

La irresistible ascensión de las vanguardias

VÍCTOR SOSA

I

Es del todo evidente que, a menos que se consiga hacer más lento el ritmo colosal a que avanzamos (y no cabe esperarlo) o bien —lo cual, por fortuna es más probable— que se le opongan fuerzas contrarias de magnitud equivalente, en el sentido de la religión o de la filosofía profunda, con irradiación centrífuga opuesta a esta religiosa tormenta centrípeta que nos arrastra al vórtice de lo meramente humano, lo natural es que este tumulto tan caótico, librado a sí mismo, tienda de por sí al mal, en algunos espíritus a la locura y en otros a una reactivación del letargo carnal.

Dichas palabras no son mías ni son de hoy; fueron pronunciadas por Thomas de Quincey en 1845. Suenan, sin embargo, tan actuales como muchos discursos contemporáneos o más que ellos. ¿Por qué? Porque denuncian, de manera profética, la catástrofe vivida por la modernidad; esa que tuvo lugar a partir del paradigma humanista gestado en el Renacimiento, vio su continuidad en la revolución científica realizada por Descartes y Newton en el siglo XVII y se ramificó en el posterior Siglo de las Luces y la Revolución industrial —que vinieron a confirmar la exactitud del paradigma racionalista moderno—. El hombre, entonces, abandonaba la oscuridad supersticiosa de la teología medieval para subirse —gracias a las nuevas diosas de la Ciencia y la Técnica— en el tren del progreso que lo llevaría a la liberación de los ancestrales temores y hacia un porvenir cada vez más luminoso y prometedor. Así, una nueva religión se imponía en Occidente: la religión del Progreso y el indis-

criminado culto del Futuro como insustituible tierra prometida.

Sin embargo, aquella tierra prometida de antaño es el actual territorio del desastre; zona arrasada por la Razón de la usura —tan denunciada por el equívoco Pound— y por el voluntarismo progresista de la modernidad. Lo que queda, la herencia del paradigma humanista de Occidente, está aquí: contaminación a escala planetaria, destrucción sistemática de la capa de ozono, sobrepoblación y sobreproducción de objetos y bienes de consumo no degradables, desertización de zonas fértiles, extinción de especies animales y vegetales, desaparición de etnias con sus concomitantes usos, costumbres y dialectos, masiva *lobotomización* cultural a través de las redes informáticas globalizadas y un largo etcétera. El precio que pagamos por desterrar a los dioses —fueran éstos paganos, o el irascible dios hebreo, o el piadoso Hijo del Hombre que concibió el arrepentimiento como virtud— ha sido demasiado caro. El costo del etnocentrismo y del universalismo racionalista con su progreso científico-técnico, sin embargo, no ha resuelto los problemas de justicia y dignidad social que ya se prefiguraban como valores éticos insoslayables desde el Siglo de las Luces. El humanismo ha sido mucho más eficiente *contra* la naturaleza que a favor del hombre. En nombre del hombre se ha cometido el peor ecocidio de la historia y hoy ofrecemos a las lejanas e hipotéticas generaciones futuras un legado más duradero que las mismas pirámides de Egipto: el sarcófago radioactivo de Chernobil. En ese sentido, las dos vertientes fundamentales nacidas de la modernidad: el liberalismo político y el marxismo —encontrados enemigos en el terreno ideológico del siglo XX— coin-

cidieron en el mismo fervor supersticioso del progreso. No *vieron*, porque más importante era *proyectar* y construir sobre las paralelas del futuro. Si la *productividad* —tanto en el capitalismo como en el socialismo— devino indiscutible fetiche identificatorio, no es extraño, entonces, que esa misma fetichización del *producto* tuviera lugar en el terreno del arte.

II

Y ahora entramos al punto. Un punto crítico porque define el final de esa línea recta trazada en perspectiva desde las vanguardias históricas hasta este presente posutópico en que las pensamos. En efecto, las vanguardias se adherieron a la irresistible y progresiva ascensión de la modernidad. Hablo, sobre todo, de aquellas que asumieron en su teoría y su práctica —pero más en su teoría— una actitud eminentemen-



te antirromántica: el futurismo italiano y el constructivismo ruso, el cubismo francés —tanto pictórico como literario— y el neoplasticismo, nacido de los máximos rigores estéticos racionalistas (no incluyo en esta adhesión al expresionismo alemán, al ubicuo y revulsivo movimiento dadaísta y al surrealismo francés, tres momentos que, de diferente manera, adoptan el legado romántico y lo hacen coincidir y reencarnar en su época). La adherencia de dichas vanguardias al paradigma progresista de la modernidad pasa, entonces,

por la inflación del valor *productivo* del arte. Si ésta, como es obvio, ya no define ni representa la realidad *real*, aquel “bosque de símbolos” de la naturaleza que, hasta Baudelaire, cifraba lo invisible —ese mismo valor que hizo decir a Novalis: “Porque todo lo visible descansa sobre un fondo invisible; lo que se oye, sobre un fondo que no puede oírse; lo tangible, sobre un fondo impalpable”—; si la realidad se ha evaporado para dar lugar al *producto* —tanto estético como de consumo vulgar— entonces queda clara la participación del arte, concretamente de las vanguardias, en el proyecto productivista de la modernidad. Quiero decir que, más allá de las rupturas tácitas o programáticas con los valores en curso —en términos tan incendiarios como los esgrimidos por el futurismo, por ejemplo—, lo que realmente hizo la vanguardia histórica fue ajustar, corregir el desfase existente entre dos formas de la realidad moderna: la productiva, en un sentido económico y tecnológico, y la artístico-cultural, en un sentido de imaginario estético colectivo. En otros términos: la vanguardia vino a invalidar —con su poema-producto y su cuadro-objeto— la denuncia que los románticos lanzaron a la cara de la época: la inminencia del desastre y la irremediable escisión entre la naturaleza y el hombre. Si los románticos *vieron* —en el sentido de *videncia* propuesto más tarde por Rimbaud—, los vanguardistas *proyectaron*; fueron ingenieros y arquitectos, no fueron ni místicos ni filósofos. En ese sentido, el culto a la máquina y a la velocidad, a las multitudes anónimas y a las grandes urbes fabriles, instaura un isomorfismo, una equiparación entre arte y sociedad, entre producto tecnológico y producto estético. Por eso, las “palabras en libertad” de Marinetti —la máxima revolución sintáctica en el plano de la lengua poética moderna— responden más a una visión aérea del lenguaje, de fachada horizontal donde el adjetivo —ese principio matizador de la oración y también enriquecedor de la misma— desaparece para dar primacía al color puro y primario del sustantivo. Es claro que la pérdida de matices en el ámbito del lenguaje se equi-

para con la pérdida de sinuosidades del objeto industrial moderno. Hay un intento, entonces, de mimesis —de retorno a la clásica mimesis representativa—, pero ahora revestida con el engañoso sesgo de la novedad y de la objetualidad de la palabra sobre el mundo.

Se evidencia entonces —desde esta perspectiva perceptual del ocaso vanguardista— la carga paradójicamente reaccionaria de las vanguardias antirrománticas aquí aludidas. Reacción —precisemos— contra el *desvío* romántico, contra la inadecuación del artista en el seno de la sociedad productivista moderna y contra el esfuerzo visionario (“Digo que es preciso ser *vidente*, hacerse *vidente*”, exigía Rimbaud) que va más allá del infantil y lineal culto a la locomotora.

El surrealismo, sin embargo, negó las nupcias entre poesía y tecnología de manera contundente. Lo hizo dando un giro de timón al barco de la modernidad para volver a remontar los afluentes del romanticismo—. Es decir, reconociendo una tradición y reimplantando la sospecha de lo *real* y la crítica del progreso en el territorio del arte —de ahí se desprenden sus intermitentes pleitos con el marxismo—. El *producto* surrealista se alejó así de la simbiosis con el objeto industrial y nos devolvió la sinuosidad y el matiz; el ondulatorio pliegue onírico contra el satinado frontispicio de lo real. Con ese retorno, con esa negación del poema-producto, el surrealismo instaura otra vez la diferencia y se desvincula de la órbita propiamente vanguardista, se *retarda* para volver a *ver*, para “rehacer—con las palabras de Fourier— completamente el entendimiento humano”.

III

En América Latina, las vanguardias se implantan —es decir, se injertan— a partir de un cultural reflejo condicionado. Toman nombres propios que las singularizan pero que no ocultan las herencias espirituales y programáticas del común tronco europeo. El creacionismo de Huidobro fue una

temprana y personal redefinición del cubismo literario de Apollinaire y Reverdy; el modernismo brasileño, el ultraísmo argentino y el estridentismo mexicano —ahora, estos dos últimos, de manera simultánea en 1921— prolongan el fervoroso espíritu progresista del futurismo italiano en una monocorde mimesis panfletaria. En *Actual. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*, leemos:

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gfmnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro ... el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida.

A la invectiva futurista para asesinar el claro de luna, los estridentistas replican con un “¡Chopin a la silla eléctrica!” y con un menos eurocentrista “Muera el cura Hidalgo”. Se trataba, primero, de escandalizar, y, después, de cambiar la sintaxis. Porque un mundo nuevo —ese que nacía de los escombros de la Revolución mexicana— exigía una sintaxis nueva. No sólo había que mandar a Chopin a la silla eléctrica sino que era preciso acabar con los remanentes del modernismo tardío, que en América ocupaba el mismo osificado sitio que el simbolismo en Europa. *Urbe*, de Maples Arce, *Esquina* y *El viajero en el vértice*, de Germán List Arzubide, reafirman esa voluntad de necesario cambio estético en las letras mexicanas, más allá de las entusiastas adherencias al mole de guajolote.

Remontando lo antes dicho —por justicia, por equidad—, debemos aclarar: si las vanguardias latinoamericanas teatralizan la gestualidad de las vanguardias europeas, habrá que ver en esta representación de la norma —aunque aquí se trate de una reciente norma de ruptura—, los singulares sesgos autóctonos y autónomos que

se generan en dicha representación. Si el creacionismo de Huidobro fue —como dije— una temprana redefinición del cubismo, *también* fue mucho más que eso; fue, finalmente, *Altazor*: síntesis, superación y parodia de todos los *ismos* poéticos y de la tragedia moderna de la especie. Huidobro no se tragó el placebo del poema-producto impuesto por la historia, no fue tan crédulo como para pensar que el poema podía equipararse al aeroplano:

Como ha dicho muy bien Rubén Darío —dice Huidobro—: ¿Qué es más bello, una mujer desnuda o la tempestad? ¿Un lirio o un cañonazo? Sin embargo, el señor Marinetti prefiere un automóvil a la pagana desnudez de una mujer. Es ésta una cualidad de niño chico: el trencito ante todo. Agú Marinetti.

La polémica petulancia del chileno no eclipsa la lucidez del juicio.

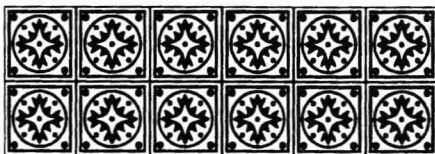
Todo eso de cantar la temeridad, el valor, la audacia —y vuelvo a citar a Hui-

dobro—, el paso gimnástico, la bofetada, es demasiado viejo. Lea si no, el señor Marinetti, la *Odisea* y la *Ilíada* o cualquiera de las Odas de Píndaro a los triunfadores de los juegos olímpicos y encontrará allí toda su gran novedad.

La crítica de la vanguardia desde la vanguardia ejemplifica la aparatosa necesidad de ser moderno —esa *necesidad* que el vidente de Charleville no pudo prever ni prevenir—. Huidobro lo vio por lucidez y por *insistencia*; no regresó —no vivió el *retardo* surrealista— hacia las profundidades acuáticas románticas. Sabía que no podía regresar e instauró la crítica, la parodia y la ironía desde su misma condición moderna. Decapitó el sentido —cualquier sentido, todos los sentidos— con la palabra última, es decir, con el balbuceo, con el recommienzo que ese balbuceo *cantabile* propone al final de *Altazor*. Esa cima —y ese ensimismarse— es sinónimo de mayoría de edad, es el momento donde la poesía latinoameri-

cana rompe el jarrón de la mimesis —incluida la última mimesis vanguardista del poema-producto—. Cosa que los estridentistas no vieron, y tampoco los ultraístas argentinos, quienes soslayaron el abismo al adoptar la placidez de la convención. Salvo la voz solitaria y epiléptica del Vallejo de *Trilce* —tan alejado de las vanguardias por estar tan cercado por el ser—, la voz de Huidobro es la primera potencia poética que nos universaliza y que, a partir de su extralimitación, nos reclama. Reclama un decir, un decirse, que toma cuerpo a partir de esos gametos genésicos de la identidad poética latinoamericana.

Por último, si Thomas de Quincey hablaba desde la inminencia del desastre, hoy no podemos hacer poesía sin tomar conciencia de que el desastre está aquí. Desde este fin de fiesta de la modernidad, desde la orilla opuesta de la advertencia romántica no escuchada por las vanguardias, habrá que *ver* y habrá que *proyectar* de nueva cuenta el mundo. ♦



La Gaceta

del Fondo de Cultura Económica

1847-1997

A 150 años de la guerra
México-Estados Unidos



NUEVA ÉPOCA

NÚMERO 321

SEPTIEMBRE DE 1997