

Notas sobre poesía argentina de vanguardia

por Santiago Sylvester

Tal vez sea más preciso hablar de vanguardias, en plural, ya que hubo varias, pero en estas notas no se hará distinciones internas del movimiento, sino que lo consideraré en bloque, por lo que en adelante sólo hablaré de ellas en singular.

En nuestro país, la vanguardia sirve como frontera clara para marcar el momento en que irrumpió (el verbo es exacto) una nueva sensibilidad, “la belleza convulsa”, en palabras de André Breton; y esa sensibilidad impregnó la creación literaria de todo el siglo XX, aun la de aquella que desdeñó sus aportes rupturistas. La vanguardia, y sobre todo su más visible consecuencia entre nosotros, el verso libre, sirvió como telón de fondo de la modernidad poética, a punto tal de que toda la poesía posterior, aun la más clásica, fue leída en ese escenario. Por eso el verso libre resulta ser el emblema de esa modernidad aportada por la vanguardia en Argentina.

Siempre se ha dicho, o más bien conjeturado, que el primer libro escrito en verso libre, publicado en castellano, es *Adán* de Vicente Huidobro; incluso él mismo lo dijo, con su modestia incorregible, en el prólogo a su libro. Sin embargo, me permito recordar que *Adán* es de 1916, mientras que *El cencerro de cristal*, de Ricardo Güiraldes, es de 1915. Es cierto que el libro de Güiraldes tiene algo misceláneo, y que no todo en él es poesía, además de que el propio Güiraldes no fue considerado poeta sino novelista; pero en todo caso me animo a postular (y se admite pruebas en contrario) que su libro es el primero en castellano que contiene poemas en verso libre. Por otra parte, y esto es incuestionable, con él se abrió la puerta para que, muy poco después, comenzara a llegar el aluvión de los *ismos*. De modo que, sin insistir en la manía de averiguar quién llegó primero, el libro de Güiraldes marca, en nuestro país, un momento fundamental porque anticipa la llegada de una generación que será la iniciadora de la poesía del siglo XX, y esta poesía nacerá bajo el signo de la vanguardia.

Esa generación, o grupo, fue llamada de muchas maneras aunque terminó predominando la denominación “martinfierrista”, por la revista que dirigió Evar Méndez; estuvo formada por una impresionante cantidad de buenos poetas (lo que impresiona lógicamente es el adjetivo) que, cada uno a su modo, influyó decisivamente en la poesía argentina a lo largo de todo el siglo: Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Ricardo Molinari, Carlos Mastronardi, Raúl González Tuñón, Luis Franco, Alfonsina Storni, y la lista sigue. La Storni no perteneció, como se sabe, a la revista *Martín Fierro* (al revés, cada vez que la nombraron fue para tomarle el pelo), pero me parece justo incluirla en ese grupo porque, pasado el tiempo, pertenece a él por derecho propio.

Esa generación quedó diseñada, aunque con ausencias notables, en la antología que publicaron César Tiempo y Pedro Juan Vignale en 1927: *Exposición de la actual poesía argentina*, que es una antología aunque sus autores declaren que “no lleva carácter antológico alguno”. La calificación de “actual” incluida en el título, quiere decir en este caso joven, ya que el poeta mayor tenía treinta y siete años; y es visible la intención de recoger la estética dominante y, a la vez, de marcar los límites, siempre provisorios, de la época. Lo que predomina en ella tiene que ver, inevitablemente, con la vanguardia, aunque para entonces ya algunos de sus miembros estaban haciendo esfuerzos por superarla, o al menos desmarcarse. Borges, por ejemplo, da a conocer en esa antología la versión primigenia de su fundación de Buenos Aires, que luego corregiría bastante, y lo hace proclamando su criollismo (“quise ser argentino, olvidando que ya lo era”, diría después) con versos como el que iniciaba ese poema: “¿Y fue por este río con traza de quillango...?”. Es decir, siempre prematuro, ya había abandonado su veta vanguardista cuando aquel movimiento recién estaba cuajando.

Sin embargo, dejando de lado los propósitos de Borges de alejarse (incluso fastidiado) de la vanguardia, y puesto que no era el único poeta en aquella antología, se advierte en ella el

tono común de ruptura, y se lo puede rastrear a lo largo de todo el libro. Un ejemplo que vale como prueba bastante convincente es que la única mujer incluida en la selección es Norah Lange, que estaba proclamada algo así como la musa de la vanguardia argentina; y que en cambio no figure Alfonsina Storni. Esta omisión merece un análisis porque, aunque su presencia no fue detectada por la vanguardia, se puede elaborar razones como para mencionarla con las características de un “caso”: tuvo la virtud inversa de llegar con atraso, lo que podría considerarse una *contradictio in terminis*; pero su inevitabilidad en la poesía argentina obliga a reflexionar sobre su llegada tardía a este movimiento.

Para la época de aquella *Exposición...* (1927) Alfonsina Storni había publicado seis libros de poesía que le habían dado un prestigio indudable, además de los premios nacional y municipal; era una presencia obligatoria en todas las antologías poéticas, que abundaban. De pronto, inesperadamente, una antología que define los propósitos estéticos de la juventud, a la que pertenece, le hace saber que ella no está considerada como parte del grupo. Por edad, tendría que haber figurado, pero la estética sentimental y el verso formalista que hasta entonces había usado no encajaban en el aire del momento: su exclusión fue, estrictamente, una opinión estética; y aunque su prestigio tendría que haberla defendido de cualquier choque emocional, mi sospecha es que la sacudió comprobar que, para sus pares, ella pertenecía a “períodos precedentes” (así los definían): esto la obligó a reflexionar sobre su trabajo y, posiblemente, a considerar modificaciones en su propia poesía.¹ Es decir, sintió el cimbronazo de verse expulsada de su generación y remitida al pasado. La consecuencia fue que, si hasta entonces había venido publicando metódicamente (en 1916, 1918, 1919, 1920, 1925 y 1926), a partir de la antología que tomo como referencia, de 1927, deja de publicar por ocho años, y recién en enero de 1935 publica *Mundo de siete pozos*, un libro con el que se suma a la estética rupturista de su generación, como si les diera la razón a los antólogos; y luego, en 1938, aparece póstumamente *Mascarilla y trébol* en el que sigue soplando el aire innovador. Es posible, entonces, que, como pasa tantas veces, la opinión ajena influyera sobre el trabajo propio; y le sirvió para actualizar sus herramientas y alcanzar un nivel que, en mi opinión, no había logrado en sus libros anteriores.

La evolución de Alfonsina Storni es de signo opuesto a la de otros integrantes de su generación. Ella comenzó como poeta emotiva, atada a la forma clásica, y concluyó en una dirección innovadora, mientras que por ejemplo Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza o Raúl González Tuñón comenzaron como poetas de vanguardia, o muy atentos a esas influencias, y luego derivaron hacia rumbos menos disonantes e incluso (famosamente, Borges) trataron de borrar sus huellas de origen.

Otros poetas de la época, como Oliverio Girondo, se mantuvieron fieles a su impulso juvenil: precisamente Girondo llega a la máxima ruptura en nuestro país con *En la masmédula*, de 1956, libro ya de madurez, que sigue siendo hasta hoy un emblema de desarreglo lingüístico. Girondo hizo de su vida y de su obra una especie de jactancia de ese desarreglo, e intentó ser enrostrador a toda costa: cuenta Enrique Molina que en una obra de teatro que Girondo escribió en colaboración con René Zapata Quesada, titulada *La comedia de todos los días*, de 1915, se dirigía al público con estas palabras: “estúpido como todos ustedes”; por las razones que fuera (y en estos días ya suena a inocencia), el actor Salvador Rosich se negó a decirlas. Desde su primer libro, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, publicado en 1922, expresa sus intenciones y las cumple a lo largo de la vida: en la carta-prólogo que incluye en este libro ya predica que “lo cotidiano no es sino una manifestación admirable y modesta de lo absurdo”, y también deja sentado el beneficio de la mezcla en nuestro continente mestizo: “en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un *couscous* oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla”. Este desenfado con algo de eterno buceador, sostenido obstinadamente a través de tiempo, tenía que molestar inevitablemente a Borges, quien lo premió con uno de sus comentarios ácidos que,

¹ Lo expongo con mayor amplitud en “Un año en la vida de Alfonsina Storni” (Sylvester 2003).

de paso, sirve para mostrar una bifurcación en la propia generación: lo llamó “el Peter Pan de la poesía argentina”,² opinión que no se queda sólo en Gironde sino que abarca a la vanguardia entera.

La vanguardia, como ya dije, no fue una sino plural, pero el ala predominante en esa pluralidad fue el surrealismo: es el que más seguidores encontró, no sólo en nuestro país. Aquí es inevitable mencionar a Aldo Pellegrini: Él fue, posiblemente, el más claro ejemplo de escritura automática, ya que muchas veces lo que se presentó como tal funcionó, en realidad, casi como lo opuesto: imaginación poderosa, despliegue metafórico, audacia buscada. Es el caso, por ejemplo, de Enrique Molina (1952) quien postuló el “automatismo”, cuando, en mi opinión, no lo usó: potencia imaginativa es lo que moviliza su poesía. Pellegrini, por su parte, fue un militante de la vanguardia; su tarea de poeta estuvo bien acompañada por la de movilizador cultural, siempre en los parámetros de la ruptura, que, como Gironde, respetó toda su vida. En 1928 fundó la revista *Qué*, de corta vida (dos números: el segundo, de 1930) y nula resonancia, pero insoslayable para la evolución de la poesía argentina. Esta fue la única revista que tuvo el surrealismo argentino en el momento preciso y simultáneo de la vanguardia europea, ya que las otras (*A partir de Cero*, por ejemplo, que el mismo Pellegrini publicó con Molina) son muy posteriores. Por otra parte, realizó una tarea fundamental como director de la colección de poesía de Fabril Editora, donde publicó en 1961 una antología de la poesía surrealista escrita en francés, traducida al castellano, que fue considerada por Breton como la mejor antología de poesía surrealista en cualquier idioma. Su poesía, algo olvidada y mal leída, fue afortunadamente recogida en 2001 con el título de uno de sus libros, *La valija de fuego*, por la Editorial Argonauta: allí se ve el esfuerzo sostenido por mantener un punto de vista, la coherencia del que asumió un compromiso con la poesía insurgente (*Para contribuir a la confusión general* es el título de su libro de ensayos) y lo mantuvo a lo largo de la vida.

Y a la par de Pellegrini hay que nombrar a Fredy Guthmann, autor de una obra desconocida, y con estos poetas tal vez estemos nombrando a los dos más genuinos representantes del surrealismo en nuestro país.

La figura de Guthmann, inexistente en nuestras letras, tiene elementos como para armar una leyenda, que sin embargo hasta ahora no cuajó, debido en parte a su propia obsesión por desaparecer. Esto obliga a dar algunos datos biográficos: nació en San Isidro en 1910 (o 1911, ambas posibilidades están mencionadas en el libro que la colección Atuel/poesía publicó con el título *La gran respiración bailada* en 1997) y murió en Mar del Plata en 1995. Entre ambas fechas extremas se dio tiempo para viajar por todo el mundo, ser amigo de André Breton, vivir en la Polinesia, dirigir un partido de fútbol debido a la insistencia de Alain Gerbault, escapar de antropófagos en Melanesia, visitar con frecuencia a Artaud y Cioran, tratar a Picasso, trabar una buena amistad con Cortázar y convertirse, alrededor de 1950, a un misticismo oriental, sobre el que el prólogo de aquel libro no da demasiadas precisiones aunque afirma que en la India encontró “la Gran Mañana Definitiva que lo revelará a sí mismo”. En 1962 Cortázar le cuenta en una carta que está escribiendo *Rayuela* y le dice:

No es que seas un personaje de la obra, pero tu humor, tu enorme sensibilidad poética, y sobre todo tu sed metafísica, se reflejan en el personaje central. Contrariamente a vos, el personaje no cree que por los caminos de Oriente se pueda encontrar una salvación personal. Cree más bien (y en esto se parece a Rimbaud) que *il faut changer la vie* pero sin moverse de ésta.

La decisión de no publicar nada en vida resulta bastante inesperada en este caso, porque no sólo estamos ante un poeta seguro, sino que, por lo que se nos cuenta de él, estamos ante un hombre que no rehuyó eso que se conoce como “vida literaria”; o al menos frecuentó a demasiados popes de la literatura, y en general del conocimiento, como para atribuirlo a la

² Fue Borges, sin dudas, quien difundió esta ironía, por lo que siempre le fue adjudicada; pero él mismo asegura que pertenece a Anderson Imbert. (Bioy Casares 2006: 1239).

casualidad. El prologuista Louis Soler afirma que Guthmann podría haberse jactado de introducir el surrealismo en Argentina quince o veinte años antes que todos. Habría que cotejar fechas para saber si esto es cierto, pero los poemas recogidos en aquel libro fueron escritos entre 1928 y 1948, lo que ubica a su autor entre los que trajeron esa propuesta de renovación a estas tierras. Qué lo llevó a permanecer inédito, pese a que el mismo Breton le propuso sacar un libro, es algo que pertenece a lo privado. Su poesía, traducida por Rafael Felipe Oteriño, ya que escribió sus poemas en francés, resulta fundamental para ir completando el mapa del más puro y bastante desconocido surrealismo local. Porque lo que más ha circulado entre nosotros son los aledaños de ese movimiento (Enrique Molina, Olga Orozco, Francisco Madariaga, etc.), mientras que el surrealismo estricto, el de la escritura automática y la libre asociación, ha tenido pocos representantes entre nosotros.

La poesía de vanguardia fue, en Argentina, una expresión casi exclusiva del Río de la Plata. La atención a las culturas extranjeras es una constante rioplatense, de ahí su vitalidad y mutación permanente; mientras que el interior del país, renuente a aceptar, al menos de inmediato, las contribuciones de afuera, no se sirvió de esa gran convulsión llegada de Europa, o al menos no lo hizo en su momento. Sin embargo, hay una excepción que es necesario destacar porque, siendo un ejemplo exacto de vanguardia, cada tanto sale de la sombra, en la que siempre estuvo, y siempre vuelve a ella por fatalidad: me refiero a *Penúltimo poema del fútbol*, de Bernardo Canal Feijóo, publicado en Santiago del Estero en 1924; un libro que versa sobre ese deporte que, por entonces, no tenía ni remotamente la convocatoria universal de hoy; fue ilustrado por su autor y firmado sólo como Bernardo. Llamo la atención sobre la fecha de aquella publicación, porque resulta ser contemporánea de la vanguardia de cualquier país, con la curiosidad (lo fue en Argentina) de que apareció en una provincia del Norte. Aquel libro cumple todos los requisitos para ser tenido en cuenta en la historia de la vanguardia argentina, y el hecho de que, por el contrario, no haya sido incluido en ninguna antología específica, demuestra lo a trasmano que es (y sigue siendo) publicar en las provincias. Por otra parte, me consta la dificultad para encontrar un ejemplar ya que nunca fue reeditado, y alguna vez, en 2003, necesité consultarlo para una antología de la poesía del Noroeste.³ Es un libro que recoge la exploración general de la época, con resonancia de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y la mirada deliberadamente insólita que caracterizará a todo el movimiento, y debiera ser de mención obligatoria cada vez que se hable de la vanguardia argentina.

Así como no hay muchas dificultades para fijar el nacimiento de los movimientos de vanguardia, sí hay cierta complejidad para establecer su posible conclusión. Entre otras razones, porque hay quienes opinan que la vanguardia es un movimiento abierto, de formulación continua, y en consecuencia estaría vigente: prueba de ello sería el programa casi explícito de la poesía argentina de empezar de nuevo a cada rato. No es esta mi opinión aunque reconozco sin dificultad la apetencia de originalidad de nuestra poesía; pero creo también que esto se debe a que la búsqueda permanente pertenece al arte en general, y la renovación a esta época en particular (siglo XX y lo que va del XXI), y no a que la vanguardia tenga todavía abiertos sus expedientes. Tampoco comparto esa nomenclatura de “segunda vanguardia” que se usa para englobar a algunos poetas que surgieron a partir de la década del 40: Enrique Molina, Olga Orozco, Juan José Ceselli, Carlos Latorre, Juan Antonio Vasco, Francisco Madariaga, entre otros, con extensión al grupo que nucleó *Poesía Buenos Aires*: Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Rodolfo Alonso, Alberto Vanasco, Francisco Urondo, Mario Trejo, etc. Es cierto que a estos poetas les tocó enfrentarse con la poesía crepuscular, de lirismo melancólico, que había prosperado por aquellos años en la poesía argentina (aunque sin tanto predominio como se dijo); pero también creo que, aun así, ya no pertenecieron a la vanguardia sino a su herencia irremediable, y sólo una comodidad discutible, frecuente sin embargo en la crítica, puede hablar de una “segunda” avanzada de aquellos movimientos que iniciaron el siglo XX. Más cierto me parece decir que si algo caracteriza a la vanguardia es la radicalidad de su ruptura; y en este sentido, cuando aparecieron aquellos poetas de los años 40 y siguientes, la ruptura ya estaba

³ A fines de 2007 fue reeditado por la colección Suri porfiado, de Buenos Aires.

hecha, y lo que aportaron fue trabajo de intensificación de esa *trizadura*. Por lo tanto ya no sería vanguardia sino aprovechamiento favorable de una previa modificación sustancial.

Habría que agregar que toda revolución (y la vanguardia lo fue) implica un doble movimiento de ruptura y continuidad de algo, puesto que a la vez que se cuestiona revulsivamente la materia heredada, en algo tiene que hacer pie porque de la nada, por definición, no nace nada: esto es así, al menos, en el balance histórico. Pero, aún contando con que en la vanguardia hay continuidad de algo, lo que más resalta es lo contrario: la ruptura radical, y será más vanguardia cuando menos se noten los espacios de continuidad en los que hace pie. Así fue la vanguardia a comienzos del siglo XX; y nuestra vanguardia, como la de todas partes, fue arrolladora, iconoclasta, parricida y fundadora de una nueva sensibilidad; es decir, de algo que previamente no existía en estas tierras.

La llamada “segunda vanguardia” fue, en cambio, más continuadora que rupturista: se notan mucho los espacios en que hizo pie, la sensibilidad que trabajó ya no era totalmente inédita, y sus modificaciones formales consistieron en desarrollo del verso libre, que también ya existía y que, como dije, funcionó como telón de fondo de todo el siglo. Supongo que está claro que no estoy discutiendo el buen hacer de esos poetas, ni sus aportes de época que fueron de la mejor calidad; lo que estoy intentando es justificar la opinión de que, para entonces, la vanguardia ya había concluido su tarea revulsiva, y que los grupos surgidos a partir de los 40 fueron, en todo caso, más innovadores que rupturistas. Y este es el sino inevitable de los movimientos denominados (a veces auto denominados) de ruptura, que se sucedieron desde entonces hasta hoy.

El paso del tiempo trajo, como siempre, alternativas de distintos signos, y en esta alternancia aún hoy se oye hablar de “vanguardia” como de algo actual y en ejercicio: no ha faltado quien teorice que el arte contemporáneo, por su mutabilidad, significa el “triumfo de la vanguardia”. Creo, sin embargo, que la dificultad actual de esa afirmación está en que la vanguardia se ha quedado sin contradictor, como si en una posible contienda no hubiera contra quién pelear. Esto es así, en parte, por la evolución de la sociedad, que ya no se asusta como antes; y en parte porque ha sucedido la paradoja de que el artista de la supuesta revolución se ha oficializado, ahora elabora sus escándalos bajo la cobertura de lo que supuestamente combate. Un crítico alemán, cuyo nombre no he retenido, ha dado con una fórmula que describe bien la situación actual: “a la subversión por la subvención”; es decir, algo así como ferocidades de *boutique*. Estaríamos, entonces, ante un panorama más bien gestual (vanguardismo) que ante un auténtico envión de ruptura (vanguardia).

Este desconcierto encierra al menos dos comprobaciones: por una parte, la de que ya no es posible seguir hablando de ruptura, al menos en el sentido de la antigua vanguardia (he aquí otra *contradictio in terminis*), sino en todo caso de innovación. Una innovación que sucede dentro de un modelo que puede ser todo lo desacatado o descarado que se quiera, pero la fractura se realizó hace ya casi un siglo y el trabajo de hoy está en su trayectoria. Y, por otra parte, está la comprobación de que sin un envión renovador, sin un intento de modificar, el cuello de botella se estrecha hasta lo reiterativo: con ello, el riesgo es, a corto plazo, un conformismo de sillón. Pareciera entonces que la tarea actual consiste en combinar lo eficaz de una ruptura con su propia dificultad, y en esa ambivalencia se mueve lo más atractivo de la poesía actual. Admitamos entonces que la vanguardia ha concluido, pero ha dejado un ejemplo que no tiene nada que ver con el “peterpanismo” de quien no quiere crecer, sino con la irreverencia saludable que, de vez en cuando, conviene que aflore.

BIBLIOGRAFÍA

- BIOY CASARES, Adolfo (2006). *Borges*, Buenos Aires, Ediciones Destino.
- GIRONDO, Oliverio (1922). *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Buenos Aires, Argentineuil.
- GUTHMANN, Fredi (1997). *La Gran Respiración Bailada. La Grande Respiration Dansée*, Buenos Aires, Atuel.
- MOLINA, Enrique (1952). “Editorial” en *A partir de Cero*.
- PELLEGRINI, Aldo (2001). *La valija de fuego*, Buenos Aires, Editorial Argonauta.
- SYLVESTER, Santiago (2003). “Un año en la vida de Alfonsina Storni”. *Oficio de lector*, Córdoba, Alción Editora.
- TIEMPO, César y Pedro Juan VIGNALE (comp.) (1927). *Exposición de la actual poesía argentina*, Buenos Aires, Editorial Minerva.