginas de la publicación. Aunque parece claro que no habrá un retorno al *clasicismo* ni tampoco al “rubenismo” ni al “lugonismo” que abrazaba la generación anterior, todo indica que la revista intentará moverse en los límites de una poética aclimatada al temperamento y la realidad hispanoamericanas. ¿Podrá lograrlo? La compleja reseña de Borges ofrece un primer atisbo de este conflicto que persiste, a mi modo de ver, en los quince números de la revista. Elogia, por supuesto, los poemas de González Lanuza, su compañero en el lanzamiento de esa primera “hoja” de vanguardia llamada *Prisma* (1921), sostiene que le sigue impresionando “la grandeza de algunas traslaciones” (¡las metáforas!), pero a la vez comprueba que “sin quererlo, hemos incurrido en otra retórica”. “Bella y triste sorpresa –remacha Borges– la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo de una nueva liturgia”.

Precisamente por su apego a esta “liturgia”, el poemario de su amigo le parece “el libro ejemplar del ultraísmo”, tan modélico que todo en él se vuelve modelo, lo que no deja resquicio para que surja el rostro singular del poeta. Por eso el libro de González Lanuza se le antoja “arquetípico de una generación”, lo que podría ser un elogio, a la vez que lo juzga como “pobre de intento personal”. Sospecho que lo que Borges está intentado decir es que el primer ultraísmo está obligado a modificarse y a dar paso a una voz más singular que identifique el trabajo de los distintos escritores. Añade en seguida una rapidísima evaluación de los (muy disímbolos) toques subjetivos que sería posible encontrar en otros *hímnarios recientes*, entre los que él cuenta de modo señalado *Hélices*, de Guillermo de Torre, *Andamios interiores*, de Maples Arce, *Barco ebrio*, de Salvador Reyes, *Imagen*, de Gerardo Diego, *Kindergarten*, de Bernárdez y *Fervor de Buenos Aires*, del propio Borges. A este último libro lo caracterizará, en palabras del reseñista, “una duradera inquietación metafísica”. Haciendo suyos los poemas de González Lanuza, pero advirtiendo que falta en ellos el rizo intui-

tivo personal, Borges concluye diciendo que su amigo “ha logrado el libro nuestro, el de nuestra hazaña en el tiempo y el de nuestra derrota en lo absoluto”. Dicho de otra manera: implantaron una vanguardia, pero esa vanguardia envejeció y se volvió retórica.

La aportación teórica de esta reseña, a mi modo de ver, reside en una precisa distinción que cree encontrar Borges entre lo que habría sido el ultraísmo de Sevilla y Madrid, demasiado entregado a una “voluntad de renuevo” en la que relumbraban con frecuencia los nombres de Huidobro y Apollinaire, y el ultraísmo de Buenos Aires, más sereno, más ocupado de “recabar un arte absoluto” que no vacila en frecuentar los versos de Garcilaso en la búsqueda de “un límpido arte” que tendría que ser “tan intemporal como las estrellas de siempre”. Lo insustancial y lo efímero del ultraísmo continental quedan contrastados así de modo significativo con el ultraísmo de alguna forma “perenne” que perseguirán los argentinos, y puede pensarse, por extensión, los americanos mismos. Borges parece estar cerrando una puerta al tiempo que abre otra, con lo que formula una suerte de declaración de independencia frente a lo que continuaban haciendo los escritores de vanguardia en el viejo continente.

Si el segundo número de *Proa* contiene, entre otros materiales, un poema de Neruda, un texto de Macedonio Fernández, un amplio artículo de Brandán Caraffa acerca de Ramón de la Serna, Cansinos Assens y José Ortega y Gasset, y una reseña acerca de los poemas “gauchescos” de Silva Valdés a cargo de Borges; el tercer número parece especialmente aportador. Inicia este número con un extenso alegato de Brandán Caraffa que radicaliza una posición que ya se esbozaba en la reseña de Borges antes comentada: el estallamiento vanguardista es un *fait accompli* y supone una actitud acorazada que viene en detrimento de la personalidad creadora. Sostiene Brandán Caraffa: “Hay por debajo de la pirueta un alma que busca la pirueta. Casi todos los *ístas* de 1914 a 1922, son escritores de transición y sus obras están un poquito como acorazadas y armadas para el combate. Y el hecho de combatir limita la personalidad”. Frente a un Apollinaire, un Jacob, un Walden o un Gómez de la Serna, abunda Brandán, Jules Laforgue resulta superior porque es natural y se adelanta “sin combatir”, lo mismo que hiciera en Argentina Ricardo Güiraldes, quien en este sentido resulta ser un verdadero *precursor*: “Nadie ha dicho esto con suficiente claridad: antes que Larbaud, Fargue y todos los modernos franceses, Güiraldes había encontrado nuestro lenguaje”. Otra declaración de independencia ante la vieja Europa.

Brandán Caraffa concluye su ensayo elogiando las escrituras de Victoria Ocampo y de Norah Lange. ¿Por qué? Porque ellas demuestran que nos encontramos en una nueva época. Sostiene Brandán Caraffa: “Ya pasó la guerra. Hemos tirado el uniforme y no nos *debemos* a ninguna disciplina. Volvemos a ser *personalidades* y no *institucio-*

nes. Cantemos naturalmente, que aún cuando nos propusiéramos no podríamos repetir las literaturas consumadas” (las cursivas son del original). Esta supuesta “naturalidad” del canto sirve al autor para hacer, como de paso, un diagnóstico que contiene también una enérgica llamada de atención que, imagino, incluiría a sus compañeros de la revista: “He limitado en 1922 este movimiento de combate, porque es aproximadamente en esa época cuando surge una generación que habla espontáneamente *en difícil*”. Que enmaraña la prosa y la pone *en difícil*, me gustaría agregar. El empeño ahora es hacer una literatura que sea moderna, pero “sin retóricas ni fuegos de artificio”.

La pieza fuerte de este número es sin duda la traducción de un fragmento de novela de Jules Supervielle que se titula “El hombre de la pampa”. No deja de ser un tanto paradójico que la opción *criollista*, una de las apuestas más firmes de la revista, se fije a partir de un texto de Supervielle escrito originalmente en francés y que ellos se encargarán de traducir al castellano. Refuerza esta opción ahí mismo una reseña de Borges acerca de Ipuche, un poeta gauchesco que le parece superior a Silva Valdés, del que antes se había ocupado. Está tan conmovido Borges ante la lectura de estos poemas que no vacila en ventilar un sentimiento íntimo: “Quiero asimismo confesar un bochorno. Rezando sus palabras [“rezando” en lugar de “recitando”, como si los poemas de Ipuche fueran una oración, no hay ironía en el pasaje], me ha estremecido largamente la añoranza del campo donde la criolledad se refleja en cada yuyito y he padecido la vergüenza de mi borrosa urbanidad...”.

Corona este apretado número la inclusión de un texto en contra de Alfonso Reyes debido a la pluma de Roberto Mariani. Como bien observan Corral y Stanton en su estudio preliminar, los redactores de *Proa* rehuían las polémicas, aunque querían permanecer abiertos a las posturas encontradas siempre que parecieran “representar un valor”. De tal suerte, el ataque contra el escritor mexicano aparece con un título que ya denota la distancia de los redactores: “Un arbitrario apunte sobre Alfonso Reyes” y va precedido, además, de una nota en la que explicitan que no comparten la opinión del autor. Para rebajar todavía más el golpe, la revista publicará más tarde, en su número 10, un amplio artículo favorable de Xavier Villaurrutia, “Los caminos de Alfonso Reyes”, que por cierto no se recoge en la edición de las *Obras* de Villaurrutia que prepararon para el Fondo de Cultura Económica Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider.

A partir del número 4 de *Proa*, el ultraísta español Guillermo de Torre (muy cercano a Borges desde la época madrileña de éste) se convertirá en parte de la coloración de la revista. Contribuye a este número con su texto “El pim-pum-pam de Aristarco. Crítica de críticos”, cuya segunda y última parte aparecerá en el número siguiente. Otros textos suyos tratan el surrealismo y el propio movimiento ultraís-

ta, del cual fue fundador y principal difusor en España. También se ocupa en diversos textos de Oliverio Girondo y de Montherlant. Cuando *Proa*, por alguna razón, no incluye alguna de sus colaboraciones, es porque alguien más estará ocupándose de su persona. Así, el número 7 publica una carta de Ricardo Güiraldes a Guillermo de Torre, lo mismo que el número 15 (el último) se abre con un ensayo que escribe Benjamín Jarnés acerca del que habrá de ser su libro más representativo: *Literaturas europeas de vanguardia*. También el número 5 tiene una significativa referencia a este escritor: por carta que Ramón Gómez de la Serna dirige a Borges nos enteramos de que éste había mandado una colaboración a *Proa*, atendiendo un encargo de Borges recibido por intermediación de Guillermo de Torre.

El número 8, de marzo de 1925, es particularmente significativo. Tomando revancha del silencio sepulcral que guardan otras publicaciones en Argentina acerca del colectivo en acción que mantiene viva la revista, este número de *Proa* se da el lujo de incluir una "Carta a dos amigos", que firma Valéry Larbaud, en la que se explaya *in extenso* acerca del trabajo de los escritores de vanguardia que elaboran la revista; así como de algunos de sus colaboradores más sobresalientes. Con una audacia que podría llamarse profética, sostiene Valéry Larbaud, ponderando la importancia de la revista: "Suponed que surja, a vuestra zaga, un escritor argentino, chileno o colombiano, de la envergadura de Whitman o de Poe: eso bastará para imponer de viva fuerza los mejores de vuestros americanismos y la mayor parte de vuestros galicismos e italianismos a la lengua literaria de la península".

Este espaldarazo, que lleva implícita una formulación de política de la lengua, a cargo del escritor francés, se completa con la sorprendente inclusión de un fragmento de novela de Roberto Arlt y de un incendiario texto de Marinetti, en que da fe de su militancia fascista demostrada en los combates callejeros y se da el lujo de citar partes de un discurso de Mussolini. Imperio significa guerra, declara Marinetti. Sin abandonar nunca el tono de arenga enardecida, afirma: "Nosotros los futuristas, hablamos de Imperio, convencidos y listos para batirnos mañana. Queremos preparar a la juventud italiana para afrontar imperialmente, esto es, rapazmente, la segura, tal vez próxima ferocísima conflagración". Concluye así su texto: "Las nuevas ideas se lanzan al asalto. Marchar, no pudrirse".

Aunque en seguida los redactores publicaron una caricatura haciendo burla de Marinetti, es más o menos evidente que este "manifiesto" del cabeza del futurismo iba a provocar reacciones de hostilidad entre una parte del público lector. La tendencia conciliadora de la revista se ve desmentida por este exabrupto marinettiano.

Tan es así que la respuesta no se hace esperar. Uno de los colaboradores de la revista *Nosotros* publica un artículo asegurando que tras de los redactores de *Proa* se oculta un ejército de fascistas que esta-

ría capitaneado por Leopoldo Lugones (*sic*). Los redactores de *Proa* acusan el golpe y afirman que en los números que lleva publicada su revista “no existe ni un artículo, ni un párrafo, ni una palabra de prédica fascista”. Ahí mismo, en un obvio afán por consolidarse, publican una carta de intenciones que dicen haber hecho circular entre varios escritores jóvenes de habla española. En ella declaran: “Hemos querido, desde el principio, que *Proa*, haciendo justicia a su nombre, fuera una concentración de lucha, más por la obra que por la polémica. Trabajamos en el sitio más libre y más duro del barco, mientras en los camarotes duermen los burgueses de la literatura”.

Por primera vez, este número de la revista incluye una inserción de la “Sociedad editorial Proa” en el que se anuncia que acaba de publicarse *Inquisiciones*, de Jorge Luis Borges, y se anticipan los títulos de más de una decena de libros de próxima aparición entre los que se encuentran los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo, *La joven literatura argentina*, de Evar Méndez, *El cenorro de cristal*, de Ricardo Güiraldes, *El recién venido. Capítulos de novela*, de Macedonio Fernández e incluso *Salmos*, de Borges, que nunca verá la luz.

El número 12 de *Proa*, de julio de 1925, me parece significativo por contener un artículo de Borges inspirado, como él mismo sugiere, en conversaciones con el artista plástico Xul-Solar, y titulado “El idioma infinito”. Se trata en realidad de una declaración de fe en el carácter proteico de la literatura que estimo resulta constitutivo en el vanguardista Borges, quien sostiene: “Lo grandioso es amillorar el idioma, es instigar una política del idioma”. Atacando de paso a la Academia que tergiversa para sus fines una famosa frase de Quevedo, Borges se da espacio para delinear prácticas concretas que contribuyan a la transformación lingüística que propugna. El corolario del artículo es inobjetable: “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. Toda consciente generación literaria lo ha comprendido así”.

Tristemente, este número es significativo también por ser el último en que Güiraldes figura como miembro del comité de redacción. Siendo el que con sus caudales solventaba la parte sustancial de los gastos de impresión, la salida de Güiraldes promete ser desastrosa para la vida de la revista.

En efecto, *Proa* deja de aparecer los tres siguientes meses de ese año (agosto, septiembre y octubre). Reaparece *Proa* en noviembre con un comité editorial en que la ausencia de Güiraldes será suplida con el nombre de Francisco Luis Bernárdez. Mientras tanto, se informa en las últimas páginas, Valéry Larbaud, Alberto Hidalgo y Xavier Villaurutia se habrían agregado al cuerpo de redactores. La “resurrección” de *Proa* sólo prolonga una agonía que será breve. Dos números más y todo habrá terminado.

El número 14, de diciembre de 1925, trae un poema de Neruda, un poema criollista de Borges, una entusiasta reseña de *Piedra de sacrificios*, de Carlos Pellicer, que suscribe Brandán Caraffa, y una nota pizpireta en la que Borges se encarga de desmentir que haya alguna chispa realmente poética en unos versos de Cervantes.

El número 15 y final de la revista, de enero de 1926, incluye –además de la extensa y generosa reseña de Benjamín Jarnés de un libro de Guillermo de Torre, y de textos diversos de Nydia Lamarque, Soler Darás, Leopoldo Marechal, Mario Chabes y Pedro Blake– una carta de renuncia de Borges, fechada en julio del año anterior, que había quedado sin efectos; una reseña crítica de *Biombo*, de Jaime Torres Bodet, y dos breves reseñas de Borges, una acerca de la *Antología de la poesía argentina moderna*, elaborada por Julio Noé; la otra acerca de un reciente libro de versos del peruano afincado en Buenos Aires, Alberto Hidalgo. Borges está de buenas y hasta muestra entusiasmo. Refiriéndose a *Simplismo*, el libro de poemas “inventados” que Hidalgo acaba de publicar, Borges exclama: “Ha hecho un libro lleno de felicidad”.

El siguiente capítulo de esta “felicidad” ya no lo veremos en *Proa* –pues la revista concluye su itinerario–, sino en el “prólogo” que escribe Borges (hay otros dos de Huidobro y de Hidalgo) para el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), libro que recopila este último y que ve la luz en Buenos Aires. Pero ésta es otra historia que no me toca a mí contar.

EVODIO ESCALANTE

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

GENEVIÈVE FABRY, *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Rodopi, Amsterdam-New York, 2008; 329 pp.

La autora propone un recorrido por la obra poética de Gelman partiendo del fenómeno de la tensión establecida entre los hechos personales y los históricos, como una línea discursiva que puede ser un *continuum* problemático en la creación literaria del poeta. El libro se estructura a partir de dos significados del término duelo: *duellum*, de pelea por medio de un desafío, y *dolus*, dolor por la muerte de alguien –aunque es preciso aclarar que, en muchas ocasiones, estos términos se funden, por lo que es difícil distinguirlos. El tema que motiva el estudio es el duelo como forma del vacío en la poética de Gelman. El título corresponde, en este sentido, a la intención de la autora. En la primera parte del libro, se alude al efecto producido en el sujeto por la pérdida de lo amado –el vacío–; en la segunda parte, al motivo