

Imágenes de la vanguardia poética latinoamericana en la Guerra Civil Española

Julia Miranda

Recebido em 30 de abril de 2016
Aceito em 16 de maio de 2016

Doctora en Humanidades y Artes con mención en Literatura por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. En la misma facultad es Profesora Adjunta en Análisis del Texto. Integra la Comisión Académica de la Maestría en Estudios Culturales de la UNR. Ha compilado, anotado y prologado *La muerte en Madrid, Las puertas del fuego y 8 documentos de hoy* de Raúl González Tuñón, (Rosario, Beatriz Viterbo / Centro Cultural Parque España, 2011). Ha publicado capítulos de libros y artículos sobre las interacciones entre literatura, cultura y política.

Contacto:
juliamiranda01@hotmail.com

PALABRAS CLAVE

Vanguardia latinoamericana; Guerra Civil Española; Imaginario poético; Imaginario social

En este trabajo se estudian los cambios poéticos en algunos escritores de la vanguardia latinoamericana que participaron en la Guerra Civil Española. Las nuevas formas se fundamentaron en las modalidades de la poesía popular, en formas didácticas y de ilusión de comunicabilidad, en combinación con los elementos ya consolidados de las poéticas vanguardistas. En este sentido, el propósito de este trabajo es exponer las interrelaciones que se produjeron entre ciertos imaginarios poéticos de la Guerra Civil Española y los imaginarios sociales del poeta en ese contexto. Mediante la selección del imaginario del escombros y su análisis, se argumenta que la imagen del poeta actuante, sólida desde un comienzo, presenta fisuras al enfrentarse a los daños producidos por los bombardeos en las ciudades.

KEYWORDS

Latin American vanguards; Spanish Civil War; Poetic imagination; Social imaginary

In this paper we study the changes in some Latin American avant-garde writers who participated in the Spanish Civil War. The new forms were based on the modalities of popular poetry, teaching and communicability illusion of forms, in combination with the already established elements of the avant-garde poetry. In this perspective, the purpose of this paper is to present the interrelationships that occurred between certain poetic imagery of the Spanish Civil War and the social imaginary of the poet in that context. By selecting the imaginary of rubble and its analysis, we argued that the image of the poet acting, solid from the beginning, is cracked to face the damage caused by the bombings in cities.

La palabra *imágenes* que lleva este título responde a dos cuestiones acerca de la vanguardia en las cuales quisiera detenerme: por un lado, me refiero a ciertas imágenes poéticas labradas en la coyuntura de la Guerra Civil Española; por el otro, a las imágenes sociales del poeta en esa coyuntura. Imaginario poético de la guerra e imaginario social del poeta, en ese contexto de crisis social, se entrelazaron e inter-determinaron claramente.

De esta manera, de la vasta literatura latinoamericana de la Guerra Civil, me restrinjo a preguntar qué efectos produjo la contienda en aquellos poetas y aquellas poéticas que provenían de un pasado inmediato basado en las exploraciones vanguardistas, en las búsquedas experimentales del lenguaje. Para analizar este problema, no pretendo abarcar un catálogo de imágenes poéticas y sociales. De todas las lecturas posibles, focalizo en la que privilegia las imágenes literarias labradas en tensión con ese imaginario social del poeta.

He seleccionado un corpus de escritores cosmopolitas de América del Sur. De Chile, a Vicente Huidobro y Pablo Neruda (aunque hubo muchos más que escribieron por la causa republicana española). El peruano César Vallejo, residente en París. Los argentinos Raúl González Tuñón y Cayetano Córdova Iturburu, corresponsales de guerra. Como se ve, sería imposible detenerme en las poéticas personales. Por el contrario, la finalidad es establecer profundos hilos conductores aún en las diversidades poéticas e ideológicas entre cada uno de ellos.

El primer rasgo común y evidente es que aún proviniendo de experiencias vanguardistas diversas se propusieron donar escritura a la causa republicana española, transformando la energía exploratoria de la vanguardia en una

lucha política. Cada cual ha tenido sus razones. Pero este hecho común nos da la posibilidad de comprender la emergencia de una serie de cuestiones socio-culturales que estaban presentes en la época de manera más o menos sutil y que se traducen en las diversas formas y modalidades que adquirió la literatura en la guerra. En el contexto de la Guerra de España, sin duda, se pensó en la posibilidad de intervenir en los acontecimientos desde la palabra poética y emergió una nueva modalidad que podría denominar como *poesía actuante*. Pienso que por la guerra de España se consolidó una nueva instancia y reconfiguración para las experiencias vanguardistas en América Latina, cuestión que dejó una larga estela en la historia cultural.

De este modo, de la gran colección de imágenes poéticas acerca de la resistencia popular consolidada en España (entre las cuales, la más conocida y trabajada es la figura heroica de los obreros y campesinos, cuyo emblema podría encontrarse en el poema “Masa” de César Vallejo), elijo *el imaginario del bombardeo* porque es el que puso en crisis la sólida imagen social del *poeta actuante*, cuya palabra performática abrevó, además, en el imaginario de una cultura popular.

VANGUARDIAS ESTÉTICAS EN EL CAMPO DE LA VANGUARDIA POLÍTICA

No es extraña a la tradición crítica latinoamericana la idea de que precisamente con la Guerra Civil se dio el pasaje de una escritura vanguardista a una escritura social. Es decir, se ha planteado el abandono de la vanguardia en términos de experimentación lingüística por parte de los escritores

porque se abocaron de lleno a una situación social compleja sobre la cual escribieron. Esta tajante división de perspectivas – escritura vanguardista, primero, y escritura social después-, si bien resuelve la cuestión en términos de períodos literarios con tipologías estables (exploración formal para las vanguardias, énfasis en el objeto de la escritura o asunto para la literatura social) desde algunas teorizaciones sobre vanguardia es difícil de sostener. Sobre todo porque le resta espesor al problema de la vanguardia literaria. En primer lugar, la presuposición de que una escritura vanguardista no sería social (y como sabemos toda práctica de escritura sólo se concibe por el uso del lenguaje, que es siempre social, por más singular que pueda ser su trabajo estético) o que por el alto grado de experimentación este tipo de escritura dejaría soslayado un asunto de orden social o político siendo la autorreferencialidad su estrategia escrituraria. En segundo lugar, y ligado con este último aspecto, habría un presupuesto muy arraigado acerca de que la vanguardia trabajaría en pos de una autonomía estética (lo cual desde ciertas teorías como las de Peter Bürger se ha sostenido que aunque desde ciertas teorías como la de Peter Bürger se ha sostenido el cuestionamiento de la autonomía por parte de las vanguardias, también este teórico termina reconociendo el fracaso de la operación reintegradora entre arte y vida.

Muchas de las experiencias vanguardistas han trabajado en la corrosión de los límites entre literatura y política: en Europa, desde el dadaísmo a los futurismos (como es sabido, en su versión italiana, por el fascismo, o en su versión rusa, por la revolución social) hasta el surrealismo. En América Latina los ejemplos son múltiples. Por sólo citar algunos casos de revistas

en el período del 20 al 30: *Total*, la revista dirigida por Huidobro; *Revista de avance*, en Cuba; *Revista de Antropofagia* en Brasil, *Martín Fierro* en Argentina o después, en otra versión más radical de la literatura *Contra*, la revista de los francotiradores. O desde el ensayismo tenemos a *Amauta* en Perú. Y en España, el caso de *Caballo verde para la poesía*, bajo la dirección de Pablo Neruda.

Para la noción de vanguardia en la que pienso, me refiero a Raymond Williams cuando en “La política de la vanguardia” entiende a este fenómeno estético-político como un conglomerado de experiencias que hacia los 30 se basaba claramente en la toma de posición. Estos posicionamientos políticos implicaron acciones concretas que vinieron aparejadas a nuevos modos de la escritura y de su intervención en el espacio social. En la concepción de Williams (2002) la acción de la vanguardia está definida desde un comienzo como acción política.

En este mismo sentido, y para el caso de América Latina, Ana Pizarro describe tres tipos de articulaciones entre vanguardia estética y vanguardia política escalonadas de acuerdo al mayor, menor o nulo ejercicio militante en la escritura, pero que implican siempre un gesto de ruptura con respecto a “las estructuras arcaicas de pensamiento, formas de relación y organización que son también sociales e históricas” (Pizarro, 32, 1994). Esta perspectiva permite comprender, entonces, que no es extraño que numerosos actores de la vanguardia poética latinoamericana se involucraran con los acontecimientos culturales y políticos de la Guerra Civil Española. Ciertamente, se ampliaron la indagaciones poéticas desde lo puramente estético hacia lo político, y

desde lo nacional hacia un terreno en donde el internacionalismo político adquirió preponderancia. Al mismo tiempo, se resignificaron la práctica de escritura y los imaginarios sociales en relación con el arte. La nueva instancia de ruptura de la vanguardia latinoamericana en esa coyuntura no fue con las formas socialmente aceptadas del arte, solamente, sino también con las formas de reproducción social de la figura de escritor. El quiebre se hace a un nivel más amplio, precisamente, con la figura de *intelectual de elite* que es central en las sociedades capitalistas y en las sociedades latinoamericanas emergentes en los procesos de modernización de principios de siglo.

Quien profundizó esta idea en la época fue José Carlos Mariátegui ([1926],1977) cuando definía a la vanguardia del arte como un impulso que implicaba la renovación formal y al mismo tiempo la trascendía. Por lo tanto, la conexión entre vanguardia estética y política para América Latina no era nueva, pero en la coyuntura de la Guerra Civil se cristalizó y quedó como un archivo imaginario en disponibilidad que sería reactualizado en futuras situaciones socio-culturales.

Como ha sostenido Beatriz Sarlo (1988) para la producción poética de González Tuñón, los textos vanguardistas de la guerra se pensaron como parte de la vida, es decir, se pretendió de manera muy consciente la anulación de la distancia entre obra y vida. *La vida*, en el caso de los textos de la Guerra Civil, remite a vida personal, social y política, pero sobre todo a la posibilidad de la muerte, enlazadas vida-muerte por la situación traumática de la guerra. Hay un doble camino que transitó la poesía tanto como los escritos en prosa de estos poetas: si por un lado el horror de la agresión

bélica le dio impulso a la escritura, por el otro también fue generada por la confianza en la resistencia revolucionaria popular. De este modo, podría decirse que fueron plenamente vanguardistas en la certeza de alcanzar una utopía: conectar una praxis vanguardista de escritura con una vanguardia política. Beatriz Sarlo, para el caso de la poética de Raúl González Tuñón, afirma que durante la Guerra Civil:

El mundo parecía moverse en las convulsiones de la modernidad que, bajo la figura de la revolución, prometía lo radicalmente nuevo. Los temas de la renovación estética y política encontraban un inmenso laboratorio en España. Como en Rusia, los intelectuales podían volver a sentir que el futuro es hoy, y la vida, como la había querido Breton, estaba ya mezclada con el arte (1988, 178).

Otras interpretaciones de la escritura de los poetas procedentes de la vanguardia en la guerra no pudieron dar cuenta de su existencia más que como acontecimiento político, lejos de lo que se esperaba de un poeta creacionista como Huidobro, por ejemplo. El nuevo desconcierto que generaron los poetas militantes del antifascismo pudo ser leído, en la mayoría de los casos, apenas como *propaganda política*. Cuando precisamente ponían en escena una posición política y estética, un abandono de la literatura de elites en favor de una poética que dejaba en suspenso la lírica de las formas para adentrarse en una épica del acontecimiento, en la construcción de un relato siempre fragmentario (aunque desearan dar cuenta de una totalidad

su factura sostiene un punto de vista -la resistencia al fascismo- para lo cual se concatenan diversos argumentos¹), casi siempre basado en aseveraciones políticas, pero muchas veces también vacilante, dudoso, casi silenciado por el horror.

TRANSFORMACIONES POPULARES DE LA VANGUARDIA POÉTICA LATINOAMERICANA EN ESPAÑA

En la Guerra Civil Española, los poetas vanguardistas latinoamericanos ensayaron nuevas formas verbales a partir de la exploración de la cultura popular. En ciertos casos, abrevaron en la tradición oral tanto como en la cultura popular española y retrabajaron en poesía no sólo las coplas de guerra, las canciones creadas por los milicianos, sino también toda una tradición oral asentada en el romance y la canción. Los romanceros y cancioneros de la guerra proliferaron en España y América Latina, los poetas que donaron sus poemas a estos cuadernos de guerra indagaron de manera directa o indirecta en esas formas. De ahí también que -además del asunto de la poesía constituido por la guerra- estas manifestaciones poéticas no hayan sido leídas como formas de la vanguardia, porque hay presupuestos muy arraigados acerca del elitismo formal vanguardista. Ciertamente, ese experimentalismo formal es una de las manifestaciones de la vanguardia, pero como se sabe, no la única. En la poesía argentina (así como en la poesía de otras naciones latinoamericanas) el contacto con un pasado y un presente

1 Eisenstein escribió en su diario del 7 abril de 1928: "El viejo cine filmaba un argumento desde varios puntos de vista. El nuevo cine edita un solo punto de vista a partir de varios argumentos" Citado en la película *El capital* de Alexander Kluge, 2008.

cultural popular no ha sido ajeno (cf. Altamirano-Sarlo, 1997).

En *La muerte en Madrid*, Raúl González Tuñón comienza el poema “Los voluntarios” con el siguiente epígrafe entre paréntesis:

(“Puente de los Franceses,
 nadie te pasa,
 porque los milicianos
 ¡qué bien te guardan!”²
 Qué bien te guardan, sí,
 qué bien te guardan,
 cubierta de ceniza la madrugada)

El retrabajo poético basado en la poesía popular es una forma evidente de conexión con aquellas formas del canto que circulaban en el periodo de la guerra. Pone de manifiesto la posibilidad de apropiación y transformación de esas formas por parte del poeta en función no sólo de establecer un puente comunicativo con el lector, sino de poner en *situación de guerra* a su propia poética.

En el caso de la poesía mucho más compleja de César Vallejo, se ha sostenido que en sus poemas póstumos el poeta cede hacia ciertas formas de mayor reconfiguración semántica (Américo Ferrari, 1972)³. Sin embargo,

² En verdad, tampoco es textual la cita, si nos atenemos a las versiones que circulan actualmente y a las que hemos accedido. http://www.rojoyazul.net/civilis/musica/canc_repub.htm consultada IX de 2012. Sin embargo, no sería posible afirmar si en la versión de González Tuñón hay una reescritura de la copla, aún en el entrecomillado o si se trata de otra versión de la misma canción.

³ Acerca del movimiento de la poesía en Vallejo, Ferrari dice: “Hay, pues, en *Trilce*, junto a una

no puede decirse que haya sondeado en las formas de la poesía popular, o que haya planteado en su poética una confianza en la comunicación. Así, en su primer poema de España aparta de mí este cáliz, “El himno a los voluntarios de la república”, se lee una llamativa aclaración entre paréntesis:

(Todo acto o voz genial viene del pueblo
y va hacia él, de frente o transmitidos
por incesantes briznas, por el humo rosado
de amargas contraseñas sin fortuna).

Contrariamente, la ilusión de la transparencia del lenguaje comunicacional fue muy explorada por Huidobro en este periodo. En algunos textos, como “Está sangrando España”, recurre a un didactismo que explaya una pedagogía política llana y que contrasta con sus imágenes creacionistas:

Unos hombres son duros, son insolentes y feroces
Otros hombres son sufrientes, son oprimidos e inconformes
Unos son victimarios y otros son víctimas

Es evidente que aquí no es posible advertir la novedad de las formas. Sólo se lee una sucesión de sentencias, afirmaciones, lugares comunes. Pero también hay imágenes creacionistas persistentes como:

voluntad de disolución de las formas poéticas tradicionales, una preocupación de organización y de orden, un esfuerzo por salvar o rescatar al lenguaje poético que, a cada instante, amenaza con hundirse en la incoherencia. En la última etapa –Poemas humanos y España aparta de mí este cáliz- Vallejo se orienta decididamente en esta dirección” (1972, 354).

Y hay un olor a sangre sobre la tarde del lenguaje cansado

Un agotamiento que produce la guerra y que nombra el lenguaje de la poesía. Sin embargo, en estos contrastes entre un lenguaje prístino y los modos creacionistas de construcción de la imagen, así como en las mixturas discursivas que este extenso poema combina (discurso didáctico, diálogo, épica, elegía) se producen nuevas formas de la poesía. Esta “novedad formal”, no obstante, tiene vinculación con la cultura popular tradicional y de la época tanto como con los modos urgentes del trazo bajo las bombas, sin abandonar la producción imaginaria vanguardista de su período creacionista que ya era parte de su formación cultural.

EL IMAGINARIO POÉTICO DEL BOMBARDEO

Si la recuperación de formas tradicionales y populares como los romances y las coplas, así como la reelaboración de consignas políticas permitían la afirmación de la lucha, otras formas, también trabajadas por el montaje lingüístico, pero a un nivel muy elemental, exponían el horror de la guerra. A partir de la destrucción aérea de las ciudades, se desplegó un amplio *imaginario del bombardeo* que se configura por un *inventario del desastre*, como se lee en “Canto sobre unas ruinas” de Neruda (forma tradicional del canto filtrada por la maquinaria vanguardista del montaje):

Todo ha ido y caído
brutalmente marchito.

Utensilios heridos, telas
nocturnas, espuma sucia, orines justamente
vertidos, mejillas, vidrio, lana,
alcanfor, círculos de hilo y cuero, todo,
todo por una rueda vuelto al polvo,
al desorganizado sueño de los metales,
todo el perfume, todo lo fascinado,
todo reunido en nada, todo caído
para no nacer nunca.

Sed celeste, palomas
con cintura de harina: épocas
de polen y racimo, ved cómo
la madera se destroza
hasta llegar al luto: no hay raíces
para el hombre: todo descansa apenas
sobre un temblor de lluvia.

Ved cómo se ha perdido
la guitarra en la boca de la fragante novia:
ved cómo las palabras que tanto construyeron,
ahora son exterminio: mirad sobre la cal y entre
el mármol deshecho
la huella –ya como musgos- del sollozo.

“Las palabras que tanto construyeron, / ahora son exterminio” ¿Son las palabras las que exterminan, son las palabras las que lo denotan, son las palabras las que han sido exterminadas? En las oscilaciones del sentido la poesía interviene esa realidad, la in-terfiere (cfr. Rosa, 19994) y es igualmente la poesía interpelada por esa realidad, porque la guerra deja sus marcas en la lengua. La huella de la tecnología bélica, que en ese momento tiene como símbolo más emblemático a los nuevos aviones caza-bombarderos alemanes, redunda en la dispersión de los objetos y en una nueva reunión en series discordantes: “mejillas, vidrio, lana, / alcanfor, círculos de hilo y cuero”.

La técnica de escritura (el montaje) actualiza la tecnología bélica con sentido contrario, no ya de destrucción, sino para articular una voz en medio del mundo destruido. Los obuses lanzados desde los aeroplanos destruyen la ciudad, dispersan los objetos y los reúnen en nuevas series delirantes. La poesía, en este sentido, construye un documento: denuncia, deja memoria. Si hay una mimesis, ésta se establece para acopiar lo disperso del mundo en series acumulativas, para agenciar lo desperdigado del mundo mediante una técnica de lo fragmentario: el montaje vanguardista. “Todo pasó rápidamente, como en el cine”, dice un poema de González Tuñón después de un bombardeo. La velocidad de las imágenes cinematográficas no hace más que poner en el centro no sólo el acontecimiento del bombardeo sino además la técnica del montaje. Esto que fue central en las vanguardias

4 Según plantea Nicolás Rosa (1999), desde una perspectiva socio-crítica, la literatura es definida como “un conjunto de enunciados de saberes sociales o socializados pero también una in-terferencia en esos saberes” (1999, 16) o, más adelante: “podemos sugerir que la poesía no tiene género, ni quizá estilo, sino básicamente es un sistema de interferencia tanto del mundo natural como del mundo racional y del mundo literario si entendemos que los mundos sólo son órdenes de la razón mientras que la poesía los desdeña” (1999, 26).

europas de la Gran Guerra, se inaugura para América Latina con la Guerra Civil: la vinculación entre modernidad tecnológica y modernidad escrituraria.

Al contrario de lo que planteaba Leo Spitzer acerca de la enumeración caótica en Withman, por ejemplo, en donde advierte grandes catálogos del mundo, el montaje en los poemas vanguardistas de la guerra pone en escena lo precario, fragmentario y efímero de la vida moderna. Frente a la destrucción urbana, no hay posibilidad poética de integración en un todo, en un “catálogo del mundo” porque el todo se ha desvanecido, “todo reunido en nada” dice Neruda, o como en el poema de González Tuñón “Los obuses 2” donde, si puede decirse que hay un catálogo, lo es del desastre y no de los bienes de la vida moderna:

Todo pareció quedar en orden pero era terrible.
Dos manos cortadas dentro de una guitarra,
un tiesto en el sombrero de la novia, un árbol en el cuarto,
las fotografías sin el menor rasguño
prolongando la falsa vida de los parientes, el recuerdo de la Exposición,
Joselito, Lenín, todo mezclado a olor a relámpago.

El paisaje de la guerra expone los efectos de la tecnología en el lenguaje. Así se lee en el comienzo de “Paisaje después de una batalla” de Neruda:

Mordido espacio, tropa restregada
 contra los cereales, herraduras
 rotas, heladas entre escarcha y piedras,
 áspera luna.
 Luna de yegua herida, calcinada,
 envuelta en agotadas espinas, amenazante, hundido
 metal o hueso, ausencia, paño amargo,
 humo de enterradores.

Estamos ante una sucesión de imágenes que al mismo tiempo que denotan (quizás más fuertemente gracias al título del poema) los despojos de la batalla, presenta una serie de elementos que escapan a esa inscripción referencial y enlazan imágenes más surrealistas que realistas.

En la poesía de la guerra no hay nostalgia, hay desolación y, ante la catástrofe, el escritor enmudece o ensambla una escena de escombros. Hablamos de la materialidad del escombros y no del imaginario de las ruinas. En el imaginario de la ruina (Huyssen, 2010) prevalece, precisamente, la corrosión del tiempo, la gradación de su paso. Por eso, en la *imaginación del escombros*, contrariamente, la destrucción incide de otro modo en la dimensión temporal: el derrumbe se produce en el instante presente e indica la precariedad del tiempo y del espacio actuales. Los efectos del bombardeo aéreo sobre la ciudad, aunque pueda decirse que dejan una ruina -como en el poema de Neruda- dejan en verdad un despojo de la ciudad violentada, en su sentido más literal y restringido, un cúmulo de

cascajos y restos de construcciones urbanas derribadas, imágenes de la expresión brutal de la modernidad.

Los paisajes urbanos delirantes de la invención poética son los que pueden verse en directo en la ciudad bombardeada y el poeta los reconstruye. En la crónica “Vicente Huidobro habla desde Madrid”, el poeta dice:

En cierto barrio, las calles ofrecen visiones extrañas, como de una película increíble. Sería interminable describir esas visiones. Puertas que se abren sobre el vacío, ventanas de vértigo en medio del espacio, sostenidas por hilos invisibles, escalas dantescas que suben a las cimas inesperadas y parecen llevar las almas a la región de los grandes vientos. Hay por allí un muro en ruinas, en el cual se ve, a la altura del cuarto o quinto piso, un sombrero de mujer colgado de una percha. Es algo tan patético que uno queda estupefacto frente a la casa destruida, llena de emociones, llena de muerte y con un recuerdo de la vida aferrado a las paredes. En otra casa hay un sillón en equilibrio sobre dos tablas, esperando al acróbata fantasma que deberá venir a la hora de la luna a espantar a los curiosos (Huidobro, 1993, 222).

Las series enumerativas y de repetición concurren para elaborar una escena urbana o rural (un territorio) después de haber sufrido un ataque aéreo. Allí se instalan los sujetos: los cuerpos de las víctimas urbanas, como se lee en el poema de Córdova Iturburu “Divertissement más o menos sombrío, o un fusilamiento cada 9 minutos”:

Ya no cabalgan en el viento las alegres banderas.
 No hay alegres banderas para el alegre viento.
 Sólo hay cadáveres, cadáveres, cadáveres.
 Una montaña de cadáveres en campos de cadáveres.
 Mutilados cadáveres tristes, cadáveres olvidados
 recordados cadáveres helados abandonados cadáveres solitarios
 pobres cadáveres sucios haraposos cadáveres desgarrados...

CRISTALIZACIÓN DE UN IMAGINARIO SOCIAL DEL POETA ACTUANTE

En la Guerra Civil, los escritos se concibieron como formas de la resistencia ante la violencia bélica, por su carácter polémico y combatiente también se propusieron como formas de apuntalamiento de la resistencia y la revolución. Por eso, estos textos se afirmaron como acciones. Los escritores los concibieron en su aspecto performativo, como actos. Vallejo en su discurso del II Congreso de Escritores Antifascistas, titulado “La responsabilidad del escritor” declaró:

Arquímedes dijo: “Dadme un punto de apoyo, la palabra justa y el asunto justo y moveré el mundo”, a nosotros que poseemos ese punto de apoyo, nuestra pluma, nos toca, pues, mover el mundo con estas armas.

“Mover el mundo”, dice Vallejo, “cambiad la vida” sentenciaba Arthur Rimbaud, idea que puso en marcha la vanguardia, y la famosa frase de Marx

y Engels sentenciaba: “Los filósofos no han hecho más que *interpretar* el mundo de diferentes maneras; ahora bien, importa transformarlo”(citado en Chiarini 1964, 26 y 27). Movimiento, cambio, transformación de la vida y junto con ella, del arte. La emergencia de la nueva imagen del poeta, como “poeta responsable” estuvo guiada por las ideas como: “contra el fascismo” y “en defensa de la cultura”, las cuales fueron verdaderamente algo más que un eslogan, formaron parte de la experiencia en común de la cultura en esos días, de la inmersión directa de los actores de la cultura en la guerra (escritores no solamente españoles, sino latinoamericanos, norteamericanos y de diversas naciones europeas, cfr. Binns, 2005).

González Tuñón decía en un discurso -“Los escritores en la pelea”- que había dado en febrero del 36, en Buenos Aires, cuando el Frente Popular ganaba las elecciones en España, y reforzando el ideario de la “defensa de la cultura contra el fascismo”:

No escribimos poemas para las novias ansiosas, ni obras de teatro para las digestiones fáciles, no pintamos cuadros para las alcobas [...] **Ahora estamos metidos en la realidad del mundo sin menoscabar nuestra condición de artistas, ahora nos declaramos solidarios con la clase llamada a dirigir el mundo nuevo**, ahora estamos al servicio de la dignidad humana. [...] los nietos de los burgueses de fin de siglo adivinan la marca de un automóvil por el ruido, pero se quedan fríos cuando oyen un poema nuevo o ríen estúpidamente ante un cuadro de Picasso [...] (2011) (mi subrayado).

En la Guerra Civil, esta perspectiva acerca del nuevo imaginario de la vanguardia pareció tener un anclaje y ponerlo a prueba. Una nueva figura, la “del escritor responsable frente a la historia”, como decía Vallejo o “el poeta solidario con la clase obrera”, como lo entendía González Tuñón. Neruda escribió en 1937:

Recibo cada día solicitudes y cartas amistosas que me dicen: deponga usted su actitud, no hable de España, no contribuya a exasperar los ánimos, no se embarque usted en partidismos, usted tiene una alta misión de poeta que cumplir, etc., etc. Quiero responder de una vez por todas que, al **situarme al lado del pueblo** español, lo he hecho en la conciencia de que el porvenir del espíritu y la cultura de nuestra raza dependen directamente del resultado de esta lucha (mi subrayado) (Claridad, [1937], 1973).

“La alta misión del poeta” había cambiado radicalmente, porque escribir era poner en acción un punto de vista ideológico, como dice Neruda “situarse al lado del pueblo” literalmente un posicionamiento, un lugar. De este modo, el poeta ya no es el guía espiritual (el que va adelante) pero tampoco el guía político: es el responsable frente a los acontecimientos bélicos, el solidario con la clase oprimida, el que se ubica junto al pueblo. Queda en evidencia que la relación élite-masa se invierte en este imaginario con respecto a las posiciones tradicionales, incluso, del marxismo ortodoxo: el intelectual no se figura como el guía de la masa, sino que, según la interpretación que hizo de sí misma esa intelectualidad en su imaginario social, la masa dilucidaba

el lugar que debía ocupar el poeta en ese espacio social en crisis. No se trata nada más que de hablar de la guerra, sino de estar en la guerra, posicionarse, y adoptar una determinada imagen de escritor.

En González Tuñón, acaso el poeta que más trabajó para elaborar una imagen sin fisuras, sin dudas frente al sostenimiento de la resistencia y la revolución, un claro quiebre se produce al considerar el lugar de la víctima, los niños, los sujetos más débiles cuya muerte impugna toda acción bélica:

Quando todo pase, suponiendo que llegue a ver el cambio fundamental, ya estaré entristecido, casi cómplice [...] porque bailé en la esquina de un 14 de julio mientras un niño moría en Madrid (“Regreso a París”, 2011).

La imagen del poeta aunque aparezca sólida, compacta, es por momentos frágil, duda, se desvanece. Se quiebra cuando la certeza por la muerte humana inunda la poesía y la palabra poética pareciera ser el único lugar donde nombrar lo innombrable del horror tanto como lo imposible escondido en la expectación del futuro incierto y del futuro deseado, en la utopía. Si bien las convicciones políticas definen esa imagen del *poeta actuante* que acompaña las decisiones populares en la guerra, esa imagen también decae, se ensombrece, se ve a sí misma en duda de sus acciones y casi cómplice del horror.

De este modo, en este recorrido sucinto, es posible afirmar que los imaginarios más consolidados, tanto poéticos como sociales, que han dado origen a una comprobación crítica muy expandida, esto es, el giro social de

la poesía vanguardista en Latinoamérica, en verdad contiene el germen de una resignificación de la vanguardia. Estos imaginarios sociales del poeta ligado a causas políticas y populares, tanto como los imaginarios poéticos que dan testimonio del horror de la guerra conformaron una colección de imágenes, un archivo que sería reactualizado en la futura literatura latinoamericana, cuando a partir de los años 60 se vuelva a preguntar con insistencia y urgencia por el lugar de los escritores y la escritura literaria en el campo político y social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”. En *Ensayos argentinos, de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Córdova Iturburu, Cayetano. “Divertissement más o menos sombrío o un fusilamiento cada nueve minutos”. En *El viento en la bandera*, Buenos Aires: Editorial Nova, 1945.
- Chiarini, Paolo. *La vanguardia y la poética del realismo*, Buenos Aires: Ediciones La rosa blindada, 1964.
- Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*, Caracas: Monte Ávila, 1972.
- González Tuñón, Raúl. “Regreso a América”, “Los escritores en la pelea”,

- “Los obuses 2” , “Los voluntarios”. En Julia Miranda (prólogo y notas) *La muerte en Madrid, Las puertas del fuego, 8 documentos de hoy*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Huidobro, Vicente. “Vicente Huidobro habla desde Madrid”. En *Textos inéditos y dispersos*. En José Alberto de la Fuente (recopilación, selección en introducción). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993.
- _____. “Está sangrando España”. En *Obra poética*. Edición crítica. Cedomil Goic, coord. Madrid: Colección Archivos, 2003.
- Huysen, Andreas. “La nostalgia de las ruinas” en *Modernismo después de la posmodernidad*, Buenos Aires: Gedisa, 2010.
- Kluge, Alexander. *El capital* (film), 2008.
- Mariátegui, José C. “Arte, revolución y decadencia” [1926]. En *El artista y la época*, Lima: Minerva-Miraflores, 1977.
- Neruda, Pablo. “Documento”, *Claridad* N° 316, Buenos Aires, 1937. En *AAVV, Los que fueron a España*, Buenos Aires: Ediciones de Crisis, 1973.
- _____. “Canto sobre unas ruinas”, “Paisaje después de una batalla” [1938]. En *España en el corazón incluido en Tercera residencia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.
- Pizarro, Ana. “Vanguardia literaria y vanguardia política en América Latina”. En *Araucaria de Chile* N° 13, 1981.
- Rosa, Nicolás. “Razones de uso”. En *Usos de la literatura*. Valencia: Tirant lo Blanch, 1999.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

- Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, 1955.
- Vallejo, César. “Himno a los voluntarios de la República”, “Masa”, “La responsabilidad del escritor”. En *España, aparta de mí este cáliz*, Obras completas, Tomos I y II, Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.
- Williams, Raymond. “La política de la vanguardia”. En *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 2002.