

Escalas melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo

La forma magnificada todo lo disculpa. No comprendo por qué los más jóvenes, que están tan obsesionados por renovar su material, comienzan por la reforma del lenguaje. En realidad el lenguaje es lo más intrascendente, superficial e inestable y su encanto se desvanece por completo cuando se advierte la intención en su manejo, es decir, cuando se advierte que ha pasado a ser objeto. [...] Apenas hemos investigado las bases de la burguesía; vastos territorios del acontecer humano permanecen aún inexplorados; la imaginación del pueblo está paralizada, su fuerza creadora, agotada. Apenas si se inventan nuevos estampados para corbatas.

Bertold Brecht ¹

Hace falta establecer, rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, la de la revolución y la de la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o a un cuadro valor de arte nuevo. No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales [...] La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el parlamento, el decorado [...] El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas [...] está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués.

José Carlos Mariátegui ²

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras «cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos», y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidarse que esto no es poesía nueva, ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad [...] La poesía nueva a base de palabras o metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna. Es muy importante tomar nota de estas diferencias.

César Vallejo ³

¹ Bertold Brecht, «Contribución a la estética del teatro» (1920), Escritos sobre teatro, Buenos Aires, Paidós, 1973, p. 9.

² José Carlos Mariátegui, «Arte, revolución y decadencia» (1925), publicado en Casa de las Américas, número 68, La Habana, septiembre-octubre 1971.

³ César Vallejo, «Poesía nueva», Favorables París Poema, n.º 1, julio 1926, p. 14.

I. La vanguardia hispanoamericana: ¿floración efímera? (Apuntes para una reflexión)

«Vanguardias heroicas», «vanguardias utópicas», «vanguardias históricas», y la multiplicación de los adjetivos calificadores parece ser indispensable para la acotación del fenómeno en los estudios de los movimientos de la vanguardia europea, ubicados entre 1910 y 1930. A la pluralidad del sustantivo —que incluye una serie simultánea de alternativas marcadas— se le adiciona su necesidad —el reconocimiento de la unidad de los «ismos» en puntos nodales de la creación artística—. La vanguardia, por encima de la dispersión de sus postulados, de disparejas alternativas de trabajo y del propio desarrollo interno de cada movimiento, se articula como un conjunto homogéneo que marca una cesura en el concepto de producción y recepción artísticas.

Los calificativos pretenden ser definidores, y lo son; pero, sobre todo, dan pistas sobre el punto de vista de los críticos e historiadores ya sea que aborden la vanguardia como un fracaso, como una aspiración, o como un fenómeno constreñido por su correlato histórico.

Tomando, con cierta cautela provisional, algunas afirmaciones de los estudios histórico-teóricos de las vanguardias europeas, leyendo más allá de los manifiestos programáticos y abstrayendo las propuestas específicas, podemos afirmar que los objetivos fundamentales del vanguardismo apuntan, por una parte, a la desintegración del concepto de autonomía estética, propuesta elaborada y desarrollada desde el iluminismo al fin de siglo, y por otra, a una reintegración del trabajo artístico en la praxis vital. Bajo esta doble impronta la vanguardia alcanza el estadio autocrítico del arte en la sociedad burguesa, superando el de la autorreflexión, característico de la práctica artística desde el iluminismo.

Desde esta descripción básica se producen una serie de corolarios: La vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad: es decir el arte no es un instrumento para el descubrimiento o exploración de la realidad, sino que él mismo es una realidad caracterizada por su inexistencia, es decir por su virtualidad. Así la vanguardia atacará un elemento central que la producción decimonónica buscaba sistemáticamente: la organicidad de la obra; la cual es subvertida por sus antípodas: no se trata de organizar realidades existentes sino de provocar la emergencia de realidades implícitas.⁴

El postulado de una «nueva sensibilidad» y de un arte transnacional señala la necesidad de romper la insularidad de la producción artística y hace explícito un sentimiento generalizado en el mundo del arte desde, por lo menos, 1848, esto es la pérdida de la función social del trabajo artístico. La renuncia a la organicidad y jerarquización de la forma, características del arte post-romántico, expresa ese sentimiento de extrañamiento respecto al cuerpo productivo social, que emerge como una conciencia autocrítica del arte.

⁴ Vid. Simón Marchand, «La utopía estética en Marx y las vanguardias históricas», en VV. AA., El descrédito de las vanguardias artísticas, Barcelona, Blume, 1980, pp. 9 a 45.

La vanguardia actúa, por otra parte, desde la conciencia histórica de su influjo en el desarrollo evolutivo del arte, y ataca, por tanto, no sólo las convenciones (el uso del material artístico), sino, fundamentalmente, a la institución arte. Con lo cual trasciende la crítica moral a la que se la suele reducir, para hacer la autocrítica del arte mismo.

En este sentido, la vanguardia es historicista: no neutraliza la historia, sino que asume el material como esencia del arte; de allí que la investigación, y crítica de los lenguajes artísticos sea el punto de mira y la reivindicación de los vanguardismos.⁵

El espacio ambivalente en el que se mueve el vanguardismo europeo proviene de la necesidad de destacar, como campo específico de la actuación artística, la investigación y reflexión sobre el propio material; de allí que «la reflexión se haga interesada y la práctica reflexiva».⁶

Eludiendo el carácter ecléctico liberal del artista post-romántico, el vanguardista hace de su trabajo una práctica intensa y disciplinada; realizando aquello que Ortega denominaba la «artisticidad» de su tarea sobre los medios y el marco de referencia, con un objetivo: incidir en la evolución del arte, pero desde una perspectiva histórica. Esta práctica intensa y reflexiva los conduce a rechazar cualquier marco doctrinal y a reivindicar la autosuficiencia del arte para producir su propia crítica.

Pero, y al tiempo, este carácter intenso conduce a los vanguardismos a unir el tono axiomático de sus textos con el carácter ejemplar de su producción. Es decir, a construir un corpus doctrinario que conduce a su propia destrucción, de allí el talante programático de los vanguardismos y su tendencia a reivindicar al grupo y las actuaciones de choque social.

La vanguardia es posible cuando se ha logrado «un alto grado de racionalidad en la producción artística y cuando los medios artísticos se disponen con libertad», es decir cuando estos medios «ya no están ligados a un sistema de normas estilísticas, en el cual —aunque mediadas— se reflejan las normas sociales».⁷ La vanguardia opera sobre los medios artísticos como totalidad poniéndolos a su disposición sin pretensiones jerárquicas: «Un rasgo característico de los movimientos de vanguardia es que no han desarrollado ningún estilo, no hay un estilo dadaísta ni un estilo surrealista. Han acabado con la posibilidad de un estilo de la época, ya que han convertido en principio la disponibilidad de los medios artísticos de épocas pasadas».⁸

Por este motivo, el «extrañamiento» se transforma en la categoría general del arte y el «shock» en los receptores en el principio supremo de la intencionalidad estética.⁹

⁵ Vid. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX, especialmente capítulo 2, «Los signos de la crisis»*, Madrid, Alianza, 1979.

⁶ Helio Piñón, «Perfiles encontrados», *Prólogo a la edición castellana de Peter Bürger, Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Alianza, 1987, p. 14.

⁷ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, ed. cit., p. 105.

⁸ Idem, p. 109.

⁹ «Toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos, se dispara por encima de su propia meta. Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores de mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que no es, desde luego, consciente. Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su utilidad como objetos de inmersión contemplativa [...] procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de la degradación