

# Vanguardismo y antivanguardismo en Jorge Mañach

Rigoberto Segreo Ricardo  
Profesor. Universidad de Holguín.

Jorge Mañach (1898-1961) es acaso la figura más importante en la elaboración y divulgación de una teoría estética vanguardista en Cuba —al menos en la etapa de la *Revista de Avance* (1927-1930)— ligada a un nacionalismo cultural que se convierte en el eje vertebrador de todo su pensamiento. Su centro estriba en la concepción de una teoría cultural orgánica, que lejos de atomizar sus componentes, los asume como una unidad coherentemente estructurada, en función de transformar en una nación plena, la surgida a medias en 1902.

Esta teoría cultural no es contemplativa; encarna en Mañach como método de interpretación de los procesos culturales cubanos y como vía para forjar la conciencia nacional. El centro de tal concepción es la certeza de una formación nacional inconclusa, que él identifica como el problema más importante y perentorio de la Isla. Lo formula en su teoría de la nación desustanciada. En su opinión, la ausencia de una conciencia nacional le ha impedido a Cuba alcanzar la adultez como pueblo, condición indispensable para su plena realización.

Mañach asume la cultura en una intensa funcionalidad social. No la considera un adorno del espíritu, sino el más

importante campo de realización humana. Al situar el problema nacional como un fenómeno de conciencia, le otorga a la cultura un papel protagónico en el desarrollo del cuerpo de valores que será el sostén de la nación. Para él, un pueblo sin instrucción y cultura no podrá nunca llevar las riendas de su destino histórico. Llama la atención los estrechos vínculos que establece entre cultura y política, al extremo que identifica la primera como el medio por excelencia para alcanzar sus más caras aspiraciones en la segunda de esas esferas.

La obra de Mañach descansa en dos pivotes fundamentales: la recurrencia sistemática a la historia de Cuba, el sentido histórico de la cultura; y el método de análisis sustentado en el idealismo antropológico. Sintió un gran compromiso con la historia de la nación y la cultura cubanas. Realizó una indagación gnoseológica profunda en los procesos culturales y en la naturaleza del cubano; podría decirse que ese fue el centro de sus preocupaciones investigativas.

En su ensayo «El estilo en Cuba y su sentido histórico», expuso uno de los problemas más trascendentales de sus estudios sobre el devenir histórico de la cultura cubana:

Estudiando [...] el proceso de nuestra formación como pueblo, y particularmente el de la conciencia cubana, se me ocurrió insistentemente preguntarme si entre los indicios que revelaban los momentos sucesivos de esa formación, tales como las actitudes y las ideas, los hechos económicos y políticos, no figurarían también las variaciones del estilo

---

Premio *Temas* de Ensayo 2011, en la modalidad de Estudios sobre arte y literatura. Mientras se editaba este número, recibimos la noticia del fallecimiento del autor de este texto. *Temas* lamenta tan sensible pérdida.

artístico y, en particular, del literario. La manera como escribieron nuestros prosadores y nuestros poetas ¿sería en cada uno de ellos reflejo tan solo de su temperamento y escuela, o también de su más inmediato clima histórico, de su circunstancia? Por otra parte, las variaciones de estilo que en Cuba se han dado ¿constituyen una mera sucesión de preferencias sin nexo entre sí, o acusan, por el contrario, una continuidad interna de desarrollo, paralela a la formación de nuestra conciencia colectiva?<sup>1</sup>

Concebir el problema de la formación nacional como un proceso multilateral es un enfoque novedoso, incluso en la actualidad. Su teoría de la organicidad de la cultura, en la que se conjugan las influencias de Guillermo Dilthey, Henry Bergson y José Ortega y Gasset, resultó un instrumento metodológico eficaz para asumir el estudio complejo de los procesos culturales cubanos; y le permitió enfrentar el tema desde una perspectiva cultural amplia e integradora.

Su historicismo le sirve de base para defender la existencia de una cultura propia y el ejercicio de una crítica despojada de colonialismo cultural. En este ensayo la relación entre historia y estilo tiene como mediador el espíritu del sujeto. Las determinaciones históricas que predominan no son de naturaleza estructural, sino espirituales, teóricas, estéticas. Eso no le impide descubrir la autoconciencia raigal que se venía abriendo paso a través del quehacer literario. El estilo es aquí expresión y confirmación del largo proceso formativo de la cultura cubana, cultura que vale, no tanto por lo imitativo y las influencias que refleja, como por la autenticidad.

Cultivó un pensamiento histórico optimista. Se sentía con responsabilidad frente a la tarea de reconstruir el proceso que había dado origen a la cultura nacional y a la nación deformada que teníamos y proyectó esa visión hacia el futuro, confiando en que el proceso debía completarse en la consagración de la nación plena. El hecho de que entendiera la historia y la cultura como un devenir de la conciencia, si bien limita sus conclusiones científicas, no lo priva de su ideología nacionalista. Precisamente, la conclusión y el objeto medular de su método. Todo gira en torno al surgimiento y desarrollo de un estado de conciencia que le permita a la nación constituirse como cultura espiritual y defender su existencia independiente.

Recorre de punta a cabo el devenir del estilo en Cuba como diálogo entre lo estético y lo ideológico, para sustentar una idea esencial: la cultura cubana ha forjado, desde los más disímiles estilos literarios y artísticos, un largo proceso de compromiso con los destinos de la nación y ha nutrido la gran corriente acumulativa que representa la formación de una conciencia nacional. Esta es la clave de lo que define como sentido histórico del estilo, de modo que estilo y aspiración emancipadora van de la mano. Martí es, en su opinión, la máxima libertad expresiva de ese estilo porque representa la voluntad decisiva de emancipación de la conciencia cubana.

Desde 1924 Mañach ha venido publicando textos importantes relacionados con la nueva estética. Ese

año vio la luz su ensayo crítico «La pintura en Cuba», conferencias leídas en el Club Cubano de Bellas Artes los días 10 y 25 de julio.<sup>2</sup> Con él, pasa revista a la historia de esa manifestación artística, con conocimiento profundo de pintores y escuelas. Se detiene en la Academia de San Alejandro y sus maestros franceses, dedica particular atención al desempeño que tuvieron los cubanos Miguel Melero, Armando Menocal y Leopoldo Romañach. Aunque ya es un crítico de la pintura académica, reconoce la importancia de la disciplina técnica creada por los dos últimos en un magisterio de gran impacto en la cultura cubana.

Denuncia la fatalidad a la que sucumben los creadores por la ausencia de un mercado de arte sustentado en una demanda estética culta y actualizada:

Es el duro problema de todos nuestros artistas: la pugna del lirismo con la cotidiana exigencia. Tras la audacia inusitada de profesionalizar su vocación, pónelos valladares a veces insalvables la falta de ilustrada demanda estética; esto es, la inercia, la indiferencia o el inculto capricho de un público todavía no habituado a las mercaderías ideales. Mas la vocación es inapelable. Y así, entre el quebrar definitivamente los pinceles, y hacerle concesiones al público profano o entretener la necesidad y la vocación en mercantilidades más o menos artísticas, nuestros amadores de belleza optan por lo último, que suele ser la ruta fatal de la menor resistencia.<sup>3</sup>

Termina sus conferencias apelando a la creación de un arte genuinamente nacional:

Si algún escollo pudiera añadirse a este índice sumario de las aptitudes pictóricas de nuestro pueblo, si no fuese prematuro recomendar la preferencia de un rumbo determinado a actividades que hoy florecen con tanta lucida promesa: si se reconoce oportuno ya exigir de este arte novicio que comience a expresar el más vivo anhelo de nuestra conciencia colectiva, es decir, el ansia de conocerse a sí misma y de afirmarse y garantizarse en sus propias potencialidades, yo me atrevería a decir, no sé si como vaticinio o como exhortación, que todo el porvenir inmediato de la pintura en Cuba ha de cifrarse en la producción honrada de un arte cubano.<sup>4</sup>

Un hito importante de su pensamiento cultural y estético fue la conferencia dictada en 1925 bajo el título «La crisis de la alta cultura en Cuba». Esta representa su toma de conciencia de la crisis del naturalismo y el academicismo, y de la necesidad del cambio, con la peculiaridad de tener el mismo efecto en su generación gracias a la divulgación que tuvo. En ese sentido puede considerarse un punto de giro en relación con las viejas maneras de ver las cosas.

Parece —declara Mañach— como si ya fuera hora de que la crítica nacional, absorta ante nuestros problemas como el bonzo sobre su ombligo, hubiera aprendido a trascender las dos posiciones elementales y extremas que hasta ahora ha tenido: el narcisismo inerte y la estéril negación propia.<sup>5</sup>

Delinea la crisis de la alta cultura con el sentido elitista que caracterizó todo su pensamiento. Su conceptualización de la cultura como una unidad orgánica, donde todos los esfuerzos —aunque aparentemente aislados— se hallan

vinculados «en una aspiración del ideal colectivo», que él identifica con la conciencia nacional, establece una asociación entre alta cultura e independencia política que marcará definitivamente la estética vanguardista en Cuba.

Por eso la formación de la alta cultura en los pueblos jóvenes suele estar condicionada por la aspiración de un ideal de independencia y peculiaridad —es decir, de independencia política como Estado, y de independencia social como nación. Una vez realizados esos dos ideales, la cultura propende a su conservación y ahínco.<sup>6</sup>

Desde esta conferencia habrá en su pensamiento una constante: la aspiración a desarrollar una conciencia nacional a través de la cultura como vía de conquistar la nación que nos falta. Este vínculo entre cultura y conciencia nacional permitirá al arte de vanguardia no ser indiferente a la tradición y la historia de la nación, y entrará en los artistas que francamente aspiren a expresar lo suyo, a asumir una postura comprometida, desde el arte, con los avatares de su pueblo y de su cultura.

Describe con mano maestra la «penuria intelectual» en que se hunde el país durante las dos primeras décadas del siglo xx, la ausencia del «tipo culto enciclopédico» y el utilitarismo chato que enerva el verdadero ejercicio intelectual.

Se ha contagiado a tal punto nuestra curiosidad intelectual —¿pero es que en realidad tenemos verdadera curiosidad intelectual?— del prurito especializante, teorizado por el pragmatismo norteamericano; ha cundido tan extensamente entre nosotros el moderno afán hacia lo utilitario y lo práctico, que ya no se cosecha aquel «curioso» de antaño, con el cual podía discurrir el coloquio por los más apartados y sinuosos meandros del humano conocimiento.<sup>7</sup>

Echa de menos a la minoría intelectual de casta que en otros tiempos forjó el ideal nacional desde una cultura refinada y se vuelve atrás en un gesto reivindicativo de Félix Varela, José M<sup>a</sup> Heredia, José Antonio Saco, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cirilo Villaverde, Julián del Casal y José Martí, para afinar su aspiración al cambio en ese revivir de la tradición cultural nacionalista más excelsa del siglo xix.

Mañach hace recaer en el modo de ser del cubano la responsabilidad fundamental de ese abandono de la alta cultura. En su opinión, el cubano es imprevisor, frívolo, dado a la satisfacción inmediata de sus necesidades y dominado por el vicio del juego, todo lo cual se hace contra el esfuerzo y la iniciativa intelectual. En la conferencia mencionada ya están presentes su visión peyorativa de la cultura popular y algunas de las tesis desvalorizadoras del carácter del cubano, que luego desarrollará con gran agudeza en su ensayo «Indagación del choteo».

«Crisis de la alta cultura...» operó como un llamamiento a trascender el estado de inanición cultural —al menos desde la perspectiva de la nueva generación—, que tuvo receptividad e impacto social. En el texto asoman planteos de alta significación para

los nuevos criterios estéticos que habrían de formularse, como la vertebración de la alta cultura con la conciencia nacional, que se convierte desde entonces en un postulado programático de la vanguardia.

La tesis de Ortega y Gasset sobre la circunstancialidad de la cultura, le permite a Mañach elaborar una concepción orgánica de los procesos culturales: así el hombre queda ligado a su época y a sus circunstancias, vertebrado a una unidad ideológica y de sensibilidad estética que lo reclama y lo obliga, y le da un «aire de familia» aun en la contradicción. Esta unidad acaba expresándose, según ambos intelectuales, como un estado de conciencia. Tal comprensión de la cultura se convertirá en un eje transversal de su interpretación de los procesos cubanos. Es evidente que el idealismo antropológico de este enfoque, lejos de impedir, facilita la movilización del sujeto frente a los problemas inmediatos de sus circunstancias, de su cultura, de su nación.

Desde esta postura, Mañach exhorta a los artistas y escritores a ser consecuentes con los desafíos de su tiempo:

Lo que realmente importa decidir a todo hombre de conciencia responsable es si su faena intelectual o artística, sus criterios, su tipo de sensibilidad deben o no ser fieles al momento histórico en que se producen, y en caso de que tal cosa se conceda, cómo ha de evidenciarse esa simpatía con su época.<sup>8</sup>

Además, se declara a favor de lo que denominó «los imperativos categóricos del tiempo». El problema planteado ante cada creador es «hasta qué punto ha de revelar su obra una preocupación con el sentido general de su tiempo y una asimilación de sus formas expresivas más características».<sup>9</sup> La vanguardia apelaba a que el arte fuera un medio de expresión de las circunstancias y del espíritu de la época; en ello se entrelazaban la más fresca renovación formal con la responsabilidad ideológica y cívica del artista frente a los problemas nacionales.

En los tres primeros números de la *Revista de Avance* (entre marzo y abril de 1927), Mañach publicó el ensayo «Vanguardismo», un puente entre «La crisis de la alta cultura en Cuba» y dos textos que considero los de mayor madurez en su comprensión de los procesos culturales cubanos: «El estilo de la Revolución» (1934) y «El estilo en Cuba y su sentido histórico» (1944). «Vanguardismo» ubica el tema, no en el espacio de iniciación y necesidad que tuvo en la conferencia de 1925, sino en el terreno de la confrontación entre la vieja y la nueva estética.

Sus definiciones sobre el vanguardismo salen a pelear a un ruedo caracterizado por la resistencia de los conservadores de la tradición naturalista y el tecnicismo académico. En ellas se advierte la intención didáctica y el sentido cordial de la polémica, más inclinados a la búsqueda de adeptos que a la anulación de contrarios.

Expone la madurez doctrinal del vanguardismo a través de la definición teórica de los ISMOS, y considera superada la etapa inicial de los manifiestos:

Ya lo de vanguardia a secas pertenece a un trivium dejado atrás. El vocablo, con ser tan metafóricamente expresivo, señala una época de proposiciones, de tanteos, de entusiasmos apostólicos y aislados, pero ya aquella actitud petulante de innovación, aquel gesto desabrido hacia todo lo aquiescente, lo estático, lo prestigioso de tiempo, aquella furia de novedad que encarnaron Marinetti, Picasso, Max Jacob, han formado escuela. Terminó la prédica de los manifiestos. La cruzada es hoy de milicia no digamos organizada, pero sí copiosa, con sus campamentos y sus juntas de oficiales.<sup>10</sup>

El problema central del texto queda planteado en los siguientes términos: «¿Qué busca, qué se propone esta muchachada del día que hace pintura vulgarmente tenidas por «feas», música ingrata a tantos oídos, literatura ininteligible para muchos espíritus?». El autor se propone «aventurar un ensayo de solución a este problema que punza a cada instante la probidad de nuestras conciencias».<sup>11</sup>

Mañach califica la pugna entre lo viejo y lo nuevo como el rasgo dominante en la Cuba de 1927.

Entre pompiers y académicos, de un lado, y vanguardistas o, sencillamente «nuevos», de otro, anda hoy el juego. Diríase mejor: el drama [...] Porque realmente hay un tono de áspera pugnacidad en el conflicto entre unos y otros. Un acento patético en el rezongar de los «pasadistas» que se defienden; un timbre de irritación e insolencia en los innovadores que atacan.<sup>12</sup>

Según él, el país atravesaba

una crisis de respeto. Cunden vientos de revolución política, social, cultural sobre la faz del mundo, y toda revolución es, genéricamente, una acumulada falta de respeto que toma la ofensiva. Lo que diferencia más externamente a los «pasadistas» y «vanguardistas» es que aquellos conservan todavía sus respetos, y estos no.<sup>13</sup>

El vanguardismo es una rebelión contra la academia y el naturalismo. El virtuosismo técnico del artista para copiar la realidad queda desplazado por el arte emocional, de noble comprometimiento con los sentimientos y los problemas del hombre. Al respecto, Mañach refiere:

Siempre será grato, a no dudarlo, encontrar un hombre de retina tan sensible, de mano tan diestra, de espíritu tan sobrio que pinte como Velásquez, es decir, que reproduzca, aunque no la renueve, la emoción estética de asombro ante la fidelidad objetiva que Velásquez nos dio [...] pero ya ese arte, en lo esencial reproductivo, consabido, mimético y tradicional, no nos comunicará sino, a lo sumo, una subalterna deleitación en la técnica; estaría vacío de todo mensaje y, por consiguiente, no nos moverá vitalmente.<sup>14</sup>

Desde la tesis de la deshumanización del arte, tomada del libro homónimo de Ortega y Gasset publicado en 1925, se critica la estética fundada en el virtuosismo técnico, empeñada en reproducir una realidad fotográfica sin emotividad, desasida de los problemas humanos. La técnica se había enseñoreado del arte, anulando su valor emocional; era preciso recuperar el prístino sentimiento del artista en el acto de crear, volver a encontrarnos con las preocupaciones del ser humano y expresarlas en la obra artística. En opinión de Mañach, el arte ha

de plasmar, tan expresivamente como sea posible, lo circundante, y para ello ha de renovarse de acuerdo con las formas contemporáneas de comunicación: «Una pierna monstruosa de Picasso o de Epstein logra su finalidad actualizante y emocional tan bien o mejor que una pierna fidelísima de academia».<sup>15</sup>

Al lector avezado no se le escapa que esta vuelta a las emociones, a los sentimientos como contenidos fundamentales del arte, esa renuncia a la objetividad misma de la realidad, rompía lanzas contra una estética naturalista de evidente sustentación positivista, para situar el arte en una fuerte dimensión antropológica, de rescate de la subjetividad humana, de ponderación de los valores del hombre y sus circunstancias. Por debajo de esa reformulación estética se producía la muda de los fundamentos filosóficos de la cultura, que cruzaban el puente entre el determinismo positivista, que subordinaba al sujeto a los dictados de la herencia y lo reducía a una quietud plomiza, y el idealismo antropológico, que lo rescataba y lo convertía en una figura cultural y cívicamente activa. Cada obra de arte así creada es un documento profundamente humano.

La preocupación de Mañach por el arte corría parejo a su necesidad de mantenerse actualizado en el terreno filosófico. Cultivó ese campo con esmero, acumulando una cultura filosófica que pocos pueden exhibir. En 1927, pocos meses después de publicar «Vanguardismo», tradujo «La filosofía en el siglo xx», obra del destacado filósofo y matemático inglés Bertrand Russell. Tal ensayo apareció en la *Revista de Avance* entre octubre y noviembre de ese año; con ello se pretendía actualizar al público cubano con las más recientes teorías filosóficas del pensamiento contemporáneo.

El ensayo incluye un análisis del espiritualismo de Henry Bergson (1859-1941), figura que tendrá un significado especial en la revolución estética y filosófica ocurrida en la Isla, y de manera particular en la concepción de Mañach sobre los procesos culturales cubanos. Bergson pondera la conciencia como el espacio donde se desarrolla la verdadera libertad del individuo, se vuelve el núcleo aglutinador de un quehacer artístico que toma como punto de partida del momento creativo la conciencia y el vitalismo existencial; asimismo, conceptualiza la cultura como un devenir de la conciencia que puede ser modificado por las circunstancias, lo cual apela a la capacidad creativa de los sujetos, a la responsabilidad de la creación frente al destino mismo del hombre. «Para un ser consciente —expresa Bergson— existir significa cambiar, cambiar significa mudarse, mudarse significa crearse indefinidamente a sí mismo».<sup>16</sup> La vida espiritual es esencialmente autocreación y libertad.

En 1934, Mañach publicó «El estilo de la revolución cubana» —en *Acción*, órgano de prensa del ABC—, con el cual recibió el premio Justo de Lara en 1935, adjudicado al mejor artículo aparecido en la prensa cubana durante el año anterior. Posteriormente, en 1944, sería incluido

## La obra de Mañach descansa en dos pivotes fundamentales: la recurrencia sistemática a la historia de Cuba, el sentido histórico de la cultura; y el método de análisis sustentado en el idealismo antropológico.

en su libro *Historia y estilo*,<sup>17</sup> trabajo medular en el campo de sus ideas estéticas, pues expresa la maduración experimentada por su autor bajo el impacto de la Revolución de los años 30 y su giro hacia lo que pudiera considerarse su etapa antivanguardista. Hay aquí cierto abandono del esteticismo vanguardista que dominó su pensamiento durante la década precedente, la etapa de rebeldía estética, de novedad a toda costa que caracterizó su paso por la *Revista de Avance*.

Desde su militancia abecedaria, Mañach estuvo implicado en los acontecimientos que pusieron fin a la dictadura de Gerardo Machado; pudiera decirse que ese proceso mejoró su posición con respecto al poder. «El estilo...» define su ingreso a la política desde el arte, después de una revolución que conmocionó los fundamentos de la República. Eso lo sitúa, sin dudas, en una etapa superior respecto a los excesos estéticos anteriores, mucho más preocupados por transgredir los viejos cánones que por construir una teoría del arte en función de las necesidades nacionales. La otra cara del problema tenía que ver con sus compromisos políticos y con su incapacidad para entender las nuevas ideas estéticas que lo superaban.

Su pensamiento se volvió contra sí mismo para justificar su desenfrenado esteticismo y trascenderlo:

Nadie fue antaño más tolerante que yo hacia el hombre de arte y de letras que se mantenía pundonorosamente al margen de la faena política. Porque estas faenas tenían entonces la índole y los propósitos que ustedes saben: la carrera política era ejercicio de aprovechamiento, una carrera en que los obstáculos sólo los ponía la conciencia, de manera que, prescindiendo de ésta, solía llegarse a la meta sin mayores dificultades.

[...]

Creíamos que se podía mantener la vida pública cubana dividida en dos zonas: la zona de la cultura y la zona de la devastación. Y creíamos que, ampliando poco a poco, por el esfuerzo educador, la primera de esas parcelas —con artículos, conferencias, libros y versos— acabaríamos algún día por hacer del monte orégano. Lo cierto era que la política rapaz iba esparciendo cada vez más sus yerbajos por el terreno espiritual de la Nación, nos iba haciendo todo el suelo infecundo, todo el ambiente irrespirable, todos los caminos selváticos.<sup>18</sup>

Según Mañach, tal situación había cambiado en 1934, por tanto ya no era válida la actitud contemplativa de los artistas y hombres de letras ante la política. Era preciso involucrarse en los cambios vertiginosos que tenían lugar, a fin de alcanzar un equilibrio social.

En los momentos dramáticos que vivimos, urgidos a la defensa de la primera gran oportunidad que Cuba tiene de renovarse enteramente, no acabo de hallar en mí ni de comprender en los demás, la aptitud para acomodarse otra vez a la pura contemplación. Todo lo que hoy se contempla parece deforme en sus perfiles y sin ningún contenido

verdadero. Estamos habitando un pequeño mundo vertiginoso, frenético de impacencias, y necesitamos sosegarlo, sosegarlo noblemente en una postura de gracia histórica, antes de retornar a las imágenes y a las perspectivas, es decir a los goces del pensamiento, de la poesía y del arte puro.<sup>19</sup>

[...]

Porque, en rigor, esta pureza no existe. Lo digo con el rubor heroico de quien confiesa una retractación. Por arte o pensamiento puro entendimos nosotros hace años —en los años del yerbazal— ejercicios de belleza y reflexión totalmente desligados de la inmediata realidad humana, social. Defendimos mucho aquella supuesta pureza. Eran los días [...] del llamado «vanguardismo», que para el gran público era una jerigonza ininteligible.<sup>20</sup>

Sin dudas, este artículo es un examen de conciencia y refleja el salto cualitativo, al menos desde la perspectiva del comprometimiento social, de Mañach y de muchos de su generación de la vanguardia prerrevolucionaria frente a la dramática realidad de una revolución fracasada, que puso en quiebra todo el sistema republicano.

Visto a esta distancia, el vanguardismo fue, en ese aspecto, una especie de fuga [...] Lo que nos rodeaba en la vida era tan sórdido, tan mediocre, tan irremediable, que buscábamos nuestra redención espiritual elevándonos a planos ideales, o complicándonos el lenguaje que de todas maneras nadie nos iba a entender [...] Pedíamos los vanguardistas un arte ausente del mundo casi inhabitable. Y así nos salía aquel arte sin color y casi sin sustancia, un arte adormecedor y excitante a la vez, un arte étlico, que se volatilizaba al menor contacto con la atmósfera humana.<sup>21</sup>

Al volver atrás su mirada, con sentido crítico de lo que fue, la generación vanguardista nos ofrece las claves que movieron su pensamiento irreverente y trasgresor frente a un orden de cosas que no compartían.

Negábamos el sentimentalismo plañidero, el civismo hipócrita, los discursos sin médula social y política, el populismo plebeyo y regalón; en fin, todo lo que constituía aquel simulacro de república, aquella ilusión de nacionalidad en un pueblo colonizado y humillado [...] Le tomábamos el pelo a Byrne, porque contribuía a la ilusión de que con la bandera bastaba para estar orgullosos. Deformábamos las imágenes en los dibujos, porque lo contrario era el arte académico, y los académicos eran baluarte de lo oficial, del favoritismo y la rutina y la mediocridad de lo oficial. Alentábamos lo afro-criollo, porque veíamos en ello una insurgencia, un intento por romper la costra de nuestra sociedad petrificada. Cultivábamos el disparate, para que no logran entendernos las gentes plácidamente discretas, con quienes no queríamos comunicación. Hacíamos, en fin, lo que llamábamos un arte «apéptico», como una reacción contra la mugre periodística y la fauna microbiana que lo invadía todo en rededor.<sup>22</sup>

Años después, entre 1943 y 1944, Mañach redactaría su magnífico ensayo «El estilo en Cuba y su sentido histórico», donde, con sorprendente claridad, expone

las condicionantes sociales, ideológicas y filosóficas del vanguardismo en Cuba:

La guerra había acentuado hasta la hiperestesia el malestar de un mundo en que parecían haber hecho quiebra todas las normas, incluso las de la inteligencia. El individuo se había vuelto a sentir perdido, bajo los escombros de la filosofía, de la moral y de la economía del siglo xx. Se mermó insólitamente la confianza social, el contacto del hombre con el hombre, quedando así quebrantada la base de convencional inteligencia que tiene que tener toda expresión artística y hasta intelectual. El pensamiento, paradójicamente, se hizo irracional, y el arte se desentendió de la responsabilidad comunicativa, para reducirse, en una especie de «sálvese quien pueda», a la mera expresión de la conciencia individual. La emoción y la forma se alzaron contra todo vestigio lógico, principalmente por la falta de certidumbre histórica.

[...]

[D]ije en 1934, y repito ahora [1944], que el vanguardismo fue «el estilo de la Revolución». Los «contemporáneos» de la Revista de Avance (1927-1930) y de sus congéneres no éramos tales contemplativos, sino más bien contenidos. El vanguardismo sucumbió entre nosotros como movimiento polémico tan pronto como las conciencias creyeron hallar oportunidad real de expresión en lo político [...] Surgió entonces, como se recordará, un estilo cartelístico y como de consigna, que remedaba el idioma de los colectivismos europeos. Cierta prosaísmo demagógico invadió nuestras letras jóvenes. Fracasado en la inmediata consecuencia el conato revolucionario —que fue esencialmente un intento de crear la nación que nos falta—, aquel estilo posterior se nos mostró carente de sustancia cubana y de verdadera gracia creadora.<sup>23</sup>

Me interesa fijar en el lector la conexión que establece Mañach entre arte y política. La fracasada revolución de los años 30 ha dejado atrás la ilusión vanguardista, y le ha impreso al discurso estético un lenguaje político.

Desde esta perspectiva, Mañach reivindica la contribución del vanguardismo al caudal revolucionario.

Sinceramente creo, pues, que el vanguardismo fue en la vertiente cultural, el primer síntoma de la revolución. No digo, claro está, que fuesen los vanguardistas quienes hicieron lo que hasta ahora se ha hecho: digo que ellos contribuyeron mucho a sembrar el ambiente de audacia, de faltas necesarias de respeto, de inquina contra los viejos formalismos estériles.<sup>24</sup>

Él quiere construir el estilo de la revolución, o sea, fijar las normas estéticas y las funciones del arte y el pensamiento en las nuevas condiciones creadas por el proceso revolucionario, condiciones inestables e imprecisas, pero altamente prometedoras para el futuro de Cuba. «No se concebirá un proceso político y social semejante sin un arte nuevo, una literatura nueva, un nuevo ritmo y rumbo del pensamiento».<sup>25</sup> Considera que el

contenido de esa expresión revolucionaria cubana será emoción jubilosa y ardida ante las imágenes de un medio social más altivamente cubano y más justo: de una patria enérgica y unánime, liberada de todo lo que hasta ahora la unió o la dividió contra sí misma: la politiquería rapaz, la incultura, la ausencia de jerarquías, la lucha feroz de las clases.<sup>26</sup>

Su idealización del estado de Cuba después de la revolución brota a flor de piel.

Las nuevas ideas estéticas defendidas por Mañach, sobre todo en lo que respecta a la función comunicativa del arte, se desplegaron con todas sus fuerzas en el debate público que sostuvo con José Lezama Lima en 1949. La polémica comenzó con el artículo de Mañach titulado «El arcano de cierta poesía. Carta abierta al poeta José Lezama Lima».<sup>27</sup> Unos días después, Lezama hizo pública su contestación: «Repuestas y nuevas interrogantes. Carta abierta a Jorge Mañach».<sup>28</sup> Dos semanas más tarde, apareció el trabajo de Mañach «Reacciones a un diálogo literario (Algo más sobre poesía nueva y vieja)».<sup>29</sup> En estos artículos se enfrentaban dos concepciones estéticas diametralmente opuestas, lo cual revela la ruptura de continuidad que se producía entre la generación de *Avance* y la de *Orígenes*.

No es necesario desplegar aquí una polémica que ha sido estudiada por los profesores Emilio Bejel, de la Universidad de la Florida, y Ana Cairo Ballester, de la Universidad de La Habana.<sup>30</sup> Fijemos solo el centro conceptual de las posiciones en conflicto. Mañach se adscribe a una concepción clásico-racionalista de la poesía, que privilegia la función comunicativa de esta, así como su capacidad de transmitir sentimientos y emociones inteligibles por los seres humanos. Le escribe a Lezama:

No me imagine tan descaecido de mi antigua rebeldía que ande ya reclutando sufragios para los sollozos románticos, los erotismos empalagosos, las maracas tropicales que vienen a ser nuestras panderetas, o las efusiones ideológicas en verso. No es eso. Pero tampoco es lo otro. Tampoco es la dieta onírica a todo pasto, la imagen que se escapa a uno de la intuición cuando cree que le ha atrapado su sentido, porque tiene algo de pájaro mecánico, el abigarramiento de las palabras mismas, la superposición caótica de los planos imaginativos o las violentas asociaciones temáticas, el metafísico gratuito de los símbolos, la desmesura, en fin, de ese supra o infrarrealismo que ya no se contenta con calar súbitamente en lo oscuro para aflorar de nuevo a la claridad del alma, sino que prefiere quedarse alojado en un nocturno de larvas.<sup>31</sup>

A Lezama, en cambio, no le interesa una poesía comunicativa. «En realidad, entender o no entender carecen de vivencia en la valoración de la expresión artística», responde a Mañach. Mientras que este critica el subjetivismo y el lenguaje hermético, dissociado de las realidades humanas, Lezama antepone el pensamiento y el lenguaje a la realidad y otorga a la imagen poética capacidad de crearla. Él es el poeta de lo inexistente, de la metáfora, del misterio, del rechazo a las inmediateces no deseadas, de la búsqueda del ideal profundo; lo fundamental es explorar lo oculto de las cosas, llevando el lenguaje al límite. Racionalidad y emoción son los rasgos más intensos del concepto de poesía en Mañach, donde la imagen se subordina a la realidad y la expresa de modo inteligible. En Lezama la imagen se antepone a las cosas y las crea a través de una gran capacidad de fabulación. Con él, el poeta desata sus ataduras de la

realidad, eso es un gesto liberador de la creación poética y de todo el arte simbólico.

Esto explica un poco contra lo que reacciona la generación de *Orígenes* en el plano estético. El discurso literario, sobre todo poético, se había vuelto demasiado político. En general, la vanguardia de los años 20 había tenido, como dice Mañach, un carácter social e ideológico bien marcado; ello, en no pocas zonas de la creación, había producido un arte de combate, folklórico. Este es el trasfondo de la polémica Mañach-Lezama en 1949. Me resisto a considerar lo que se ha llamado la «segunda vanguardia» solo como una continuidad de la primera. Es evidente la continuidad en el sentido histórico; sin *Avance* difícilmente hubiera existido *Orígenes*, pero lo que resalta en verdad es el rompimiento y la superación de los códigos estéticos.

En 1942, Mañach había tenido una escaramuza literaria con Virgilio Piñera, director de *Poeta*, que podría considerarse un antecedente de la polémica con Lezama. Ante la crítica del consagrado escritor a los jóvenes que publicaban en esa revista, Piñera replicó:

Yo envié *Poeta* al Mañach de la *Revista de Avance*, pero el envío me fue respondido por el Mañach de próximo ingreso a la Academia de Artes y Letras. Y como la existencia de este personaje último exige necesariamente la muerte del primero, me pregunto melancólicamente, si el destino del *homme de lettres* en Cuba sea el de sucesivas metamorfosis hacia un espécimen de simetría cada vez más opuesta a la de este propio hombre de letras.<sup>32</sup>

En cierto sentido, Mañach tuvo que batirse entre dos fuegos: de un lado, los intelectuales marxistas; del otro, los intelectuales de *Orígenes*. La polémica que sostuvo en 1949 con José Lezama Lima y «sus cofrades», lo hizo blanco de una crítica feroz en el plano estético, que cuestionó, incluso, su honradez en el campo político. La posición de los poetas de *Orígenes*, entonces jóvenes, frente a Mañach tuvo un carácter controvertido. En un primer momento buscaron la aprobación del intelectual, enviándole sus libros y revistas. Pero como Mañach descalificara su poesía, por hermética e ininteligible, emprendieron una campaña de crítica y difamación contra quien se atrevía a cuestionarlos.

Lezama lo acusa de haber abandonado los predios de la creación para dedicarse al periodismo y a la «ganga» de la «política positiva». Luis Ortega, sin llegar a las refinadas conceptualizaciones estéticas intercambiadas entre Mañach y Lezama, tercia en la polémica con una valoración más ríspida. Declara acabados a Mañach y a su generación literaria; los tilda de estancados e incluso de «traidores» en lo político. Expresa que Mañach ha andado «demasiado entreverado» entre lo literario y lo político, y que, al final, el «no entiendo» suyo ha venido a ser el rendimiento de Mañach a los pies de Lezama.

Otro tanto hace Manuel Millor Díaz, quien se refiere a «la inequívoca posición reaccionaria de Mañach», «al cadáver espiritual de Mañach», a «la muerte de una generación que Mañach simboliza». Para él, «Mañach y

los de su generación, constituyen hoy la tesis carcomida, y pútrida que se revuelca en sus últimos estertores». Mientras, sitúa a Lezama como un Dios, a la vera del camino, «fraguando en silencio un nuevo sentido poético». Finalmente, concluye:

La fe y el ideario de los hombres de la *Revista de Avance* se ha derrumbado porque estos artífices de la pluma y el verbo han sido los grandes sofistas de la Revolución cubana [...] Y ya hoy se lee una página de Mañach o se escucha una oración suya con la misma indiferencia que se asiste al cinematógrafo a presenciar un drama conmovedor.<sup>33</sup>

La crítica más frecuente de la generación de *Orígenes* al vanguardismo de la *Revista de Avance* la hizo Cintio Vitier en su curso «Lo cubano en la poesía», publicado como libro en 1958. Allí aparecen dos cuestionamientos básicos: el vanguardismo alienta, sin mayores distingos, un afán de novedad a toda costa que lo conduce a una «futilidad de almanaque»; y el apego a una raíz fatalmente política y sociológica. «De los ismos el cubano coge precisamente la nada, la esquematización hueca, la novedad estridente e insulsa, el garabato gráfico y verbal».<sup>34</sup>

Vitier reconoce que para 1927 la *Revista de Avance* era lo mejor que se podía hacer, a pesar de su desatención a lo más excelso de la cultura poética y artística universal; pero desde una perspectiva de treinta años de distancia —él escribe en 1957— «descubrimos las fallas, las insuficiencias, y lo que es más significativo, la secreta vinculación con los vicios de la época». Vitier le recrimina «atacar enemigos de cartón como era la cursilería, el academicismo y la oratoria engolada», en un movimiento «más ilusorio que real». Acaba negando todo lazo de continuidad con la *Revista de Avance*, pues el saldo cultural de este vanguardismo le resulta indiferente. «Todo tiene poco fondo; hay una intrascendencia, una lisura peculiar. Vemos entonces la superficialidad, el vacío de nuestro vanguardismo».<sup>35</sup> Al margen del grado de objetividad presente en el análisis de Vitier, la negación generacional conducía a un rechazo absoluto.

Mañach había logrado explicar algo del contexto y el contenido de esta «nueva vanguardia», de esta «nueva estética». No puede olvidarse que entre una vanguardia y otra hay un proceso revolucionario frustrado. Al respecto, había aseverado en 1944:

Al amparo de un verbalismo meramente alusivo [...] los nuevos grupos juveniles especulan ahora con fórmulas plásticas o poéticas cada vez más desentendidas de todo propósito general de comunicación, más reducidas al puro deleite en la materia (que no en la forma) plástica y verbal. Son, desde luego, nuevos afares expresivos que no tiene de legítimo (como el vanguardismo de antaño) más que su ingenua pretensión finalista. Históricamente, me parece que traducen una nueva forma de desilusión post-revolucionaria frente al hecho político y social cubano, no muy distinta en esencia de la de nuestro primer modernismo.<sup>36</sup>

Al referirse a la desilusión post-revolucionaria, Mañach acierta en una de las claves de la nueva estética: la segunda frustración republicana, más profunda

que la primera, por sumar a la desilusión del fracaso revolucionario la crisis estructural crónica del sistema neocolonial. Sin embargo, el analista no ve, o por lo menos no lo dice, que la desorientación ideológica y filosófica que dominó la conciencia del hombre occidental después de la Primera guerra mundial —descrita magistralmente por él como factor condicionante de la primera vanguardia— se ha multiplicado con el fascismo y la Segunda guerra mundial. Todo eso se traduce en un desaliento generalizado y una pérdida de perspectiva histórica. El idealismo antropológico que se refugia en la conciencia y evade el contexto hostil, presente desde la década de los 20, se entroniza con pleno dominio en la cultura cubana.

El tiempo cultural de Mañach ya estaba pasando. En 1943, a propósito de un análisis de la obra de Amelia Peláez, reconocía con nostalgia:

Siento que me estoy quedando un poco atrás —un poco rezagado del entusiasmo militante, de la apasionada hipérbole, de la exquisita mezcla de beatitud y de ferocidad y del críptico e inventivo lenguaje con que la crítica joven cumple su noble tarea de defender el arte incomprendido.<sup>37</sup>

En ese artículo reconoce su posición estética conservadora, pero no renuncia a los códigos básicos del vanguardismo y propone una solución conciliadora:

No creo, sin embargo, estar aún en trance de reconciliación con el naturalismo rutinario ni con el academicismo inerte. Todavía me aburren esas exposiciones sombrías, terrosas, patéticas, en que tan laboriosamente se acusa no más que el esfuerzo imitativo, el empeño que decía Sorolla —reduciendo mucho la virtud de su propio genio— de «poner aquí lo que está allá». No: mi conservatismo si acaso aspira a otra cosa: aspiraría al recobro de cierta continuidad rota en las ideas del arte nuevo: a cierta síntesis, de la cual me parece que ya va siendo hora, entre lo tradicional y, a mi juicio, permanente en el arte, es decir, su vocación comunicativa, y lo que en estos cuarenta años se ha ganado ya como valor estable: el derecho del artista a la creación más autónoma posible.<sup>38</sup>

Toda la línea de su argumentación estética se orienta hacia la vuelta al pasado, en una cabal incompreensión del arte abstracto y simbólico que dominará el escenario artístico cubano durante los años 40 y los 50. Sobre el arte moderno que se producía en Cuba, escribió en 1943:

Apelando a no sé qué intuiciones intelectualistas para rechazar la tacha de absoluta deshumanización, se ha hecho, en rigor, cosa de pura óptica, con vagas insinuaciones al acto. La emoción, lo que comúnmente entendemos por emoción, se ha quedado a la puerta [...] Del arte se espera también que sea una cálida comunicación emotiva entre los hombres. O el arte pictórico nuevo salva ese valor, esa intención eterna, o corre el serio peligro de quedarse en un decorativismo más o menos ingenioso, más o menos brillante, más o menos intelectualizado; pero ajeno a la inquietud y a la angustia humanas.<sup>39</sup>

No pudiera afirmarse en términos absolutos la existencia de un antivanguardismo en el pensamiento estético de Jorge Mañach, pues a varios postulados vanguardistas nunca renunció; por ejemplo, el rechazo

al naturalismo y al academicismo. En sus textos, aun en los que asumió la autocrítica de su etapa vanguardista, se aprecia un orgullo explícito por haber participado en ese colosal esfuerzo que representó la *Revista de Avance* y en la insurgencia estética de la generación que en los años 20 recién llegaba a los predios de la cultura cubana. Lo que no puede ignorarse es que después de las conmociones políticas de los años 30, como muchos otros, él optó por una mirada crítica a los excesos de su juventud intelectual. Los postulados estéticos que sostuvo en lo adelante, su defensa de un arte clásico y racionalista, de función comunicativa, un arte emocional, ligado a las immediateces del acontecer humano, lo ubican, al menos en términos políticos y sociales, en una escala superior respecto al esteticismo vanguardista, pues promueve la responsabilidad del arte con los problemas más inmediatos del ser humano. Es lo que él llamó «el estilo de la revolución». Sin embargo, en términos estéticos lo sitúa en una posición conservadora respecto al nuevo ciclo cultural que se abría paso, a la nueva insurgencia estética.

Para explicar esa involución, o al menos parálisis, del pensamiento estético de Mañach, podríamos aventurar la idea de que la crisis cubana, que resultó en revolución en la década de los 30, desplazó sus preocupaciones, antes centradas en temas literarios y artísticos, hacia el campo político. El discurso estético se impregnó de contenido ideológico, y a la obra de arte, previamente dada a la ruptura formal, se le exigió funciones relacionadas con la realidad inmediata. Mañach muestra una gran conformidad con el estado de cosas post-revolucionario; para él casi se había alcanzado el estado de «gracia histórica» al que siempre aspiró. El grado de compatibilidad de su pensamiento con la nueva realidad cubana podría explicar, de algún modo, su anquilosamiento estético, su ansiedad de ligar el arte a las más inmediatas condiciones humanas, de poner la imagen estética en función de una realidad que si no compartía del todo, al menos aceptaba y en la que, en cierto sentido, constituía parte integrante del poder.

La nueva generación de intelectuales, que habría de imponer los rumbos de la cultura durante los años 40 y los 50 ya no se reconocería en esas actitudes e ideas. La confrontación no se haría esperar, y es muy significativo que figuras como José Lezama Lima, Cintio Vitier y Virgilio Piñera le reprocharan a Mañach esa especie de acunación política y de atrincheramiento académico. Lezama lo expresó en una encendida arenga contra los que «habían adquirido la sede, a trueque de la fede». Mañach lo reconoció y le replicó:

Esa es la gran tradición del intelectual americano: responder al menester público, no sustraerse a él; vivir en la historia, no al margen de ella [...] Y no veo por qué se haya de imputar falta de austeridad precisamente a los que no se permiten el lujo de desdeñar lo público con purezas altivas y ascetismos cómodos.<sup>40</sup>

Esta polémica tuvo sus efectos en una visión negativa sobre Mañach por parte de una generación de intelectuales que habrían de marcar pautas importantes en la cultura cubana del siglo xx. Digamos, simplemente, que se trata de una polémica entre dos generaciones estéticas. Los de *Orígenes* pertenecían a una nueva hornada de poetas, que se situaban en la vanguardia del pensamiento estético y hacían escarnio de la política al uso. Mañach mostraba reticencias frente a las nuevas insurgencias estéticas; sin embargo, creía en la política como posibilidad de cambios y rechazaba la actitud contemplativa de los origenistas.

## Notas

1. Jorge Mañach, «El estilo en Cuba y su sentido histórico», *Historia y estilo*, Editorial Minerva, La Habana, 1944, p. 108.
2. Jorge Mañach, «La pintura en Cuba», *Cuba Contemporánea*, a. XIII, nn. 141 y 142, La Habana, septiembre y octubre de 1924, pp. 7-23, 105-25.
3. *Ibidem*, pp. 116-7.
4. *Ibidem*, p. 123.
5. Jorge Mañach, *La crisis de la alta cultura en Cuba* (Conferencia leída en la Sociedad Económica de Amigos del País), Imprenta y Papelería La Universal, La Habana, 1925, p. 9.
6. *Ibidem*, p. 13.
7. *Ibidem*, p. 22.
8. Jorge Mañach, «Vanguardismo», [*Revista de Avance*], en *Órbita de Jorge Mañach*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, p. 65.
9. *Ídem*.
10. *Ibidem*, pp. 60-1.
11. *Ibidem*, p. 62.
12. *Ibidem*, p. 67.
13. *Ibidem*, p. 68.
14. *Ibidem*, pp. 69-70.
15. *Ibidem*, p. 71.
16. Citado por Nicolás Abbagnano, *Historia de la filosofía*, t. III, Empresa Gráfica Haydee Santamaría, Palma Soriano, s/f, p. 332.
17. Jorge Mañach, «El estilo en la revolución cubana», en *Historia y estilo*, ob. cit. pp. 91-100.
18. *Ibidem*, p. 93 y 94.
19. *Ibidem*, pp. 94-5.
20. *Ídem*.
21. *Ibidem*, pp. 95-6.
22. *Ibidem*, p. 97.
23. Jorge Mañach, «El estilo en Cuba...», ob. cit., pp. 201-2.
24. Jorge Mañach, «El estilo en la revolución cubana», ob. cit., pp. 98-9.
25. *Ibidem*, p. 99.
26. *Ídem*.

27. Jorge Mañach, «El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta a José Lezama Lima», *Bohemia*, a. 41, n. 39, La Habana, 25 de septiembre de 1949, pp. 78-90.
28. José Lezama Lima, «Respuesta a nuevas interrogantes. Carta abierta a Jorge Mañach», *Bohemia*, a. 41, n. 40, La Habana, 2 de octubre de 1949, p. 77.
29. Jorge Mañach, «Reacciones a un diálogo literario. (Algo más sobre poesía vieja y nueva)», *Bohemia*, a. 41, n. 42, La Habana, 16 de octubre de 1949, pp. 62 y 107.
30. Emilio Bejel, «Poesía de la naturaleza ausente», *Revolución y Cultura*, La Habana, febrero de 1990. Los diez textos que componen esta polémica han sido reproducidos en Ana Cairo Ballester, «La polémica Mañach-Lezama-Vitier-Ortega», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, a. 92, n. 1-2, La Habana, enero-junio de 2001, pp. 91-130.
31. Jorge Mañach, «El arcano de cierta poesía...», ob. cit., p. 90.
32. Virgilio Piñera, «Carta a Jorge Mañach», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, septiembre-octubre de 2001.
33. Ana Cairo Ballester, ob. cit., pp. 114-5.
34. Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Letras Cubanas, La Habana, 1998.
35. *Ibidem*, pp. 266-8.
36. Jorge Mañach, «El estilo en Cuba...», ob. cit., p. 203.
37. Jorge Mañach, «Amelia Peláez y el absolutismo plástico», *Revista de La Habana*, a. II, La Habana, septiembre de 1943, p. 32.
38. *Ibidem*, p. 33.
39. *Ibidem*, pp. 37-8.
40. Jorge Mañach, «Reacciones a un diálogo literario...», ob. cit., pp. 62 y 107.

©TEMAS, 2012