



En un estilo que hace gala de esa rara cortesía que se llama claridad y amenidad, el texto de Federico Schopf desarrolla ciertas tesis que van marcando, silenciosamente, su apoyo documental, serio y serial. Esta nueva versión de este libro -editado hace más de quince años, en 1986, Italia- contiene ensayos que elucidan el concepto de vanguardismo y estudian algunas de sus manifestaciones en Chile e Hispanoamérica, a la vez que propone una original y profunda visión de la antipoesía de Nicanor Parra. Se han agregado dos importantes trabajos: uno, sobre la obra de Neruda, aparecido en alemán en 1981 y otro sobre los orígenes de la antipoesía, publicado en México en 1984, además de una introducción a la poesía de Vicente Huidobro.

Estos ensayos aspiran a mostrar que las literaturas europeas y norteamericanas son relaciones de diferencia e identidad, en que las diferencias son parte constitutiva de su identidad.



9 789562 823289

F E D E R I C O S C H O P F

Del vanguardismo a la antipoesía



Ensayos sobre la poesía en Chile

El vanguardismo poético en Hispanoamérica*

En los orígenes del vanguardismo hispanoamericano está la crisis de la concepción anterior de la poesía y sus probables funciones en el interior de las sociedades hispanoamericanas. No es propósito de este ensayo dar una definición preliminar del vanguardismo que –como todo fenómeno histórico– no es una estructura que cada obra particular realice totalmente, sino resultado de la actividad de poetas, críticos, lectores en cierta situación concreta y, en este sentido, objeto de estudio de investigaciones que todavía no se han desarrollado suficientemente. Nos contentaremos, pues, con enumerar una serie de rasgos que, por el momento, nos parece que caracterizan las obras vanguardistas o, al menos, facilitan su reconocimiento. Tampoco es posible aquí, en tan poco espacio, dar un panorama completo de las múltiples manifestaciones del “espíritu vanguardista” en las literaturas hispanoamericanas. Por ello, hemos realizado una selección de sus apariciones allí donde fue asumido creadoramente por poetas como Huidobro, Vallejo o Nicolás Guillén y allí donde efectivamente significó una contribución para el desarrollo de la poesía actual de Hispanoamérica. El orden de esta exposición crítica será, aproximadamente, el orden cronológico de su aparición en las diversas literaturas de Hispanoamérica. Teoría y práctica del vanguardismo se despliegan, en sentido amplio, entre 1916 y 1939; en el sentido más restringido de su predominio, entre 1922 y 1935.

Desde el punto de vista literario, el vanguardismo comienza, en todas las literaturas hispanoamericanas, como una reacción contra el sistema expresivo del modernismo y su concepto de la poesía y el poeta. El reconocimiento oficial del modernismo había peraltado su concepción del arte como elaboración de objetos preciosos, joyas idiomáticas que, resultado de la inspiración y la técnica elevada de los poetas, comunicaba una visión tendencialmente sublimada de la realidad y la vida. El modernismo había perdido carácter subversivo –en tanto reivindicación de los sentidos, erótica y en parte política– y, con ello,

* Orig. “Die literarische Avantgarde in Hispanoamerika”, *Iberoamerikana*, 15 (1982), pp. 3-31.

capacidad para representar y expresar los sentimientos, percepciones, acontecimientos que iban surgiendo en las conflictivas sociedades de América Latina.

El sistema expresivo que había elaborado el modernismo actuaba re-presivamente en relación a los impulsos de los nuevos poetas; reducía y deformaba los contenidos que ellos querían expresar y comunicar. Los metros del modernismo, sus refinadas rimas y ritmos, sus metáforas predilectas comenzaron a ser vistas como estorbos para la producción literaria. El vocabulario modernista, muy abundante, era inadecuado para referirse a los temas y objetos que preocupaban a los nuevos poetas: era un vocabulario elevado que los vanguardistas reemplazaron o enriquecieron con neologismos y muchas palabras de los niveles de estilo medio y bajo que reconocía la retórica clásica. La sintaxis anómala, descoyuntada, el asíndeton, la frase hecha se agregaron a las estructuras sintácticas de la poesía tradicional o las reemplazaron. También la escritura automática o semiautomática. La incongruencia entre tema y "estilo" —de que habla Hugo Friedrich— se transforma en recurso expresivo. Los ruidos, onomatopeyas sonantes o disonantes entran en la poesía. Uno de los que llevaron a su extremo las innovaciones en el plano fónico es Nicolás Guillén.

Lugar privilegiado en las preferencias expresivas del vanguardismo tuvo la *imagen*, es decir, la imagen, metáfora, sinécdoque o metonimia sorprendente, novedosa, original. El ultraísmo argentino afirmó que era el "elemento primordial" de la poesía. Huidobro concebía, en los inicios del creacionismo, que el núcleo esencial de la poesía era la imagen que reunía elementos distantes en el espacio y en el tiempo. Pero uno de los más radicales innovadores, César Vallejo, advertía en 1927 que muchas "imágenes por sustitución, híbridas, ambiguas, inorgánicas, falsas... carecen de eficacia poética"¹.

La enumeración caótica, las paradojas, las antítesis, la hipálage, el óxímoron, el montaje de situaciones y textos diversos —sobre todo el montaje me parece esencial al vanguardismo—, el collage, el bricolage fueron también recursos con que los poetas vanguardistas intentaban comunicar sus contradictorios mensajes.

En un comienzo, sorprender al lector, provocar un terremoto en sus expectativas, destruir la seguridad de su imagen del mundo, proponerle imágenes novedosas era el propósito de vanguardistas como Huidobro, Oliverio

¹ C. Vallejo, "La imagen y sus sirtes" (1929), cit. de C. Vallejo, *El Arte y la Revolución*, Barcelona, Laia, 1978, p. 115.

Girondo, Borges, cierto Vallejo incluso o el tardío Coronel Urtecho. Era lo que Apollinaire habría proclamado antes que nadie (según él mismo): provocar sorpresa distinguía al "esprit nouveau" de toda la literatura anterior. Pero la sorpresa y otros medios de sacar al lector de su tradicional disposición pasiva se convirtieron en medios de representar y comunicar dimensiones literariamente inéditas de la realidad y la vida o de amplificar el mundo de lo real con el mundo de lo posible y lo que puede llegar a ser.

Característica de las diversas manifestaciones del vanguardismo (salvo escasas excepciones) es su *espíritu de grupo*, su sentimiento de colaborar en una empresa colectiva de destrucción de la literatura anterior y sus bases sociales y de proposición de nuevos caminos y metas. La relación que establecen con el público es intencionalmente antagónica, a veces agresiva: quieren contradecir los hábitos de sus probables lectores, su manera de concebir la literatura y sus funciones dentro de la sociedad. Por ello, se vieron constreñidos —como lo destaca Paola Rossi²— a formar alrededor de ellos un espacio receptivo capaz de sostener su existencia y desarrollo, es decir, a ganárselo, a luchar por él y su continua expansión. Sólo desde esta base de operaciones —que no es una elite en sentido tradicional, ya que, por ejemplo, los futuristas italianos fueron, en sus inicios, apoyados por los obreros de Milán contra los jóvenes burgueses³— podían pretender alcanzar al gran público.

Desde el punto de vista temático, los vanguardistas amplían enormemente el campo de la poesía. No sólo porque introducen calzoncillos, camisas, máquinas, automóviles, quirófanos, cowboys, negros oprimidos, panaderos, victrolas, obreros, ingleses espantosos, obispos bolcheviques, al que se coge el dedo en una puerta, cisnes ahogados, sapos, culebras, yeguas, masturbaciones, defecaciones, sino también porque fueron más allá de representar los objetos y actividades como correlato de la conciencia o la percepción normal. El inconsciente, el subconsciente, ciertos sueños, cierta fantasía entraron a la poesía y nos entregaron dimensiones inesperadas de la interioridad del hombre y la realidad exterior. Las fronteras entre lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, se hacen inciertas, las relaciones de tiempo y espacio pierden su homogeneidad, se relativizan como puntos de apoyo para ordenar la realidad y la experiencia. Para los vanguardistas más importantes —Huidobro, Vallejo, Guillén y para casi todos en verdad— desaparece Dios como fundamento de lo existente. No hay trascendencia divina y muy pronto tampoco habrá "trascendencia vacía".

² P. Rossi, *De Unamuno a Lorca*, Catania, Gianotta ed., 1967.

³ A. Gramsci, Carta a Trotski en *El futurismo, Arte y Revolución*, París, Ruedo Ibérico, 1969, pp. 83-108.

En el vanguardismo hispanoamericano no predomina la visión “des-humanizada” del mundo y de la poesía que, según la difundida afirmación de Ortega y Gasset, es característica esencial del arte nuevo. El creacionismo de Huidobro pudo, en un comienzo, parecer inhumano porque separaba el mundo irreal de la poesía del mundo real en que vivía el poeta. Pero la angustia, el desamparo se introducen en sus poemas y muy pronto el poeta experimenta las insuficiencias de sus primeras formulaciones teóricas: ya en 1925 declara que el poema ha de ser “humano” y diez años más tarde reitera que “el poeta es el hombre que conoce el drama del tiempo que se juega en el espacio y el drama del espacio que se juega en el tiempo”⁴. También Guillén introduce, con su poesía mestiza, un sector inédito de humanidad. Contradice el sentimentalismo y la visión del mundo de la clase dominante y le opone la sorprendente riqueza perceptiva y sentimental del mundo afrocubano. Neruda critica en 1955 la deshumanización del arte y la poesía pura, recomendando al poeta “en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportado cargas minerales o vegetales, los sacos de las carbonerías, los barriles, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico”⁵. Quizás el que más lejos llegó por esos años –sus únicos años– en la búsqueda de un nuevo humanismo haya sido César Vallejo. Había rehusado en *Trilce* (1922) cierta manera de establecer el amor, cierta sentimentalidad alienada, frustrante. Desde entonces, buscó expresar lo que él mismo denominó la “nueva sensibilidad”, es decir, las nuevas relaciones que la subjetividad surgida en la sociedad moderna –en su centro o en sus periferias– establecía consigo mismo, con su soledad, desamparo, desesperación y con la realidad social que aparecía hostil, extraña, cosificada. Su comunicación de la solidaridad comienza en *Poemas Humanos* y culmina –según algunos críticos– en sus poemas sobre la Guerra Civil Española.

El poeta vanguardista es básicamente disidente, subversivo: rechaza la cultura establecida y el reconocimiento oficial (aunque muchos vanguardistas lo hayan aceptado más tarde). Su destrucción de cierta concepción sublime del arte y del arte como sublimación de la vida destruyó también las bases de la posición elevada que el modernismo continuaba asignando al poeta. En el vanguardismo, por el contrario, el poeta adopta diversas y a menudo encontradas apariencias:

⁴ V. Huidobro, *Manifiesto Tal Vez* (1924) en V.H. *Obras Completas*, Santiago, Zig-Zag, 1964, I, p. 696. Ed. B. Arenas. Y “Carta” de V.H., en E. Anguita y V. Teitelboim, *Antología de la Poesía Chilena Nueva*, Santiago, Zig-Zag, 1935, p. 18.

⁵ *Sobre una poesía sin pureza* (1935), cit. de P. Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 151.

inventa o descubre mundos, es pasivo o semipasivo en su espera de que se abran las esclusas del sueño, del ensueño, la pesadilla o el inconsciente, es activo, tenso, superconsciente en la invención eléctrica del mundo, es alegre, jugador, irónico, melancólico, angustiado, investiga terriblemente serio la condición humana, pero ya su inspiración no viene de lo alto. En este sentido, es casi siempre un poeta decididamente materialista. La función que le asigna a la poesía es amplificar el mundo, iluminar zonas desconocidas de la psique, la naturaleza, la historia, profundizar en la realidad por el camino de la fantasía, estremecer los falsos fundamentos de una sociedad injusta, mantener la esperanza o la desesperanza, representar el mundo posible y lo que realmente puede ser, lo que no puede ser, “transformar el mundo, cambiar la vida”⁶.

El creacionismo: Vicente Huidobro

Vicente Huidobro (1893-1948) es, cronológicamente, el primer poeta vanguardista de la lengua castellana. Ya en un manifiesto de 1914 aclara –en estilo juvenil y dentro de una escenografía aún modernista– que la poesía nueva no debe imitar a la naturaleza, sino “crear realidades propias”. Al final del texto, el poeta le anuncia a la naturaleza (representada por una anciana dama en un salón de la *belle époque*): “Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspé, hincó una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente”⁷. Los primeros poemas de Huidobro están todavía escritos dentro de la retórica modernista y

⁶ Sobre el vanguardismo hispanoamericano en general, vid. R. Fernández Retamar, *Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana* (1973), en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, pp. 107-110, J. Correa Camiroaga, “La vanguardia y la literatura latinoamericana”, *Acta Litteraria*, Budapest, XVIII, 1-2 (1975), pp. 55-70; A. Pizarro, “Vanguardia literaria y vanguardia política en América Latina”, *Araucaria*, París, 13 (1981), pp. 81-96; S. Yurkievich, “Avanguardia latinoamericana: rottura della permanenza e permanenza della rottura”, en P. L. Crovetto, *Storia d'una iniquità*, Génova, 1981, pp. 337-358; N. Osorio, “Para una caracterización del vanguardismo hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana*. Una recopilación de documentos y estudios en O. Collazos, *Las Vanguardias en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1970. Para una visión de conjunto de los poetas relacionados con el vanguardismo, vid. S. Yurkievich, *Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*, Barcelona, Barral, 1975 y G. Sucre, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1975. Bibliografía hasta 1974 de algunos de los autores aquí estudiados o mencionados en A. Flores, *Bibliografía de Escritores Hispanoamericanos* (1609-1974), New York, Gordian Press, 1974. Ahora han aparecido dos obras imprescindibles: Nelson Osorio (Ed.) *Manifiestos proclamas y polémicas de la vanguardia hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho y Jorge Schwartz (Ed.) *Las vanguardias Latinoamericanas*, Madrid, Cátedra 1991.

⁷ V. Huidobro, “Non Serviam” (1914), op. cit., I, p. 653.

son, en general, bastante mediocres, pero *El Espejo de Agua* (1916) contiene ya cambios decisivos. Su poema inicial es un "Arte Poética" en que se insta a los poetas a inventar "mundos nuevos". Aquí también se proclama que "el poeta es un pequeño Dios", esto es, un creador del mundo. Pero en los restantes poemas de la *plquette* siguen apareciendo los cisnes modernistas, bien que para ser ahogados. En realidad, son poemas de tránsito, que realizan parcialmente una nueva idea de la poesía. Apenas un año más tarde, la versión francesa de estos poemas aparece despojada de todo residuo modernista. Publicados en *Nor-Sud* –revista de orientación cubista– representan un primer momento, analítico, del creacionismo. A este mismo momento, pertenecen *Ecuatorial* y *Poemas Articos* que, editados en Madrid en 1918, tuvieron gran influencia en la renovación de la poesía española⁸. Los poemas de estos libros consisten en un montaje de imágenes que no tienen relación ni continuidad aparentes. Las imágenes no se refieren intencionalmente a objetos o situaciones de la realidad. El poema creacionista ha de ser "un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo... El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados"⁹. Estas declaraciones son de 1925 y, sin embargo, resultan ya superadas por el desarrollo mismo de la producción poética de Huidobro.

Ya en *Horizon Carré* (1917) el tiempo, es decir, su efecto corrosivo había penetrado inquietantemente en el mundo creado y supuestamente cerrado de los poemas. No sólo el espacio exterior, la cercanía y el infinito amenazan la intimidad y el resguardo del espacio cerrado en "L'homme triste", sino también el tiempo pasado y presente que lo rodea: "sur mon coeur/ il y a des voix qui pleurent/ ne plus penser a rien/ Prends garde aux portes mal fermées"¹⁰.

Más adelante insistió Huidobro en que las imágenes creadas no eran arbitrarias; al contrario, correspondían a leyes necesarias de la fantasía o la forma. En una conferencia sobre "La Poesía" de 1921 señalaba Huidobro que el uso normal de la lengua es radicalmente diverso del uso poético. El poeta "tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbra de repente rincones desconocidos y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados"¹¹. La poesía

no sólo ha de provocar sorpresa en el lector, sino también conocimiento o descubrimiento de dimensiones ocultas de la realidad y lo posible.

En esta operación de descubrimiento, el poeta no es un sujeto pasivo que se entrega a la inspiración o a las manifestaciones del inconsciente; al revés, Huidobro subraya –frente a los surrealistas en 1925– el papel activo del poeta, que elabora sus poemas en un estado de superconciencia y "delirio poético".

El uso poético de la lengua es anterior al uso corriente. Ello supone la existencia de una historia de la poesía y también la presencia de contenidos históricos en el significado de las palabras. Este reconocimiento, junto a la irresistible irrupción, en sus poemas, de su propio pasado y de los acontecimientos significativos de su tiempo, va a conducir a una crisis del creacionismo. Las desastrosas consecuencias de la Primera Guerra Mundial –no experimentadas, sino contempladas por el poeta hispanoamericano– y la influencia del dadaísmo no hicieron sino precipitar este desarrollo en la producción poética de Huidobro. Un resultado –entre otros– fue su poema largo más importante, *Altazor*, publicado recién en 1931, pero comenzado mucho antes, acaso en 1919 y, según muchos críticos, nunca terminado: "Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía... un poema es una cosa que será. Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser. Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser"¹².

Altazor es un largo poema en que el poeta se interpela a sí mismo y se identifica con Altazor, "animal metafísico, cargado de congojas", poeta, anti-poeta y mago. Ángel rebelde o Ícaro moderno y sin alas, cae en el espacio suspendido de un paracaídas. Altazor cae en el espacio cósmico, pero también en la historia y en el interior sin fondo de sí mismo. Atraviesa espacios y edades históricas, cae en su conciencia, en su razón, en su fantasía, en su inconsciente; cae en todos los abismos y busca fundamento y sentido para su vida. Pero Dios ha muerto –es decir, ha sido histórico– y toda una metafísica y una moral se han hecho pedazos¹³. La religión no otorga sustento a la vida: no hay trascendencia. El amor tampoco concede apoyo y comunión duradera. La poesía no entrega conocimiento ni alivio a la soledad y angustia. El poema comienza varias veces y –en sentido tradicional– no concluye nunca. No tiene un desarrollo lineal, sino varios desarrollos paralelos. Pero el canto final supone los anteriores. En los comienzos, la palabra expresa la angustia existencial

⁸ Vid. G. Videla, *El Ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 101 y ss. Tb. G. Diego, "Vicente Huidobro" (1948), recog. en R. De Costa, V. H. y *el Creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 9-26. En esos años, Cansinos Assens, Gerardo Diego, Juan Larrea y muchos otros celebraron la llegada de Huidobro como un nuevo Darío.

⁹ V. Huidobro, "El Creacionismo" (1925) en *op. cit.*, I, p. 673.

¹⁰ V. Huidobro, "L'homme triste" de *Horizon Carré* (1917) en *op. cit.* I.

¹¹ V. Huidobro, "La poesía" (1921) en *op. cit.* I, p. 654.

¹² V. Huidobro, "Prefacio" de *Altazor* (1931), Madrid, Visor, 1973, p. 11.

¹³ Sobre el correlato religioso (lenguaje, imágenes, etc.) vid. H. Montes, "Altazor a la luz de lo religioso", *Revista Chilena de Literatura*, 18 (1981). A partir de este material, Montes realiza una interpretación cristiana del poema.

de Altazor, que es todos los hombres. A pesar de que celebra en la Revolución Rusa "la única esperanza", tampoco encuentra Altazor salvación, como individuo, en la solidaridad con los demás hombres. Gradualmente, el poema comienza a cantar el júbilo que siente Altazor ante su desintegración, es decir, ante su liberación de su condición de individuo. Altazor va del ser a la nada. El poema representa su existencia y canta la previsión de la nada: la nada que llegará a ser el individuo y el propio sistema planetario en que vive.

Desde *Altazor*, la poesía de Huidobro expresa una intensa preocupación por el destino del hombre como destino individual y como parte de una comunidad histórica. También sus manifiestos de esos años, 1931, 1935, proponen un nuevo humanismo, de contenido materialista. Huidobro ha influido notablemente en la poesía de lengua castellana, pero de manera intermitente, dispersa y poco visible. Su sentido del espacio y del juego, por ejemplo, han sido contribución decisiva para el desarrollo de la poesía en Hispanoamérica¹⁴.

El ultraísmo argentino y Jorge Luis Borges

Gloria Videla observa –con una metáfora de carnaval más que de guerra– que la llegada de Huidobro en 1918 fue el "chispazo" que desató la pirotecnia del vanguardismo en España¹⁵. Habría surgido, así, el ultraísmo, que no fue un movimiento consistente ni duradero, pero que con su promoción de la imagen desconcertante, el montaje y el verso libre iba a servir de estímulo, siquiera retórico, al desarrollo de la poesía nueva en España y –lo que aquí nos interesa– también en Argentina. Hasta allá lo iba a llevar, en efecto, uno de sus promotores, Jorge Luis Borges, que en 1921 reformuló los principios del movimiento en *Nosotros* (una revista que pertenecía al enemigo, a la cultura institucionalizada): "1) reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora; 2) tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles; 3) abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo... las prédicas y la nebulosidad rebuscada; 4) síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia. Los poemas

ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida"¹⁶.

También los ultraístas argentinos reaccionaron –como era de esperar– contra la prolongación epigonal del modernismo y, en general, contra la cultura establecida, sus costumbres y gustos literarios. Su valoración del poeta consagrado más importante de ese entonces, Leopoldo Lugones (1874-1938) fue, sin embargo, ambigua y osciló entre la burla irreverente y el respeto. Es sintomático que los ultraístas no hayan podido liberarse de su presencia conflictiva. Lugones había elaborado metáforas atrevidas: (en *Lunario Sentimental* de 1909, aunque más audaces las había hecho Herrera y Reissig), pero su verso seguía dependiendo de la rima y afirmándose en la profusión adjetiva, su concepción de la poesía y el poeta continuaba siendo sublime, elevada. El manifiesto –publicado en 1924 en la revista *Martín Fierro*– insistió en las diferencias: con la aparición del ultraísmo "nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una nueva COMPRENSIÓN"¹⁷.

La agitación ultraísta no dio como resultado obras susceptibles de un fervoroso recuerdo. Su propósito literario fue en apariencia sólo destructivo –"no paró hasta la desintegración del poema" observa Borges– y, en última instancia, pedagógico. Su breve existencia –desde 1921 a 1927– está circunscrita a un momento de la actividad de escritores como Eduardo González Lanuza –qué más tarde volvió al metro y a la rima–, Francisco Luis Bernárdez –que hizo lo mismo y se convirtió en un católico militante–, Leopoldo Marechal, Borges, Oliverio Girondo. La mayor parte de los textos ultraístas son demasiado explícitos y sus metáforas adolecen de una ingeniosidad previsible. De sus orígenes en España arrastró una apertura –"en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo" decía el manifiesto de 1918– que le hacía perder no sólo consistencia doctrinal (¿cómo exigirlo del dadaísmo?), sino también eficacia práctica: su crítica no iba más allá de la literatura, no afectaba a las bases de la sociedad establecida. Su *novedad* se agotaba en la literatura y su *cosmopolitismo* no excluía la exaltación nacionalista, era más bien el punto de vista con que trataba temas nacionales y, por cierto, otros temas¹⁸. Convirtieron el escándalo en juego estético con que

¹⁴ Sobre Huidobro, vid. R. de Costa (ed.), *V. H. y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975; C. Goic, *La poesía de V. H.*, Santiago, Eds. Anales de la Universidad de Chile, 1956 (reed. 1974); J. Concha, "Altazor de Vicente Huidobro", *Anales de la Universidad de Chile*, 133 (1965), pp. 113-134; A. Pizarro, *V. H. un poeta ambivalente*, Concepción, Chile, Ed. Universidad, 1971; R. de Costa (ed.), "Vicente Huidobro y la vanguardia", *Revista Iberoamericana*, 106-107 (1979).
¹⁵ G. Videla, *El ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1963; vid. tb. G. Diego, "Vicente Huidobro" (1948), en R. De Costa, *V. H. y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 19-26.

¹⁶ J.L. Borges, "Ultraísmo", *Nosotros*, XII (1921), p. 466 (repr. en Collazos, *op.cit.*, p. 195. Las revistas del ultraísmo y la vanguardia eran *Prisma* (1921-1922), *Proa* (1922-1926), *Inicial* (1923-1926), *Martín Fierro* (1924-1927).

¹⁷ "Manifiesto de Martín Fierro", *Martín Fierro*, I, 4 (1924), rec. en Collazos, *op. cit.*, p. 203.

¹⁸ Sobre este y otros problemas del vanguardismo en Argentina, vid. el trabajo esencial de B. Sarlo, "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro" (1982), repr. en C. Altamirano y B. Sarlo, *Ensayos Argentinos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 129-171.

procuraban desublimar la literatura y también la mirada sobre las instituciones sociales. Su propósito central era la reforma de las instituciones literarias, la introducción de nuevos principios estéticos y la creación de un público que asumiera este nuevo gusto literario.

Estas modificaciones en materia de estética y concepción de la literatura y sus funciones condujeron no sólo a una condena radical de la tradición literaria institucionalizada y su galería de figuras consagradas, sino también al descubrimiento de escritores marginalizados –ignorados por un público sometido a una poética anacrónica– y que se convirtieron en antecedentes o precursores de la nueva literatura. Entre ellos, hay que nombrar a Ricardo Güiraldes –que colaboró en *Prisma*–, a Evaristo Carriego, celebrado como fundador del criollismo urbano, a Baldomero Fernández Moreno y, sobre todo, a Macedonio Fernández¹⁹.

Macedonio Fernández (1874-1952) era un escritor bastante más viejo, un gran viejo que se movía en las fronteras del vanguardismo y con inquietante frecuencia solía cruzarlas. Sus obras registran una reiterada ruptura de los límites que la tradición asigna a los géneros literarios. Sus poemas desatienden la regularidad métrica y estrófica y a veces –como observa César Fernández Moreno– caen en la rima como por descuido. Tuvo influencia no tanto por sus escritos –difíciles de hallar, desiguales, publicados por hijos y amigos– cuanto por su personalidad y la comunicación oral de sus preocupaciones. Una de ellas fue la de los límites de la realidad y la experiencia. Se preguntaba –cayendo en un espejismo que había elucidado Kant y que recogieron, entre otros, Huidobro y Breton– si era necesario suponer que “toda imagen sea posterior a una percepción o a una sensación... que la invención absoluta no sea perfectamente posible”²⁰. Uno de sus mejores poemas –a mi juicio, demasiado conceptuales–, “Helena Bellamuerte” fue descubierto, años después de escrito, en una olvidada caja de bizcochos. Era la tercera versión de un texto que trataba de la muerte de su mujer y la necesaria “aceptación dolorosa de la contingencia”.

¹⁹ B. Fernández Moreno (1886-1950) es un poeta que orientó su mirada a las cercanías, a los sucesos de la vida diaria, a la aldea, la ciudad, que utilizó el discurso cotidiano en sus versos, etc., pero su poesía anhela aún una trascendencia que el vanguardismo –programáticamente o, lo que es más importante, como presencia en la vida inmediata– había perdido ya de vista o rechazado en tanto meta o fundamento universal.

²⁰ Cit. en C. Fernández Moreno, “La poesía argentina de vanguardia”, en *Historia de la literatura argentina*, dir. por R.A. Arrieta, Buenos Aires, Peuser, 1959, pp. 620-621. Sobre el vanguardismo, del mismo autor: “El ultraísmo”, en *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 143-156.

Oliverio Gironde (1891-1967) no abandonó cierta disposición vanguardista a lo largo de su vida y su obra. C.R. Giordano observa que sus fuentes vanguardistas no pueden reducirse a su vinculación con el ultraísmo criollo; las hace remontar a Paul Morand y Blais Cendrars; también al futurismo y al cubismo²¹. Ya desde su primer libro emprendió su empresa de desublimación de la poesía y el mundo: “Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo SUBLIME” declara en el epígrafe a sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). La desvalorización de la literatura toca fondo, el poeta no vale nada, es igual a todos, pero Gironde aún se expresa en poesía. Apuntes de viaje son la materia de los textos de éste y su segundo libro: *Calcomanías* (1925). Las experiencias de sus desplazamientos por el viejo y el nuevo mundo (y otros más) le proporcionan las bases desde las que surge su *perspectiva cosmopolita*. Gironde agrade lúdicamente a la sociedad establecida y la desmitifica. En Sevilla, divertidas imágenes aluden a la represión institucionalizada: “cada trescientos doce curas/ y doscientos noventa y dos soldados/ pasa una mujer”. El poeta es irreverentemente materialista, se burla de la religión, es obsceno, se mueve eufórico en el espacio de la aventura, pero a menudo desemboca en la soledad y en la sensación de que el mundo y su propia casa le son ajenos. La vida (la cotidiana y las otras) le parece absurda, su sentido impenetrable, el prójimo se le escapa. Pero los sigue deseando y no pierde la esperanza de que la vida alguna vez cambie, “se arranque y despedace los chalecos de fuerza de todos los sistemas”. Las imágenes de sus poemas –ingeniosas, simpáticas, a veces arbitrarias y previsibles, a veces profundas– suscitan opiniones encontradas.

La figura más significativa del vanguardismo argentino fue finalmente el propio Jorge Luis Borges (1899). En apariencia, su primer libro, *Fervor de Buenos Aires* (1923), no tiene mucho que ver con el movimiento ultraísta y así lo entendió inevitablemente un crítico tan sensible como Guillermo de Torre. El vocabulario de los poemas es cotidiano, incluso familiar, voluntariamente reducido. No hay en sus versos “trabajos ornamentales” de ninguna especie ni (casi) “adjetivos inútiles”. Verdad que este vocabulario, en parte, lo había introducido ya Baldomero Fernández Moreno²². Cada cierto tiempo, aparecen distendidas (y a veces, por desgracia, previsibles) y sentidas metáforas ultraístas. Aunque los poemas de Borges no exaltan la belleza de la velocidad ni las

²¹ C.R. Giordano, “Vanguardia y cosmopolitismo en Oliverio Gironde”, *Letteratura d'America*, Roma, III, II (1982), pp. 81-104. Sobre Gironde, vid. a.d. E. Molina, “Hacia el fuego central o la poesía de O.G.”, en *Obras Completas* de O. Gironde, Buenos Aires, Losada, 1968, prólogo; A. Sola González, “O.G. iniciador de la vanguardia poética argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 163-164 (1963), pp. 83-101; F. Masiello, “O.G. El carnaval del lenguaje”, *Hispanoamérica*, 16 (1977), pp. 3-18.

²² Desde *Las iniciales del misal*, 1915, recog. en *Obra Poética*, Buenos Aires, Huemul, 1969.

conquistas de la técnica. Tampoco la acelerada transformación de Buenos Aires en una metrópoli moderna, mecanizada y tumultuosa. Por el contrario –contra toda expectativa y costumbre reciente– retornan a las casas bajas, a las quintas y verjas, a los balcones y largas calles que se pierden en el horizonte, es decir, a aquella ciudad de su origen y su infancia, que estaba desapareciendo y que “en un acto que con todo rigor etimológico podemos calificar de revolucionario” (son palabras de Borges) había sido retenida, en un momento anterior, en la poesía de Fernández Moreno²³. Pero la búsqueda y encuentro de una correspondencia entre el alma y el paisaje, la aldea, la ciudad, los caminos, no era ya históricamente posible en los años en que, nostálgicamente, intentaba recuperarla Borges. Las imágenes de una ciudad deshabitada eran una exterioridad sólo aparentemente inmediata: “El patio es el declive/ por el cual se derrama el cielo en la casa”. Hay casi una articulación (onto)lógica entre el cielo, la calle de enfrente, el patio, la interioridad. Tiene razón González Lanuza cuando afirma que en estos poemas está “lo infinito apoyándose, brotando de lo finito”²⁴. Pero en la aparente continuidad ha surgido una ruptura. La intimidad entre individuo, historia, tierra, cosmos, se siente o presiente, pero ya no se realiza. Bajo la ilusoria eternidad de las imágenes late el paso real del tiempo: “Los jóvenes a su pesar lo sienten. Aquí/ en el Nuevo Mundo/ somos del mismo tiempo que el tiempo”²⁵. Las ausencias que el poeta intenta retener, le rodean “como la cuerda a la garganta”.

Nadie ignora que Borges ha renegado con frecuencia de su pasado (equivocación) ultraísta. Pero a ese fantasma se retrotraen los comienzos de la *impersonalidad* que caracteriza a la figura del poeta en sus poemas posteriores, su escrupuloso apartamiento de toda privacidad superflua, accidental. La ampliación de la realidad y los ámbitos de experiencia que promovió el vanguardismo, la sustitución y destrucción de las relaciones aparentemente normales del espacio y del tiempo, la proposición de mundos posibles y conjeturales, la introducción del juego en la literatura, el emplazamiento de un lector activo no están notoriamente presentes –a veces ni siquiera están– en los primeros libros de poesía de Borges, con la excepción de su “inquietud metafísica”. Pero todas estas sugerencias sí están integradas en la elaboración del estilo y en el mundo que despliega su prosa posterior, es decir, sus ficciones y sus ensayos que son ficciones, esto es, obras de arte. Sueños, retruécanos, espejos, conjeturas, laberintos, emblemas, oponen la atrocidad de su orden ilusorio a la no menor atrocidad y falta de sentido y fundamento que ve Borges en la vida real: “Negar

²³ J.L. Borges, “Veinticinco años después de *Las iniciales del misal*”, en *El Hogar* (14.06.1940).

²⁴ E. González Lanuza, “Cinco poetas argentinos”, *Sur*, 98 (1942), p. 56.

²⁵ J.L. Borges, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Gleizer, 1930, n.p. 27-28.

la sucesión temporal, negar el yo... son desesperaciones aparentes y consue- los secretos”²⁶. La lúcida –o lúdica– aceptación de esta condición humana, su resignación casi feliz, no está excesivamente alejada de *Altazor*, otro texto surgido de la imperfección vanguardista. Los poemas tardíos de Borges –cuando el poeta deviene ciego– vuelven a los metros, la rima y las figuras tradicionales. Son recursos que incorporan el peso de la historia, pero que también retienen y comunican la vida en cierta ilusión de orden. Algunos de estos poemas son conmovedores, pero Borges mismo conoce sus límites: “Se que los dioses no me conceden más que la alusión y la mención”²⁷.

El vanguardismo en México: continuidad y ruptura

En una nota de 1924 sobre “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México” señalaba Pedro Henríquez Ureña que, mientras ésta había motivado cambios decisivos en la pintura y en la arquitectura, en la educación y en el pensamiento sociológico, en la poesía, en cambio, sus efectos habían sido “mucho menores”²⁸.

Las primeras manifestaciones del vanguardismo literario son, sin embargo, relativamente tempranas y corren a cargo de un grupo de escritores que se denominó “estridentistas”: Manuel Maples Arce (1900-1981), Germán List Azurbide, Luis Quintanilla, Arqueles Vela. El movimiento (“la apariencia de una vanguardia” advierte un crítico) tuvo corta vida: desde 1921 –en que aparece en las murallas el primer “comprimido estridentista”– hasta 1927, en que se publican los *Poemas Interdictos* de Maples Arce y cae el gobernador de Veracruz que les había puesto a disposición los medios culturales del Estado. Un año antes, List Azurbide había publicado premonitoriamente una crónica del grupo: *El movimiento estridentista*.

La ruptura inmediata con la retórica postmodernista es una de las primeras exigencias del grupo. Crear y no copiar es otro de sus postulados. El principal animador del estridentismo es, sin duda, Maples Arce. Sus *Andamios interiores*, *Poemas radiográficos* aparecieron en 1922. Ya el título es indicio de la

²⁶ J.L. Borges, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 240.

²⁷ J.L. Borges, declaración citada en J. Olivio Jiménez, *Antología de la Poesía Hispanoamericana*, Madrid, Alianza, 1971, p. 195. Sobre Borges, J. Alazraki (ed.), *JLB*, Madrid, Taurus, 1976; A.M. Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de J.L.B.*, México, El Colegio de México, 1957; R. Gutiérrez Girardot, *J.L.B. Ensayo de Interpretación*, Madrid, Ínsula, 1959; G. Sucre, *Borges, el poeta*, Caracas, Monte Ávila, 1974; J. Alazraki, *La Prosa narrativa de J.L.B.*, Madrid, Gredos, 1968.

²⁸ P. Henríquez Ureña, *La Utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 373.

voluntad estridentista de concebir hasta la interioridad del poeta –y de los demás– como una construcción, una estructura susceptible de descripción técnica. Dos años más tarde, Maples Arce publicó *Urbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos*.

El escenario de las experiencias registradas por los estridentistas es la gran ciudad moderna. El punto de vista que promueven es *cosmopolita*. Influidos fuertemente por el futurismo, exaltan el mundo de la técnica y ven en ella un medio de cambiar la vida. Cantan a las máquinas –en un país fundamentalmente agrario– y a los obreros y sus reivindicaciones. Los estridentistas comprendieron sus actividades y su producción como expresión literaria –la que faltaba– de la revolución. Nadie parece compartir este juicio ni nadie reconoce que del estridentismo hayan surgido creaciones importantes, pero –según la autorizada opinión de Luis Leal– su contribución literaria consistió “en haber introducido... en México las nuevas tendencias vanguardistas y en haber roto el cordón umbilical que ataba a la poesía mexicana a formas novecentistas gastadas”²⁹.

La obra de Carlos Pellicer (1899-1977) no da, sin embargo, la impresión de ser resultado de una ruptura, sino más bien de un fluido tránsito desde la poesía anterior –incluida la postmodernista– hacia otras formas o, mejor dicho, hacia un tratamiento renovado e ingenioso de temas tradicionales. *Colores en el mar y otros poemas* (1921) exhibe una novedosa disposición al juego –recordemos, no obstante, las inquietudes formales de Tablada–, pero también una mirada impresionista. La poesía de Pellicer está volcada a la celebración del mundo sensible. Sus imágenes del trópico nos comunican el profuso esplendor de una naturaleza substancialmente armónica, ordenada, porque en esencia sería manifestación de la divinidad, donación. El poeta se siente, por ello, en intensa comunión con el mundo y, a través de él, parte gozosa de la creación. Para Andrew P. Debicki, la originalidad de la obra de Pellicer –que retoma incluso técnicas metafóricas tradicionales– reside en el cambio de perspectiva y en el tono y actitud que adopta el poeta ante los diversos temas y, además, en la yuxtaposición de imágenes a que suele someterlos³⁰.

²⁹ L. Leal, “El movimiento estridentista” (1965), en Collazos, op. cit., p. 166. Vid. ahora L.M. Schneider, *El estridentismo o la literatura de la estrategia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970.

³⁰ A.P. Debicki, “La originalidad de Carlos Pellicer: perspectiva y significado en su poesía”, en *Poetas Hispanoamericanos Contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1976, p. 76-96. Sobre Pellicer, vid. tb. O. Paz, *Las Peras del Olmo*, México, Imprenta Universitaria, 1957, p. 95-104; F. Dauster, *Ensayos sobre Poesía Mexicana: asedio a los “Contemporáneos”*, México, De Andrea, 1963, pp. 45-57; L. Rius, “El material poético de C.P.”, *Cuadernos Americanos*, XXI, 5 (1962), pp. 239-270; L. Monguió, “Poetas postmodernistas mexicanos”, *Revista Hispánica Moderna*, XII (1946), pp. 254-255.

Más notoria es la presencia de la experimentación vanguardista en la poesía de Salvador Novo (1904-1974), figura también clave en la renovación del teatro mexicano. *XX poemas* (1925) está salpicado de metáforas juguetonas y transmite una visión humorística de la vida. Pero su poesía termina por expresar cierto desengaño y se hace sarcástica (por ejemplo, ante la traición de los principios de la revolución mexicana por sus continuadores). *Nuevo Amor* (1933) nos despliega, minuciosa y aterradoramente, en ondas sucesivas, una experiencia de la vida como una continua pérdida que nos va dejando en la más absoluta y puntual desolación. En el abrazo mismo, en la comunión amorosa más intensa, está activa ya la ausencia. Los ojos de la amada, que ya no existe, eran los “faros que prolongaron mi naufragio”. Su escritura poética recoge su vida –que se deshacía en las manos de ella– como un “leve jirón de niebla / que el viento entre sus alas efímeras dispersa”³¹.

Tanto Pellicer como Novo pertenecieron al grupo de poetas –junto a Gorostiza, Villaurrutia, Owen y otros– que publicaron en la revista *Contemporáneos* (1928-1931), de decisiva importancia en la renovación de la poesía mexicana de esos años. Todos ellos eran personalidades poéticas que se desarrollaron de manera diferenciada. Pero tenían en común una disciplinada concepción del trabajo literario y una relación crítica, selectiva con el pasado y el presente de la literatura. Con la excepción de Pellicer, hay en ellos también cierta afinidad en su preocupación por la muerte, la incomunicación y la soledad del ser humano³². La obra de José Gorostiza (1901-1973) es breve. Se reduce a *Canciones para cantar en las barcas* (1925) y *Muerte sin fin* (1939). A ella hay que agregar algunos poemas que tendrían que haber formado parte de un conjunto que no se editó, probablemente porque no llegó a constituir la unidad arquitectónica que Gorostiza preconizaba para el libro: “La suma de treinta momentos musicales no hará nunca el total de una sinfonía”³³.

³¹ La obra poética de Novo está recogida en parte en *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961. F. Dauster, op. cit. pp. 74-94 la estudia.

³² Sobre los poetas de Contemporáneos, vid. F. Dauster, op. cit. M.H. Forster, *Los Contemporáneos: 1928-1932*, México, 1964. También las numerosas referencias de O. Paz, entre ellas, en *Poesía en Movimiento*, México, Siglo XXI, 1966.

³³ J. Gorostiza, “Notas sobre poesía”, en *Poesía* (Recopilación de toda su obra poética, incluido *Del poema frustrado*), México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 20. Sobre J. Gorostiza, vid. F. Dauster, op. cit. pp. 30-44; A. P. Debicki, *La Poesía de J.G.*, México, De Andrea, 1962; M.S. Rubin, *Una poética moderna*, “Muerte sin fin de J.G.”, México, UNAM, 1966; R. Leiva, “La Poesía de J.G.”, *Cuadernos Americanos*, XXVIII, 2 (1969).

Sus primeros poemas están claramente inscritos en cierta tradición poética de lengua española –del “Romance del conde Arnaldos”, Gutierre de Cetina, los romances y poemas mayores de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz– y en la modalidad de poesía pura practicada y promovida por Juan Ramón Jiménez. Sus imágenes –frágilmente estáticas– procuran aprehender cierta eternidad del instante. La distancia en que está instalado el poeta no proviene sólo de su actitud contemplativa, sino que surge de la inconmensurabilidad que siente entre él y la totalidad cósmica inabarcable. Sólo frente a la inmensidad, su melancolía y tristeza trasluce también su sentimiento de soledad respecto al prójimo. La relación del hombre con la realidad, de la conciencia con la exterioridad a que tiende, de la expresión con lo expresado, de la materia con la forma, del tiempo con la eternidad, de la vida con la muerte, será el tema que desarrollará ardua, laboriosamente en *Muerte sin fin*. La imagen nuclear del poema es la de un vaso de agua, en la que la configuración transitoria del agua y del vaso mismo –que pierde finalmente la forma– desata una serie ordenada de variaciones. El poema –de unidad forzada por la inteligencia poética, “por la belleza artificial, poética, que la poesía presta transitoriamente, para sus propios fines, a la rosa y a la nube”^{33 bis}– concluye con la aceptación de la muerte que alcanza a toda la materia y las formas, incluido, conjeturalmente, Dios. Algunos críticos afirman que *Muerte sin fin* es uno de los pocos poemas largos de la poesía hispanoamericana, junto a “Primero Sueño”, a *Altazor* de Huidobro, *Piedra de Sol* de Octavio Paz y –agrego yo– “Alturas de Macchu Picchu” de Neruda.

Xavier Villaurrutia (1903-1950) es uno de los grandes poetas mexicanos de este siglo. En *Reflejos* (1926) el punto de vista distante, de registro contemplativo –que aproxima estos poemas a algunos de Gorostiza, en que también se utiliza el paralelismo, y quizás a algunos de Pellicer de esos años– no alcanza a retener la irrupción de un melancólico reconocimiento de la temporalidad en el mundo exterior y en el poeta. La crítica es unánime en el reconocimiento de *Nostalgia de la Muerte* (1938, aumentado en 1946) como el libro más importante de Villaurrutia. Desemboca allí en una visión angustiada de la vida como un transcurso, una agitación substancialmente promovida por la muerte: de ella huye el hombre, pero en su fuga –como en la fuga de las cosas– la conlleva y se dirige a ella, se desintegra en ella inexorablemente. Apenas el poeta se deja llevar por su inquietud metafísica, apenas se dirige a las cosas de su entorno para palparlas o inquirir su sentido, su volumen, su consistencia, las aparentes proporciones pierden su equilibrio, se derraman, se desdibujan, se abren las compuertas de la psique, se desplazan los límites

^{33 bis} J. Gorostiza, *art. cit.*, p. 21.

entre la interioridad y la exterioridad, se liberan o desintegran las formas de sus cuerpos y los cuerpos de sus formas, adoptando fugazmente otras en un movimiento infinito. En una pesadilla –o acaso en la vigilia como una pesadilla– el poeta sueña y ve “la calle, la escalera/ y el grito de la estatua desdoblado la esquina” y corre hacia la estatua y encuentra sólo un grito y quiere asir el grito y se hace sólo un eco. Las imágenes del “Nocturno de la estatua” se encadenan hasta hacer coincidir un muro con un espejo en que la estatua (la mujer, el otro, él mismo) le dice al poeta: “estoy muerta de miedo”, una frase hecha que algunos críticos leen como “estoy muerta de sueño” (probablemente otra versión del poema), es decir, como otra *frase hecha* que nos retorna al comienzo del poema y del sentimiento de horror que despierta.

La disemia, la paronomasia, las frases hechas, encadenamientos, asociaciones, paralelismos, transfiguraciones de la escritura de este poeta dan indicio de su inmersión en las profundidades del auténtico vanguardismo o de su impregnación con experiencias análogas. *Canto a la primavera y otros poemas* (1948), y en particular “Nuestro amor”, representan una experiencia del amor que –al margen del afán, o necesidad, de posesión que obsesiona al sujeto en otros poemas– afirma en la temporalidad y en su relación irresuelta con la (in)comunicación, es decir, la soledad, las condiciones de su plenitud real: “si nuestro amor no fuera / como un hilo tendido/ en que vamos los dos/ sin red sobre el vacío.../ si tu mirada fuera/ siempre la que un instante/ –¡pero un instante eterno!–/ es tu más honda entrega;/ si tus besos no fueran/ sino para mil labios/ trémulos y sumisos/... ¡no fuera amor el nuestro, no fuera nuestro amor!”³⁴.

Otro colaborador de *Contemporáneos*, Gilberto Owen (1905-1952) es autor de textos cercanos al surrealismo, cuyo flujo, un tanto controlado, intentaba retener el flujo imparable de las cosas y la vida. Alcanzó a publicar, entre otras obras, *Línea* (1930) y *Perseo vencido* (1948).

³⁴ Las obras poéticas de X. Villaurrutia están recog. en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, con prólogo de Alf Chumacero. Sobre él, F. Dauster, *op. cit.*, pp. 17-29; También F. Dauster, *Xavier Villaurrutia*, New York, Twayne Publishers, 1971; C. Rodríguez Chicharro, “Disemia y la paronomasia en la poesía de X.V.”, en *La Palabra y el Hombre*, 30 (1964), pp. 249-260; y “Correlación y paralelismo en la poesía de X.V.”, *La Palabra y el Hombre*, 37 (1966), pp. 81-90; M.H. Forster, *Fire and Ice. The Poetry of X.V.*, Chapel Hill, North Carolina Studies in Romance Lang. a. Lit, 1976.

El vanguardismo en el Perú y César Vallejo

José Carlos Mariátegui –que murió prematuramente, antes de conocer los más grandes poemas de Vallejo– afirmó en 1928 que la obra de éste representaba el comienzo de una nueva etapa en la poesía peruana³⁵. *Los Heraldos Negros* (1918) es el primer libro de Vallejo (1892-1938). Sus poemas están escritos aún dentro del sistema significativo que elaboró el modernismo, pero la mayoría de ellos –con su extrema y extraña tensión estilística– denuncia más bien una utilización heterodoxa de su capacidad expresiva, incongruente con sus aplicaciones anteriores. En estos poemas, el poeta da testimonio de su hondo sentimiento de pertenencia a la tierra y a su comunidad sufriente y expoliada. El poeta se siente culpable de la miseria de los otros, de no compartir sus escasos bienes con ellos y se duele de su impotencia para instaurar una sociedad más justa. Los poemas utilizan con frecuencia el vocabulario cristiano para la comunicación de mensajes que, gradualmente, dejan de ser cristianos³⁶. El hombre sería un buen creyente si hubiera un buen Dios. Pero Dios tiene defectos y ha enfermado gravemente. La búsqueda de Dios terminará con su negación. Gran parte de los poemas de este libro dan cuenta de un grave conflicto expresivo: ni los sentimientos, ni las indagaciones, ni las ideas de Vallejo pueden elaborarse y comunicarse poéticamente con el código modernista.

Producto de esta búsqueda expresiva son los desconcertantes poemas de *Trilce* (1922). En ellos, la lengua castellana es sometida a experimentos de desarticulación y recomposición tan radicales y audaces que el estilo se hace difícilmente comunicativo, es decir, adquiere una apariencia hermética. El verso libre, de ritmo cambiante, sostiene una sintaxis irregular que establece conexiones sorprendentes, antítesis, paradojas, onomatopeyas terato y escatológicas, enumeraciones caóticas, ausencia de puntuación, neologismos, arcaísmos, etc. Los poemas de *Trilce* expresan una existencia sin fundamento (Dios ya ha muerto) y sin sentido. La evocación del pasado retiene la figura de la madre muerta, que entrega resguardo, amparo. Ahora el poeta está solo, como los demás, expuesto, incomunicado en una sociedad hostil y alienada. Los poemas comunican –incluso en su retorcimiento expresivo– una sensación de extrañeza que se extiende al propio cuerpo.

³⁵ J.C. Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (ed. or. 1928), Lima, Amauta, 1965, pp. 268-275.

³⁶ Sobre este problema en Vallejo, vid. el notable trabajo de N. Salomón, “Algunos aspectos de lo humano en *Poemas Humanos*” (), recog. en A. Flores, *Aproximaciones a César Vallejo*, New York, Las Américas, 1971, II, pp. 191-230.

Los propósitos de esta escritura no se agotan en el establecimiento de una comunicación poética (de la que Vallejo apenas podía sentirse seguro) y paradójicamente la exceden. A partir de las sensaciones y experiencias que representa, refiere o expresa, crea ella simultáneamente las posibilidades de elaboración de nuevas descripciones conceptuales de la realidad, precisamente aquellas que corresponden a las transformaciones que la modernidad traía a la sociedad en que vivía el poeta. El fracaso o avance parcial de este propósito se compensa con la función terapéutica que, entonces, adquiere la poesía (como en la poesía de Neruda anterior a 1936 y posterior a 1964).

Pese a su hermetismo (o quizás gracias a él), los poemas alcanzan a transmitir la imagen de un ser sufriente que, acosado por la muerte y la soledad, se sume en la más radical falta de esperanza en tanto advierte a los otros que, creyéndose en medio de la vida, en realidad serían “los cadáveres de una vida que nunca fue” (poema LXXV). El mismo no se autosalva piadosamente: “no será lo que aún no haya venido, sino/ lo que ha llegado y ya se ha ido” (poema XXXIII). Pero “¿no subimos acaso para abajo?”, pregunta en el último poema de *Trilce* indicando el único camino posible, el de la tierra, en que aún y apenas se retiene el anhelo de morir, por lo menos, “de vida y no de tiempo”³⁷.

Es claro que para Vallejo –como lo enuncia en *Amauta* entre 1926 y 1927– la poesía no es nueva porque sus imágenes o su técnica sean novedosas o porque incorpore al espacio poético los productos de la técnica o la ciencia (según proponía el primer Huidobro o el impostado Marinetti). La poesía es nueva en la medida que logre expresar la “nueva sensibilidad” –y en la medida en que la re-produzca–, es decir, la subjetividad privada y social de su tiempo y las relaciones de esta subjetividad con la realidad exterior. Pues la poesía –como lo advertía modestamente Mallarmé– se hace con palabras y no con ideas que se traducen en palabras.

En este sentido, para Vallejo –que luchaba arduamente para expresarse– la palabra es parte esencial del “mensaje”, no porque éste consista en comunicarnos estructuras lingüísticas, sino porque el texto es icónicamente significativo, apelativo, expresivo, denotativo, sugiere asociaciones, etc.

Impresionante testimonio de su trabajo idiomático son sus *Poemas Humanos*, publicados en 1939, un año después de su temprana muerte. En ellos, la vida se presenta ya como un sufrimiento sin causa teológica. La vida es temporal y tiene su límite en la muerte, pero el sufrimiento básico proviene

³⁷ “Epístola a los transeúntes” de *Poemas Humanos*, cit. de Obra Poética Completa, Madrid, Alianza, 1982, p. 207. Ed. de A. Ferrari, con importante prólogo.

de la alienación social, de la cosificación, de la explotación que la han degradado hasta ser una sucesión de muertes diarias (una experiencia recogida también en *Residencia en la Tierra* de Neruda). Pero el poeta no se resigna a esta situación. El es los otros, está sometido a la misma condición y de la más extrema desesperanza hace surgir la esperanza: “desgraciadamente, ay, hermanos hombres, hay muchísimo que hacer”. La mirada del poeta sobre sí mismo y los otros (a veces en irónico, cruel desdoblamiento) es implacable. La condición esencial y actual de él y los otros –el *nosotros* de Roberto Matta– es la misma. Ella hace surgir un incontenible sentimiento de solidaridad en sus poemas. Su trabajo sobre el dolor se transforma en un esfuerzo por superar, siquiera en parte, esta condición. El impacto de la Guerra Civil Española contribuyó decisivamente a indicarle el camino. También el recuerdo de las raíces perdidas de la vida comunitaria y ecológica en su patria de los Andes. Como señala Guillermo Sucre, *España, aparta de mí este cáliz* (1939) expresa una transfiguración en el poeta y propone una transfiguración en los hombres. El individuo desaparece en la comunidad, es la comunidad la que obtiene la justicia con su lucha y su trabajo. Estos poemas no son signo de una conversión en Vallejo, sino de un acendramiento, una plenitud o perfección de sus sentimientos y reflexión³⁸.

Junto a Neruda –y de otra manera Huidobro y Guillén– es Vallejo una de las figuras claves de la poesía latinoamericana. Ellos son los fundadores de la poesía actual. En el Perú mismo, la publicación de *Trilce*, desapercibida por la crítica oficial, tuvo gran influencia en el desarrollo del vanguardismo, que dio lugar a poetas tan importantes como Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), Emilio A. Westphalen (1911), Martín Adán (1908-1984) y César Moro (1903-1956), poeta errante que nos entregó alucinadas imágenes de su tierra y de la vida. Tanto Moro como Westphalen se acercaron al surrealismo, tan duramente criticado por Vallejo, que lo consideraba una manifestación alienada –un juego de salón– de la burguesía en decadencia^{38 bis}. Por el contrario, el

³⁸ Sobre Vallejo (fuera de las indicaciones anteriores), A. Escobar, *Como leer a Vallejo*, Lima, Villanueva, 1973; R. Gutiérrez Girardot, “C.V. y la muerte de Dios” (1970), en *Horas de Estudio*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pp. 91-112; A. Melis, “L’austero laboratorio di V. e il distacco dalla avanguardia”, *Letterature d’America*, Roma, III, 11 (1982), pp. 35-59 (notable estudio sobre la relación crítica de V. con la vanguardia); R. Paoli, *Mapa anatómico de C.V.*, Firenze, D’Anna, 1981.

Y por cierto los estudios de X. Abril, entre ellos, *V C.V. o la Teoría Poética*, Madrid, Taurus, 1963. Otra interpretación en los numerosos trabajos de Juan Larrea.

^{38 bis} C. Oquendo de Amat publicó en 1927 sus *5 metros de poemas*. De M. Adán, vid. ahora su *Obra Poética* (1928-1971). Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971. De C. Moro, en español, *La Tortuga Ecuestre*. Lima, Trigondine, 1957; *Los Anteojos de Azufre*. Lima, Trigondine, 1957. De E.A. Westphalen, sus *Insulas Extrañas* (1933) y *Abolición de la Muerte* (1935, reunidas ahora –junto a otros poemas– en *Otra Imagen Deleznable*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

pensador marxista Mariátegui –figura decisiva para la introducción y discusión del vanguardismo en Hispanoamérica– veía en el surrealismo, al menos en su etapa heroica, una superación del realismo burgués y una posibilidad de recuperar y amplificar la representación de la realidad en la literatura. Para Mariátegui (1891-1930), la realidad podía encontrarse “por los caminos de la fantasía”, que podía completarla, además, con la representación de la esperanza posible, la utopía de América.

El vanguardismo en Chile y Pablo Neruda

Los cambios que promueve el vanguardismo se advierten temprano en Chile. Ya sabemos que la producción vanguardista de Huidobro comienza en 1917, aunque fuera del país. Las nuevas tendencias no se manifestaron en Chile tanto en la fundación de escuelas o estilos colectivos, cuanto en la producción literaria de una serie excepcional de poetas: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva, Luis Omar Cáceres (1906-1943), entre otros.

El más discutible de estos poetas continúa siendo Pablo de Rokha (1894-1968). Sus primeros textos, grandilocuentes, de ambientación cósmica, torrenciales, denuncian la lectura del futurismo. Su estilo se consolida en *U* de 1926. Es un escritor disparejo. Como los futuristas rusos, evolucionó rápidamente a la literatura políticamente comprometida. El sino de su vida y obra acaso esté premonitoriamente resumido en sus propios versos: “y nosotros nos acordaremos/ de todo lo que no hicimos y pudimos y debimos y quisimos hacer”.

Los *Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* (1924) de Pablo Neruda (1904-1973) han sido escritos ya con conocimiento de las libertades vanguardistas. No sólo hay una sintaxis traída de la prosa, imágenes novedosas –“socavas el horizonte con tu ausencia”–, sino también la representación de un erotismo que ha roto los marcos represivos en que lo mantenía la retórica postmodernista.

Un texto directamente relacionado con las experiencias vanguardistas es, sin duda, *Tentativa del Hombre Infinito* (1926). Consta de quince secuencias que contienen la “experiencia frustrada de un poema cíclico”, en palabras del propio Neruda³⁹. Las secuencias carecen de puntuación y mayúsculas, los versos han

³⁹ P. Neruda, “Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos”, *Mapocho*, II, 3 (1964), pp. 180-182. Sobre THI, vid. H. Loyola, “THI: 50 años después”, *Acta Litteraria*, Budapest, XVII, 1-2 (1975), pp. *Modern Philology*, 73 (1975), pp. 136-147; A. Sicard, *El pensamiento poético de P.N.*, Madrid, Gredos, 1981 (libro fundamental para el estudio de Neruda).

abandonado la medida y la rima, la sintaxis es discontinua, su hilo suele distorsionarse, la escritura (parece que) fluye automática, aunque orientada hacia un tema: el viaje hacia el infinito, es decir, hacia la liberación del tiempo, vigilada por el poeta, intermitentemente sometida a control. La serie de estrofas, la proliferación de imágenes, que no siguen una misma línea, sino que se ramifican, parece encubrir una articulación: la de un viaje nocturno –que concluye con la reiteración de la partida– en que el poeta busca anular o suspender el tiempo, reunir, en la eternización del instante, el pasado y el futuro, reintegrar el sujeto a la totalidad infinita, aún concebida, creo, como cosmos, bien que material. Pero el libro “no alcanzó a ser lo que quería”⁴⁰, no sólo en tanto testimonio del fracaso del sujeto poético en su intento de superar o suspender la temporalidad, sino en tanto discurso poético que muchas veces no logra configurar las imágenes intentadas con la intensidad y consistencia necesarias.

Expresión del angustiado reconocimiento de la temporalidad de la vida serán los poemas de *Residencia en la Tierra* (1933, 1935), escritos entre 1925 y 1935. Los poemas de este libro representan una experiencia contradictoria, y que el poeta no puede resolver, entre su oscuro sentimiento de pertenencia a la naturaleza, entre su anhelo de comunicación y la más extrema sensación de aislamiento y extrañeza respecto de sí mismo, la naturaleza y los otros hombres. Su existencia transcurre en una especie de *presente dilatado*, separado de sus “perturbados orígenes” (a cuya recuperación y descripción, como base de su materialismo, dedicará gran parte de su trabajo y meditación poética posteriores). El sujeto residenciario –“como un vigía tornado insensible y ciego”– registra que no sólo la apariencia de las cosas cambia incesantemente, sino que el núcleo mismo de ellas y de sí mismo está constituido por una permanente desintegración. La desintegración toma la forma de un movimiento cíclico en la naturaleza. Pero en poemas como “El fantasma del buque de carga” comienzan a penetrar las imágenes de una naturaleza parcial, regionalmente contaminada por la actividad del hombre. Y ya en “Galope muerto” –el primer poema del conjunto– este movimiento cíclico de la naturaleza muestra desajustes que más bien exhiben un desarrollo entre la regularidad y la catástrofe⁴¹.

La temporalidad es la dimensión negativa del hombre y la materia. El sujeto residenciario la experimenta como un desgaste, una consunción incesante

⁴⁰ Pablo Neruda *art. cit.*

⁴¹ En momentos posteriores de su obra –sobre todo en su poesía última y póstumamente publicada– el poeta intensifica su indagación de las relaciones entre la praxis histórica y una naturaleza que da indicios de tener un desarrollo (aunque no en el sentido de Engels).

de sí mismo. En su (im)propia existencia no vislumbra la posibilidad de un cambio, es decir, de un porvenir diverso. En los otros –“ven conmigo a la sombra de las administraciones”– contempla la acumulación de pequeñas muertes literarias diarias en una vida alienada, no vivida, que ha hecho perder de vista o encubierto lo que aún percibe y siente el poeta solitario: “la tierra y el fuego/ las espadas, las uvas”, pero también la muerte como horizonte definitivo del individuo, es decir, como el otro extremo –también “perturbado”– desde el que debería tensarse, llevarse a cabo su vida expropiada.

Contribuciones importantes del vanguardismo se encuentran integradas en el extraño estilo de *Residencia en la Tierra* –que tan vasta influencia habría de tener en la poesía de lengua española– y en su angustiado y contradictorio contenido: imágenes que acercan elementos distantes de la realidad, inesperadas sinestesias, sintaxis anómala, prosódica, vocabulario cotidiano, penetración en niveles desacostumbrados de la realidad y la psique, fragmentación: “...percibir/ entonces, como aleteo inmenso, encima,/ como abejas muertas o números,/ ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar”^{41 bis}.

La “deshumanización del arte” que promovió un sector de la vanguardia fue siempre ajena a la concepción y práctica nerudianas de la poesía. Su crítica de 1935 a la poesía pura –que hemos citado más atrás– es suficientemente explícita. Por esos mismos años, el estallido de la Guerra Civil Española iba a precipitar su descubrimiento del ser social e histórico del hombre.

Tampoco era “deshumanizada” la producción poética de dos importantes poetas surgidos del vanguardismo en Chile: Rosamel del Valle y Humberto Díaz-Casanueva (1907).

Ambos publicaron su primer libro en 1926. *Vigilia por dentro* (1931) del segundo, es ya una contribución relevante a la exploración vanguardista del lenguaje y la realidad. Sus poemas amplifican la visión de la interioridad del hombre, penetran en su profundidad abisal e interrogan sus dimensiones desconocidas, sus propias y “ajenas sustancias”. El ser es más que el mero correlato de la conciencia, se prolonga en el sujeto “en viejas dinastías de secretos” y va más allá de sus límites como individuo, como contingencia. La relación del hombre con el ser es indigente y está bloqueada por una serie de rupturas y

^{41 bis} Sobre P. Neruda: A. Alonso, *Poesía y Estilo de P.N.*, Buenos Aires, Losada, 1941; J. Concha, “Interpretación de *Residencia en la Tierra*”, Mapocho, 2 (1963), pp. 5-39; J. Concha, *Neruda: 1904-1936*, Santiago, Universitaria, 1972; A. Flores (ed.) *Aproximaciones a Neruda*, Barcelona, Ocnos, 1973; A. Melis, Neruda, Firenze, Nuova Italia, 1970; G. Bellini, *Neruda, la vita, il pensiero*, Milán, Accademia, 1973. G. Morelli, *Strutture e Lessico nei Veinte Poemas de Amor*, Milan, Cisalpino Goliardica, 1979; A. Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981, H. Loyola, “Pablo Neruda: Propuesta de una Lectura”, en P.N. *Antología Poética*, Madrid, Alianza, 1981 (con bibliografía selecta).

condicionamientos gnoseológicos. La visión poética rescata fragmentos de este ser excesivo, nos entrega imágenes de él, pero no es capaz de retenerlo continuamente, se le desprende y nos vuelve a dejar en la penumbra, desorientados. La poesía es “testimonio doliente” –es trabajo: “un amargo juego dialéctico”– y es revelación heroica en el tiempo. La poesía empuja nuestros límites existenciales: es apertura y cerrazón (o conclusión) simultáneas o rápidamente sucesivas. La poesía se introduce en los sueños, en la historia y prehistoria, en las corrientes profundas de la psique (“nadando entre grandes olas rígidas/ abro cajones llenos de/ serpientes” nos dice en 1969) o emerge de ellas. No pierde, sin embargo, contacto con la realidad contingente de su existencia: en un fragmento de *Los Penitenciales* (1960) reclama “un asa de piedra pegada/ a mi mano/ para empuñar mi muerte”. Más adelante –en *El Sol Ciego*, 1969 – reintegra la nada al ser del hombre: “En qué parte de mí/ me extendiendo hasta no ser?”.

Quizás sea necesario admitir –aunque rechinen los dientes al enunciar esta noción– que en su escritura persiste el *símbolo*, ¿un espejismo?, según ha declarado él mismo repetidas veces, como una imagen o visión en la que aún no se segrega –o se disgrega– “la idea”. Sus imágenes proceden predominantemente de la vista, pero también del olfato, el oído, el gusto o el tacto –este último adquiere inusitada relevancia– y suelen mezclar sus materiales. Son parte de un estilo hermético que –acorde con los designios de esta poesía– se ha mantenido en la producción posterior de Díaz-Casanueva⁴².

No menos hermética es la poesía de Rosamel del Valle (1900-1965) y el oscuro esplendor de sus imágenes, en que se entraman polifónica, catástroficamente “los estambres del sentido y el conocimiento con el ruido de la última luz”. La poesía no es para él un “simple sport de los vocablos”, como podría parecer, o un relajado automatismo; todo lo contrario, es un *campo de juego* en que se organizan y emergen las imágenes a partir de su *contacto* con la realidad. La actividad poética es, simultáneamente, tanteo, vivencia y difícil expresión, no siempre lograda. *Mirador*, su primer libro, es de 1926. Casi diez años más tarde, observó que “la imagen de este otro espacio no puede ser REAL del todo... entonces, ¿qué sería la poesía? Nada más irreal que la existencia”⁴³.

⁴² Algunas obras de Díaz-Casanueva: *El aventurero de Saba* (1926), *Vigilia por dentro* (1932), *El blasfemo coronado* (1940), *Réquiem* (1945), *Los Penitenciales* (1960), *El sol ciego* (1966), *Sol de lenguas* (1969). J. Olivio Jiménez lo ha estudiado en “Hacia el pensamiento poético de HDC”, *Hispanoamérica* 30 (1981), pp. 83-98. Antes: R. del Valle, *La violencia creadora. Poesía de HDC*, Santiago, Panorama. 1959.

⁴³ En E. Anguita y V. Teitelboim, *op. cit.*

En “El viajero y sus raíces” (1939), éste se presenta como “un cuerpo de cuerdas radiantes en una invasión destruida” y contempla “con qué ruido se rompen mis espejos, mis lenguas, mis anillos de contacto/ a través del sol que se olvida de sus muertos”. No sólo la interrogación o el lamento elegíaco surgen de su experiencia, sino más bien –sobre todo en su poesía final– la celebración o glorificación gozosa del espectáculo de la caducidad general del universo⁴⁴.

El vanguardismo en Cuba y Nicolás Guillén

La *Revista de Avance* (1927-1930) fue el órgano de expresión más frecuente del vanguardismo en Cuba. Fundada, entre otros, por Alejo Carpentier, Jorge Mañach y Juan Marinello, colaboraron en ella todos los poetas que tuvieron significación para el vanguardismo cubano, con la excepción del más importante de todos: Nicolás Guillén.

La estrecha dependencia en que estaba Cuba respecto de los intereses de empresas norteamericanas había conducido también a una subordinación política extrema y a una profunda corrupción de la vida política y social. En este contexto, señala Jorge Mañach, el vanguardismo fue “una especie de fuga, una sublimación inconsciente de aquella actitud marginal en que creíamos deber y poder mantenernos para salvar la cultura”⁴⁵. Pero el vanguardismo contenía también un poderoso germen de protesta y rebeldía.

La persistencia en una actitud que marginaba la política y los problemas sociales de su expresión poética, condujo a la “poesía pura” de autores como Eugenio Florit y Emilio Ballagas. Antecedente de esta tendencia es Mariano Brull (1891-1956), que había comenzado como poeta del intimismo postmodernista, pero que en *Poemas en Menguante* (París, 1928) se orientaba decididamente por los caminos de la poesía pura (según las indicaciones del Abate Brémond). En este libro, sin embargo, hay poemas en que predomina el juego con los sonidos, un uso onomatopéyico y autónomo del sonido que es indicio de que los experimentos vanguardistas no lo habían dejado indiferente.

⁴⁴ Algunas obras poéticas de R. del Valle: *Mirador* (1926), *Poesía* (1939), *Orfeo* (1944), *El joven olvido* (1949), *Fuegos y ceremonias* (1952), *La visión comunicable* (1956), *El corazón escrito* (1966).

⁴⁵ J. Mañach, *Historia y Estilo*, La Habana, 1944, p. 96. Sobre el vanguardismo en Cuba, vid. el estudio de R. Fernández Retamar, *La poesía vanguardista en Cuba*, La Habana: Orígenes, 1954.

Eugenio Florit (1903) fue un poeta discreto, controlado, contemplativo, que correlacionó la percepción y el concepto en *Trópicos* (1930) y *Doble Acento* (1937), recogiendo los ejemplos de poesía pura en Juan Ramón Jiménez y Guillén (Jorge, el otro). Pero en los poemas de *Asonante final* (1950) se aproxima a la "poesía conversacional", prestigiada en las preferencias actuales de estilo.

Emilio Ballagas (1908-1954) también practicó la poesía pura, la poesía como evasión de la historia, juego de palabras, reclusión en el mundo de los sentidos, que se celebra, desdén por lo anecdótico. Pero bajo la superficie jubilosa late la angustia y el desamparo. Es lo que expresa "Elegía sin nombre" (1936), en que se representa el amor como una forma fugaz o ilusoria de relación con el prójimo. La poesía siguiente de Ballagas reitera un sentimiento de soledad radical y lo integra a una concepción cristiana de la vida. En su etapa anterior, en 1934, había publicado *Cuadernos de Poesía Negra*, que constituye una notable contribución a la representación del mundo afrocubano. El juego de palabras, sonidos, imágenes, ritmos, de poemas como "Elegía de María Belén Chacón" nos comunica también un mensaje de crítica social.

La figura más importante que surge del vanguardismo poético en Cuba es, sin duda, Nicolás Guillén (1902). La aparición de sus primeros poemas negros y mestizos —entre 1930 y 1934— fue un acontecimiento histórico literario cuya significación iba a trascender los límites de la literatura cubana. Guillén incorpora a la gran poesía no sólo un vasto sector social, sino también formas expresivas originadas en la cultura negra, mestiza o criolla de esta región americana⁴⁶.

El negro y el mulato no están vistos en estos sólo como representantes de una raza o una mezcla de razas: ellos son en su poesía parte substancial de las clases sociales explotadas y oprimidas durante siglos por los imperialismos extranjeros y las propias clases dominantes. Guillén *canta* (esta es la palabra más apropiada) la alegría del pueblo cubano, su capacidad de encontrar felicidad espiritual y corporal aún en medio de las peores condiciones. Los poemas expresan, rescatan el mundo y la cultura oprimida del pueblo, pero denuncian también las injusticias a que está sometido. La función de crítica social se intensifica aún más en la poesía posterior de Guillén. *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937) contiene un tipo muy eficaz de

⁴⁶ Sobre la poesía de la "negritud" y de la fusión "criolla" de las culturas de África y América **—sobre lo que hay ya una abundante bibliografía— vid. el artículo informativo "La 'negritud' en las literaturas antillanas" de J.A. Portuondo, en *Letteratura d'America*, Roma, I, 4-5 (1980), pp. 198-204.

poesía argumental. Culminación de esta etapa en la evolución de Guillén es *El Son Entero* (1946), que incluye poemas escritos entre 1929 y 1946. Como en Vallejo y Neruda, la Guerra Civil Española iba a tener un fuerte impacto en la vida y la obra de Guillén.

Decisivo en la elaboración de su poesía social es que quien habla y canta en sus poemas es un *poeta mestizo*, que ve la realidad desde el punto de vista de su propia clase y cultura. Su concepción de la poesía y muchos de sus recursos expresivos los recoge Guillén de tradiciones culturales que, en gran parte, provienen de África y se han conservado y transformado *oralmente*. Las onomatopeyas, rimas agudas, ritmos, cadencias, repeticiones, estribillos, paralelismos que caracterizan sus poemas vienen de una poesía oral, ritual, que se escucha, canta e incluso danza colectivamente. Quizás sea excesivo afirmar —como lo hace Martínez Estrada en un extraordinario ensayo— que Guillén introduce, en la literatura hispanoamericana, una poética completamente nueva, que descalabra las bases de la poética castellana, que sería una forma soterrada de "dominación espiritual y social". Pero sí es notorio que la poesía de Guillén es novedosa y subversiva en el contenido y en la forma. Su lengua no es sólo el español popular de Cuba o, mejor dicho, lo es también, pero utilizado de un modo diverso al de la poética castellana, culta y popular. Los poemas de Guillén son orales, para ser escuchados en las calles, mercados, plazas. Las onomatopeyas, las palabras están usadas *fisiognómicamente*, es decir, son parte del mundo que expresan. Los oyentes de estos poemas los comprenden por medio de su participación en cuerpo y alma. Los poemas evocan el pasado de los pueblos ágrafos, las derrotas, las luchas, y cantan su presente derrotado y su rebeldía. Son poesía subversiva porque denuncia y también porque enaltece y renueva la cultura de los oprimidos⁴⁷.

Nicaragua y los fines del vanguardismo

Tardía e intermitente fue la aparición del vanguardismo en Nicaragua. En un comienzo, hasta avanzados los años 30, se reduce a la actividad de José Coronel Urtecho (1902), que ataca la pervivencia de la retórica modernista, que él distingue cuidadosamente de la obra de Rubén Darío y su significación para la poesía de lengua española. Coronel Urtecho es un poeta experimental, que ensaya y juega con los más diversos estilos y a veces también expresa profundos

⁴⁷ Sobre N. Guillén, A. Augier, E. Martínez Estrada, *La poesía de N.G.*, Buenos Aires, Calicanto, 1977 (1ª ed. 1966); L. Iñigo Madrigal, "Introducción" a *Summa Poética de N.G.*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 13-46 (con bibliografía selecta).

sentimientos (por ejemplo, en un largo poema a su mujer, relativamente reciente). Bajo la influencia de Ezra Pound y otros poetas norteamericanos, introduce en la poesía nicaragüense la imagen imprevista, el montaje y la inclusión de textos ajenos en la propia creación. Este último quizás sea su aporte más importante para una concepción y práctica renovada de la poesía, en que el poeta no es más un sujeto singular, elevado y celoso de su originalidad, sino, al revés, un sujeto intercambiable, de rasgos compartidos, semejante en todo a sus semejantes. Coronel Urtecho es un experto en la dislocación o descolocación. Utiliza *fuera de contexto* incluso el verso medido y las estrofas tradicionales. Gran parte de su producción está recogida en *Pol-La D'Ananta Katanta Paranta* (1970)⁴⁸.

Las proposiciones de Coronel Urtecho y el vanguardismo internacional fueron recogidas por poetas más jóvenes, como Joaquín Pasos (1914-1947), autor de *Poemas de un Joven* (1962) y Pablo Antonio Cuadra (1912), autor de *Poemas Nicaragüenses* (1934) y muchos otros libros. Tanto Coronel Urtecho como estos dos poetas –que deben ser considerados postvanguardistas– investigaron las posibilidades expresivas de la lengua coloquial. Uno de sus resultados fueron los “poemas chinfónicos”, que son una variedad temprana de lo que más tarde se ha llamado “poesía conversacional”. Hace poco, Pablo Antonio Cuadra ha recordado que ellos “intentaron la oralización de la poesía, devolverla al habla”. En su desarrollo posterior, estos poetas hicieron tema preferente de su poesía a su propia tierra, Nicaragua, su naturaleza, sus luchas sociales, su historia, sus raíces indígenas. Son, en este sentido, un antecedente de Ernesto Cardenal.

Importantes poetas que comenzaron su trabajo innovador a comienzos de la década del 40 no pueden ser considerados vanguardistas en el mismo sentido que los poetas anteriores. Ellos ya no se oponen directamente al modernismo y sus secuelas, sino que elaboran sus poemas en referencia inmediata al sistema expresivo y las concepciones de la poesía comenzadas por el vanguardismo (o primer vanguardismo). Poetas como José Lezama Lima (1910-1976), Octavio Paz, Nicanor Parra (1914) o Gonzalo Rojas (1917) realizan su teoría y su práctica de la poesía en una relación de continuidad o contradicción, total o parcial, con el sistema inaugurado por el vanguardismo.

⁴⁸ Vid. G. Bellini, “JCU: entre la magia y la angustia”, en homenaje a J.C.U., *Cuadernos Universitarios*, León, 16 (1976), pp. 121-129.