

## LA VANGUARDIA EN CHILE: FORMAS DE UNA TIERRA

Jaime Concha  
Universidad de California, San Diego  
jconcha@ucsd.edu

Empiezo con una ojeada a lo que, a través de estos años, he planteado acerca de la vanguardia o de autores relacionados con ella. Como le expliqué al colega Ostornol cuando me invitó a participar en este simposio, nunca he enfrentado directamente la cuestión de la vanguardia, aunque por supuesto me he ocupado de sus exponentes más representativos en el país y, también en ciertos casos, de la vanguardia en otras regiones. A veces, por las circunstancias y características del trabajo o de la ponencia de turno, no correspondía abordar el tema en general, en toda su magnitud y con sus múltiples ramificaciones; otras veces lo esquivé deliberadamente, obedeciendo a un oscuro instinto, a lo mejor lucidez, de que el asunto estaba erizado de dificultades. Siempre con el riesgo de meter la pata —nuestro atributo mayor como bípedos racionales— trataré hoy de desprender algunas consecuencias de mis ensayos anteriores, presentando una hipótesis mínima (“ocurrencia”, diría Carla Cordua) sobre el carácter de las vanguardias en nuestro país; conjetura idiosincrásica que de seguro no va a concitar adhesión. Me referiré exclusivamente a la poesía, salvo que especifique otra cosa.

Parece innecesario recordar que, cuando se estudia la vanguardia en estas latitudes, uno cuenta ya con indudables y buenos precedentes. Los menciono de una vez por todas, pues de otro modo tendría que estar haciendo constante referencia a ellos. En la cronología de mi memoria, no sé si muy fiel, doy primacía a Nelson Osorio, cuyas contribuciones, especialmente por la publicación de una serie de manifiestos y de textos teóricos indispensables, echaron las bases para el análisis y la investigación sólida del fenómeno literario y cultural de la vanguardia. Ana Pizarro, con perspectiva comparatista y gracias a su excepcional familiaridad con el ámbito brasileño, nos ha permitido acceder a lo iberoamericano propiamente tal. Vienen en seguida a la mente Bernardo Subercaseaux y Federico Schopf, el primero con una aproximación socio-cultural en su *Genealogía de la vanguardia en Chile*, el segundo con una colección de estimulantes estudios sobre Neruda, Huidobro, etc., incluso —o exclusive, más bien— Nicanor Parra. (Aclaro esto más adelante). Por último, pero en grado de ningún modo menor, Patricio Lizama nos ha hecho comprender en su conjunto y con gran acierto el campo plástico (la pintura, sobre todo) y la recepción del arte europeo en el país

gracias a su edición y comentario de los notables artículos firmados por Juan Emar en *El Mercurio* durante los años veinte. Con Naín Nómez todos estamos en deuda, en gran parte por haber hecho accesibles los autores del grupo “Mandrágora”. Sospecho que existen más trabajos en la bibliografía aferente a la vanguardia, pero son estos los que conozco y con los que he interactuado al redactar estas páginas.

En mi primer trabajo, “Interpretación de *Residencia en la tierra*”, más que la “interpretación” del título, trataba de hacer en realidad una lectura, una simple lectura de la obra nerudiana, en buena medida reaccionando contra la etiqueta de “poesía hermética” que le había asignado Amado Alonso en su influyente monografía. Alonso nunca aclaraba en qué sentido empleaba la noción de hermetismo —no aludía ni a su acepción esotérica ni a ningún hermetismo histórico de entre los producidos a lo largo del siglo— lo cual llevaba a pensar que tenía en mente la significación un poco laxa y convencional de poesía difícil o impenetrable.<sup>1</sup> Por el contrario, a mí me parecía que leyendo atentamente el conjunto del libro y respetando la secuencia misma de los poemas, uno podía hallar significaciones regidas por líneas de fuerza bien marcadas: dualidades u oposiciones estructurales, relaciones internas entre las partes del libro, simetría de ciclos, etc., lo cual determinaba una reconocible estructura de sentido. Sin embargo, mi trabajo estaba todavía inmerso en un clima diltheyano, habiendo sido elaborado además con categorías bachelardianas y con los procedimientos interpretativos puestos en práctica por el romanista Leo Spitzer, cuyos ensayos circulaban en la órbita de la estilística peninsular. Como muchas veces, se trataba de un caso más de hispanoamericano leyendo a remolque de publicaciones y traducciones al día, todo lo cual obviamente no podía producir sino un cóctel poco potable. Mucho tiempo después descubriría que el énfasis en lo simbólico y la correlación de textos como práctica interpretativa habían sido las armas privilegiadas de Orígenes, el más grande pensador cristiano entre San Paulo y Agustín, probadas abundantemente en sus grandes comentarios bíblicos y en sus numerosas homilias<sup>2</sup>.

En cuanto “lectura”, mi ensayo no se ocupaba ni tenía por qué ocuparse de los aspectos relativos a la vanguardia. Naturalmente, no dejaba de llamarme la atención la constante referencia de Neruda a los sueños y a lo onírico como material de su poesía,

---

<sup>1</sup> Pienso en el “ermetismo” poético italiano. La tradición hermética como tal se remonta a los primeros siglos de nuestra era. El *Poimandres*, primer libro del *Corpus hermeticum*, se adscribe hoy al siglo I.

<sup>2</sup> Sus pronunciamientos más claros en materia de exégesis los hallo en el Comentario a San Mateo (*Commentaire sur l’Evangile selon Matthieu*, I, introducción, traducción y notas de Robert Girod, Cerf, 1970, esp. 177 ss.). Cf. Jean Daniélou, *Origène*, 1948 (hay trad. al español en Sudamericana); y Henri de Lubac, *Histoire et Esprit: l’intelligence de l’Ecriture d’après Origène* (Aubier, 1950).

pero por suerte no se me ocurrió lidiar con ellos. De hecho, no me habría sido posible, porque mi familiaridad con Freud en ese momento era igual a cero, y mi conocimiento de los grandes poetas surrealistas era escaso, prácticamente nulo. Pero el recurso a los sueños y a lo onírico no dejaría de rondarme la cabeza.

Al comenzar mi carrera profesional en la Universidad Austral de Chile, en un medio intelectualmente estimulante como pocos (con Guillermo Araya, Carlos Santander, Gastón Gaínza y Leonidas Morales como colegas), una de las primeras conferencias que di fue sobre el *Altazor* de Huidobro. La materialidad omnipresente en el poema era el aire, que por un lado fijaba el universo de la aventura del héroe, y por otro encarnaba la raíz sensorial, primitiva, de la voz con que concluía el poema. Aquí, más que en Neruda, era inevitable tener en cuenta el factor explícito de la vanguardia. El futurismo, que nuestro compatriota ya había combatido desde muy temprano dándolo olímpicamente por superado, volvía ahora para ser resignificado, no ya como estética de la novedad tecnológica ni himno a la velocidad artificial, sino como dinamismo del orbe y del sistema planetario. Huidobro, siempre bien informado, había ido conociendo en Europa los recientes descubrimientos y las nuevas teorías astronómicas que ampliaban hasta el vértigo nuestro domicilio terrestre, abriendo una ventana al horizonte de nébulas y galaxias sin fin<sup>3</sup>. Bañándose angélicamente en el elemento de Anaxímenes, enarbolando por doquiera el principio aéreo, la suya no era de ningún modo una “residencia terrestre”: ¡más bien todo lo contrario! El resultado será uno de los dos grandes poemas astronómicos de nuestro siglo veinte hispanoamericano. El otro es el *Canto cósmico* (1989), de Ernesto Cardenal, ligado a un período posterior de la astrofísica, la cosmología del Big Bang.

Esta transformación huidobriana del futurismo daba mucho que pensar. ¿Era una simple ocurrencia del poeta? ¿En qué medida el importante movimiento europeo, que pese a los traspies de Marinetti y a sus continuas sandeces, cada vez mayores según pasaba de conservador a fascista, había tenido una gran influencia en la primera vanguardia, la de preguerra, en qué medida (digo) podía dar origen a la metamorfosis altazoriana? El cambio me parecía responder a una triple lógica: la continuidad misma en la obra del poeta, una cierta dialéctica mediante la cual el chileno le jugaba al italiano con sus propias armas y una especie de “naturalización” hiperbólica de la velocidad. En cuanto a lo primero, desde *Ecuadorial* y los *Poemas árticos* la geografía del poeta se proyectaba en el plano estelar, ya sin los polos norte y sur, más allá de los extremos que siempre desgarraron el itinerario físico, intelectual y vital del poeta, más allá también de la guerra y de la revolución rusa que había visto acontecer en su juventud.

---

<sup>3</sup> Cf. la clásica exposición de uno de los principales exploradores del nuevo universo, Edwin Hubble: *The Realm of the Nebulae* (Yale, 1982; ed. original, 1936); y el libro de divulgación de Harlow Shapley, *Beyond the Observatory*, New York, Scribner's Sons, 1967.

Antes de terminar *Altazor*, el poeta se dedicaría a componer su *Mío Cid Campeador. Hazaña* (1929), que por mucho que haya sido una operación comercial necesaria (la Ximena le cuesta caro y la gran “mamadrastra” amenaza con cortarle la plata para el bolsillo), no era menos una operación de arcaísmo para el gran poeta neofuturista. En cuanto a lo segundo, la actitud lúdica convertía el espectáculo cósmico en juguete manipulado por un niño. En esto, la cabeza de Picasso —es decir, el famoso rostro del poeta dibujado por el franco-español— resulta genial e iluminadora al captar como nadie el ojo infantil del poeta. Por último —y para decirlo un poco en broma— la magna hipérbole estelar cancelaba el futurismo histórico, imponiendo a la Fiat y a la industria norditaliana (de donde indudablemente Marinetti había tomado su estándar de velocidad) una marca y un sorpresivo record sudamericanos difíciles de aventajar.

Muy posteriormente, publiqué un librito sobre Gabriela Mistral, en realidad una introducción bastante extensa a una antología de su obra poética. El punto de partida lo constituía un artículo de *Araucaria*, en el que había intentado esclarecer el sentido mistraliano de la carne (tal como se manifiesta en su gran soneto “El Pensador de Rodin”, que abre *Desolación*) y la sensibilidad plástica que desarrolla la poetisa para expresar la angustia y el sufrimiento corporal y anímico —sensibilidad inspirada directamente en Dante, como lo muestran “Paraíso” y otros poemas de *Tala*—. Gestualidad del *Inferno* para el dolor y la culpa, geometrización y fulgor del éxtasis paradisiaco. Al revisar el corpus mistraliano desde *Desolación* hasta el *Poema de Chile*, se hacía visible cuánto pesaba en su obra el enclave regional, cada una de las estancias geográficas de su paso por la tierra. De hecho, pueden engarzarse como en un rosario poético el valle natal de los poemas tempranos, el infierno patagónico, los espacios mexicanos, la cordillera americana (objeto de uno de sus tres grandes himnos continentales), su paraíso antillano y hasta el habitat californiano de los últimos días. Desenlace y corolario de todo esto será la larga peregrinación del *Poema de Chile*, poema extrañísimo donde la patria y sus emblemas se convierten en tajante negación del Chile histórico en que le tocó vivir, antevivir, desvivirse, sobrevivir y contravivir. En cierto respecto, no resulta infundado concebir la finalidad de su obra como una especie de sacralización de los lugares chilenos, lugares amados, a veces remotos e invisibles para el ojo ciudadano. Sacralización, digo; santificación, quizás.

Esta impresión se reforzaba por una doble constatación, de distinto alcance. En primer lugar, podía verse con facilidad cómo la poesía mistraliana cambiaba fuertemente a partir de la sección final de *Desolación*, la sección “Naturaleza”. ¿Puede detectarse allí una transición hacia un cierto vanguardismo? La respuesta podría ser afirmativa si se la une a un segundo hecho: el intenso, sostenido y esencial arcaísmo en esta poesía. Paradójicamente, lo nuevo y renovador se reviste en ella de un poderoso arcaísmo, lingüístico y formal, pero a la vez cultural y hasta psicológico. Frente al cinetismo vertiginoso de un Huidobro, la Mistral posee el *tempo* solemne de lo permanente. Su sentido del habla poética es más cercano a estos versos de un hermoso poema asiático

escrito nada menos que en nostrático: “El lenguaje es un vado a través del río del tiempo, / que nos lleva al recinto de aquellos que se fueron”<sup>4</sup>. Si vanguardia hay en la Mistral, entonces se trata de una vanguardia arcaizante, hondamente autóctona y endógena<sup>5</sup>. El caso no es único en el panorama iberoamericano; podrían citarse también a grandes poetas como el peruano Vallejo y la brasileña Cecilia Meireles (1901-1964).

Mi próximo ensayo, mucho menos tangencial y de radio más amplio, sería la colaboración que me pidió Leslie Bethell, editor de la *Cambridge History of Latin America*, para el volumen sobre cultura latinoamericana del siglo XX (volumen X). Bethell, historiador británico especialista en el Brasil, insistió con razón en que incluyera una sección substancial sobre la poesía brasileña contemporánea. Su petición me puso en aprietos, porque, como todos los de mi generación, yo me eduqué en un mapa de la literatura latinoamericana en que las letras portuguesas y brasileñas eran coto cerrado. Haciendo de tripas corazón y aprovechando lecturas previas realizadas simplemente por gusto personal, terminé apreciando la enorme peculiaridad del “modernismo” brasileño, su profunda originalidad y la reflexión superior que los Andrade impulsaron en el país. Un movimiento como el de **Antropofagia** (1928) era singular entre los testimonios de la vanguardia americana y único como síntesis entre lo propio y la inspiración foránea.

La lectura y revisión de muchos textos vanguardistas menores —situados en la transición de los años veinte hacia una vanguardia emergente que se imponía más y más— me reveló igualmente otro lado del fenómeno. En Argentina, en el Brasil y en otros países, el coeficiente nacional tendía a agudizarse, a veces desde los mismos títulos de los libros (movimiento “*Verdeamarelo*”, *Raca* (1925), de Guilherme de Almeida, *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade; *Argentina* (1927), de Martínez Estrada, etc.). No dejaba de ser sorprendente, entonces, que en un movimiento nacido con clara vocación internacional, de hecho internacionalista, lo nacional e incluso los extremos nacionalistas se presentaran con tanto descaro y virulencia. El marco regional que había divisado en la obra mistraliana empezaba a coexistir con esta dimensión nacional como una alternativa en medio de un fenómeno paradójicamente internacional. Lo regional, lo nacional, lo internacional: tres escalas distintas, y una sola vanguardia no más.

Luego vendrían De Rokha y Prado: el primero, apenas un esbozo parcial para un congreso que organizó en Berkeley Antonio Cornejo Polar, ya minado por una

---

<sup>4</sup> Vladislav Illich-Svytich, citado en Alexander Vovin, “The end of the Altaic Controversy”, *Central Asiatic Journal*, 49, 2005: 71.

<sup>5</sup> “Endógeno”, es casi innecesario aclararlo, no significa algo puro, prístino o virgen, sino que implica un desarrollo interno a partir de un contexto previo que lo condiciona.

enfermedad mortal; el segundo, tema en un volumen sobre las *Vanguardias literarias* coordinado por Patricio Lizama.

En lo leído en Berkeley, insistía sobre el nexo entre el posmodernismo chileno y los orígenes y aparición de la vanguardia, nexo que siempre me pareció fundamental, pues pone de relieve el desenvolvimiento interno del nuevo lenguaje poético que estaba constituyéndose. Esto lo había verificado tiempo atrás en la obra más temprana de Ángel Cruchaga Santa María, que pasa de *Las manos juntas*, de 1914, hasta sus libros de los años veinte, *La selva prometida* (1922) y *Los cirios. La ciudad...* (1928). En casi un decenio de silencio y de búsqueda, en que el poeta madura y formula un nuevo proyecto, su singularidad vanguardista será la que ofrece mayor afinidad con el intimismo posmodernista. Hasta cierto punto, es solo otra versión del intimismo espiritualista ambiente<sup>6</sup>.

*Los gemidos*, del mismo año 1922, es otra cosa. Hay que decirlo y proclamarlo de una vez por todas, porque se trata de un hecho decisivo, que parte aguas en la historia y cronología de nuestra poesía: en 1922, en Chile, nadie escribe como Pablo de Rokha, no hay ninguna vanguardia tan radical y tan audaz como la suya. La fuerza de su impulso vanguardista, su papel revolucionario, la polifonía de tradiciones y de los lenguajes allí incorporados, hacen de este libro una piedra miliar en el desarrollo poético del país. El poeta funda con él la única rama o vertiente autóctona de una vanguardia propia, en cierta medida alternativa a la que encabeza Huidobro. Y no sería raro que el giro huidobriano desde sus micropoemas al horizonte ancho y expansivo de *Altazor*, deba mucho a *Los gemidos*. En estos, todo lo europeo que pueda haber ahí es siempre aferente, nunca adventicio. En este sentido, los poetas de fines del decenio y en torno a 1930 —Rosamel del Valle y Díaz Casanueva— traen otras preocupaciones, son de un talante diferente y representan inflexiones respectivas, uno hacia la tradición neorromántica, otro con un intelectualismo de estilo filosófico, calmo y meditativo. El volcán rokhiano —es imposible evitar estas asociaciones cuando se habla de Díaz Loyola— es de erupción absolutamente genésica en nuestra poesía, lava ardiente de un caos fundacional.

Más que otra cosa, me interesaba comprender en *Los gemidos* la presencia de lo rural, que recorre y tensa toda la composición del libro. Contra la ciudad y la megalópolis de tipo norteamericano, De Rokha rescata el elemento de lo floral, de lo vegetal, la comarca nuestra de todos los días que es el hinterland profundo del país. Las “hierbas” whitmanianas de Manhattan lo sumergen, por inversión, en el paisaje nacional. Comprender *Los gemidos* es, en lo esencial, comprender la conjunción de

---

<sup>6</sup> Con acierto, B. Subercaseaux habla de un “espiritualismo de vanguardia” por esos mismos años. ( Cf. *Génesis...*, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, s.f., 1997?, 56). En Cruchaga, eso sí, falta obviamente la connotación aristocrática de clase.

esta exaltación de lo rural y del ethos campesino con un anarquismo de vena stirneriana. El “Yo” es una propiedad que marca a fuego esta poesía desde su raíz misma. ¿Pueden coexistir elementos tan dispares? Ahí residen, me parece, todos los dilemas de la poesía rokhiana. En *Los gemidos* su alquimia es formidable. Se abre con “La balada de Pablo de Rokha” y se cierra nada menos que con un retrato de De Rokha que ilustra el poema “Pablo de Rokha por Pablo de Rokha”, más un “Ex Libris” con el nombre de Pablo de Rokha. ¡Muchos De Rokha para un solo poeta no más! Egotría tal vez plebeya, cerril y montaraz, que contrasta con la egotría de pije seguro de sí mismo que llevaba Huidobro prendida en el ojal.

Mi contribución a Pedro Prado se concentró en el primer período de su poesía, antes de *Los pájaros errantes* (1915), libro que indudablemente sitúa al autor entre los creadores de la vanguardia en Chile. Hablaba en ese trabajo de una protovanguardia o prehistoria vanguardista que arrancaría débilmente con *Flores de cardo* (1908), incluyendo los libros siguientes, especialmente *El llamado del mundo* (1913), que a partir de motivos bíblicos y evangélicos —constante de época en más de una línea vanguardista— tematiza, poetizándola, una determinada exploración de la tierra. En varios aspectos esta experiencia de lo terrestre y de las aguas se toca con la primera Mistral, no solo por una ostensible espiritualización de los objetos, sino por el sentido de ciclo, de proceso y desenvolvimiento gradual que adquiere la sucesión de los poemas. La figura de Lázaro, como más tarde el Job de Cruchaga y de De Rokha y las matriarcas de la Ley hebrea en la Mistral, se yergue como un Orfeo en modo menor, precediendo al gran sujeto de los *Cantos materiales* nerudianos —*mutatis mutandis*, por supuesto, y con la distancia sideral que ha ido estableciendo la creciente constelación de la vanguardia.

Sopesando todo esto y observándolo retrospectivamente, quisiera llamar la atención sobre tres puntos: 1) la insuficiencia terminológica; 2) cuestiones de método; 3) el problema crucial del trasplante de un movimiento europeo a nuestras coordenadas culturales.

- 1) Al comienzo de su libro, Schopf formula una afirmación perentoria: “El vanguardismo es una peripecia literaria que pertenece ya al pasado”, nos dice<sup>7</sup>. Un aserto como este provoca de inmediato aceptación y rechazo: aceptación de su validez cronológica, como algo por lo menos razonable si se tiene en cuenta que el texto data de 1986; rechazo, porque en seguida vienen a la mente datos contrafactuales. De hecho, Niall Binns, en su importante monografía sobre Teillier, ve las cosas de otro modo. Objetando a Paz, escribe: “En realidad (la vanguardia) se cerró solo de manera parcial: las neovanguardias de la segunda mitad del siglo XX —los Beats y el *Pop Art*, en Estados Unidos; en Chile, la

---

<sup>7</sup> F. Schopf, *De la vanguardia a la antipoesía*, LOM, 1986, 13.

antipoesía— muestran que esta tradición rupturista sigue viva hasta bastante más tarde”<sup>8</sup>. Se ve: según Schopf, la vanguardia está bien muerta; para Binns, en cambio, sigue vivita y coleando a través de sus múltiples neovanguardias. Ahora bien, mi afán no es hacer disputar aquí, como *tertius gaudens*, a dos amigos (además, amigos entre sí), sino mostrar hasta qué punto esta aparente discrepancia se funda en distintas concepciones de la vanguardia; de hecho, en dos distintas cronologías. Para el caso chileno, pienso que la vanguardia cumple su curva de sentido entre la segunda década del siglo pasado, cerrándose en 1945 o 1950, si se ve como gozne principal su conexión con los ismos históricos europeos y con su fiebre de manifiestos. Lo que viene después será otra cosa. Pero la justificación íntima de las neovanguardias, en muchas de sus variedades, es tratar de vivificar un espíritu que se perdió, que se ve como algo difunto, y de reencender la chispa. Este es quizás uno de los atractivos que ofrece la obra de Bolaño en sus textos en prosa por lo menos (como poeta, creo que es bastante “malito”, como él solía decir). En este sentido, coexisten dos magnitudes temporales de la vanguardia: una, bien acotada, que corresponde a un fenómeno histórico preciso y que no sobrepasa la primera mitad del siglo XX; otra, que es la renovación constante de un impulso original ya perdido, que se acuña a veces con la ambigua expresión de “tradición de lo nuevo” y que consiste en la sucesión de neovanguardias durante la segunda parte del Veinte y en lo que va del siglo. El caso no es raro, y podría parangonarse con los usos del romanticismo o del barroco que, junto a marcos cronológicos estrictos, admiten fórmulas más elásticas como las de neobarroco o las variantes de postromanticismo, neorromanticismo, etc. En nuestro caso, en su sentido más amplio y por ende menos preciso, la vanguardia equivale o vendría a equivaler a la escritura contemporánea en general, incluyendo, por ejemplo, el teatro del absurdo de un Beckett y Ionesco, los *angry young men* británicos, etc. —o en Chile, al gran dramaturgo Jorge Díaz—. Algunos llegan a incluir el “nouveau roman”, lo cual me parece un despropósito, a no ser que se piense solo en la obra de Duras. Robbe-Grillet, Butor y Simon escapan en la letra y en espíritu a tal categorización.

En nuestro país, la distinción se hace imperativa para poder conceptualizar un fenómeno como el de la antipoesía, que acabamos de ver que Binns incluye en las neovanguardias, y que Schopf, en un deslinde capital de su libro, ve primero como antivanguardista (los “Poetas de la Claridad” de los treinta) y luego, ya consolidada, como fuera de la vanguardia— y esto pese a que la antipoesía

---

<sup>8</sup> Niall Binns, *La poesía de Jorge Teillier: La tragedia de los lares*, Concepción, Ediciones LAR, 2001, 13.

lleva en su mismo nombre la marca de la vanguardia por antonomasia, el signo “anti”. ¿Habría que verla entonces como una vanguardia folklórica o, a lo sumo, como un epifenómeno menor de la vanguardia? Chi sà...<sup>9</sup>

Más determinante aún, la distinción es necesaria para evaluar una de las grandes poesías que ha producido el país, como fue la de Jorge Teillier, cuya poesía lírica no solo instauro un poderoso vínculo con la tradición bohemia del siglo antepasado, sino que a la vez funda el máximo anclaje en lo local como territorio del canto. Igualmente, todas las expresiones de arte de avanzada (como se oía decir en los '80), que plasman en las obras sobresalientes de Zurita, de Harris, de Martínez, de Riedemann y de Berenguer, constituyen el renacer de una real vanguardia en condiciones que hacían necesario rescatar las exigencias de libertad y de liberación en un sentido pleno y literal. Es decir, la neovanguardia transplanta la poesía chilena a nuevos lugares (la Frontera legendaria de Teillier, el desierto dantesco de Zurita, las periferias urbanas de Harris), enraizándose en el momento más turbio y grave de la historia nacional.

- 2) ¿Cómo hablar con sentido de un fenómeno que nació con el audaz propósito de “cambiar la vida”, que al sincronizar con grandes procesos históricos se definió a sí mismo como revolucionario y antiburgués y cuya motivación fundamental consistía en la destrucción del viejo orden del arte? Antirracional, antiburguesa, antiartística: la triple antítesis, fundamental en sus inicios, proyecta la ambición de la vanguardia hacia una meta decididamente utópica. “Aullaba: del Arte y de la Historia basta!”, proclama Martínez en un poema póstumo<sup>10</sup>.

Las causas de esta gran revolución artística e histórico-cultural, que sigue vigente en nuestro imaginario y en los hábitos del lenguaje creador, son difíciles de aprehender en todas sus aristas. Siempre se menciona como acontecimientos principales a la guerra del 14 y a la revolución del 17, olvidando a menudo que las primeras formas de la vanguardia anidan en la Belle Epoque, pudiendo detectarse ya en los procesos internos que conducen, por ejemplo, de los varios postimpresionismos al fauvismo de un Matisse, al protoexpresionismo de Rouault o a los futuristas posteriores. Es archisabido que el descubrimiento y consiguiente valoración del arte africano enriquecen y amplían la mirada plástica. Siempre he visto a *Las señoritas de Avignon* (1907) como un autorretrato

<sup>9</sup> Dos poetas importantes han reaccionado a la antipoesía en forma hostil: “escupo de mosca” es lo menos que dice De Rokha para caracterizarla (entrevista de 1965, cf. Schopf, cit., 115-6); Gonzalo Millán, de modo menos agresivo, ve el legado de Parra como un pesado “lastre” para la nueva poesía: “La antipoesía es un lastre, se transformó en un lastre” (*Veneno de escorpión azul*, Zaldívar y Braithwaite editores, Universidad Diego Portales, 2007, 92).

<sup>10</sup> “Compresión”, en *Poemas del otro*. Edics. De la U. Diego Portales, 2003, 16.

dual de Picasso, travestido en pose africana —o asiria, o egipcia o celtíbera, según los críticos—. En otro extremo, incidirá también el renacimiento del arte bizantino. Piénsese simplemente, cerca de nosotros, en la influencia prerrenacentista presente en los primeros murales de Rivera, recién vuelto a México luego de su aprendizaje italiano. Una forma religiosa de otro tiempo, quieta y hasta quietista, trasplantada a Yucatán, cataliza y pone en movimiento en 1921 una fuerte vibración revolucionaria.

A la cuestión de etiología hay que sumar la cuestión de la forma, la imposibilidad de describir el funcionamiento del lenguaje vanguardista a partir de sus rasgos o procedimientos formales. Una frase que se juzga emblemática del espíritu vanguardista, perteneciente a Gertrude Stein: “the rose is a rose is a rose is a rose”<sup>11</sup>, que rompe tanto la norma sintáctica como nuestros hábitos semánticos, se descubre casi idéntica siglos atrás, en plena Edad Media o a principios de la era cristiana, al inicio del *Zohar*: “Like a rose among thorns... (es cita del *Cantar de los cantares*). Who is a rose?... For there is a rose, and then there is a rose! Just as a rose among thorns...”<sup>12</sup>. Claramente, la rosa bíblica no es aquí en absoluto un *hapax legomenon* judío desde Salomón a la Stein! No hay (no ha habido, que yo sepa) un Woelfflin del estilo o de los estilos vanguardistas. En realidad, resulta a todas luces imposible constituir un repertorio de procedimientos que sea válido para el conjunto de la vanguardia y su ingente variedad de formas históricas.

Un caso simple, muy instructivo, es el abandono de los patrones métricos tradicionales. Poetas como Huidobro y críticos tempranos caracterizaron la novedad poética por la introducción del verso libre y el rechazo a viejos hábitos inveterados en nuestra experiencia de lectores. Que la disposición regular y simétrica de los versos en la página desapareciera súbitamente tenía que resultar desconcertante, lo mismo que la pérdida de la eufonía y las extrañas disonancias del sonido y del sentido. “Cacofónica” se juzgó a la nueva poesía en nuestro país y por doquiera. Este fue probablemente el efecto inicial que debieron de suscitar *Los gemidos* y los libros nerudianos posteriores a sus *20 Poemas*. La actitud sinfónica de Huidobro, de supeditar el verso a la unidad de la estrofa, y la amalgama “polifónica” de prosa y versículo que impone

<sup>11</sup> G. Stein, *Writings 1903-1932*, “Sacred Emily”, New York, The Library of America, 1984, 395.

<sup>12</sup> *The Zohar*, I, trad. y comentario de Daniel C. Matt, Stanford, 2004, 1:1a. La doble fecha que doy se debe a que el libro, que se supone escrito en la España del siglo 13 (probablemente un apócrifo de Moisés de León), se adscribe a la sapiencia del rabino Simeón Bar Yochai, uno de los inspiradores de la Cábala en el siglo II de nuestra era.

De Rokha halla en el Neruda de *Tentativa* y de las *Residencias* una opción intermedia. Su verso se muestra menos innovador que el de los otros, porque no desdibuja el perfil de la frase poética, manteniendo su onda y ondulación específicas. Por ello, conserva más la memoria fónica inscrita en la lengua, el fluir en la secuencia de los versos, etc. De hecho, el verso residenciario gravita asintóticamente hacia el endecasílabo y el alejandrino. De un modo secreto y complejo, su gesto métrico rompe y continúa con la eufonía y la policromía rubenianas. Se desprende raígalmente de estas, y sin embargo “daráiza” a su manera, en gris y en blanco y negro, creando una musicalidad densa, espesa, pastosa, de resonancia inimitable. Nasal, diría más de un malicioso<sup>13</sup>.

- 3) “O sueños que salen de mi corazón a borbotones,  
polvorientos sueños que corren como jinetes negros,  
sueños llenos de velocidades y desgracias”.

Estos versos, con su triple anáfora, que dota a los sueños de singular patetismo, nos recuerdan que *Residencia en la tierra*, desde su tercer poema, “Caballo de los sueños”, hasta “El reloj caído en el mar”, pieza situada hacia el término del libro, está recorrida por la presencia acuciante de los sueños. De hecho, “El reloj...” es en gran medida un homenaje al tema onírico en cuadros conocidos de Dalí<sup>14</sup>.

“El hombre, este soñador definitivo, cada día más descontento de su suerte...”: esto se lee a la entrada del *Manifiesto del surrealismo* (1924), de Breton<sup>15</sup>. En paráfrasis mía: el hombre sería por definición un soñador, estaría definido por su capacidad de soñar. La idea se contrapone al hombre diurno de la acción cotidiana, más claramente, al sujeto racional de la tradición aristotélica e ilustrada. A través del laberinto nocturno que, con el tesoro del sueño, se proyecta en cauces de negación y de esperanza, el hombre lleva a cuestras un reino de

<sup>13</sup> Este verso magnífico, que volveré a citar: “sueños llenos de velocidades y desgracias”, es un buen ejemplo. Verso de catorce sílabas, no es posible leerlo como un alejandrino, porque carece de cesura y de la división en hemistiquios que le son connaturales desde Berceo a Darío.

Sin embargo, el verso gana simetría en sus extremos, al apoyarse en dos cláusulas tetrasi-lábicas: “sueños llenos”, “y desgracias”, incrustando además rimas internas que son típicas de Neruda: “de velocidades y desgracias”. Así, la rima, dejando de ser tatuaje externo y vistoso, se hace parte de la fisiología misma del verso.

<sup>14</sup> Alonso, que cita estos mismos versos, los relaciona con el romanticismo y con el expresionismo, en lo cual obviamente se equivoca (cit., 50). En otra ocasión en que reincide, el gran hispanista italiano Roberto Paoli lo corrige con razón: “La definición de ‘expresionista ejemplar’ que Amado Alonso ha dado de Neruda no me parece acertada”, escribe en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Università degli Studi di Firenze, Firenze, 1985, 89.

<sup>15</sup> André Breton. *Oeuvres Complètes*. I, Gallimard, 1988, 311.

libertad que es el secreto precioso de su ansia de liberación. De ahí el interés juvenil de Breton por el viejo Freud, cuya obra, como se sabe, entra tarde en Francia, interés que culminará con el desgraciado encuentro de Viena, de 1921. Todas las limitaciones del viejo Freud y del joven Breton se acumulan allí. El petulante francesito empieza reconociendo a su anfitrión como “el más grande psicólogo de este tiempo”, para terminar viéndolo como “un viejito sin gracia, que recibe en su pobre gabinete de médico de barrio”<sup>16</sup>. La escena quizás revele un fondo insuperable de desencuentro entre una teoría como la de Freud y la tradición empecinadamente intelectualista y racionalista de que Breton era parte y a la cual buscaba combatir. Personalmente, el surrealismo francés (no otros) siempre me ha parecido un movimiento máximamente intelectual: lógico, argumentativo, racionante, incluso especulativo en el sentido filosófico. Y pasa lo mismo con otras formaciones antiintelectualistas francesas, como el existencialismo de posguerra (buenas páginas de *El ser y la nada* se destinan a refutar la noción del inconsciente) y, más recientemente, el postestructuralismo. Si, por el contrario, uno recorre la cartografía de los sueños residenciarios, lo que encuentra es un eslabón que la encadena a lo real, sobre todo a la sociedad opresiva en que transcurre la vigilia del sujeto. Los sueños, que pertenecen a la metafísica nocturna que preside todo el libro, refrescan y serenán sin duda en el acto mismo del dormir (es el gesto de la posición horizontal siempre valorado por Neruda), pero en cuanto sueño, —en la experiencia misma de las imágenes, de los estímulos oníricos, de su materia porosa y evanescente— oprimen, angustian, no liberan. “Colección nocturna”, magno poema de los sueños, es un inventario del mal social, que registra todo el espectro de los serviles y humillantes oficios humanos. Anuncia y prepara así la terrible imagen del “camarero humillado” que gravitará en el “Arte poética”. Sin traicionar el sentido último del poema, “Colección nocturna” podría traducirse sin más como “colectividad en medio de la noche”. Más que un inconsciente en sentido estricto, lo onírico nerudiano es factor de consciencia, pues su coeficiente social y su sensibilidad histórica se exageran al máximo. El escenario de los sueños es el lugar geométrico no de una vida privada (esto es, privada de vida), sino de una trascendencia que desenmascara la causalidad y los efectos de lo social. Si esto es surrealismo, entonces el surrealismo nerudiano, por lo menos en su dimensión onírica, es el reverso de la escritura de Breton. En esta, los sueños todavía se conciben como parte de una esfera en que lo psicopatológico, que interesaba al estudiante de

---

<sup>16</sup> Breton, cit., “Interview du professeur Freud”. Es una pobre página, que desentona en la galería de *Les pas perdus*, donde Breton congrega sus “faros” e ídolos mayores: Apollinaire, Jarry, Lautréamont, etc. (255-6).

medicina que había sido Breton, aún se unía a su obsesión de escritor por captar los mecanismos de la escritura automática. En Neruda, su valor y significación son otros.

A decir verdad —pero, claro, esto sería tema de una larga exploración que desborda esta ponencia—, Neruda parece situarnos en el umbral de una nueva modalidad onírica. La profunda historicidad de una experiencia —la de la vida nocturna y del tiempo humano de los sueños, tercio de nuestra existencia en la tierra— se hace aún más nítida cuando se yuxtaponen sus extremos cronológicos. Al nivel remoto, con técnicas de oniromancia, en que los sueños son puentes de comunicación con los dioses y con el futuro de la comunidad, se contraponen nuestra experiencia aislada de lo que soñamos, en el seno de la burbuja personal, revelándonos apenas el miserable esplendor de lo privado. “Freud ha psicologizado el sueño”, escribe Foucault en su introducción a Binswanger<sup>17</sup>. Algo de este crepúsculo de los sueños lo capta bien el hermoso relato de García Márquez, incluido en sus *Doce cuentos peregrinos* (1992), “Me alquilo para soñar”. Por lo menos, en el caso de la mujer colombiana, adivina de antaño perdida en Viena, Lisboa y La Habana, todavía sus sueños tenían valor o eran valorados por la familia que la contrataba. El nexo del dinero y del servicio doméstico muestra toda la caída y degradación de una práctica ejercida ayer en el templo o en el palacio, hoy huérfana del sacro o regio mecenazgo que la sostenía<sup>18</sup>.

En el caso de Neruda, siempre he visto en sus sueños residenciarios un inconsciente histórico en acto. Inconsciente histórico y trascendencia social otorgan a esta zona de su poesía una significación más allá de toda irrelevancia individual. Su sensorialidad onírica es la misma sensorialidad de lo real, agudizada e hipertrofiada hasta el límite. El párpado nerudiano, piel profunda plegada sobre sí misma que trabaja de noche y durante la siesta, elabora una experiencia específica intransferible. “Yo veo”, “yo oigo” exclama el poeta hasta el cansancio viviendo y percibiendo el asedio nocturno de lo real, la guerra de lo real. De hecho, la primera vez que el sujeto pronuncia explícitamente su “yo”, lo hace con un enfático “Yo sueño” en “Caballo de los sueños”, como si este fuera el *cogito* supremo de su relación con el mundo. Este “yo sueño” es también la experiencia honda de un co-soñar: “Yo oigo los sueños de viejos compañeros

---

<sup>17</sup> *Dits et Ecrits, I, 1954-1969*, Gallimard, 1994, 80

<sup>18</sup> Ver *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*, sous la direction de Francis Joannès, Paris, Laffont, 2001, pp. 718-720. En los preliminares de *La interpretación de los sueños*, Freud se refiere a la especificidad del estudio “precientífico” del tema. Su recurso constante a Artemidoro y a otros autores clásicos prueba el punto.

y de mujeres amadas”. Su “colección nocturna” es, entonces, a la vez, una colectividad plural soñando, otra forma de vivir lo colectivo en fusión. Esto está muy lejos del sistema de los sueños que nos proponía Breton en los cuatro puntos de su *Manifiesto* (317-9). Y su contraste es también mayúsculo con los sueños de hoy, esas fantasías que todos soñamos ante la televisión, hechas de temores y de anhelos neoliberales. En el afán consumista y en nuestros reflejos gregarios, la banalización del sueño se hace completa, brindándonos la “copia feliz del Edén” que siempre habíamos añorado.

De lo anterior, es decir, de los trabajos que he tratado de sintetizar y de las consideraciones que acabo de hacer, creo que es posible desprender una certeza y algo que es solo una conjetura.

Como ya dije, estoy convencido de que la vanguardia nace y se desarrolla por evolución interna en nuestro país y posiblemente en más de algún otro país sudamericano. En el Perú, por ejemplo, Eguren y el primer Vallejo verifican el proceso de un modo casi estratigráfico, conservando cabalmente las huellas y las fases intermedias por que atraviesa la transición.

Esta situación en el fondo no es rara, si se tiene en cuenta que las versiones europeas más señeras de la vanguardia la reflejan. En Francia, el joven Breton fue a menudo acusado de “mallarmizar” de lo lindo, cosa que sus poemas iniciales confirman con creces. *Mont de piété*, su primer libro de 1919, con poemas fechados entre 1913 y 1919, prodiga faunos, ninfas y las mitologías más comunes de Mallarmé, hundiéndose igualmente en las vastedades del “azur”. Y es que alrededor de 1915 es imposible escapar de esa gran sombra de hielo; solo Rimbaud producirá el milagro liberador, que aparece ya en el poema “Forêt Noire”, señalado por el mismo autor. Por otra parte, la célebre anécdota del origen de *Littérature*, revista fundacional del surrealismo, es susceptible de ser interpretada en el mismo sentido. Según la leyenda, los jóvenes iconoclastas (Breton, Aragon, Soupault) se habrían acercado a Valéry para que les sugiriera un nombre con el cual bautizar su nueva publicación. Sin pensarlo mucho, Valéry recomienda: *Littérature*, pónganle Literatura. Así, con tono irónico y gesto despectivo, se enfatiza la ruptura con el arte y la literatura tradicionales, como si lo nuevo fuera apenas el revés de lo viejo, lo viejo revirado. En Italia, hace tiempo Walter Binni subrayó la enorme influencia que D’Annunzio y Pascoli ejercieron sobre crepusculares y futuristas<sup>19</sup>. Y para concluir esta brevísima revisión, en Portugal Pessoa saldrá del pequeño grupo lisboeta que conformaba con Sá-Carneiro y los pintores modernistas de *Orfeu* (1915). El ismo paulista

---

<sup>19</sup> Cf. Walter Binni, *La poética del decadentismo*, Editorial Universitaria, 1972, 175.

que inventa efímeramente no deja de ser avatar de un simbolismo tardío, con valores poéticos semiverlainianos.

En Chile, Huidobro no es la norma, sino la excepción. Pero aún en él, donde es más apreciable la discontinuidad, sus primeros cuatro libros de poesía ofrecen ya la novedad del caligrama. En pleno *Azul* —es el nombre de la revista, al parecer sin ironía, en que se gestan Huidobro y Díaz Loyola— se plasman motivos y temas vanguardistas. Personalmente, he perseguido en particular el motivo posmodernista de la tarde que, de pictórico y predominantemente descriptivo en un Magallanes o en Mondaca, se irá haciendo gradualmente tiempo henchido, temporalidad viva, hasta asociarse con el umbral nocturno de *Tentativa* y de las *Residencias*. Los famosos micropoemas de este último libro dan cuenta de esa transformación, elaboración concreta, celeste y textil, en que se teje la tarde en un ambiente rural que destila ansiedad y una sensación angustiosa de orfandad personal y colectiva. De este modo, adaptando nuevas formas y con la experimentación del lenguaje inventadas y copiosamente practicadas en otras partes del globo, los poetas vanguardistas nuestros trasplantan la innovación a un contexto y condiciones locales específicas, haciendo germinar y fructificar nuevos injertos, formas aún impredecibles.

Finalmente, lo que es solo probable. Obviamente, es casi imposible hallar un común denominador para las múltiples formas que adopta la vanguardia entre nosotros. No obstante, en algunos de sus poetas mayores entrevemos una relación con la tierra y con el paisaje que pudiera constituir una dimensión esencial de esta poesía.

No olvidemos que Chile carece de novela de la tierra en sentido propio. Obras tan representativas como *Don Segundo Sombra* para la pampa argentina, *La Vorágine* de la selva colombiana o *Doña Bárbara* y *Canaima* sobre la sabana de Venezuela o en el mundo de la Guayana, no tienen equivalente en nuestro país. ¿Se trata solo de una peculiaridad geográfica? “Chile, país de rincones”: la fórmula de Mariano Latorre, que justamente eligió hacer una narrativa por regiones y en torno a lugares aislados, tal vez esclarezca por qué nos falta ese texto único y representativo. La tentativa de narración marina, que despunta en un Coloane o en Subercaseaux, fija un tropismo oceánico alternativo que al parecer no cuajó. En todo caso, cualesquiera sean las razones reales que pesan en nuestra carencia, uno podría pensar que quizás la reemplace la gran poesía chilena. En *Ersatz* magnífico, lo que la novela no dio, otro género lo suple. La cronología está a favor de una hipótesis como esta. La vanguardia crece y se consolida en el mismo período y en pleno dominio del mundonovismo. Al coincidir con él, al insertarse en él, injerta una anastomosis cultural en que lo que se comparte es nada menos que un telurismo raigal, la expresión y el pathos del amor a la tierra.

Por su base familiar y por su posición social, el proyecto liberal y nacionalista de Prado incluye y se centra en la tierra. “El llamado del mundo” que él proclama es eso: un descubrimiento de Chile más allá del fundo y del campo propio, como tierra en sus recursos potenciales, en lo geográfico, lo ecológico, lo urbanístico y lo cultural. Su Lázaro no solo vuelve a respirar junto a nosotros, sino que desentierra el cuerpo de todo un ámbito de vida, recibiendo su bautismo de tierra en las letras nacionales. Sus seguidores más atentos escucharán y ahondarán el mensaje. Mistral y Neruda se pronunciaron explícitamente, reconociendo y atesorando la herencia. Es significativo que en el famoso homenaje que le rindió, Neruda asocie a Prado con Latorre, como indicando una dirección convergente de búsqueda. Su mayor texto en prosa de vanguardia, *El habitante y su esperanza* (1927), posee aire y contornos criollistas, dimensión inherente a una historia de ambiente regional y pueblerino. Se trata nada menos que de un “habitante” insular, con la “esperanza” de habitar un mundo que le permita establecer una real “residencia en la tierra”. La obsesión agrícola de la Mistral ara en la misma heredad, y su imaginario esencial de valles y montaña, de ríos y de agua, es parte de un proyecto territorial que completará sin duda en su *Poema de Chile*. Su culto por el occitano Frédéric Mistral, a quien acaso deba su nombre literario, pasa por un regionalismo de época que perdurará en la escritora. Más tarde, cuando conozca Francia, se sentirá más cerca de una campesina provenzal que trabaja en los olivares que de las pitucas santiaguinas que le hicieron por años la vida imposible. En sus mejores *Residencias*, Neruda se adentra en el alma mineral de nuestro subsuelo, tocando un fondo subterráneo que será fuego central de su poesía. De Rokha, por su parte, crea una épica del país. Recorre y persigue los remotos lugares del campo, antropomorfizándolos, fijando los vasos comunicantes que metabolizan la relación del hombre con los alimentos terrestres. En todos ellos, hay una revelación del país, una metageografía de lluvias, de sol y de cosas sensibles, sugiriendo que nuestra vanguardia pudiera ser el gran Libro lírico y terrestre de nuestro estar en el mundo. ¿Justifica esto hablar de ella como una “poesía de la tierra”, así como se dijo de la novela? No sé, a lo mejor me equivoco, y todo esto no sea sino una mera ilusión de exilado, o simplemente la cache de l’espada.