

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Latino-Americana Victor Civita

536

América Latina : palavra, literatura e cultura /
organizadora Ana Pizarro. — São Paulo :
Memorial ; Campinas : UNICAMP, 1995
3 v.

Texto em português e espanhol

Conteúdo: v. 1 A situação colonial –

v. 2 Emancipação do discurso –

v. 3 Vanguarda e modernidade

ISBN 85-85373-07-5 (v. 1)

ISBN 85-85373-09-1 (v. 2)

ISBN 85-85373-10-5 (v. 3)

I. Literatura latino-americana – História
e crítica I. Pizarro, Ana

CDD A860.9

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

Departamento de Publicações

Avenida Mário de Andrade, 664

01156-060 São Paulo SP Brasil

tel. (011) 823-9611 Telex 11-24190 Fax (011) 825-7545



Literatura popular

Palavra y artefacto: las literaturas "bárbaras"

Adolfo Colomina

América Latina: Palavra, Literatura e Cultura

Volume 3 Vanguarda e Modernidade

Organizadora
ANA PIZARRO



Literatura e cultura
da América Latina

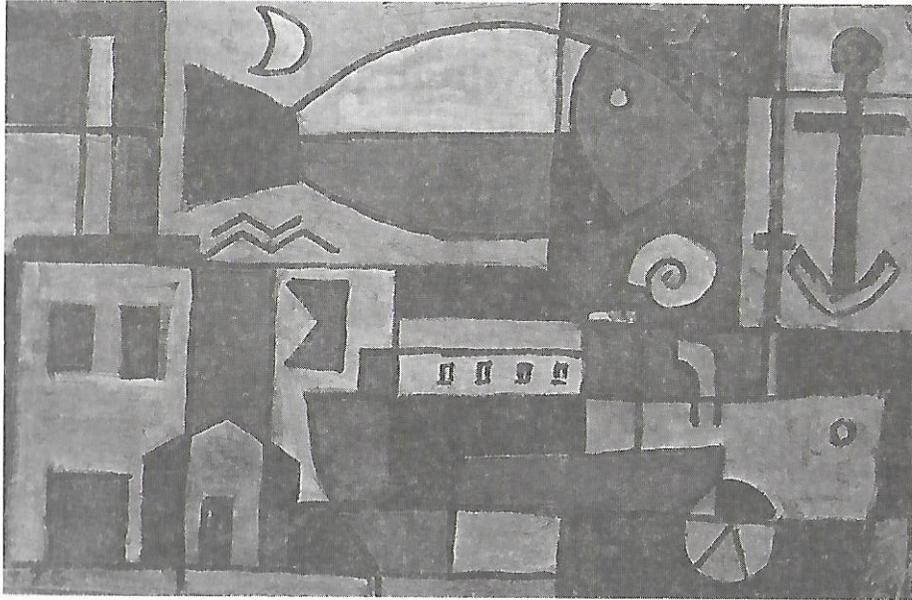
1995

Estrategias de la vanguardia

Hugo J. Verani

Uruguay. Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de California, Davis. Obras principales: *Onetti: el ritual de la impostura* (1981); *Octavio Paz: bibliografía crítica* (1983); *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (1986); *Poesías completas* de María Eugenia Vaz Ferreira (ed., 1986); *José Emilio Pacheco ante la crítica* (ed., 1987); *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (en prensa).

1. Paz, Octavio. *Los hijos del fuego: del romanticismo a la vanguardia*. *Signos* (1967), 1970, p. 20.
2. Lévy-Strauss, Jacques. *Toward a sociology of reading*. In: *Saltzman, Susan R. & Corbin, Inge (eds.), The reader in the text*. Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 222. Traducida por...



Joaquín Torres García, *Construcción* (1944)

Al considerar el desarrollo de la literatura latinoamericana de los años veinte la historiografía literaria tiende a privilegiar las corrientes dominantes en detrimento de los movimientos que cuestionan la sensibilidad y las normas de un modernismo crepuscular o se apartan de la narrativa realista representativa. A fin de restituir una perspectiva histórica más cabal al período, es indispensable destacar el aporte de todas estas tendencias, en su multiplicidad dialéctica de formas, y reconsiderar la vanguardia no como un fenómeno marginal sino como actividad contestataria y de ruptura que revitaliza la literatura latinoamericana contemporánea.

La discontinuidad es un principio clave para comprender la evolución del arte moderno. Afirma Octavio Paz:

Lo que distingue a nuestra modernidad de las de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y lo sorprendente, aunque también eso cuenta, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad¹.

De hecho, la noción de ruptura, en su máxima latitud, ocupa un lugar de prioridad en los postulados de los historiadores del arte moderno. Para Jacques Leenhardt es una pauta decisiva:

Casi todas las teorías de la modernidad, de Shklovski a Jauss y a Kristeva, están basadas en la idea de que el arte moderno se caracteriza por una ruptura con códigos dados, que la literariedad es un corte con el automatismo².

Como estética de ruptura el vanguardismo refracta la imagen escindida y dislocada de la sociedad de la época: la crisis de valores, el colapso espiritual, la vertiginosa mutación tecnológica y la modernización urbana, la insurgencia de sectores marginados y de ideologías socialistas dismantlan esquemas tradicionales y exigen nuevos medios expresivos, aptos para representar la cambiante y multifacética realidad.

Los vanguardismos latinoamericanos trastornan la familiaridad con convenciones dadas y subvierten discursos hegemónicos con obras desconcertantes por su registro insólito y su irreverencia anticonvencional, prurito de novedad y de rebelión contra el arte del pasado que comparten los distintos movimientos. La

1. PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 20.

2. LEENHARDT, Jacques. Toward a sociology of reading. In: SULEIMAN, Susan R. y CROSMAN, Inge (ed.). *The reader in the text*. Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 222. Traducción mía.

nueva sensibilidad surge en forma casi simultánea como resultado del descontento cultural de la juventud, inconformismo que responde a similares estímulos y revela, como dicen los directores de *Proa*, “la más perfecta coincidencia de sensibilidad y anhelos”³. El arte nuevo acentúa la autonomía literaria y estimula las libertades imaginativas (la “imaginación sin hilos” y las “palabras en libertad” de Marinetti), propaga analogías imprevisibles, espontáneas e insólitas, preceptos que se erigen en programa estético.

En su fase inicial, la avanzada vanguardista es esencialmente lírica y se difunde espontáneamente a través del continente, con focos importantes en Buenos Aires, Santiago, Lima, México y São Paulo. Los aires renovadores confluyen en un año clave, 1922, pero la consolidación plena del fenómeno no se produce hasta 1928, con la adhesión de los narradores, que encuentran condiciones favorables para romper los cánones formales de una tradición petrificada. Muy pronto los escritores de vanguardia superan la intransigencia lapidaria de sus primeros pronunciamientos y se acentúa la fisonomía de los diversos movimientos, reunidos bajo el objetivo de quebrar esquemas rígidos y adecuar la literatura al nuevo ritmo de la vida moderna, e inventar medios de representación que acepten la espontaneidad, la disonancia, lo imprevisible y lo fragmentario.

La vanguardia fue la época de los manifiestos, proclamas, revistas, poemas-programa, cartas abiertas, polémicas, proliferación de postulados literarios que matiza el perfil de la época: “A veces este despliegue programático era más interesante que la obra misma”, dice un testigo implicado⁴. Sirvan de ejemplos más representativos: *Non Serviam* (1914) de Huidobro, su poema “Arte poética” (1916), la hoja mural *Actual* de Manuel Maples Arce, la “Proclama” de *Prisma*, “El Ultraísmo” y “Anatomía de mi ‘Ultra’” de Borges, los manifiestos del postumismo dominicano y del diepalismo puertorriqueño, “La creación pura” de Huidobro, y “Arte poética (n.º 2)” del ecuatoriano José Antonio Falconí Villagómez, todos ellos de 1921; “Rosa Náutica”, cartel mural chileno, las proclamas del euforismo puertorriqueño y del simplismo del peruano Alberto Hidalgo, la Semana de Arte Moderno de São Paulo⁵ de 1922; el “Manifiesto Estridentista”, de 1923; la “Carta Abierta a ‘La Púa’” de Oliverio Girondo, los manifiestos de *Martín Fierro* y de la revista peruana *Flechas*, de 1924; el noísmo puertorriqueño de 1925, y tantos otros. Estos testimonios son retos iconoclastas que subvierten los valores establecidos en un período histórico altamente conflictivo y que confirman la vastedad de un movimiento que difícilmente puede delimitarse a autores o fronteras geográficas; se trata de grupos orientados por principios heterogéneos y condicionados por las raíces nacionales de cada uno, que muestran una unidad y

3 BORGES, Jorge Luis, GÜIRALDES, Ricardo, CARAFFA, Brandán, ROJAS PAZ, Pablo. *Proa*. *Proa*, 2.ª época, año 1, n.º 1, p. 3, ago. 1924.

4 TORRE, Guillermo de. *Problemática de la literatura*. Buenos Aires: Losada, 1951, p. 96.

5 Me limito a estudiar la vanguardia hispanoamericana y sólo menciono, por su importancia, el modernismo brasileño.

coherencia fundamentales⁶. De hecho, es un error generalizado afirmar que eran escritores desconocidos entre sí. De norte a sur las revistas más difundidas del continente (*Martín Fierro*, *Proa*, *Revista de Avance*, *Contemporáneos*, *Amauta*), establecían lazos culturales entre quienes se identificaban con la nueva sensibilidad y, como dice Maples Arce, se “enviaban sus mensajes de solidaridad y fraternidad líricas”⁷. Una temprana confirmación del desborde continental de inquietudes se encuentra en la célebre antología de Hidalgo, Huidobro y Borges, *Índice de la nueva poesía americana* (1926), que revela la uniformidad de criterios y actitudes entre los movimientos que agitan Latinoamérica, a pesar de rótulos divergentes.

La reflexión teórica vanguardista (manifiestos, proclamas, hojas volantes) pertenece a una categoría aparte dentro de la historia literaria: es una forma de autoafirmación generacional que adopta la provocación y el gesto anárquico para instituir una nueva ortodoxia. El propósito inicial de deliberada subversión constituye el móvil común de los manifiestos o proclamas de la primera vanguardia. Son textos programáticos de disenso frente a los antecesores inmediatos que dependen de condiciones de recepción y de medios de comunicación precarios. La escritura entrama un proyecto polémico al servicio de la ruptura de la noción tradicional de literatura, rebelión explícita en la virulencia verbal y en el rechazo de convenciones heredadas. Es el tiempo de la escisión y de la imaginación sin límites: “Y cortar las amarras lógicas, ¿no implica la única y verdadera posibilidad de aventura?” (p. 296), dice Girondo en su “Carta Abierta a ‘La Púa’”.

Los manifiestos vanguardistas, comenta Fernández Retamar, “amenazaban con convertirse en un género literario, quizás en *el género literario*”⁸. Nadie lo ilustra mejor que Huidobro, figura clave para reconstruir la singularidad de la época. Comienza a elaborar el creacionismo hacia 1914, pero el carácter propio de su estética no se define hasta que se instala en París en 1916, entra en contacto con los círculos vanguardistas, colabora en la revista futurista *Sic* y en la cubista *Nord-Sud* y publica libros de poesía en francés. Eventualmente recoge su teoría creacionista en *Manifestes* (1925), en francés — “como todo manifiesto que se respeta”, *boutade* de Rubén Darío⁹ —, toma de posición polémica frente a André Breton, cuyo primer manifiesto surrealista se había publicado en octubre del año anterior (véase “Manifiesto de Manifiestos”). Desde su primer texto programático Huidobro plantea la necesidad de crear un mundo propio e independiente, paralelo

6 Los manifiestos y proclamas de la vanguardia pueden leerse en VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Roma: Bulzoni, 1986. Salvo indicación contraria, todas las citas se hacen por esta edición; se indica la página a continuación del texto.

7 MAPLES ARCE, Manuel. El origen del vanguardismo en México. *Siempre*, México, 276, p. v, 31 mayo 1967.

8 FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. Situación actual de la poesía hispanoamericana. *Revista Hispánica Moderna*, 24, p. 323, 1950. El subrayado es de Fernández Retamar.

9 DARÍO, Rubén. Marinetti y el futurismo. In: —, *Obras completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950, t. 1, p. 620.

a la naturaleza: “*Non Serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo”. Postula una estética de la literatura como escritura (“la cosa creada contra la cosa cantada”), en la cual el texto presenta un hecho nuevo que subsiste sin ninguna preocupación por el referente o por la racionalización de la experiencia. Para Huidobro el poema creado

es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos (p. 228).

En “El Creacionismo”, resume su estética en cuatro principios: 1) Humanizar las cosas, hacerlas íntimas; 2) Precisar lo vago; 3) Hacer concreto lo abstracto y abstracto lo concreto; y 4) Cambiar el valor usual de los objetos. La fuerza que irradia el poema nace de la sorpresa de las relaciones y de la capacidad del poeta para descubrir la “palabra latente” y “los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí” (p. 212). Prescinde por tanto de enlaces lógicos, suspende el proceso de referencia extratextual, evita lo anecdótico y lo descriptivo, desarticula el lenguaje, yuxtapone imágenes insólitas e incorpora efectos visuales y tipográficos novedosos. Todo ello privilegia una interacción menos mecánica de imágenes y de elementos incongruentes yuxtapuestos, irreductibles a esquemas convencionales, para “sorprende[r] la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen” (p. 245)¹⁰.

En 1918 Huidobro se instala en Madrid y publica ese mismo año dos libros esenciales de la vanguardia, *Poemas árticos* y *Ecuatorial*. Bajo su influjo se desarrolla el ultraísmo español, que Borges transplantará a Buenos Aires cuando regrese en 1921. Más allá de matices diferentes, ambos movimientos muestran una raíz común, un mismo afán de unir elementos heterogéneos y conciliarlos en otro plano, de transgredir la lógica del pensamiento y de resolverla en una reorganización paradigmática. El culto a la metáfora para vincular elementos alejados enlaza a los movimientos de vanguardia. Cuando Borges dice “nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algébrica forma de correlacionar lejanías”¹¹, no hace más que reiterar y complementar la poética de Huidobro, para quien

la imagen es el broche que une [dos realidades lejanas], el broche de luz. Y su poder reside en la alegría de la revelación. [...] Y mientras más sorprendente sea esta revelación, más trascendental será su efecto (p. 245).

Estos enunciados no difieren, a su vez, de los principios del estridentismo, a pesar de la aspiración de originalidad de Maples Arce, que buscaba “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 es una sucesión de metáforas sin ningún nexo, yo buscaba cierta unidad temática”¹².

En “El Ultraísmo”, Borges subraya la innovación metafórica entre los propósitos del movimiento:

- 1.º Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2.º Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
- 3.º Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4.º Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia (p. 289).

Borges y los ultraístas inundan Buenos Aires con proclamas y manifiestos de una tendencia ecléctica que condensa una pluralidad de direcciones y aspira a ser el “vértice de fusión” de las escuelas estéticas de vanguardia¹³. Como otras corrientes del momento, el ultraísmo sobrevalora innovaciones formales: aspira a correlacionar elementos distantes entre sí mediante metáforas múltiples, a dar autonomía a la imagen, espontaneidad al juego mágico de la imaginación y libertad a la sugestión discontinua y desmesurada. El ímpetu creador promovido gozosamente por *Prisma* (1921-1922) y *Proa* (1922-1923 y 1924-1926) culmina en *Martín Fierro* (1924-1927), que fomenta el clima propicio para acelerar la eclosión antitradicionalista. El célebre manifiesto de la revista, redactado por Oliverio Gironde, sacude definitivamente la pasividad e inanidad local. Se inicia así:

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”.

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca (p. 297).

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos (p. 297).

Con su ironía irreverente y corrosiva la revista contribuye a desmitificar medianías artísticas y a aglutinar la actividad subversiva de la avanzada intelectual argentina. En el caso de Gironde, la desvalorización de la actividad literaria institucionalizada y su desenfado desacralizador se impone como rasgo esencial, apertura antiliteraria explícita en su “Carta Abierta a ‘La Púa’”:

10. Totalmente opuesta es la actitud de Pablo Neruda. No escribe manifiestos ni reclama para sí la fundación de movimiento alguno. Sólo tardamente escribe cuatro breves textos en *Caballo verde para la poesía* (1935-1936) que pueden considerarse manifiestos de su poesía residencial.

11. BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Editorial Proa, 1925, p. 97.

12. QUIROZ, Emiliano. Manuel Maples Arce y sus recuerdos del estridentismo. *Siempre*, México, n. 483, p. II, 12 mayo 1971.

13. TORRES, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965, p. 539.

Y se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda (p. 295).

Acaso sea el estridentismo el movimiento que ejemplifica más directamente el culto a la irreverencia y una agresión a la sensibilidad que no escatima lo escatológico. La estrategia de las hojas volantes estridentistas (*Actual* n.º 1, “comprimido estridentista”, fue publicado en diciembre de 1921; las restantes en febrero y en julio de 1922, y el “Manifiesto Estridentista”, el 1.º de enero de 1923) es escandalizar al lector con diatribas cáusticas contra la tradición oficial, concentrando su furor iconoclasta en la academia, la religión, las ideologías reaccionarias, los héroes nacionales y los poetas mexicanos consagrados. El antidogmatismo del dadaísmo, la arbitrariedad del futurismo, y la voluntad antiliteraria de ambos, se solapan en un grupo de escritores que promueven el escándalo y la intransigencia como subversión radical. Ante los desplantes agresivos y el implacable veredicto de los estridentistas, el público lector, dice Maples Arce, “salió despavorido sin saber en qué hueco refugiarse”¹⁴. Exaltan el dinamismo de la vida moderna y del mundo tecnológico (“Canción desde un aeroplano” es el más célebre poema estridentista), interés en la ciudad multitudinaria que emparenta a los grupos vanguardistas: *Esquina* de Germán List Arzubide, *Urbe* de Maples Arce, *Fervor de Buenos Aires* de Borges, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, *La calle de la tarde* de Norah Lange, *El hombre que se comió un autobús* de Alfredo Mario Ferreiro y las novelas de Roberto Arlt ejemplifican la confluencia continental. Por otra parte, la renovación lírica que promueven se identifica con la tónica dominante en la época; la sucesión de imágenes cinéticas yuxtapuestas, sin puntuación y sin nexos gramaticales, de novedosa disposición y la ausencia de anécdota y de descripción, “para ahondar las posibilidades de la imagen, prescindiendo de los elementos lógicos que mantenían su sentido explicativo”¹⁵. Cuarenta años después, List Arzubide afirma que el aporte más valioso de los estridentistas fue convertir la metáfora en un eje de inducción, “animar los objetos para hacerlos decir lo subjetivo o dar a lo subjetivo una calidad material”¹⁶. El entusiasmo por la imagen insólita y la asociación de realidades distantes fue también la meta del creacionismo y del ultraísmo. Los límites programáticos de estos movimientos quedan difusos e indeterminados, siendo precisamente el eclecticismo una de sus características constitutivas. El mismo Maples Arce afirma en su primer manifiesto:

Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio — sincretismo — sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual (p. 74).

14 MAPLES ARCE. El origen del vanguardismo en México, cit., p. v.

15 Id., ibid.

16 LIST ARZUBIDE, Germán. *El movimiento estridentista*. México: Secretaría de Educación Pública, 1967, p. 63.

Una prueba concluyente del fermento innovador que recorre América Latina lo constituye la proliferación del espíritu de ruptura en diversos países del continente. La literatura peruana había adoptado muy temprano actitudes de la nueva sensibilidad, derivadas del futurismo. El poema de Hidalgo “La nueva poesía: manifiesto” (1917) fue el primer grito de rebeldía, sin mayor resonancia. El credo estético que desarrolla durante su estadía en Buenos Aires, el simplismo — definido en “Invitación a la vida poética”, prólogo a *El simplismo* (1925) — es tributario del ultraísmo. César Vallejo no comparte el fervor vanguardista sino que lo denuncia, como se verá más adelante. La revista *Flechas* (1924) cierra en el Perú este lustro iconoclasta con pronunciamientos que aspiran a combatir la hostilidad burguesa. En el “Prólogo-Manifiesto” confluyen las energías creadoras de la nueva generación:

Queremos que a nuestro empuje y al ardor convencido de nuestra misión, desaparezca tanta farsa, tanta chochez literaria, tanto fanteoche de papel, tanta vejez conservadora, tanta roña mental címicamente extendida en lo que hemos dado en llamar nuestro ambiente literario y artístico¹⁷.

En Bogotá, el grupo de Los Nuevos (1925), sin orientación definida de vanguardia, intenta remozar las letras colombianas. Las afinidades renovadoras desbordan los centros culturales más avanzados y llegan muy temprano al área del Caribe: el postumismo del dominicano Domingo Moreno Jimenes, el diepalismo de los puertorriqueños Luis Palés Matos y José I. de Diego Padró, y otros movimientos más estridentes de la isla, el euforismo y el noísmo, ambos iniciados por Vicente Palés Matos, sirven de ejemplo. Los movimientos caribeños agregan una nota nueva: son corrientes de afirmación nacional, con fuerte interés en reivindicar lo autóctono y la cultura negra. Simultáneos en el tiempo a los movimientos argentinos, chilenos y mexicanos, ninguno de estos otros *ismos* contó con una doctrina elaborada y con una conciencia de grupo. Sus pronunciamientos dan fisonomía a la época, cierto clima espiritual que se exterioriza simultáneamente por toda Latinoamérica. Con razón ha dicho Fernández Retamar: “sorprende la uniformidad de criterios, de formas y de actitudes que asume todo el continente durante ese período”¹⁸.

La era de los desplantes iconoclastas y detonantes declina hacia 1927. La vanguardia adquiere una fisonomía distinta: decrecen las polémicas, la virulencia expresiva y el prurito de novedad. Factores históricos de la época — el descontento social en países estancados, la repercusión de la crisis económica de 1929 y la proliferación de golpes de Estado en los treinta — condicionan los objetivos y la manera de ver el mundo de los escritores. El aislamiento social y la frivolidad de la primera hora cede terreno a una mayor proyección sociocultural, confluencia explícita ya en la labor de *Amautta* (1926-1930). Cabe recordar, asimismo, que

17 Prólogo-Manifiesto. *Flechas*, año I, n. 1, p. 1, 23 oct. 1924.

18 FERNÁNDEZ RETAMAR, Situación actual de la poesía hispanoamericana, cit., p. 326.

importantes autores vanguardistas repudian ya por esos años tal filiación, rechazando la frivolidad lúdica (Vallejo) y alejándose de la primacía de metáforas ingeniosas (Borges). En 1927, Vallejo es tajante en su menosprecio:

La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual, como las anteriores generaciones de las que ella reniega. Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de santa y auténtica inspiración humana. Presiento desde hoy un balance desastroso de mi generación, de aquí a unos quince o veinte años (p. 195).

Deplora la “pesadilla simiesca de los escritores de América” e incluye en el “descastamiento cultural” a Neruda y a Borges, intolerancia ante lo nuevo que no deja de ser sorprendente en el poeta más innovador de su generación. Preocupado por la autenticidad cultural y por la poesía como producto genuino de la vida, Vallejo no se identifica con ninguna tendencia vanguardista y no pierde ocasión de expresar su desdén. Su rechazo es categórico: en “Poesía pura” (1926), “Contra el secreto profesional” (1927) y “Autopsia del superrealismo” (1930) queda explícito su desencanto con las nuevas escuelas literarias, que considera indiferentes a la vida cotidiana y al acontecer histórico inmediato, y a las que reduce a meras fórmulas, recetas y juegos de salón. Ante todo, desprecia el carácter elitista del arte de vanguardia, los “malabarismos y agudezas” del ingenio y otras extravagancias lúdicas de hora, distanciándose conscientemente de los programas vanguardistas. A pesar de ello, *Trilce* (1922) representa la ruptura más radical con las normas poéticas tradicionales.

Desde *Amauta* José Carlos Mariátegui promueve una posición responsable ante la sociedad, sin renunciar a la independencia del arte y a los logros estéticos de la vanguardia. Aunque no escriba manifiestos o proclamas, sus artículos propician una renovación estética e ideológica que confiere una fisonomía propia al vanguardismo peruano. En “Presentación de *Amauta*” (1926) y particularmente en “Arte, revolución y decadencia” (1926) establece sus premisas sobre el arte nuevo:

Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales (p. 183).

Para Mariátegui, las tendencias o escuelas de vanguardia cierran un proceso de disolución — la crisis de la noción de arte como entidad autónoma, síntoma de una civilización en decadencia — y anuncian, a la vez, una reconstrucción del arte como un fenómeno cultural más abarcador, producto de una dinámica social.

Este rechazo de la literatura como deporte o juego de ingenio se evidencia en las otras dos grandes revistas que encauzan las inquietudes innovadoras a fines de los veinte, *Revista de Avance* (1927-1930) y *Contemporáneos* (1928-1931). Ambas fueron predominantemente revistas de cultura, carentes de filiación doc-

trinal, que establecen contactos entre la avanzada nacional y la vanguardia internacional, sin estridencias, consecuencia lógica de la época en que nacen. Publican numerosos escritos críticos sobre las corrientes literarias del momento, pero no lanzan manifiestos programáticos. Mientras que *Revista de Avance* se mantiene más ligada al desarrollo histórico de Cuba, prevaleciendo en ella una inquietud de afirmación nacional, *Contemporáneos* se muestra más ceñida al fenómeno literario en sí, al proceso de universalización estética de la literatura mexicana.

Por las mismas fechas se registran brotes vanguardistas relativamente tardíos en otros países del continente, cuando la furia iconoclasta había cumplido su tarea. “Somos” (1928), manifiesto de la vanguardia venezolana, retoma declaraciones programáticas consustanciadas a la primera vanguardia: “Abominamos todos los medios tonos, todas las discreciones, sólo creemos en la eficacia del silencio o del grito” (p. 178). “El entrecasa en el arte” (1930) de Alfredo Mario Ferreiro, el representante más cabal del vanguardismo uruguayo, revela la problemática común, el desligamiento de la tradición y la apertura a “las bofetadas de esta dinámica fresca” (p. 306). Más irreverentes, los nicaragüenses conservan vestigios de insurrección propiamente vanguardistas hasta comienzos de la tercera década del siglo. Desde la célebre “Oda a Rubén Darío” (1927) de José Coronel Urtecho hasta la “Ligera exposición y proclama de la Anti-Academia Nicaragüense” (1931) se reformulan planteamientos de ruptura para combatir la retórica rubendariana y, ante todo, para expresar un “sentimiento nacional con mucha más facilidad, espontaneidad y sinceridad que en los viejos y muertos moldes de una retórica en desuso” (p. 162).

Hacia 1935 la vanguardia deja de existir en cuanto tal: la pretensión de destruir la cultura heredada ya no tiene vigencia y sobreviene un período de reconstrucción, de consolidación de las posibilidades expresivas. Sólo Huidobro persiste como ejemplo de “la institucionalización del *escándalo* como forma típicamente vanguardista de la polémica literaria”¹⁹, que llega al apogeo del histrionismo infantil en la respuesta de César Moro a una de sus efusiones yoístas, “La bazofia de los perros” (1936), dictada por el resentimiento y la rivalidad entre ambos²⁰. Escrita en francés — más exabrupto que manifiesto — no cumple una función programática; sólo se distingue por ser la última y trasnochada polémica vanguardista.

La finalidad programática de los manifiestos es crear un ambiente literario y modificar la sensibilidad imperante con proclamas prescriptivas, cuya misión es imponer una verdad inédita, maniqueísta, profética y mesiánica. El prurito de la autodefinición, de la promoción y del exclusivismo partidario impone un lenguaje

19 SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 15, p. 49, 1982. Subrayado de B. Sarlo.

20 “La patée des chiens”, en el panfleto *Vicente Huidobro o el obispo embotellado*. Véase el texto en: MORO, César. *Los anteojos de azufre*. Ed. André Coyné. Lima: Editorial San Marcos, 1958, p. 12-3.

inconfundible (beligerante, disidente, dogmático e hiperbólico) y extrema el uso de enunciados exhortativos e imperativos, destinados a persuadir al lector a aceptar el advenimiento de la nueva estética. Se recurre, asimismo, a una diagramación periodística y a *slogans* publicitarios que transgreden las leyes del discurso literario y desmitifican lenguajes prestigiosos (“¡Viva el mole de guajolote!”, clama el “Manifiesto Estridentista”). La escritura de los manifiestos se vale de la diversidad discursiva y desmantela definitivamente la preceptiva canónica: tipografía expresiva, indeterminación sintáctica, lenguaje distorsionado, neologismos, coloquialismos, pensamientos incoherentes y fragmentados, montaje de imágenes incompatibles y simultaneísmo cinematográfico.

Los vanguardistas buscan desconcertar y polarizar la opinión pública con proclamas tendenciosas, escritas en la primera persona del plural que, paradójicamente, exaltan la individualidad del yo que escribe²¹. Con la excepción de Huidobro, la enunciación es colectiva, el yo se borra y el signatario se presenta como mesías del “arte nuevo” o de la “nueva sensibilidad”, como hablante de un grupo con conciencia internacional que aspira a conquistar el poder. Borges redacta la proclama de *Prisma*, firmada por cuatro; Oliverio Girondo es autor del manifiesto de *Martín Fierro*, que aparece sin firma; “Somos”, de la vanguardia venezolana, atribuido a Uslar Pietri, se publica anónimo, mientras que “Rosa Náutica”, supuestamente escrita por el húngaro Zsigmond Remenyik, fue editada por “La Dirección del movimiento vanguardista chileno”²²; *Actual* fue escrita y firmada por Maples Arce, pero avalada por un “Directorio de Vanguardia”, con unas doscientas firmas; “El Manifiesto Postumista” de Andrés Avelino habla en nombre de la “Juventud de América” y el “Manifiesto Euforista” está dedicado “¡A la juventud americana!”; “Hacia una poesía vernácula” en Nicaragua se publica sin firma. En otros casos, los autores diluyen su individualidad bautizando el movimiento con las iniciales de sus apellidos: *Diego* Padró y *Palés* Matos promueven el diepalismo. Comparten todos un objetivo común: convertir el texto en un acontecimiento público, estratégica encrucijada de rebeldía e innovación que pretende consolidar una nueva perspectiva creadora. Conduce, por lo tanto, a implantar una conciencia crítica frente al lenguaje, práctica que se convierte en el sello que identifica a la vanguardia latinoamericana y asegura la supervivencia de sus programas.

21 GLEIZE, Jean-Marie. Manifestes, préfaces. *Littérature*, París, 39, p. 12-16, oct. 1980.

22 FERDINANDY, Georges. Zsigmond Remenyik, auteur de “Rosa Náutica”, un manifeste d’avant-garde paru à Valparaíso en 1922? *TILAS*, 8, p. 656-9, 1968.

Bibliografía

- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/Editora Unesp, 1990.
- BUENO, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima: Latinoamericana, 1985.
- BURGOS, Fernando (ed.). *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid: Orígenes, 1986.
- FORSTER, Merlin H. y JACKSON, K. David. *Vanguardism in Latin American literature: an annotated bibliographical guide*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1990.
- MANGONE, Carlos y WARLEY, Jorge. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 1993.
- MASIELLO, Francine. *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- MÜLLER-BERGH, Klaus. *Poesía de vanguardia y contemporánea*. Madrid: La Muralla, 1983.
- OSORIO T., Nelson. *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.
- . *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985.
- . *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 8, n. 15, 1982. Número dedicado a la vanguardia.
- Río de la Plata*, París, n. 4-6, 1987. Número dedicado a “Los años veinte”.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- SCHOPE, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni, 1986.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- UNRUH, Vicky. *Latin American vanguards: the art of contentious encounters*. Berkeley: UC Press, 1994.
- VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Roma: Bulzoni, 1986. 2. ed. ampl. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria. *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos, 1963.
- . *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990. 2 v.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (ed.). *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Frankfurt: Klaus Dieter Vervuert, 1991.
- . *Las literaturas hispánicas de vanguardia: orientación bibliográfica*. Frankfurt: Klaus Dieter Vervuert, 1991.
- YURKIEVICH, Saúl. *A través de la trama: sobre vanguardias y otras concomitancias*. Barcelona: Muehnik, 1984.