

Seis rondas en torno a la memoria y la violencia en la prosa de vanguardia

Selena Millares

Universidad Autónoma de Madrid

selena.millares@uam.es

Las prosas de vanguardia son un género sin género, o dicho de otro modo, un género sin nombre, relegado durante décadas al olvido por razones muy diversas, y que han comenzado al fin a recuperarse en los últimos años. Se trata de prosas libres de marbetes y normas, que nacieron al calor de los *ismos*, y que las academias no pudieron incluir en ninguno de sus compartimentos taxonómicos porque de todos se escapaban: huían con los cineastas, con los pintores, con los poetas, siempre más allá de cualquier frontera. Son prosas libres, visionarias, fluctuantes, que hablan del sueño y de la sinrazón y sus monstruos, en las dos orillas de las letras hispánicas, la americana y la europea. Esta última vivía entonces su Edad de Plata, hasta que en 1936 la guerra civil española le asestó un tajo brutal a lo que era una realidad única. Esa patria del idioma quedó así estigmatizada por una frontera que dividía la palabra americana de la española, una frontera tan falaz como esa otra que fuera el muro ominoso de Berlín, cuya cicatriz permanece. En definitiva, estos escritores crearon en una misma atmósfera y en una misma lengua esas composiciones alentadas por aquellos *Pequeños poemas en prosa* con los que Baudelaire reformuló la hazaña prometeica: el poeta roba el fuego sagrado de la prosa e inaugura una nueva época, ya auspiciada por Nerval y su *Aurélia*, donde la locura derrama "el sueño en la vida real" (383). Como después lo ha anotado Cortázar, la nueva prosa "no tiene una diferencia genética con la poesía" (75). Es, en definitiva, una nueva vuelta de tuerca a las posibilidades de la narrativa, fénix de los géneros.

Esa "prosa poética y musical" (Baudelaire, 363) no esclaviza al lector con una extensa linealidad cronológica o causal, y puede leerse en un orden libre, al igual que la poesía, dando lugar a muy diversas posibilidades. Así, los modernistas y posmodernistas inauguran las minificciones bajo el rótulo de *poemas en prosa*, como en los casos de Horacio Quiroga (*Los arrecifes de coral*, 1901) o Julio Torri (*Ensayos y poemas*, 1917), en la búsqueda del grado cero de la escritura frente a la ya agostada novela decimonónica. Porque el silencio también será uno de los grandes protagonistas de esas prosas, como lo es de la música y de la poesía. Mientras, igualmente, en el panorama internacional otras propuestas siguen la misma senda de exploraciones, como la *Prosa del transiberiano* de Cendrars (1913), o la *Anábasis* de Saint-John Perse (1924), con su descenso órfico. Es decir, también la poesía se desliza hacia la prosa para derribar su frontera, un movimiento inaugurado por Whitman con su fundación del versolibrismo. Las prosas hispánicas avanzan en esa aventura a través de muy distintas formulaciones, en especial los prosemas —breves y de aliento lírico—, las prosas visionarias —imbuidas de las conquistas del surrealismo— y las prosas de atmósfera, con su arriesgada supresión del tiempo en el relato, convertido en una multiplicación cubista de imágenes,

al hilo de las enseñanzas de ese arte nuevo que es el cine. Así ocurre en *La casa de cartón* del peruano Martín Adán (1928), *El café de nadie* (1926) del estridentista mexicano Arqueles Vela, o *El joven* del también mexicano Salvador Novo, reformulación del breve texto que publica en 1923 bajo el título "Qué México. Novela en que no pasa nada" (Corral, 11). El humor y el absurdo tiñen la mirada contemplativa en historias donde la transgresión surge de la ausencia de historia, y que por lo mismo, están mucho más expuestas a la caducidad. No ocurre, sin embargo, con las prosas poemáticas y las surrealizantes, que desde la violencia sobre las normas y los cánones hablan de la violencia en otras vertientes: las rondas de la memoria nos permitirán convocar algunas de esas presencias.

1. Primera presencia. César Vallejo o la violencia del dolor

La musicalidad sugerida por el título de *Escalas melografiadas*, publicado por Vallejo en 1923, parece enlazarlo con la tradición simbolista pero, muy al contrario, se trata de unas prosas íntimamente imbricadas a *Trilce*: ambas se gestan en prisión y comparten la misma atmósfera y modos expresivos, aunque las *Escalas* quedarán relegadas al olvido. Con sus dos partes simétricas, "Cuneiformes" y "Coro de vientos", las *Escalas melografiadas* hablan de una escritura musical y lírica, esto es, su soporte imaginario es el aire, emblema de libertad, donde se suceden los sonidos: el vocablo *cuneiformes* sugiere una escritura en la piedra, en la pared de la cárcel, en tanto que *coro de vientos* evoca, junto con los instrumentos musicales, una libertad anhelada, que colisiona frontalmente con la pétreo realidad del presidiario.

Las entregas en prosa de César Vallejo se continuarán con sus *Poemas en prosa*, publicados póstumamente, junto con *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Ahí, al igual que en *Escalas*, encontramos de nuevo al poeta de hallazgos inolvidables, del dislocamiento expresivo, de la ternura y de la muerte. Regresa en estas prosas poemáticas el recuerdo doloroso de la prisión, la obsesión por la orfandad y la nostalgia de la madre —"viajé durante dos corazones por su vientre" (90)—, así como por la violencia del tiempo, emisario de muertes: "murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos" (91). Destaca entre ellas la dedicada a la visión de un hospital —"la casa del dolor"—, en la estela de esa atmósfera doliente que ya estableciera Rilke en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Vallejo construye escenas silenciosas, casi fantasmales, que delatan la saña de los elementos contra los más débiles —"El pobre duerme, boca arriba, a la cabeza de su morfina, a los pies de toda su cordura" (96)— y donde domina un inquietante *memento mori*: "El paciente contempla su

calzado vacante. Traen queso. Llevan tierra. La muerte se acuesta al pie del lecho, a dormir en sus tranquilas aguas y se duerme" (97). Hacia el final del libro encontramos un destello lúdico que se distancia del tono general; Vallejo proclama su saludo al soldado desconocido y "al verso perseguido por la tinta fatal", y concluye: "El tiempo tiene hun [sic] miedo ciempiés a los relojes" (111).

2. Segunda presencia. Vicente Huidobro o la violencia del poder

El conjunto de las novelas de Vicente Huidobro supone una aportación monumental al nuevo arte narrativo, y una fértil simiente para construcciones venideras. No obstante, tal vez lo más granado de las prosas vanguardistas del poeta chileno sea lo que escribió con Hans Arp durante una estancia en Arcachon, en 1931, y que se publicaría ampliado en 1935 bajo el título *Tres inmensas novelas*. Se trata de un total de cinco relatos breves, tres en colaboración y dos escritos exclusivamente por Huidobro: *Dos ejemplares de novela* (Pollenza 1932). Todos ellos suponen parodias de subgéneros narrativos, y anuncian desde el título el quebrantamiento de las normas del género, a partir de la ironía, el juego y el humor. Los dos relatos que configuran la segunda parte del libro —y posiblemente lo mejor de este— están precedidos por una carta de Huidobro a Hans Arp, donde le explica las razones editoriales que lo han llevado a este añadido de su propio tintero. En "El gato con botas y Simbad el marino o Badsim el marrano (Novela póstuma)", el divertimento comienza desde el título — que busca un lector cómplice— y el subtítulo, que supondría una escritura desde el más allá. Está articulada por una parodia de la exaltación patrioterica y la oratoria engolada y hueca, así como la denuncia de un mundo hipermecanizado, en visiones delirantes, afines a las de su guiñol *En la luna*, de 1934. Se suceden complots y conspiraciones de unos grupos políticos contra otros, en una danza grotesca dominada por el absurdo:

Por aquellos años sobrevino en Oratonia un terrible terremoto que derribó muchas casas y agrietó las tierras. Pronto se pudo comprobar que los comunistas eran los culpables de la catástrofe. Fueron apresados algunos dirigentes en cuyas casas descubrió la policía aparatos comprometedores: aldabas, anteojos, empanadas, un termómetro, un *bidet*, tres latas de sardinas, un diván, una alcachofa [...] Los comunistas fueron quemados, y a la luz de sus cuerpos ardiendo se leyeron poemas patrióticos y se bailó la danza nacional (Huidobro, 57-58).

Finalmente, "La misión del gangster o la lámpara maravillosa (Novela oriental)", de nuevo con una multiplicación de títulos, denuncia la corrupción y la violencia en la imaginaria Peterunia, donde proliferan los gánsters, instituidos en verdaderos héroes;

pero una vez que todos los habitantes de Peterunia se han convertido en gánsters, estos dejan de tener razón de ser, y también la opresión, por arte de humor y de palabra.

3. Tercera presencia. Juan Emar o la violencia de la crueldad

En la poética del absurdo de Juan Emar son recurrentes la mutilación y la crueldad, motivos que tienen en simbolistas y vanguardistas modelos significativos. Una muestra paradigmática es su relato "El pájaro verde", donde el absurdo fantástico nos presenta un espectáculo terrible de horror grotesco, cuando un pajarraco embalsamado toma vida para mutilar hasta la muerte a un personaje. Otro ejemplo lo encontramos en el comienzo de *Ayer*, donde Rudecindo Malleco, dada la "falta imperdonable" de sus malos pensamientos en torno a los placeres de la carne, según dictamen eclesiástico, es condenado a la guillotina. La recurrencia frecuente a la estética de la crueldad en la vanguardia puede explicarse a partir de uno de sus principales artífices, Antonin Artaud: "Una acción violenta y concentrada es una especie de lirismo: excita imágenes sobrenaturales, una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta, y en la cabeza del espectador" (91). En cualquier caso, estos temas, que se vinculan a menudo con la literatura fantástica, tienen una genealogía clara, entroncada con los poetas malditos y su ferviente satanismo, que no es más que una agresión demoledora hacia una moral y una religión cuya legitimidad se cuestiona. Del partido de Satán se declaró ya Blake en sus controvertidas "Bodas del cielo y el infierno" —"Las prisiones se construyen con piedras de Ley; los lupanares con ladrillos de religión [...] los hombres olvidaron que todas las deidades residen en el pecho humano" (175)— y la actitud se extiende a voces como las de Baudelaire, explícitamente citado por Emar. Lautréamont —al que dedica un capítulo completo de *Un año*— extrema las tintas en la representación de Dios como un Saturno que, sumergido en una charca fétida, devora a sus hijos. Emar, por su parte, incide en el tema, si bien sus visiones de Dios y el Demonio no tienen la acidez de sus antecesores; más bien son caricaturas divertidas e irreverentes, de línea bien distinta. Declarado heredero de Belcebú, en uno de sus viajes con el capitán Angol llega a contemplar a Dios, y lo retrata con la voz de un amigo poeta: "Dios cuando duerme tiene un solo sueño que se le repite noche a noche. Sueña que una cucarachita se le sube a la cabeza y una vez arriba canta *God save the King* [...] Dios pasa a menudo largos años sin preguntar ni una palabra sobre la Tierra. La guerra europea la supo en 1930" (Emar, 194). El sujeto emariano, transeúnte impenitente, deambula por espacios diversos, inmerso en las fuerzas oscuras de un mundo irracional. La marejada de los signos que articulan su escritura son movimiento

incesante que busca plantar cara a ese signo trágico que atenaza al hombre contemporáneo.

4. Cuarta presencia. Pablo Palacio o la violencia de la locura

Toda la obra de Pablo Palacio constituye un retablo de violencia y de locura, enfermedad que llegará acremente en 1940 y lo acompañará hasta su muerte en 1947. La poética de Palacio se posiciona como cuestionamiento de los principios de autoridad, y tiene como objetivo primero el derrumbe de las convenciones literarias y sociales al uso. Sus personajes se sitúan habitualmente en los márgenes, ya desde su primer libro —*Un hombre muerto a puntapiés*—, por donde pululan caníbales, dementes, brujos y monstruos, y donde la agresión comienza desde el epígrafe de la primera página: "Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne" (5).

En *Vida del ahorcado* —subtitulado *Novela subjetiva*—, Palacio hace una propuesta fragmentaria, aparentemente caótica e inconexa, vertebrada en torno a su protagonista, un revolucionario pequeño-burgués —Andrés Farinango— que vive en un cubo siniestro, figuración de las viviendas comunes en la gran ciudad, y también del nicho o la sepultura. La técnica vanguardista del *collage* organiza la materia narrativa, y el título —inquietante y desestabilizador— se nos presenta como un oxímoron: estamos ante la vida de un muerto, del sujeto alienado en la gran ciudad, con su geometría de líneas frías y deshumanizadas, y sus habitáculos absurdos. El subtítulo nos pone sobre aviso de su estructura de diario y de su forma autobiográfica, tan frecuente también en otros narradores vanguardistas, como Felisberto Hernández o Juan Emar, que a su modo subvierten la moda de los relatos sobre la memoria que el modelo de Proust desencadenó. El comienzo nos sitúa de lleno en el arte palaciano de la desrealización: el protagonista se despierta en su cubo, oye una voz que lo llama, y se levanta sobrecogido por ese peligro que acecha. Nos sumergimos así de lleno en lo fantástico y visionario, en tanto el narrador escarnece la vida moderna, el hacinamiento en esos cubos urbanos que son prisiones donde los hombres se amontonan como fieras mansas. El cubo, además, sugiere frialdad y despersonalización, y remite a ese cubismo deshumanizado que con frecuencia Palacio cuestiona o parodia en sus escritos, en especial en "La doble y única mujer". El protagonista, inmerso en el tedio y el desamor, llora su obsesiva orfandad, que se hace metáfora estremecedora de la condición del hombre:

No estoy aquí; he caído de nuevo en este hueco de la ausencia. ¡Cada vez la sensación de ausencia! Estoy como desintegrado: me parece que partes de mí mismo residen lejos de lo mío, en algún sitio

desconocido y helado. Quedo mucho tiempo en tinieblas y empiezo a andar a tientas por todos los rincones del cubo, dominado por dos impulsos contradictorios: la esperanza y el terror de encontrar a alguien que también me busca (161).

Pronto llegará el momento en que se nos presente al narrador tras haber consumado su suicidio, ahorcado en un hermoso bosque de la urbe, reflexionando sobre la nefasta actuación del ser humano ante el mundo natural: "hemos puesto el dedo en medio de lo creado y levantándolo bruscamente hemos dejado allí un árbol barbudo, lleno de hongos y de parásitos blanquecinos como escaras lavadas [...] Hace frío, aquí colgado" (166). De nuevo se producirá la vuelta de tuerca, el nuevo giro en la montaña rusa del relato: el bosque se subleva, en una escena delirante. Protestan los altos pinos —"destinados a morir en este pobre jardinillo"—, y los cipreses: "nosotros somos un palo alegre y nos gusta el fandango" (166). Se trata de una revolución absurda y también alegórica. Finalmente, encontraremos al personaje en su cubo, ahorcado con una lámpara: "Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá... Tal era su iluminado alucinamiento" (184). Sueños y pesadillas se acumulan en esa frontera de la vigilia que es el relato y nos encierran en su círculo vicioso e interminable.

5. Quinta presencia. Antonio Espina o la violencia de la guerra

El madrileño Antonio Espina publica en 1927 las prosas vanguardistas de *Pájaro Pinto*, y en 1929 las de *Luna de copas*, ambas en la órbita de lo que él mismo llama "cinigrafía", o aplicación a la narrativa de las técnicas del cine. Ambas aparecen en la colección Nova Novorum de *Revista de Occidente*, y constituyen entregas que marcan un punto de inflexión en su proceso creador, definido anteriormente por la dedicación alterna a la poesía y la prosa, y avalado por los elogios de Juan Ramón Jiménez, quien lo parangona con Larra en las caricaturas líricas de *Españoles de tres mundos*. Espina colaboraba además con la revista *España* desde 1919 —al igual que Guillén, Salinas, Chabás o Lorca—, y también *La Pluma*, impulsada por Azaña y Rivas Cherif, que eran la "alternativa de prestigio intelectual para aquellos poetas no vinculados al movimiento ultraísta" (Hernández Cano, 27). Después, *La Gaceta Literaria* y *Nueva España* serán, sucesivamente, los canales de publicación de sus escritos.

La violencia y la guerra habrán de marcar a Espina en esos años enardecidos. En julio de 1934 alertó del peligro que significaba el ascenso al poder de Hitler y, denunciado por el cónsul alemán, fue procesado y condenado a un mes de prisión. Después, el

golpe militar le sorprende como gobernador civil en Mallorca, y es detenido y encarcelado en el Fuerte de San Carlos. En 1937 intenta el suicidio, y es ingresado en un psiquiátrico, del que sale en 1939, tras lo cual escapa a París. A partir de entonces se sumerge en el silencio.

Su espíritu irónico y rebelde, que rechazaba como majadería la mención de su generación como del 27 por un acto funerario, se había instalado siempre en el compromiso, ya presente en la estampa prólogo de *Pájaro Pinto*, que apela a la memoria social desde un intenso simbolismo, y rinde homenaje a los caídos en la Primera Guerra Mundial. Pájaro Pinto será mensajero de su dolor, voz de la conciencia, y su papel se asimila de algún modo a aquellas aves de Aristófanes que guardaban en su cuerpo los cadáveres de sus padres:

El Pájaro Pinto, que era el pájaro frívolo que tenía la humanidad para sus niños y para sus biombos teatrales, se transmutó en pájaro grave después de la guerra [...] La más visible cosecha de la gran guerra ha sido ésta de las cruces de madera. Se trata de huertos, alegres hasta donde es posible, en los que brotan plantas, en la curiosa disposición de los plantíos vulgares, y cada una de aquéllas en forma de cruz (139).

6. Sexta presencia. Agustín Espinosa o la violencia del amor

El tinerfeño Agustín Espinosa es el más arriesgado artífice de la prosa surrealista española; signado como maldito, el olvido lo ha envuelto con su oscuridad implacable. Impulsó la revista *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), marcada por el ultraísmo, y fue Comisario Regio en Lanzarote; allí escribe las prosas cubistas de *Lancelot 28º 7º. Guía integral de una isla atlántica*, publicada en Madrid en 1929, que entrelaza lo poético, narrativo y ensayístico para reinventar desde la leyenda artúrica la isla, donde los pueblos van naciendo del golpe de dados del caballero Lanzarote. Ensayista de iluminaciones inusitadas, Espinosa es también autor de la conferencia *Media hora jugando a los dados*, sobre el pintor Jorge Oramas, que también disuelve las fronteras de los géneros. En 1930 viaja a París, pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios, y conecta con los surrealistas Breton y Péret, a los que habrá de convocar en su isla para la Exposición Internacional Surrealista de 1935, como director del Ateneo de Santa Cruz, y con la colaboración del pintor surrealista Óscar Domínguez, también tinerfeño, que reside en París. El espacio insular es la cuna de *Gaceta de Arte* —revista de vanguardia que recogerá el testigo del surrealismo español en su último tramo—, donde Espinosa colabora con los poetas Gutiérrez Albelo, López Torres y García Cabrera, así como el ensayista Domingo Pérez Minik. En 1934 publica con el sello editorial de *Gaceta de Arte* y la cubierta de Óscar

Domínguez su libro *Crimen*, adelantado por entregas en *La Gaceta Literaria* —en julio de 1930 aparece ya "Triálogo del muerto"—. Esas prosas le habrían de suponer a partir del golpe de 1936 una incisiva persecución y represalias que finalizan con su muerte temprana, en 1939. Inclasificable, surrealizante, incendiaria y libre, *Crimen* presenta desde su imaginería visionaria y su humor macabro —distante del lúdico del entorno bretoniano— una serie de variaciones sobre el *amour fou* y otras obsesiones del movimiento, a partir del asesinato por el propio narrador de su joven amante. Desde ese comienzo demoledor, la obra pone de cabeza los tópicos y expectativas del lector, y desrealiza sin descanso cada realidad que inventa, en una fabulación onírica a modo de diario de un loco sobre el amor y sus peligros. El homicidio, el sadomasoquismo, la metamorfosis y la crueldad tienen lugar mientras se suceden las cuatro estaciones —un guiño a Valle-Inclán y sus *Sonatas*— en una engañosa normalidad:

Asisto a la apertura del naufragio más largo de los siglos. Aquél que el golpear del pico de un cuervo lo mide sobre el corazón de una virgen, y del que hay pendientes amarguras, óleos y sueños. Cuando me asome, una noche, al espejo, con un candelabro encendido entre las manos, veré amanecer tras el cristal mi imprevista vejez precipitada por una lívida tarde sin proa... (55)

7. Coda

En definitiva, aquellos textos fronterizos nos hablaban de un fragor subterráneo que fructificaría en infinidad de posibilidades, como la miscelánea y el *collage*, el microrrelato y el aforismo greguerizante, la autoficción y el diario, la novela-ensayo y el prosema. Sus grandes artífices sabotearon sistemáticamente los cánones de la prosa narrativa para convertirla en laboratorio de los más diversos experimentos y ponerla al servicio del poeta —pulso herido, como lo nombrara Lorca—, en su profesión de humanismo, que desde la violencia sobre el idioma y sus dogmas acusa la violencia de una realidad que se ha de mirar en sus páginas como en los fragmentos de un espejo roto.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: EDHASA, 1978.
- Baudelaire, Charles. *Obra poética completa*. Madrid: Akal, 2003.
- Blake, William. *Poesía completa*, vol. II. Barcelona: Ediciones 29, 1985.
- Corral, Rose (ed.). *Ficciones limítrofes: seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: El Colegio de México, 2006.
- Cortázar, Julio. *Último round*, vol. I. México: Siglo XXI, 1998.
- Emar, Juan. *Miltín 1934*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935.
- Espina, Antonio. *Pájaro Pinto. Luna de copas*. Ed. de Gloria Rey. Madrid: Cátedra, 2001.
- Espinosa, Agustín. *Crímen y otros textos*. Ed. de Manuel Almeida. Madrid: Gobierno de Canarias, 1990.
- Hernández, Felisberto. *Obras completas*, 3 vols. México, Siglo XXI: 1983.
- Hernández Cano, Eduardo. "Pie para la poesía de Antonio Espina". En Antonio Espina, *Poesía completa y epistolario*. Madrid: Calambur, 2006, 7-91.
- Huidobro, Vicente y Hans Arp. *Tres inmensas novelas* (con ilustraciones de A. Modigliani y Hans Arp). Santiago de Chile: Zig Zag, 1935.
- Nerval, Gérard de. *Poesía y prosa literaria*. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2004.
- Palacio, Pablo. *Obras completas*. Coord. Wilfrido Corral. Barcelona: ALLCA (Col. Archivos), 2000.
- Vallejo, César. *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este Cáliz*. Ed. de Julio Vález. Madrid: Cátedra, 1996.