

Sosnowski, Saul. (Ed.)

Lección crítica de la literatura
americana: Vanguardia y
temas de poesía."

Biblioteca Ayacucho.
Caracas, 1997.

Falta: J. E. Pacheco, "Notas sobre la
obra vanguardista" Rosauro Rosales

- Arturo Uslar Pietri. "Realismo crítico".
p. 518.

Derechos exclusivos de esta edición
© BIBLIOTECA AYACUCHO, 1997
Apartado Postal 14413
Caracas 1010 - Venezuela
Hecho Depósito de Ley.
Depósito Legal If 5011997800104C
ISBN 980-276-297-0 Obra completa (empastada)
ISBN 980-276-300-4 Tomo III (empastada)
ISBN 980-276-292-X Obra completa (rústica)
ISBN 980-276-295-4 Tomo III (rústica)

Diseño: Juan Fresán
Fotocomposición y montaje:
Edigúñas, C.A.
Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

HUGO J. VERANI

LAS VANGUARDIAS LITERARIAS EN HISPANOAMÉRICA*

LA VANGUARDIA es el nombre colectivo para las diversas tendencias artísticas (los llamados *ismos*) que surgen en Europa en las dos primeras décadas del siglo XX. Adelantándose a la sacudida bélica de 1914 proliferan casi simultáneamente varias corrientes revolucionarias —el cubismo pictórico (1907) de Picasso y Braque, el futurismo (1909) de Marinetti y la música atonal y dodecafónica (1909) de Stravinsky— unidas por un propósito común: la renovación de modalidades artísticas institucionalizadas. Son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada, que abren vías a una nueva sensibilidad que se propagará por el mundo en la década de los veinte. Condicionado por la aceleración sin paralelo de la historia, por el avance tecnológico y por la agitación social, el arte europeo de comienzos de siglo evidencia los cambios drásticos operados en el mundo:

En medio de un universo que se modifica vertiginosamente, en la época de la segunda revolución industrial y técnica, en medio de una sociedad que parece caótica, en el seno de una naturaleza que se hace aún más incomprensible por el mismo hecho de los descubrimientos científicos, el arte pierde efectivamente su lugar, su alcance; en los tiempos de la civilización de masa, el artista no encuentra ya un sentido evidente a la manera antigua de pensar su obra. La consecuencia de esto no es simplemente la penetración de términos, nociones o problemas de la vida moderna en el arte. Este rehúsa, en lo sucesivo, contentarse únicamente con su calidad de arte¹.

Es aquella una época de grandes y vitales inquietudes, en la que conviven tendencias de todo tipo, con caracteres muy dispares, que comparten la urgencia de descubrir nuevas posibilidades expresivas y

* En su *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni, 1986. 2ª ed.: México, FCE, 1990, pp. [9]-82.

el rechazo de la estética simbolista decadente, desajustada con la circunstancia social que se vivía. Junto a *ismos* que testimonian una estéril negación total del pasado (el futurismo italiano, 1909; el dadaísmo de Tristán Tzara, 1916), otras tendencias más influyentes y perdurables (el expresionismo alemán, 1911; el imaginismo inglés de Ezra Pound, 1912; el cubismo literario de Guillaume Apollinaire, 1914) siguen caminos desconocidos que avizoran el surrealismo (1924), que viene a ser la cristalización de los objetivos de la vanguardia internacional.

La segunda década del siglo XX es un período clave e imprescindible para comprender el desarrollo actual de las letras latinoamericanas. Es la década en la que se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato; a partir de ella, las modalidades literarias dominantes reconocen la raíz común. Son los años del lanzamiento de manifiestos, de proclamas y de polémicas violentas, de una intensa búsqueda de originalidad, de insurgencia expresiva y formal que estalla en realizaciones que transforman radicalmente el curso de las letras continentales.

La literatura hispanoamericana —principalmente la poesía— presenta un aspecto desconcertante para el público masivo; una voluntad constructiva se impone al orden impresionista, emotivo y espiritual del mundo. La lírica de vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional —el culto a la belleza y las exigencias de armonía estética. La nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial.

El advenimiento de una generación ávida de cambios no se manifiesta únicamente en los grandes centros de actividad cultural. Por el contrario, los ecos vanguardistas se dejan sentir en casi todos los países latinoamericanos, en varios focos simultáneos y sin mayor conexión entre sí, pero acusando, como dicen los redactores de la revista *Proa* de Buenos Aires, "la más perfecta coincidencia de sensibilidad y anhelos"². Vicente Huidobro marca el nacimiento de una poesía radicalmente distinta en el mundo hispano; con *El espejo de agua* (1916), y especialmente *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, publicados en Madrid en 1918, promueve la renovación de la poesía hispana en dos mundos.

En el continente latinoamericano los límites temporales de los vanguardismos son, aproximadamente, 1916 y 1935. Las inquietudes renovadoras canalizan hacia 1922 —año clave de la eclosión vanguardista latinoamericana— en una acelerada sucesión de manifiestos, po-

lémicas, exposiciones y movimientos encaminados por propósitos distintos, pero contagiados de la "furia de novedad" de que habla Jorge Mañach en su ensayo "Vanguardismo", incluido en el presente volumen. A fines de 1921 aparecen la hoja mural *Prisma* de los ultraístas argentinos y la proclama volante *Actual* de los estridentistas mexicanos; irrumpen el postumismo dominicano y el diepalismo puertorriqueño; en 1922 se celebra la Semana de Arte Moderno en São Paulo³, se funda *Proa* en Buenos Aires, se publican *Trilce* de César Vallejo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce y *Desolación* de Gabriela Mistral; a principios de 1923 salen *Fervor de Buenos Aires* de Borges y *Crepusculario* de Neruda⁴. Durante la década de los veinte el florecimiento de los *ismos* fue más vasto de lo que usualmente se reconoce y respondió a particularidades propias de la realidad latinoamericana. En la década siguiente los movimientos iconoclastas, con ideario propio y organizados en grupo, dejan de existir o presentan una imagen distinta, incorporada al proceso literario nacional. La confluencia de los vanguardismos europeos con el medio cultural latinoamericano produce una literatura con caracteres diferenciados —no un simple reflejo de corrientes ajenas y trasplantadas— y debe estudiarse dentro del proceso literario latinoamericano, estableciéndose, como dice Nelson Osorio, las "particularidades que le dan un rostro propio y lo naturalizan culturalmente en Hispanoamérica, aquello que le da propiedad como hecho integrante de nuestra realidad y de su evolución"⁵.

Para comprender el proceso de formación de la vanguardia hispanoamericana es preciso establecer, ante todo, las ramificaciones de las tendencias de avanzada en los diferentes países.

En el norte de Hispanoamérica México ocupa un lugar privilegiado; la inquietud renovadora invade muy temprano la actividad literaria mexicana. La primera nota innovadora se encuentra en la poesía de dos modernistas: la experimentación con la imagen está presente en *Zozobra* (1919) de Ramón López Velarde y, especialmente, en José Juan Tablada, quien adapta el japonés *haikai* o *haiku* a la lengua española e introduce en México la poesía espacial o ideográfica. *Un día...* (1919) y *Li-Po y otros poemas* (1920) lo revelan como uno de los iniciadores de la vanguardia. El *haikai* es un poema que reúne brevedad, sorpresa, ironía, poder de síntesis y liberación de la imagen; fuerzas antagónicas se funden en una intensa y fugaz imagen de plasticidad visual. Dos *haikai* de Tablada pueden servir de ejemplo:

Tierno saúz
casi oro, casi ámbar,
casi luz...

Trozos de barro,
por la senda en penumbra
saltan los sapos.

En los años inmediatos a la Revolución, y simultáneamente con el arte pictórico muralista, irrumpe el estridentismo, movimiento que se desarrolla en forma paralela al ultraísmo argentino y cuyos principios estéticos se corresponden. El estridentismo constituye en México una subversión radical de cánones artísticos establecidos, cuyos pronunciamientos y propensión al escándalo polarizaron al lector de la época. Este movimiento "representó", reflexiona Octavio Paz, "una saludable y necesaria explosión de rebeldía. Lástima que durara tan poco. Lástima, también, que no haya tenido herederos directos"⁶. Por la misma fecha (diciembre de 1921) en que Borges y otros ultraístas argentinos pegan la hoja mural *Prisma* en las paredes de Buenos Aires, en el norte del continente latinoamericano los estridentistas de Jalapa hacen lo mismo con *Actual*, hoja volante que despertó inmediatas antipatías y rechazo⁷. Manuel Maples Arce, el iniciador y el gran poeta del grupo, Arqueles Vela en la narrativa, Germán List Arzubide en la crónica y Alva de la Canal en la pintura, son los principales animadores del grupo.

El estridentismo se inicia con un manifiesto: *Actual* N° 1, "Comprimido estridentista" de diciembre de 1921, escrito por el portavoz del grupo, Manuel Maples Arce. Consta de catorce postulados esquemáticos e irreverentes, tributarios de las proclamas del futurismo, dadaísmo y ultraísmo español, destinados a escandalizar y a desquiciar valores consagrados. Precisamente, la estrategia de estas hojas volantes (*Actual* N° 2 sale en febrero de 1922 y *Actual* N° 3 en julio del mismo año) y de los manifiestos estridentistas era lanzar una diatriba cáustica e iconoclasta contra todo lo establecido: el academicismo, la solemnidad, la religión, los héroes nacionales, los patriarcas de la literatura nacional. Los estridentistas divulgaron su programa estético-social a través de sus publicaciones periódicas, *Ser* (1922), *Irradiador* (1923), *Horizonte* (1926-1927), principal órgano de difusión del estridentismo, dirigido por Germán List Arzubide, quien resume la historia del grupo en *El movimiento estridentista* (1926), y en la página literaria de *El Universal Ilustrado*, dirigida por Maples Arce en 1924⁸.

En 1922 Maples Arce publica *Andamios interiores*; de 1924 es *Urbe*, canto a las masas obreras y a la ciudad mecanizada, primer libro vanguardista vertido al inglés, con el título de *Metropolis* (1929), en traducción de John Dos Passos; en 1927, año en que el estridentismo cesó de funcionar como grupo, Maples Arce publica *Poemas interdictos*, el libro más representativo de la poesía de esta corriente. La prosa estridentista, menos abundante que la poesía, "tiene a apresar una emoción intelectualizada en base a una libre asociación de imágenes líricas desde todo punto de vista y sin ninguna relación descriptiva"⁹.

Los tres relatos de Arqueles Vela reunidos en *El café de nadie* (1926) son los textos más recomendables¹⁰.

El estridentismo exalta el carácter dinámico del mundo moderno, el advenimiento del maquinismo y de la metrópoli desindividualizada. Sus poetas prescinden de la lógica explicativa, de nexos gramaticales y de toda descripción anecdótica u ornamental; buscan, según Maples Arce, "relacionar o fundir términos de comparación tan alejados que produjeran sorpresa o expectación. A diferencia de los poetas creacionistas o ultraístas de quienes éstos derivan, y para los que el poema era una sucesión de metáforas sin ningún nexo, yo buscaba cierta unidad temática"¹¹. La esencia de la poesía de Maples Arce se encuentra en la sucesión rápida de imágenes cinéticas y agresivas, en la yuxtaposición de imágenes que liberan las posibilidades del lenguaje. "Canción desde un aeroplano" es un poema (que recogemos más adelante) en el cual Maples Arce unifica estética y poesía en forma admirable¹².

Otros grupos menores continúan la inquietud renovadora: el agorismo, de 1929, proponía la socialización del arte, agotándose de inmediato, sin trascender; y el "grupo sin número y sin nombre", del mismo año, promovido por Agustín Yáñez en Guadalajara, proclamaba la necesidad de establecer un enlace entre la provincia y los centros culturales. Este movimiento tuvo una revista, *Bandera de Provincias* (1929-1930), que se recuerda, principalmente, por haber traído a Jalisco la obra de grandes figuras de la literatura universal (Kafka, Joyce, Claudel y otros), y por publicar los pasos iniciales de Agustín Yáñez¹³.

Hacia fines de la década de los veinte surge en México otra promoción de escritores cuya misión es esencialmente literaria; casi coetáneos a los estridentistas, sin el fuerte nexo social y político de éstos pero con méritos propios más perdurables, se agrupan en torno de la revista *Contemporáneos*, que dará nombre a una generación cuyo aporte al desarrollo intelectual de México ha sido ya ampliamente reconocido. Sin formar un grupo homogéneo, los miembros del núcleo colaboran en una serie de publicaciones anteriores: en *Gladios* (1916), en la revista estudiantil *San-Ev-Ank* (1918), en *México Moderno* (1920-1923), en *La Falange* (1922-1923), en *Antena* (1924) y en *Ulises* (1927-1928), primer vehículo de expresión del grupo. El resultado de este proceso formativo fue una nueva empresa, la revista *Contemporáneos* (1928-1931), convertida de inmediato en una revista de trayectoria continental¹⁴. Por su postura apolítica, esteticista y europeizante, *Contemporáneos* suscitó en México críticas adversas y severas, pero tuvo, a la vez, inmediata recepción favorable fuera de sus fronteras. En ella se reúnen los escritores más sobresalientes del momento: José Gorostiza, Salvador Novo, Jaime

Torres Bodet, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano son contribuyentes asiduos; Carlos Pellicer, Mariano Azuela y Samuel Ramos colaboran esporádicamente. Xavier Villaurrutia, máximo poeta de la generación define así el propósito de los contemporáneos: "Nuestra misión más importante fue la de poner en contacto, en circulación, a México con lo universal. Tratamos de dar a conocer las manifestaciones contemporáneas del arte; de abrir el camino para el conocimiento de las literaturas extranjeras"¹⁵. Y Torres Bodet pregunta: "Acostumbrados a admitir el prestigio internacional de publicaciones como *Le Mercure de France* y la *NRF*, el éxito de una revista española —la *de Occidente*— nos había hecho reflexionar sobre la conveniencia de imprimir en nuestro país un órgano literario estricto y bien presentado. [...] ¿No había acaso lugar, en México, para una revista distinta, que procurase establecer un contacto entre las realizaciones europeas y las promesas americanas?"¹⁶. En *Contemporáneos* se encuentran nombres prestigiosos de la nueva literatura hispanoamericana (Huidobro, Borges, Neruda), de las tendencias universales más actuales (Proust, Gide, Valéry, Apollinaire, T. S. Eliot, James Joyce, St.-John Perse), reproducciones de arte firmadas por Picasso, Braque, Dalí, Matisse, Giorgio de Chirico, Man Ray, Diego Rivera, Orozco, así como estudios sobre música, filosofía, artes plásticas y otras disciplinas.

Los contemporáneos asimilaron los logros de la nueva lírica, pero se mantuvieron casi al margen de la experimentación vanguardista con el lenguaje, la sintaxis, la imagen múltiple y la disposición tipográfica. A fines de la década de los veinte desaparecen en México los desplantes audaces de los estridentistas, llegándose a una síntesis del espíritu y de los logros de la vanguardia, a una integración crítica de lo nacional con lo universal.

El Caribe hispánico no ha permanecido ajeno al proceso general de transformación estética. Dos islas antillanas aparecen dispuestas muy temprano a asimilar tendencias innovadoras: la República Dominicana y Puerto Rico. La República Dominicana, independientemente de otros movimientos continentales, ofrece aportes que superan la estética modernista. En la hora de la vanguardia el postumismo lanza manifiestos que exponen su credo estético, proclamas confusas y contradictorias, con ecos dadaístas, que repudian la herencia cultural. Domingo Moreno Jimenes es el poeta más importante del vanguardismo dominicano; *Psalmos* (1921) trae una libertad expresiva y formal infrecuente en la literatura dominicana. Su afán de distanciarse de la estética establecida, de desarticular la métrica y la armonía, queda expreso en un poema de 1916, "Aspiración", a modo de proclama personal, que bien puede representar los enunciados básicos del postumismo:

Quiero escribir un canto
sin rima ni metro;
sin armonía, sin hilación, sin nada
de lo que pide a gritos la retórica.
[...]

Canto que, como un río
sereno, fuera diáfano.¹⁷
[...]

La poesía de Moreno Jimenes encuentra su modo expresivo en el lenguaje coloquial, voluntariamente descuidado en su búsqueda de la palabra diáfana y transparente. El poeta dominicano aspira a ahondar en lo popular, lo autóctono, convirtiendo al postumismo en un movimiento de afirmación nacional. A pesar de su alcance limitado, el postumismo merece ser más conocido; agitó conciencias y abrió caminos a otros grupos, como la corriente surrealizante de *La poesía sorprendida* (1943-1947), la tendencia dominicana que logró más amplia repercusión continental.

La inquieta vida cultural puertorriqueña da origen en la década de los veinte a una vertiginosa sucesión de *ismos* de corta vida y escasa difusión. El diepalismo (1921), iniciado por Luis Palés Matos y José I. de Diego Padró, fue el primer movimiento de vanguardia de la isla; fue seguido de dos grupos más estridentes, el euforismo (1922) y el noísmo (1925), animados ambos por Vicente Palés Matos, del ultraísmo borinque de Evaristo Rivera Chevrement, quien escribe a su regreso de España su libro más representativo, *Tú, mar y yo y ella* (1924), y difunde desde 1927 a figuras de la nueva estética a través de "La Página de Vanguardia" del periódico *La Democracia*, para cerrarse la década con el atalayismo (1929), sin figuras de mayor relieve, pero que dejó numerosos pronunciamientos iconoclastas¹⁸.

El diepalismo es la corriente que trae la nota más importante, compartida con la literatura cubana, como dice Roberto Fernández Retamar: "una gustación de la palabra como sonido que conduce por una vía a la onomatopeya negra y por otra a la jitanjáfora"¹⁹. Los diepalistas reconocen muy temprano la necesidad de crear un modo sintético de expresión que agilice la poesía sin recurrir a la descripción; "Orquestación diepática", una instrumentación de sonidos en la noche, se publicó en 1921²⁰. De estos años formativos es el poema "Fugas diepáticas" de Diego Padró, retorno o descubrimiento de las raíces étnicas y culturales del Caribe; he aquí una de las once fugas que componen el poema:

Timbal y platillos: Tún-tún-tún-cutún cuntún...
Cutúncuntún... Claz-claz... Cutúncuntún... tún...
Es la Hotentocia... Tribus de ébano:

mandingues, asanteos, y yelofes...
 Tierras ásperas y candentes... Ceremonias diabólicas...
 Pintorescos tatuajes... Taparrabos...
 Danzas en el corazón de las selvas oscuras...
 Diosas de paja... Nodrizas de basalto...
 Hombres de hollín, como gorilas corpulentos
 oscureciendo el sol flecha tras flecha;
 Cutúncuntún... Claz-claz... Cutúncuntún... Claz... claz...
 Cutúncuntún... cutúncuntún tún... tún...²¹.

Luis Palés Matos perfecciona, en su poesía afroantillana, recogida en *Tuntún de pasa y grifería* (1937), esta búsqueda de ritmos musicales populares. Su célebre "Danza negra" ("Calabó y bambú / bambú y calabó / El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú / La Gran Cocoroca dice: to-co-tó"), de gran riqueza rítmica, acústica e imaginativa, se publicó el 9 de octubre de 1926 en *La Democracia*, adelantándose a la tendencia afroantillana aparecida en la poesía cubana unos años después.

El vanguardismo llega tarde a Cuba y carece de la audacia polémica y experimental de los movimientos de comienzos de esa década de los veinte. La revisión cultural se inicia hacia 1923, con una asociación cívica llamada "Grupo Minorista de La Habana", un "movimiento de depuración y de renovación tanto político-social como literario y artístico"²². Al minorismo pertenecen escritores jóvenes (Alejo Carpentier, Félix Lizaso, Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso y muchos más) que representan una nueva manera de pensar, promueven el arte vernáculo e introducen en Cuba el arte nuevo en sus diversas manifestaciones²³. Varias publicaciones cubanas acogieron a los jóvenes ávidos de cambio: *Cuba Contemporánea* (1913-1927), fundada por Alfonso Hernández Catá y Max Henríquez Ureña; *Carteles*, el suplemento literario del *Diario de la Marina*, y la revista *Social* (1919-1933), esencialmente gráfica pero que llegó a convertirse en el principal vehículo de divulgación del minorismo. Todas ellas publicaron páginas representativas de estos años de insurgencia cubana²⁴.

El principal órgano de difusión del vanguardismo cubano fue, como se sabe, la *revista de avance* (1927-1930, así con minúsculas), una de las grandes revistas literarias de nuestra América²⁵. Fue lanzada con el nombre de 1927, título cambiante con el calendario, pero perdura el subtítulo, *revista de avance*, que responde a la urgencia de renovación de una época abierta a cambios radicales en el pensamiento universal. Así como *Contemporáneos* sintetiza en México el afán innovador de la época, da a conocer la literatura europea y la renovada expresión local, la *revista de avance* sirve de catalizador de los movimientos de avanzada y recoge el impulso nuevo de la literatura nacional. Ambas revistas

constituyen, con *Martín Fierro* (1924-1927) de Buenos Aires y *Amauta* (1926-1930) de Lima, inapreciables documentos para evaluar el desarrollo de la cultura hispanoamericana.

La *revista de avance* es, en palabras de Miguel Angel Asturias, el "eco espiritual en América de nuestra generación"²⁶. Recoge colaboraciones de escritores extranjeros de renombre internacional: Mallarmé, Valéry, Apollinaire, Baudelaire, Paul Morand, Jules Supervielle, Ezra Pound, Ortega y Gasset, Unamuno, García Lorca, Alfonso Reyes, Asturias, Vallejo, Villaurrutia, etc.; ilustraciones de Picasso, Juan Gris, Dalí, Matisse, Diego Rivera, Orozco y muchos otros que sería largo enumerar. Sus páginas dan a conocer a los poetas cubanos de la nueva hora: Manuel Navarro Luna, autor de *Surco* (1928), el libro cubano más propiamente vanguardista; Mariano Brull; Emilio Ballagas, y Eugenio Florit. Uno de los poetas más perdurables ha sido Mariano Brull, diplomático en París y amigo de Valéry, quien lleva a Cuba la llamada poesía pura. En *Poemas en menguante* (1928), libro de poesía abstracta y esteticista, despojada de contextos humanos, introduce sus famosas jitanjáforas, poemas gratos a los sentidos, que reducen el lenguaje a efectos onomatopéyicos, aliterativos y sonoros. Valga como ejemplo el poema "Verdehalago":

Por el verde, verde
 vertería de verde mar
 Rr con Rr.

Viernes, vírgula, virgen
 enano verde
 verdularia cantárida
 Rr con Rr.

Verdor y verdín
 Verdumbre y verdura.
 Verde, doble verde
 de col y lechuga.
 [...]

Otro poeta singular, Emilio Ballagas, poeta puro en *Júbilo y juga* (1931), evoluciona en *Cuadernos de poesía negra* (1934) hacia la poesía afroantillana, la otra modalidad distintiva de la poesía cubana de vanguardia. El cultivo de esta tendencia se inicia en Cuba con "Bailadora de rumba" de Ramón Guirao (*Diario de la Marina*, 8 de abril de 1928) y adquiere su máxima expresión estética en los libros de Nicolás Guillén, el único poeta cubano mencionado que nunca publicó en la *revista de avance*. Sus *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931) agregan una fuerte nota social a las características particulares de la poesía afrocubana —la búsqueda de valores autóctonos, ritmos

populares de cadencias musicales y el deleite verbal de vocablos negros que estimulan la imaginación—.

En Centroamérica, el vanguardismo muestra desarrollo unitario e ideario colectivo en un solo país, Nicaragua. El impulso renovador se le debe a José Coronel Urtecho; a su regreso de San Francisco en 1927 publicó su célebre "Oda a Rubén Darío", primer manifiesto de jóvenes que rechazan toda imitación servil y aspiran a iniciar una tarea rectificadora de la poesía de su país²⁷. Muy pronto se le unen en la ciudad de Granada otros jóvenes con intereses en común y forman un grupo, hacia 1929, que escribe con la firma colectiva de "vanguardia". Bajo el magisterio de Coronel Urtecho, el vanguardismo nicaragüense tuvo, como los *ismos* de comienzos de los veinte, un origen iconoclasta y combatiente; fundaron una "Anti-Academia Nicaragüense" (1930), lanzaron manifiestos, participaron en encuestas, polémicas y recitales que atentaban contra la tolerancia pública²⁸. *Criterio* (1929), revista dirigida por Coronel Urtecho, recoge colaboraciones vanguardistas. El primer órgano propio del núcleo fue la página de *El Correo* de Granada llamada "rincón de vanguardia" (1931, con minúsculas), fundada por Pablo Antonio Cuadra y Octavio Rocha, continuada por "vanguardia: cartucho literario" (1932-1933), en el mismo periódico. El desarrollo colectivo del movimiento cesó a fines de 1933. Superada la etapa inicial, el obligado aprendizaje experimental, poemas caligráficos y lúdicos, la vanguardia nicaragüense sobresale por la concepción profundamente nacionalista de la literatura y por la universalización de motivos populares y vernáculos, sin folklorismo alguno. Junto a Coronel Urtecho, Joaquín Pasos y Pablo Antonio Cuadra alcanzaron el reconocimiento inmediato y perdurable.

En Guatemala, país rico en tradiciones culturales, la labor renovadora se realizó sin formarse núcleos de escritores con ideario afín. Existen figuras de resonancia continental que publicaron obras relacionadas a las corrientes de vanguardia sin adherirse en su país a ningún *ismo* determinado y sin producir manifiestos o proclamas vanguardistas²⁹. No está de más recordar que muchos escritores guatemaltecos (Asturias, Luis Cardoza y Aragón, el estridentista Arqueles Vela) no permanecieron en Guatemala durante los años veinte, sino que se encontraban en París o en México. Asturias funda en París la revista *Ensayos* (1920), cuyo único número nunca circuló en su país, para convertirse desde *Leyendas de Guatemala* (1930), con prólogo de Paul Valéry en la versión francesa de 1932, en uno de los antecedentes obligados de la narrativa hispanoamericana contemporánea.

En los demás países centroamericanos la producción vanguardista se desarrolla en forma menos favorable y con resultados más modestos.

Hay voces aisladas de indudable jerarquía: el panameño Rogelio Sinán, autor de *Onda* (1929), libro de poesía pura, logrará mayor reconocimiento por su narrativa. En Costa Rica la actividad cultural de *Reperitorio Americano* (1919-1959) de Joaquín García Monge, de difusión continental, tuvo gran importancia en la evolución de la literatura costarricense. Fue una revista abierta al mundo, que propició contactos latinoamericanos y dedicó espacio a expresiones vanguardistas, sin pretender ser portavoz de las nuevas inquietudes, sino una revista con criterio amplio, que acogió a escritores de distinta filiación. Los poetas costarricenses a quienes publicó en su larga vida siguen, no obstante, líneas consuetudinarias de creación. El Salvador y Honduras permanecen marginados de las corrientes renovadoras hasta los años cuarenta.

En Venezuela la insurgencia vanguardista también fue tardía; las distintas manifestaciones de la nueva sensibilidad florecen hacia 1928. Fue una vanguardia limitada prácticamente a dos revistas: *válvula* (nuevamente con minúsculas), sin director reconocido, de la cual circuló sólo un número (enero de 1928), y *Elite* (1925-1932), promovida por Juan de Guruceaga. *Válvula* es el vocero propio del núcleo venezolano de avanzada, la revista que propició una toma de conciencia estética; su único número recoge páginas de José Antonio Ramos Sucre, Miguel Otero Silva, Arturo Uslar Pietri, entre muchos otros, y el manifiesto de la llamada generación del 28, "Somos", publicado sin firma, pero atribuido a Uslar Pietri³⁰.

El máximo representante de la vanguardia venezolana es Uslar Pietri; sus primeros libros, *Barrabás y otros relatos* (1928) y *Las lanzas coloradas* (1931), lo consagraron de inmediato en el continente hispano. Naturalmente otros escritores se vinculan a la renovación literaria venezolana. Dos de ellos merecen mayor reconocimiento crítico a nivel continental: el poeta Ramos Sucre, quien desde *Trizas de papel* (1921) se volcó hacia exploraciones de lenguaje cercanas al surrealismo —"un surrealista *avant la lettre*", lo llama Stefan Baciu³¹— y el narrador Julio Garmendia, autor de *La tienda de muñecos* (1927), relatos inscritos dentro de una inquietante fabulación fantástica. Ambos son escritores marginados cuya originalidad comienza a despertar interés crítico en los últimos años³².

En Colombia, país tradicionalista y cauto, aferrado a un modernismo epigonal, las proyecciones del vanguardismo han alcanzado escaso desarrollo; no hubo actividad de verdadera vanguardia, sólo figuras aisladas que acogen tendencias innovadoras y antirretóricas. El grupo que surge hacia 1925, cuyo órgano de expresión fue la revista *Los Nuevos* (1925), propicia la búsqueda más sostenida de rumbos diferentes. Sin concretarse en un ideario definido, ni proponer una orientación estética

de vanguardia, "los nuevos" constituye una agrupación de carácter ecléctico. Precisamente, el "Editorial" de *Los Nuevos* afirma que la revista

no tendrá orientación ni carácter alguno. [...] Será, simplemente, un índice de las nuevas generaciones, o, para usar una imagen apropiada, una especie de aparato de resonancia que recoja el eco del pensamiento nacional. Todas las ideas o principios hallarán cabida allí, sin confundirse en forma alguna, dentro de las naturales demarcaciones que fijan la filiación política o religiosa de sus autores³³.

Sólo parcialmente los miembros de esta generación lograron modificar esquemas dominantes, finiseculares. León de Greiff, poeta de transición y simbolista, insinúa una libre inventiva de vanguardia, pero conserva formas tradicionales, fáciles y decorativas consonancias. *Sueñan timbres* (1926) de Luis Vidales, es uno de los escasísimos libros de vanguardia en Colombia, el único que transgrede deliberadamente las normas tradicionales con humor, prosaísmo y tipología novedosa. *Cosme* (1927), de José Félix Fuenmayor, inicia una narrativa de imaginación hiperbólica e irónica, antecedente obligado de García Márquez.

Otro tanto sucede en el Ecuador; tampoco surge un vanguardismo activo. A comienzos de los veinte existió un grupo antirretórico y dadaísta, pero sólo la poesía de Hugo Mayo merece reconocimiento continental. El mismo Mayo editó, además, una revista dedicada a difundir las novedades del momento: *Motocicleta: Índice de poesía de vanguardia* (1927), inhallable hoy³⁴. En la transformación de las letras ecuatorianas cobra mayor importancia, sin embargo, la obra del novelista Pablo Palacio, autor de *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) y *Débora* (1927).

La vanguardia llega a Bolivia y Paraguay al finalizar la Guerra del Chaco (1927-1935), cuando las condiciones sociales eran más propicias para su desarrollo. Salvo brotes aislados, que no dejaron mayor huella (por ejemplo, el movimiento Gesta Bárbara, que surge en Potosí, Bolivia, en 1918), las nuevas tendencias estéticas no son asimiladas sino hasta la década de los cincuenta.

La búsqueda de una nueva conciencia estética se inicia temprano en las letras peruanas. Alberto Hidalgo promueve, en *Panopla lírica* (1917), una virulenta rebelión de marcado sabor futurista. Su poema "La nueva poesía: Manifiesto" exhorta a cantar el dinamismo de la nueva civilización (el maquinismo, la velocidad, la virilidad): "Dejemos ya los viejos motivos trasnochados / ¡ cantemos al Músculo, a la Fuerza, al Vigor"³⁵. El juvenil desplante de Hidalgo se agota en un grito iconoclasta. Su poesía tiene el mérito de remover, a fines de la primera década del siglo, el ambiente cultural de su país. Radicado en Buenos Aires, Hidalgo adopta en 1922 su propio lema, el simplismo, actividad tributaria del ultraísmo porteño ("ultraísmo, simplismo: el rótulo es lo

de menos", dice Borges)³⁶. "Invitación a la vida poética", prólogo a *Simplismo* (1925), texto caótico y arbitrario, cobra carácter de manifiesto. Como el ultraísmo, el simplismo reduce la poesía a la metáfora: "La poesía es el arte de pensar en metáforas. [...] Reunir el mayor número de metáforas en el menor número posible de palabras, tal debe ser la aspiración de todo poeta". El simplismo se despoja al extremo de atavíos retóricos y convierte a la pausa (el espacio en blanco), postulado futurista, en el otro elemento primordial del poema: "El simplismo incorpora a la poesía el valor estético de la pausa"³⁷. La autonomía del verso, es decir, la independencia de sentido entre las distintas partes del discurso (que Hidalgo llama "el poema de varios lados"), ejemplifica una de las características de la poesía de vanguardia: la pérdida del sentido de continuidad, la disolución del poema en elementos discordantes e incoherentes. El poema "Curso de retórica simplista", escogido por su brevedad, ilustra la poética simplista:

*Las palabras se secan al sol.
La pluma ordeña al pensamiento.
En el aire las miradas pastan
grandes rebaños de metáforas.
En el campo se escribe con la luz de los trigos.
Por eso el verso es de oro.*

En forma paralela, sin estridencias, se publica en 1922 la obra más perdurable de la vanguardia hispanoamericana: *Trilce*, libro que lleva a las últimas consecuencias el empeño de César Vallejo de liberarse completamente de residuos modernistas, iniciado —y sólo parcialmente logrado— en *Los heraldos negros* de 1918.

Vallejo rechaza la poesía como producto de una técnica o preceptiva literaria y se mantiene al margen de toda escuela o movimiento. Su visión del mundo —el americanismo esencial, el vacío metafísico, el absurdo de la existencia, la solidaridad con el dolor humano— se prolonga a través de su obra poética. Lo que cambia, en *Trilce*, es el tratamiento de la escritura para transmitir su percepción del mundo. La desarticulación expresionista del lenguaje, de la sintaxis y de la forma corresponde a una preocupación de vanguardia, a una voluntad de ruptura, disonancia y distorsión de los modelos literarios establecidos. La construcción audaz no responde en Vallejo a un afán de experimentación formal, como en otros vanguardistas, sino a una necesidad de adecuar la palabra a la emoción humana, a su inestable y problemática visión del mundo. A Vallejo, dice José Carlos Mariátegui en 1928, "no le basta traer un mensaje nuevo. Necesita traer una técnica y un lenguaje nuevos también. [...] El procedimiento, en su arte, corresponde a un estado de ánimo"³⁹.

Vallejo no fue, sin embargo, propulsor de las corrientes de vanguardia. Todo lo contrario. Cuando escribe sobre sus coetáneos declara de continuo su rechazo total del aporte de quienes están renovando profundamente la poesía hispanoamericana. La intolerancia que despierta lo nuevo hace presa de Vallejo. No deja de ser curioso que el poeta más hondamente innovador se fije más en las extravagancias propias de la época que en los genuinos esfuerzos de explorar rumbos nuevos. En "Contra el secreto profesional", trabajo de carácter combativo, acusa a su generación de impotencia para crear una poesía de auténtica inspiración humana y de plagiar las estéticas europeas, demostrando, así, desconocer la compenetración de su propia poesía con la nueva sensibilidad. Vallejo rechaza la frivolidad lúdica e intelectual de la vanguardia, el mero juego de ingenio, la novedad formal como fin en sí mismo. ¿Puede negarse, no obstante, que los procedimientos de escritura que Vallejo reprueba son recursos usuales de su poesía? Anomalías gráficas, blancos espaciales, imágenes visuales, lenguaje desarticulado, desviaciones gramaticales, ausencia de puntuación, alteración de la lógica y asociaciones desconcertantes son rasgos distintivos que vinculan a *Trilce* con la poesía que Vallejo niega. Léase la respuesta de Arturo Uslar Pietri, desde Caracas, incluida en este volumen. El otro artículo de Vallejo que recogemos, "Poesía nueva", publicado originariamente en *Favorables Paris Poema*, revista parisiense fundada por Vallejo y Juan Larrea, constituye una suerte de manifiesto personal⁴⁰. Vallejo define allí su posición frente al hecho poético y deslinda la verdadera poesía de la que responde a incitaciones superficiales.

Flechas (1924) fue la primera revista peruana en declararse vanguardista. Se proponía dar a conocer en el Perú las modernas direcciones de la literatura contemporánea y los nuevos valores que surgen en América,

combatir la criminal y retórica literatura burguesa [...] combatir el torpe desdén, la hostilidad ignorante hacia todas las nuevas y radicales expresiones de belleza, haciendo blanco, singularmente, en aquellos falsos consagrados, fantoches voluminosos, momias rutinarias que repiten con asqueante gravedad las fórmulas trilladas y caducas de una literatura muerta e impiden, atrincherados en el vil periodismo, la gestación victoriosa de una nueva conciencia artística; [...] y reunir en sus páginas toda manifestación de audacia, de valentía creadora, todo grito nuevo que acuse y evidencie a un escritor o un poeta concorde con la época⁴¹.

A partir de 1926 florecen revistas que estimulan, a pesar de su corta duración, las inquietudes renovadoras y revelan el vigor del vanguardismo peruano: *Hangar-Rascacielos-Timonel-Trampolín* (1926-1927), revista que fue cambiando de nombre en cada uno de sus cuatro números, *Poliedro* (1926), *Hurra* (1927), *Guerrilla* (1927), etc.⁴².

El foco indiscutible de radiación cultural en el Perú fue *Amauta* (1926-1930), una de las revistas de mayor resonancia continental⁴³. Fundada por José Carlos Mariátegui, *Amauta* propicia el desarrollo orgánico del movimiento renovador peruano más influyente. El carácter y la orientación de la revista queda claramente definido desde su primer número. En la "Presentación", incluida en este volumen, Mariátegui expone el propósito de estudiar los "grandes movimientos de renovación: políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos", sin concesiones al criterio de tolerancia de ideas, y de participar en el proceso renovador rechazando todo lo que sea contrario a su ideología: "No hace falta declarar expresamente que *Amauta* no es una tribuna abierta a todos los vientos del espíritu". En otro editorial, Mariátegui será más explícito: "*Amauta* no es una diversión ni un juego de intelectuales puros: profesa una idea histórica, confiesa una fe activa y multitudinaria, obedece a un movimiento social contemporáneo. [...] En nuestra bandera, inscribimos esta sola, sencilla y grande palabra: Socialismo"⁴⁴. En un ensayo clave, "Arte, revolución y decadencia", Mariátegui plantea una de sus ideas capitales, que irá matizando reiteradamente: la subordinación del arte a los fenómenos culturales de la época. La vanguardia constituye para Mariátegui una de las manifestaciones de la crisis de la civilización occidental, síntoma de la conciencia de fin de época⁴⁵. De ahí la calurosa acogida a los escritores que ejercen el derecho al disparate en el arte. En "Defensa del disparate puro", comentario a "antisonetos" de Martín Adán, Mariátegui afirma la correspondencia que existe entre revolución estética y revolución social:

El disparate puro certifica la defunción del absoluto burgués. Denuncia la quiebra de un espíritu, de una filosofía, más que de una técnica. [...] El disparate puro tiene una función revolucionaria porque cierra y extrema un proceso de disolución. No es un orden —ni el nuevo ni el viejo—; pero sí es el desorden, proclamado como única posibilidad artística⁴⁶.

Al escindir y destruir los principios del arte burgués, valores de un régimen social caduco, el arte de vanguardia preludia un orden nuevo, anticipa la necesidad de un nuevo absoluto, fe o mito. Sin un mito o sin fe la existencia del hombre no tiene ningún sentido histórico. Cada época propone una verdad relativa. Mariátegui propone una acción revolucionaria, forjar una nueva civilización en torno de un nuevo mito: el compromiso socialista.

Muchas otras contribuciones de *Amauta* a la cultura peruana mantienen plena actualidad. Sobresalen entre ellas las siguientes: a) la formación de un espíritu indoamericano, fundado en la reivindicación de valores autóctonos —el nombre mismo de la revista significa sabio o

sacerdote en el lenguaje incaico del antiguo Perú⁴⁷; b) la revaloración del pasado literario inmediato, el establecimiento de un diálogo de generaciones (por ejemplo, el testimonio de admiración sin reservas por José María Eguren, el poeta que trasciende el modernismo simbolista y se convierte en el enlace con la nueva poesía, a quien *Amauta* dedica el número 29, de 1929; c) la promoción de tres escritores de inconfundible originalidad, en su etapa de experimentación formal: Carlos Oquendo de Amat, autor de *Cinco metros de poemas* (1927), libro impreso en una sola hoja que se desdobra, emparentado con el dadaísmo y el creacionismo; Martín Adán, autor de "antisonetos" y, especialmente, de *La casa de cartón* (1928), novela liberada de prejuicios verosímiles estrechos, que se acerca a la realidad por caminos de la fantasía y de la imaginación; y César Moro, el poeta hispanoamericano más cercano a la tradición surrealista (participó en el movimiento francés en los veinte y escribió la mayor parte de su obra en francés), y d) por último, la temprana y madura recepción del movimiento surrealista francés (núm. 15, 1928) y la difusión de los surrealistas peruanos desde el número 14, de 1928: César Moro, Xavier Avril y Emilio Adolfo Westphalen.

El surrealismo no fue para Mariátegui otro *ismo* más de la vanguardia, reducido a una cuestión de técnica, sino una experiencia de trascendencia cultural, una propuesta para liberar al hombre de servidumbres opresivas y un repudio del orden establecido: "La insurrección suprarrealista entra en una fase que prueba que este movimiento no es un simple fenómeno literario, sino un complejo fenómeno espiritual. No una moda artística, sino una protesta del espíritu". Como contraste, léase "Autopsia del superrealismo" de Vallejo, también incluido en este volumen, donde demuestra no haber comprendido el surrealismo. Para Vallejo el surrealismo "no llega a ser más que una mera fórmula", "una receta más de hacer poemas sobre medida"⁴⁸.

En la actualidad resulta innecesario subrayar la prioridad cronológica de Vicente Huidobro como precursor de los movimientos vanguardistas hispanoamericanos. Su actividad como promotor de las doctrinas estéticas de la primera vanguardia europea en el ámbito hispano no puede ya desconocerse ni tergiversarse. Los postulados esenciales de su estética —la autonomía del objeto artístico— están esbozados en su temprano manifiesto "*Non serviam*", leído en el Ateneo de Santiago en 1914, en los ensayos de *Pasando y pasando* (1914), en el prefacio de *Adán* (1916) y en la conferencia dictada en el Ateneo Hispano de Buenos Aires, en julio de 1916, donde expone por primera vez la teoría creacionista. En la práctica, el creacionismo se inicia con *El espejo de agua* (1916), cuya existencia fue puesta en duda y desencadenó todo tipo de acusaciones y polémicas⁴⁹. En este libro Huidobro publica su

célebre "Arte poética", que ilustra en verso su credo estético. No cabe duda, sin embargo, que su residencia en Francia desde fines de 1916 fue decisiva en su formación artística; de inmediato sus inquietudes estéticas convergen con el cubismo de Apollinaire y Reverdy, cuya estética no difiere en lo fundamental de su creacionismo⁵⁰. En *Horizon carré* (1917) y, ante todo, en *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, ambos de 1918 y publicados en España, la poesía de Huidobro logra plenamente su fisonomía propia, marca, de acuerdo con Cedomil Goić, "el verdadero momento revolucionario en la poesía de lengua española"⁵¹.

Con la generación vanguardista, "los manifiestos", anota Fernández Retamar, "amenazaban con convertirse en un género literario, quizás en el género literario"⁵². Pocos poetas hispanoamericanos han teorizado y han formulado tan explícitamente una poética con tanto fervor, persistencia y fidelidad consigo mismo como Huidobro. El mismo recopila parte de sus postulados estéticos en *Manifestes* (1925), escritos en francés, como respuesta, tal vez, a la publicación en octubre de 1924 del primer *Manifeste du surréalisme* de André Breton, movimiento al que Huidobro se opone abiertamente, y con ello se incorpora a la polémica internacional en el propio centro y en la propia lengua de aquél (véase "Manifiesto de manifiestos"). En París Huidobro se suma, desde su llegada, a la vanguardia francesa; en 1916 forma parte de la revista futurista *Sic*, en 1917 colabora asiduamente en la revista cubista *Nord-Sud*, de la cual fue uno de los fundadores, publica *Horizon carré* (1917), *Tour Eiffel* (1918), *Saisons choisies* (1921) y otros seis libros en francés, funda la revista internacional de arte *Creación/Création* (1921-1924)⁵³ y se convierte en una de las figuras centrales del cubismo literario francés.

Desde su primer manifiesto, "*Non serviam*", Huidobro plantea la necesidad de abandonar la reproducción de la realidad preexistente, a fin de buscar su propia verdad y crear su propio mundo, paralelo a la naturaleza: "*Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura. Seré tu amo". El arte como creación pura constituye, desde entonces, una verdadera obsesión en Huidobro. En un importante documento, "El creacionismo", Huidobro condensa los principios estéticos de la poesía creacionista: humanizar las cosas, hacerlas íntimas; precisar lo vago; hacer abstracto lo concreto y concreto lo abstracto; cambiar el valor usual de los objetos para crear un objeto nuevo. El poema creado es, para Huidobro, "el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos".

Tal como lo entiende Huidobro, el poema creado es un producto de la imaginación, libre de elementos anecdóticos y descriptivos, que se distingue por el énfasis en los efectos visuales y por la novedosa disposición tipográfica. El poema creado revela, asimismo, todas las particularidades de estilo de la poesía cubista: la supresión de enlaces lógicos, la desarticulación del lenguaje, la simultaneidad espacio-temporal, la yuxtaposición de imágenes distantes, el culto de la imagen insólita y de las asociaciones arbitrarias que envuelven al lector en una atmósfera encantada e inquietante. Este proceso se realiza plenamente de 1918 a 1925. Su libro definitivo, *Altazor*, publicado en 1931, constituye la máxima revolución verbal de la poesía hispanoamericana, representa, igualmente, la convergencia de la desmesura creacionista (el afán de romper los límites del lenguaje) con una problemática metafísico-existencial, con una meditación sobre la relatividad de los valores de la humanidad.

Muy distinta fue la actitud de Pablo Neruda. Mientras que Huidobro aspira a ser líder de un movimiento, a liberar el arte de todo sentimentalismo y de toda impureza (uno de los manifiestos de Huidobro se titula, precisamente, "La creación pura"), Neruda no ambiciona crear escuela ni ser portavoz de ningún movimiento; rara vez formula los principios de su propia estética y cuando lo hace defiende la "poesía impura". En *Caballo verde para la poesía* (1935-1936)⁵⁴, revista dirigida por Neruda en Madrid, en la que confluyen tendencias, con mayoría de textos surrealistas, publica Neruda, como presentación a cada número, cuatro breves editoriales, tal vez los únicos escritos en prosa que pueden considerarse manifiestos de su estética. El primer texto, "Hacia una poesía sin pureza", resume su poética, el carácter vital y no estético de una poesía apegada a la realidad material y a la naturaleza, al hombre y sus pasiones, agonías y patetismos, una poesía que responde a impulsos naturales, a la caótica diversidad del mundo. Neruda proclama incorporar a la poesía la totalidad de la vida, escribir "una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos". En el tercer editorial, "Conducta y poesía", Neruda repudia la poesía "artística" y vuelve a testimoniar el acercamiento de su poesía a la vida, a identificarla con las fuerzas naturales.

Ahora bien, mundos poéticos tan opuestos como los de Huidobro y Neruda tienen ineludiblemente un punto de contacto, puesto que pertenecen a un mismo período histórico, la etapa de experimentación vanguardista. Tras un comienzo tradicional, de afinidades postmodernistas y neorrománticas (*Crepusculario*, 1923; *Veinte poemas de amor y una can-*

ción desesperada, 1924), Neruda se convierte, a partir de 1925, en un poeta vanguardista, pero de signo opuesto a Huidobro. *Tentativa del hombre infinito* y el relato *El habitante y su esperanza*, ambos de 1926, son los primeros libros que incorporan procedimientos surrealistas a la literatura hispanoamericana, en forma paralela al movimiento francés, sin ser tributarios de Breton. Neruda encuentra en el surrealismo la forma adecuada para representar su caótica percepción de la realidad, una cosmovisión identificada con lo informe, lo indeterminado, lo onírico, lo irracional y lo sensual, con el vitalismo desbordante y espontáneo⁵⁵.

La inmersión en el subconsciente abre nuevos cauces a la imaginación. En *Tentativa del hombre infinito*, la ruptura de la sintaxis y del pensamiento lógico, la eliminación de la puntuación y el dislocamiento de las asociaciones, el incesante flujo verbal y la libre asociación de imágenes inconexas, son signo y síntoma de la visión nerudiana de una realidad desarticulada, donde todo se desintegra. Tal es la estética "impura" que Neruda practica en este libro y que se intensifica en la primera *Residencia en la tierra* (poemas escritos entre 1925 y 1931, reunidos en libro en 1933). "Arte poética", manifiesto de la aventura residenciaría, muestra la disgregación verbal y conceptual que distingue a esta etapa de la poesía de Neruda, la indagación expansiva y onírica en las profundidades desconocidas de la realidad sensible, confiriéndole poderes proféticos al acto de poetizar. *El habitante y su esperanza*, primer relato chileno de vanguardia y precursor de la "nueva novela", se inscribe sin dificultad entre las obras de la época que inician una renovación de la imagen convencional del mundo narrativo. El rechazo de fundamentos positivistas y regionalistas, la interiorización del proceso narrativo y la distorsión de la historia mediante la indeterminación sintáctica y semántica son aspectos que atestiguan la modernidad del relato.

No se ha determinado aún debidamente el aporte de otros escritores chilenos que comparten la inquietud renovadora, nombres de indudable jerarquía, como Juan Emar, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle y Jorge Edwards Bello, quien desplaza su interés del neonaturalismo al vanguardismo; poco se sabe del papel desempeñado por Alberto Rojas Jiménez, quien "conocía todos los ismos", según recuerda Neruda, y "había fundado una escuela Agú que no pasó más allá del primer manifiesto"⁵⁶. Otras manifestaciones merecen ser reconocidas por su afán de contemporaneidad: los escritores que firman el manifiesto "Rosa Náutica", cartel mural de 1922, publicado en *Antena: Hoja de Vanguardia*⁵⁷, movimiento iconoclasta y ecléctico, más un rótulo que una tendencia; el runrunismo, movimiento que inicia Benjamín Morgado con *Esquinas* (1927) y se dispersa en 1929, cultivadores del disparate y del humor deportivo, tributario del dadaísmo, sin obra perdurable; y por último, ya

en la generación siguiente, el grupo surrealista Mandrágora, fundado por Braulio Arenas en 1938, de mayor impacto que los anteriores.

Otra tarea imprescindible es rescatar revistas chilenas fugaces, aún no bien valoradas. Revistas como *Caballo de Bastos* (un número, de 1925) de Pablo Neruda, *Dínamo* (dos números, de 1925) de Pablo de Rokha, y otras que no he podido consultar, entre ellas *Elipse* (1922) y *Nguillatún* (1924), ambas de Valparaíso, y la serie de revistas de corta vida que publicó Huidobro de regreso a Chile en 1933: *Pro* (1934), *Vital* (dos números, 1934-1935), *Ombbligo* (un número, 1934) y *Total* (dos números, uno de 1936 y el segundo de 1938). Todo esto necesita, naturalmente, un desarrollo y una lectura crítica de ese material que supera los límites del presente trabajo.

El auge del vanguardismo argentino se da entre 1921 y 1927. El proceso de cambio se inicia antes, pero la prematura liberación de convencionalismos literarios pasó inadvertida hasta que la generación siguiente supo valorarla. Dos nombres son precedentes inmediatos del ultraísmo de los veinte: Ricardo Güiraldes, quien anticipa móviles ultraístas —la experimentación formal, la libertad rítmica, la metáfora audaz— en *El cencerro de cristal* (1915), y Macedonio Fernández, escritor de desconcertante humor conceptual y paradojales especulaciones metafísicas, cuya afinidad con Borges es bien conocida. Por otra parte, dos revistas de limitada proyección intentan encauzar el descontento con los círculos culturales del momento: *Martín Fierro*, en su primera época (1919), revista político-satírica sin fisonomía definida, y *Los Raros: Revista de Orientación Futurista* (un solo número, de enero de 1920), trasplante mecánico y confuso del movimiento italiano, aun de menor repercusión⁵⁸. Bartolomé Galíndez, director de esta revista, publica ese mismo año *Nuevas tendencias*, una apología del futurismo, "la orientación artística mejor constituida en el mundo" (p. 6), donde comenta el creacionismo y tiene la virtud de introducir el ultraísmo español en la Argentina. Galíndez lanza su propio manifiesto, documento curioso y prescindible, en el cual demuestra su incapacidad para deslindar las nuevas corrientes estéticas⁵⁹.

No cabe duda, sin embargo, que las propuestas efectivamente renovadoras se aceleran con el regreso de Borges a Buenos Aires en marzo de 1921, tras haber estudiado el expresionismo alemán en Suiza (durante la Primera Guerra Mundial) y haber participado activamente desde 1919 en el movimiento ultraísta español⁶⁰. De inmediato manifiesta su disconformidad con la chatura cultural reinante en su país, lanzando en diciembre de 1921, con otros jóvenes que se sentían unidos por la misma insatisfacción, el primer vocero de los poetas ultraístas argentinos: la hoja mural *Prisma*, con la que empapelaron edificios de

la ciudad. Borges, González Lanuza, Guillermo Juan (primo hermano de Borges) y Guillermo de Torre firman la "Proclama" ultraísta —re-dactada exclusivamente por Borges— que se incluye en el primer cartel⁶¹. La casi simultánea publicación del célebre manifiesto de Borges en *Nosotros*, la antología de poesía ultraísta que le sigue y la encuesta sobre la nueva generación literaria que organiza la misma revista, divulgan y afirman el despertar de una "nueva sensibilidad" artística⁶². Dos publicaciones estrictamente vanguardistas canalizan las inquietudes compartidas por los jóvenes argentinos y consolidan el movimiento: *Proa*, en dos épocas (1922-1923 y 1924-1926), y la vuelta de *Martín Fierro* (1924-1927), el órgano más coherente, difundido y activo de la vanguardia argentina, cuyo tiraje, en su apogeo, sobrepasaba los 20.000 ejemplares⁶³. El móvil primordial de *Martín Fierro* fue, en palabras de su director, Evar Méndez,

intentar la creación de un ambiente artístico, cumplir una acción depuradora, coordinar el espíritu desorientado de la juventud intelectual, remover el agua muerta de la crisis de opinión, dar a conocer los nuevos valores y mostrar las tendencias literarias y artísticas que apuntan o se definen en nuestro medio —por audaces que sean— para cumplir nuestro plan de difusión de ideas e intenciones modernas...⁶⁴.

La difusión de las nuevas orientaciones artísticas se beneficia del apoyo de otras revistas que —sin adherirse a ninguna tendencia— aco-gen las inquietudes renovadoras: se distinguen entre ellas *Nosotros* (1907-1934), la revista más representativa y duradera de su tiempo; *Inicial* (1923-1927); *Valoraciones* (1923-1928), y *Síntesis* (1927-1930)⁶⁵.

Una breve recapitulación de la poesía del período permite distinguir el advenimiento de una nueva época literaria. Libros dignos de ser tenidos en cuenta, en grados diversos, imponen una tónica diferente: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925) de Oliverio Girondo, la poesía más auténticamente vanguardista, *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925) de Borges, *Prismas* (1924) de González Lanuza, para Borges "el libro ejemplar del ultraísmo [...] arquetípico de una generación"⁶⁶, *La calle de la tarde* (1924) de Norah Lange, *Alcándara* (1925) de Francisco Luis Bernán-dez, *Días como flechas* (1926) de Leopoldo Marechal y *El imagine-ro* (1927) de Ricardo Molinari. En 1926, y poco después, en 1928, se publican dos libros de narrativa que ejercerán un influjo creciente sobre las generaciones posteriores: *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*.

Hacia 1927 decrece la deliberada intención de sacudir el embota-miento del público y su pasión por lo novedoso; cesa de publicarse el

periódico *Martín Fierro* y se dispersa el núcleo que daba unidad de propósitos a la labor del grupo ultraísta. Cumplida su finalidad —galvanizar el espíritu renovador de la juventud inquieta y promover una conciencia artística subversiva—, el movimiento de vanguardia no tenía razón de ser. La ruptura con el pasado inmediato ya era absoluta. Por ese entonces, 1927, las preferencias literarias se diversifican y los ultraístas superan fórmulas que restringen y definen, para seguir caminos distintos y propios. Por otro lado, la temprana recepción del surrealismo (Aldo Pellegrini funda el grupo surrealista en 1926 y publica la revista *Que* en 1928)⁶⁷ también pone límites al ultraísmo, señalando, ante todo, la apertura a nuevas irreverencias, así como el comienzo de la confluencia de las vanguardias renovadoras e inconformistas en un movimiento de mayor hondura y diversidad de intereses.

La actividad creadora ultraísta se basa, esencialmente, en el culto de la metáfora como elemento primordial de la expresión literaria, instrumento sustancial para vincular realidades distantes y hasta antagónicas, amalgamar elementos concretos y abstractos, reales e irreales⁶⁸. La búsqueda de la metáfora insólita e ingeniosa, que suscita asombro, es uno de los propósitos que guía a la nueva estética. El ultraísta pretende hacer del verso un elemento autónomo, convertir a la poesía en una sucesión de metáforas voluntariamente incoherentes, sin transición verbal. Para ello suprime nexos lógicos, despoja al poema de toda retórica poética (métrica, rima) y de toda sustancia (narración anecdótica, desarrollo temático), de tal suerte que predomine el fragmentarismo, la sugestión alógica y discontinua, la ruptura de la continuidad del discurso. A estos rasgos esenciales se suman otros, no menos importantes, afines a todos los movimientos de vanguardia: la tendencia a abolir signos de puntuación, el efecto visual de la disposición tipográfica, el simultaneísmo, la reivindicación de temas prosaicos, el descubrimiento del cosmo-politismo y el uso de elementos disonantes en el poema.

El ultraísmo condensa múltiples elementos provenientes de los *ismos* más diversos: futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, creacionismo. Es que el ultraísmo fue un movimiento esencialmente abierto a todo lo nuevo, sin presupuestos teóricos determinados; "la imposibilidad de establecer límites nítidos" entre el ultraísmo y otras escuelas de vanguardia, dice Gloria Videla, es una de las características salientes⁶⁹. La índole ecléctica y heterogénea del movimiento queda en evidencia en los manifiestos que seleccionamos, textos que delatan la convergencia del ultraísmo con otras tendencias de vanguardia⁷⁰. El primer trabajo de Borges sobre la nueva poesía, "Al margen de la moderna lírica", emparenta al ultraísmo con el creacionismo ("las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí"); en "Anatomía de mi

Ultra" Borges define su arte con conceptos del cubismo ("la estética activa de los prismas") y del expresionismo, el ahondamiento en la interioridad ("anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda"); la postura iconoclasta del manifiesto de *Martín Fierro* proviene del futurismo y del dadaísmo. Únicamente en un manifiesto, "Ultraísmo" de Borges, los principios del movimiento hallan matices específicos, sin ser exclusivos y excluyentes:

1º Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.

2º Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.

3º Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.

4º Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

En España hay correspondencia entre los poemas y los postulados de Borges, mientras que en Buenos Aires la poesía de Borges no queda supeditada a su teoría. Al regresar a Buenos Aires se radicaliza su pensamiento teórico (véase la "Proclama" de *Prisma*), pero su quehacer poético comienza inmediatamente a alejarse del credo ultraísta, a trascenderlo, como él mismo dice, con la "durable inquietud metafísica", la indagación en la soledad, el tiempo y la muerte⁷¹. Además de la inquietud metafísica en *Fervor de Buenos Aires* hay otras diferencias importantes, que también contradicen el credo ultraísta: el ahondamiento en una verdad intemporal, la búsqueda de lo permanente, y el uso de metáforas más eficaces que insólitas, supeditadas a una necesidad de comunicación y no de novedad⁷². Es cierto que la metáfora y la libertad rítmica del verso libre continúan siendo elementos primordiales de su poesía, pero en 1923 Borges tiene ya una relación tangencial con el ultraísmo. La poesía ultraísta de Borges se encuentra dispersa en las revistas españolas del movimiento (*Grecia, Ultra, Tableros, Baleares*, etc.)⁷³. De allí que el poema de Borges seleccionado para ejemplificar la poética ultraísta, "Prismas", con obvias connotaciones cubistas, date de su aprendizaje literario.

Se incluyen, además, otras páginas representativas de la actividad ultraísta o "martinfierrista" bonaerense. Se recoge el primer artículo de Borges sobre la metáfora, temprano examen de una preocupación recurrente en su obra, y la "Carta abierta a 'La Púa'" de Oliverio Girondo, suerte de manifiesto personal. Se cierra la selección de documentos con el célebre manifiesto del periódico *Martín Fierro*, redactado por Oliverio Girondo, texto fundamentalmente polémico y combativo, que deja entrever la desenfadada irreverencia y arbitrariedad de su autor⁷⁴. Escrito para penetrar la "impermeabilidad lipopotámica del 'honorable público'", el manifiesto define el carácter distintivo del vanguardismo argentino: el afán cosmopolita y universalista, desarro-

llado paralelamente a una conciencia nacionalista bien definida, es decir, la apertura a nuevos criterios artísticos, infundiéndoles una temática y un lenguaje nacionales.

Conviene recordar que el criollismo, tendencia que aspira a desentrañar la esencia de la argentinidad, se desenvuelve, precisamente, dentro de la misma vanguardia cosmopolita. Recuérdese, por ejemplo, el éxito de *Don Segundo Sombra* (1926) entre los martinfierristas y la obra de Borges de los veinte, tanto en prosa como en verso, una verdadera reflexión mitológica nacional, consagrada, en su mayor parte, a recrear circunstancias históricas argentinas valiéndose de peculiaridades idiomáticas locales⁷⁵.

La actividad vanguardista uruguaya se cumple en concordancia con el espíritu general de renovación, pero con características conformistas, sin disidencias profundas. "Falta a nuestra vanguardia de los años veinte y aun de los años treinta", observa Carlos Martínez Moreno, "esa estridencia propia de las renovaciones raigales de las grandes propuestas transformadoras"⁷⁶.

La repercusión de la nueva sensibilidad se manifiesta, particularmente, a través del grupo nativista. Dentro del espíritu tradicional, los propulsores del nativismo (Fernán Silva Valdés, Pedro Leandro Ipuche) cantan las peculiaridades autóctonas y telúricas de la nacionalidad con una expresión novedosa, acorde con el ultraísmo porteño; tienden, ante todo, a hacer de la metáfora el elemento poético fundamental. Sin dar obras perdurables, *Agua del tiempo* (1921) de Silva Valdés es el libro más representativo.

La vanguardia cosmopolita tuvo aún menos repercusión. El futurista peruano Juan Parra del Riego, residente en el Uruguay entre 1920 y 1925, canta en polirritmos el dinamismo contemporáneo (los deportes, las máquinas). El escritor más singular fue Alfredo Mario Ferreiro; su poemario *El hombre que se comió un autobús* (1927) compendia el espíritu lúdico del momento, la dilatada adherencia al humor dadaísta y a motivos maquinistas propios del futurismo. No hay ejemplos rescatables de persistencia en esta tendencia, ya, por cierto, bastante tardía.

El influjo y la evolución del apagado vanguardismo uruguayo en el proceso cultural del país puede rastrearse en cuatro revistas: *Los Nuevos* (1919-1920), *La Cruz del Sur* (1924-1931), *La Pluma* (1927-1931) y *Cartel* (1929-1931)⁷⁷. Mención aparte merece *Alfar* (1920-1954), fundada en La Coruña por J. J. Casal, cónsul uruguayo en esa ciudad gallega. Fue una revista vinculada al ultraísmo español, de indudable importancia, pero que decae vertiginosamente en su trasplante a Montevideo en 1929⁷⁸.

En el Uruguay existió, sin embargo, una vanguardia "secreta", de un autor sin antecedentes. Cuando se estudian las manifestaciones de la vanguardia de los veinte suele omitirse a un escritor, ignorado en su tiempo,

considerado hoy como uno de los renovadores de la narrativa hispanoamericana, el único que influye sobre las generaciones posteriores. Me refiero, es claro, a Felisberto Hernández, quien inicia su narrativa (*Fulano de tal*, 1925, y *Libro sin tapas*, 1929) por ese entonces. Felisberto es el primer narrador uruguayo en interiorizar el proceso narrativo, en cultivar una narrativa concebida como empresa imaginaria, una narrativa de límites imprecisos entre lo real, lo surreal y lo fantástico⁷⁹.

Todos los movimientos vanguardistas destacados —fuera del mayor o menor logro estético, según los casos— comparten una voluntad general de rechazo de valores gastados y la necesidad de encauzar el arte por rumbos distintos. Este es el aporte enriquecedor de los movimientos de vanguardia reseñados: una liberación del conformismo y una búsqueda de nuevas posibilidades expresivas. Con acero, sugiere Miklós Szabolcsi:

La importancia de la vanguardia no consiste, quizá, en sus propias obras, sino en su papel de incitación, de levadura, de componente de una síntesis superior. Si esto es así, es porque sus tendencias han planteado situaciones, han abierto vías desconocidas, han llamado la atención sobre posibilidades, han tratado de delimitar el nuevo modo de vida, de encontrar nuevos instrumentos para la literatura y para el arte, de reflexionar sobre un nuevo tipo de relación entre los creadores y el público. La apreciación de los resultados artísticos debidamente madurados y de obras duraderas, queda como un objeto de discusión para los historiadores de la literatura de cada nación⁸⁰.

Los documentos esenciales de los diversos movimientos (manifiestos, proclamas, editoriales de revistas, prefacios, poemas y ensayos que divulgan los *ismos* en su momento histórico), permiten obtener un conocimiento más cabal de los programas de cada tendencia de vanguardia, señalar límites, confluencias y divergencias entre los numerosos grupos renovadores. A más de 65 años de su irrupción continental, no existe aún, que sepamos, un libro que recoja los textos que han servido como punto de partida de los diversos *ismos* hispanoamericanos⁸¹.

Releídos hoy algunos de los manifiestos o proclamas que siguen, no pasan de ser una arbitraria, ingenua y rudimentaria presentación de propósitos, vulnerables a la obra del tiempo: "nada envejece con tanta velocidad como lo que se propone ser moderno", reflexiona el ultraísta González Lanuza⁸². Otros textos son lúcidas aproximaciones a un momento confuso y revisionista, que revelan la problemática común de las numerosas corrientes de vanguardia del continente, de inestimable valor para determinar su propio ámbito, desarrollo y límites. A pesar de su fugacidad, los *ismos* no son historia abolida y estéril, sino, por el contrario, un hito fundamental en el proceso evolutivo de la literatura hispanoamericana, cuyo papel fertilizante comienza ahora a ser verdaderamente estudiado.

NOTAS

¹ Miklós Szabolcsi, "La 'vanguardia' literaria y artística como fenómeno internacional". *Casa de las Américas*, vol. 13, núm. 74 (1972), p. 7.

² Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Brandan Caraffa, Pablo Rojas Paz, "Proa". *Proa*, 2ª época, año 1, núm. 1 (agosto de 1924), p. 3.

³ La presente recopilación de documentos de la vanguardia se limita a recoger los textos correspondientes a los países hispanoamericanos. Se excluye, por lo tanto, la vanguardia brasileña.

⁴ En la literatura universal, 1922 fue un *annus mirabilis*: se publicaron *Ulysses* de James Joyce, *The Waste Land* de T. S. Eliot, *Babbitt* de Sinclair Lewis, *Jacob's Room* de Virginia Woolf, *Later Poems* de W. B. Yeats, *The Garden Party* de Katherine Mansfield, *Fantasia of the Unconscious* de D. H. Lawrence, *The Enormous Room* de E. E. Cummings, *Charmes* de Paul Valéry, *Durée et Simultanéité* de Henri Bergson, *Siddhartha* de Hermann Hesse, *Baal* de Bertolt Brecht, *Sonetos a Orfeo* de Rainer María Rilke, *La decadencia de occidente* de Oswald Spengler, *Enrico IV* de Luigi Pirandello.

⁵ Nelson Osorio, "La tienda de muñecos de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana". *Actualidades* (Caracas), núms. 3-4 (1977-1978), pp. 11-36.

⁶ Octavio Paz, *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971, p. 55.

⁷ La repercusión del estridentismo en México fue ampliamente estudiada y documentada por Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de estrategia*. México: INBA, 1970. Véase, además, la útil tesis doctoral de Kenneth C. Monahan, *Manuel Maples Arce and Estridentismo*, University of Illinois, 1972.

⁸ Revistas estridentistas: *Ser* (Puebla), 1-2, abril y junio de 1922; director: Germán List Arzubide. *Irradiador* (México), 1-3?, 1924; directores: Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas. *Horizonte* (Jalapa), 1-10, abril de 1926-mayo de 1927; director: Germán List Arzubide.

⁹ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰ En 1977 se editó una novela de Arqueles Vela, *El intransferible*, publicada 50 años después de ser escrita, que pudo haber influido en el desarrollo de la novela mexicana contemporánea. Véase Ida Vitale, *Vuelta*, núm. 12 (noviembre de 1977), pp. 43-45.

¹¹ Emiliano Quiroz, "Manuel Maples Arce y sus recuerdos del estridentismo", "La Cultura en México", supl. de *Siempre!*, núm. 483, 12 de mayo de 1971, p. II.

¹² Véase el análisis del poema de Schneider, *op. cit.*, pp. 188-190.

¹³ Sobre el agorismo, véase José María Benítez, "El estridentismo, el agorismo, *Crisol*". En *Las revistas literarias de México*. México: INBA, 1963, pp. 145-164. Sobre

el "grupo sin número y sin nombre", véase Emmanuel Palacios, "Bandera de Provincias". En *Las revistas literarias de México*, 2ª serie, México: INBA, 1964, pp. 13-34. *Bandera de Provincias* (Guadalajara), 1-24, 1929-1930; director: Alfonso Gutiérrez Hermsillo. El "Manifiesto del grupo sin número y sin nombre", se publicó en *Bandera de Provincias*, vol. 1, núm. 1 (1-15, mayo de 1929), pp. 1 y 6. El texto completo puede leerse en Marie-Françoise Porte, "L'avantgarde mexicaine des années 30: un manifeste publié a Guadalajara". *Tilas*, vol. 8 (abril de 1968), pp. 660-663.

¹⁴ *Gladios*, 1-2, 1916; director: Luis Enrique Erro. *San-Ev-Ank*, 1-15, julio-noviembre de 1918; director Luis Enrique Erro. *México Moderno*, 1-15, 1920-1923; fundada por Enrique González Martínez. *La Falange*, 1922-1923; directores: Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet. *Antena*, 1-5, 1924; director: Francisco Monterde. *Ulises*, 1-6, 1927-1928; directores: Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. *Contemporáneos*, 1-43, junio de 1928-diciembre de 1931; fundada por Bernardo Gastélum, Ortiz de Montellano, Torres Bodet y Enrique González Rojo. A partir de 1979 el Fondo de Cultura Económica viene publicando ediciones facsimilares de éstas y otras revistas, en la serie Revistas Literarias Mexicanas Modernas.

¹⁵ José Luis Martínez, "Con Xavier Villaurrutia". *Tierra Nueva*, vol. 1, núm. 2 (1940), p. 74. Citado por Frank Dauster, *Ensayos sobre poesía mexicana* (México: Ediciones de Andrea, 1963), p. 13.

¹⁶ Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 252-253.

¹⁷ Citado por Alberto Baeza Flores, *La poesía dominicana en el siglo xx*. Santiago, Rep. Dominicana: Universidad Católica Madre y Maestra, 1976, pp. 395-397. Este libro es imprescindible para conocer la poesía dominicana.

¹⁸ Las características del vanguardismo puertorriqueño se estudian con detenimiento en el libro de Luis Hernández Aquino, *Nuestra aventura literaria: los ismos en la poesía puertorriqueña, 1913-1948*, 2ª ed., San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1966. El apéndice incluye los manifiestos de los movimientos estudiados.

¹⁹ Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba, 1927-1953*. La Habana: Orígenes, 1954, p. 17.

²⁰ El poema, firmado por Luis Palés Matos y Diego Padró, se publicó en *El Imparcial*, 7 de noviembre de 1921, p. 2, seguido de una breve declaración de principios diepalistas. Está recogido por Luis Hernández Aquino, *op. cit.*, pp. 165-166.

²¹ Véase el poema completo en Luis Hernández Aquino, *op. cit.*, pp. 167-170; se había publicado en *El Imparcial*, 21 de noviembre de 1921, p. 2.

²² Félix Lizaso, *Panorama de la cultura cubana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 129.

²³ Sobre el minorismo, véase Emilio Roig de Leuchsenring, *El Grupo Minorista de intelectuales y artistas habaneros*. La Habana, 1961.

²⁴ Los numerosos trabajos periodísticos de Alejo Carpentier constituyen un rico testimonio del proceso cultural cubano en la hora de la vanguardia. Véase la amplia selección de notas recogidas en *Crónicas*, dos volúmenes. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.

²⁵ *Revista de avance*, 1-50, 15 de marzo de 1927-15 de septiembre de 1930, fundada por Juan Marinello, Jorge Mañach, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier y Martí Casanovas; muy pronto los dos últimos fueron sustituidos por Félix Lizaso y José Z. Tallet.

²⁶ Miguel Angel Asturias, *revista de avance*, año 2, núm. 28 (15 de noviembre de 1928), p. 298.

²⁷ Se publicó en *El Diario Nicaragüense*, 29 de mayo de 1927, p. 3.

²⁸ Sobre la vanguardia nicaragüense, véase el estudio indispensable de Jorge Eduardo Arellano, *El movimiento de vanguardia en Nicaragua*. Libro del mes de *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* (Managua), vol. 22, núm. 106 (julio de 1969). La revista *El Pez y la Serpiente*, núms. 22-23 (1978-1979), número extraordinario dedicado al movimiento de vanguardia en Nicaragua, contiene una excelente selección antológica del grupo de escritores vanguardistas.

²⁹ Véase Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios, *Historia de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria de Guatemala, 1982, vol. 2.

³⁰ Uslar Pietri ha afirmado ser el autor de este editorial-manifiesto. Véase a Lyll Barceló Sifontes, *Índice de repertorios hemerográficos venezolanos*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1977, tomo I, p. 88; y Nelson Osorio, "El primer libro de Uslar Pietri y la vanguardia literaria de los años veinte", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 4, núm. 9 (1978), p. 136. Véase, especialmente, Nelson Osorio, *La formación de la vanguardia en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985.

³¹ Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 51.

³² Sobre Julio Garmendia, véanse Domingo Miliani, *Prueba de fuego*. Caracas: Monte Avila, 1973, y *Actualidades*, núms. 3-4 (1977-1978), homenaje a Garmendia. Sobre Ramos Sucre, véase Guillermo Sucre, "Anacronismo y/o renovación". *Revista Iberoamericana*, núms. 106-107 (1979), pp. 77-84, y Dario Puccini, "Ramos Sucre: una cultura para la innovación", *Ispanoamericana* (Roma), año 3, núm. 11 (invierno de 1982), pp. 9-33.

³³ "Editorial", *Los Nuevos*, núm. 1, 6 de junio de 1925, pp. 1-2. Recogido por Jorge Zalamea, *Literatura, política y arte*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pp. 594-596. Se publicaron cinco números de *Los Nuevos*, de junio a agosto de 1925, dirigida por Felipe Lleras Camargo. Véase el índice de la revista en J. G. Cobo Borda, "Los Nuevos", *Gaceta* (Bogotá), vol. 2, núms. 25-26 (1979), p. 10.

³⁴ Ni siquiera Hugo Mayo posee ejemplares. Véase Carlos Calderón Chico, "Conversación con el poeta Hugo Mayo", *Literatura, autores y algo más...* Guayaquil, s.e., s.f., pp. 159-172. Un coetáneo de Hugo Mayo, José Antonio Falconi Villagómez publicó

en 1921 un poema, "Arte poética" (Nº 2), considerado como el manifiesto dadaísta ecuatoriano. Véase el poema en Hernán Rodríguez Castelo, *Los otros posmodernistas*. Guayaquil: Ariel, s.f., pp. 27-28.

³⁵ Alberto Hidalgo, *Panopla lírica*. Lima: Imprenta Víctor Fajardo, 1917, p. 95.

³⁶ Jorge Luis Borges, "Prólogo", *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires: El Inca, 1926, p. 16.

³⁷ Alberto Hidalgo, *Simplismo*. Buenos Aires: El Inca, 1925, pp. 5-6 y 13.

³⁸ Hidalgo, *ibíd.*, p. 69.

³⁹ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1959, pp. 268-269. 1ª ed. de 1928.

⁴⁰ *Favorables París Poema* (París), 1-2, julio de 1926-octubre de 1926; directores: Juan Larrea y César Vallejo. Hay edición facsimilar, con prólogo de Jorge Urrutia, *Favorables París Poema*. Sevilla: Librería Renacimiento, 1982.

⁴¹ "Prospecto-manifiesto" que anunciaba la aparición de *Flechas*, septiembre de 1924. Citado por Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana*. Berkeley: University of California Press, 1954, pp. 63-64. A 30 años de su publicación, este libro sigue siendo fundamental sobre el tema.

⁴² *Flechas*, 1-6, octubre de 1924-diciembre de 1924; directores: Federico Bolaños y Magda Portal. *Poliedro*, 1-8, agosto-diciembre de 1926; director: Armando Bazán. *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*, 1-4, 1926-1927; directores: Serafín Delmar y Magda Portal. Edición facsimilar, publicada como separata de *Hueso Húmero* (Lima), núm. 7 (1980). *Hurra*, número único, 1927; director: Carlos Oquendo de Amat. *Guerilla*, 1-2, 1929; directora: Blanca Luz Brum. Luis Monguió examina el contenido de estas revistas en el libro citado en la nota anterior, pp. 60-86 y 191-194.

⁴³ *Amauta: Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica*. 1-32, septiembre de 1926-septiembre de 1930; director: José Carlos Mariátegui. Edición facsimilar. *Amauta*, seis volúmenes. Lima: Empresa Editora Amauta, 1976.

⁴⁴ Mariátegui, "Aniversario y balance", *Amauta*, año 3, núm. 17 (septiembre de 1928), p. 1.

⁴⁵ Mariátegui, "Oliverio Gironde", *Variedades*, 15 de agosto de 1925. Recogido en *Crítica literaria*, ed. de Antonio Melis. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1969, p. 101.

⁴⁶ Mariátegui, "Defensa del disparate puro", *Amauta*, año 3, núm. 13 (marzo de 1928), p. 11.

⁴⁷ El propósito inicial de Mariátegui fue titularla "Vanguardia. Revista de los escritores y artistas de vanguardia del Perú y de Hispanoamérica". Mariátegui, *La novela y la vida*, vol. 4 de *Obras completas*. Lima: Empresa Editora Amauta, 1959, p. 145.

⁴⁸ Véase, Estuardo Núñez, "José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 3, núm. 5 (1977), pp. 57-66.

⁴⁹ Véanse, especialmente, Richard L. Admussen y René de Costa, "Huidobro, Reverdy, and the editio princeps of *El espejo de agua*", *Comparative Literature*, vol. 24, núm. 2 (1972), pp. 163-175; y Juan Truel, "La fecha de publicación de *El espejo de agua* de Vicente Huidobro: análisis de una polémica", *Lexis* (Lima), vol. 2, núm. 1 (julio de 1978), pp. 71-85.

⁵⁰ Dejo de lado toda vana discusión de procedencia poética entre Huidobro y Reverdy, que dio lugar a acalorada polémica. Véase, al final de este estudio, la amplia bibliografía sobre el tema.

⁵¹ Cedomil Goić, *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1974, p. 151.

⁵² Roberto Fernández Retamar, "Situación actual de la poesía hispanoamericana", *Revista Hispánica Moderna*, vol. 24, núm. 4 (octubre de 1958), p. 323. El subrayado es de Fernández Retamar.

⁵³ Se publicaron tres números. El primero salió en Madrid con el título *Creación: Revista Internacional de Arte*, en abril de 1921; el segundo en noviembre de 1921 y el tercero en febrero de 1924, ambos publicados en París con el título *Création*. Véase Pedro Lastra, "Sobre la revista *Creación*". *Revista Iberoamericana*, núms. 106-107 (1979), pp. 175-181.

⁵⁴ *Caballo verde para la poesía* (Madrid), 1-4, octubre de 1935-enero de 1936; director: Pablo Neruda. Existe reimpresión facsimilar, con prólogo de J. Lechner, Glas-hütten im Taunus: Verlag Detlev Auvermann KG, 1974.

⁵⁵ Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral, 1971, p. 153.

⁵⁶ Margarita Aguirre, *Las vidas de Pablo Neruda*. Santiago: Zig-Zag, 1967, p. 119.

⁵⁷ El manifiesto fue exhumado por Saúl Yurkievich, "Rosa Náutica, un manifiesto del movimiento de vanguardia chileno", *Tilas* (Strasbourg), vol. 8 (1968), pp. 649-655.

⁵⁸ *Martín Fierro*, 1-3, marzo-abril de 1919; director: Evar Méndez. *Los Raros: Revista de Orientación Futurista*, número único, enero de 1920; director: Bartolomé Galíndez. Véase Adolfo Prieto, "Una curiosa 'revista de orientación futurista'", *Boletín de Literaturas Hispánicas*, núm. 3 (1961), pp. 53-62.

⁵⁹ Bartolomé Galíndez, *Nuevas tendencias* (Buenos Aires: Edición de Los Raros, 1920). El "Manifiesto" se encuentra en las páginas 44-48.

⁶⁰ Sobre la participación de Borges en el ultraísmo español, véanse los libros de Guillermo de Torre, Carlos Meneses y, especialmente, Gloria Videla, incluidos en la bibliografía.

⁶¹ Eduardo González Lanuza, *Los martinfierristas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 33, declara que la "Proclama" fue redactada por Borges.

⁶² "Ultraísmo" de Borges se incluye en el presente libro. Véanse "Poemas ultraístas", *Nosotros*, año 16, núm. 160 (septiembre de 1922), pp. 55-62; y "Nuestra encuesta sobre la nueva generación literaria", *Nosotros*, año 17, núm. 168 (mayo de 1923), pp. 5-25; núm. 169 (junio de 1923), pp. 266-282; núm. 170 (julio de 1923), pp. 386-412; núm. 171 (agosto de 1923), pp. 510-541; núm. 172 (septiembre de 1923), pp. 103-124.

⁶³ Cayetano Córdoba Iturburu, *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 25.

⁶⁴ Evar Méndez, "¿Quién es *Martín Fierro*?", *Martín Fierro*, año 1, núms. 12-13 (octubre-noviembre de 1924), p. 9.

⁶⁵ *Prisma: Revista Mural*, 1-2, diciembre de 1921-marzo de 1922; no figura el nombre del director. *Proa: Revista de Orientación Literaria*, 1-3, agosto de 1922-julio de 1923; no figura el nombre del director. *Proa*, 1-15, agosto de 1924-enero de 1926; directores: Borges, Brandán Caraffa, Güiraldes, Pablo Rojas Paz. *Martín Fierro: Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre*, 1-45, febrero de 1924-noviembre de 1927; director: Evar Méndez. *Nosotros: Revista Mensual de Literatura*, 1-300, agosto de 1907-diciembre de 1934; segunda época, 1-93, abril de 1936-diciembre de 1943; directores: Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti. *Inicial: Revista de la Nueva Generación*, 1-11, octubre de 1923-febrero de 1927; redactores: Roberto A. Ortelli, Brandán Caraffa, Roberto Smith y Homero Guglielmini. *Valoraciones: Revista Bimensual de Humanidades, Crítica y Polémica* (La Plata), 1-12, septiembre de 1923-mayo de 1928; directores: núms. 1-5, Carlos Américo Anaya; núms. 6-12, Alejandro Korn. *Síntesis: Artes, Ciencias y Letras*, 1-41; junio de 1927-octubre de 1930; directores: núms. 1-7, Xavier Bóveda; núms. 8-41, Martín S. Noel. Véase, Nélida Salvador, *Revistas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1962.

⁶⁶ Borges, *Inquisiciones*. Buenos Aires: Editorial Proa, 1925, p. 98.

⁶⁷ *Que*, 1-2, 1928 y 1930; director: Adolfo Este, seudónimo de Aldo Pellegrini. Véase, Graciela de Sola, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

⁶⁸ "Abominamos los matices borrosos del rubenismo y nos enardecíó la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algébrica forma de correlacionar lejanías", Borges, *Inquisiciones*, op. cit., p. 97.

⁶⁹ Gloria Videla, *El ultraísmo*. Madrid: Gredos, 1963, p. 92.

⁷⁰ Prescindimos de los manifiestos del ultraísmo español, salvo aquellos firmados por Borges, textos claves para conocer la etapa de gestación de su estética.

⁷¹ Borges, *Inquisiciones*, op. cit., p. 98. Véase, también, Guillermo Sucre, *Borges, el poeta*. Caracas: Monte Avila, 1967, pp. 32-33.

⁷² "Siempre fui novelero de metáforas, pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito". Borges, "A quien leyere", prólogo a la primera edición

de *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, 1923, s. p. Véase, Néstor Ibarra, *La nueva poesía argentina*. Buenos Aires, 1930, p. 29.

⁷³ Véanse Gloria Videla de Rivero, "Anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraísta", *Iberoromania*, nueva época, núm. 3 (1975), pp. 173-195; y Carlos Meneses, *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*. Barcelona: Olañeta Editor, 1978.

⁷⁴ El manifiesto se publicó sin firma. Véase Oliverio Gironde, *El periódico Martín Fierro*. Buenos Aires, 1949, p. 16.

⁷⁵ En los libros de los veinte Borges remeda la pronunciación del habla común. En *Inquisiciones* y *El tamaño de la esperanza* hay apócope (bondá, verdá, humanidad), síncope (trascrita), cambio de x por s (estendido, esplicable). La primera frase de *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926, p. 5, dice: "A los criollos les quiero hablar; a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa".

⁷⁶ Carlos Martínez Moreno, "Las vanguardias literarias", *Enciclopedia uruguaya* 47. Montevideo: Editores Reunidos, 1969, p. 124.

⁷⁷ *Los Nuevos*, 1-5, 1919-1920; directores: Ildefonso Pereda Valdés y Federico Morador. *La Cruz del Sur*, 1-34, mayo de 1924-diciembre de 1931; fundador: Alberto Lasplacés. Véase el "Índice analítico de *La Cruz del Sur*", *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 7 (1973), pp. 137-168. *La Pluma*, 1-19, agosto de 1927-septiembre de 1931; director: Alberto Zum Felde. Véase el "Índice analítico de *La Pluma*", *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 3 (marzo de 1970), pp. 87-139. *Cartel*, 1-10, diciembre de 1929-marzo de 1931; directores: Julio Sigüenza y Alfredo Mario Ferreiro. Véase el "Índice analítico de *Cartel*", *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 5 (mayo de 1972), pp. 83-96.

⁷⁸ *Alfar*, 1-91, 1920-1954. Los números 1-60 fueron publicados en La Coruña, España. En el número 32, septiembre de 1923, se usa el título de *Alfar* por primera vez. A partir de este número J. J. Casal dirige la revista hasta su cierre, con su muerte. Los números 61-91, 1929-1954, fueron publicados en Montevideo. Existe reedición facsimilar, *Alfar*, cinco volúmenes. La Coruña: Ediciones Nos, 1983. Véase, también, César Antonio Molina, *La revista Alfar y la prensa literaria de su época*. La Coruña: Ediciones Nos, 1984. En 1928 el poeta Humberto Zarrilli fundó *Mural*, hoja volante para pegar en las paredes de la ciudad, e impulsó *Oral*, edición verbal de una revista literaria recitada o leída los sábados en la "Casa del Arte", que no dejaron huella perdurable. Véase W. E. Laroche, *Enero 3. Julio Verdie: Biografía novelada*. Montevideo: A. Monterde, 1980, pp. 80 y 85.

⁷⁹ En otro orden, aunque este libro estudie el fenómeno literario, no puede dejar de mencionar la principal contribución uruguaya a la cultura de occidente. La obra de tres pintores que enriquecen el arte contemporáneo: Joaquín Torres García, Rafael Barradas y Pedro Figari.

⁸⁰ Miklós Szabolcsi, *op. cit.*, p. 16.

⁸¹ El único libro que intenta hacerlo es el de Oscar Collazos, *Los vanguardismos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1970; 2ª ed., Barcelona:

Península, 1977. Collazos sólo recoge —con omisiones demasiado obvias— las cuatro proclamas más conocidas: "El creacionismo" de Huidobro, "Ultraísmo" de Borges, la "Proclama" de *Prisma* y el "Manifiesto" de *Martín Fierro*, sin indicar, siquiera, el lugar y la fecha de la publicación original de los manifiestos, ni hacer una revisión crítica de los grupos vanguardistas.

Con posterioridad a la publicación en 1986 de la primera edición del presente libro, apareció la excelente recopilación de Nelson Osorio T., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. Su libro abarca un período más amplio (se inicia con la recepción del futurismo por los modernistas), con el énfasis puesto más en lo ideológico que en lo literario.

⁸² Eduardo González Lanuza, *op. cit.*, p. 11.