

LA RECEPCION DEL MANIFIESTO FUTURISTA DE MARINETTI EN AMERICA LATINA

Nelson Osorio Tejeda

Aunque la influencia y el prestigio del Modernismo se prolongan en Hispanoamérica hasta bien entrado el siglo XX, ya en su primer decenio se pueden registrar voces disonantes que muestran un espíritu de cuestionamiento en el interior mismo de dicho sistema literario¹. Pensamos, por ejemplo, en el colombiano Luis Carlos López (1879-1950), el peruano Clemente Palma (1872-1946), el uruguayo Alvaro Armando Vasseur (1878-1969), el mexicano José Juan Tablada (1871-1945), el mismo Lugones de *Lunario sentimental* (1909), etc. Pero este cuestionamiento, como queda dicho, funciona al interior del mismo sistema Modernista, y no puede en rigor considerarse como algo que vaya más allá de un "reformismo" que reacciona contra la creciente retorización de los epígonos².

Para encontrar en el conjunto de la producción literaria de América Latina una muestra clara del surgimiento de una nueva sensibilidad hay que referirse al período que se inicia después de la terminación de la Primera Guerra Mundial. Es entonces cuando podemos encontrar en la producción literaria y artística muestras suficientes de que empieza a generalizarse en las nuevas promociones de escritores una actitud verdaderamente crítica y renovadora. El proyecto que entonces se inaugura ya no se reduce a cuestionar internamente el sistema literario anterior sino que pretende establecer las bases de una nueva poética.

Un intento de *comprensión*³ del surgimiento y auge del proceso literario renovador de esos años no podrá dejar de observar la correlación que tiene con los

1. Algunos de estos casos forman parte de lo que Guillermo Sucre llama "un grupo muy heterogéneo de poetas, que, sin embargo, tenían ciertos puntos en común" y que "parecían haber cobrado conciencia de la necesidad de un cambio". (G.S.: *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Avila, 1975, pg. 61).

2. A estas manifestaciones, en términos generales, podría hacerse extensiva la caracterización que hacía Mariátegui del Grupo "Colónida" y Valdelomar en Perú: "constituía un sentimiento ególatra, individualista, vagamente iconoclasta, imprecisamente renovador (. . .) Su nexa es una protesta, no una afirmación" (J.C.M.: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta, 1975, pg. 282).

3. Es decir, que no se limite a la mera descripción y caracterización formal e inmanente del fenómeno sino que busque situarlo, comprenderlo dentro del conjunto histórico-cultural en que se desarrolla.

fermentos cuestionadores y transformadores que, en otros planos de la vida social, agitan el Continente de la primera postguerra. Son los años de cuestionamiento y desplazamiento de las oligarquías agrarias del control político del poder, se vive un acelerado crecimiento urbano, un fortalecimiento de las capas medias y populares, se asiste al surgimiento de proyectos y regímenes populistas y reformistas, se desarrolla la organización política y sindical del proletariado, etc. En la esfera cultural, el cuestionamiento y los impulsos renovadores tienen su expresión más ilustrativa en la Reforma Universitaria, que aunque se inicia en Córdoba (1918) “se extiende pronto por toda América Latina, desenvolviéndose como una serpentina de luz”, según los términos de Noel H. Sbarra⁴. La profunda renovación literaria y artística que entonces se inicia da otra dimensión a los esbozos críticos anteriores, y como tal puede y debe considerarse parte integral de ese momento de agitación, movilidad y reajuste que afecta todos los planos de la vida económica, social, política y cultural de la postguerra, no sólo en el Continente sino en todo el mundo.

Esta etapa de renovación es la que marca históricamente el inicio de nuestra literatura contemporánea, entendida como la literatura de la Época Contemporánea.

En esos momentos iniciales, los jóvenes escritores y artistas, empeñados como estaban en superar las limitaciones del Modernismo y dar paso a nuevas formas expresivas, más propias de la contemporaneidad en gestación, buscan abrirse al contacto y al conocimiento de todas aquellas manifestaciones artísticas novedosas y polémicas que pudieran, por una parte, servir de apoyo a este cuestionamiento, y, por la otra, fortalecer su búsqueda de un lenguaje más libre y remozado.

El surgimiento en Europa, por esa misma época, de lo que posteriormente fue denominado “arte de vanguardia” ofrece uno de estos puntos de apoyo, puesto que en gran medida obedece a una actitud de cuestionamiento al pasado si no estrictamente homologable por lo menos esencialmente análoga.

El propósito de las páginas siguientes es tratar de detectar la manera como se recibe en el medio literario latinoamericano una de las primeras manifestaciones de esta vanguardia europea, el Futurismo de Marinetti. La temprana aparición del Futurismo ofrece para nuestro caso una interesante posibilidad de estudio, puesto que permite ver cómo reaccionan tres actitudes, tres sensibilidades que en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial se encuentran cronológicamente imbricadas: la de los Modernistas plenamente identificados con su poética, la de los heterodoxos en el interior del Modernismo y la de los iniciadores de la renovación vanguardista.

Los textos en que Rubén Darío, Alvaro Armando Vasseur y Vicente Huidobro comentan y glosan el Manifiesto de Marinetti son suficientemente represen-

4. Noel H. Sbarra: “La reforma universitaria: evocación y presencia” (1938), en Gabriel del Mazo (comp.): *La reforma universitaria*. Tomo III. La Plata: Ediciones del Centro de Estudiantes de Ingeniería. 1941. Pgs. 457 y ss.

tativos como para ilustrar estas tres perspectivas de recepción que señalamos, y su estudio ofrece además la posibilidad de iluminar un momento coyuntural en el proceso de relevo y cambio de la literatura de la época moderna a la contemporánea.

Como puede apreciarse, no se trata en ningún caso de privilegiar el Futurismo y su presencia en América Latina, sino de aprovechar el hecho circunstancial de su temprana y agresiva manifestación para tratar de ilustrar con su caso el modo como fueron recibidas y reelaboradas críticamente las proposiciones de la vanguardia europea por los escritores latinoamericanos, remontándonos a los momentos mismos en que se comienza a gestar la renovación y la vanguardia.

Nos asiste el convencimiento de que el examen de las características que asume este contacto permite detectar la existencia de un perfil propio —en el que habría que ahondar— de la evolución cultural de América Latina, lo que se aleja bastante de la idea de una ancilaridad pasiva que suele manejarse para juzgar la vanguardia literaria de esos años. Un estudio más amplio que documente la recepción de las vanguardias europeas —para el cual este trabajo no pretende ser más que una contribución inicial— puede ser muy útil para desmontar el cómodo mecanismo explicativo de las “influencias” unilaterales, lugar común de la ideología historiográfica tradicional cuando estudia este período.

* * *

Unos años antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, el 20 de febrero de 1909, la primera página de *Le Figaro* de París da a conocer un texto insólito y agresivo: el “Manifiesto del Futurismo”⁵. Su autor: Filippo Tommaso Marinetti, un abogado y poeta italiano, nacido en Alejandría de Egipto en 1876, que escribe y publica en francés y dirige *Poesía*, una revista literaria internacional editada en Milán. Junto con esta publicación en francés del manifiesto, el autor y sus amigos se encargan de distribuir centenares de copias en italiano a personalidades de la cultura de la península.

De esta manera adquiere carta de ciudadanía oficial uno de los movimientos artísticos más controvertidos, estridentes y publicitados de los que —posteriormente— se conocerán en conjunto como el “vanguardismo” europeo.

El mismo año en que sale a la luz pública el Manifiesto del Futurismo Marinetti publica varios trabajos, entre ellos otro manifiesto artístico (“Matemos el claro de luna”, en francés), su “Primer Manifiesto Político” (en italiano) y su novela *Mafarka el futurista* (en francés).

5. Un facsímil del texto puede verse en el libro de Luigi Scivo: *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*. Roma, Mario Bulzoni Editori, 1968, pg. 1. Originalmente el título del manifiesto fue sólo “Le Futurisme”, y su publicación lleva un encabezado de los editores del periódico advirtiendo que “dejamos al firmante toda la responsabilidad por sus ideas singularmente audaces”.

A partir de ese año, el Futurismo adquiere una extensa radiación, debido en gran parte a la actividad personal del propio Marinetti, propagandista (epistolar y publicístico) incansable, impenitente logómano, viajero internacional y reclutador muy poco exigente⁶.

En 1911 se edita en francés una recopilación de los principales manifiestos; en 1912 la revista berlinesa *Der Sturm* publica en alemán tres de ellos; en 1913 Guillaume Apollinaire saca uno propio, "La anti-tradición futurista", que de algún modo vincula la vanguardia Cubista al Futurismo. En 1914 (enero-febrero) Marinetti visita Rusia y establece contactos con pintores y poetas. Años más tarde, en 1926, visita Brasil y Argentina en América Latina para dar conferencias en varias ciudades.

En general, la resonancia europea del Futurismo es explicable y es conocida. No ocurre lo mismo con el mundo latinoamericano, donde aún está por hacerse un estudio serio y documentado sobre el conocimiento y la recepción de las escuelas de la vanguardia europea, sobre todo en los años 10 y 20.

Circunscribiéndonos sólo al Futurismo, es posible documentar una casi inmediata repercusión, aunque esto no debe ser entendido como adhesión o aceptación acrítica, sino como muestra del interés por lo que ocurría en la cultura europea, por una parte, y por otra, como índice del espíritu de búsqueda renovadora y crítica, que empezaba a despuntar por esos años en el Continente y que tendrá, sobre todo a partir de 1918, su expresión más clara en las diversas manifestaciones del vanguardismo hispanoamericano.

En 1909, a pocos meses de su aparición en París, la *Revista de la universidad de Honduras* (Tomo I), que dirigía en Tegucigalpa Rómulo E. Durón, publica la traducción completa (del francés) del Manifiesto de Marinetti (pp. 689-690), junto a un artículo del mismo Durón titulado "Una nueva escuela literaria" (pp. 691-692) y una "Interview sobre el futurismo" hecha a Marinetti y tomada de la revista *Comoedia* del 16 de marzo de 1909 (pp. 693-695)⁷. Si es cierto —como afirma Guillermo de Torre— que la primera traducción que se hace en España del Manifiesto de Marinetti es la que publica Ramón Gómez de la Serna en 1910 en la revista *Prometeo* de Madrid⁸, sería legítimo pensar que la primera versión al castellano no se hace en España sino en Honduras, a los pocos meses de publicarse.

6. Un ejemplo de esto último lo encontramos en la conversación que cuenta el pintor "vorticista" inglés Uynndham Lewis: "—¿Por qué no anuncias que eres Futurista?—, me preguntó Marinetti./ —Porque no lo soy—, conteste tajante./ —Sí, ¡pero qué más da!—, dijo con impaciencia". (Cit. por Kevin Power: "El Vorticismo", en *Poesía*, 9, Madrid, otoño de 1980, pg. 40).

7. Desgraciadamente no he podido consultar un ejemplar de la Revista. Tomo la referencia de Sturgis E. Leavitt: *Revistas Hispanoamericanas*. Índice Bibliográfico. 1843-1935. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1960.

8. Cf. Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965, pg. 526.

En Venezuela, en mayo de 1909, aparece en *El Cojo Ilustrado* una nota sin firma sobre "El Futurismo de Marinetti"⁹. Se trata de un comentario irónico y agresivo (sospecho que puede ser atribuido a la pluma del crítico Jesús Semprum), donde a partir de un pretendido comentario de un M. Maigret, se caricaturiza a Marinetti y su Manifiesto. Luego de citar algunos párrafos, afirma:

Marinetti con sus apariencias de rebelde no puede menos que hacernos sonreír. Su doctrina es profundamente burguesa, obsoleta, reaccionaria, y antes que inferirle la injuria de creer en su convicción de semejantes pataratas preferimos suponer que ha escogido la época de carnaval para darnos una buena broma.

También en México, ese mismo año, Amado Nervo acusa recibo de los desplantados Futuristas, y publica un extenso artículo en el que comienza por traducir "a buen romance" los once puntos del Manifiesto, para luego comentarlos con cierto paternalismo crítico e irónico, señalando que

. . . a mí, viejo lobo, no me asustan ya los incendios, ni los gritos ni los denuestos, ni los canibalismos adolescentes¹⁰.

Aunque la actitud general es negativa, el artículo de Nervo, sin embargo, no deja de valorar los aspectos positivos que reconoce en la iconoclasta propuesta de Marinetti:

No hay ideas, por rabiosas que sean, en las cuales no exista algo bueno, y mis amigos los futuristas, dentro de su inocente palabrería, suelen repetir dos cosas que vale la pena de que retengamos.

Primera, Los poetas deben cantar el espectáculo de la vida moderna. Todo es digno de la lira, todo es poesía: el automóvil y el aeroplano, el transatlántico y el acorazado, la fábrica y la tienda. . .

Segunda. No veamos de sobra el pasado. El pasado está ya bien muerto. Utilicemos sus enseñanzas, y una vez hecho esto, dirijámonos en línea recta al porvenir.

Como estos tres ejemplos citados podríamos agregar otros muchos que documentan una temprana recepción del Futurismo en diversos países de América Latina. Pero al parecer corresponde a Rubén Darío, siempre alerta a todos los vientos del arte, el mérito de ser no sólo el primero que acuse el impacto del Manifiesto sino también el que haga en el Continente el primer examen crítico y analítico de la propuesta de Marinetti.

En efecto, el 5 de abril de 1909 —apenas unas semanas después de publicado el Manifiesto— Darío escribe para *La Nación* de Buenos Aires un extenso

9. *El Cojo Ilustrado*, XVIII, 418, Caracas (15 de mayo de 1909), pgs. 283-284.

10. Amado Nervo: "Nueva escuela literaria". Originalmente publicado en el número de agosto de 1909 del *Boletín de Instrucción Pública* de México (Cf. Luis Mario Schneider: *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, Ediciones de Bellas Artes, 1970, pg. 16). El texto puede consultarse en *Obras Completas*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 4a. ed., 1972, pgs. 178-182.

artículo sobre “Marinetti y el Futurismo”¹¹. Allí, a partir del reconocimiento al valor literario del autor (“*un poeta italiano de lengua francesa. Es un buen poeta, un notable poeta*”), y de reclamar de paso la paternidad del nombre de la escuela para Gabriel Alomar (a cuyo *futurismo* ya había hecho referencia en las “Dilucidaciones” de su *Canto errante* de 1907), Rubén Darío hace un prolijo examen de los once puntos del Manifiesto, para comentar —no sin cierta dosis de ironía— que casi todo su proyecto ya ha sido cumplido en Homero, Píndaro y otros clásicos griegos. “En cuanto a que la Guerra sea la única higiene del mundo —agrega—, la Peste reclama”. Y diagnostica que en todo esto “el poeta innovador se revela oriental, nietzscheano, de violencia acrática y destructora”.

No le molesta ni le alarma el agresivo ímpetu del italiano (“*Y . en su violencia, aplaudo la intención de Marinetti, porque la veo por su lado de obra de poeta, de ansioso y valiente poeta que desea conducir el sagrado caballo hacia nuevos horizontes*”), pero no cree en la eficacia de un manifiesto ni en la negación acrática del pasado: “Lo futuro es el incesante turno de la Vida y de la muerte. Es el pasado al revés”, señala¹².

La actitud de Darío al parecer no disgustó a Marinetti —a quien, por otra parte, sólo disgustaba el que lo ignoraran—, puesto que en un número de su revista *Poesía* de ese mismo año reproduce el artículo.

Por ser esta nota de Darío un texto poco conocido, no estará de más señalar que las observaciones que hace sobre el Futurismo anticipan mucho de lo que los estudiosos actuales establecen como algunos de sus rasgos más relevantes¹³. Por ejemplo, sus antecedentes en el belga Verhaeren (“*Y es curioso observar que aquel que más se le parece es el flamenco Verhaeren*”, dice Darío), lo mismo que su decadentismo oriental, su anarquismo y su irracionalismo nietzscheano.

Tampoco estará de más anotar que a través del examen de la recepción del Futurismo de Marinetti es posible documentar una de las líneas de vinculación simpática entre dos grandes poetas sucesivos del Continente: Rubén Darío y Vicente Huidobro.

En efecto, cuando en 1914 Huidobro incluye en *Pasando y pasando* un ensayo crítico sobre “El Futurismo”, no sólo pone en él una referencia direc-

11. Después de su publicación en *La Nación*, XL, 12701, Buenos Aires (Lunes 5 de abril de 1909) se recoge en la recopilación de Darío *Letras*, editada en París, Garnier Hermanos, sin año (probablemente 1911), pgs. 229-237.

12. Algo semejante dice Amado Nervo en su respuesta a los Futuristas ya citada (Cf. *supra*, nota 10): “. . . eso del pasado y del porvenir no son más que palabras; que el porvenir no existe sino por el pasado; que ambos forman una línea indivisible, un todo perfecto, perennemente inmóvil, alrededor del cual los hombres ambulamos como sombras. . .”

13. Una buena síntesis de la actual consideración del Futurismo es la “Introducción” de Luciano de Maria a su libro *Per conoscere Marinetti e il Futurismo* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973).

ta a este artículo de Darío (“*Como ha dicho muy bien Rubén Darío ¿Qué es más bello, una mujer desnuda o la tempestad? ¿Un lirio o un cañonazo?*”) sino que sigue en líneas generales la misma argumentación que éste desarrolla para cuestionar a Marinetti, aunque agrega, eso sí, una mayor dosis de irónica agresividad.

Huidobro, anticipando el espíritu que expondrá en su “Arte poética” (publicada dos años más tarde y donde se lee: “*Estamos en el ciclo de los nervios./ El músculo cuelga/ como recuerdo, en los museos;/ más no por eso tenemos menos fuerza; / el vigor verdadero/ reside en la cabeza*”), considera retrógrado el culto a la fuerza física en Marinetti, e infantil su encandilamiento por la técnica:

Todo eso de cantar la temeridad, el valor, la audacia, el paso gimnástico, la bofetada, es demasiado viejo. Lea si no, el señor Marinetti, la *Odisea* y la *Iliada*, la *Eneida* o cualquiera de las Odas de Píndaro a los triunfadores en los juegos olímpicos y encontrará allí toda su gran novedad.

Ahora, eso de declararle la guerra a la mujer, aparte de ser una cobardía impropia de hombres tan vigorosos como los futuristas, es una gran ridiculez.

Como ha dicho muy bien Rubén Darío ¿Qué es más bello, una mujer desnuda o la tempestad? ¿Un lirio o un cañonazo?

Sin embargo, el señor Marinetti prefiere un automóvil a la pagana desnudez de una mujer. Es esta una cualidad de niño chico: el trencito ante todo. Agú, Marinetti.

(. . .)

Marinetti es indiscutiblemente un gran poeta y un gran escritor; él es el autor de *Le Roi Bombance*, un amasijo de lo más cómico y trágico que pueda darse, de *Mafarka*, la novela más brutalmente inmoral que ha llegado a mis manos. Aquellas escenas de la guerra de Africa, en Abisinia, repugnan¹⁴.

Huidobro agrega que prefiere la concepción futurista de Alomar a la de Marinetti, y los distingue señalando que “el futurismo de Marinetti es, sin duda más impulsivo, más sonado, más loco”, mientras que “el de Alomar es más razonado, menos de réclame y más serenamente lógico”. Casi una declaración de principios.

Otro caso interesante de respuesta al Futurismo de Marinetti lo encontramos en el uruguayo Alvaro Armando Vasseur quien se encontraba en Europa para la fecha de publicación del Manifiesto. Vasseur representa, en cierto modo, una de las voces disonantes dentro del Modernismo canónico, por lo cual su actitud frente al Futurismo puede ilustrar una tercera perspectiva, diferente a la de

14. Citamos de la edición de *Obras Completas* (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976), tomo I, pgs. 698-701. La primera edición de *Pasando y pasando* es de Santiago de Chile, Imprenta y Encuadernación Chile, 1914, 208 pp.

Darío (Modernismo consagrado) y de Huidobro (renovación de Vanguardia). El texto en referencia es un poema escrito cuando Vasseur se encontraba de Cónsul en San Sebastián, España, y está compuesto en versos libres dispuestos como versículos en parataxis anafórica. Se trata de una verdadera diatriba acusatoria en contra del “poeta milanés, calvo y ‘fundador de escuela’ a los treinta años”

que exaltas la hermosura de un automóvil en el vértigo de la carrera, sobreponiéndola a la de la *Victoria de Samotracia*, —humorada digna de un *chauffeur de Milán*;

que pretendes que el Futurismo sea ‘violencia, crueldad, injusticia’, quizás porque jamás has sentido otra rebelión que la del gesto, ni ideal más grande que el de la vanidad literaria;

que exaltas ‘la injusticia’ —siempre deificando lo desconocido— porque nunca te hincó su garra, y careciendo de dolores como de ideales, has hecho un deporte de la Poesía, bocineándola a los cuatro rumbos con tus pulmones y tu alma de *chauffeur*,

reclamando el *futurismo* para quienes lo construyen en los hechos y no en el gesto histriónico. Y concluye:

un poeta de la Joven América, un contemporáneo del hombre de las ciudades, que ha creado el *Futurismo*, en hechos, en cantos, en libros, antes que tú soñaras en histriónizar la palabra,

(. . .)

te sonrío,

¡oh, poeta milanés, calvo, espadachín, y “fundador de escuela” a los treinta años! 15.

Por el testimonio de estos tres poetas, que representan de algún modo diferentes propuestas literarias, podemos establecer que el Futurismo, si bien fue conocido y comentado en el Continente casi simultáneamente con su irrupción en Europa, no produjo aquí las reacciones de adhesión que provocó en otras partes. La sensibilidad renovadora que se estaba incubando en las nuevas promociones artísticas de esos años hacía que los escritores se interesaran, por cierto, en manifestaciones y propuestas como la de Marinetti, pero como este espíritu de renovación obedecía a condiciones nuevas de una realidad específica, los latinoamericanos no se podían identificar con los desbordes irracionalistas ni con la intemperancia anárquica y destructiva del poeta italiano.

La *sonrisa* de Vasseur y el *agú*, *Marinetti* de Huidobro pueden ilustrar bastante aproximadamente la actitud con que los escritores más avanzados recibieron la ampulosa gesticulación marinettiana.

Algo semejante ocurre en Brasil. Cuando el vanguardista brasileño Mario de Andrade recuerda su relación con Marinetti en esos primeros años, dice que con ánimo de burla le mandó uno de sus libros, y este lo colocó en “una espe-

15. Publicado en *Cantos del otro yo* (1909). Citamos por la edición de *Todos los cantos*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1955, pgs. 259-260. Agradezco a Hugo Achugar haberme proporcionado el texto.

cie de cuadro de honor de futuristas internacionales, página de las más divertidas que inventó el genio de Andrinopla”. También señala que

Marinetti fue el peor de todos los malentendidos que perjudicaron el desarrollo, o más aún, la normal aceptación del movimiento moderno en el Brasil¹⁶.

En general puede decirse que la recepción del Futurismo en América Latina fue crítica y cautelosa. Por una parte, claro está, los espíritus tradicionalistas y conservadores (los “pasatistas“ diría Marinetti) tienen una reacción airada y violenta; pero entre los Modernistas que aparecían en primera línea para esos años, como los casos ya citados de Nervo o de Darío, la actitud fue más bien de un rechazo matizado. Es curioso, sin embargo, que el Futurismo a lo Marinetti no encontrara ninguna simpatía entre aquellos que sin romper con el Modernismo procuraban un remozamiento y buscaban alternativas nuevas para la creación poética. Aparte del caso de Vasseur, es ilustrativo el ejemplo que ofrece la revista colombiana *Voces*, que se publica entre 1917 y 1920, y que puede ser considerada como un verdadero paradigma de esa actitud transicional¹⁷. En ninguno de sus 60 números figura el nombre de Marinetti, aún cuando se publican traducciones y notas de y sobre Paul Dermée, Guillaume Apollinaire, Luciano Folgore, Pierre Reverdy, Pierre Albert Birot, Max Jacob, etc. En un extenso artículo de Ramón Vinyes sobre los “Poetas futuristas” (No. 27, junio 30 de 1918) ni siquiera menciona a Marinetti, y este tampoco figura entre los que integran el número especial dedicado a “las últimas teorías en arte y las obras de los nuevos teóricos” (No. 41, noviembre 20 de 1918), y en el que el artículo sobre “El futurismo” es de Luciano Folgore. Dado el amplio conocimiento que muestran los encargados de la revista acerca de las nuevas corrientes artísticas, esta exclusión de Marinetti no puede sino entenderse como deliberada e intencional.

Por otra parte, tampoco en los jóvenes contestatarios que se orientaban hacia una renovación crítica y ensayaban los primeros pasos de un arte de van-

16. En “Marinetti”, artículo publicado el 11 de febrero de 1930 en el *Diario Nacional* y reproducido en la recopilación *Arte y arquitectura del Modernismo brasileño* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), pgs. 155-156.

17. *Voces* se edita en Barranquilla (Colombia), bajo la inspiración e impulso del escritor catalán Ramón Vinyes, y alcanza una apreciable difusión continental. Su carácter puede ser definido con las palabras del mismo Vinyes: “Creemos nuestra fórmula. Venga cada templeamento con vestiduras adecuadas. Rómpanse moldes, créense escuelas. Pero acordémonos que nuestro valor ha de radicar en la revelación que hagamos de una nueva faceta de la belleza total. No hay un arte antiguo ni un arte moderno. Hay solamente una belleza” (“Poetas futuristas”, *Voces*, III, 27, junio 30 de 1918). De acuerdo a esta perspectiva, sus páginas dieron cabida a poetas y escritores de variada orientación, como Rodó, Gabriela Mistral, Abraham Valdelomar, José Juan Tablada, Luis Carlos López, Vicente Huidobro, León de Greiff, Alvaro Armando Vasseur, Alberto Hidalgo, etc. Además se publicaron traducciones de escritores franceses, italianos, alemanes, belgas, rusos, ingleses, incluyendo muchos de los vanguardistas. (Cf. *Voces, 1917-1920. Selección de textos y prólogo de Germán Vargas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977).

guardia encontró Marinetti adeptos o seguidores. Su posterior adscripción al fascismo contribuyó aún más a distanciarlo de los jóvenes vanguardistas latinoamericanos. Esto último aparece claramente expuesto en un temprano escrito de uno de los impulsores y teóricos de la renovación de vanguardia en América Latina, José Carlos Mariátegui, quien en 1921 denuncia que “el programa político (del Futurismo) constituyó una de las desviaciones del movimiento, uno de los errores mortales de Marinetti”. Y no porque un artista no deba tener una ideología política, dice Mariátegui, sino porque esta

tiene que ser una ideología plena de vida, de emoción, de humanidad y de verdad. No una concepción artificial, literaria y falsa.

Y falso, literario y artificial era el programa político del futurismo. Y ni siquiera podía llamarse legítimamente futurista, porque estaba saturado de sentimiento conservador, malgrado su retórica revolucionaria¹⁸.

Todo esto seguramente contribuye a explicar que su visita al Continente, a comienzos de 1926, signifique un sonado fracaso, en especial su estada en Sao Paulo. En esta ciudad pretendió dar una conferencia el día 24 de mayo, pero fue impedido por una multitud que rechazó escucharlo, tanto por sus ideas estéticas como por su vinculación con el fascismo¹⁹. Poco después, en Buenos Aires, probablemente escarmentado y tratando de desplegar un máximo de simpatía, es recibido con menos escándalo. El grupo que dirige la revista vanguardista argentina más importante de esos años, *Martín Fierro*, saluda su llegada y “le abre sus brazos en un gesto de cordial hospitalidad”, aunque establece explícitamente las distancias al declarar, para evitar alguna molesta suspicacia, que con Marinetti, hombre político, nada tiene que hacer nuestra hoja²⁰. En el número siguiente dedica otro artículo a Marinetti, también amable, pero siempre cauteloso y distanciado. Reafirman “nuestra convicción de la importancia que Marinetti (. . .) tiene para nuestro ambiente”, y consideran que sus conferencias “son una colaboración valiosa al movimiento de renovación en que estamos empeñados hace tiempo un núcleo de hombres de buena fe y larga esperanza”, aunque reconocen que “como todo militante que desarrolla dentro de la literatura y las artes plásticas una acción de propaganda y de combate, Marinetti resulta, fatalmente, un hombre superficial”. Por eso mismo, y aun cuando señalan que “no queremos entrar a juzgar el Futurismo”, no dejan de observar que “lo que deja (. . .) el Futurismo es muy poco”²¹.

18. J.C. Mariátegui: “Aspectos viejos y nuevos del futurismo”, *El tiempo*, Lima (8 de agosto de 1921), reproducido en J.C.M.: *El artista y la época*, Lima: Biblioteca Amauta, 5a. ed., 1973, pgs. 56-59.

19. Puede leerse un pormenorizado relato de uno de los participantes en el repudio. Mario da Silva Brito, en la recopilación citada en nota 16, pgs. 157-162.

20. “Homenaje a Marinetti”, *Martín Fierro*, III, 29-30 (18 de junio de 1926).

21. “*Martín Fierro* y Marinetti”, *Martín Fierro*, III, 30-31 (8 de julio de 1926).

La escueta muestra con que hemos tratado de ejemplificar la recepción del Futurismo de Marinetti en el medio ilustrado latinoamericano de inicios de la contemporaneidad, pese a su parvedad cuantitativa permite, por la importancia de sus autores, esbozar algunas conclusiones útiles para un mejor conocimiento de este momento de nuestra literatura continental.

En primer lugar, es posible sostener que la cómoda mecánica de las “influencias” unilaterales —perspectiva ideológica dominante en la historiografía tradicional cuando enfoca este período— queda seriamente lesionada al confrontarla con los datos empíricos que documentan la recepción de las llamadas tendencias europeas de vanguardia. En general no hubo en Latinoamérica —salvo, tal vez, las excepciones que ponen a prueba la regla— esa pasiva asimilación imitativa que suele atribuirse a las manifestaciones de los vanguardistas en el Continente²². Si bien es cierto que los escritores que enfrentaban la necesidad de una renovación radical del lenguaje y los códigos del Modernismo siguieron con interés e incluso con simpatía todas y cada una de las propuestas vanguardistas europeas, no es menos cierto que dicho interés no se traduce en un reflejo imitativo, puesto que los impulsos renovadores tienen aquí motivación propia en los cambios que vive el conjunto de la sociedad latinoamericana. Estos cambios, que se articulan a la crisis universal que abre paso a la contemporaneidad, legitiman en el Continente el surgimiento de las inquietudes renovadoras y vanguardistas; pero la modalidad específica que adquiere esta crisis universal en nuestro medio es lo que hace que el vanguardismo literario latinoamericano se configure como una variable diferenciada con respecto a la vanguardia internacional. Y es esto también lo que, en último término, explica el que la recepción de las manifestaciones europeas de este vanguardismo internacional muestre un distanciamiento crítico que se traduce en una valoración selectiva y en la búsqueda de afirmación de cierta autonomía creadora²³.

El ejemplo de la recepción del Futurismo de Marinetti es ilustrativo al respecto, sobre todo porque se encuentra en los momentos germinales de la renovación. Pero habría que extender este examen —en una investigación más amplia y prolija— a las modalidades de conocimiento y recepción de las diversas tendencias y escuelas de la vanguardia artística europea de los primeros decenios de este siglo.

22. Un ejemplo de ello es la despectiva afirmación de Anderson Imbert cuando señala que “los *ismos* que aparecieron fueron sucursales de la gran planta industrial con sede en Europa” (*Historia de la literatura hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 5a. ed., 1966, tomo II, pg. 16).

23. El más matizado y el más valioso ejemplo de esto se encuentra en los diversos artículos que sobre el tema y autores de la vanguardia publica Mariátegui desde 1921, especialmente los recogidos en el volumen *El artista y la época* (Cf. supra, nota 18).

Basta sólo pensar en el caso del Surrealismo ²⁴ para tener una idea aproximada de las perspectivas que abre una investigación de esta índole para un conocimiento más cabal de la renovación postmodernista hispanoamericana y, dentro de ella, de las peculiaridades que ofrece el proyecto vanguardista. También en este caso la recepción del Surrealismo, por lo menos en sus años iniciales, fue, por parte de los vanguardistas, marcadamente crítica²⁵. Y no por desconocimiento o falta de comprensión de sus propuestas²⁶, sino porque éstas eran sentidas como heterogéneas al espíritu que alentaba en el conjunto de la vanguardia hispanoamericana²⁷. De allí que la reacción de grandes figuras de la vanguardia poética contemporánea, como Vallejo o Huidobro, sea ácidamente crítica respecto a sus proposiciones²⁸.

Por último, habría que señalar que un estudio del modo como fueron recibidas las diversas propuestas europeas de vanguardia —para el cual, como dijimos al comienzo, estas notas no serían sino una contribución— puede ser un valioso aporte para la comprensión del carácter específico del proyecto renovador del vanguardismo literario hispanoamericano que se diseña en los años 20.

Tradicionalmente se han venido estudiando las búsquedas experimentales de orientación vanguardista de esos años con un enfoque mecánicamente deductivo: tomando como modelo absoluto el de las vanguardias europeas, se considera vanguardista solo aquello que se asemeja al modelo apelado, sin tomar en cuenta manifestaciones que en su diferencia pueden mostrar más plenamente el sesgo latinoamericano que asume esta vanguardia. Esta perspectiva, que es la do-

24. El trabajo de Cedomil Goić “El surrealismo y la literatura iberoamericana” (*Revista Chilena de Literatura*, 8, Santiago de Chile, abril de 1977, pgs. 5-34), aunque se propone explícitamente dedicar una de sus partes al estudio de “la recepción hispanoamericana” (p. 6) del surrealismo, no alcanza a satisfacer las exigencias del tema.

25. Casos como el de Aldo Pellegrini, que declara que deslumbrado por la lectura de un número de *La Révolution Surréaliste* se dedicó a formar un grupo surrealista en Buenos Ai-

26. Casos como el de Aldo Pellegrini, que declara que deslumbrado por la lectura de un número de *La Révolution Surréaliste* se dedicó a formar un grupo surrealista en Buenos Aires en 1926, puede considerarse cabalmente una excepción (Cf. Stefan Baciu: *Surrealismo Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979, pg. 17).

27. Todos los textos programáticos de los surrealistas tuvieron amplia difusión. A título de ejemplo mencionaremos que el primer Manifiesto se publica (parcialmente, es verdad) en un periódico de amplia difusión en Chile, en la página “Notas de Arte” que dirigía Juan Emar en el diario *La Nación* (23 de marzo de 1925).

28. Es eso precisamente lo que años más tarde, en el prólogo a la 1a. edición de *El reino de este mundo* (1949), recoge como balance crítico Alejo Carpentier, quien entre otras observaciones deja ésta: “Hay todavía demasiados ‘adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas’ (Lautreamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas”.

28. Cf. esp. “Manifiesto de manifiestos” (1925) de Huidobro y “Autopsia del Superrealismo” (1930) de Vallejo.

minante en los estudios literarios tradicionales, puede considerarse como una prolongación de la ideología dependientista, puesto que tiende a considerar a priori las manifestaciones vanguardistas latinoamericanas como un simple epifenómeno de la vanguardia europea, perdiendo de vista el hecho de que ellas configuran un polo —el más agresivo y polémico— de la renovación postmodernista que marca el inicio de nuestra literatura contemporánea. Considerando como una parte de este amplio espectro renovador, el vanguardismo latinoamericano muestra que tiene sus raíces en la realidad histórica y cultural, esa nueva realidad que ofrece la América Latina de postguerra, y que presenta por ello también una fisonomía particular dentro del fenómeno universal de las vanguardias artísticas de la época.

Superar estos enfoques ideológicos, mecánicamente deductivos y reduccionistas, es, por consiguiente una condición necesaria para comprender el verdadero sentido y carácter de las tendencias experimentales del vanguardismo literario de esos años. Al no partir de esquemas preestablecidos sino de los indicadores de la propia realidad, veremos que la vanguardia latinoamericana puede ser legítimamente considerada como una variable específica dentro del conjunto mayor del vanguardismo contemporáneo (que no se reduce al de Europa Occidental, por otra parte), variable que si bien en muchos aspectos ofrece una clara analogía con manifestaciones de la vanguardia europea, no es estrictamente homologable ni reductible a ella.

Creemos que estudiar desde esta perspectiva el fenómeno se contribuirá a una comprensión más cabal, rigurosa y científica de nuestra vanguardia literaria, tanto en cuanto parte del amplio espectro de la renovación postmodernista como en cuanto variable específica de la vanguardia artística general que por entonces abre paso a la literatura contemporánea en el mundo.

Caracas, 1981.