

II. NOTAS

FIGURA DE LA VANGUARDIA

Federico Schopf

Universidad de Talca, Chile.

La noción de vanguardia que aquí se propone es *histórica*, es decir, se refiere a un determinado momento en el desarrollo de las literaturas hispanoamericanas. Los límites que aquí se le asignan al vanguardismo no son arbitrarios: intentan corresponder a fisuras, cambios en el proceso histórico literario. Quisieran señalar el comienzo —escalonado— de la elaboración del sistema expresivo vanguardista, su necesidad histórica, su desarrollo y el momento —también escalonado— en que llega a ser un aparato retórico, un sistema institucionalizado que los escritores sienten ya inadecuado.

COMIENZOS

El vanguardismo surge en forma más bien sucesiva que simultánea —y a veces bastante tardía— en los diversos centros de producción literaria de Hispanoamérica. “Arte Poética” de Huidobro es una especie de poema manifiesto que encabeza *El Espejo de Agua*, publicado en Buenos Aires en 1916. Como se sabe, esta fecha ha sido puesta en duda —más de algún crítico sospecha que Huidobro antedató esta edición—, pero la obra volvió a imprimirse apenas dos años más tarde en Madrid. Contenía ocho poemas que no cumplían suficientemente el programa de “Arte Poética” y más bien delataban una escritura en tránsito hacia el vanguardismo. Decisivo resulta, por ello, que un año antes (en 1919 y en París) hayan aparecido dos veces en francés —en la revista *Nord-Sud* de orientación cubista y como parte de su *Horizon Carré*—, en una nueva disposición tipográfica, con modificaciones en la puntuación y la sintaxis y con imágenes reelaboradas, es decir, ya completamente transformados en poemas de vanguardia

Más cabal y precursoramente vanguardista —tanto en la expresión cuanto en su subjetividad desarticulada por la corrosión de la modernidad— fue la escritura de César Vallejo en *Trilce* (Lima, 1922), previsiblemente incomprendido por la crítica establecida de entonces. Poco antes —en Buenos Aires, en 1921— había aparecido el primer manifiesto colectivo de las vanguardias en Hispanoamérica: la proclama que Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Guillermo de Torre, entre otros, insertaron en el primer número de la revista mural *Prismas*; al parecer, no sólo “un cartelón que ni siquiera las paredes leyeron”, según comentaba irónicamente Borges, más tarde. Del mismo 1921 es “la création pure. Essai d'esthétique” de Huidobro —algo así como el primer manifiesto in extenso del creacionismo, si se exceptúan numerosas entrevistas y su campaña oral en España e Hispanoamérica a

partir de 1916—. Pero el creacionismo no alcanzó a constituir —pese a su decisiva influencia— un movimiento sostenido explícitamente por un grupo de artistas. El primer “comprimido” estridentista (1922) del mexicano Manuel Maples Arce, logró, en cambio, aglutinar rápidamente a una serie de escritores y artistas, convirtiéndose, así, en una empresa colectiva.

Más o menos colectivos —por lo menos en sus propósitos— son también la mayoría de los “movimientos” que desde entonces, comienzos de los años veinte, se arman y desarman, incluso en los más inesperados puntos del mapa hispanoamericano: a los ya mencionados creacionismo, ultraísmo y estridentismo, se agregan el agorismo, el postumismo, el diepalismo (de Diego Padró y Luis Pales Matos), la poesía pura, la poesía negra, el afrocubanismo, el simplismo, los “Nuevos” (que no eran tan nuevos), los “Contemporáneos”, el movimiento Agú, el vortocismo, el runrunismo, el decoracionismo, los minoristas, los varios futurismos y también los varios surrealismos, etc. Casi todos tienen una existencia efímera (si es que la tienen, si es que van más allá de una proclama o una reunión en el café) y muchos no dejan más herencia que un par de anécdotas semiolvidadas. Junto a las proclamas y otras actividades comenzaron también a aparecer libros como *Ecuatorial* y *Poemas Árticos* (ambos de 1918 y de Vicente Huidobro y ambos publicados en Madrid), los *Andamios Interiores* (1922) de Maples Arce, los *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (1922) de Oliverio Girondo, *Fervor de Buenos Aires* (1923) de Jorge Luis Borges, *Química del Espíritu* (1923) de Alberto Hidalgo, *Prismas* (1923) de Eduardo González Lanuza, *Urbe* (1924) de Maples Arce, *Tergiversaciones* (1925) de León de Greiff (que recoge textos desde 1915, no siempre vanguardistas), *Calcomanías* (1925) del citado Girondo, *Tentativa del hombre infinito* (1926) de Pablo Neruda, *Suenan Timbres* (1926) del colombiano Luis Vidales, *Cinco Metros de Poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat, *Poemas en menguante* (1928) de Mariano Brull, *Motivos de Son* (1930) de Nicolás Guillén, *Vigilia por dentro* (1931) de Humberto Díaz Casanueva, *Altazor* (1931) de Huidobro, etc. Muchos de estos libros no fueron grandes obras —ni en sentido antiguo ni moderno—, pero sí tuvieron el efecto de modelos productivos, esto es, de fermentos arrojados en el pot-pourri literario de esos años.

FIN DEL VANGUARDISMO

Más difícil resulta establecer el fin del vanguardismo. Habría que introducirlo allí donde sus recursos expresivos concluyen por ser un sistema establecido, institucionalizado, y el contenido de que forman parte, esto es, la nueva sensibilidad, las experiencias referidas a una nueva (des)construcción del mundo se hacen bien común, comienzan a ser repetición retórica o a ser considerados sólo como materiales para nuevos proyectos.

En este sentido, parece apropiado enmarcar el desarrollo del vanguardismo en Hispanoamérica entre las dos guerras mundiales, aproximadamente desde mediados de la Primera hasta aproximadamente los comienzos de la Segunda, es decir, entre la discutida aparición de *El Espejo de Agua* (1916) y la publicación póstuma de *Poemas Humanos* (1939). Por cierto, hay obras significativas del vanguardismo que —como *Los Penitenciales* de Díaz Casanueva o *En la Masmédula* (1954) de Oliverio Girondo— fueron publicadas con posterioridad, pero cuya producción acontece dentro de un sistema expresivo que sus propios autores contribuyeron a elaborar y que, en cierta medida, se había hecho ya histórico.

RUPTURA

No es inusual que los poetas se equivoquen en la estimación de su propia obra. A menudo arrastran inadvertidamente rasgos de la producción anterior (el satanismo o el dandismo en ciertos textos de Alberto Hidalgo, demasiadas máscaras modernistas en la poesía de León de Greiff, un telurismo sospechoso en la escritura de Pablo de Rokha). Pero las obras de un número más que suficiente de poetas que se reconocían como vanguardistas —a partir de cierto momento de su desarrollo o ya desde sus inicios— lograron constituir, como conjunto, un nuevo comienzo en el proceso de la poesía hispanoamericana, esto es, *la instauración de una ruptura de forma y contenido*. No era, como se sabe, la articulación primera de la modernidad en Hispanoamérica. El vanguardismo era internacionalista o cosmopolita como lo había sido ya el modernismo, pero resultaba incompatible, por ejemplo, con la concepción sacralizada que éste retenía del poeta y también con su comprensión del trabajo poético como una especialización semejante a la orfebrería. La afirmación —y práctica— de la ruptura no surge, en *Hispanoamérica*, como mera imitación periférica del antipasatiempo futurista o de la negación dadaista, sino de una necesidad expresiva en que la forma expresiva se hace parte del contenido y quiere (co)rresponder a las experiencias de una nueva sensibilidad y a las transformaciones de la realidad inmediata y lejana. La ruptura con el pasado inmediato —tanto literario como general— se prolonga prácticamente en un repudio a la representación establecida de la historia como continuidad y progreso y en la recuperación de figuras marginales, precursores que se convierten en testimonios de la discontinuidad y contradicción del desarrollo histórico.

LA EXPRESIÓN: EL MONTAJE

Sin duda, el nivel en que se hace más visible —en ocasiones escandalosa— la diferencia de la escritura y concepción vanguardista con la concepción y práctica modernista es el nivel de los recursos expresivos, el plano de la expresión. No sólo por el empleo masivo del verso libre (carente de medida, ritmo y rima en sentido tradicional) y por las nuevas disposiciones tipográficas: la diagramación de la página, la utilización expresiva del blanco, la combinación de varias tipografías, la eliminación de los signos de puntuación, el caligrama (todo ello ya esporádicamente utilizado antes, aunque con otras intenciones), sino por la introducción de medios suficientemente inéditos hasta el momento o por la modificación, más o menos radical y sorprendente, de medios tradicionales como la metáfora o la metonimia, por ejemplo. Pero el montaje parece el procedimiento más característico de las diversas manifestaciones vanguardistas. El montaje es la acción y efecto de ensamblar piezas de una máquina o artefacto. Las piezas están intencionalmente construidas para tal efecto. El montaje vanguardista trabaja también con elementos preexistentes, pero que proceden de regiones ontológicas diversas o que, por lo menos, pertenecen a espacios o tiempos distintos. El poeta vanguardista echa mano de lo que hay o de lo que puede inventar. El montaje vanguardista es la puesta en escena —en la escena propuesta a la experiencia artística— de materiales y formas que, desde el punto de vista establecido, son heterogéneos y tradicionalmente no pertenecían, a veces, al ámbito de la poesía.

El procedimiento del montaje articula todos los niveles de la obra y las actividades vanguardistas —o los desarticula—, desde la mezcla del discurso poético tradi-

cionalmente aceptado —vocabulario, sintaxis, referencias, tono— con otros tipos de discurso, en especial, el cotidiano, hasta la composición o el hallazgo de imágenes a partir de “la aproximación de dos realidades más o menos alejadas” en que, cuanto más alejadas son estas realidades “más fuerte es la imagen”, según la acertada caracterización de Reverdy.

EL CONTENIDO: REALIDAD Y SUJETO

Los resultados de la actividad vanguardista —entre ellos, las obras— testimonian de la discontinuidad experimentada por el poeta en la realidad. Testimonian también de sus esfuerzos de representación y conocimiento, de su celebración o crítica de la técnica, de sus propósitos de transformar el mundo o de amplificarlo. Onomatopeyas, jitanjáforas, palíndromes, ritmo icónico, metáforas, metonimias, sinécdoques, anormalidad sintáctica, enumeración caótica, montaje, collage —que es una forma de montaje—, ironía, parodia, humor negro y blanco, etc. intentan representar o hacer referencia a una realidad que se experimenta sólo *fragmentariamente* y a la que se ha sustraído —como efecto del desarrollo histórico— el reconocimiento generalizado de su fundamento trascendente (en crisis, por lo demás, desde el modernismo). En este sentido, el vanguardismo surge en Hispanoamérica en medio de una realidad cambiante, en desarrollo desigual y contradictorio.

Pero no sólo la realidad exterior se ha hecho huidiza: también el sujeto —su constitución y apariencia establecida— ha perdido su estabilidad y fundamento. Algunos poetas vanguardistas (Huidobro, Vallejo, Neruda, Westphalen) descubren que no hay unidad psíquica: la unidad aparente de la conciencia apenas recubre una profundidad abisal. *La perspectiva misma del sujeto suele ser cambiante, a menudo discontinua.* El sujeto se desplaza alrededor del correlato de su experiencia, cambia de posición, lo penetra, se aleja en su esfuerzo de (re)producirlo; pero ni la realidad exterior ni la interior le resultan abarcables. Alcanza sólo imágenes parciales —acumuladas o en expresivo aislamiento—, las que se refieren a una totalidad que apenas es empíricamente concebible. No es difícil aceptar —al menos como hipótesis de trabajo— que la destrucción metafísica de las imágenes heredadas del mundo, el desarrollo tecnológico y las sucesivas crisis histórico-sociales desatadas desde comienzos de la Primera Guerra Mundial coactúan en la constitución de nuevas relaciones del sujeto histórico con la realidad también histórica, es decir, provocan y demandan nuevas formas de percepción, de sentimientos, de relaciones sociales, etc.; en breve, una nueva sensibilidad y nuevas formas de concebir la realidad.

LA IMAGEN

Las imágenes que representan y comunican los correlatos de la experiencia no son necesariamente miméticas en el sentido tradicional. Su relación con la realidad —cuando existe— se hace indirecta. Por ejemplo, al través de la (re)producción (imaginaria) de lo posible —lo que pudo haber sido, lo que no fue, lo que puede ser o no ser— que, así, ensancha el campo de la realidad y de las expectativas históricas. Como advertía hacia 1926 José Carlos Mariátegui: “No es, absolutamente, una paradoja decir hoy que el realismo nos aleja de la realidad”, es decir, que no estaba en condiciones de representarla en sus diferencias respecto al pasado.

El espectro de referencias de la imagen poética se amplifica vertiginosamente:

desde las que irrumpen liberadas desde el inconsciente hasta las invenciones del creacionismo. Lo proclamaba con cierta arrogancia excluyente —muy vanguardista— el mismo Mariátegui: “La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía”.

Pero tampoco la fantasía logra abarcar la totalidad de lo existente. El vanguardismo no propone imágenes suficientemente totalizadoras. Su práctica es una búsqueda inacabada de fundamento, no un desarrollo a partir de un fundamento seguro o comprendido como verdad previa. En sus imágenes, el proceso de secularización —iniciado en Hispanoamérica por el Modernismo— ha acelerado su curso. La trascendencia divina ya no es una parte de la realidad sobreentendida por todos. La praxis no se refiere continuamente a la divinidad como fundamento ontológico y ético. Tampoco la creación de “mundos nuevos” —alegremente proclamada por Huidobro— puede pretender que surgen de nada. Sus componentes no se desarraigan del todo y retienen aún referencias, entre otras cosas, a su temporalidad.

EL TRABAJO POÉTICO

Una comprensión adecuada del poeta vanguardista —que no es aquí la proposición de un arquetipo ahistórico— debe liberarse de las nociones oficialmente aceptadas en su época acerca del poeta y su actividad. A los vanguardistas que no reducen la actividad poética a una instrumentalización revolucionaria de sus capacidades racionales o imaginativas (o intuitivas o sensibles), no se les pasa por la cabeza dar por supuesta una fuente divina para su “inspiración”. Colocan en duda, sin embargo, que ésta resida en las facultades y los límites que la concepción burguesa asigna al individuo. La “inspiración” —lo que esta palabra designa— sigue pensándose como una fuente exterior a una estrecha concepción del individuo: el inconsciente, es decir, su limitación, las experiencias del encuentro casual, la experimentación, el encuentro del ser colectivo, proveerán de las energías que desatan la capacidad poética y sus resultados.

El poeta vanguardista se resiste también a que su actividad sea comprendida como trabajo, quiero decir, como trabajo que correspondería a una determinada profesión u oficio por cuyo reconocimiento social —por parte de las clases dominantes— tanto habían luchado los modernistas. Todo el escepticismo, la crítica, el desprecio al burgués y a la moral burguesa de los modernistas, traicionaba su anhelo de ser incorporados a la sociedad establecida como oposición intelectual, en lo posible financiada (ministerios, diplomacia, etc.). Pero ya Rimbaud —un poderoso adelantado del vanguardismo— había rechazado vehementemente concebir a la poesía como oficio reconocido —como mera literatura de servicio—, no había querido ningún lugar para el poeta en la sociedad establecida que él aspiraba a destruir ardientemente. No obstante, en aparente paradoja, Rimbaud *trabajó* para transformarse en *vidente* y hacer una poesía diversa, capaz de cambiar la vida o de expresar la necesidad de ese cambio. Más tarde —explícita o implícitamente la praxis vanguardista se identifica en gran medida con un proyecto de modificar el trabajo poético y las condiciones sociales en que ocurre. El poeta no quiere ser visto como especialista de un oficio conocido. Quiere transformar radicalmente las relaciones de trabajo. Quiere destruir la institucionalidad del arte y la forma histórica misma que ha tomado la sociedad. No busca legitimación, sino que declara

—con obras y hechos— ilegítima la sociedad en que vive. El experimentalismo vanguardista abre el acceso a nuevas realidades —antes bloqueadas por la institucionalidad literaria— y desata renovadas energías creadoras, pero también, y no secundariamente, constituye un modo diferente de llevar a cabo el trabajo poético y sus resultados. El trabajo en sentido vanguardista supone cierta disciplina: lo había declarado ya Rimbaud en su proposición del “desarreglo sistemático de los sentidos” y lo hacen más notorio los cubistas —Apollinaire, Reverdy, Huidobro en el ámbito poético—. Aunque no lo parezca, esta disciplina la necesitan también los dadaístas, cuya negación radical de la sociedad establecida debe mantenerse inasimilable para ésta, es decir, entre otras cosas, para el museo y el mercado. Incluso lo advierte Jorge Luis Borges —y no sólo en el plano técnico— al recordar que “como todo poeta joven, yo creí alguna vez que el verso libre era más fácil que el verso regular; ahora sé que es más arduo y que requiere la íntima convicción”. O la duda.

EL LECTOR

También el lector al que se dirigen las obras vanguardistas está integrado —o desintegrado— en este proceso. El poeta vanguardista ataca su apariencia íntegra, estable, sus convicciones, el “centro de su seguridad” (Neruda). Le exige colaboración, esto es, cierta autodestrucción: debe completar las obras incompletas —o abiertas— del vanguardismo. En general, el vanguardismo aspira a un lector activo que —en muchas de las tendencias— puede comprenderse como intercambiable con el autor de poesía. Esta pretensión es particularmente visible en el surrealismo, pero está en la base de gran parte de las manifestaciones vanguardistas: a partir de ciertas condiciones —que el vanguardismo quiere producir— la poesía debe, puede “ser hecha por todos” (Lautréamont). No por las masas, el hombre masificado —que es alienación de todos y cada uno y es el resultado de una sociedad a la que se combate—, sino por la colectividad liberada para hacerse a sí misma, es decir, transformarse en humanidad.