

# *Arqueología del vanguardismo histórico: introducción al caso hispanoamericano*

*«En la literatura y las artes, la estética de la modernidad, desde el romanticismo hasta nuestros días, ha sido estética del cambio. La tradición moderna es la tradición de la ruptura, una tradición que se niega a sí misma y así se perpetúa».*

*(Octavio Paz)*

Octavio Paz, en la cita que encabeza esta arqueología del vanguardismo histórico y su recepción conceptual en el contexto literario de Hispanoamérica, no hace sino recuperar un viejo concepto de A. W. Schlegel como es el de regeneración, cuyo símbolo es el ave fénix siempre renaciente de sus cenizas. Este será el proceso que determine todo hecho artístico —literatura, plástica, música— de la modernidad, al establecer la inmortalidad como un todo infinito (la tradición en el texto de Paz) y lo caduco de sus manifestaciones históricamente fijadas (la ruptura). Pero, la clave de la estética de la modernidad se encuentra apuntada en el concepto de «después del arte» de Hegel<sup>1</sup>. Sin duda, en las diversas manifestaciones que han surgido en los dos últimos siglos, aparece como constante, un elemento de cohesión que se fundamenta en la sucesión de periódicas rupturas formales, sean estas rupturas textuales, pictóricas, arquitectónicas, dramáticas...

Esta *tradición de la ruptura* se constituye sobre un valor dominante, un valor implícito o explícito que había sido legitimado por Kant, en la *Crítica del Juicio*<sup>2</sup>, al establecer el vínculo entre genio y naturaleza; dicho valor no es otro que *lo nuevo*, recuerda Gianni Vattimo:

---

1. Marchán Fiz, Simón: *La Estética en la cultura moderna. (De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo)*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 183.

Cito de Marchán, la siguiente afirmación hegeliana:

«La ciencia del arte es, por tanto, en nuestro tiempo todavía más necesaria que en las épocas en que el arte garantizaba por sí mismo, en cuanto arte, satisfacción plena». (P. 186).

2. Op. cit. pp. 54-55. En efecto, Kant en *Crítica del juicio* afirma que no existe una «ciencia de lo bello, sino crítica», debido a que lo estético no se fija de un mundo científico a través de la demostración.

De este modo, señala Marchán:

«Fue Arnold Gehler, en un ensayo de 1967 sobre la *secularización del progreso*, quien atrajo la atención sobre el hecho de que hoy el progreso, el desarrollo de lo nuevo se ha vuelto rutina en todos los campos de la vida... y, al mismo tiempo, el *pathos* y la búsqueda extrema de lo nuevo se concentran en el arte...»<sup>3</sup>.

Lo cierto es que la idea de *progreso* y *razón* se instala en la tradición occidental desde el proyecto de Francis Bacon hacia el avance del saber (1605) hasta las *Observaciones sobre el progreso constante de la razón universal* del abad de Saint-Pierre (1737) y la monumental *Enciclopedia* (1751-1772) de Diderot, junto al *Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano* (1793) de Condorcet.

El Romanticismo «legó un solar en ruinas»<sup>4</sup> y sus descendientes —realistas, parnasianos, vanguardistas— no tuvieron otra tarea que «certificar», de manera en algunos casos obsesiva, su creación bajo la rigurosa y efímera producción de manifiestos, proclamas, panfletos y movimientos estéticos de todo tipo.

Esa búsqueda radical de *lo nuevo*, enlaza de manera casi sorprendente al Romanticismo con todo lo que vendrá después. En efecto, todas las vanguardias intelectuales y artísticas desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, incluso las que se desentienden de toda herencia, deben a todos los movimientos románticos una aportación definitiva e insustituible: la consecución de la libertad como condición indispensable de la creación. El equilibrio entre movimiento y quietud, la búsqueda de un mundo paradójico, la experiencia fragmentada de la *totalidad*, el malditismo y la mar-

---

«La belleza pura se aplica metafóricamente a las artes y se inscribe en la conquista por éstas de su autonomía desde finales del siglo ilustrado. En realidad es asociada con el estatuto autónomo del arte en nuestra sociedad y la estética le ha concedido el monopolio de lo estético por antonomasia. A las bellezas adherentes se les ha confinado el cometido ingrato de justificar la actividad artística en las sociedades industriales» (P. 73).

Sobre el debate de la crítica del gusto son relevantes:

Baungarten, A. G.: *Aesthetica* (1750), libro fundador de la disciplina denominada «Estética».

Burke, E.: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1756).

Hume, D.: *La norma del gusto* (1759).

Gerard, A.: *El ensayo sobre el gusto* (1759).

Reunidos todos ellos en la obra de J. G. Sulzer: *Teoría general de las bellas artes* (1771-1772). En el ámbito de las letras hispánicas, encontramos *La belleza ideal* (1747-1794), obra magna de E. de Arteaga, junto a *Análisis del buen gusto aplicado a las diversiones del teatro* (1813) de G. Figueroa, *Sobre la influencia de las bellas artes en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones* (1816) de F. Reinosa y *Lecciones de Literatura Española* (1882) de Alberto Lista.

3. Vattimo, Gianni: «El futuro pasado» en *Letra Internacional*, n.º 4, p. 48; v.tb. Rossemberg, Harold: *The tradition of the New Chicago*, 1976.

4. Rico, Francisco: «Romanticismo y Posmodernismo», en *El País. Libros*, n.º 381, 12-II-1987, p. 12.

ginalidad, la intuición intelectual, la experiencia y la contemplación interior conducen, de manera ineludible, a una forma de conocimiento analógico, en el que a partir del conocimiento de lo más cercano podemos conocer lo diametralmente opuesto que, a la vez, nos remitirá al objeto que inauguró la cadena<sup>5</sup>.

El Romanticismo surge en Europa como respuesta y contrapunto a la deificación de la Razón Pura para inaugurar una tradición ruptural —la modernidad— en el tejido artístico de la estética occidental. El artista romántico es el jano bifronte que preside la cultura contemporánea, que rechaza las reglas y el aprendizaje, otorga mayor relevancia al acto creador, libera a la subjetividad de sus ataduras, defiende apasionadamente al individuo frente a cuestiones morales, teológicas y estéticas. Señala Walter Muschg:

«(los románticos)... despertaron el sentido de lo inconsciente y con ello también el sentido de los valores mágicos del lenguaje, de la profundidad demoníaca de las imágenes. El ideal clásico de la figura monumental fue reemplazado por el ideal romántico de la imaginación que vibra sin límite, del juego interminable de los sonidos y los ritmos. Se exploraron los estados psíquicos anormales, las esferas de lo onírico, lo fantástico, orgiástico y grotesco, en unas formas que la época de Rousseau ni siquiera había soñado»<sup>6</sup>.

Es claro que estos escritores incorporan una nueva sensibilidad que ocupa buena parte de Europa y se constituye en el punto de referencia de las sucesivas propuestas estéticas anhelantes de la consecución de la libertad como condición indispensable de la creación.

«La modernidad (...) en el sentido más estricto de *modernité* se localiza por primera vez en las *Memorias de Ultratumba* (1849) de Chateaubriand y es encumbrada por Baudelaire hacia mediados del siglo XIX a la categoría por antonomasia de una nueva estética»<sup>7</sup>.

Esta vez, en el texto de Baudelaire, adquiere un sentido estético. No se refiere, como en anteriores ocasiones, al arma filosófica contra el sistema de pensamiento clásico —como habíamos visto en el Siglo de las Luces— ni al sentido que en la Edad Media los teólogos habían elaborado, *modernitas*, para designar su aportación y la de su época a una tradición, una

5. Mari, Antonio: *El entusiasmo y la quietud*. Tusquets, Barcelona, 1980. Destaca el autor, los elementos característicos del romanticismo, coincidentes en los casos alemán e inglés, pp. 20-22.

6. Muschg, Walter: *Historia trágica de la literatura*. Fondo de Cultura Económica. México, 1977.

Este libro representa, en nuestra opinión, algo así como una *summa* de interpretación de la literatura europea de los dos últimos siglos, con un aspecto a destacar, el rescate historiográfico. Para la presente cita, p. 96.

7. Marchan Fiz, Simón: op. cit., p. 11.

*antiquitas* que les parecía inadaptada<sup>8</sup>. No, en el caso de Baudelaire es el primer texto que pone en relación la modernidad con una historia de la Belleza y la utilizada como criterio esencial en la apreciación de la nueva obra:

«La modernité correspond à la situation de l'artiste et de son oeuvre confrontés à l'univers industriel»<sup>9</sup>.

Una *belleza moderna* producida por una sensibilidad estética que los trastornos de la realidad socioeconómica impregnan e informan profundamente. Esta nueva *belleza* se define menos por los contenidos específicos que por un carácter efímero, transitorio y ya nostálgico que sólo puede denunciar aquel que sepa estar atento al incesante movimiento de la vida moderna.

Jean Baudrillard sitúa hacia 1850 el momento en que la sociedad ha comenzado a pensarse en términos de modernidad y a hacer de ello un auténtico *mythe de référence* que ocultará sus orígenes históricos y culturales:

«Mesurable, irréversible, succession chronologique en devenir dialectique, de toute façon de modernité a secreté una temporalité tout á fait nouvelle, dimension cruciale, image de ses contradictons. Mais à l'intérieur de ce temps indéfini et qui ne connaît plus d'éternité, une chose distingue la modernité: elle se veut toujours *contemporaine*, c'est-à-dire simultanéité mondiale»<sup>10</sup>.

Tras Baudelaire, el siguiente paso de esta singular tradición recibe el nombre de Arthur Rimbaud. Como el *Shakespeare enfant*, Rimbaud llevó el signo textual que componía la geografía de la modernidad literaria, surgida con el autor de *Las flores del mal* (1856), al extremo.

El *Bateau ivre* de Rimbaud representa la «metáfora poética» quizá de mayor proyección, en cuanto significa una condición estética establecida bajo la desaparición del *discurso total* al interior de las obras artísticas, a la desintegración del orden estable de las representaciones. En efecto, a través del texto rimbaudiano se impulsan las alternativas, los pluralismos

8. Collomb, Michel: *La littérature Art-Deco (Sur le style d'époque)*. Méridiens Klincksieck, París, 1987. P. 20. v.tb.:

Jauss, H. R.: «La *modernité* en la tradición literaria y la conciencia de hoy» en *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, París, 1978.

Habermas, J.: «La *Modernité*, un project inachevé», en *Critique*, nº 413, oct. 1981, pp. 950-967.

9. Collomb, Michel: op. cit., p. 15.

Paulmham, Jean: *Choix de Lettres (1917-1936). La littérature est una fête*. (Ed. de Anry et J. C. Zylberstein). Gallimard, París, 1986.

10. Collomb, Michel: op. cit. p. 26.

Howe, Irving: *The Idea of the Modern in Literary and the Arts*. New York, Horizon Press, 1967.

formales, se consagra la existencia de diferentes maneras sinónimas de lo que en nuestros días hemos conocido como tendencias, *ismos* o ideolectos artísticos, es decir, modos personales de cada artista u obra. Para Muschg, el canto de este barco es el último viaje órfico de la literatura romántica al Más Allá<sup>11</sup>. Del mismo modo, debe entenderse como el primer viaje de la literatura contemporánea, el inicio de un viaje a través del *limo* que representará en la modernidad la ausencia de referentes.

Cierto es que la posterior confesión y negativa del arte, por Rimbaud, significó un espléndido complemento a las actitudes de los románticos alemanes conversos y está recogida en *Une saison en enfer*, obra en la que, de nuevo, se plantea la creación literaria como una oscura alquimia verbal.

En suma, asistimos a la instauración de la ruptura, del *secreto* como clave de la modernidad, al tiempo que se marca una *diferencia específica* con los modelos clásicos; la obsesión por destacar los rasgos irreductibles y artificiales del comportamiento estético.

Y lo que pudiera parecer o presentarse como el fin del Romanticismo no hace sin transmutarse y aferrarse a esta herencia: abandono de lo sustancial e indiferencia formal o temática.

En Francia, Mallarmé, con la búsqueda de la página en blanco, de la página perfecta, del silencio que *desquiciará al mundo*, junto a Apollinaire configura esta línea de modernidad.

Este concepto de modernización, según Habermas<sup>12</sup>, traspasará todos los aspectos de la vida social y adquiere su plena materialización en la crisis surgida al fin del siglo. El texto de la modernidad se construye, en su propia tradición, a través de diversos procesos acumulativos que dejan entrever las múltiples capas intertextuales en su formación intelectual.

En los *alrededores* del texto moderno se dan cita dos elementos esenciales para las futuras vanguardias literarias: la utopía y el maquinismo.

La utopía será una constante, tanto en el ocaso ilustrado como en la *crisis fin de siglo*, de la literatura de Jean Paul a la de Ibsen o Robert Musil, de los paraísos arquitectónicos a las vanguardias artísticas. De acuerdo con Lewis Mumford:

11. Muschg, Walter: op. cit. p. 170.

12. Habermas, Johan: *Discurso filosófico de la modernidad*. Taurus, Madrid, 1989.

Para Habermas, la imagen de la modernidad adquiere los rasgos diferenciados que instaurarán una supuesta *tradición de la contrailusión*, referido, ésto último, a la Ilustración y al Romanticismo. Estos rasgos que, en el presente caso corresponden al hecho artístico, son descritos como impuestos caracteres teóricos. En primer lugar, universalización de las normas de acción. En segundo lugar, generalización de valores que, en ámbitos de opinión ampliados, desligan la acción comunicativa de contextos estrechamente circunscritos. Y, en tercer lugar, determinados patrones de socialización que tienden al desarrollo de *identidades del yo* abstractas y que obligan a los sujetos a individualizarse.

V.tb. «Los posthistoria» en *Culturas*, n.º 192, p. V. En estos rasgos coinciden los clásicos teóricos de la modernidad: Weber, Durkheim, Mead...

«El único grupo que ha entendido las amenazas deshumanizadas de la Máquina Invisible son los artistas *avant-garde*, que la han caricaturizado pasándose al extremo opuesto de desorganización. Sus calculadas destrucciones y sus happenings simbolizan el descontrol total: el rechazo del orden, de la continuidad, del proyecto, del significado, y una inversión total de los valores humanos que convierte a los criminales en santos y a los espíritus arrebatados en sabios. En tal anti-arte se halla simbolizada proféticamente la disolución de toda nuestra civilización en azar y entropía. Con su lenguaje sordomudo y desprovisto de humor, los artistas *avant-garde* logran el mismo fin que los científicos y los técnicos, si bien por una ruta diferente, ambos buscan o, cuando menos, acogen favorablemente el desplazamiento y la posible eliminación del hombre»<sup>13</sup>.

La utopía y, por supuesto, el maquinismo indican una cronología vertiginosa, quizá 1880-1914, de la que surgirá la definitiva imagen del texto de la vanguardia literaria.

Dicho *paraíso mecánico* es el territorio europeo hacia 1890, y determinadas zonas americanas. Un año antes París organiza una Feria Mundial, imitación de la realizada en Londres en 1850. Ahora, Gustav Eiffel culmina el totem estático del culto al dinamismo, la promesa de ilimitado control, el asombro de la maquinaria pesada. Apollinaire escribirá, «El siglo se hace pájaro, volando por los cielos como Jesús». Al mismo tiempo que se desarrolla la conquista del espacio horizontal, qué son las estaciones de ferrocarril sino nuevas catedrales?, se dan cita dos inquietudes: la vanguardia de la ingeniería y la vanguardia artística. La tecnología, —recuérdese la aparición en 1895 del automóvil, el cinematógrafo y la grabación del sonido— reinventa la cultura, las condiciones de ver comenzaban a cambiar. Ya no importaba ver desde el suelo a la torre sino desde la torre al suelo, el panorama inmenso de la metrópolis<sup>14</sup>:

---

13. Munford, Lewis: «La Utopía, la Ciudad y la Máquina», en Manuel Franf E. (ed.), *Utopías y Pensamiento Utópico*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 53.

V.tb. «La utopía experimental en América» de Maren Lockwo, pp. 229-248.

14. Gropius, Walter: *Apollo in der Demokratie*. Mainz, 1967, pp. 20 y 56.

También en uno de los libros de mayor trascendencia editorial de la época, *Les années tourtantes*. Editions du Siècle, París, 1932, su autor, Daniel Rops, llega a afirmar de la industria automovilística: «Ford, c'est Descartes descendu dans la rue».

En una breve cronología, destacaríamos:

1879: Se inventa la lámpara de filamento incandescente.

1895: Los hermanos, Lumière realizan las primeras pruebas cinematográficas.

1898: Descubrimiento del Radio, por parte de Madame Curie.

1901: Marconi, coloca la voz humana a través de miles de kilómetros.

1903: Se elevan dos inventores en el aire.

1905: Einstein desarrolla la teoría de la relatividad. «Minúsculas cantidades de materia pueden ser convertidas en grandes masas de energía».

1912: Ford, comercializa el automóvil.

1913: Se realiza la primera travesía Francia Inglaterra en avión.

«Porque —recuerda Munford— es justamente en el principio de la civilización urbana donde se encuentra, no solamente la forma arquetípica de la ciudad como utopía, sino también otra institución utópica esencial para todo sistema de régimen comunal: la máquina»<sup>15</sup>.

Todo ello es, en el terreno de la estética, equivalente y multidisciplinar. En 1907, Braque y Picasso, a través del cubismo, señalan que la visión de la *realidad* incluye los esfuerzos del pintor por percibirla. Y todas esas visiones, en su momento, quedarán fusionadas y plasmadas en una tela, el peso y el silencio de las cosas, sacados del cuadro en tres dimensiones. Del mismo modo, la influencia de las pinturas africanas y oceánicas, una especie de saqueo cultural de la vitalidad de las tallas y de su capacidad de distorsión, será un hecho que influirá de forma determinante al trasplantarse estas actitudes a otros territorios, como, en nuestro caso, Hispanoamérica<sup>16</sup>.

La realidad en el texto multidisciplinar de la modernidad, está condenada a la *alteración*, nada es constante, cada forma emite significados múltiples. En 1917 surgen los primeros collages, que rompen la relación de las cosas con el mundo, Max Ernst, por ejemplo, junto a los dadaístas, introduce todos los emblemas del mundo industrial en la obra de arte: periódicos, facturas, catálogos, cables, fotografías...

Por otro lado, Ferdinand Léger encarnará la representación de un cubismo popular, público, para el hombre de la calle. El cuerpo, en sus obras, es como máquinas; la sociedad como máquina, sabemos que en las utopías mecánicas significan armonía social. Lo que nos interesa subrayar es cómo las vanguardias llevan a cabo la síntesis monumental de los valores económicos, tecnológicos y epistemológicos del maquinismo moderno con valores culturales de signo utópico, en unos casos espiritualis-

---

Blesieau, coloca un avión en una iglesia. Un nuevo culto parece surgir en el mundo occidental. La sensación de un acelerado ritmo en el conocimiento humano.

¿Cómo —será la pregunta del historiador de las vanguardias estéticas— describir la literatura que traduce este dinamismo que han traído la ciudad y la máquina?

15. Munford, Lewis: op. cit. pp. 40-41. V.tb. Munford, Lewis: *The Condition of Man*. Chicago, 1973, pp. 371-374.

16. La confrontación con religiones y culturas primitivas, tuvo el significado biográfico y artístico de una revelación profética y una esperanza histórica. Reflejó artísticamente el nihilismo, el vacío simbólico y vital, y el malestar cultural de las metrópolis europeas: expresó el fin de una cultura histórica y partió fuera de la civilización en busca de las formas, los colores y los símbolos capaces de dar una nueva fuerza a su creación y, con ella, a la cultura moderna.

V. Mayer, Arno J.: «Las altas culturas oficiales y las vanguardias», Cap. IV, pp. 177-250, en *La persistencia del Antiguo Régimen: Europa hasta la Gran Guerra*. Alianza, Madrid, 1984.

V. tb. Stone, Norman: *La Europa transformada 1878-1919*. Siglo XXI, Madrid, 1985.

tas y en otros racional o funcionalistas, como sucede con el constructivismo o el bauhaus<sup>17</sup>.

Luz, estructura y dinamismo. En *Torre Eiffel* de Robert Delauny, imagen de la modernidad, Apollinaire ilustró el dibujo con estas palabras: «La ventana abre como una naranja el hermoso fruto de la luz». Pero la sensación de *disyunción* será ejercida por el *Futurismo* (1909) de Marinetti, un genio de la publicidad, de la propaganda, de los mítines, las octavillas, las relaciones públicas y, por supuesto, del automovilismo. Con Marinetti (1876-1944) la visión sectorial de la escuela, literaria o artística, se transforma en una concepción del mundo totalizadora: cambiar el lenguaje y la cultura, cambiar la vida y la realidad. El futurismo será, así, la negación de la tradición (el *passatismo*): el pasado será visto como decadente, inmoral y deslegitimador; el futuro, en cuanto modernidad, estará en las tecnologías aplicadas, en la secularización y en la industrialización y, sobre todo, en una comunicación operativa. Los futuristas anticiparían, en este sentido, la *modernolatría* y la explosión comunicativa. Marinetti actuó, culturalmente, de anticipador imaginativo, de agente crítico y desmitificador, de provocador intelectual. En arte, propugnando el arte-acción, la decoración y el diseño como elementos básicos para una reconstrucción futurista de la vida, el lanzamiento del arte-de-la-calle, la glorificación artística de la vida cotidiana: los futuristas, en fin, socializan el cubismo elitista y anticipan el dadaísmo.

En literatura, establecen el verso libre, quiebran el academicismo tardío, exaltan la palabra en libertad. Y en la técnica, sobre todo en las técnicas, ponen en contacto cultura y nuevas tecnologías (radio, cine, apuntan la televisión) y, al mismo tiempo, introducen la comunicación como instrumento participativo de contenido cultural. Pero, junto a esta magnificencia en la racionalidad positivista y mecánica, los futuristas —y todos los ismos que vendrán tras ellos— estarán también enclavados en el esoterismo mágico, en la irracionalidad nacionalista y belicista, en algunos casos, y en la simultaneidad neurótica<sup>18</sup>.

Pero, en la configuración del texto vanguardista —en este breve recorrido que nos sirve de introducción arqueológica— aparece otra tradición, casi enfrentada al progreso y al maquinismo que, también, forma parte y añade elementos determinantes a lo que serán las vanguardias literarias.

17. Subirats, Eduardo: *Las crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Ediciones Libertarias, Madrid, 1985, pp. 35-36.

Polak, Frederik: «Utopía y renovación cultural» en Manuel, Frank E. (ed.), op. cit. pp. 334-350.

18. Marinetti, F. T.: «Primer manifiesto político» (1909) en González García, Angel y otros: *Escritos de Arte de vanguardia*. Turner, Madrid, 1979, p. 129.

V. María, Luciano di: *Marinetti e il Futurismo*. Mondadori Editore, Milano, 1977.

V. Crispoli, Enrico: *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*. Roma, S.L., 1971, pp. 25 y ss.

Alomar, Gabriel: *El Futurisme i altres assaigs*. Barcelona, Edicions 62, 1970.

Nos referimos, al esteticismo *fin de siglo* y al Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, entendida la lectura de esta obra como la apelación de lo estético, y entendido el arte como nuevo y único principio de realidad desde el cual se legitima el mundo y nuestra propia existencia. El elemento formal nietzschiano será el aforismo. Si el fragmento de los románticos era una solución circense para no abandonar los predios del sistema, el aforismo propicia su rechazo radical, se convierte en figura literaria de un culto al matiz, a la sutileza, a la rapsodia. Tejido metafórico y poético del lenguaje que bascula entre lo pensado y no dicho. El discurso lógico de sus argumentos se ve interferido por las asociaciones libres, pletóricas de juegos y fantasía, jalonado de recursos retóricos y personales, evocadoras y sugestivas. La estructura literaria de sus reflexiones se consume en la metáfora de las flechas lanzadas por los aforismos y sentencias a la obra abierta, incompleta, prefiguración del futuro *collage* cubista y dadaísta, de sus ensayos.

La religión del arte destierra a la religión de la moral, se extiende como una ráfaga en las figuras más cualificadas del esteticismo, desde Nietzsche a Mallarmé, Huysmans y los autores «fin de siglo», incluidos, sin duda, los que la historiografía hispánica ha denominado «modernistas». Para todos ellos el arte solamente rinde pleitesía a su propia belleza, y la verdad hay que buscarla en el estilo de cada artista. El arte debe proporcionar, en esos años, en opinión de estos autores, aquello que la realidad moderna ya no proporciona, es decir, la *existencia bella*<sup>19</sup>.

«El lugar del Hijo de Dios —ha escrito Hintenhauser— lo ocupa ahora el hombre superior, la más sublime encarnación del idealista puro, cuyos elevados fines tenían, necesariamente, que causar escándalo en un mundo como el de entonces, y cuya aparición en la literatura provocó la burla del hombre medio, que no veía en él más que a un loco»<sup>20</sup>.

Rafael Gutiérrez Girardot ha estudiado con acierto y profundidad esta crisis en el ámbito de la literatura en lengua española<sup>21</sup>, y nos indica cómo el Modernismo funde antes que las posteriores vanguardias históricas esta tradición, al tiempo que nos recuerda la ausencia de un auténtico mo-

19. Marchan Fiz, Simón: «Para una genealogía de la sensibilidad postmoderna» en *Revista de Occidente*, n.º 43, Cuarta época, pp. 7-28.

20. Hinterhauser, Hans: *Fin de Siglo (Figuras y Mitos)*. Taurus, Madrid, 1980, p. 37.

21. Graña, César: *Fact and Symbol: Essays in the Sociology of Act and Literature*. Oxford University Press, New York, 1971.

Gutiérrez Girardot, Rafael: *Modernismo*. Montesinos, Barcelona, 1983.

V.tb. «Hispano-amerikanische Literatur 1880-1910» en *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, 19/2, 1976, pp. 156-170.

Rama, Angel: «La modernización literaria hispanoamericana (1870-1910)» en *Hispanoamérica*, XII, 36, pp. 3-19.

V. tb. *Rubén Darío y el modernismo*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970, pp. 49 y 55.

vimiento romántico en el continente americano, idea sugerida por Octavio Paz, como muchas otras, en su ya clásico *Los hijos del limo* (1974)<sup>22</sup>. De forma, quizá prosaica así lo entienden Evelyn Picón-Garfield e Iván Schulman:

«Durante la fase romántica —se refieren a la literatura hispanoamericana— abundan obras de un exagerado sentimentalismo revelador de una ausencia de centro o raíz, obras que pertenecen a lo que tildamos un *romanticismo falso*, sin fondo auténtico, sin raíces americanas. Sólo en la voz de los románticos rezagados del mundo hispánico como Becquer en España o los primeros modernistas en América se transparenta una genuina conciencia de una cultura en crisis, con síntomas que, con el tiempo, desembocarán en las transformaciones socioculturales y económicas que son los siglos de un romanticismo de verdadera ley. En Hispanoamérica estos signos son discernibles a partir del fenómeno que llamamos Modernismo, y, por lo tanto, a nuestro juicio, en los países hispanoamericanos es el Modernismo el que desempeña la función catalítica y transformadora equiparable con el romanticismo inglés o alemán. Y, es en el arte de los modernistas donde se confirma la presencia de un proceso de modernización, de busca, de metamorfosis y de liberación espiritual y artística (...) un modernismo que involucra el concepto romántico vital: un despertar hacia la extinción continua, hacia las formas sucesivas, renovadoras y abiertas de la expresión cultural y literaria del mundo moderno»<sup>23</sup>.

Si bien, habría diferentes aspectos que matizar en tan amplia cita, en efecto, Rubén Darío, hacia 1888 con *Azul...* y, en 1896 con *Prosas profanas* inaugura la poesía moderna en español. Del mismo modo que *Amistad funesta* (1885) de José Martí, *De sobremesa* (1886-1887) de José Asunción Silva, *Idolos Rotos* (1901) de Manuel Díaz Rodríguez o *Resurrección* (1902) de José María Rivas Groot, por limitar el espacio del ámbito hispanoamericano, puesto que ejemplos semejantes aparecen en la literatura española, introducen la *novela de artista*, quintaesencia de la estética europea del fin de siglo y su crisis<sup>24</sup>.

22. Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Seix-Barral, Barcelona, 1974, pp. 10.

V.tb. «Arte de la convergencia» en *El País*, Martes, 9 de septiembre, 1986, p. 24.

23. Schulman, Iván A.: «Historia y Modernidad», en *Cuadernos Americanos*, n.º 249, julio-agosto, 1983, pp. 98-99.

24. Gutiérrez Girardot, Rafael: op. cit. pp. 52 y 55.

Con los modelos señalados por Hinterhauser, de *A rebours* de Huysmans, *Il Piacere* de D'Annunzio y las *Sonatas* de Valle-Inclán.

Escribirá el profesor vienés:

«El logro sublime del gran dandy consiste en hacer de su persona una obra de arte, en convertirse él mismo en una realización de la belleza. Belleza como artificio, belleza como acto de la fantasía, del entendimiento y de la voluntad, como encarnación antinatural y gratuita del principio estético» (op. cit. p. 77).

V.tb. Sobejano, Gonzalo: «Eater le Bourgeois en la España literaria del 1900», en *Forma literaria y sensibilidad social*. Gredos, Madrid, 1974, pp. 178 y 51.

De esta forma, la lengua literaria adquiere su dimensión de plena modernidad, constituyéndose en puntual expresión de una vía de conocimiento de la realidad a través de una desconocida sonoridad y un ritmo que amplían la variedad de uso, así como renuevan el universo temático y conceptual definiendo la creación literaria como territorio autónomo donde aún son posibles los Paraísos y las Utopías. Un texto que configura su plenitud durante el período de las vanguardias históricas. Para la literatura hispanoamericana del presente siglo, la fijación de Modernismo y Vanguardia en la serie histórica confiere carácter nuclear, y la crítica focalizará sobre un determinado pasado la expresión de todas las épocas. Asistimos a la *fundación* de una textualidad literaria, que, bajo diferentes modelos, atravesará y delinearé los experimentos surgidos más tarde en la prosa de ficción, la poesía e, incluso, los géneros ensayísticos.

Por tanto, recuperemos lo señalado al principio en esta aproximación al surgimiento de las vanguardias históricas, en lo que concierne al lenguaje literario: Nietzsche, Mallarmé, más tarde la Viena de Wittgenstein<sup>25</sup> conforman una línea que tiene en común una reflexión radical sobre el lenguaje; será en el primer tercio del siglo XX cuando ocupe, de manera exclusiva, la teoría estética, y traspasará las fronteras, los ámbitos y las lenguas: Expresionismo alemán (1905), cubismo franco-español (1908), futurismo italiano, ruso y portugués (1909), imaginismo inglés (1912), dadaísmo centroeuropeo (1917), ultraísmo español (1919)<sup>26</sup>.

En cualquier caso, y en todos ellos, la cuestión del lenguaje se desdobra en dos direcciones: la desconfianza sobre la capacidad de las palabras para expresar la realidad y el rechazo de la *estructura lógica del discurso*, como insuficiente para explicar el sentido de las cosas y los acontecimientos.

De esta forma, el lenguaje se rompe en múltiples modos de representación cuya antigua unidad es inútil restaurar. Asistimos a una constante manipulación de los ritmos, de las distorsiones semánticas, fonemas de libre invención, renovación sintáctica, modelos textuales de una escritura anti-tradicional que señala la búsqueda de un reordenamiento del mundo a través del carácter *translingüístico* de la escritura. Por todo ello, como hemos tratado de demostrar, no sería erróneo relacionar este hecho con algunos proyectos renovadores del cubismo y otros movimientos semejantes en la transformación llevado a cabo en la pintura del paso de la objetivi-

Enguindanos, Miguel: *El fin de siglo en las letras hispánicas*. Porrúa, Madrid, 1980.

González, Anibal: *La crónica modernista hispanoamericana*. Porrúa, Madrid, 1983, pp. 174 y ss.

Allegra, Giovanni: *Il regno interiore. Premesse e Smbianti del Modernismo in Spagna*. Milano, Jaca Book, 1982.

Davison, Ned: *El concepto de Modernismo en la crítica hispánica*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1971.

25. Janik, J.: *La Viena de Wittgenstein*. Taurus, Madrid, 1974. tb. Clair, Jean (Ed.): *Vienne 1880-1938. L'apocalypse Joyeuse*, París, Editions du Centre Pompidou, 1986.

26. V. el conjunto de los manifiestos en González Sarcedo y otros: op. cit., nota 18.

dad a la abstracción, con cierto culto al absurdo y al objeto, la cosificación del mundo como símbolo de la fragmentación. La denuncia de la ocultación ejercida por los grandes lenguajes conceptualizantes, por los decires de la totalidad. Ultraísmo, creacionismo, dadaísmo, futurismo, expresionismo, simbolizan una época histórica que configuró y delineó los límites de nuestra expresión estética:

«Nos somos más que epígonos —recordó Jean Baudrillard—. Los acontecimientos, los descubrimientos, las visiones esenciales fueron las de los años 1910-1930. Vivimos como glosadores cansados de esa furiosa época en la que toda la invención de la modernidad (y hasta el lúdico presentimiento de su fin) se hizo en una lengua que aún conservaba el resplandor del estilo. El máximo de identidad queda detrás nuestro»<sup>27</sup>.

FERNANDO RODRÍGUEZ LAFUENTE  
Instituto Universitario Ortega y Gasset  
Madrid (España)

---

27. Baudrillard, Jean: «Por una lucidez engañosa», en *El País*, 4 de mayo, 1986, p. 16.