

Utópicos del lenguaje en los vanguardismos hispanoamericanos

Alfonso FERNÁNDEZ GARCÍA. Universidad de Oviedo

Los distintos «ismos» de las vanguardias hispanoamericanas impulsaron con estruendo una renovación poética que ya había iniciado el modernismo. La función del arte entra en crisis al mismo tiempo que se promueven diversas propuestas para la creación de un nuevo lenguaje. A vueltas con el juego y la pretenciosidad de la vanguardia, en ocasiones, el juicio de la crítica o de los propios autores ha devaluado el valor que algunos de los planteamientos estéticos más utópicos han tenido como punto de partida de otras escrituras posteriores, aparentemente ajenas.

No es lugar esta comunicación para establecer toda esa red de dependencias y relaciones. Me ceñiré a intentar explicar en qué consistió aquella utopía de crear un nuevo lenguaje poético en la Torre de Babel de los vanguardismos.

La metáfora de la primera vanguardia guarda aún una relación estrecha con la mimesis realista. El poeta establece igualdades y relaciones sorprendentes, en ocasiones humorísticas, chocantes, pero no se despegaba por completo de la analogía por curiosa que ésta sea. El ejemplo que cito es un fragmento de una de las colaboraciones de Borges en la revista *Vltra* de Madrid:

Uncida por el largo aterrizaje
la catedral avión de multitudes quiere romper las amarras
y el ejército fresca arboladura
de surtidores-bayonetas pasa
el candelabro de los mil y un falos.
Pájaro rojo vuela un estandarte
sobre la hirsuta muchedumbre estática.
(*Vltra*, nº 3, Madrid, 20-II-1921)

Crear imágenes mediante la palabra –que no re-crear– se convierte en el objetivo prioritario. Observando un caligrama como «La capilla aldeana» (Huidobro 1976, 130) y «Paisaje» (Huidobro 1976, 249) de Huidobro, o los incluidos en el libro *Li-Po y otros poemas* de José Juan Tablada, no podemos sino sorprendernos de la simplicidad del planteamiento: el poeta pretende potenciar los valores plásticos de la palabra mediante el diseño gráfico de líneas que trazan un dibujo esquemático de fácil reconocimiento, donde el texto completa la redundancia nombrando

aquello que configura. La propuesta o el intento de potenciación del lenguaje poético resulta un arma de doble filo, ya que la pobreza del discurso se deslía en el cierre entre patético y cándido del dibujo que sustenta. El artulugio se convierte entonces en un dispositivo denegador de aquello que pretendía demostrar.

Sin embargo, hay que considerar que el verdadero interés de las vanguardias, en muchos casos, no es el resultado último de sus propuestas sino la reflexión crítica incesante y aguda sobre el hecho artístico, entendido este cuestionamiento obsesivo como una urgencia, una necesidad que se convierte en el centro de la creación artística. El texto poético desvela a cada paso el artificio que lo sustenta, del mismo modo que los cubistas asumen como norma ética mostrar al público la esencial bidimensionalidad del cuadro. La representación pone al lector o al espectador en el punto de vista del autor, no para hacerle asumir una perspectiva subjetiva sino para situarlo en el mismo instante de la creación. Huidobro lo explica en uno de sus manifiestos, titulado «Época de creación» (1976, 750):

Inventar consiste en hacer que las cosas que se hallan paralelas en el espacio se encuentren en el tiempo y viceversa, y que al unirse muestren un hecho nuevo.

El texto vanguardista busca seducir al lector con un ritmo vertiginoso de imágenes y metáforas. El movimiento es la idea clave: el movimiento de la deformación caricaturesca, de la elipsis más abrupta, de la heterogeneidad de los elementos y las referencias. Pero también el deseo de simultaneidad de todas esas sensaciones, donde el salto constante, el corte o la síncopa reiterada parecen lograr tal grado de velocidad que se produce el efecto contrario: la suspensión del tiempo, transcribir el instante, fotografiar lo fugaz (Huidobro 1976, 295):

Sobre la nieve se oye resbalar la noche

La canción caía de los árboles
Y tras la niebla daban voces

De una mirada encendí mi cigarro

Cada vez que abro los labios
Inundo de nubes el vacío

En el puerto
Los mástiles están llenos de nidos

Y el viento
gime entre las alas de los pájaros

Yo en la orilla silbando

Miro la estrella que humea entre mis dedos

Y bien, toda esa diversidad tiene en la mirada el nexo de unión preciso. Más que una focalización que remita a un sujeto poético emotivo, se trata de una visión alejada, dispuesta para el trueque y la conexión de realidades heterogéneas. La impersonalidad de un objetivo que desdeña cualquier perspectiva ordenadora o cualquier clase de armonía.

Sin embargo, ese ojo "antipasatista", antiacademicista, enemigo de toda sentimentalidad, cobra cierta inercia hacia la acumulación y la repetición de modelos supuestamente originales. El espejismo de lo novedoso da paso a la primacía del ingenio, vacío de otro objetivo que la sorpresa. Uno de tantos ejemplos posibles podría ser el humorismo caricaturesco de Oliverio Girondo en *Calcomanías* (1925). El texto pertenece al poema «Semana Santa» (1991, 129):

¡Cristos ensangrentados como caballos de picador! ¡Círios que nunca terminan de llorar! ¡Concejales que han alquilado un frac que pertenece a las Magdalenas! ¡Cristos estirados en una lona de bomberos que acaban de arrojar de un balcón! ¡La Verónica y el Gobernador... con su escolta de arcángeles!

Muchos autores encontraron en este camino el agotamiento de su poética en el callejón sin salida de la ruptura convertida en tópico. Otros, como Borges, construyeron una nueva escritura sobre los escombros de su anhelo vanguardista. Desde esa atalaya, Borges recupera la tradición literaria descreído de la originalidad, de modo que todo gesto es un eco o una resonancia de algo ya revelado, el escritor recrea fragmentos de un discurso infinito que fluye eternamente —*El Hacedor* (1960) se cierra con un «Arte Poética» que termina así (Borges 1990, 162):

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Itaca
Verde y humilde. El arte es esa Itaca
De verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable.

Herederó de la literatura clásica, el autor, según Borges, debe de estar

receptivo al mecanismo de vasos comunicantes que implica la realidad y sus representaciones, el eterno retorno de la misma historia.

Sin duda, la vanguardia generó un exceso de esnobismo que desacreditó parte de sus logros. Dirijamos nuestra atención a algunos de los autores que no abandonaron la actitud crítica inicial. La reflexión en torno al lenguaje, a la comunicación, al conocimiento y la poesía derivó hacia direcciones bien distintas en lo que se ha dado en llamar «segunda vanguardia» –Yurkievich (1984b, 22) menciona a *Trilce*, *Residencia en la tierra* y *Altazor* como representantes principales de ese giro hacia la interiorización y el conflicto abierto contra la sociedad. En mi análisis incluyo dentro de este grupo, por afinidad de intenciones y sentidos, a *En la masmédula*, de Gironde.

El carácter lúdico e irreverente de los textos vanguardistas acogía un aspecto que inmediatamente cobrará especial relieve en la evolución de esa escritura: lo denominaremos «feísmo», término que nombra la consecuencia directa de la disposición creadora del artista de vanguardia, especie de demiurgo generador de estructuras distintas a la realidad.

La tradicional idea de belleza como ámbito o fin propio del arte, que ya había iniciado su transformación mediante la incorporación de contenidos que se centraban en los aspectos negativos, siniestros o telúricos de la realidad (me refiero al realismo y al naturalismo, este último con una amplia y rigurosa base teórica), sufre un cambio diametral en su concepción con las nuevas directrices estéticas de los vanguardismos.

El eje de tan esencial giro en las líneas de fuerza de la estética tradicional no es otro que una profunda reflexión acerca de la creación artística: la famosa afirmación creacionista de V. Huidobro y P. Reverdi, el “lirismo multilíneo” de los futuristas, los “poemas objeto” de A. Breton, etc, plantean el poder creador del artista, la posibilidad de crear obras “auto-referenciales”, entidades donde la representación cobra sentido por sí misma, sin necesidad de una dependencia precisa con la realidad. En palabras de G. Apollinaire: “Esta tendencia creadora se extiende a todo el universo. La pintura ya no es un arte reproductor, sino creador” (Azara 1990, 92). El autor, por tanto, posee la capacidad de modificar el ser de las cosas y crear realidades nuevas.

De este modo, es conveniente delimitar dos fases distintas en dicha dinámica: un primer momento representa la mezcla indisoluble de contenidos que el consenso general entiende como “bellos” y “feos” a fin de expresar con mayor fidelidad una visión de la realidad, o bien, se atribuye a lo siniestro un valor de belleza mediante un proceso de sublimación inverso e irónico (Nobile 1972, 77):

El expresionismo hizo de la fealdad una nueva belleza y de lo horrible una foma paradójica de lo sublime.

Finalmente, el segundo estadio de la estética feísta resulta del cuestionamiento teórico del propio lenguaje artístico, e implica la transformación y deformación del signo en la búsqueda de nuevos códigos de expresión.

Ramón Gómez de la Serna, atento siempre a las nuevas tendencias, apunta la presencia evidente de esta línea de fuerza en el arte moderno (Martínez Collado 1988: 195):

No debemos describir lo que nos enseñen, sino interpretar ese deseo de cantar otra cosa que brota de las visitas: aquel patio lleno de pájaros borrachos que había en el gran patio de la bodega. (Esqueleteado de los detritus morados de los racimos que tienen en borrachera a los barriles acostados en su catre de horquilla)

En este estado de civilización puede maniobrar [la poesía] con lo escatológico como hasta hoy se ha maniobrado con lo simple y con la copia de la realidad. (Los que transportan carne a las carnicerías desapean las bestias abiertas en canal como si fuesen bañistas).

[...]

Si, según el axioma keyserligniano, los grandes problemas de la vida no se solucionan si no se aniquilan, el arte nuevo tiende a solucionar el incansable problema de la belleza aniquilando lo bello.

Sobre lo bello se levanta lo inexplicable que siempre se había callado dando sólo lo ritualista y lo acostumbrado.

De su observación destaca la dualidad establecida de lo "ritualista y acostumbrado" frente a lo "inexpresable". En la tensión derivada de esta dicotomía se perfilan las convicciones estéticas de Vallejo, Neruda, Huidobro y Girondo, entre otros, que hacen de lo "inexpresado" y lo "inexpresable" el centro de su motivación poética, al margen de ideas preconcebidas de belleza, hasta alcanzar los límites de su propia expresión.

Desde un principio, la poética de Girondo revela un interés evidente por incluir ciertos rasgos feístas. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* correspondería a esa primera fase feísta, marcada por un intento de identificación de la escritura con la "(im)pureza" de lo real.

El despliegue descriptivo de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* dispone una serie ininterrumpida de imágenes unidas por un sentido humorístico, una mecánica ingeniosa entrecortada por chocantes elementos feístas:

Salen unos ojos pantanosos, con mal olor, unos dientes

podridos por el dulzor de las romanzas, unas piernas que hacen humear el escenario.

(Molina 1991, 55)

Hembras con ancas nerviosas, un poquito de espuma en las axilas, los ojos demasiado aceitados.

(1991, 65)

El tono festivo de *Calcomanías* diluye esta tendencia sobre la base de una imagerie brillante y paródica. *Espantapájaros*, sin embargo, constituye un paso más hacia la "explosión feísta" de *Persuasión de los días* y la voluntad de crear nuevas formas lingüísticas a partir de una estética del límite en su última obra, *En la masmédula*.

La variante que aporta Girondo en *Espantapájaros* está imbricada en el mecanismo de lo grotesco que recorre todo el libro. Entre sus textos encontramos escenas nauseabundas descritas con minuciosidad o un lenguaje de rechazo que acoje en toda su fealdad la imprecación:

Me estrechaba entre sus brazos chatos y se adhería a mi cuerpo, con una violenta viscosidad de molusco. Una secreción pegajosa me iba envolviendo, poco a poco, hasta lograr inmovilizarme. De cada uno de sus poros surgía una especie de uña que me perforaba la epidermis.

(1991, 189)

Que los ruidos te perforen los dientes, como una lima de dentista, y la memoria se te llene de herrumbre, de olores descompuestos y de palabras rotas.

Que te crezca en cada uno de los poros, una pata de araña; que sólo puedas alimentarte de barajas usadas y que el sueño te reduzca, como una aplanadora, al espesor de tu retrato.

(1991, 197)

La publicación de *Persuasión de los días* (1942) desvela la profunda evolución de esa visión feísta en la obra del poeta argentino. El recurso formal trasciende su mero valor estético para manifestar esa disolución que provoca la angustia. El discurso exagera sus capacidades de repulsión en el nivel formal y de contenido. Palabras como *miasma*, *vómito*, *asco*, se reiteran con obsesiva insistencia. Temáticamente *Persuasión de los días* se centra en la energía degradadora de la muerte, en los síntomas decadentes de la existencia, la pérdida de la pureza natural y la presencia inexpressable de la nada y el vacío. Buen ejemplo de ello son los poemas titulados: "Es la baba", "Invitación al vómito" o "Ejecutoria del miasma":

Este clima de asfixia que impregna los pulmones

de una anhelante angustia de pez recién pescado.
Este hedor adhedivo y errabundo,
que intoxica la vida
y nos hunde en viscosas pesadillas de lodo.
Este miasma corrupto

(1991, 272)

Tales versos recuerdan un planteamiento similar, el de Pablo Neruda en la *Segunda Residencia en la Tierra* (1935), donde la poesía intenta reproducir la cualidad de lo real. Para ello nombra el cuerpo con detalle fisiológico, lo rodea de materia degradada y describe la huella de la muerte en los objetos y en los seres vivos (Neruda 1983, 86):

Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,
a hospitales donde los huesos salen por la ventana,
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
a calles espantosas como grietas.

Hay pájaros con color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que deberían de haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.

La estética feísta de Neruda y Gironde se deduce del compromiso ético de no desvincular la poesía de la realidad; lejos, por tanto, de la «imagería» vanguardista en torno a una abstracta idea de modernidad. Cito, por ejemplo, el siguiente fragmento del poema «Estatuto del vino», incluido en una trilogía que, significativamente, Neruda titula «Tres cantos materiales» (1983, 113):

Hablo de cosas que existen. Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando!
Hablo de la saliva derramada en los muros,
hablo de lentas medias de ramera,
hablo del coro de los hombres del vino
golpeando el ataúd con un hueso de pájaro.

Estoy en medio de ese canto, en medio
del invierno que rueda por las calles,
estoy en medio de los bebedores,
con los ojos abiertos hacia olvidados sitios,
o recordanco en delirante luto,
o durmiendo en cenizas derribado.

Ambos autores participarían de la siguiente afirmación de Jean Paul Sartre en *Qué es la literatura* (Aguirre 1979: 437):

Creo que ya no definiremos la belleza por la forma, ni siquiera por la materia, sino por la densidad del ser.

Tanto en la obra de Neruda y Gironde como en la de Huidobro, tras los primeros textos propiamente vanguardistas, el centro de atención se desplaza de la metáfora a la deconstrucción lingüística (como era lógico, la metáfora irracional abrió el camino a un replanteamiento de la comunicación poética).

Altazor es es la obra paradigmática de esa evolución. El texto culmina su progresión desestructurante en la serie fonética del Canto VII, que expresa el despojamiento definitivo de toda rémora de codificación utilitaria, es la expresión pura, el grito alegre de la liberación. Ciertamente, en ese espacio mítico ya nadie puede acompañar a *Altazor*, ni siquiera el autor. Pero el viaje, a pesar de las apariencias, no ha sido un fracaso. El puro grito indescifrable se asemeja a la Itaca de Cavafis: lo importante es el viaje. A lo largo del trayecto, el lenguaje demuestra sus potencialidades. Mediante el juego vamos de la metáfora radical, del humorismo inicial a la combinación azarosa, a las variaciones y permutaciones de elementos lingüísticos.

En *Altazor*, Huidobro no se abandona a la inercia metafórica en la que se hundían ya los primeros vanguardistas. Al contrario, su apuesta es impulsar una huida hacia adelante del texto poético como ariete de la liberación del lenguaje sin ataduras semántico-pragmáticas. La utopía lingüística-poética de Huidobro es también una forma de pureza, bien distinta de la poesía pura de Juan Ramón Jiménez, pero copártcipe del mismo deseo de libertad, densidad y depuración.

Proyecto desmesurado el de Huidobro, la culminación de esa utopía es un estadio imposible para la práctica comunicativa, pero sigue un curso lógico y, podríamos decir, verdadero desde el punto de vista teórico. *Altazor* progresa a modo de argumentación, establece unas premisas iniciales en el «Prefacio» (1976, 382):

Un poema es una cosa que será.

Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.

Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser.

Con desmesura obligada, cumple cada uno de los pasos que el razonamiento de deconstrucción precisa, de tal manera que la «reducción al absurdo» será un paso más de la argumentación -Canto III- (1976, 406):

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos como iluminados
Otra cosa cosa buscamos

Sabemos posar un beso como una mirada
 Plantar miradas como árboles
 Enjaular árboles como pájaros
 Regar pájaros como heliotropos
 Tocar un helicóptero como una música
 Vaciar una música como un saco
 Degollar un saco como un pingüino
 Cultivar pingüinos como viñedos

Por eso el Canto VII es diametralmente distinto al ruido que componen los poemas futuristas de Marinetti. Lo que éste último manifiesta es una imitación de la nueva música de la modernidad tecnológica y alucinada. Huidobro, al contrario, emprende un largo camino para aproximarse a la idea utópica del lenguaje autosuficiente, adánico, pura creación y, por tanto, generadora de una forma de comunicación que equivale a una nueva realidad. Un esfuerzo así sólo puede ser fruto de un radical desdén por la sociedad, sólo cabe en el pensamiento utópico de la regeneración social por la deconstrucción del pragmatismo lingüístico que es inherente al modelo burgués.

No suele destacarse la voluntad desafiante de Huidobro en *Altazor* como una actitud que trasciende lo puramente textual. Los autores que como él han progresado en el análisis vanguardista hasta sus últimas consecuencias, desembocaron en un compromiso social y político que transformó su poética por la propia dinámica que ella había creado (es el caso de Oliverio Girondo, Pablo Neruda o César Vallejo).

Con útiles distintos, Girondo comparte la misma ilusión: el último de sus libros, *En la masedula*, aborda lo que podríamos denominar "estética del límite", donde ya no tiene un papel esencial la imagen de lo repulsivo sino el trastocamiento y la deformación del lenguaje. El signo sufre una deconstrucción fonética y sintáctica que pretende lograr la unidad entre significante y significado. Nos encontramos, por tanto, ante la mencionada corriente estética que alcanza un trazo feísta desde el cuestionamiento del valor del signo y la representación: las cacofonías, el desorden sintáctico, la fragmentación discursiva, la desproporción hiperbólica, la insistencia en vocablos referidos a sentimientos de "náusea" y "asco", se aglutinan, de forma sólo aparentemente caótica, para restituir al lenguaje su valor expresivo natural.

Aunar fondo y forma, esa es la utopía del lenguaje en que ha desembocado la «tradición de la ruptura». Frente a la exaltación ultraísta de la metáfora -característica de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías*- y a la imagen feísta de *Espantapájaros* y *Persuasión de los días*, la última obra de Girondo establece la preponderancia de lo que denominaremos «imagen amorfa» -Aldo Pellegrini (1986, 40) utiliza este término para contraponerlo al de imagen concreta. Consiste en la expresión de vagas imágenes inconcretas, fruto de las yuxtaposiciones de palabras y los efectos aliterativos:

Son borra viva cato descompases tiritito de la sangre

[...]

Son estertores malacordes óleos espejismos terrenos

[...]

Laxas fibras orates en desparpada fiebre musito por mi doble
(Molina 1991, 409)

nimios saldos terráqueos en colapso y panentrega extrema
desde las ramas óseas hasta la córnea pánica

(1991, 423)

Menos rodante dado

deliquio sumo síquico que mana del gozondo

sed viva

(1991, 455)

Girondo dispone, en ocasiones, series redundantes de imágenes que aluden a un mismo centro de referencia, donde se acumula un desmesurado bagaje metafórico, con un valor eminentemente enigmático (1991, 457):

Es una intensísima corriente

un relámpago ser de lecho

una dona mórbida ola

un reflujó zumbo de anestesia

una rompiente ente fluorescente

[...]

es la sed de ella ella y sus vertientes lentas entre muertes que

estrellan y disgregan

aunque Dios sea su vientre

La presencia de imágenes que podríamos llamar “concretas” –y que remiten a la metáfora ultraísta– es muy escasa. Cabe citar:

Mito

mito mío

acorde de luna sin piyamas

(1991, 456)

con un pezgrifo arco iris en la mínima plaza de la frente hay que
buscarlo

al poema

(1991, 411)

pero la luna intacta es un lago de senos que se bañan tomados de
la mano

(1991, 426)

El constante desorden sintáctico, semántico y gramatical aumenta, si cabe, la incertidumbre de la lectura (1991, 437):

Cobayo
líbido engendro digo de puna
que enqueña el aire
y en uniqueja isola su yo cotudo de ámbito telúrico

Yo cobayo de altura

El énfasis expresivo alcanza una saturación que implica el aumento del «peso semántico» de la palabra repetida, la expansión de su significado hacia sentidos más absolutos mediante la desproporcionada repetición y transformación morfológica de fonemas y vocablos, convertidos en motivo generador de multitud de poemas como los titulados “Cansancio”, “Mi lumía” o “El puro no” (1991, 417):

El NO
el no inóvulo
el no nonato
el noo
el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan noan
noan
y nooan
y plurimono noan al morbo amorfo noo

El recurso más llamativo de la construcción lingüística emprendida por Girondo en *En la masmédula* es la formación de vocablos estraños a la norma léxica habitual. «Sotopausas», «chupaporos», «plecoito», «descentratelura», «agrinomnes», etc., son ejemplos, entre otros muchos, de palabras generadas por los principios de combinación fonética y amplificación semántica.

“Superpalabras”, “supervocablos” o, el término empleado por Saúl Yurkievich: “palabras-vasija” (1984a, 166), fomadas por la yuxtaposición de dos o más vocablos.

En el transcurso de los poemas se suceden un sinfín de “conglomerados sonoverbales”, cuya formación varía según tres tipos de modelos:

A) La composición por añadido de uno o más prefijos: Prefugas, ahonde, autosondeos, sosoplos, enlagada, refluído, enlunamientos, adrroto, polimellado, plecoito, cocopleonismo, amente, axotro, pregárgolas, amústios, contelúricos, pluslagrimales, poseños, preausencia, cotedio, plusramera, lubella, lumía, codeleite, pentotal, desquejido, trazumos, plexilio, circunroe, reconcubitedio.

B) Los neologismos: Segismundeando, arpegialibaraña, lubidulia, golosidalobe, esqueleteando, tatoconco, tatacombo, ulululululula, yollando, gong.

C) La yuxtaposición de dos o más palabras para formar una unidad semántica compleja (esta reunión obliga, a veces, al apócope de alguna de las palabras que la forman): Mitoformas, olavecabracobra, almamasa, erofrote, metafisirrata, resumiendos, podrelengua, ascucanes, sextotumba, lorosimio, dubiengendros, desentratelura, venusafrodea, eropsiquisedas, demonoave, meditaturbio, luzlatido, poslodocosmos, ascopez, luniemisferios, pezvelo, grifosones, nubecosa, soplosorbos, grisgrises, pudresienes, estepandando.

En último término, la operación léxica que formalizan estas "palabras complejas" se define por un claro mecanismo de condensación: la fusión de dos o más significantes que vienen a reunirse en una sola unidad léxica, la superposición, en fin, de dos o más imágenes en el interior de la memoria.

Los vocablos que anteriormente hemos llamado "superpalabras" suponen un importante aluvión connotativo. De la amplificación significativa que produce la fusión de conceptos divergentes en una sola unidad léxica se deriva un tipo de imagen imprecisa o inconcreta, donde lo visual y lo auditivo confluyen con inesperada eficacia plástica: «sexotumba», «maramor», «pezgrifo», «excrecreencias», «noztivozmusgo», etc. Esta yuxtaposición de palabras produce una metáfora "instantánea" que surge de un principio elíptico extremo.

Similar procedimiento define otro modelo de creación de imágenes. Este, mediante una curiosa adjetivación sustantiva, donde parejas o series de sustantivos y adjetivos -sin conectores intermedios- se presentan con la ambigüedad de quién califica a quién: «burbujas madres», «videntes demasiado nadie», «estertores malacordes óleos», «noche tótem», «acordes abismos», «bostezos leopardos», «límites perros», «laxas fibras orates», «catervas súcubos sexuales», «pregárgolas sangrías», etc.

Precedente claro de este principio creador es el artículo "*Las palabras y lo indecible*" (1936) de Ramón Gómez de la Serna. En él formula la libertad de la palabra para transformarse y combinarse con afán de mezcla (Martínez Collado 1988, 184 y 195):

La nueva poesía y la nueva literatura han libertado las palabras, y las palabras obran por su cuenta, según una ley inconsciente y segura.
[...]

Esa atención que se fija en lo más distraído, que crea nuevas serpiantes de palabras, que desacata las lógicas y las amonestaciones por medio de trabalenguas, es el gran alivio de los presupuestos.

Gómez de la Serna propone, incluso, algún ejemplo de esa liberación de los vocablos (aunque muy moderadamente respecto al despliegue creador de Gironde): «esqueletado», «nomeolvides». Recordemos también el famoso título de su autobiografía, *Automoribundia*.

La estética feísta y la lógica del límite de *En la mismédula* y de *Altazor* son el resultado de una progresión creativa coherente que parte del planteamiento adánico de la vanguardia. El conflicto entre representación y realidad tuvo otras respuestas en Vallejo, Pablo de Rokha y otros, también en los mencionados Gironde, Huidobro y Neruda. La urgencia política obligó a crear otras poéticas pero la libertad estética de todas esas opciones se funda, en buena medida, sobre el rupturismo utópico que subyace en estas obras que dieron un paso más allá en la poética vanguardista, aunque en ocasiones se olvide o se niegue ...

Referencias bibliográficas

- Aguirre, Raúl, 1979. *La literatura argentina de vanguardia. El movimiento Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires, Editorial Fraterna.
- Azara, Pedro. 1990. *De la fealdad del arte moderno*. Barcelona, Anagrama.
- Borges, J. Luis. 1990. *Obra poética (1923-1977)*. Madrid, Alianza.
- Molina, Enrique. ed. 1991. *Obras de Gironde*. Buenos Aires, Losada.
- Grünfeld, Mihai G. 1995. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid, Hiperión.
- Huidobro, Vicente. 1976. *Obras Completas*. Santiago de Chile, Andrés Bello.
- Krauss, Rosalind E. 1996. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza.
- Martínez Collado, Ana, 1988. *Ramón Gómez de la Serna: Una teoría personal del arte. (Antología de textos de estética y teoría del arte)*. Madrid, Tecnos.
- Neruda, Pablo. 1983. *Residencia en la tierra*. Barcelona, Seix Barral.
- Nobile, Beatriz de. 1972. *El acto experiencial*. Buenos Aires, Losada.
- Paz, Octavio. 1991. *Obras Completas*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- Torre, Guillermo de. 1969. *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madrid, Guadarrama.
- Yurkievich, Saúl. 1984a. *Fundadores de la poesía latinoamericana*. Barcelona, Muchnik.
- 1984b. *A través de la trama. Sobre las vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona, Muchnik.
- 1996. *La movediza modernidad*. Madrid, Taurus.