

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Latino-Americana Victor Civita

A536 América Latina : palavra, literatura e cultura /  
organizadora Ana Pizarro. — São Paulo :  
Memorial ; Campinas : UNICAMP, 1995  
3 v.

Texto em português e espanhol

Conteúdo: v. 1 A situação colonial –

v. 2 Emancipação do discurso –

v. 3 Vanguarda e modernidade

ISBN 85-85373-07-5 (v. 1)

ISBN 85-85373-09-1 (v. 2)

ISBN 85-85373-10-5 (v. 3)

1. Literatura latino-americana – História  
e crítica I. Pizarro, Ana

CDD A860.9

# América Latina: Palavra, Literatura e Cultura

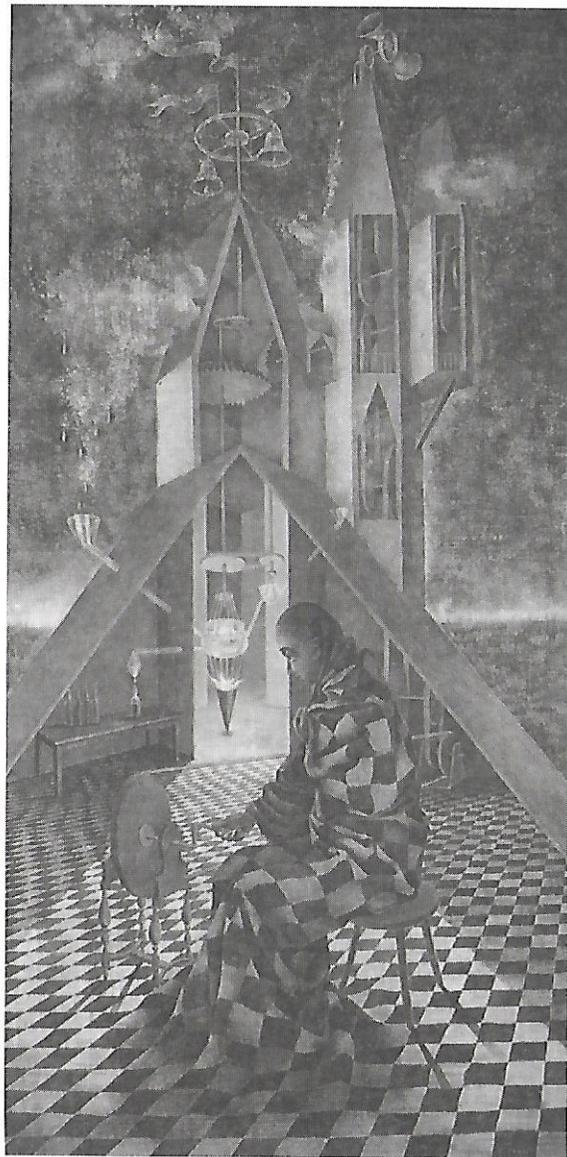
## Volume 3 Vanguarda e Modernidade

Organizadora  
ANA PIZARRO



MEMORIAL

Remedios Varo,  
Ciencia inútil o el alquimista  
(1958)



## Primer encuadre de una opción

Con una intención indudablemente sarcástica, Juan Larrea relata la fuga de Huidobro de Chile, en 1928; disfrazado, pero en un coche con chofer, espera que salgan las niñas de una escuela y cuando divisa a la que inspira su acto de arrojo, la mete en el vehículo y huye en un doble rapto — de amor y de persona —, atravesando la Cordillera hasta llegar a Europa donde comienza otra etapa de su vida de poeta<sup>1</sup>. Gesto surrealista, se dirá; tiene, no obstante la moralina con que Larrea hace la narración, un alcance perturbador, es un desafío que no asombra en un poeta que desafió muchas otras convenciones. Pero el gesto no adquiere toda su significación si no se lo coteja con lo que, sabido por todo el mundo, cuenta Emir Rodríguez Monegal a propósito de Neruda quien también huyó de Chile, en 1949, también disfrazado, atravesando los Andes pero a caballo; en sus alforjas no llevaba una doncella sino los originales de *Canto general* y desaforado como Senador Nacional escapaba de la policía de González Videla<sup>2</sup>. Dos textos fundamentales salen de esos viajes: *Altazor* y *Canto general*.

Para algunos, la grandeza de la situación de Neruda reduce a términos individualistas y pequeño-burgueses la fuga de Huidobro; se diría que a primera vista así es o así resulta pero también podría verse en los dos episodios las dos vertientes de la tentación histórica de la vanguardia: por un lado, el gran gesto teatral individual, incluido el toque futurista del automóvil, carente de dimensión política y, por el otro, el duro camino político, con el matiz criollista del caballo, de sentido histórico, el poeta no sólo como vate sino como actor, no sólo como elemento disruptivo en el exclusivo campo del código sino también como ejemplo viviente de una función de la poesía.

Sin embargo, es muy probable que esta polaridad sea falsa o que, así expuesta, falsee los hechos en el sentido de que si bien la situación nerudiana tiene sin duda un sentido unívoco — el poeta que además es político, el político que al escapar se lleva su obra poética —, la de Huidobro indirectamente no se le opondría en la medida en que el secuestro de Ximena supuso un claro enfrentamiento social y familiar, un acto de ruptura congruente con la idea que el poeta tenía de la proyección trascendente de la poesía, semejante a la que podía tener

1. LARREA, Juan. Huidobro en vanguardia. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 106-7, ene./jun. 1979.

2. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El viajero inmóvil*. Buenos Aires: Losada, 1967.

Neruda y muchos otros poetas que hablaban de política en sus poemas o que la hacían de un modo u otro concretamente.

En suma, ese paralelismo nos conduce al centro de un tema del que la experiencia de la vanguardia no podría dissociarse: o bien la vanguardia, en cuanto su textualidad aspira a organizarse en torno a un propósito de autorreferencialidad, es un “en sí”, inmanencia pura, mundo de signos cuyos significados excluyen ciertos referentes muy privilegiados, o bien, porque se propone modificar algo del exterior — incluso la “vida” toda, según lo indica la tradición rimbaldiana — deviene “política”, asume la política, lleva el término que la designa hasta (presumiblemente) sus últimas consecuencias semánticas.

Debo empezar por declarar que no creo en una oposición de estos alcances, aunque hay que admitir, también, que la polarización es usual y se presenta con frecuencia en términos valorativos: la opción “política” es enaltecida, la opción “artística” es escarnecida o retaceada. Sin embargo, yo tendería a pensar que en ciertos momentos los gestos de la vanguardia, o de ciertas vanguardias, deberían ser mirados como significantes de significaciones mayores, no reducidamente; si eso se hiciera, no resultaría forzado ni arbitrario sostener que los estridentistas mexicanos, que nunca hicieron ninguna alusión a la Revolución Mexicana, se sintieron no sólo productos de ella sino sus más directos y lógicos y necesarios exponentes. Si se acepta esta posibilidad de considerar las dos vertientes de la vanguardia aparece un nuevo tema, el de los equívocos de lo explícito, que no es el mejor camino para comprender los procesos sociales en sus múltiples planos; por el contrario, lo explícito suele confundir las relaciones y no deja ver la trascendencia de los sistemas operacionales.

De todos modos, admitir las polarizaciones implica, en sí mismo, pagar un tributo a lo explícito y tiene como consecuencia definir la politicidad por lo que se dice políticamente, no por lo que, mediante un proceso cualquiera, se configura como politicidad<sup>3</sup>. En suma, según ese modo de ver polarizado, el negrismo caribeño sería vanguardismo político y, dentro de él, más político sería el negrismo cubano que el puertorriqueño porque se configura como poesía de denuncia que del vanguardismo sólo conserva algunos mecanismos expresivos o, en el mejor de los casos, constructivos; precisamente, invirtiendo los términos se podría decir con más rigor que el negrismo puertorriqueño se constituye “desde” una experimentación típicamente vanguardista que, porque la experimentación tiene un indudable y activo principio político, deviene negrismo, cambia de índole sin que lo conceptual directamente explicitado sea el determinante de tal mutación. Es claro que la inflexión populista en la que cae aísla a sus practicantes, en especial Luis Palés Matos, de lo que se suele considerar vanguardia política cuando se

3 JITRIK, Noé. Literatura y política en el imaginario social. In: —. *El balcón barroco*. México: UNAM, 1988.

habla de vanguardismo, a saber un contenido marxista, marxistoide o izquierdista-anarquista en términos generales y previsibles<sup>4</sup>.

## Autorreferencialidad o política

Hay una historia de las relaciones entre estas dos vertientes; su formulación es diversa en las vanguardias latinoamericanas de modo que el mapa, sobre todo sus fronteras, es difícil de trazar; además, esa historia paga tributo al modo de ver o a la experiencia europea, la hereda; en tal sentido, si el surrealismo francés, por ejemplo, manifestó una vocación política concreta hasta poco después de 1945, en la perspectiva de Breton, de la que las conversiones de Aragon y Éluard serían una expresión exasperada y separatista, renunciando a esa dimensión posteriormente (lo que implicó una potenciación hasta grotesca, en la figura de Dalí, de la otra vertiente), el segundo surrealismo argentino, que nace por los años cincuenta y se agrupa en torno a la particular inflexión que le otorga Girondo, omite aquel pasado político y se presenta a sí mismo como descargado de cualquier obligación a ese respecto<sup>5</sup>. Un poco antes, durante la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, se había producido, tanto en Europa como en América, una cierta reconciliación entre quienes habían seguido esas líneas opuestas pero posteriormente las diferencias volvieron a acentuarse aunque ya no en razón de los postulados vanguardistas sino por la interferencia de nuevos planteamientos que reformulaban los antagonismos en términos más constantes<sup>6</sup>. Un ejemplo de actividad en ese sentido: Octavio Paz, que, cuando joven, surrealizante o atraído por el surrealismo, estuvo en España durante la guerra, empezó a sostener en los últimos años la idea de que la poesía excluye en su lenguaje a la “ideología”, haciéndose cargo, quizás, aunque con otra orientación, de las precisiones de Sartre a propósito de los lenguajes más o menos adecuados para canalizar el “compromiso”<sup>7</sup>. Pero, para hablar de la reconciliación, es bueno recordar el episodio de la visita de Breton a Trotski en México; éste había sostenido siempre, como vanguardista político, la necesidad de un arte social, aquél entendía que el arte transcurría por otras regiones pero, como entendía que eso mismo podía tener su cuota de politicidad, halló que debía acercarse a Trotski, quien a su vez bajó el nivel de radicalismo de sus convicciones<sup>8</sup>.

4 HERNÁNDEZ AQUINO, Luis. *Nuestra aventura literaria*. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1980.

5 Ver la revista *A Partir de Cero*, c. 1950; reuña a Aldo Pellegrini, Oliverio Girondo, Francisco Madariaga, Carlos Latorre, Juan Antonio Vasco y otros.

6 Ver GIRONDO, Oliverio. *Nuestra actitud frente al desastre* (c. 1943).

7 Ver Revista *Vuelta*, México, en especial de 1980 en adelante.

8 Ver DEUTSCHER, Isaac. *Trotski, el profeta desarmado*. México: Era, 1969, p. 387 ss.

## En qué consiste la textualidad vanguardista

El mapa de las relaciones entre las dos vertientes es, por cierto, de difícil trazado pero, además, todo intento de dibujarlo se hace confuso por razones intrínsecas, a saber en y desde la textualidad vanguardista, es decir en la materia misma. Para empezar a razonar sobre este punto el primer problema que hay que considerar es éste: ¿debe entenderse por “textualidad vanguardista” sólo los poemas, cuentos, novelas, ensayos, etcétera? ¿O hay que incluir en ese recipiente también a los “manifiestos”, de que los vanguardismos han sido tan fecundos y pródigos? Dicho de otro modo, ¿son los manifiestos tan sólo metalenguaje respecto de los textos que anuncian o promueven o son también lenguaje-objeto? ¿Es diferente el alcance literario de unos u otros o existe un continuo discursivo entre ambos campos?

Frente a este elenco de preguntas habría, rindiendo tributo a la historia de las vanguardias, que responder afirmativamente a la última, lo que lleva a un gesto hermenéutico complicado puesto que, arbitrarios y todo, agresivos y sinópticos, los manifiestos están regidos por un movimiento declarativo y explicativo, en última instancia racional, así sea por la sintaxis, mientras que los “textos-producto” (poemas, narraciones u otros fragmentos textuales) son directamente el resultado de los principios productivos indicados en aquéllos; la dificultad reside en que los aparatos interpretativos tienen que funcionar de otro modo o bien ser francamente diferentes<sup>9</sup>.

El punto queda sin solución, acaso como expresión de deseos o bien como un “no puede ser que no exista un continuo textual” entre los dos tipos de organización textual pero “es muy difícil determinarlo”. Aumenta la dificultad el hecho de que lo usual es tomar de los manifiestos el pensamiento poético de las vanguardias, como si la congruencia entre los principios y los resultados no fuera algo discutible, como si la “intencionalidad” no fuera tan sólo un presupuesto o un punto de partida sino, necesariamente, un recipiente del que se deducen fórmulas de acción. Ahora bien, volviendo a la zona de conflicto, se diría que no hay casi manifiesto que no asuma la dimensión o la perspectiva política de la vanguardia o, por lo menos en América Latina, su perspectiva cultural o histórica; simultáneamente, lo más frecuente es que los textos oculten tal dimensión o, como creemos nosotros, la operen en otro plano o en otro sentido. Esto es bien evidente en el caso del estridentismo mexicano pero existen también las excepciones: el negrismo cubano sería una de las más notorias.

## Cierto modo de estrategia

Es en la palabra “vanguardia” misma donde se origina esta hipótesis de las dos vertientes. La palabra, se sabe, es de prosapia militar lo cual implica un residuo semántico ligado a una idea de iniciativa, de arrojo, de acción o de proceso; de acuerdo con ese matiz, o determinado por él, ser de vanguardia supone para todas las formulaciones una decisión respecto de un conflicto y, correlativamente, métodos, sistemas o estrategias para enfrentarlo y derrotar a quienes sustentan en el conflicto una posición de fuerza adversa. Tanto es así que cuando surgen las primeras decisiones de vanguardia en el campo artístico y literario, también se dan formulaciones que revisten un carácter homológicamente “vanguardista”, equivalente del concepto de “revolución”; así como surgen grupos que “deciden” alterar el horizonte de formas y conceptos artísticos surgen pequeños grupos o subgrupos dentro de grupos mayores que intentan arrastrar a estos últimos a modos de acción que esos grupos mayores no intentaban ni querían asumir: los bolcheviques dentro de la social democracia, los trotskistas dentro de los bolcheviques, los guerrilleros dentro de partidos políticos masivos, etcétera.

En un comienzo, los procesos de configuración de las respectivas estrategias se dan por separado; el ingreso a la escena del arte de un concepto geométrico, como elemento disolvente de la convención de representación, ya sea directa — realismo —, ya indirecta — impresionismo —, desencadena una oleada de propuestas endoartísticas, fundamentalmente el cubismo, sostenidas al poco tiempo mediante la idea o el sentimiento, como ocurrió en la época romántica, de una “crisis” de la civilización o de la cultura occidental; esta confluencia de los dos órdenes tuvo expresiones de carácter positivo y aun diría eufórico optimista — futurismo — y también negativo y hasta maníaco-depresivo pesimista — Dada, expresionismo, etcétera. En ese deslizamiento entre euforia y depresión que está recorrido por un corrosivo desfallecimiento de la legitimidad, las vanguardias políticas, que poseen o pretenden poseer una gran claridad de formulación o de propósitos, fascinan y aun someten a las vanguardias artísticas poniéndolas en situación de discurrir sobre su sentido en los términos propios de las vanguardias políticas acerca de lo que era el sentido; por eso, quizás, los futuristas rusos se hacen bolcheviques y los italianos fascistas; por eso, diversos exponentes del vanguardismo latinoamericano (Borges incluido) entonan loas a Lenin o descubren a la clase obrera en países en los que existía tan sólo embrionariamente, o por lo menos precariamente; eso explica, por fin, cómo ciertos vanguardistas espontáneos y solitarios, como Vallejo, terminan por abominar del vanguardismo europeo en virtud de incitaciones marxistas, y otros, como Mariátegui, se internan decididamente en el marxismo postulando que ése es el verdadero camino de la vanguardia y no las atrabiliarias construcciones de la poesía cubista o espacializante o hermética.

9 VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni, 1987 (Avanguardia Storiche, 10).

Y si este razonamiento es especialmente válido para Europa vale también para América Latina donde se dan igualmente espectaculares transcripciones, como las que acabo de indicar; más interesante es, sin embargo, que haya surgido en América Latina un orden de interpretación propio, a veces más complejo que los que se registran en Europa. Vale la pena detenerse, a propósito, en lo que podemos llamar la "acción Huidobro"; el poeta, uno de los exponentes más notorios de la vertiente "artística", establece, entre manifiestos — los numerosos en los que define el "creacionismo" — y poemas — muchos de los cuales tienen referentes modernos del tipo del "avión" (*Ecuatorial* entre otros) — por un lado una crítica bien definida al modernismo, dirigida a dar cuerpo, por oposición, a una estética y, por el otro, una visión del mundo como caída, como colapso, como vejez, como clausura. Es probable que exista coherencia entre ambos objetivos; también que su signo sea político en un sentido amplio, filosófico; si es así, no es de extrañar que, en lo individual, haya combatido en la Segunda Guerra Mundial y que, del mismo modo que lo hicieron quienes, como Neruda, Alberti y Guillén, introdujeron explícitamente en los poemas los temas bélicos desde una perspectiva prosoviética, haya adherido al Partido Comunista Chileno.

El caso del vanguardismo puertorriqueño tiene quizás otras facetas; surge no como agresión a un sistema literario o para promover ciertos valores modernos de civilización sino *sobre* un generalizado sentimiento de desaliento y de desconcierto cultural engendrado en la isla a causa de la invasión norteamericana que suspendió, por lo menos, la continuidad cultural española sin reemplazarla claramente por nada; se podría decir que desde 1898 hasta que Lloréns Torres formula sus curiosas teorías "pascalistas" y "panedistas" — que algunos consideran el primerísimo momento vanguardista, los intelectuales están atrapados por una indecisión vinculada a una idea de identidad, que luego se irá orientando hacia el "nacionalismo"<sup>10</sup>; sobre esa base teórica, estimulante y prometedora de un cambio, el "diepalismo" posterior, que reafirma esa incipiente voluntad de acción cultural y de conciencia, promete en apariencia algo inocente, una simple investigación sobre sonidos que, como son los sonidos del lugar, no puede sino tener a la larga consecuencias, más indirectas que directas, en lo político, en la medida en que tal articulación sonora ratifica un autorreconocimiento de una identidad nacional más o menos extraviada por la ocupación extranjera.

Las vanguardias mexicanas ofrecen una situación más peculiar aún en este esquema de transferencia de sentido; tienen un toque bien americano en cuanto a la interpretación de lo que va de lo político al arte y viceversa. Por empezar, hay que recordar que el mundo conceptual porfiriano — que dio lugar por reacción al acto político más importante de la historia de México y quizás de toda América Latina — era netamente europeo, cosa que quizás no pareciera tan evidente a los ojos de cronistas que imaginan o postulan que tanto el "naturalismo" en literatura

10. DÍAZ QUIRIONES, Arcadio. *Luis Lloréns Torres*. Río Piedras: Huracán, 1986 (Antología Verso y Prosa).

como el positivismo en filosofía son expresiones espontáneas y naturales del ser de los pueblos de todas las naciones; la revolución que comienza con los pronunciamientos de Madero revuelve todo y desbarata la antigua homogeneidad y crea una situación de hecho que puede ser fácilmente calificada de caótica. Frente a eso se dibujan varias conductas posibles en el terreno literario; para algunos la "revolución" son sus protagonistas directos, individuales o colectivos, y la misión de la literatura es "representarlos": eso es o sería lo que habitualmente se conoce como "novela de la Revolución" en la que el caos puede ser social o psicológico; para otros, lo interesante es situarse frente al caos expresándolo como tal o bien recogiendo los elementos o nociones que el caos pone en movimiento y acción, que hace visibles. Supongo que las vanguardias encarnan esta doble posibilidad.

Pero veamos cómo. Los estridentistas, que ejemplificarían la primera de estas dos actitudes, se apoyan en la obra de José Juan Tablada que, como prolongación del exotismo modernista, constituye un antecedente local de la vanguardia (incluso del creacionismo; recuérdense las japonerías de Huidobro)<sup>11</sup>; pero lo que se proponen tiene otro alcance: como lo señalé, no hablan de esa revolución cuyos últimos coletazos están viviendo sino que remiten a ella en lo que "significan" y así son admitidos por algunos revolucionarios, recuérdese en especial la protección que les brindó en Veracruz el general Heriberto Jara quien, incluso, escribía en sus periódicos; no es menos indicativo que los estudiantes hayan hecho suyo un *Manifiesto Estridentista*, como si hubieran comprendido, tanto el general como los estudiantes, que el mensaje de modernización formal y referencial que los estridentistas proponían correspondía estrictamente a lo que la "revolución", en abstracto, se proponía o había producido<sup>12</sup>. De hecho, postulan, a la manera futurista, una "ciudad" moderna, que en México no existía aún y ello los lleva a imaginar sus elementos componentes: una maquinística, una técnica, una industria, una clase obrera. En la imagen de *Urbe*, de Manuel Maples Arce, se encierran todos estos significantes, la "urbs" como concepto síntesis y significado final para acercarse al cual el modelo futurista de las máquinas, así como el modelo expresionista de la utopía negativa, podían ser de utilidad. En suma, el estridentismo llega a lo político en tanto se propone una formulación del caos, en la forma misma de los poemas, las novelas y la pintura<sup>13</sup>.

Casi simultáneamente, los "Contemporáneos", vistos por Vasconcelos con más benevolencia, aunque distraídamente, pretenden hacer un ajuste del caos, retenerlo y contenerlo, para lo cual se trazan una estrategia deliberadamente apolítica que debería dar la idea o proponer la imagen de una palabra literaria vista como "resultado de" y, por lo tanto, tratan de situarse en el sentido mismo de la

11. En *Canciones de la noche* (1913) hay una sección que se titula "Japonerías de estío".

12. Se trata del *Manifiesto n.º 4*, dado en Ciudad Victoria, Tamaulipas, el 27 de enero de 1926, por el III Congreso de Estudiantes. Ver SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentismo. México, 1921-1927*. México: UNAM, 1985.

13. Manuel Maples Arce subtitula *Urbe* muy "sugerentemente": "Super-poema bolchevique en 5 cantos".

transformación política, como si la revolución hubiera ya concluido y hubiera creado una república serena; exteriormente, por supuesto, asumen una lejanía respecto de lo político, declaran inclusive una total repugnancia frente a él.

## El necesario/innesario requisito de la experimentación

Así como el contrapunto Huidobro/Neruda en la situación de huída y travesía muestra las dos vertientes de la vanguardia — arte/política —, el caso Vallejo las encierra en un único espacio donde las dos tentaciones se dramatizan y entran en contrapunto. Si *Trilce* es un momento inicial y radical del vanguardismo latinoamericano espontáneo, cuyo código aparece como “descentrado” (si el centro es el primer vanguardismo europeo y al que se pliega, sea como fuere, Huidobro, como seguidor o como promotor), en un momento posterior, en pleno auge de las vanguardias, Vallejo condena y abomina de la experimentación cuyo sentido, si no sus canales concretos, debía serle afín y simpático; lo hace en nombre de una incipiente, pero perdurable, adhesión a ideas de tipo o de origen marxista acerca de la función social del arte<sup>14</sup>. Podría quizás considerarse que esta adhesión, que se expresa en sus trabajos en prosa de la época europea, no es lo más interesante de su obra; de hecho, un hombre tan próximo a él como fue Juan Larrea dedicó gran parte de su vida a explicarlo, pero lo que no se puede negar es que tal adhesión tiene mucho que ver con dos dimensiones muy profundas: por un lado, la metafísica sensación de “desdicha” y abandono, ligada al “extrañamiento” del cholo peruano en Europa y, por el otro, cierta culpa o malestar por su propio país. Y si su respuesta al provincianismo había consistido en fracturar códigos de lectura estando en el Perú, ahora, dentro del horno de todas las fracturas, le brotaba recuperar un sentido quizá anterior al momento de la necesidad de fracturar, una memoria de identidad que sólo podía ser rescatada en su valor mediante la modestia y el silencio como armas para soportar el exhibicionismo y el fragor y, complementariamente, mediante una hipótesis de tipo político que le permitía interpretar lo lejano y reducir lo cercano.

Esa respuesta quizá muy latinoamericana, en el sentido de la difícil relación, desde una carencia, con un mundo de modelos perfectos a los que, sin embargo, no hay que rendirse, explica la particular vibración de los *Poemas humanos*, cuyas reminiscencias vanguardistas (y sobre todo *España, aparta de mí este cáliz*) no sólo no traban sino que enriquecen una dimensión poética que parece semánticamente más “situada”, al menos, que en *Trilce*.

<sup>14</sup> VALLEJO, César. Contra el secreto profesional (7 de mayo de 1927). In: —, *Crónicas*. México: UNAM, 1985, t. 2.

## El modernismo: un enemigo

Es evidente que así como el modernismo se propuso liquidar los últimos vestigios del romanticismo pero no tuvo igual claridad respecto del naturalismo positivista, los vanguardismos se enfrentaron con el modernismo desconociendo deliberadamente, en principio, lo que este movimiento había modificado. Para el modernismo, a su vez, el problema, y el gran fantasma, había sido el horizonte provinciano en el que la palabra literaria — y toda la vida posible — chapoteaba; quisieron cosmopolitizar la cultura modificando los instrumentos de la expresión, propuesta que en sí misma implicaba la subsistencia de la clásica separación entre “forma” y “contenido”; pero algo, seguramente, aportaron, tal vez un modelo que desde la intimidad de la palabra y lo que en ella se podía hacer era retomado, como “Ideal” concretado, por una semiótica política y social paralizada por el subdesarrollo y una estructura económica primitiva o brutal<sup>15</sup>.

En el desconocimiento de por lo menos eso pueden situarse las iconoclastias primeras de Huidobro, de Vallejo y de Borges, incluso de Tablada y aun de Maples Arce y, porque se trató justamente de desconocimiento, se explica la no tan tardía reconciliación de Borges con Lugones, aunque en ella hay un equívoco que el descubrimiento vanguardista debería haber ayudado a disipar. En efecto, y sea dicho al pasar, Borges deja bastante pronto de lado una conquista entrañable del vanguardismo, de raíz mallarmiana: la idea de que la escritura es espacialización — principio que Huidobro persigue con una constancia ejemplar —, para devolver su sensibilidad a lo “bien hecho”, al ajuste lo más perfecto posible, entre idea y expresión, de lo cual Lugones era un ejemplo rector.

Sea como fuera, podría decirse que habría dos modernismos y no uno solo; pero esos dos no serían los que en ciertas articulaciones ponen respectivamente a la cabeza a Darío y a Martí ni tampoco los que, a partir de la oposición entre Herrera y Reissig y Rodó, dieron lugar a una división entre “torremarfilismo” y “mundonovismo” sino otros, que se explicarían de este modo: uno de ellos surge de un proceso que opera en la literatura, sobre todo en el estancamiento de la literatura; el otro emerge, tardíamente, de una situación cultural-social, como recurso de oposición a un valor o de confirmación de un valor. En el primer sector ubicaríamos las propuestas rubendarianas y conexas, Lugones, Nervo, etcétera; en el otro a Martí pero, sobre todo, como ya lo anticipé, al modernismo puertorriqueño; en este caso en particular se diría que si por una parte no hizo caso de Darío ni, por su lado, de Martí, en cambio vio en las encendidas incitaciones de José Santos Chocano la posibilidad de contribuir a la redefinición de una identidad cultural, social y lingüística en peligro de absorción o de desaparición; dicho de otro modo, este modernismo es dique o barrera y base del surgimiento del nacionalismo pero también es, en la obra de Lloréns Torres, insuficiente para

<sup>15</sup> JITRIK, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. México: El Colegio de México, 1978.

ese gran objetivo ideológico; de este modo, no es para nada extraño que el propio Lloréns empiece a modificar su estrategia y conciba una investigación que si bien no podría ser puesta en el anaquel de las tentativas vanguardistas tiene embrionariamente ese alcance, tanto que sirve de antecedente inmediato a la profusión de iniciativas que se dan antes y después del año treinta. En consecuencia, y en virtud de las características de ese modernismo y de las condiciones de su surgimiento, la vanguardia no se le enfrenta sino que lo prolonga.

Probablemente por eso el vanguardismo toma en Puerto Rico el curioso camino, desde lo previsible de los vanguardismos en general, del populismo sonoro, muy diferente del que se registra en la obra de Huidobro, de Maples Arce o de Brandán Caraffa; en efecto, si el centro de las iniciativas de todos estos reside en una estética de la espacialidad, cuya filiación ya se indicó, en Palés Matos y en Diego Padró, no en Rivera Chevrement, toma el camino, onomatopeya mediante, del “negrismo”, lo que desvía de la afirmación moderna y urbana hacia una reivindicación política populista que se vincula con ciertos aspectos del costumbrismo.

## El tema de la “moda” en la vanguardia

Por supuesto, existe una tendencia bastante generalizada a considerar que el vanguardismo latinoamericano es sólo epigonismo, tradicional sumisión a los modelos europeos o, peor todavía, a las “modas”; de modo más benévolo, algunos hablan, para excusar a las expresiones latinoamericanas de la vanguardia, de una crisis general de la cultura occidental, en proceso de agotamiento: en la medida en que Latinoamérica no estaría separada de ella, el fenómeno de la vanguardia no podría ser visto como “sumisión” o exaltación positiva del plagio sino, sustitutivamente, como “utilización” de esos modelos<sup>16</sup>. Se diría que el modo pragmático de entender la “forma” regresa constantemente en las miradas que consideran estas cosas: la crisis genera un descreimiento en valores, los medios no son satisfactorios y, por lo tanto, todo aquello que los “renueva” es bienvenido.

Más allá de este aspecto del asunto y dejando de lado sus implicaciones, se plantea también la variante de la originalidad según la cual los productos latinoamericanos, y porque lo son, no importa si media o no mimetismo, tienen su propia envergadura, “dicen” con un acento único que los libera del pecado o del vicio de la sumisión.

En relación con estas maneras de ver se podría intentar otro camino. Por un lado, se trataría de discernir en determinadas manifestaciones lo que podrían tener

16 YURKIEVICH, Saúl. Realidad y poesía (Huidobro, Vallejo, Neruda). In: COLLAZOS, Oscar (ed.), *Los vanguardismos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.

de procesos estrictamente latinoamericanos. Un buen ejemplo de ello sería considerar las consecuencias que pudieron tener sobre Huidobro las innovaciones de Tablada, como resultado de una lectura latinoamericana cuya vivacidad hoy nos cuesta admitir pero que era muy grande en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX; los textos, vistos hoy, muestran con toda nitidez estas relaciones; pero también hay que recordar que fueron advertidas por uno de los espíritus vanguardistas más intensos de nuestra época, Edgar Varèse, que, en *Offrandes*, se inspiró justamente en textos de Tablada y de Huidobro para producir a su vez una obra vanguardista<sup>17</sup>.

Pero, por otra parte, se trataría de ver en cada manifestación o grupo de manifestaciones lo que tendrían de propio, ya sea porque para constituirse han partido de un lugar único, ya sea porque se han apartado de un punto de partida que podía ser genérico; en el primer caso no podríamos dejar de mencionar a Vallejo, rara flor solitaria, y, en el segundo, por lo menos a Borges quien, aparentemente siguiendo las consignas del ultraísmo se interna en seguida por otra veta y ese desvío determina toda su obra posterior. Se diría, en conclusión, que aun aceptando que hubo un sistema de préstamos e intercambios dotado, tanto para la vanguardia como para otras iniciativas de escritura, de enorme fuerza, mediante el análisis particular de los textos se pueden advertir inflexiones y vibraciones que remiten a una necesidad textual latinoamericana; necesidad condicionada desde luego pero en pugna, buscando y encontrando el punto y la ocasión para formularse con su propia lógica o, mejor dicho, con su propio sistema de producción de escritura. Mencionemos, para no dejar esta idea en el aire, por lo menos a Lezama Lima, a Macedonio Fernández, a Borges.

## Vanguardia artística versus vanguardia política

Es cierto que desde las primeras formulaciones vanguardistas se hizo presente la bifurcación o la doble vertiente, vanguardia artística o política; también es cierto que desde temprano se supuso que la primera podía tener algo de político o que podía haber coherencia entre ambas aunque el signo de esa coherencia debía residir más en lo político que en lo artístico. Hoy resulta evidente que en la formulación misma hay un partido tomado y que meramente enunciar la posibilidad de dos campos implica un juicio ético, heredero de otras dicotomías tradicionales, como “arte por el arte” opuesto a “arte vital” o, en otras palabras, “el arte en sí” frente al “arte para algo”.

17 ALCARAZ, José Antonio. *Hablar de música*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Correspondencia, 1982.

Sin embargo, más allá de esa opción, podría decirse que así como hay una politicidad que está en todo acto humano, y ningún acto humano prescinde de tender a producir alguna significación, existe un código artístico que realiza o formula la politicidad de un modo específico. Admitir esta posibilidad tendría como consecuencia tratar de advertir y de determinar de qué modo toma forma la politicidad que, en consecuencia, no tendría una sola manera de manifestarse, en la expresión o en el enunciado, sino múltiples posibilidades, residentes en los más diversos planos o elementos del objeto artístico producido.

A partir de este modo de considerar las cosas, la vanguardia en general, tanto la europea como la latinoamericana, posee un fuerte carácter político en la medida en que hace entrar en crisis no sólo un sistema semiológico en particular — el de las diferentes especies literarias — sino arraigadas convicciones acerca del modo de producción del sistema o en el sistema; más aún, hace entrar en crisis modalidades consuetudinarias de recepción produciendo deliberada y estratégicamente ilegibilidad allí donde lo esperable era una legibilidad conocida y garantizada, el máximo valor de cambio adjudicado al sistema literario y artístico por la costumbre y en cuya posición se apoltronaba la “retaguardia”.

## El modernismo, proveedor de autoconciencia

Volviendo al modernismo, entendemos que la vanguardia completa lo que se había presentado como la “revolución modernista”; sin embargo, puede parecer prematuro su surgimiento si se considera lo que el modernismo pudo haber conquistado en relación con una conciencia de sí. Dicho de otro modo, si el modernismo se propuso, a través de una acción crítica/reflexión sobre los elementos intrínsecos de la praxis escrituraria, dar forma a un modelo literario que extendiera sus efectos sobre la forma de la discursividad en general, y si su proyecto tenía el alcance de un movimiento hacia el logro de una conciencia que debía ser propia de una cultura ciertamente autónoma pero ya envejecida por el subdesarrollo pese a ser reciente, sus logros fueron más espectaculares que profundos: los efectos de la modernización fueron secretos, penetraron en el corpus de convenciones literarias pero sin alterar su orientación global y, por el contrario, reafirmando en cuanto al ideal de perfección que a partir de su triunfo se instauró.

De algún modo, el modernismo, abandonado su ya remoto origen anarquista/crítico/destructivo, consiguió que se estableciera una homología entre él y un universo si no del todo conservador por lo menos antianárquico, ordenador, preceptivo, moral, en cierto modo represivo, tal como se da en varios grupos sociales a partir de 1910. No disuenan con esta idea las sucesivas conversiones de Lugones y el irrestricto apoyo que dieron varios intelectuales modernistas a Victoriano Huerta en su intento por conjurar los riesgos de la Revolución Mexicana.

La relación que, por lo tanto, establecen grupos u hombres de vanguardia con el modernismo tiene un signo predominante, el del rechazo, aunque sus efectos son variados: en el caso de Puerto Rico, quizás por ser tardío, hay una continuidad, en el de la Argentina un ataque directo en lo inmediato; en el del Perú un deslizamiento muy productivo si se considera *Los heraldos negros* y cómo este libro abre el camino a *Trilce*; en el de Chile, por haber sido más o menos débil la herencia dariana, hay una especie de dejar de lado: Huidobro da a entender que ése no es su enemigo principal; en el de México los estridentistas lo atacan, los Contemporáneos asimilan sus lecciones y así siguiendo.

Por supuesto, esta consideración a vuelo de pájaro se refiere al primer período vanguardista; en el segundo, las vanguardias que aparecen desde 1930 en adelante (surrealismo en Chile y en Argentina, postumismo en Santo Domingo, invencionismo en Argentina, Techo de la Ballena en Venezuela, nadaísmo en Colombia, etcétera) tienen otros enemigos, entre ellos algunas expresiones vanguardistas del período anterior; el modernismo yace en la memoria y en lo arcaico. Por la misma razón, las opciones entre política y práctica escrituraria se fundan de otro modo y por diferentes razones, se produce incluso una resemantización de modelos que en su origen poseían una fuerte tendencia a lo político y ahora lo que se reclama de ellos parece renegar totalmente de lo político; ése es el caso de los surrealismos posteriores a 1950 y aun el de los movimientos que, como el “arte abstracto-invencción”, renuevan el viejo patrón expresionista. Se diría que lo político que importa en ellos reside sobre todo en el hecho de que son respuesta a circunstancias políticas precisas y puntuales, en algunos casos, como en el del nadaísmo, vividas como lo que debía hacerse frente a determinados acontecimientos sociales. Por lo tanto, si los vanguardismos intentan poner en crisis son, al mismo tiempo, expresiones agudas de la crisis y enfrentamientos con ella o con sus significaciones más evidentes: para dar un ejemplo, del “bogotazo” a la nada como el todo del nadaísmo. También para ello habría que tener en cuenta los manifiestos puesto que los textos se orientan previsiblemente para el lado de la ilegibilidad o la provocación o el hermetismo.

## La “escritura” como hipótesis

Como lo esbocé al comienzo del párrafo anterior el modernismo no había concluido realmente su ciclo cuando diversos vanguardismos comenzaron a demolerlo. De aquí se sacan otros matices interesantes: es un lugar común que la mayor virtud modernista residió en su explotación de la sonoridad pagando tributo, a su vez, a la ideología del simbolismo verlainiano; sin embargo, Rubén Darío se propuso problemas que, por fuerza, lo debían sacar de la “expresión”, corroborada por la belleza sonora (el todo dentro de una estética posthegeliana de sonidos inductores de sentido) y enviarlo a la zona de la espacialidad; este

desplazamiento debía conducirlo fatalmente a poner *más* en claro — porque lo tuvo claro desde el comienzo — la dimensión no reproductiva de la escritura, es decir la escritura como sistema en sí y no como instrumento: el obsesivo tema de la página blanca encerraba una reflexión probable y esperable pero que finalmente no se dio.

Esto no quiere decir que la vanguardia, por su irrupción espacializante en un medio proclive a la sonoridad, haya sido inoportuna; ocurre, simplemente, que no halló en ese esbozo rubendariano el punto de partida y lo fue a buscar en otros lugares, el cubismo, Apollinaire, etcétera. Por lo tanto, no aparece en este punto tan sólo una diferencia con el modernismo sino también una característica trascendente de la literatura latinoamericana; me refiero a una teoría de la escritura cuyos rasgos centrales son la espacialización y la imagen. Y, dicho de otro modo — lo que se ve con claridad en Huidobro, desde el comienzo hasta el final —, es una culminación de un proceso de conciencia acerca de las condiciones en que se lleva a cabo la escritura: los vanguardismos formulan un desafío al blanco vertiginoso de la página, el mismo que, acaso por inspiración de Mallarmé, había asediado, angustiado y hecho pensar a Rubén Darío.

Pero no se trata tan sólo de una comprensión más amplia y profunda del modo de ser de la escritura, oculto por las sucesivas y constantes ideologías de la instrumentalidad y la representación, sino también, para los vanguardistas, de los mecanismos destinados a develar el secreto del espacio y a conquistarlo; la palabra escrita, entonces, como grito de triunfo frente al vacío, la palabra implantada en el blanco de modo tal que ponga en evidencia el carácter vencido del blanco o del vacío y, simultáneamente, el carácter de vencedor de la palabra implantada. Es conocido que de esta teoría se desprenden infinitos caminos formales; los más evidentes — porque tienden a que por “forma” se entienda una “forma hecha” y percibida visualmente y no la organización retórica — son el caligrama y el ideograma que preconizaron los cubistas; otros, igualmente nítidos, estarían en la relación entre una organización visual y un desarrollo temático; otras, por fin, trabajarían en la “implicación” espacial de los significados articulados, tal como puede verse en *Ecuatorial* de Huidobro o en *Prisma*, de Maples Arce.

El ideograma o el caligrama son figuras “construidas” mediante versos dispuestos de modo tal que el “tema” explícito del poema es “dicho” por la figura que adopta la disposición; pero la estética de vanguardia no se queda en eso; se advierte que todo eso desemboca en una imagen que los vanguardistas conciben, casi sin distinción, no como sinónimo de tropo sino como entidad nueva, “creada” se diría glosando a Huidobro, de existencia autónoma no equivalente a un significado directo ni analógico; por el contrario, la imagen suspende el circuito semiológico y lo pone en cuestión, la imagen quiere ir más allá de lo reconocible y clasificable, más allá de los artilugios o artefactos que están al servicio de la representación o del conocimiento de cosas. Así, pues, estos dos principios no sólo diferencian a las vanguardias de la poética modernista, no sólo peculiarizan una búsqueda y dan identidad a una ruptura, sino que es lo que queda inscripto en la literatura latinoamericana, es el gran saldo.

Se podría decir, por lo tanto, que ésa — y no es poca cosa — ha sido la política efectiva de las vanguardias. No es escaso el alcance histórico de tal postulación: cambiar la palabra, aunque no se haya cambiado, a través del cambio en la palabra, la vida, tal como las ortodoxias vanguardistas lo postularon en los heroicos comienzos de una utopía que se quería cuasi total.

## La vanguardia en la civilización contemporánea

En la zona española de América la palabra “modernismo”, en tanto indica una tendencia, una afiliación, acota bien una intención, una palabra, un logro; en Brasil hay un deslizamiento semántico hacia la “modernidad”, sema que para los modernistas hispanos, más deslumbrados por la cultura que por la civilización, no era tan claro y discernible; el uso brasileño, en una equivalencia con “vanguardia”, implica una confluencia histórica: vanguardia igual a modernidad. Muchos grupos vanguardistas, sobre todo del primer período, creyeron que esa equivalencia podía ser ejecutada en la escritura — para probarlo está el creacionismo, el estridentismo, Vallejo, Macedonio Fernández —, pero también en el “contenido” de las imágenes; en esa deriva las imágenes debían estar saturadas de nociones o figuras o elementos de la *vida* moderna, lo urbano, la velocidad, el avión, el automóvil, el jazz y toda la faramalla de apelaciones de fuerte alcance axiológico, en la medida en que *no* construir imágenes con esos referentes podía indicar una peligrosa marginalidad respecto de la verdad.

El primer aspecto, como ya lo señalé, tiene consecuencias perdurables en la literatura latinoamericana, declaradas o secretas infiltraciones que le garantizan más una apertura creativa sobre diversas vías que una “modernidad” en el sentido de la civilización; habría que invocar, para reconocer esa infiltración, textos como *Rayuela*, *Adán Buenosayres* o *Paradiso*; este último, en particular, no habría sido posible ni pensable sin una teoría de la imagen — no hablo de los “contenidos” — forjada primitivamente por Tablada y apuntalada mucho después, por indirectos senderos, por Juan Ramón Jiménez, también recoge algo del ultraísmo.

En cuanto al otro aspecto, se nos aparece como curiosamente pasatista, como lo que tuvo su momento y ya no se puede invocar; anacrónico y obsoleto, plantea con absoluta crudeza el riesgo que implica toda opción literaria de filosofía contenidista, sea cual fuere el contenido escogido. Esto es notorio para el primer vanguardismo; en el momento posterior el riesgo se sortea en la medida en que, desde las operaciones destructivo/constructivo feístas de Oliverio Girondo, pasando por la imaginería mandragorista que se prolonga sin descanso en la gestión de Gonzalo Rojas, hasta las tentativas de *El techo de la ballena* y aun el transitorio “nadaísmo” o, sin ir más lejos, el orfismo radical de Lezama Lima, lo que se pone en juego es un ajuste de las poéticas, y a través de ellas una reformulación de lo

“real”, más que un ajuste de cuentas con la torcida realidad a la que la poesía debería enderezar.

Es sobre este telón de fondo que se ubican y precisan los términos que ponen actualmente en cuestión los vanguardismos desde lo que se ha dado en llamar la “posmodernidad”; según este punto de vista, si “vanguardia” implicaba lo “moderno” y si ésta ya no es una categoría explicativa válida, la vanguardia, por carácter transitivo, aparece invalidable o invalidada. Sobre el punto caben dos aclaraciones breves: lo “moderno”, perimido, del vanguardismo es, como lo señalé, su pasatista “representación”, no la lección que ofrece para la escritura y, en segundo lugar, cuando los “posmodernos” deciden pasar a la acción actúan como las vanguardias, haciéndose cargo no sólo de los principios constructivos señalados sino también de categorías que en el vanguardismo provenían de un arcaico fondo romántico, a saber el irracionalismo de la desestructuración, la exasperación de la a-linearidad, el principio de la acumulación caótica, etcétera. De este modo, un nuevo equívoco se cierne sobre la posibilidad de ver estas relaciones en términos críticos, de “crisis”.

## Lo que queda del vanguardismo

Deberíamos, creo, limitarnos a considerar — y apreciar — lo vivo del vanguardismo y las consecuencias que tuvo sobre un proceso mayor y de más perdurable alcance. En estas consecuencias, lo reitero, reside su política, hayan sido lo que hayan sido las decisiones de darle un signo explícito, de incorporarla a lo temático o de tematizarla, a sabiendas o a pesar de cualquier decisión.

## Bibliografía

- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- COLLAZOS, Oscar (ed.). *Los vanguardismos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1970 (2. ed. Barcelona: Península, 1977).
- FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1984.
- JITRIK, Noé. Papeles de trabajo: notas sobre la vanguardia latinoamericana. In: —. *Las armas y las razones*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- LEENHARDT, Jacques. Maturation historique des conditions d'apparition des avant-gardes. In: —. *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*. Bruselas: Université de Bruxelles, Centre d'Études des Avant-Gardes Littéraires, s.f.
- POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Revista Iberoamericana*, n. 106-7, Pittsburgh, ene./jun. 1979.
- VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni, 1987.