

La fugacidad de la vanguardia latinoamericana: ensayo crítico sobre Oliverio Girondo

Ps. Luis Felipe González G.*

Ps. Luz Adriana Molano M.
Universidad Santo Tomás

Recibido: noviembre 13 de 2004

Revisado: diciembre 17 de 2004

Aceptado: enero 14 de 2005

Resumen

A partir de la aparición, por cerca de diez años, del movimiento surrealista, se hará un esbozo de algunas las características de uno de los representantes de esta escuela literaria, Oliverio Girondo, partiendo de un poema del libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, del cual se encontraron dos posiciones, en apariencia antagónicas, sobre la vanguardia, derivadas en un antiestilo o decadencia de los principios modernos (Calinescu, 1991) y una posibilidad de crítica a la institución arte (Bürger, 1987). Estas posiciones permitieron establecer algunas reflexiones acerca del concepto de saturación social que postula el construccionismo social y las características generales que propone Mukarovsky (1992) sobre la teoría crítica estructuralista.

Palabras clave: vanguardia literaria, construccionismo social, surrealismo, estructuralismo.

Abstract

From the appearance, by near ten years, of the surrealist movement, a preliminary outline of some of

* Docente investigador de la Universidad Santo Tomás. Correo electrónico: luisgonzalez@correo.usta.edu.co

the characteristics of one of the representatives of this literary school will become, Oliverio Gironde, from a poem of the book *Twenty poems to be read in the streetcar*, of which were two positions, in appearance antagonistic on the vanguard, derived in a antistyle or decay from the modern principles (Calinescu, 1991) and one possibility of critic to the art institution (Bürger, 1987). These positions allowed to establish some reflections about the general concept of social saturation that postulates the social constructionism and characteristics that Mukarovsky proposes (1992) on the structuralist critical theory.

Index terms: literary vanguard, social constructionism, surrealism, structuralism.

Introducción

A primera vista, establecer dentro del discurso de la psicología relaciones con la literatura es una tarea de hondas repercusiones epistemológicas y disciplinares, no todas evidentes y sobre todo no todas abiertas a discusiones académicas precisas, más si se tiene en cuenta que dentro de la Facultad de Psicología este campo de trabajo se vuelve una novedad, por no decir un esfuerzo aislado y perenne.

Una de estas discusiones académicas ha emergido del enfoque constructorista social. Gergen (1997) plantea, frente al concepto del yo, su creciente transformación a una mirada posmoderna, en el que variadas y alternadas concepciones, prácticas y expresiones sociales se convierten en una pluralidad de voces que rivalizan (muchas veces de manera complementaria) con la expresión legítima de lo que se considera verdadero, bueno y verídico. Al respecto, y como tesis fundamental de muchos de sus argumentos, el autor propone que: "...el proceso de saturación social está produciendo un cambio profundo en nuestro modo de comprender el yo" (p. 25).

Esta tesis implica que con el correr del siglo XX muchos de los conceptos que definían al yo están siendo puestos en duda por diversas razones; entre otras, por la aparición de nuevos tipos de sensibilidad artística, movimientos sociales que critican una visión romántica centrada en la capaci-

dad de raciocinio y en ciertas estructuras que pretendieron, en su momento, transformar la forma de vida de las personas, todo esto con el sentido de ideal de progreso y supuesto ascenso de la humanidad a valores universales, los cuales, infortunadamente, no lograron cumplir con las expectativas propuestas por el hombre. Al respecto, Gergen (1997), en un apartado de su libro *El yo saturado*, que corresponde al lenguaje y los escollos con que tropieza el yo, hace una corta pero significativa lista de adjetivos que designan al yo, la mayoría de las veces bajo categorías deficitarias, por llamarlas de alguna manera, acerca de su propia esencia. Este hecho, con el correr de las décadas del siglo anterior, caracteriza al yo de manera precaria, para algunos casos, y como constante de los tiempos en los que se designa, como una forma cada vez más desencantada de lo que implican ciertas verdades irrefutables sobre la naturaleza del hombre.

Por ello, y a raíz de la presentación a la comunidad académica tomasina del proyecto de investigación titulado *Comprensión de las teorías literarias estructuralistas y postestructuralistas en el desarrollo del yo narrador dentro del enfoque constructorista social*, se hace evidente y palpable la necesidad de construir cuerpos teóricos que satisfagan las necesidades intelectuales de los académicos, en el caso de los constructoristas sociales, acerca de la emergencia de ciertos conceptos claves, como el lenguaje, el yo narrador, la realidad, la mente, entre otros. De este modo,

el proyecto enunciado plantea de entrada una opción interesante de trabajo: resaltar de qué manera las teorías críticas estructuralistas y postestructuralistas lograron consolidar la aparición del yo narrador en tanto concepto clave para la comprensión del enfoque construccionista social. Este objetivo, que será una constante para posteriores estudios y proyectos al interior de la comunidad académica tomasina, permitirá encontrar constantes de trabajo y posibilidades de apertura intelectual a la distinción de ciertas premisas hasta ahora consideradas como evidentes, pero que en el fondo, tras un análisis más cuidadoso, podrán consolidar un texto «abierto» (Eco, 1992) en el que el goce de la obra no resulta nunca igual a sí misma; por el contrario, se enriquece y se constituye como una metáfora epistemológica para las tendencias históricamente construidas de las ciencias.

De lo anterior, y como resultado de un primer abordaje a la constitución de este proyecto, se presentan en las siguientes páginas algunas reflexiones sobre el concepto de vanguardia, el cual configuró muchas de las expectativas para la realización del proyecto de investigación, pues, como se verá, la vanguardia es un concepto que desencadena variadas posturas sobre la forma como se relacionan los discursos dentro de las teorías literarias, las cuales, para mi caso, son vitales en la construcción de ciertas miradas construccionistas sociales, sobre todo en el caso de la evolución de conceptos en apariencia contradictorios, pero que muestran la misma transformación de postulados artísticos acerca de lo bello y su relación con la realidad.

De lo anterior, y como expresión de los movimientos culturales de comienzos del siglo XX, Paisaje Bretón es un poema que aparece en el libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, publicado en 1922. En ese libro, y sobre todo en este poema, Gironde insinúa las posibilidades estilísticas de su obra, centradas en las características dominantes del movimiento surrealista, vanguardia que dominó a la literatura latinoamericana en la segunda década del siglo XX. En las siguientes páginas, se ofrecerá un recorrido a tra-

vés de las principales tomas de posición frente al concepto de vanguardia, palabra que ha sufrido transformaciones culturales y políticas a lo largo de este último siglo, y que sirven como explicación, al menos transitoria, a la forma como ciertos movimientos literarios, en el sentido de su innovación, ofrecen una visión de sujeto fragmentario, característico de la decadencia de la época moderna.

De este modo, en un primer lugar, se ofrecerá una perspectiva histórica de la vanguardia surrealista a partir de la posición y estudios de Schwartz (1991), unida a una variedad de interpretaciones a favor y en contra de dicho movimiento. En un segundo lugar, se abordará, como tal, el concepto de vanguardia que propone Calinescu (1991), a partir de dos premisas básicas: el sentido revolucionario de la vanguardia y, al mismo tiempo, su sentido autodestructivo. En tercer lugar, se ofrecerá una mirada más amplia de vanguardia como contraposición a lo expuesto por Calinescu (Bürger, 1987); aquí, el sentido de una construcción alterna de la realidad por parte de la vanguardia se postula como novedoso en cuanto el concepto en sí y desplaza la idea de la vanguardia como un medio crítico del arte para abarcar una construcción novedosa de la realidad, en oposición a los argumentos de Calinescu. A la par de estos planteamientos, se discutirá de forma simultánea la relación del mismo poema de Gironde en la enunciación de sus campos semánticos como una forma de traer las constantes de interpretación útiles a los propósitos de este trabajo. De igual modo, es importante para la construcción del mismo los aportes acerca del concepto de estructura que propone Jan Mukarovsky (1992), que para el caso constituyen un refuerzo necesario a la forma como aparece la vanguardia dentro del escenario latinoamericano, en especial argentino.

Algunas nociones iniciales

Como lo plantea inicialmente Calinescu (1991), la vanguardia ofrece una perspectiva panorámica y compleja, por decirlo así, para su completa con-

ceptualización. Aparte de su origen bélico, la vanguardia ha transmutado en muchos conceptos similares que a la hora de una interpretación más sucinta llega a inevitables malentendidos. El autor afirma: “La vanguardia coge prestados prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna, pero al mismo tiempo los frustra, los exagera y los coloca en los contextos más inesperados, haciéndolos casi completamente irreconocibles” (1991, pp. 100-101).

El hecho de establecer diversos elementos de la tradición moderna en contextos inesperados, como lo menciona el autor, obedece a la dificultad con que se ha abordado el concepto de vanguardia dentro del contexto de la literatura. A veces se menciona que la vanguardia es el cambio radical dentro de las formas de construcción de lo artístico, sobre todo puestas de relieve en momentos donde las tradiciones literarias son puestas en entredicho; por otro lado, el mismo momento histórico es atravesado por variadas tradiciones yuxtapuestas que ondean entre un cosmopolitismo generalizado o nacionalismo a ultranza, como estados de tránsito dentro de las mismas vanguardias (Schwartz, 1991).

En otro orden de ideas, la vanguardia expresa, en concepto de Schwartz (1991), la necesidad de una autonomía dentro de la esfera literaria, que entraña en dicho estado un sentido de libertad estética, producto de la periferia de las ideologías como una toma de poder importante para la misma expansión y diversidad de las formas artísticas de comienzos del siglo XX. Sin embargo, la expresión de dicha autonomía, en el caso de la vanguardia surrealista argentina, tiene corta duración (aproximadamente diez años), correspondiente a la década de los veinte. Lo más paradójico de toda esta revolución es que la misma expansión de movimientos políticos, dictaduras hegemónicas y la crisis económica de los treinta no sólo dan al traste con la expansión de este movimiento, sino que dejan a la vanguardia cargada de un sentido caricaturesco, difamado y contrapuesto a lo que ella misma quería rechazar. Existen dos argumentos a este planteamiento. El primero lo enuncia César Vallejo en un texto lla-

mado *Autopsia del surrealismo*, donde evidencia dos hechos significativos para dar por terminado aquel proyecto sin razón ni sentido histórico. El primer hecho tiene que ver con la tensión producida en el contexto económico mundial (que comienza en Europa y poco a poco llega a América). Afirma Vallejo:

Es curioso observar cómo las crisis más agudas y recientes del imperialismo económico -la guerra, la racionalización industrial, la miseria de las masas, los *cracs* financieros y bursátiles, el desarrollo de la revolución obrera, las insurrecciones coloniales, etc....,- corresponden sincrónicamente a una furiosa multiplicación de escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras (citado por Schwartz, 1991, p. 433).

Por ende, la escuela literaria es sólo la extensión de un momento de crisis intelectual, en donde se proponen modelos de arte que, como nacen, mueren por su mismo sentido transitorio y falsamente emancipatorio. Es decir, el sentido de «hablar con sentido y en contexto» no podría ser más ausente y poco evidente en los surrealistas. Según Vallejo, habría que ir más allá de la propuesta monotemática revolucionaria del arte surgido de lo inconsciente e ir a la expresión «real» y «comprometida» de la manifestación artística. Éste, por lo demás, es el segundo planteamiento del autor de *Trilce* (1922) y *Poemas humanos* (1939), entre otros, y donde pone en evidencia, obediendo ya a un sentido claramente político, la necesidad de trascender la forma artística a actitudes de crítica y construcción revolucionaria de la realidad: “Los surrealistas, burlando la ley del devenir brutal, se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederla y superarla con formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas” (citado por Schwartz, 1991, p. 435).

Este enunciado es muy importante, como se verá, pues constituye una de las dicotomías clásicas a la hora de comprender las vanguardias dentro del contexto europeo y latinoamericano: la difícil-

tad sorprendente y derivada muchos años atrás en destruir o armonizar la relación de la vanguardia política (centrada en un compromiso social y activamente anclada a la liberación del hombre del yugo social dominante) y la vanguardia artística (forzada a seguir los pasos de la política como la mejor manifestación del pensamiento humano), que llegaría de forma clara y sin censuras a toda la sociedad (Calinescu, 1991).

En resumidas cuentas, la posición de Vallejo es evidente frente a un sentido oscuramente negador en la vanguardia (requisito importante para su misma enunciación frente a la sociedad acartonada en los viejos esquemas artísticos), pero simultáneamente creadora como contrapeso para su no-extinción definitiva (elemento que para Vallejo es evidente en el surrealismo y que precoriza irónicamente a partir de una de las técnicas de creación de dicho movimiento, el cadáver exquisito y el intento desesperado de Breton en un manifiesto posterior al elaborado en 1924). Estos elementos, en palabras de Vallejo, no dejan otra opción que la muerte anticipada y obvia del movimiento por su falta de proyecto y su dedicación exclusiva a la decadencia como un atributo que en nada ayuda a la conformación de un sentido estético y creador independiente.

El segundo argumento de esta oposición y debilitamiento del concepto de vanguardia está relacionado con su sentido autodestructivo, sin propuestas valoradas en sí mismas y con una suerte de muerte anticipada para todas las vanguardias sin excepción. Al respecto, Calinescu afirma: “El vanguardista, lejos de estar interesado en la novedad como tal o en la novedad en general, realmente intenta descubrir o inventar nuevas formas, aspectos, o posibilidades de crisis” (1991, p. 126). Es interesante en la posición del autor la decidida convicción de la enunciación de la crisis como una propuesta de creación en sí misma. Él tiene sus razones; por una parte, el texto del cual es extractada esta idea obedece a la secuencia de debilitamiento de las ideas consideradas como garantes del proyecto liberador y autónomo de la época moderna y que condensa en cinco momentos fundamentales: modernismo, vanguardia, de-

cadencia, kitsch y posmodernismo. Entonces, se entiende que la expresión de la vanguardia sea la conformación misma de un elemento necrológico en la muerte del sujeto y del proyecto emancipatorio y autónomo del hombre que se postula como espacio ejemplar en el pensamiento posmoderno (como el grado sublime y último de este recorrido y derrumbamiento de las ideas modernas); por otra parte, la vanguardia se establece como un eslabón necesario de expresión de una naciente cultura de la crisis. En palabras del autor:

Como cultura de crisis, la vanguardia está conciente [sic] implicado en la continuación de la decadencia «natural» de las formas tradicionales de nuestro mundo de cambios, y hace lo posible por intensificar y dramatizar todos los síntomas de decadencia y consunción existentes (1991, p. 126).

Entonces, si la vanguardia, por una parte, es aquel espacio de rebelión sin límites precisos, muy unida a la cada vez más olvidada idea de una escuela literaria en permanente expansión y, por otra parte, un proyecto que desde su mismo comienzo tiende a desaparecer y su única razón de ser es la sensación de «pérdida» sin un proyecto claro, ni objetivos, sólo como mero estado de tránsito a una propuesta más popular, interactuante en apariencia pero vacía y sin forma, ¿cuál es su objetivo dentro de la producción artística?, ¿cuál es su utilidad dentro de las manifestaciones comenzadas a principios de siglo XX?, y, ¿en qué medida dichas expresiones vanguardistas, sobre todo el surrealismo, impulsaron a la renovación de las letras americanas?, ¿qué otros autores propiciaron un escenario de comprensión diferente a los planteados anteriormente sobre la vanguardia que pudieran esclarecer el panorama del sentido del concepto?

Como se ve, la relación que se puede establecer entre estas preguntas daría para numerosos estudios; por ello, y para efectos de este trabajo, se planteará como interrogante principal que oriente las siguientes páginas: ¿qué aportes significati-

vos puede dar al campo literario, en la medida de su propia crítica a los modelos actuales de la literatura, la vanguardia surrealista en el caso argentino, en especial con Oliverio Girondo en su poema *Paisaje Breton* a partir de los planteamientos de Peter Bürger?

La vanguardia

Una de las ideas principales acerca de la vanguardia, desde los argumentos de Calinescu, es el sentido de inevitable pérdida de identidad y poder transformador de las tesis consideradas como vivientes dentro de una determinada forma de creación artística. Esto se debe, en un primer momento, al sentido nihilista que suele atribuirse a la vanguardia, sus formas de expresión dentro del campo social y sus mismas implicaciones en la formación de objetos estéticos. Como lo afirma el autor: "Si admitimos que el nihilismo dadá expresa un rasgo «arquetípico» de la vanguardia, podemos decir que cualquier auténtico movimiento de vanguardia (viejo o nuevo) posee una profunda tendencia interna a negarse, en última instancia, a sí misma" (1991, p. 126).

El sentido de la propia negación tiene sus razones, como lo explica al autor, gracias a la evolución que tuvo el concepto dentro de la sociedad europea previa a la revolución industrial, donde se intentaba colocar en la expresión artística la omnipotente presencia del sujeto creador como autónomo, ser privilegiado y dotado de características que lo hacían distanciarse profundamente de las demás personas. El ideal del pensamiento moderno, en este orden de ideas, era privilegiar al hombre como máxima expresión del progreso humano y, por ende, era un deber, por así decirlo, de la vanguardia salvaguardar la herencia de un grupo de privilegiados, en donde se establecieran premisas precisas sobre cómo hacer arte, cómo expresarlo socialmente y generar tradición; así:

Ser miembro de la vanguardia es pertenecer a una elite -aunque esta elite, a

diferencia de las clases dominantes o grupos del pasado, está comprometida con un programa totalmente antielitista, cuya utópica meta final es la igual participación de toda la gente en todos los beneficios de la vida (1991, pp. 107-108).

Según este planteamiento, la paradoja se hace evidente; por un lado, existe la tendencia a reforzar la idea de un grupo especial de sujetos, con capacidades casi extraordinarias, para promover al mismo tiempo su no singularidad, es decir, su acercamiento a lo que se creería cotidiano y de libre acceso a toda la comunidad, como una especie de herencia que compartirían todos, sin distinción, y que reforzaría el sentido de la idea de igualdad expresada dentro del pensamiento democrático.

De este modo, se devela la existencia de una fuerte y marcada tendencia a identificar el discurso de la vanguardia literaria y la vanguardia política como similares o, mejor aún, subsumida una a la otra. Es de recordar que, dentro de la evolución del concepto, se parte de la posición centrada en una tendencia política y guerrera (vanguardia, ir al frente en el campo de batalla) que pasa luego al escenario político y que por extensión tendría que recoger las mismas características para el proyecto de la vanguardia literaria. De este modo, se establece una contraposición entre dichas tendencias, que el autor muestra de esta forma:

La principal diferencia entre la vanguardia política y la artística de los pasados cien años consiste en la insistencia de esta última en el potencial *independientemente* revolucionario del arte, mientras que la primera tiende a justificar la idea opuesta, es decir, que el arte debería someterse a las peticiones y necesidades de los revolucionarios políticos (1991, p. 108).

Así, es de esperarse, como se sugiere en muchas de las propuestas modernas acerca de la vanguardia, que el arte, al ser un estado de liberación individual, puede otorgar un sentido claro de

emancipación del hombre, pero en el campo político. El artista, entonces, tendría que servir a los intereses de los grupos políticos progresistas y tendría que desarrollar un proyecto artístico que ayudara a las clases políticas dominantes. En un principio, esto aceptó, pero, poco a poco, el artista moderno empezó a reevaluar el sentido de sus acciones sociales, lo cual lo hizo alejarse paulatinamente de las expectativas políticas dominantes. Si la vanguardia es la rebeldía y revolución de la vida: “...los representantes de la vanguardia artística se volvieron conscientemente contra las expectativas estilísticas del público general, que los revolucionarios políticos estaban intentando ganar con ayuda de una propaganda revolucionaria insípida” (1991, p. 115).

De este modo, el artista devela el juego de intereses que se encuentra alrededor suyo y que lo obliga a la realización de proyectos poco creíbles y con una carga revolucionaria que muchas veces se escapa a su misma convicción. De acuerdo a esto, la sensación de libertad se trunca, los objetivos de progreso se van debilitando de forma constante y no queda otra opción que hacerse a un lado y hablar con una voz propia; es decir, devolverse al sentido crítico que, en cierto modo, se había perdido. A este respecto, Calinescu es claro cuando afirma del objetivo de la vanguardia para el artista mismo:

...lo que les interesaba hacer a los artistas de la nueva vanguardia -sin importar el grado de simpatía hacia la política radical- era demoler las tradiciones formales del arte y disfrutar de la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos y prohibidos hasta entonces, ya que creían que revolucionar el arte era igual que revolucionar la vida (1991, p. 115).

Revolucionar la vida implica, entonces, desde esta perspectiva, sacrificar los modos de configurar la obra de arte y la literatura y proponer nuevas relaciones, nuevas correspondencias. Para llevar a cabo dichas expectativas, el arrojo, la posibilidad de trasgresión y la creatividad en sí misma,

como una de las características a tener en cuenta para revolucionar la vida, a veces distaban de ser una propuesta coherente (pues en últimas, por extensión, todo el proyecto moderno estaría recogido en esa categoría) y para ser vanguardista habría que ser incoherente. Por ello: “La vanguardia no anuncia uno u otro estilo: es en sí un estilo o, mejor, un antiestilo” (1991, p. 121). El antiestilo, la posibilidad de rompimiento y de superación de los límites tendría que ser cada vez más fuerte (en oposición al esquema clásico del modelo dominante), la relación de fuerzas tendría que nivelarse desde la agresión intelectual y la opción constante de permutación de ideas y de conceptos. Además de esto, y como lo afirma Calinescu, dentro de las mismas características de la vanguardia estaría la posibilidad de una avanzada en los tiempos, donde sus integrantes fuesen designados como «diferentes», «genios», productores de una nueva mirada para entender las relaciones sociales, así éstas fuesen disparatadas o poco creíbles. De lo anterior se deducen dos condiciones para la existencia de la vanguardia: “...la posibilidad de que sus representantes sean considerados, o se consideren a sí mismos, avanzados con respecto a su tiempo...” y “...la idea de que hay que entablar una dura batalla contra un enemigo simbolizado por las fuerzas de estancamiento, la tiranía del pasado” (1991, p. 124).

Dentro de esa batalla se puede designar la necesidad de un antiestilo, a veces mal entendido; aquí, para recoger lo dicho hasta ahora, se tiene que apelar a una tesis certera: todo antiestilo produce para sí mismo una herencia de autodestrucción en la medida que la coherencia, el sentido de la responsabilidad social, la expresión de lo bello y muchos conceptos clásicos dentro del arte moderno estarían puestos en duda, lo que haría a la vanguardia algo frágil, sin consecuencias duraderas y, por ende, un proyecto de «corta duración», pues las categorías con las que se leería no podrían ser las mismas con las que se aborda el proyecto moderno y, por consiguiente, resultaría otra vertiente de dicho paradigma: la reproducción de los ideales de progreso, de autonomía individual y un constante olvido al lector y espectador de la obra de arte, considerado como

un «depositario pasivo» de las ideas congruentes o incongruentes de las vanguardias.

La perspectiva que se puede tener de Calinescu, de acuerdo con lo recogido hasta ahora, es que la vanguardia es un concepto liberador, pero efímero, que no alcanza a proponerse como un modelo de institución ideal (ese no sería su propósito) ni menos tiene la fuerza como para mantenerse durante un largo período o como una propuesta real o simbólica a tiempos de pasividad artística o de renovación del arte. Esta idea, que empieza a volverse recurrente dentro del campo de la literatura, puede hacerse equiparable a los planteamientos construccionistas sociales, dada la importancia puesta a una psicología de las relaciones, más que una psicología centrada en el individuo.

Por el contrario, Bürger (1987) establece un punto de partida similar al de Calinescu, pero con un sentido de autorreferencia y autocrítica que éste no alcanza a visualizar. Así, una de las características de la vanguardia parte no de la enunciación de un autoestilo sin fundamentos, sino que permite tener una nueva perspectiva de comprensión acerca de las relaciones sociales en las que lo artístico emerge. Propone entonces el sentido de la autonomía de la vanguardia frente al concepto de institución arte, que se puede equiparar al concepto de campo literario de Bordieu (1995):

...con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa (1987, p. 62).

Ya los ataques de la vanguardia no están dirigidos, como podría pensarse, a grupos heterogéneos y contemporáneos (como una rotación sistemática de roles víctima-victimario en las tendencias artísticas), sino que la mirada debe amplificarse, debe ser tomada como la disposición abierta a toda una serie de cuestionamientos sobre las posibilidades de creación misma dentro de una so-

ciudad particular, es decir, cómo esta sociedad entiende el arte y cómo el arte, como una acción humana, muestra el entramado de relaciones sociales, juegos de poder y formas de construcción de lo humano.

Esta redefinición de la vanguardia, y de sus objetivos como conglomerado humano, debe verse en constante relación con lo que el autor entiende por institución arte. Bürger afirma que: “Con el concepto de institución arte, me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras” (1987, p. 62).

Es decir la vanguardia se opone a las formas que la misma sociedad le estaba imponiendo dentro de un proyecto revolucionario político, y la lectura de las críticas de la vanguardia deben verse a la luz de un proyecto emancipatorio global, que partía de lo cotidiano, pero que se extendía a todas las actividades sociales. En resumidas cuentas: “La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía” (1987, p. 62).

Se descubre con la cita anterior que debe devolverse al arte su capacidad de la praxis vital, en tanto su comprensión como expresión artística de una profunda disyunción entre la autonomía y la carencia de la función social que entraña esa autonomía. Es decir que se parte de la enunciación de la crítica propia del sistema artístico en tanto autónoma, pero, por otro lado, se debe reconocer la necesidad de revisar esa autonomía en términos de su práctica social y su función, claramente dividida cuando la relación desaparece.

De lo anterior se puede concluir, frente a esa aparente no-relación, lo siguiente:

“La coincidencia de institución y contenido descubre la pérdida de función social como esencia del arte en la sociedad burguesa y provoca con ello la

autocrítica del arte. El mérito de los movimientos históricos de vanguardia es haber verificado esta autocrítica” (1987, p. 70).

Con esto se pone en evidencia la importancia que tiene el *status* de la vanguardia más allá de su anulación en sí misma como carente de significación social -como la manifestación del sentido de una crisis-, que sí intuía Calinescu, pero que propondría, dentro de esa misma crisis, una solución enmascarada de sus objetivos al interior de los movimientos de crítica y de autocrítica.

Relación de conceptos con el poema *Paisaje Bretón* y el surrealismo en Argentina

De acuerdo con lo expuesto se pueden discutir algunos de estos principios rectores que ofrece Bürger (1987) con respecto a la necesidad de la vanguardia como una construcción alterna de la realidad que va más allá de un simple capricho estilístico, poco duradero y sin consecuencias para la creación. Antes de comenzar con el análisis del poema, es preciso enunciar algunas características de la vanguardia argentina de la década de los 20.

Dado el agotamiento del modernismo de Rubén Darío y Leopoldo Lugones, centrado en una estética simbolista-decadentista, el ultraísmo se propone como una vía de escape que poco a poco se transforma en la expresión física de un periódico mural, que lleva el nombre de *Prisma* y donde se proponen algunas ideas referidas a la condensación metafórica y la utilización de imágenes simples, menos abarrotadas de sentido, como era el ideal modernista encabezado por Darío. La revista *Prisma* tiene como idea la estética activa en la creación poética, la sensación en sí de la poesía y no su descripción espacial o temporal. De este modo, y derivado del ultraísmo, aparece en 1924 la revista *Martín Fierro* (que duraría hasta 1927), cuyo mentor intelectual fue Oliverio Gironde, y

donde se expresan algunas de las principales ideas acerca del surrealismo en una versión argentina. Dentro del manifiesto y con un lenguaje que recuerda mucho la escritura automática, tan defendida por René Char dentro del contexto francés, Gironde propone ante: “...la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos” (p. 113, citado por Schwartz, 1991) la:

...necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA SENSIBILIDAD y de una NUEVA COMPRENSIÓN, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión (p. 113, citado por Schwartz, 1991).

Esta nueva sensibilidad y comprensión tiene relación directa con la posición asumida por el surrealismo francés frente a la liberación de los sentidos mediante la escucha activa de los elementos que los sueños brindan. Es necesario tener en cuenta que el sueño es aquí entendido en su sentido psicoanalítico como la posibilidad de acceso al mundo inconsciente mediante mecanismos conscientes (el sueño, el lapsus, el chiste) y que, como tales, actúan en desafío directo del yo y del superyo que por todos los medios reprimen de manera constante la expresión libidinal y la posibilidad de la creación libre de prejuicios. Algo que tiene importancia dentro del movimiento surrealista es la capacidad de encontrar medios por los cuales el inconsciente pueda actuar sin límites, lo que devela una posición de libertad creadora, de satisfacción de los deseos ocultos y la posibilidad de crecimiento como sujetos divididos y desconocidos en sí mismos.

Gironde, con esta perspectiva, publica en 1922 *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; el texto expresa algunas de las características estéticas de dicha vanguardia que se pueden resumir así a partir de la posición de Schwartz (1991):

- o Reducción de la lírica y de la estética activa dentro de la creación poética a su elemento primordial; en este caso, sería la metáfora.
- o Eliminación al máximo de toda frase, nexos y adjetivos inservibles.
- o Eliminación de cualquier lastre ornamental, elementos de confesión del autor, expresiones referidas a alegorías y, en general, frases que den un sentido intelectual y retórico.
- o Síntesis constante de imágenes poéticas que refuerza el sentido de la producción guiada por el inconsciente; se privilegia el sentido de la sugerencia inicial.

Estas características resumen, a mi modo de ver, el perfeccionamiento constante a lo largo de toda la obra de Girondo, sobre todo en el poema destinado para este análisis, Paisaje Breton. En general, se puede afirmar que el poema cuenta con dos campos semánticos definidos (agua-tierra) puestos en una constante lucha, en contraposiciones constantes y correspondientes así mismo por un elemento de enlace permanente: la perspectiva del marinero que actúa como puente (a veces como interlocutor) y otras veces como escollo insalvable a la unión de esos dos mundos. A continuación se transcribe el poema, escrito en Doudinenez, en julio de 1920.

Paisaje Breton

Douarnenez,
 en un golpe de cubilete,
 empantana
 entre sus casas corrió dados,
 un pedazo de mar,
 con un olor a sexo que desmaya.
 ¡Barcas heridas, en seco, con las alas plegadas!
 ¡Tabernas que cantan con una voz de orangután!
 Sobre los muelles,
 mercurizados por la pesca,

marineros que se agarran de los brazos
 para aprender a caminar,
 y van a estrellarse
 con un envión de ola
 en las paredes;
 mujeres salobres,
 enyodadas,
 de ojos acuáticos, de cabelleras de alga,
 que repasan las redes colgadas de los techos
 como velos nupciales.
 El campanario de la iglesia,
 es un escamoteo de prestidigitación,
 saca de su campana
 una bandada de palomas.
 Mientras las viejecitas,
 con sus gorritos de dormir,
 entran a la nave
 para emborracharse de oraciones,
 y para que el silencio
 deje de roer por un instante
 las narices de piedra de los santos.

Es interesante la relación inicial del poema en tanto acercamiento del mar a la tierra. Aparece el elemento de azar, de destino con la palabra cubilete y la descripción sexual del mar-mujer. Douarnenez, sitio de evocación del poema, es una ciudad costera, en Francia, en la región de Bretaña y donde el poeta enuncia las acciones que se desarrollan. El comienzo, como se dijo, es la entrada del barco al puerto, la llegada, y aparece el primer momento de oposición entre el mar y la tierra:

¡Barcas heridas, en seco, con las alas plegadas!

¡Tabernas que cantan con una voz de orangután!

Las barcas, inservibles, penetran en un mundo ajeno, desconocido, recogidas sus velas en medio del espacio seco donde son recibidas por una serie de imágenes femeninas que recuerdan al mar mismo, salvo que transformado, vuelto una esencia híbrida que sorprende a los marineros que a

duras penas se acomodan al espacio ajeno, distante y extraño que les rodea

mujeres salobres,
enyodadas,
de ojos acuáticos, de cabelleras de alga,
que repasan las redes colgadas de los techos
como velos nupciales.

La alusión onírica es evidente. Producto del sueño en vigilia, los marineros tambaleantes ondean sus deseos, que los llevan a una red colgada del techo en apariencia artesanal, pero con marcada tendencia sexuada y móvil.

Por último, el elemento sacro que se funde en los personajes y los transforma en una oración atada a espacios marítimos vueltos terrenos:

El campanario de la iglesia,
es un escamoteo de prestidigitación,
saca de su campana
una bandada de palomas.

En general, el poema es la expresión inicial de ciertas recurrencias que aparecerán en toda la obra de Gironde: la necesidad de unir mundos, en apariencia diversos; la proliferación de imágenes absurdas recreadas de forma mental y puestas en el papel con marcada tendencia obsesiva. La obediencia a los sueños marca no sólo en este poema, sino en todos los del libro, la constante relación del mar-ola-extensión horizontal como el elemento perturbador de lo real; lo que se considera no estable. La imagen acuática se transforma en un universo abierto que tiene correspondencias interesantes con las posibilidades libidinales y la expansión del yo más allá de los límites de la razón (lo que sería para este caso la tierra, la ciudad que debilita al marinero y lo transforma en un ser inestable dentro de la aparente estabilidad).

Se constituye en un elemento que se puede relacionar con la teoría de Bürger y que ayuda al sentido de comprensión de la vanguardia, a partir de la enunciación de los dos campos semánticos encontrados en el poema, la relación entre lo prác-

tico y lo significativo. En apariencia, y desde una posición clásica de la vanguardia, el surrealismo de Gironde sólo daría cuenta de una estilización novedosa del lenguaje en tanto arbitrario y sin sentido; sin utilidad social, se podría decir, sin embargo, y como lo afirma Bürger:

Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de lo obra como sobre su particular contenido (1987, p. 103).

Es decir, la crítica del movimiento surrealista no iría solamente como la renovación de una escuela literaria dominante para que ingrese la «lógica surrealista», por llamarlo de alguna manera, sino que se establece la crítica profunda a la relación de lo consciente (razón y sentido cotidiano sin justificación vital) y lo inconsciente (expresión de una mirada novedosa sobre eso mismo cotidiano); en otras palabras, se establece una crítica aguda a la manera como se lee la realidad mediante las categorías racionales socialmente aceptadas, pero que progresivamente minan el sentido de autorreferencia humana, convirtiéndolo en un ser «autómata», sin una capacidad de ir más allá del puerto, soltar amarras y dejarse guiar por el «impetuoso, pero apasionante mar».

Otro elemento importante de este cambio de perspectiva es la misma posición de hombre involucrada dentro de la crítica que propone el surrealismo y que se extiende, según niveles de complejidad, a las vanguardias. Se trata de la creación individual. Como lo menciona Bürger: “En sus manifestaciones extremas, la vanguardia no propone una creación colectiva, sino incluso niega radicalmente la categoría de la producción individual” (1987, p. 106). Entonces, si existe la desazón ante la lógica y arbitrariedad de la sociedad automática y centralizada a la razón sin fortu-

na, el sentido de la creación individual es puesto en duda mediante la imagen puesta «entre paréntesis»; es decir que la interpretación corre el riesgo, desde un esquema clásico, de ser ampliada a límites insospechados y a los cuales el autor no tiene control. Por ello mismo, el surrealismo argumenta la opción de creación conjunta, en apariencia, para expresar la fragilidad del autor solitario, receptáculo de ideas originales, sabio y autónomo frente al público-lector-constructor del texto. Frente a los textos automáticos, ejemplo digno de esta vanguardia, Bürger es claro cuando afirma que: “...hay que leerlos [los textos automáticos], también en este sentido, como instrucciones para una producción particular. Pero esta producción no puede entenderse como producción artística, sino que ha de interpretarse como una parte de una praxis vital emancipadora” (1987, p. 108).

Por último, es necesario ver que la vanguardia, a partir de los planteamientos de Bürger, amplía las perspectivas de comprensión de la obra de arte (en este caso, el texto poético) como la revalidación permanente de las categorías que siempre han preocupado a los estudiosos de la literatura, tales como el desencanto de la producción individual y la necesidad de cambiar las formas de abordaje para la interpretación de textos, que deben ir más allá de una seriación de hechos históricos y ser, por el contrario, una actualización del saber cotidiano. De igual modo, es necesario ver la importancia de complementar culturalmente el discurso acerca de la vanguardia surrealista como una posibilidad de nuevos estudios, contextualizados a contextos particulares y vistos siempre en relación con las características y tipos de lectores involucrados.

Conclusiones

Del abordaje de este poeta han surgido, al menos provisionalmente, ideas que puede ayudar de pretexto para estudios más profundos y enriquecedores. La experiencia de este trabajo ha dejado

más preguntas que conclusiones; sin embargo, se pueden establecer algunas constantes significativas:

En primer lugar, ver la vanguardia como la expresión de un nuevo sentido comprensivo de la realidad. Como afirmaba Mukarovsky (1992), citado por Jandová, frente a la importancia de trabajar los conceptos dentro de la escuela estructuralista: “...el estructuralismo ve en el concepto un medio energético que permite una aprehensión siempre renovada de la realidad, gracias a su capacidad de reestructuración interna y de readaptación” (p. 35). Esto tiene que ver directamente con la vanguardia surrealista en la medida en que a partir de las nociones trabajadas por el movimiento en la década de los 20, sus conceptos claves se pueden actualizar y renovar a propósitos de interpretación de la realidad actual. De igual modo, el discurso psicoanalítico puede ser abordado, todavía, mediante categorías puestas en consenso por la comunidad literaria, ampliando de esta forma el sentido y las implicaciones que tuvo el surrealismo a la materialización de aportes sociales significativos.

En segundo lugar, mostrar la vanguardia como la manifestación posmoderna de una negación del sujeto, que resume algunas de las ideas que todavía navegan dentro del pensamiento social actual, como es la creación individual y el excesivo respeto que se tiene al nombre propio como garantía de legitimidad.

En tercer lugar, es preciso abordar la vanguardia bajo la lógica de sus propias formas de interpretación y no analizarla mediante categorías fuera de su propio discurso. En palabras de Mukarovsky: “Los hechos que entran en relación con determinada disciplina científica en cuanto su objeto de estudio, ingresan, como ya dijimos, en el dominio del respectivo sistema conceptual” (1992), citado por Jandová (p. 35). Esto garantiza al crítico literario pensar la producción de lo surrealista no como un momento estacionario en el tiempo, sino como una red de conceptos que se relacionan recíprocamente y dan cuenta de una visión particu-

lar de hombre, siempre en construcción y con posibilidades de interpretación renovadas y puestas en relación constante con nuevos sistemas conceptuales.

Referencias

Bordieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bürger, M. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia,*

kitsch, posmodernismo. España: Editorial Tecnos S. A.

Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial-De Agostini S.A.

Gergen, K. (1997). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. España: Ediciones Paidós S.A.

Jandová, J. (1992). *Jan Mukarovsky y la escuela de Praga. Serie cuadernos de trabajo. Facultad de ciencias humanas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Schwartz, Jorge. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra.