



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.



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



Deslinde de la noción de vanguardia*

El vanguardismo es una peripecia literaria que pertenece ya al pasado. Con escasas excepciones, atrae irresistiblemente –como un magneto– aún a aquellos que le niegan toda eficacia. Una noción clara de lo que haya sido –al menos en Hispanoamérica– todavía no existe. El vanguardismo no ha sido aún investigado ni pensado suficientemente. La caracterización provisional que aquí se expone hará con seguridad agua por todas partes. Se reduce a enumerar algunos rasgos suyos, que se proponen como probablemente distintivos. No pretende abarcar la totalidad del vanguardismo hispanoamericano ni que todos los rasgos enunciados estén presentes en cada una de las obras que puedan asignarse a las numerosas manifestaciones vanguardistas en nuestras tierras. Aspiran a ser una construcción auxiliar (una especie de nave espacial o marina) que antes de deshacerse nos alcance a iluminar críticamente algunos sectores de la vasta aglomeración vanguardista, de sus ruinas, pero también de sus espléndidos edificios y de los caminos que, desde él, conducen a algunas de las obras más importantes de nuestro siglo.

No es difícil admitir que el modernismo –o parte de él– había asumido la modernidad literaria y la modernidad de la vida. Gutiérrez Girardot ha mostrado –en un decisivo ensayo, repleto de sugerencias– que el proceso de secularización de la imagen del mundo comienza, en el ámbito hispanoamericano, con el modernismo¹. La “muerte de Dios” –preparada por los pensadores del Siglo de las Luces y llevada a su divulgación más clamorosa por obra y gracia de Nietzsche– adopta en Hispanoamérica, entre otras, la forma de la crisis religiosa. La trascendencia se vacía de su contenido tradicional o más radicalmente es negada en su

* La bibliografía sobre la vanguardia Latinoamericana ha aumentado vertiginosamente en los últimos quince años. Yo mismo he agregado algunas ideas en “Figura de la Vanguardia”, *Revista Chilena de literatura*, 33 (1988), pp. 133-138. Imprescindibles son *Manifiestos, proclamas y políticas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, recopilación y estudios de Nelson Osorio y *Las vanguardias Latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991, Ed. de Jorge Schwartz.

¹ R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

existencia. La negación o puesta en duda de una parte de la totalidad, la fundamental, afecta necesariamente al resto, es decir, al mundo. Éste deja de ser sentido o comprendido literariamente como un conjunto ordenado o, por lo menos, ordenado desde afuera, desde la trascendencia. Ya no hay relación segura con un fundamento. La vida, la realidad se han desatado. La experiencia se hace, en parte, fragmentaria. El poeta da cuenta de las sensaciones. Pero aspira al encuentro de un fundamento en que vuelvan a re-unirse el yo y la realidad externa. De esta carencia, de esta búsqueda existencial y cognoscitiva, surge el símbolo modernista y otros recursos expresivos. Su propósito es el registro y expresión de las "correspondencias" entre los distintos correlatos fragmentarios de la experiencia y una totalidad oculta, que no puede aprehenderse directamente como totalidad, pero que constituye el fundamento, lugar de origen y pertenencia del sujeto. En la poesía de Rubén Darío esta totalidad está aprehendida, presentida y representada como "la selva sagrada", esto es, como la naturaleza pánicamente organizada. Misión (no función) sagrada del poeta es la recuperación y representación de esta armonía (que se logra sólo esporádicamente y, además, no allana todos los abismos del "yo y el no yo"). La determinación ideológica de este sentimiento de pertenencia a la naturaleza —esto es, la reintroducción de la divinidad en la materia, su animificación— es justamente una de las dimensiones del modernismo contra las que reacciona con la máxima vehemencia el vanguardismo. Corresponde ella a la sublimación general de que se acusa en bloque a la literatura inmediatamente anterior: sublimación de la poesía, de la realidad que representa y de la función y posición social del poeta.

Para los vanguardistas, el poeta ha de bajar de las cumbres en que se creía o lo creían situado. El poeta modernista no sólo es "inspirado" —es decir, alcanza una relación exclusiva de conocimiento consigo mismo y con la realidad—, sino que es también un artífice, un conocedor de los instrumentos para la elaboración de los poemas. El poeta modernista conoce su oficio. Es un profesional que, en la mayoría de los casos, no obtiene reconocimiento —ni social ni económico— por parte de la sociedad burguesa. A veces asume la investidura de sacerdote (privado) de la religión del arte: aquella que vincula a los iniciados con el fundamento, la "selva sagrada" o cualquier otro sustituto de la religión otrora universal y ya históricamente en crisis. Hay seriedad (necesidad de creer, desesperación y esperanza) y hay teatro. Gutiérrez Girardot recuerda oportunamente la advertencia de Zaratustra de que "los poetas mienten demasiado" y que el mismo Nietzsche —en los *Ditirambos de Dionisio*— califica sarcástica, sangrientamente al poeta de "sólo poeta, sólo bufón"². Desde su materialismo

² R. Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, pp. 152-157.

positivo y contingente —del que ellas mismas eran actores o víctimas— las clases hegemónicas habían captado el carácter bufonesco de estas pretensiones metafísicas —en el sentido prematerialista del término— y privadamente religiosas de los poetas de fines del siglo.

Pero la crítica vanguardista no surge de estas bases —de este materialismo vulgar, de esta defensa de intereses de clase, de esta legitimación ideológica de este optimismo positivista que aliena y cosifica las relaciones humanas—, sino precisamente contra estas bases, contra esta burguesía que no sólo había marginado a los poetas: esto era lo menos grave, sino que no había trepido en desatar las más espantosas guerras en su desarrollo y competencia por el mercado mundial. Esta crítica engloba a los poetas en la medida que se los acusa de haber tomado parte —voluntaria o involuntariamente— en la mascarada: no sólo porque su interioridad se parecía demasiadas veces al *intérieur* de las habitaciones burguesas y, en este sentido, separaban también el espacio privado del público³; no sólo porque la naturaleza a menudo se convertía en una ninfa (retratando de paso a una querida o a la querida de un magnate, cuando de pintura se trataba); o porque —como Enrique Larreta o Ricardo Jaimes Freyre— hayan falsificado, es decir, en el mejor de los casos, sublimado épocas pasadas de la historia: la España de Felipe II convertida en escenario de novela neogótica o una imposible antigüedad germánica; o porque, como Rubén Darío, hayan idealizado ingenuamente nuestro pasado indígena (a la manera, claro, como los *peintres pompiers* habían convertido a galos y francos en heroicos, monumentales antepasados de la burguesía francesa). No sólo por estas deformaciones de la realidad, que querían pasar por mimesis histórica del pasado y del presente, sino porque más radicalmente —salvo unos pocos, es claro, los que serían enseguida reconocidos como precursores: Lautréamont, Rimbaud, Sade— habían traicionado, tergiversado, a veces inocentemente, es cierto, la propia posición del poeta y la función social de la poesía. Este es el sentido radicalmente crítico que tiene, creo, la *empresa de desublimación* que emprendieron —desde distintos ángulos— sucesivos y simultáneos movimientos de vanguardia. Una crítica que está tanto desplegada explícitamente en los múltiples manifiestos y ensayos críticos del vanguardismo, cuanto contenida en los rasgos de su producción misma.

El poeta no está arriba ni está inspirado desde arriba. El origen trascendente de su capacidad desaparece. Todavía más, la dirección desde la que se supone que proviene la poesía llega incluso a invertirse en algunos casos. Para

³ Vid. W. Benjamin, "París, die Hauptstadt der XIX Jahrhunderts", *Illuminationen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1961, p. 193 y ss.

los surrealistas, como se sabe, la poesía o algo más que ella surge de la liberación del inconsciente. Y cuando Vicente Huidobro califica al poeta de "pequeño Dios" reintroduce (in)voluntariamente a la divinidad en el horizonte, más exactamente en su *Horizon Carré* (1917). Pues este inédito atributo de Dios –su pequeñez– lo minimiza, es decir, lo anula y convierte en un simpático camarada de juego: "el adjetivo cuando no da vida, mata" advertía Huidobro en esta misma "Arte Poética" de 1916. Pero la negación más escandalosa del origen trascendente de la inspiración –situada en el extremo de la desublimación del poeta– proviene de la actividad dadaísta. De Tristán Tzara es la conocida fórmula para fabricar poemas: recortar palabras de un periódico, meterlas en un cambucho y sacarlas al azar.

La pérdida de vista de la trascendencia –al menos dentro del horizonte público del arte y el pensamiento crítico– condujo, paradójicamente, a una *amplificación vertiginosa de la realidad* representada y referida en la literatura⁴. Los escritores exploraron de arriba a abajo la realidad, tanto micro como macrofísica, penetraron las profundidades de la psique, se hicieron cargo de la técnica y sus productos, descubrieron dimensiones literariamente inéditas del tiempo y del espacio, cayeron en ellas, las inventaron. La realidad susceptible de experiencia y representación no coincidía con la realidad del realismo ni con el más allá inefable del símbolo y las correspondencias modernistas. La realidad del "realismo burgués" y sus variantes resultaba insoportablemente estrecha y mediatizada por reducciones ideológicas que iban desde el optimismo positivista –concepción del progreso humano que arrastró a la conocida serie de conflictos bélicos– hasta determinismos que disolvían y desresponsabilizaban al individuo (que era la supuesta base y meta de la época burguesa). La amplificación y liberación de la realidad se transformaba, así, simultáneamente en una crítica a las imágenes represivas y mutiladas que comunicaba el realismo y el naturalismo burgués y desacreditaban también la mayor de los recursos expresivos que se habían heredado de la llamada "literatura burguesa". Es de este imperativo práctico –la confluencia de un rechazo moral y de necesidades cognoscitivas– que surge la búsqueda de nuevos y más adecuados recursos expresivos y constructivos en el vanguardismo. Los "nuevos niveles de realidad" –como los llaman

por comodidad los estudiosos, soslayando de paso sus dimensiones prácticas– exigían una modificación aparentemente radical del concepto y praxis de la poesía, cuando no su eliminación como medio para la liberación del hombre.

Las búsquedas de los diversos grupos y poetas vanguardistas –de ambos lados del Atlántico– se desplegaron aproximadamente entre las dos guerras mundiales. Fueron sucesivas y simultáneas y nos entregaron múltiples dimensiones de lo que, en sentido amplio, puede llamarse realidad. Por el momento, no es posible realizar aquí un registro empírico y una discusión crítica de todas y cada una de estas dimensiones. Sólo quisiera mencionar una, la del juego –la actividad, la relación lúdica–, por las consecuencias que tendrá para la comprensión del arte y para la reestructuración del espacio y las relaciones entre el azar, la necesidad, la probabilidad, etc. (recuérdese, por ejemplo, que en el creacionismo el libre o arbitrario juego formal conduce al descubrimiento de relaciones formales poéticamente necesarias)⁵.

También para una hipotética Oficina Central del Vanguardismo hubiera sido inaprehensible como conjunto la totalidad referida en la dispersa producción vanguardista. Pero no sólo debido a la cantidad masiva de obras y a los encontrados niveles de realidad referidos. Es muy probable que para un número significativo de vanguardistas resultaran inabarcables los materiales y las experiencias propias y ajenas con que trabajaban. Apollinaire –en su conocida "Jolie rousse" solicitaba para los poetas que combatían "en las fronteras de lo por venir" la conmovida piedad que se tiene con los héroes. Pocos años más adelante, uno de sus herederos más que legítimos, el poeta creacionista, proclamaba orgulloso la invención de un nuevo mundo en el Nuevo Mundo. Ambos –y muchos con ellos– comprendían el vanguardismo como una aventura, una alborozada empresa de descubrimiento. Pero en estos "tiempos heroicos" del vanguardismo, los poetas y artistas no solamente andaban en busca de "extraños y vastos dominios": también *estaban donde no querían estar* y ello desde hacía tiempo: en medio de una guerra ("parecía que la guerra no terminaría nunca" recuerda Tzara) proclamada por todas las partes en virtud del "Honor, la Patria, la Familia, el Arte, la Religión, la Libertad, la Fraternidad"⁶ o sumidos en países subdesarrollados en que imperaba

⁴ No se contradice con la existencia de poetas cristianos la circunstancia de que deban actuar en una sociedad en que la religión ya no es universalmente practicada y aceptada. "El mundo secularizado demanda de nosotros, católicos, no la retirada de él, sino, al contrario, la toma de iniciativas dentro de él", dice J.L. Aranguren en *La Juventud Europea y otros Ensayos* (1965), cit. de *Obras*, Madrid, Plenitud, 1965, p. 871. Vid. ahora el reciente –y discutible– *Hombre y Dios* de X. Zubiri, Madrid, Alianza Ed., 1984, en que se propone un Dios trascendente "en" las cosas.

⁵ El juego es esencial para diversas manifestaciones del vanguardismo y, por tanto, para la caracterización misma del vanguardismo en general. Ortega y Gasset –en *La Deshumanización del Arte*, 1925– fue uno de los primeros, en el ámbito español, en percibir la significación del juego en la cultura contemporánea.

⁶ T. Tzara, *Le Surréalisme et l'Après Guerre*, París, Nagel 1948, p. 17.

la más atroz injusticia, también en nombre de Occidente, es decir, de la inserción neocolonial en el sistema económico planetario.

La creciente alienación y cosificación, la experiencia dispersa, fragmentaria de la vida –cuya primera expresión moderna es, según Benjamin, *Les Fleurs du Mal*– la contradicción entre la moral patrocinada por el Estado burgués y los hechos habían llegado a límites históricamente insostenibles.

En este clima exasperado se dice que Tzara habría jugado al ajedrez con Lenin y nada tiene de asombroso que para él (un poco más tarde, es cierto) y mucho más rápido para los dadaístas alemanes haya sido más urgente cambiar la sociedad –por obra de la revolución– que el arte⁷.

Pero quienes insistieron en ocuparse de la producción literaria y artística –también como medio de agitación política, que es uno de los modos en que la vanguardia fue subversiva– traían o encontraban materiales, los decisivos, para los que no había recursos expresivos en la poética anterior (salvo lo suministrado por precursores como Lautréamont que, por lo demás, los propios vanguardistas rehabilitaron). El correlato de sus experiencias, experimentos o imaginación excedía desmesuradamente las posibilidades expresivas de los recursos heredados o ya desde el comienzo las rechazaban por considerarlas contaminadas precisamente de la ideología represiva que ellos querían combatir hasta sus últimas consecuencias. Desde el punto de vista vanguardista, la mayoría de las formas heredadas –incluso la de textos críticos como los poemas de Baudelaire– amenazaban con reducir, tergiversar o, en el mejor de los casos, neutralizar el contenido novedosamente subversivo de las obras vanguardistas. Esta negativa radical a “echar nuevo vino en los viejos odres” –que reunía implícita y significativamente raíces éticas, gnoseológicas y poéticas– es uno de los motivos que explican que las obras vanguardistas difieran tanto en su construcción y apariencia de las obras anteriores.

Habiendo elegido la plena libertad (o necesidad) expresiva, los poetas vanguardistas utilizaron en la elaboración de sus obras todos los recursos que tenían a mano o podían inventar y que no tergiversaran el sentido de sus experiencias (que estaban en el fondo lejos de controlar o de poseer del todo). Uno de los principios constructivos más generalizados parece ser el *montaje*, se entiende, de elementos heterogéneos ya sea por su calidad material, procedencia, lugar y tiempo, género, especie, etc.⁸. En esta noción de montaje se puede resumir, creo, una serie de procedimientos y estructuras desde el *colla-*

⁷ R. Lacôte, *Tristan Tzara*, Paris, Seghers, 1952, p. 18.

⁸ Sobre el montaje, vid. las observaciones de P. Bürger en su importante *Theorie der Avantgarde und kritische Literaturwissenschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, III, pp. 98-116.

ge cubista hasta el “encuentro casual del paraguas con una máquina de coser en una mesa de operaciones” con que Lautréamont se adelantó a caracterizar la poesía surrealista e incluso llegó más allá. En cierta pintura cubista (de Picasso, Braque o Juan Gris) pedazos de periódico o papel de las paredes se combinan, como se sabe, con fragmentos pintados ilusionísticamente en la tela; en algunos *collages* del dadaísmo y del surrealismo (Max Ernst, por ejemplo) se desplazan espacialmente partes de las figuras en ilustraciones tomadas de revistas de la *belle époque*; o se desplazan temporalmente mezclando épocas distintas (como en el bigote decimonónico que Duchamp estampó a la Gioconda). La inserción de trozos del habla cotidiana en el texto poético –sentado en un café y recogiendo al azar frases de los transeúntes habría Apollinaire compuesto un poema– es también una forma de montaje (de discursos heterogéneos). O la concepción de la imagen como un “rapprochement de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte– plus elle aura de puissance emotive et de réalité poétique” –fecunda descripción de Reverdy⁹–, que en la práctica surrealista, y antes en el dadaísmo, condujo al encuentro, casual o voluntario, de realidades máximamente alejadas (en montaje de elementos de esferas ontológicamente diversas o normalmente separadas). La propia *écriture automatique* puede ser considerada como hallazgo involuntario (a medias, según se sabe) de un montaje sintagmática y semánticamente anormal de palabras –como en otro plano el *objet trouvé*.

En breve, el poeta vanguardista recoge todos los materiales que le parecen adecuados: materiales de segunda mano, recortes de periódicos, frases de textos científicos, de crónicas, de conversaciones de café, basuras lingüísticas (como las bravatas e insultos, ruidos, dichos populares, chistes políticos o chistes de color subido y también instrumentos de su propia confección: neologismos, secuencias sonoras (como en los poemas de Kurt Schwitters y Nicolás Guillén), imágenes creadas, sinestesias (en que se extreman las mezclas), paradojas, antítesis, ausencia de puntuación, espacios en blanco (en que se adelantó Mallarmé), etc.

El montaje de estos materiales de tan diverso origen rompe la apariencia de conjunto orgánico y suficientemente homogéneo que tenían las obras poéticas tradicionalmente, tanto desde el punto de vista de los recursos expresivos como del contenido representado o referido. Ya no hay necesariamente una correspondencia básica entre el sentido de cada parte y el todo. La

⁹ P. Reverdy, *Nord-Sud* (1918), 13 (1918), s.p.

relación de las partes con el todo, a su vez, no es más de completación y complementariedad.

Las partes no se ensamblan necesariamente entre sí. No todos los elementos presentes son necesarios o tienen una posición necesaria para aprehender el sentido que tradicionalmente se espera del conjunto. Tampoco sus partes se ensamblan perfectamente. La obra característica del vanguardismo es –siguiendo la acertada denominación de Umberto Eco– la *obra abierta*¹⁰. Es una obra “no acabada”. Su capacidad de comunicar varios “sentidos” no se apoya en la controlada orientación del texto a diversos códigos preestablecidos, como en tantos textos medievales. Al revés, respecto a la obra vanguardista parece no haber ningún código ni orden previo del mundo. Ni mundo.

Para Umberto Eco, la obra abierta instituye una nueva relación entre el artista y el público, entre el poeta y el lector. En ella, el lector es llamado a asumir un papel *activo*. Su recepción debe “completar” la obra según el “programa productivo” que ésta le ofrece.

Este nuevo lector se sitúa en el extremo opuesto del lector pasivo –apelado por las obras poéticas de estructura tradicional–, completamente elaboradas y que, en la mayoría de los casos, comportan su sentido. La obra abierta, en cambio, suele recurrir a su “programa productivo” no sólo por un truco o argucia del autor para atraer el interés de sus lectores. Puede ser abierta también –y esta es, me parece, la situación en las obras vanguardistas más significativas– porque el poeta no ha logrado referir a un solo sentido o a una totalidad de sentido los materiales que (re)presenta en su obra. El recurso al lector se transforma, entonces, en un llamado a su colaboración, a una participación activa en la búsqueda del sentido de una situación en la que el mismo lector se encuentra incluido. Pero el “programa productivo” de la obra no basta, no penetra ni abarca suficientemente el correlato –objetivo o subjetivo– de la experiencia representada.

Ya la estructura misma del montaje –que, recordemos, utiliza fragmentos de heterogénea procedencia– sugiere icónicamente la existencia de un probable fragmentarismo de base en la experiencia y la realidad representadas en las obras vanguardistas. En el creacionismo –proclamaba Huidobro– el montaje estaba al servicio de la incorporación de “mundos nuevos”, esto es, era instrumento de un acto de creación y posesión de un espacio imaginario, agregado al de la realidad y dominado por relaciones inteligibles (que en el mejor creacionismo llegan a ser necesarias). Sin embargo, parte de estos poemas –me

¹⁰ U. Eco, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani, esp. el cap. “La poetica dell’opera aperta”. Las breves citas que siguen están tomadas de este capítulo.

atrevería a decir que los más logrados– son construcciones sobre un fondo de realidad inabarcable, más exactamente, sobre la falta de fondo que señalizan y comportan, al margen de la voluntad del poeta, los fragmentos extraídos mecánicamente y con demasiada prisa de la realidad, una realidad contradictoria y, por lo menos, desconcertante, en que un asombroso progreso técnico empobrecía y cosificaba las relaciones humanas. En el otro extremo de la recepción de esta realidad histórico-social se encontraba el (des)montaje de palabras, objetos, sonidos, grafías, estructuras sintácticas, rimas, morfologías, metros, estrofas, relaciones sociales, fórmulas científicas, códigos, etc., con que César Vallejo expresaba –en los poemas de *Trilce*, 1922, coetáneos del primer creacionismo– el máximo desamparo, aislamiento y desposesión aún del propio cuerpo: “Yo me busco/ en mi propio designio que debió ser obra/ mía, en vano: nada alcanzó a ser libre”¹¹. Una sensación que se hace extensible a toda la comunidad: “Estáis muertos no habiendo antes vivido jamás... Pero en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue”¹².

Tampoco está de más recordar que el montaje no es sólo indicio del virtuosismo técnico, el esfuerzo y los conocimientos de su constructor. También es *expresión* –para hacer uso de un término de Karl Bühler– de la subjetividad del poeta y, dentro de ella, de su relación con las experiencias que quiere o necesita representar. Como parte constitutiva del signo –del texto significante– denuncia una serie relativamente amplia de disposiciones anímicas del sujeto vanguardista: entusiasmo, depresión, espíritu de aventura, denuncia, esperanza, desesperanza, compromiso político, ansia de comunión, comunión, soledad, desamparo. Pero creo que gran parte –o al menos una parte significativa– de la producción vanguardista está impregnada de un subterráneo sentimiento en que se confunden angustia, estupor, desconcierto ante una empresa que los poetas presienten que sobrepasa las fuerzas de un individuo aislado. O dicho de otra manera, ante la apariencia abisal e infranqueable, desmedida, que asume la ruptura que experimenta el poeta consigo mismo, con el prójimo, la humanidad, la historia y, sobre todo, con la materia y sus orígenes:

*Ahora bien, de qué está hecho este surgir de paloma
que hay entre la noche y el tiempo como una barranca húmeda?*¹³.

¹¹ C. Vallejo, *Trilce*, LVII, en *Obra Poética Completa*, Madrid, Alianza, 1982, p. 160. Ed. de A. Ferrari.

¹² C. Vallejo, *op. cit.*, LXXV, p. 174.

¹³ P. Neruda, “Galope Muerto”, *Residencia en la Tierra*, B. Aires, Losada, 1957, p. 12. Primera ed. 1933. El poema apareció en *Claridad*, Santiago de Chile (¿agosto de 1926?) y en *Revista de Occidente*, 81 (1930).

Es claro que los poetas anteriores se han hecho estas mismas preguntas –y a menudo con más intensidad que muchos vanguardistas– y es claro también que en su expresión y búsqueda iban más allá de las reducciones ideológicas de su tiempo. Pero a medida que se desarrolló la llamada época moderna –ese proyecto ya inacabado de que habla Habermas– se produjeron modificaciones decisivas en el ámbito concreto en que surgían estas preguntas y en el que trabajaban los poetas vanguardistas o vinculados al vanguardismo: no en el apartamiento, banalización u olvido de estas preguntas, sino en su asunción poética e incluso práctica. César Vallejo es, sin duda, uno de los poetas hispanoamericanos que –dentro de su corta vida– más lejos llegó en esta dirección. Algunos estudiosos sostienen que su segundo libro, *Trilce* (1922), se elaboró sin que Vallejo estuviera informado de las direcciones vanguardistas que se desarrollaban paralelamente a su trabajo literario¹⁴. Pero los poemas de este libro realizan la común ruptura con la poética modernista y van más allá, es decir, comienzan a emplear un lenguaje nuevo que permite la expresión de una existencia socialmente degradada, frustrada y a la que no encuentra sentido. Muy poco después, una serie de artículos –que Vallejo escribió desde París– muestran que el poeta observaba con especial atención crítica el desarrollo de las diversas manifestaciones del vanguardismo. En ellos, insiste con vehemencia en que hacer “poesía nueva” no consistía en la confección de metáforas e “imágenes nuevas” que siguieran expresando sentimientos del pasado o en la introducción de aparatos técnicos: automóviles, aeroplanos, locomotoras, gramófonos, cinema, telegrafía sin hilos, sino en la expresión de una *nueva sensibilidad*: “El radio... está destinado, más que a hacernos decir ‘radio’, a despertar nuevos temples nerviosos, más profundas perspicacias sentimentales, amplificando evidencias y comprensiones y densificando el amor”¹⁵. Esta preocupación por expresar, más exactamente re-producir la nueva sensibilidad, las nuevas relaciones entre el ser humano (el sujeto necesariamente modificado por el contexto) y la realidad objetiva que había surgido del desarrollo económico-social –una relación que se había hecho exasperadamente conflictiva– no podía menos que vincular, crítica y poéticamente,

¹⁴ Vid. sobre este problema X. Abril, *Vallejo. Ensayo de Aproximación Crítica*, B. Aires, Front, 1958; id. *César Vallejo o la Teoría Poética*, Madrid, Taurus, 1963. Tb. R. Paoli, “Alle origini di Trilce: Vallejo fra modernismo e avanguardia”, *Annali*, Verona, Serie II, Vol. I (1966-1967), pp. 3-19.

¹⁵ C. Vallejo, *El Arte y la Revolución*, Lima, Mosca Azul, 1973, p. 54. Un lúcido y sugerente análisis sobre las relaciones de Vallejo con las diversas vanguardias en A. Melis, “L ‘austero laboratorio’ di Vallejo e il distacco dall’avanguardia”, *Letterature d’America*, Roma, III, 11 (1982), pp. 35-59. Sobre la “nueva sensibilidad” como rasgo esencial del vanguardismo, vid. tb. P. Bürger, op. cit., III, pp. 81 y ss.

a Vallejo con los sectores vanguardistas animados de propósitos análogos: no sólo expresar las nuevas relaciones, la nueva sensibilidad –lo que no es posible refleja o pasivamente–, sino liberarlas de su cosificación y desarrollo alienado, es decir, simultáneamente, producir su liberación y (re)producirla. Por lo demás, poemas como “un hombre pasa con un pan al hombro” hacen evidente que Vallejo echó mano, selectivamente, es cierto, a abundantes materiales del vanguardismo en la elaboración de su poesía póstumamente publicada.

Como señala Noël Salomon, en *Trilce* el sufrimiento de los seres humanos no está ya vinculado a raíces teológicas¹⁶. Hay sufrimiento social y sufrimiento metafísico (a menudo confundidos). En la poesía posterior de Vallejo –póstumamente publicada– la responsabilidad respecto al sufrimiento de sí mismo y de los otros es de todos los que toleran esta situación radicalmente injusta y toma incluso la forma de culpabilidad en el poeta. La (re)humanización de cada persona y la comunidad comienza con el trabajo por la eliminación del sufrimiento socialmente producido. Para ello no basta el mero progreso técnico, sino que, al revés, hay que trabajar también para modificar las condiciones sociales en que se produce ese progreso y en que el hombre vive alienado de sí mismo y de los otros. El trabajo y la lucha –la destrucción necesaria de las condiciones destructivas del ser humano– son los medios para realizar la utopía de la solidaridad, de la comunión entre los hombres (que en algunos poemas de Vallejo afinca en el recuerdo de su infancia: del hogar, la madre, la comunidad).

Establecer los límites históricos del vanguardismo no es empresa fácil (ni que pueda ser acometida aquí en detalle). Sus sucesivos comienzos están marcados siempre por clamorosos manifiestos o por la práctica literaria de la ruptura. Poetas como Huidobro, Vallejo o Nicolás Guillén intentaron expresarse, en sus inicios, dentro del estilo modernista o postmodernista, pero sus experiencias y sus propósitos poéticos no se ajustaban a la capacidad expresiva de este sistema o la excedían. La sustitución y rechazo, en ellos, del sistema expresivo y las concepciones literarias inmediatamente anteriores era, pues, resultado doble de su propia práctica literaria y de sus nuevas ideas acerca de la poesía y sus funciones.

A la ruptura total y en bloque con el pasado sucedió paulatinamente –con velocidad proporcional a la aceleración vanguardista– el reconocimiento

¹⁶ N. Salomon, “Algunos aspectos de lo humano en Poemas Humanos”, en A. Flores, *Aproximaciones a César Vallejo*, New York, Las Américas, 1971, t. 2, pp. 191-230. Art. original (en francés) en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*, 8 (1967), pp. 97-133.

de precursores como Apollinaire, Laforgue, Rimbaud, Lautréamont o el mismo Hegel, algunos de los cuales irían a formar parte de una especie de historia universal de la disidencia (en que más tarde ocuparían un lugar el Archipoeta de Colonia, los clerici vaganti y otras flores goliárdicas, Francois Villon, Baudelaire, Corbière). Sin embargo, desde el punto de vista de los vanguardistas –que tendían a ver el pasado como un vasto campo de ruinas– estos precursores aparecían como figuras solitarias: ellos, en cambio, se sentían parte esencial del grupo que habían constituido, tenían la sensación de participar en una empresa colectiva de “borrón y cuenta nueva”¹⁷. Cada grupo, a su vez, surgía de la negación, de la diferencia –pretendidamente radical– respecto a las demás manifestaciones del vanguardismo. Paradójicamente, la investigación procura reconstruir la base común de todos estos movimientos –desplegada en su desarrollo–, es decir, su identidad, su diferencia en relación al pasado.

En Hispanoamérica, poetas ligeramente anteriores al vanguardismo – como López Velarde o Luis C. López– habían introducido ya una perspectiva irónica y, con ella, cierta relativización o exaltación de sentimientos e imágenes, pero en el interior de una escritura que aún dependía, en último término, del sistema modernista. Tampoco el empleo de palabras o estructuras coloquiales lograba en estos poetas –que no tenían este propósito– ir más allá de los límites establecidos institucionalmente al arte¹⁸. La trascendencia (vacía en la terminología de Hugo Friedrich) continuaba siendo un problema inquietante en estos poetas o una lamentable ausencia.

El fin histórico del vanguardismo tampoco es claro. Quizás pueda inscribirse –para decirlo algo retóricamente– en el decurso de tiempo en que su fracaso práctico de cambiar la vida produjo, paradójicamente, una práctica poética y una serie de obras en que están contenidas no sólo experiencias esenciales de nuestro tiempo, sino todo un sistema expresivo nuevo o, en el peor de los casos, el núcleo distintivo de ese sistema. Pero el empleo de la noción de vanguardismo es ambiguo en la crítica y oscila entre dos extremos: aquél en que caracteriza un momento más o menos pasajero y aquél en que

¹⁷ Para M. de Micheli, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, La Habana, Uneac, 1967 (orig. italiano de 1959), las vanguardias constituyen un segundo momento organizado, una continuación de la oposición artística a la consolidación del Estado burgués en el siglo XIX, que se habría intensificado a partir de los años 70: “El artista tendía cada vez más a transformarse en *signum contradictionis*. Se pasaba así de los síntomas aislados de la rebeldía al segundo tiempo, o sea, a la organización de los movimientos de rebelión” (*op. cit.*, p.68). De Micheli es uno de los críticos que con más vehemencia insiste en que “el arte moderno no nació de una evolución del arte del siglo XIX; por el contrario, nació de una ruptura con los valores de ese siglo. Pero no se trató de una simple ruptura estética” (*op. cit.*, p. 1).

¹⁸ P. Bürger, *op. cit.*, pp. 15 y ss.

caracteriza todo un período de la literatura contemporánea. Obras como *Altazor* (1931) de Huidobro, *Residencia en la Tierra* (1933-1935) de Neruda o *Poemas Humanos* (1939) de Vallejo, ¿pertenecen al vanguardismo o éste ha preparado solamente el camino para su surgimiento? ¿Constituyen ellas la superación del vanguardismo o, por el contrario, la plenificación de sus propósitos y esfuerzos? Cualquiera sea la respuesta –y es en parte ambas– me parece innegable que estas obras estén escritas a partir del sistema expresivo y de las concepciones que comenzó a elaborar el vanguardismo y que probablemente llegaran a su conclusión en ellas.

Que sea cierto neovanguardismo es otro tema. Comparto, no obstante, la posición de De Micheli: “Se trataba, pues... de comprender las vanguardias en su sustancia, distinguiendo sus momentos y aspectos, descubriendo en ellas los impulsos más auténticos que hoy siguen manteniendo una fuerza de choque o persuasión. El destino de aquellas tendencias contemporáneas que pretenden continuar las vanguardias exasperando únicamente sus elementos formales es el de convertirse en pseudovanguardias. Es decir, el significado de las vanguardias mejores es mucho más profundo que una simple ‘variación’ de estilo”¹⁹. El neovanguardismo –salvo escasas excepciones– hace el juego a la más peligrosa coerción ideológica de la sociedad de consumo: a la desublimación represiva, o surge de ella. Parece producir directamente para el mercado y a mediano plazo para los museos (para utilizar una frase de Adorno). La burguesía de hoy prefiere adornar sus interiores con cuadros (y la pequeña burguesía con reproducciones o series pequeñas de grabados), de la neovanguardia o incluso de cierta vanguardia abstracta o surrealista (que toleraba esta tergiversación o ha terminado por sucumbir a ella). En estas reproducciones y repeticiones se introyecta con éxito la separación del placer estético –reducido en realidad a la confirmación de un status social por medio del arte rebajado a adorno– respecto a su experiencia originariamente conjunta con cierto (re)conocimiento y una actitud ante la vida, es decir, no sólo se neutraliza la función original de la vanguardia y el arte de nuestro tiempo, sino que se la suplanta. Pero nunca se hace la utopía de la liberación más deseada y necesaria históricamente que cuando es reprimida con la mayor racionalidad totalitaria y apariencia democrática.

¹⁹ De Micheli, *op. cit.*, Prefacio a la ed. cubana, pp. IX-X.