

# ANTES DEL INISMO

## Introducción a la Vanguardia

El origen de la vanguardia se remonta a Baudelaire y a los poetas de la generación que continuó los movimientos revolucionarios de 1848, pero la indicación es demasiado genérica, no están precisados aquellos componentes como la «risa», el «juego», el disgusto por buena parte de la literatura y del arte que acompañan su rechazo y que en cambio podemos encontrar, aún si no del todo delineados, en seno al grupo de los «zutistes» que se reunía en París en los años 1871-72 y que comprendía autores como Léon Valade, Ernest Cabaner, Raoul Ponchon, Charles de Sivry, Paul Bourget, Jean Richepin, Germain Nouveau, Antoine Cros, Henri Cros, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Charles Cros. Un año después (1873), los últimos dos y Tristan Corbière publicarán obras (*Une Saison en Enfer*, *Le Coffret de Santal*, *Les Amours jaunes*) que les ubicarán como precursores de una poesía nueva, confirmando así, en esta fecha, un período que debe ser considerado fundamental para el estudio de la génesis de la vanguardia. Por otra parte, no va descuidada en absoluto la presencia entre los «zutistes» de poetas definidos después «revolucionarios» como Germain Nouveau y Paul Verlaine, es más, «Banda Verlaine» podría ser denominado este grupo por toda una larga serie de referencias fáciles de establecer; además, el poeta saturnino autor de *Les Poètes maudits*, concentrará en pocas palabras:

Y todo el resto es literatura

el efecto y el sentido de lo que podría ser considerado, *ante litteram*, uno de los primeros manifiestos de vanguardia<sup>1</sup>, justamente por haber empleado, en el momento oportuno, el término «literatura» con un significado negativo, ajeno a la poesía, a la creatividad, que se ampliará en el Novecientos en particular por obra del dadaísmo y del Surrealismo.

El término «Zutisme», del que se notará el sufijo «isme», característica de casi todos los movimientos que trataré, deriva evidentemente de la exclamación francesa «zut»<sup>2</sup> que expresa desprecio, «rabia», indiferencia, pero que lleva en sí toda una carga lúdica, ya negativa y polémica, al punto que me parece espontáneo pensar en otro nombre: Dadà<sup>3</sup>. Como para este último, una pequeña leyenda envuelve su origen; al respecto es

---

<sup>1</sup> Después de Baudelaire, en fase de evolución del material poético.

<sup>2</sup> «La palabra no era todavía muy vieja en la lengua y conservaba un vigor juvenil desordenado que ha perdido después» (L. FORESTIER, Charles Cros, *l'homme et l'œuvre*, París, Minard («Bibliothèque des lettres modernes»), 14), 1969, p. 103.

<sup>3</sup> Se notará que muchos términos, en particular los nombres de los movimientos de vanguardia, aparecen escritos de manera desigual. La razón es el rigor adoptado al proponer las citas, que no me permite modificar textos ajenos. Preciso, por lo tanto, que los nombres (en cuanto tales) de los movimientos, cuando serán empleados por mí, figurarán con la letra mayúscula (ejm. Futurismo, Surrealismo); que al Dadaísmo lo he llamado también Dadá por denominación de los mismos protagonistas (el acento en la última «a» figura cuando es mío, en español, mientras que estará sin acento en las citas en francés y figurará en *italico* cuando se referirá a la homónima revista); que no he traducido los nombres como Nouveau Roman y Nouveau Théâtre porque forman parte de una costumbre española comúnmente aceptada por todos los especialistas; que el

mi deber poner alerta a aquellos que quisieran tomar demasiado en serio la afirmación con que Nouveau atribuye a Rimbaud (Chose) la paternidad del término:

era la época en que Chose inventó la palabra: «Zut»<sup>4</sup>

El «manifiesto» o, como felizmente lo define Louis Forestier, «non-art-poétique»<sup>5</sup> que toma el título de *Propos du Cercle*, se encuentra a la apertura del famoso *Album zutique* publicado solamente en 1962 por una larga serie de peripecias<sup>6</sup>. Ello parece acercarse en todo a la práctica de Dadá, a sus manifiestos y proclamas que anteponen, a la redundancia verbal y a la concepción de lo «nuovo bello» (o nueva estética) futuristas y a la recuperación y a los intelectualismos surrealistas, la expresión profanadora y vaciada de todo programa, típica, por ejemplo, de Tristan Tzara y de Francis Picabia.

Leamos el texto:

#### PROPOS DU CERCLE

- (MÉRAT.) Cinq sous! c'est ruineux! Me demander cinq sous?  
Tas d'insolents!... (PENOUTET.) Mon vieux! je viens du café Riche;  
J'ai vu Catulle... (KECK.) Moi, je voudrai être riche. —
- (VERLAINE.) Cabaner, de l'eau d'aff!... (H. CROS.) Messieurs, vous êtes saouûls!
- (VALADE.) Morbleu, pas tant de bruit! La femme d'en dessous  
Accouche...(MIRET.) Avez-vous vu l'article sur l'Autriche  
Dans ma revue? (MERCIER.) Horreur! messieurs, Cabaner triche  
Sur la cantine! (CABANER.) Je... ne.. pu..is répondre à tous!
- (GILL.) Je ne bois rien, je paye! Allez chercher à boire,  
Voilà dix sous! (A<sup>ne</sup> CROS.) Si! Si! Mérat, veuillez m'en croire,  
Zutisme est le vrai nom du cercle! (Ch. CROS.) En vérité,
- (JACQUET.) L'autorité, c'est moi! C'est moi l'autorité...  
Personne au piano! C'est fâcheux que l'on perde  
Son temps, Mercier jouez le Joyeux Viv..... RIMBAUD.) Ah! merde!

Léon Valade      J. Keck

De aquí se comprende que si debiéramos identificar necesariamente en esta comitiva a un Marinetti o a un Breton de la situación, la elección caería inequívocamente sobre ese increíble inventor de poesía y de procedimientos científicos que fue Charles Cros.

Al examinar el *Album*, típico de lo que formará parte de las selecciones vanguardistas, de su patrimonio creativo, encontramos además, en forma evidente, el

---

fundador y porque se ha impuesto con este nombre en las participaciones italianas más importantes (habría podido llamarse Letterismo siendo en francés, Lettrisme, formado por Lettre e isme). Se observará asimismo que el movimiento Internacional Novatriz Infinitesimal aparece escrito de manera desigual (I.N.I., INI, Ini, Inismo): aquí no hay otra razón que lo usual (el variar implica también a los adjetivos por lo que dadaísta se convierte en dada o dadá e inista en ini).

<sup>4</sup> G. NOUVEAU, «Dixains réalistes», VII, en *Œuvres complètes*. Textos establecidos, presentados y anotados por P.-O. Walzer, Paris, N.R.F./Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade», 218), 1970, p. 422.

<sup>5</sup> L. FORESTIER, op. cit., p. 105.

gusto por el ejercicio caligráfico, la posición del texto en la página (ambos se resolverán, tipográficamente, en la elección de los caracteres y de la paginación); el uso del *collage* entendido por extensión, es decir referido también a la palabra escrita, al dibujo, a cualquier «trama», o sea entendida como soporte; el ejercicio de la «re-escritura» y de la parodia; el dandysmo como aparece en muchas composiciones y que es conocido en otras partes, a lo largo de la biografía de sus autores; la disposición al *humour noir* que será típico de los surrealistas; el tributo juvenil: «Los más ancianos entre nosotros tienen treinta años», escribirá F.T. Marinetti fundando el Futurismo; pero sobre todo, como he indicado, el espíritu de revolución total contra las convenciones y las convicciones, el nihilismo, como aparecen en:

#### AUTRES PROPOS DU CERCLE

Dans ce taudis sombre où le blond jacquet se sert de  
Tapis infects ainsi que de crachoirs (verrat  
Hidieux), Valade dit «Merde!» L'âpre Mérat  
Répond: «Merde!» Henri Cros dit «Merde, merde, merde!»

Camille Pelletan  
pour cop. conf.  
L.V. (Léon Valade)

y el horror del conformismo intelectual y burgués, representado en aquel tiempo por François Coppée. Sin embargo, una de las características principales que les distingue de la vanguardia por venir es la falta de organización de grupo. En realidad son seres aislados, pero estos aislados formarán parte en el futuro, junto a otros, de un equipo ideal. Escribe Walter Benjamin:

En los años de 1865 a 1875 algunos grandes anárquicos han trabajado en sus máquinas infernales, sin saber nada los unos de los otros. Y la cosa sorprendente es que todos han cargado su mecanismo para la misma hora, independientemente los unos de los otros, y cuarenta años más tarde en la Europa occidental han estallado contemporáneamente los escritos de Dostoevskij, Rimbaud y Lautréamont.<sup>7</sup>

y si agregamos a la fecha de constitución del Círculo zutique los cuarenta años calculados por Benjamin, nos encontramos justamente con el Futurismo al inicio de la vanguardia moderna.

No me detengo aún en los «zutistes» para evitar el riesgo de dar la impresión que se quiera apurar, casi exclusivamente en este ámbito, la identificación de los anticipadores de los grandes movimientos históricos de vanguardia. El problema es más complejo. Señalaré más adelante otros nombres, otras instancias, pero valga la pena recordar que los más conocidos, hoy, entre los que por un momento fueron «zutistes», han ejercido una fuerte influencia sobre los protagonistas del Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Letrismo, Inismo (no todos, cierto, por todos los movimientos, a excepción de Rimbaud, precursor perenne).

Por otra parte, históricamente, la mayor importancia del grupo de los «zutistes», como el de los «vilains bonhommes» primero y el de los «hydropathes» después,

---

<sup>7</sup> W. BENJAMIN, «Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei», en *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Turín, Einaudi («Paperbacks», 40), 1973, p. 20. Como es sabido, para Benjamin, también Dostoevskij pertenece a la

quedará marcada en el hecho de haber actuado al umbral de una verdadera corriente, la más relevante de la época moderna, el Simbolismo, más seguramente anticipadora de los movimientos de vanguardia y al que tendré que hacer alusión a menudo a lo largo de este trabajo.

La principal acusa que se puede hacer a la gran mayoría de los que se ocupan de estos problemas de nuestro siglo, es de no conocer o creer conocer la literatura francesa de los últimos decenios del Ochocientos. ¡Y el resultado es previsible! Sobre este común denominador van puestas dos categorías de «interesados» que juntos constituyen buena parte de la lista de fruidores y obradores. Una está representada por aquellos que hacen de los fenómenos de vanguardia obra de reedificación, la otra por quien persigue un «modernismo» en sí. Tiene razón Walter Benjamin cuando en un escrito sobre el Surrealismo dice que «el diletante en cuanto tal está necesariamente desprovisto de libertad, porque en determinadas cosas la libertad nace exclusivamente del conocimiento y del ejercicio»<sup>8</sup>.

El término «vanguardia»<sup>9</sup>, sabemos por Baudelaire, estaba ya referido a la literatura hacia la mitad del siglo pasado, pero el autor de *Mon cœur mis à nu*, al elencarlo entre las «métaphores militaires», precisa un uso que indica conformismo, uniformidad, es decir todo lo opuesto de lo que será su significado en el siglo XX a partir del Futurismo.

Nos preguntamos cuál es este significado. Muchos son los que han tratado de dar una definición global común a todos los movimientos que la componen. Pero algunas veces han sobresalido sólo los rasgos resaltantes, ya sea profundizados, posiblemente a menoscabo de una visión más completa y clara del contenido, como en el trabajo, meritorio, de Giorgio Bàrberi Squarotti. El autor que bien ha sabido convertir en un análisis maduro su punto de vista:

Está claro que todos los movimientos de la primera mitad del Novecientos, por habernos desinteresado, a causa de una diversidad y variedad histórica, de su vicisitud, perfectamente concluida desde el inicio hasta la última utilización social, no pueden que reclamar un examen histórico con los instrumentos de juicio científico que poseemos, ya definitivamente más allá de toda absurda e infantil posición polémica o celebradora.<sup>10</sup>

El autor, como he dicho, pone en evidencia sobre todo la relación artista de vanguardia/sociedad y la respuesta anárquica que de ella deriva. Reproduzco uno de los fragmentos más relevantes:

La solución de la vanguardia declara que [...] el artista que ha abandonado definitivamente la organización y la presión de la sociedad, y es absolutamente libre, no debe preocuparse de otra cosa que de explotar completamente las posibilidades de la inagotable experimentación que se le ofrece más allá de las convenciones antiguas, sin mirar a ninguna solución positiva, a ningún

---

<sup>8</sup> ID., «Philippe Soupault [...]» en Critiche e recensioni, Turín, Einaudi («Paperbacks», 99), 1979, p. 37.

<sup>9</sup> Se debe a un famoso galicista italiano la indicación del origen del término: «garde, garder (palabras de origen germánico) se repiten en la Canzone di S. Alessio, uno de los primeros documentos del vulgar francés (Siglo XI); avant-garde y arrière garde aparecen en el siglo sucesivo (cfr. DAUZAT, Dictionnaire Étymologique, a.v.)». (E. BALMAS, Modernità e tradizione nell'avanguardia teatrale contemporanea, Bologna-Quarto Inferiore, Patron, 1977, p. 28, n. 1).

<sup>10</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, «Genesi e ideologia dell'avanguardia», en Letteratura italiana:

resultado constructivo, que le conduciría fatalmente a una nueva organicidad, resuelta en presión, en condicionamiento del externo. El artista de vanguardia cumple la contradictoria condición de quien no está fuera de la sociedad porque combate a fondo las estructuras, pero está tan liberado que puede lanzar la bomba contra ellas, está limitado por su posición de anárquico que protesta contra un determinado orden impuesto, no tiene confines en sus experimentos eversivos, en el uso de técnicas, de instrumentos, de formas, habiendo salido de un sistema de normas y de comportamientos fijados tradicionalmente, más allá de las reglas de la sociedad, ya no sufre su presión, pero le está ligado como al inevitable doble, sin el cual no podría existir. Su naturaleza es la de estar dentro de la sociedad que trata de destruir, que niega, de quien da la imagen equivocada, la negativa horrible y deforme, atentando en todos los niveles a su orden, a sus leyes.<sup>11</sup>

A menudo se ha tratado de añadir, de precisar mejor las tentativas precedentes, como han hecho Michel Décaudin, Mario Verdone<sup>12</sup>, y no a caso en el contexto de nuestras publicaciones<sup>13</sup>. El primero, después de haberse detenido sabiamente en movimientos y autores que pueden ser confundidos con la vanguardia como el Naturismo y Saint-Georges de Bouhélier, el Unanimismo y Jules Romains, Apollinaire, acoge la hipótesis presentada por Jean Weisgerber en nombre de su equipo de Bruselas:

Se entendería por «vanguardia» a una serie de movimientos, es decir a acciones a menudo colectivas, que agrupa un número limitado de escritores y artistas, que se expresan principalmente a través de manifiestos, programas y revistas, y se distinguen por un antagonismo radical frente al orden establecido en el campo literario como — muy generalmente — en el plano político y social. En la mayoría de los casos, se trata de una doble rebelión, de una ruptura vinculada a la conciencia de anticipar la época, ya sea que se limite a una empresa de pura destrucción, o que persiga un ideal de reconstrucción. En fin, el fenómeno así descrito parecerá caracterizar al siglo XX.<sup>14</sup>

El segundo, Mario Verdone, inicia su discurso anticipando a través de una «doble definición» de Pierre Albert-Birot («Buscar es vivir y encontrar es morir») su definición que se basa — no exclusivamente, pero prevalementemente — en puntuales y nunca demasiado repetidos ejemplos en los cuales se nota la falta de preocupación, de parte de la vanguardia, del resultado estético. Precisa aún Verdone:

---

<sup>11</sup> Ibid., pp. 9384-9385.

<sup>12</sup> Sin embargo, no faltan tentativas más modestas aparecidas en publicaciones no tan específicas como las que contienen los textos de la nota precedente. Entre éstas recuerdo de A. CATTABIANI, Francia: storia dell'avanguardia, (Il Tempo, 15 de abril de 1983; reproducido en Messaggero Veneto, 22 de abril de 1983, con el título *Lungo il controverso itinerario delle avanguardie di Francia*). El autor reseña en dos volúmenes de la Letteratura francese contemporanea. *Le correnti d'avanguardia* (Roma, Lucarini, 1982) y, participando al reflujó que caracteriza a los años Ochenta, escribe: «Hemos asistido en estos últimos años a la decadencia y a la muerte de la vanguardia [...] En nuestro siglo este signifiante ha conocido una gran dicha entre los años Diez y el '68, y ha connotado una tendencia que podría resumirse en algunos principios: 1) Mito de la ruptura total con el pasado. 2) Modernolatría. 3) Autonomía del arte de la representación. 4) Subjetivación total del arte [...] y vitalismo anárquico que no reconoce otro valor que la pulsión incontrolada del propio subconsciente».

<sup>13</sup> M. DÉCAUDIN, «Che cos'è l'avanguardia», texto que funciona de «introducción» (pp. 11-14) a los dos volúmenes sobre las corrientes de vanguardia mencionadas en el curso de la nota precedente; M. VERDONE, *Idéalités de l'avant-garde*, artículo publicado en apertura (pp. 9-11) del n. 4 de Bérénice (noviembre 1981— marzo 1982) dedicado a la vanguardia y precisamente al campo de la poesía «más acá o más allá de las palabras».

La medida, la prudencia, la economía, el provecho, la lucidez programática, pertenecen al conformismo y no a la vanguardia.

Otra característica, muy importante, de la vanguardia, es la supresión de las fronteras entre los diferentes sectores operativos. Se es pintor-cineasta (Ginna, Balla, Eggeling, Richter, Léger, McLaren), poeta-cineasta (Majakovskij, Epstein, Vertov), pintor-fotógrafo (Moholy-Nagy, Ray, Veronesi, Schad, Lisitskij, Heartfield, Rodchenko). Baudelaire creía, en el siglo XIX, en la *correspondencia* de las artes: Marinetti en la *compenetración* de las artes.<sup>15</sup>

Naturalmente el crítico da por descontada la compenetración entre arte y literatura. En cambio, no estoy de acuerdo con él, cuando afirma la ausencia de una lucidez programática (no olvidemos el «raisonné dérèglement» promovido por Rimbaud), o cuando — lo dice en el mismo escrito — encuentra en la vanguardia el «culte de l'enfance»<sup>16</sup> (Picabia definía a los niños: «petits monstres»<sup>17</sup>). Sin embargo, Verdone tiene el mérito de saber llegar hasta los últimos fermentos a los cuales aludiré brevemente, después de haber hecho referencia a otra definición de vanguardia, menos reciente. El autor, Bruno Traversetti, ha sabido condensarla en pocas palabras y transmitir la más amplia difusión. La cito casi por completo:

Vanguardia — [...] Su significado es el de una praxis literaria que se ponga programáticamente en antítesis con el gusto corriente y con los modelos comunicativos y expresivos reconocidos idóneos en una determinada tradición cultural. Su intención fundamental es la de liberar el lenguaje literario y la función misma de la literatura de la presumible reificación que se hace por obra de los mecanismos ideológicos y comerciales del mundo burgués. Por esto la vanguardia lleva inevitablemente consigo una fuerza de oposición también política. Sólo raramente, como en el caso del Futurismo ruso después de 1917, los movimientos de vanguardia disfrutaron, por algún tiempo, del estímulo de las fuerzas políticas preeminentes: y también entonces sólo mientras su acción coincidió con la acción general de ruptura de las viejas estructuras sociales. Por lógica interna, la vanguardia, constituyendo antes que nada contestación lingüística y una violenta perturbación de las relaciones instituidas entre arte y sociedad, se coloca programáticamente como inaceptable por parte de cualquier universo social que quiera organizarse con estabilidad y tenga la intención, consecuentemente, de dar un estatuto colectivo a los propios sistemas internos de comunicación.<sup>18</sup>

Una de las mayores confusiones surge cuando se habla de neo-vanguardia, post-vanguardia. Se emplean éstos y otros términos, en contradicción consigo mismos, por ese concepto de repetición que deberían eliminar. Su uso, lamentablemente héchese corriente, se ha debido en general, a la necesidad de distinguir la «fase histórica» — que a mi modo de ver empieza con el Futurismo (20 de febrero de 1909) y termina con la segunda guerra mundial (crisis del Surrealismo) — de los movimientos y agrupaciones sucesivas.

El término «vanguardia», con los eventuales agregados del caso, resta hoy, digamos, por extensión (como muchos de uso frecuente, ellos también más allá de su colocación histórica). Su significado es similar, pero no igual. La diferencia substancial es que en la primera fase (vanguardias históricas) habría que poner el acento sobre todo en la *insurrección*, mientras que en la segunda (vanguardias recientes) se mira a la *síntesis* de las experiencias precedentes (ya sea contribuyendo con nuevas ideas, empleando las

---

<sup>15</sup> M. VERDONE, op. cit., p. 10.

<sup>16</sup> Ibid., p. 9.

<sup>17</sup> Ya Rimbaud usaba expresiones como «lourds petits enfants sans yeux» («Les mains de Jeanne-Marie»).

<sup>18</sup> B. TRAVERSETTI, *Che cos'è la terminologia letteraria*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1973,

técnicas más avanzadas, de las audiovisuales a las computadoras), es decir, se mira más a *revolucionar* que a destruir, tratando de dar acto a una fase constructiva, edificante, ya anunciada por el Surrealismo, y que llegará a su realización con la Internacional Novatriz Infinitesimal (I.N.I.). Esta última corriente llamada también Inismo, ha aceptado la definición de «vanguardia», vanguardia como actitud interior, en su acepción más simple que significa sobre todo, como se ha visto, diferencia con el arte oficial, reconocido por la sociedad. Como tal está necesariamente también «contra», pero se trata más de efecto que de finalidad: «los más», de lo cuales se diferencia, son aquellos cuya creatividad no es aún (o por nada) absoluta, completamente (o de ninguna manera) liberada, víctima de modelos, convenciones y convicciones.

En fin, ¿vanguardia o vanguardias? Si examinamos la función de las propuestas resultará una gran corriente única; pero debiendo detenernos en determinados acontecimientos históricos notaremos las diversas posiciones políticas, las inevitables rivalidades de grupo, tentativas de superación, las «modificaciones de estatuto», el tributo «autónomo» de cada uno de los representantes. Si el plural encuentra su aplicación, el singular marca resultados más profundos: son demasiado evidentes, en mi opinión, las influencias ejercidas por un movimiento sobre aquellos sucesivos; la lucha común contra las «convicciones», «valores seguros»; la búsqueda común de nuevos lenguajes, el sentido común de internacionalidad están demasiado martilleados. Se dice a menudo que la ideología política represente la barrera más alta. Es verdad sólo aparentemente. Pero si vemos bien, toda toma de posición ideológica lleva consigo, en este ámbito, una carga utópica (necesaria): es una fuerza anárquica que intenta liberarse de sus antiguos límites. Y Marx a menudo viene confundido con Bakunin.

El futurista Primo Conti me dijo en 1983: «Todos éramos anárquicos». Y me mostró el texto de una entrevista, en la que declara:

Nosotros queríamos una revolución popular. Un movimiento revolucionario que derivaba de la anarquía. El futurismo era individualista y revolucionario. Por esto era intervencionista y belicista. Esperábamos que la guerra hubiera barrido con lo viejo y permitido afirmarse al nuevo.<sup>19</sup>

Observa Pietro Ferrua:

La relación surreal-anarquista vegeta ya desde hace medio siglo (o más) entre altos y bajos. Y será así sin duda por mucho tiempo. Antes sucedió lo mismo con el simbolismo y después con el lettrismo, sin mencionar los paralelos que se han podido establecer episódicamente con el futurismo o el dadaísmo, y hasta con el existencialismo y el epifanismo.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Sì, Marinetti, ma anche i politici. Entrevista a P. Conti a cargo de S. VALZANIA, en *La Nazione*, 24 de febrero de 1983. En aquella ocasión (en Fiésole, el 13 de marzo de 1983) P. Conti me ha recordado, en tema de anarquía, Quartiere Latino de U. Tommei, I funerali dell'anarchico Galli de C. Carrà. Pero se trata solamente de los primeros ejemplos que le vinieron a la mente; también habría podido referirse a L. Viani que conoció muy bien y a tantas otras adhesiones más intelectuales que políticas.

<sup>20</sup> P. FERRUA, *Surréalisme et Anarchisme*, en *Le monde Libertaire*, París, 1982, p. 15. No por casualidad autores como Pietro Ferrua o Moreno Marchi, valiosos representantes de la actual vanguardia internacional (INI), han sentido la «tentación» anárquica (P. Ferrua ha promovido una importante verificación cultural sobre el anarquismo — First International Symposium on Anarchism, Portland, 17-24 febrero de 1980 —; Moreno Marchi ha publicado en 1982, para Edizioni Anarchismo de Catania, *Fenomenologia*

Pero es necesario precisar que el denominador común entre los representantes de las varias corrientes va buscado más en la idea o, si se quiere, en el espíritu anárquico que en los movimientos anárquicos verdaderos.

Valga aquí, como ejemplo, el caso del Surrealismo:

Donde el surrealismo se ha reconocido por primera vez, aún antes de definirse a sí mismo y cuando todavía no era que una asociación de individuos que rechazaban espontáneamente y en bloque las constricciones sociales y morales de su tiempo, es el espejo negro del anarquismo.<sup>21</sup>

Más que en la doctrina y movimiento político, naturalmente, la «analogía» va localizada en el rechazo de las «instituciones sobre las que reposa el mundo moderno»<sup>22</sup>.

Se nota que el vigor anárquico coincide con la primera fase de actividad de los varios autores. Escribía el joven Apollinaire:

Y desnudos como dioses, liberados de las leyes,  
Iremos por el camino con los anarquistas  
Y venceremos con amor la vida que se desama.<sup>23</sup>

Y Breton dirá después: «nosotros éramos jóvenes», precisando nombres: «Baudelaire, Rimbaud, Jarry, que todos nuestros jóvenes camaradas libertarios deberían conocer como todos ellos deberían conocer Sade, Lautréamont, el Schwob de “parades de Monelle”»<sup>24</sup> que son una referencia segura para todas las vanguardias, o mejor dicho para la vanguardia.

En los orígenes lejanos de esta «corriente» novecentista hay siempre una utopía de tipo roussoniano, que toma el color del tiempo en que intenta insertarse.

\*\*\*

Rousseau: yo me digo aún que es en este ramo — para mí el primero lanzado a dimensión humana — que la poesía ha podido florecer.<sup>25</sup>

Es con esta expresión referida a Rousseau, en que Breton flanquea a su habilidad de teórico una indiscutible capacidad de crítico, que deseo detenerme un momento sobre la evolución del material poético en el ámbito de esta problemática y dar un breve esquema.

---

<sup>21</sup> A. BRETON, «La claire tour», en *La Clé des champs*, París, Pauvert, 1967, p. 325.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> G. APOLLINAIRE, *Ceuvres poétiques*, texto establecido y anotado por M. Adéma y M. Décaudin, prefacio de A. Billy, París, N.R.F./Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade», 121), 1956, p. 839.

<sup>24</sup> A. BRETON, «La claire tour», *op. cit.*, p. 326.

<sup>25</sup> *ID.*, *Entretiens (1913-1952)*, París, N.R.F./Gallimard («Le point du jour»), 1969, p. 22. Me complace referir también el siguiente juicio de Walzer: «Desde que Rousseau se enfrentó a la sociedad de su tiempo para manifestar su desconfianza y alejarse, su comportamiento contenía en embrión todas las rebeliones de los futuros poetas malditos. En efecto, su actitud venía a afirmar la primacía del individuo sobre la especie y a conferirle toda libertad de revolucionar a su placer lo real, el lenguaje, el arte o el mundo». (P.-O. WALZER, *La Révolution des Sept*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1970, p.



Con el Iluminismo y los prerrománticos se asiste al redescubrimiento de la palabra (mecanismo de comunicación); ésta, como al origen, ya no está ligada a la imitación sino a la idea. Como en *Oberman* la poesía deja el «llano» por la «montaña». Se notará que, aun tratando de permanecer en un contexto cuanto más conciso, me veo obligado a remontarme exactamente a los albores de nuestra época moderna.

Con el Romanticismo, favorecida por una historia que todos conocen, la palabra se afirma. Valga aquí una referencia, el juicio de Rimbaud que como crítico ha dejado muy poco, pero que es el resultado de una capacidad de síntesis conducida con extrema lucidez, y es también una anticipación de aquella concepción que no admite compromisos, digamos radicales, típica de la vanguardia: «Desde Grecia hasta los movimientos románticos, — medioevo —, existen letrados, versificadores. Desde Ennius hasta Theroldus, desde Theroldus hasta Casimir Delavigne, todo es prosa rimada, un juego, deformación y gloria de innumerables generaciones idiotas»<sup>26</sup>.

Con Baudelaire la palabra comienza a entrar en crisis y empieza una fase de concentración<sup>27</sup> de la poesía. Es una época nueva para la literatura. El poeta ya no se dirige a las grandes áreas del mito, de la historia o de los acontecimientos ordenados, más o menos personales, para garantizar una base sólida a su creación. Sobre todo es la «poesía que narra» que entra en crisis (aquella discutiblemente definida: «poesía antes de la poesía. La crisis, el pasaje, marcan la voluntad de la capacidad de «sentir» sobre la voluntad de la capacidad de «decir». (De aquí el «mito» de la poesía denominada «difícil» porque la costumbre a la lógica o lógica de la costumbre solicitan todavía la búsqueda de una «historia»).

Vaciada la fase de holgura, resulta que el poeta se concentra en la composición singular (por otra, precisamente, capacidad de «decir»). La esencialidad de la «página» adquiere un valor indicativo absoluto (de: *ab solvere*). En la poética se constituye así como una unidad de medida, de expresión, *más allá de la métrica*, que se comprende mejor si damos la misma grandeza de parangón a una entera colección o a un entero poema del período que precede a Baudelaire. Del «poema» se pasa al «poemita»: es una imagen del tipo «el poeta arranca una página (y una sola) en la que deberá escribir».

Con los poetas que vienen después del autor de *Les Fleurs du mal*, como Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, la fase de concentración se agudiza siempre más. Ella podría ser representada gráficamente como un cono invertido sobre cuya cavidad mayor hemos puesto, precisamente, a Baudelaire (pero no se ignore que Baudelaire, aun deteniéndose en la composición singular, ya había intuido y promovido un proceso que debía ir más allá, como comprenderán sus sucesores; ya había advertido, en efecto, denunciando la palabra como algo demasiado positivo, que era necesario localizar otros «espacios» creativos).

Verlaine pasa de la poesía (composición individual) al verso, y — lo hemos visto — todo el resto es «literatura».

Mallarmé limita más aún el espacio: escudriña la palabra (elemento individual), busca toda la magia, o sea concentra en ella todo el cuidado que Verlaine concede al verso.

---

<sup>26</sup> A. RIMBAUD, «Rimbaud à Paul Demeny — Charleville, 15 mai 1871» [«Lettre du Voyant»], en *Œuvres Complètes*, edición establecida, presentada y anotada por A. Adam, París, N.R.F./Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade», 68), p. 250.

<sup>27</sup> Isou la llama «fase de cinceladura» (concentración). I. ISOU, *Introduction à une*

Rimbaud va más allá en su búsqueda, ve en el vocablo, en el término, todos los límites de la historia literaria, de la creación poética: rompe, además, el elemento palabra para buscar en su interior nuevos núcleos, nuevas ideas de color, música, perfume, para constituir una nueva lengua. Se da cuenta que está en el fondo del «embudo» y quisiera volcarlo dando inicio a una nueva fase de holgura. No logra y se rinde buscando otras vías que no tengan el sabor amargo y antiguo de la tinta. Pero ya el desafío ha sido lanzado. A diferencia de Verlaine y Mallarmé, que se detienen cada uno en su propio núcleo, Rimbaud pasa a través de la destrucción de la palabra como si para llegar al «infinito» ocurriera aferrar primero lo infinitesimal. ¡«Yo inventé el color de las vocales! [...] Yo regulé la forma y el movimiento de cada consonante»<sup>28</sup>; «Esta lengua será del alma por el alma, condensando todo, perfumes, sonidos, colores»<sup>29</sup>. Mira a un lenguaje universal, a una fase de la poesía aún más amplia de la que precede a Baudelaire. Y, sabemos, abre una puerta detrás de la cual estará todo o no estará nada.

Mallarmé y Rimbaud tendrán continuadores; uno indicará *cómo* buscar, el otro *qué cosa* buscar. Sus experiencias se seguirán por todo nuestro siglo: cada vez que una «solución» parece próxima toma ventaja Mallarmé, cada vez que se debe comenzar es Rimbaud que impele. (De aquí que, en seno a la vanguardia, en el momento en que se miraba más al dinámico Rimbaud, se pronunciara la palabra «inmovilismo» a propósito de Mallarmé). Hasta 1980 o más, porque con el Inismo, reconocidos sus respectivos roles, se irá más allá.

Con el Futurismo, con el nacimiento de la vanguardia, se busca *sistemáticamente* el pasaje que conduce a otra esfera, al mundo de lo «inédito». De la «página» de Baudelaire habíamos llegado a la «letra» de Rimbaud. Los futuristas demuelen los antiguos apoyos de la letra, rompen su envoltura tradicional para descubrir el alma: el fonema. Viene propuesta una pureza originaria, una pureza cristalina: la onomatopeya abstracta. El elemento incontaminado, esencial, «prueba» su vida. El «color de las vocales» aparece en las obras «pictóricas» (caen las barreras en los diversos sectores expresivos); «la forma y el movimiento de cada consonante» están «regulados» por una nueva disposición tipográfica. También el «resumir todo, perfumes, sonidos, colores», encuentra una colocación (valga como ejemplo *La pintura de los sonidos, rumores y olores* de Carlo Carrà de 1913).

Inteligencias como la de Apollinaire, consciente del propio tiempo, comprenden que el hombre está buscando un nuevo lenguaje del que el gramático de cualquier idioma no tendrá nada que decir y que las viejas lenguas están tan próximas a morir, que se emplean en poesía solamente por costumbre o falta de audacia<sup>30</sup>.

Con el Dadaísmo nos damos cuenta que, antes de cualquier búsqueda, es necesario demoler todas las «convicciones». Es la rebelión total. Se llega a la «Nada». Mientras el Futurismo comenzaba a señalar el paso y se estaba preparando la «llamada al orden» en un clima favorecido por las terribles condiciones producidas por la primera guerra mundial, este movimiento, de dimensión verdaderamente internacional (Zurich, Nueva York, París), considerado esencialmente destructivo, resultará, en cambio, la

---

<sup>28</sup> A. RIMBAUD, «Alchimie du verbe», op. cit., p. 106.

<sup>29</sup> ID., «Rimbaud à Paul Demeny [...]», op. cit., p. 252.

<sup>30</sup> ...

construcción más sólida, una obra maestra de ingeniería contra el más pavoroso retroceso<sup>31</sup>.

Con el Surrealismo se comienza desde el principio. El «embudo» parece volcarse. Se intenta sin embargo otro camino. Más que al material poético (composición, verso, palabra, letra, fonema) se dirige al material psíquico. Promovido por la «imaginación sin hilos» futurista y por las «palabras en el sombrero» dadaístas, el «lenguaje automático» tiende sobre todo a liberar al hombre<sup>32</sup>.

Con las «recientes vanguardias», como las he llamado, se confirma decididamente el pasaje de la fase de concentración a la fase de holgura.

Se trata de realizar una síntesis de todas las experiencias precedentes, no exenta, desde luego, de nuevas propuestas sugeridas (o sofocadas) por los nuevos medios técnicos de comunicación (electrónicos en particular) y potenciadas (o debilitadas) por la madura «conciencia» de la lingüística, de la semiótica. Estamos en una fase edificante, pero se combate aún en dos frentes, por una parte, para consolidar los espacios ganados, por la otra, para demoler las viejas instituciones que las «aventuras» de casi un siglo han resquebrajado apenas (la «Vanguardia» permanece a la vanguardia).

Es una «síntesis dinámica» que cubre el más amplio radio de acción. Parte de lo infinitesimal, se detiene tenazmente en el primitivo signo «caligráfico», fonético, gesticular, tratando de llegar y hasta de anticipar los descubrimientos científicos, como ha sucedido en la literatura del pasado.

Es la Internacional Novatriz Infinitesimal, corriente que *partida* de donde el Letrismo había *llegado* (pero confusamente y con resultados registrables sólo en sede teórica), descartando un experimentalismo ya deteriorado y repetitivo, tiende a la «escisión» de los elementos que constituyen la palabra (como en física se ha dado la escisión del átomo), encuentra, aboliendo *de verdad* los sectores operativos, el gesto original, emocional, incontaminado, pábulo de cada momento creativo (escritural-pictórico o visual, plástico, sonoro, etc.). Por otra parte, la Ini, abre y expande una fase decididamente más amplia de aquella que, como hemos visto, precede a Baudelaire y que se concreta a través de una inevitable revolución, inexorable como los tiempos. Así, con la Ini, el simultaneísmo cesa de ser un juego de habilidad, pero es sí un modo de sentir las nuevas obras, y la abolición del antiguo objeto figurativo ya no es una exigencia solamente pictórica o plástica, sino una diversa estética que no está ligada a la imitación, al calco siempre infiel y monovalente (una *Susana al Baño* es siempre una Susana al baño como la *Historia de \** es siempre la historia de \*). En fin, también el uso casi sistemático y constante de la fonética internacional que caracteriza a esta corriente, uso que se ha revelado muy fértil no sólo en el plano verbal y empleado primero como medio necesario de emancipación expresiva, deviene consecuencia de un sentir, signo o rasgo que cancela todas las «viñetas» narradas con la pluma o con el pincel, sustituyendo con historias sin final, más allá del tiempo y del espacio.

---

<sup>31</sup> El retorno al orden que caracterizará los años Treinta y su superación, me obligan a dar un ejemplo paralelo: al segundo gran reflujo del siglo (1976-1979) sólo el Inismo sabrá reaccionar.

<sup>32</sup> También aquí Breton busca a quien lo había precedido y lo encuentra en Rimbaud. Con el Surrealismo la «operación precursores» se hace sistemática; se busca una continuidad en la revolución y, como se dice, en cada revolución «para obtener un dedo se pide la mano». De aquí la recuperación aparentemente desproporcionada de

No quisiera concluir, antes de haber comenzado, indicando a dónde lleva la vanguardia en «poesía», pero, aún antes de dar un rapidísimo indicio sobre la evolución, en esta área, de la novela, del teatro y del arte, convendrá tener presente que ella avanza inequívocamente hacia una forma de abstracción (ya consolidada en pintura y en escultura) enriquecida con todos los «materiales» posibles y sin confines entre los diversos sectores operativos. Con el término «poesía» se tiende a identificar toda expresión creadora, artística.

Es todavía una cuestión de términos. Demos algunos pasos atrás.

La idea de una «poesía abstracta», creo sea interesante observar, no es nueva en literatura. ¡Por error pensamos inmediatamente en el texto *Poesías y pensamientos abstractos*<sup>33</sup> de Paul Valéry! Es oportuno, en cambio, recordar sus *Pequeños poemas abstractos*, publicados en enero de 1932 en *La Revue de France*, y, mejor aún, remontarnos a la vanguardia con los futuristas y los dadaístas. En *La Diana* del 25 de enero de 1916 se leía, a propósito de una composición de Luciano Folgore: «Estamos en el umbral de lo abstracto»; en *Cronache Letterarie* de marzo de 1917 se decía: «Mitad de la Ginanni es lo abstracto». Son sólo ejemplos, escogidos casualmente, referidos a dos poetas futuristas. Aún más significativo nos parece el siguiente. En 1917, en el número de octubre de *Procellaria*, el colaudador del Dadaísmo firmaba así dos de sus poesías: «TRISTAN TZARA poeta abstractista rumano». No olvidemos, además, que en la *Collection Dada*, Evola publicaba en 1921 *Arte Abstracta (/posición teórica/ 10 poemas/ 4 composiciones/)*.

De la orientación de la poesía depende además, en particular en el área de la vanguardia, la suerte de la novela y del teatro. Es más, una relación muy fuerte, indivisible vincula tenazmente a estos últimos. Hablaré a continuación de la problemática relativa a ellos. Sin embargo, un gesto se hace necesario, trazo desde ahora una trayectoria.

Con los grandes escritores franceses, de Stendhal a Proust, las técnicas narrativas sufren metamorfosis radicales, pero para acercarse (y solamente acercarse) a nuestra zona, es necesario pronunciar dos nombres que vienen del área francesa: Dostoevskij y Joyce<sup>34</sup>. Las motivaciones posiblemente más relevantes dadas por el primero para esta colocación han sido expresadas por Walter Benjamin:

*La confesión de Stavrogin de los Demonios*. Este capítulo, que tiene una analogía con el tercer canto de los *Cantos de Maldoror*, contiene una justificación del mal que expresa ciertos motivos del surrealismo más eficazmente de cuanto no haya logrado hasta ahora ninguno de sus actuales portavoces. Porque Stavrogin es un surrealista *ante litteram*. Nadie como él ha comprendido cuánto sea falsa la convicción de los pequeños burgueses, que el bien está inspirado por Dios, no obstante toda la virtud y el valor del que lo hace; pero el mal deriva completamente de nuestra espontaneidad, en el mal nosotros somos completamente autónomos e independientes.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> P. VALÉRY, «Poésie et pensée abstraite», en *Œuvres*, I, Edición establecida y anotada por J. Hytier, Paris, N.R.F./Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade», 127), 1975, pp. 1314-1339.

<sup>34</sup> Muchos autores, significativos al respecto, como por ejemplo Kafka, no pertenecen al área francesa aún ocupando en ésta un puesto privilegiado. Posiblemente Kafka tenga una deuda con Flaubert, pero es cierto que el Nouveau Roman debe mucho a Kafka.

Benjamin ama acercar, con razón, Dostoievskij a Lautréamont, pero también a Rimbaud. A propósito de este último doy otra aproximación — menos conocida, pero reciente — «retóricamente» formulada por Michel Décaudin en esta pregunta:

Pero ¿qué obra, sino posiblemente la de Dostoievski, sin su fulgurante intensidad, ha suscitado, en cada generación, en todas las latitudes, una proliferación tal de interpretaciones?<sup>36</sup>

Joyce viene interpelado luego, dicen, por haber provocado la muerte de la novela (pero expresiones como «muerte de la poesía», «muerte de la novela», «muerte de la literatura» o «muerte del arte» son expresiones usadas a menudo por diletantes de la crítica). Es mejor decir que, aún antes de la *Recherche* de Proust, el *Ulises* señala la crisis de los valores simbolistas y decadentes. La obra no había sido publicada todavía en Inglaterra cuando T.S. Eliot afirmaba (1923) que la novela se había concluido con Flaubert y con James y que el mérito de *Ulises* era justamente el de no ser una novela sino su superación<sup>37</sup>. En realidad la obra del ruso o *Ulises* de Joyce son textos que, al salir a la luz, han transformado completamente y renovado los módulos de la prosa narrativa. Ambas señalan etapas y un período (el moderno y contemporáneo) después de los cuales es difícil volver atrás. La novela de vanguardia más propiamente dicha nace increíblemente con la condena, el rechazo de la novela de André Breton, porque sólo en ese contexto ha sido posible mencionarla. La obra viene lacerada en su arquitectura y, mirando sobre todo a desvestirla de su antigua y principal función que era la de narrar una historia, viene asimilada siempre más a la poesía, al gesto creativo.

Tal asimilación será total, absoluta, con los herederos de Dadá y del Surrealismo, los letristas Isidore Isou y Gabriel Pomerand autores respectivamente de *Les Journaux des Dieux* y *Saint ghetto des prêtres*. Con ellos la distinción entre novela y poesía (pero poesía de vanguardia) viene anulada. Los textos se enriquecen de collages, de fotografías, de acertijos, de fragmentos prestados de las artes figurativas, de alfabetos antiguos, exóticos o inventados. Sincronismo y automatismo quisieran fundirse en una gran orquestación operada luego por el Inismo. Estamos ante las primeras pruebas de la «super-escritura». Sin embargo, sus obras permanecen casi ignoradas y la fase de reconstrucción, de holgura de ellos rigurosamente emprendida después del Surrealismo, tendrá respuestas más evidentes con el *Nouveau Roman*. La razón del mayor «éxito» de este último es clara y es la misma que pone en discusión la legitimidad de su pertenencia a la vanguardia. Vemos entonces que de cualquier modo quieran ser entendidas las contestaciones o las subversiones del *Nouveau Roman*, él no renuncia (y no quiere renunciar) al *relato*, es decir al oficio principal reconocido al novelista por la tradición. Diversamente se podría decir de la novela-objeto inista donde el relato se fía de la imaginación (y/o creatividad) del fruidor y donde ya no hay necesidad de transición o de aproximación entre el mundo concebido por el escritor y el percibido por el lector<sup>38</sup>.

En cuanto al teatro, antes de llegar a la vanguardia, Alfred Jarry constituye la vía obligatoria, la referencia canónica. El autor de *Ubu Roi* es al mismo tiempo el Baudelaire y el Rimbaud de la situación. Con él nace y se produce una buena parte de la

---

<sup>36</sup> M. DÉCAUDIN, Rimbaud, ou le témoin de notre inquiétante modernité, en Bérénice, II, 2 (marzo de 1981), p. 44.

<sup>37</sup> Cfr. G. MELCHIORI, «L'Ulisse», introducción a J. JOYCE, *Ulisse*, vol. II, Milán, Mondadori («Biblioteca»), 1982.

fase de concentración. Los futuristas no introducen sustancialmente muchas novedades, pero con ellos nace, además, la conciencia de la representación de vanguardia. Y esto es admirable. Tanto deriva de ellos. Con Dadá y el Surrealismo la situación se presenta confusa. Autores que, en aquel momento, no eran todavía dadaístas o ya no lo eran; una condena como una excomunión contra el teatro de parte del movimiento surrealista; un ejército de «precursores» por un teatro que, para algunos, ni siquiera había nacido; el área de los dos movimientos devenida ampliamente «elástica»; una alquimia que transforma paradójicamente Dadá (o el Surrealismo) en todo aquello que no tiene sentido, incoherente, raro, grotesco, cruento, fantástico, insólito, surreal, nuevo; un «hiper-género» originado por la abolición de los géneros; el pontífice del Surrealismo que se traiciona a sí mismo; inclusiones y exclusiones arbitrarias. Así se presenta *en superficie* la historia del teatro dadá y surrealista, pero mirando bien, ella revela una imagen que depende mucho de la relación entre espectáculo, vida y creatividad en sus más variadas formas.

El Teatro de la crueldad, el *Nouveau Théâtre*, después de Dadá y del Surrealismo, vienen puestos en los repertorios del teatro de vanguardia, pero para éstos, y en particular para el segundo, valen las observaciones hechas para el *Nouveau Roman*. Una problemática análoga, una situación semejante une, en efecto, el *Nouveau Roman* con el *Nouveau Théâtre* como indica la matriz misma de sus nombres. Herederos más directos del Dadaísmo y del Surrealismo son los promotores del *happening* y antes, los letristas que fueron ignorados también en esta área. Estos últimos todavía operantes, es decir restablecidos como actividad, permanecen, sin embargo, siempre ligados a un experimentalismo ya vetusto y por lo tanto claramente superado por la actual vanguardia; insisten en «inventos» de sabor goliárdico; llenan banalidades de retorcidas y humosas teorías; en resumidas cuentas, afirman que visten al rey con hábitos preciosos, pero el rey se queda desnudo. Para el teatro así como para la novela, precisa dirigirse, en cambio, al Inismo, para encontrar una estética nueva; el uno y el otro estuvieron presentes en el *Sekondo Kwaderno INI*<sup>39</sup> (confirmada la novela y anunciado el teatro que, evolucionando, encontrará su mejor expresión creadora en la representación de *Inisfera* en Roma, en 1984: en aquella ocasión el director, Giorgio Mattioli, presentó además admirablemente en escena, textos extraídos de cuadros abstractos). Como tendré modo de confirmar, objeto principal de la vanguardia no es el de alcanzar resultados con fuertes valores estéticos, pero se tenga presente que la Ini, insertado en el período de reconstrucción, eliminado el *poncif* de las experiencias pasadas (ya al final de una fase pionerista), madura una estética *nueva* con resultados notables ya no ocasionales. Por lo tanto, ilustro en estas páginas el recorrido que precede al Inismo, luego viene otra época; así en tema de teatro, período en que me detengo, puedo sólo aludir a mi obra en tres actos, *La Signora Proteo*<sup>40</sup>, considerada públicamente el primer texto de una nueva concepción/representación.

El nacimiento de la pintura moderna y por lo tanto las raíces de su vanguardia son igualmente fáciles de localizar en aquella increíble época común a los otros sectores operativos mencionados y cuyo epicentro podría ser identificado con el 1873. Además de Jarry que nació, en cambio, en 1873 (pero, precozmente, como para recuperar el retraso debido a su nacimiento, creará su *Ubu Roi*) muchos de los acontecimientos más significativos que están en la base del sentir moderno se producen en aquel período.

---

<sup>39</sup> A cargo de L. AGA-ROSSI, Roma, Nove Editrice, 1984.

<sup>40</sup> G.-A. BERTOZZI, *La Signora Proteo*, Prefacio de A. Merante, Abano Terme, Piovan,

Casi todos aquellos que conducirán a la vanguardia. Estos datos (o estas fechas) no dejarán nunca de sorprenderme, a tal punto que no me parece suficientemente remarcada su importancia. No ha faltado el empeño de los estudiosos en esta dirección, pero no hay una obra que sepa coger en síntesis la excepcionalidad de los acontecimientos. Pero posiblemente no sirva, quizás un repertorio simple pueda ser en sí más elocuente. Ciertamente es que quien creyera en las conjunciones astrales tendría aquí ejemplos para decir más que suficientes <sup>41</sup>.

Con el Impresionismo, la objetividad estática de la realidad viene negada y el arte sufre una transformación decisiva que abrirá el camino a lo no-figurativo.

Como ya sabemos, un cuadro de Claude Monet de 1872, *Impression. Soleil levant* expuesto en la primera muestra del grupo en 1874 dio el nombre a la nueva pintura. Al mismo tiempo, es decir después de 1873, se cumplió la evolución en sentido impresionista de Edouard Manet, autor cuya influencia será relativa hasta Picasso que sabrá, en cambio, comprenderlo plenamente (así como comprenderá, en particular, las investigaciones precedentes de Paul Cézanne, también él, entre otras cosas, operante en aquel período excepcional que he querido resaltar).

Con el Cubismo se plantea de un modo nuevo el proceso de destrucción de la perspectiva iniciada por impresionistas y *fauves* y se asiste a la introducción sistemática de un nuevo elemento que será común (o a la base) de toda vanguardia: el *collage*. Será el *collage* (más que el *papier collé*) a llevar al *ready-made*, elemento que a través de la rebelión dadaísta conduce, por una parte, a la supresión total de la pintura y, por otra, a una nueva formulación del universo figurativo. También en esta área el Dadaísmo señala un cambio: un final y un principio. Pero volvamos atrás. Con el surgir del Abstractismo, el viejo objeto figurativo viene destruido y la naciente vanguardia se ve obligada a obrar en un terreno ya decididamente *revolucionado*. El Futurismo se alimenta de Cubismo y promueve lo abstracto; Dadá se confunde a menudo con el Abstractismo de tal manera, que un Francis Picabia figura al mismo tiempo como uno de los primeros representantes de uno y otro movimiento<sup>42</sup>. Pero — y es éste el aspecto verdaderamente singular —, se da el caso que, con respecto al Cubismo y sobre todo al Abstractismo, la vanguardia pase por reaccionaria, del pasado, atrasada porque permanece aún figurativa. Y considerando el Surrealismo, la acusa se multiplica; por sus elementos se lo quiere explícitamente anti-abstracto; es verdad que cambia la anécdota, la historia que se tiene que contar. El contenido literario — podemos llamarlo así — puede ser «Bello como el encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas» (Lautréamont), pero señala, sin duda, un complaciente regreso a lo figurativo. Véase por ejemplo a Salvador Dalí que, aun no representando a un campeón «moral» del grupo de Breton, y por esto expulsado, será para la historia uno de los más grandes pintores surrealistas. El declarará, en efecto, que ha combatido contra la abstracción por lo concreto, contra la revolución por la

---

<sup>41</sup> «El 1873 es un año marcado, en el cielo poético, por una conjunción de astros extraordinarios, que prolonga misteriosamente la frase profética de los Cantos de Maldoror (V, I): «En el momento que escribo, brívidos nuevos recorren la atmósfera intelectual». (P.-O. WALZER, op. cit., p. 14.).

<sup>42</sup> André Breton ha sostenido que la abstracción en pintura ha nacido en 1908 de uno de los caprichos de Picabia. Deseo investigar, entre otras, también la presencia de Hans Arp ya sea en los repertorios del Abstractismo como en los del Dadaísmo y del

tradición<sup>43</sup>. En fin, quiero decir, que si el hombre Dalí como católico, anticomunista, individualista, amante del dinero y del suceso, no es por estas razones catalogable en el movimiento de Breton, su obra es sin lugar a duda surrealista. Además, hay que decir de Dalí, que muchos de sus *exploits* son poses, juegos llevados al paroxismo de la mistificación<sup>44</sup> más que convicciones y que algunos de estos últimos son más fielmente surrealistas que ciertas provocaciones (o «propósitos») de Breton y de sus amigos<sup>45</sup>.

Reanudando la conversación en general, resulta que Cubismo y Abstractismo, teniendo ya una matriz vanguardista, influirán sobre la vanguardia constituida<sup>46</sup> (principalmente sobre el Futurismo y el Dadaísmo). La pintura de vanguardia, que había tenido como antagonista concreto la fotografía (cosa que no ha sucedido con la poesía), permanecerá como un apéndice en el flujo innovador que va desde Picasso-Braque hasta Kandinsky-Mondrian. También refiriéndome a los precursores, noto que los varios Rimbaud y Lautréamont llegan directamente a la vanguardia, mientras que los Manet, Monet, Cézanne llegan después de haber sido suficientemente interpretados y asimilados. En fin, refiriéndonos aún al Surrealismo, podemos decir, hoy, que las obras poéticas estuvieron más cerca del Abstractismo cuanto no lo hayan estado las obras pictóricas.

Al final de esta introducción aludo, además, a la revista de vanguardia por el eminente rol que le compete y por el tributo dado al complejo significado que quiere representar.

La importancia de la impresión periódica no es ciertamente un valor reciente, se acentúa y se convierte en fenómeno peculiar del Novecientos; señala y sigue constantemente al arte y a la literatura moderna desde el Simbolismo francés, es decir desde ese período tan fértil del que parten o se delinean todas las inquietudes de nuestro siglo.

---

<sup>43</sup> Cfr. edición francesa S. DALI, *La Vie secrète de Salvador Dali*, París N.R.F/Gallimard («Idées», 417), p. 298-299. Ciertamente que no se puede decir que en la pintura de Dalí como en la de Delvaux, Ernst, Magritte (los tres influenciados por De Chirico) y tantos otros surrealistas no haya aquella preocupación estética que la vanguardia en cambio rechazaba.

<sup>44</sup> Se habla de un Dalí católico y ser católicos representaba una gravísima culpa para los surrealistas. Pero el catalán afirma: «El Cielo no se encuentra ni arriba, ni abajo, ni a la derecha, ni a la izquierda, el Cielo está exactamente al centro del pecho del hombre que tiene Fe. [...] En este momento yo no tengo aún Fe y temo morir sin Cielo». (Ibid., p. 409). Aún más típicamente daliniana es la siguiente reflexión: «Me dicen cínico, es conocer mal mi avaricia congénita, pues no puedo ser cínico y jesuita por el mismo precio. Los cínicos son pobres (el tonel de Diógenes). Los jesuitas son ricos (las iglesias de oro y de púrpura)». (Dali par Dali de Draeger, s.l. [Montrouge], Draeger, 1970, [solapa].

<sup>45</sup> El 5 de febrero de 1934, procesado por los surrealistas, Dalí se exhibe en un striptease: «El número de bromas que inventó entonces el pintor del “Juego lúgubre” habría sido la fortuna de un music-hall. Con el pretexto de la gripe, discurría con un termómetro médico en la boca, interrumpiéndose para consultar su temperatura. Perdía sus calcetines, se quitaba la ropa íntima sobrepuesta, se arrodillaba a los pies de Breton como ante el Santísimo Sacramento, [...]» (M. JEAN, *Histoire de la Peinture surréaliste*, París, Seuil, 1959, p. 220).

<sup>46</sup> Otra característica de la vanguardia es la constitución del grupo, el «rigor» de las manifestaciones, es decir la evidencia de esos connotados que han sabido imprimir Marinetti y Breton en el Futurismo y el Surrealismo y que en cambio faltan al Cubismo



Precisa decir, antes que nada, que una revista vanguardista aún introduciéndose en la prensa periódica de información no va confundida con ésta. Ella trata de indicar un momento particular, una aventura en que justamente el grupo, el movimiento, establece las reglas, las instancias de las que es anunciador. Así, la revista se mueve prácticamente sin mercado, y se dirige a los que pueden comprender el código y el mensaje que ésta transmite. La dirección va delegada a aquel autor (o más autores) que en general sostienen también los gastos y cuya función es la de recibir, coordinar, solicitar el material lo más unitario posible, del grupo. Vienen también acogidas las colaboraciones de los que trabajan en «escuelas» afines y, especialmente algunas, dedican un espacio amplio a los llamados precursores. Aquellas surrealistas en particular, tuvieron el mérito de reconocer, el valor de importantes autores «de ruptura» desconocidos antes a la mayoría. A menudo, como en este último caso, se tiende a instrumentalizar, pero la operación es casi siempre positiva y no falta en toda ecuación final por el resultado mismo que la define. Otras veces, una posición particularmente incómoda viene ocupada por aquellos autores ricos de influencias, que con sus ideas o poéticas han contribuido conscientemente y/o inconscientemente a la determinación del nuevo movimiento que la revista representa. Son los «maestros contestados», de los cuales es oportuno establecer las distancias por la dinámica misma de la evolución<sup>47</sup>.

La reproducción es más o menos audaz, según la tendencia que representa. Se hace amplio uso de clisés por la dificultad de reproducir gráficamente los textos, los nuevos lenguajes, las ilustraciones. Existen sí medidas diferentes que van de la amplitud de los espacios blancos a la supresión de las líneas tipográficas, como es evidente la búsqueda de los caracteres y cuerpos de impresión, pero esto corresponde más a lo que sigue. En efecto, una atención particular va dirigida a la elaboración, cubierta incluida. Ella es casi siempre sofisticada: color y tipo de papel y de cartulina, tamaño a menudo inusitado, plegable, cortes, ilustraciones ajenas al texto. Quien no tiene familiaridad con semejantes técnicas podría llegar a acusarle de gusto «decadente». Decadentes en sentido estricto, por amor a la *plaque*, al ejemplar raro y muchas veces, como he dicho, sin un verdadero comercio. Pero es cierto sólo la última parte. Como tales, las revistas de vanguardia salen de ese contexto socio-económico que caracteriza el mercado del arte al menos en la fase militante, mientras que el producto que ellas defienden será luego absorbido también a nivel comercial. En fin, hay que decir que su nombre ha contribuido a determinar muchas veces la suerte del movimiento (¿o a lo mejor es al contrario?). Lo cierto es que en muchas cabeceras aparece ya el nombre del movimiento.

La revista de vanguardia viene anunciada por la reseña *Poesía* de Marinetti y la más importante entre las primeras es *Littérature* dirigida por André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault porque ha conocido el Futurismo, introducido el Dadaísmo y entrevistado el Surrealismo, las tres corrientes de vanguardia más importantes del siglo. A propósito de los nombres de las revistas, no creo absolutamente que *Littérature* haya sido dada por «antífrasis», como todos sostienen, repitiendo la fórmula de sus fundadores. Es que querían decir literatura por no-literatura. El juego sería surrealista, pero en el momento de la fundación se estaba aún lejos de una práctica tal. No se ha tratado de un repensamiento sino de una evolución, madurez o, mejor todavía, emancipación. Con la colaboración de Picabia en la revista (número 12) vemos

---

<sup>47</sup> v. F.T. MARINETTI, Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna, en Teoria e invenzione futurista, a cargo de Luciano De Maria, Milán, Mondadori

desaparecer progresivamente los nombres de Valéry, Gide, Morand, y es más, en el número 13 se publican veintitrés manifiestos del movimiento Dadá.

Raras hasta ayer, casi todas las revistas de las vanguardias históricas las encontramos hoy en *reprints* que reproducen fielmente todas las características. Verdaderas obras maestras de la editorial moderna, algunas de éstas hasta podrían confundirse con los originales.

La postguerra, en cambio, ha desplazado tal orientación. El fruidor se hace más numeroso. El costo de la producción, respecto a la vida, ha aumentado. La vanguardia ya no es un privilegio de pocos. Se recurre entonces a técnicas nuevas de impresión, más económicas, del ciclostilo a la fotocopidora, en consideración de la exigüedad del lector pagante. Si por un lado los problemas han aumentado, hay que decir, sin embargo, que la tecnología moderna ha dado enormes ventajas a la fantasía del nuevo poeta. Pensemos en los «caracteres cambiables», en las «margaritas» intercambiables de las máquinas de escribir electrónicas, con diferentes caracteres de escritura o en los «transferibles» y sobre todo en la computadora (¡«reverencia» a Pascal!). Apollinaire, en otros términos, había denunciado al poeta que, después de haber inventado la fábula de Icaro, la veía realizada por el ingeniero, quedándose atrasado respecto a este último. El poeta tendrá que inventar nuevas fábulas de Icaro. Se crea en «laboratorio». Llegamos así a las poesías de la «hija nacida sin madre», es decir nacida de la máquina, como dijo Picabia.

Para poder definir mejor el significado de vanguardia podría parecer un apéndice superficial explicar *qué cosa no es vanguardia*; en cambio, es allí donde se producen algunos malentendidos ingenuos. Hemos escuchado afirmar repetidas veces que, donde ha habido o habrá verdadera poesía o verdadero arte, ha habido o habrá siempre vanguardia. No es así, no es un resultado nuevo con un fuerte valor estético. Ella no nace por una simple exigencia de renovación, porque entonces no se distinguiría de la normal evolución del arte, sino de una total disolución de reglas, de convicciones, de valores considerados antes estables. Por lo tanto, no basta ser no conformistas u originales y, agrego también, incomprendidos, para ser considerados, por ejemplo, a la par de los dadaístas. El error deriva, por una parte, de la falta de adquisición de textos teóricos básicos, por otra, de la imagen dada por los mass media y por todos esos medios potentes de consumo, que tratan de hacer de la vanguardia un producto comerciable de acuerdo a las exigencias de la época. Se remarca también, que vanguardia equivale a minoría. Esto es verdad, ¿pero es siempre seguro? Supongamos que, si en cada veinte poetas encontráramos hoy sólo un tradicionalista, podríamos considerar paradójicamente a este último un anticonformista. Y si es erróneo creer que un modernista esté a la vanguardia, lo es más aún pensar que lo esté un ¡«pasatista»! Queda el hecho que cotidianamente el término vanguardia ha experimentado este tipo de vulgarización. Ellas van consideradas como negativas y/o lábiles, pero no tienen nada en común con los movimientos que he nombrado.

El mismo nombre, «vanguardia», es anunciador de fuerzas mayores más maduras y organizadas. Aunque no se pueda evitar, a priori, un resultado concluido, en sí calificador, obra de particulares personalidades destacadas, su «hacer» es el de crear nuevos espacios, otras sensibilidades. Vanguardia significa también arte potencial. Si confrontamos el código de Rimbaud con los más recientes, por ejemplo el letrista, tenemos la siguiente ecuación: *poeta: profeta=creador:poeta*, es decir el *poeta* se vuelve *profeta* como el *creador* es el que prepara al *poeta* del mañana. *Creador* va entonces concebido con una concepción nueva que colleva el concepto de

«exploración». Rimbaud no había sido demasiado claro, pero se había hecho comprender; Isou lo ha sido todavía menos y soy yo el que trata de poner un poco de orden en el vocabulario letrista (o, probablemente, es sólo lo que con *ojo inista* desearía percibir en los textos de Isou). Si aceptamos el nuevo uso de estos términos (quizás mal escogidos) diré que de la dinámica debida al pasaje de *creador* a *poeta* nace la vanguardia. Pero este pasaje no puede realizarse jamás y se prolongará al infinito, porque después de cada etapa conquistada aparecerá el *poncif* y se establecerán nuevas convicciones por superar.

Nuestro siglo será recordado, posiblemente, en el ámbito de las artes, como el «siglo de las vanguardias», o al menos estos movimientos tan radicales y tumultuosos seguramente contribuirán a calificarlo. Hoy, viendo los resultados, puedo decir que la vanguardia es una forma expresiva nueva, una de las más pequeñas si se considera la enorme producción de las otras, la más amplia si valorizamos sus espacios, sus áreas, y sus intereses. Un modo de sentir que se rebela a los modos de sentir. A menudo la aparente contradicción es el terreno más fértil; la historia del progreso lo testimonia, la de la poesía lo demuestra.

Los exponentes de la vanguardia tratando de destruir el arte han creado otro. Ella tiende a lo abstracto también en la escritura y, a través de lo multiforme, a la síntesis de todas las formas. Los mitos antiguos, considerados como una antigua explicación del hombre y de los fenómenos que lo circundan, como «sabiduría» transmitida por poetas arrollados por los siglos, podrían sugerirnos, con este propósito, figuras. Pienso en Proteo por la intención de la vanguardia de resumir todas las formas diversas, pero sobre todo en la Fénix. En la hora del reflujo morirá siempre para renacer por la mañana, quizás con otro nombre. Es también una Gradiva, la que avanza (¡aún el mito!), que encontrará siempre a alguien (una minoría) dispuesto a seguirla, no precisamente «como fundación de una espera de nueva organización de lo real»<sup>48</sup> (la vanguardia no es ni siquiera esperanza), sino para un avanzar con un fin en sí mismo, como lo había ya entrevisto Charles Cros:

¿Qué ruta? ¿y a qué puerto conduce? Los remeros no saben tanto, ni el timonero. Pero ellos van, sobre el océano de la fantasía, siempre adelante, siempre más valerosos.

¡Bogar, adelante, adelante! La Reina de la ficción le dice en su sinfonía sin fin. Cada milla recorrida es de felicidad conquistada, ya que es el acercarse a la meta suprema e inefable, aunque sea inaccesible al infinito.

¡Adelante, adelante, adelante!<sup>49</sup>

La vanguardia no se ajusta jamás a posiciones conquistadas. En el fondo, esta elección de pocos, mejor aún de poquísimos, toca uno de los comportamientos más comunes del hombre: pensar siempre en el después. Sin embargo, la diferencia es substancial: la vanguardia trata de desflorar el futuro a través de la conciencia, la risa y el juego más allá de las reglas, del presente.

---

<sup>48</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, op. cit., p. 9397.

<sup>49</sup> Ch. CROS, «Le vaisseau-piano», en *Œuvres complètes*, Edición establecida por L. Forestier y P.-O. Walzer, París, N.R.F./Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade», 221), 1970, p. 159. Se ha tratado de descubrir en Charles Cros a un poeta de primera grandeza. La verdadera importancia de Cros reside, en cambio, en el haber sido siempre un «explorador» en la poesía y en la ciencia. Ha creado, sí; ha inventado, también, pero su mayor talento consistía en el «explorar». Si hubiera hecho canónico este rol,

\*\*\*

Hemos visto que la vanguardia que nos ha precedido miraba sobre todo a la búsqueda de nuevas soluciones más que al resultado estético: ¡no ha sido su limitación, sino su grandeza! Estaba en la mecánica misma de la evolución, y ella, Gradiva o Fénix se ha mantenido fiel a la necesidad de los tiempos. El destino que también gobierna el de los dioses se impone además al Angelus Novus. Con el Inismo el nombre permanece (vanguardia), pero para avanzar, para no producir más el *poncif*, para coronar una larga espera, tenía que renovarse. Totalmente. Inismo, nombre que ha sido apenas esbozado en estas pocas, pero densas páginas y, quizás, por equilibrio, para festejar mejor la paciencia que premia los resultados profundos, ajenos a la improvisación y a la fragilidad, habríamos debido recordarlo menos aún. Hemos visto una película en que pasaban hombres e ideas enormes. Han pasado. Se han terminado esos sueños, esos lances, ha desaparecido la galería de precursores, maestros y hasta de amigos ligados al reciente pasado. Cros, Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Nouveau, Apollinaire, Picabia no influyen mínimamente en nosotros, ni siquiera las proclamas que constantemente nos envía Isou. No es por presunción, pues no la tenemos, ni por ambición de la que quisiéramos armarnos, sino porque hemos desembarcado finalmente en las costas de continentes inéditos. Sin embargo, son ellos los que nos han embargado hacia las nuevas Europas, las nuevas Américas. Este recuerdo, o mejor este reconocimiento es debido. Los proyectos grandiosos de unos y los experimentalismos de otros permanecen a la base de ese proceso de sensibilización que, conscientemente o no, nos ha permitido comprender que hoy nace la historia: las obras maestras del pasado están vinculadas a nuestra erudición, así como a nuestra formación, como se dice, pero no corresponden a la sensibilidad de las generaciones en ascenso cargadas de tan infinitas visiones y descubrimientos profundos que, parangonadas, reducen a poca cosa, es decir a un número modesto e insuficiente, aquellos utensilios que sirven a su realización, aquellos instrumentos que el hombre aún sumergido en el sueño del pasado ha definido apenas numerosísimos y extraordinarios. Inspiraremos la tecnología y no viceversa. Cuando este nuestro siglo se lanzaba en su aventura, el creador del Paroxismo, Nicolas Beauvuin (un descubrimiento inista<sup>50</sup>) escribía para su poema *L'Homme cosmogonique*:

A aquellos que marchan hacia un ideal innovador, a aquellos en quienes arde la pasión del futuro y exalta la Belleza nueva, que ha nacido de las aplicaciones Mecánicas de la ciencia, a todos los voluntarios optimistas, a los profetas del hombre-máquina, a los entusiastas de las Ciudades modernas, a todos los Poetas de síntesis colectiva y de exaltación, a todos los atletas de las nuevas generaciones, este Poema Paroxista es fervientemente dedicado.<sup>51</sup>

Nosotros, a su vez, al inicio de una época más vasta, dedicamos las primeras Olimpiadas del sonido, del color, del perfume de la creación a todos ustedes y sobre todo a los que han cumplido apenas once años.

GABRIELE-ALDO BERTOZZI  
Traducción de Lisiak-Land Díaz

---

<sup>50</sup> N. BEAUDUIN, *Pascase, la ragazza con la scimmia e i tre compari. Mistero, Con una introducción al Paroxismo de G.-A. Bertozzi, Chieti, Métis («Café de Flore», 4), 1991.*

**G.-A. BERTOZZI, *ANTES DEL INISMO. Introducción a la Vanguardia*, Traduzione di Lisiak-Land Diaz, testo pubblicato per la prima volta in spagnolo nella rivista madrilenana *Koine* nell'aprile del 1992.**