

NOTAS PARA UN ESTUDIO DE LOS MANIFIESTOS, PROCLAMAS Y ARTICULOS DEL VANGUARDISMO HISPANOAMERICANO

Lola Lli-Albert

0. Un intento de caracterización de conjunto de la vanguardia hispanoamericana, además de considerar las manifestaciones concretas de su producción literaria, tendrá necesariamente que recopilar y estudiar una serie de textos y documentos en los cuales los escritores contestatarios de esos años buscaron explicitar polémicamente sus inquietudes, su poética, su proyecto estético. Estos planteamientos se encuentran a veces en manifiestos artísticos de grupos, en editoriales de revistas vanguardistas, en proclamas y artículos individuales, en polémicas, en fin, en una variedad de textos que de alguna manera constituyen un rico veneno que necesita ser estudiado y puesto en relación con la práctica poética de sus autores.

Las notas siguientes tienen por objeto examinar algunos de esos textos, publicados en diferentes países, con el objeto de establecer ciertos postulados comunes que permiten ver la existencia de una comunidad de principios entre diversos grupos y escritores vanguardistas, los que aun cuando trabajan independientemente muestran, sin embargo, una tal afinidad de espíritu que permite sostener la tesis de un “vanguardismo hispanoamericano” como proyecto general y unitario dentro de la renovación postmodernista que se desarrolla a partir del término de la Primera Guerra mundial.

1. Rechazo a la tradición e imperativo de lo nuevo. Un primer elemento a considerar en relación con la vanguardia es su actitud de rechazo a la tradición artística precedente. Pero este rechazo, bien comprendido, no implica el desligue y el olvido de todas aquellas formas y concepciones estéticas que han hecho posible la historia y el proceso del arte. Si bien es cierto que en la mayoría de los manifiestos y pronunciamientos vanguardistas el rechazo al arte anterior no es sólo consigna sino grito de guerra —en algunos casos, como el del Manifiesto del Futurismo de Marinetti, la posición aparece como extrema—, el origen de ese desprendimiento, de ese dejar de lado lo anterior atiende, en contra de lo que muchos han visto, a una ‘consideración y puesta al día’ del arte; es decir, al hacerse conscientes de que el arte, sus métodos,

técnicas y concepciones ya establecidas no tenían posibilidades, no tenían cabida alguna dentro de ese 'mundo nuevo' que surgía con tantas crisis¹.

En Hispanoamérica el rechazo se dirige, específicamente, hacia el Modernismo², escuela que dominaba la escena cultural del continente desde los años de 1880 y cuyas manifestaciones lograron colmar las expectativas iniciales del movimiento. Pero, ya en la segunda década del presente siglo, el código estético modernista comienza a ser rechazado por los jóvenes escritores, que ven en ese código una forma para entonces ineficaz. El impulso que Rubén Darío diera en sus principios a ese movimiento fue perdiendo fuerzas en la medida en que iba convirtiéndose en un sistema repetitivo, cuyas fórmulas transformadas en clisés, no sufrían cambio alguno. A ese arte considerado 'académico', 'anquilosado', 'arte de recetario' se opone la conciencia del tiempo presente y la necesidad de transformar con nuevos elementos, con algo 'moderno' a ese arte que ya era incapaz para expresar el 'nuevo presente'.

Una muestra de la presencia de esta característica —“la manifestación del rechazo a la tradición artística representada por el Modernismo”—, que sin ser exclusiva del movimiento vanguardista cobra en ellos gran fuerza y sirve, a la vez, como base para elaborar un nuevo arte, la encontramos en los siguientes ejemplos:

Frente a la impermeabilidad hipopótámica del “honorable público”.
Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más
“bellos” espíritus y a la afición al *anacronismo* y al *mimetismo* que demuestran.

1. Para una mayor comprensión de la situación histórica en la que surgen y se desarrollan las 'corrientes de vanguardia', veáanse entre otros: Miklós Szabolsci: “La 'vanguardia' literaria y artística como fenómeno internacional”, en: *Casa de las Américas*, XIII, 74, La Habana (Sept. Oct. 1972) pgs. 4-17.; Nelson Osorio: “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, (*Revista Iberoamericana*, en prensa), y “La tienda de muñecos de Julio Garmendía en la narrativa de vanguardia hispanoamericana”, en: *Actualidades*, 3-4, Caracas (1977) pgs. 11-36.

2. Según Borges: “El rubenismo fue nuestra añoranza de Europa. Fue un suelto lazo de nostalgia tirado hacia sus torres, fue un largo adiós que rayó el cielo Atlántico. Fue un sentirnos extraños y descontentadizos y finos. Tiempo en que Lomas de Zamora versificaba a Chipre y en que solemnizaban los mulatos acerca de Estambul, se descompuso para dicha de todos. Quede su eternidad en las antologías, queden muchas estrofas de Rubén y algunas de Lugones y otras de Marcelo de Mazo y ninguna de Rojas. . .”, en: “Prólogo” a *Índice de la Nueva Poesía Hispano-Americana*”, en: *Amauta*, I, 6, Lima (Dic. 1926). Desde otra perspectiva, Beatriz Sarlo Sabajanes señala que: “La revista reacciona frente al rubenismo de princesas y cisnes que ya se había convertido en una manera. La reacción no es en contra de Darío sino frente a la reiteración sumisa de los clisés modernistas y a la beatería del público burgués que fetichiza una literatura de conformidad”, en “Prólogo” a *Revista Martín Fierro (1924-1927) Antología*, Buenos Aires: Carlos Pérez Edit., 1969. pg. 9. Por su parte Juan Marinello nos dice que “La *Revista de Avance* fue en esencia tarea que cumplió cabalmente, la negación del adormecimiento rutinario en que vegetaban la literatura y el arte cubanos (. .) nuestra tarea creadora andaba retrasada, insistiendo en formas consabidas y a buena distancia del latido universal (. .) El modernismo supuso un avance, pero mantuvo su limitación de escuela. . .”, en: “Notas sobre la *Revista de Avance*”, en: *Índice de Revistas Cubanas*, Tomo II, La Habana, Bibl. Nac. José Martí, 1969. pg. 13.

Frente a la capacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas. (*Martín Fierro*, Argentina, 1924).

Ultra.— Nosotros los ultraístas en esta época de mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas queremos desanquilosar el arte. . . (*Prisma*, Argentina, 1922).

Dejemos una vez por todas lo viejo. Guerra al cliché .
(. . .)

Uno se pregunta ¿para qué hacen versos esos señores que nos cantan lo que todos sabemos desde el vientre de nuestras madres? (Vicente Huidobro: *El arte del sugerimiento*, Chile, 1914).

Y olvídate de la Retórica
de la Academia y la señora Polilla
Porque ya no hay gramáticas en el Orbe.

(J. A. Falconí Villagómez: *Arte poética No. 2*. Ecuador, 1921).

1.1 La renovación hecha por los vanguardistas no debe considerarse exclusivamente, por las transformaciones realizadas en el campo de lo artístico. Aunque en este momento nuestro interés se centra en el fenómeno literario, este hecho nos conduce a la preocupación por lo social y lo político; preocupación de la que participaron la mayoría de los grupos vanguardistas. Los movimientos de vanguardia de nuestro siglo se presentan más que como corrientes estéticas, como una especie de proyecto ideológico y existencial, y en este elemento es en el que la renovación y el imperativo de lo nuevo cobran mayor importancia, en tanto que la conciencia del presente y la necesidad de impulsar ciertos cambios abarca todo el ámbito de la existencia humana. En este sentido, la casi totalidad de los vanguardistas hispanoamericanos se manifiestan en contra de los gobiernos oligárquicos que se mantenían en el poder, se proclaman en pro de la libertad, de un nuevo orden social y se sienten identificados política e ideológicamente con tendencias de izquierda. Un ejemplo de la identificación con 'la izquierda' la encontramos en este párrafo de Alberto Hidalgo, en el que a pesar de su lenguaje poético y de su metáfora total, creemos que alude claramente al socialismo:

Representamos el ala que está del lado del corazón. ¿Es que hay mejor manera de ser poeta? Todo lo grande llega por el mismo camino. La marcha de los ejércitos se inicia con la pierna izquierda (. . .) En los días de excesivo tráfico, la policía multiplica los carteles de "consérvese su izquierda". Dios hizo el mundo con la diestra: por eso le salió tan mal. . . ("Prólogo" a *Índice de la Nueva Poesía Hispanoamericana*, 1926).

Por su parte, José Carlos Mariátegui, dentro de otro estilo pero cuyo fin es el de manifestar el apoyo y la identificación con el socialismo, señala con respecto a *Amauta*:

. . . *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 la lucha entre dos sistemas, entre dos ideas, no se nos ocurre sentirnos espectadores ni inventar un tercer término. La preocupación a ultranza, es una preocupación literaria y anárquica. En nuestra bandera, inscribimos esta sola sencilla y grande palabra: Socialismo. (Con este lema afirmamos nuestra absoluta independencia frente a la idea de un Partido Nacional pequeño burgués y demagógico). (“Aniversario y balance”, *Amauta*, III, 17, Lima, 1926).

La oposición de los jóvenes vanguardistas hacia el sistema social y político vigente encuentra otro frente de lucha en la rebelión de los estudiantes que comienza en Córdoba (Argentina) cuando los universitarios emiten el 21 de junio de 1918 un manifiesto destinado a todos los estudiantes del continente. La respuesta de los estudiantes de otros países no se hace esperar y, en distintas fechas, los jóvenes claman por un nuevo modo de enseñanza, por la abolición del sistema educativo imperante y por la participación del alumnado en el proceso educativo. Las implicaciones de este movimiento trascienden los linderos de la docencia hasta tocar el campo de la política:

El movimiento fue expresión, en un comienzo, de la rebelión intelectual contra el obscurantismo clerical y la reacción oligárquica que impedía todo estudio científico, especialmente en el campo de las ciencias sociales, pero paulatinamente cada vez más las reivindicaciones estudiantiles serán locales y administrativas, en la medida en que se integre en el engranaje de esa Universidad. No obstante, en algunos países serán los focos de conspiración contra las dictaduras como fue en Venezuela con la “generación del 28”; contra el régimen de Machado en Cuba; contra los sucesivos regímenes en Perú . . . ³

Como último elemento en lo que respecta a este punto, la existencia de numerosas revistas que siendo exclusivamente literarias en sus comienzos dan cabida en su seno a individuos cuya preocupación central no es estética, es una muestra más de la existencia de un proyecto vital mucho más vasto de lo que se ha pensado en ciertos momentos con relación a lo que la vanguardia ha significado dentro del proceso artístico e histórico de nuestro continente. Entre esas agrupaciones podemos citar, a título de ejemplo, las siguientes: el grupo “Agorista” en México, la revista *Crisol*, también mexicana; *Amauta*, en Perú, *Revista de Avance*, en Cuba, el grupo “Klaxon” en Brasil, etc.

1.2 La otra cara de la moneda es, en lo que concierne a la vanguardia, el ‘imperativo de lo nuevo’: frente al rechazo a la tradición se impone, necesariamente, la creación de nuevos elementos, de nuevas formas que sean capaces de expresar la nueva realidad. Lo que nos interesa señalar en este momento, es la calidad de ese ‘imperativo de lo nuevo’, imperativo que surge como oposición

3. Alberto Pla: *América Latina siglo XX. Economía, sociedad, revolución*, Caracas, EBUC, 1980, pg. 159.

al arte anterior. La vanguardia no significa, exclusivamente, la lucha por imponer novedades formales; significa también la lucha por encontrar respuestas, por asumir actitudes frente a la situación crítica con la que se inicia el siglo; significa, por último, el asumir una posición 'activa y crítica' ante la realidad mundial, nacional y particular que, partiendo del arte se extienda hacia otras latitudes: dar un vuelco en el arte con pretensiones de dar un vuelco en el sistema de vida. De esta manera, lo que ampara al vanguardismo es, más que el 'arte nuevo' y que las innovaciones formales, la 'sensibilidad nueva', el 'espíritu nuevo' que se rebela contra la tradición y que se hace expresión por medio de elementos del orden de lo formal⁴. En varios momentos, los mismos vanguardistas definen su arte a nivel de sensibilidad, de 'espíritu nuevo':

Martín Fierro sabe que 'todo es nuevo bajo el sol' si todo se mira con pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad y de una nueva comprensión, que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

. . . Se cansaron por fin, los batracios, de protestar por el orto imprevisto del astro nuevo. (. . .) Entonces, hombres de buena fe que callaron en medio de la noche, descifraron los signos nuevos aparecidos en el Zodíaco del mundo. Sus tablas, repletas de los futuros signos jeroglíficos, esperaron la llegada de los hermes nacidos en el Espíritu nuevo, el ázoe actual que llena de ozonos saludables los pulmones adolescentes. ("Rosa Náutica", Chile, 1922?).

Recogemos, por último, lo que César Vallejo dice sobre lo que es el arte 'verdaderamente' nuevo:

. . . En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o "rapports" nuevos —función esta de ingenio y no de genio—, pero el creador goza o padece allí una vida en la que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado a la sensibilidad.

. . . La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es (. . .) simple y humana. . . ("Nueva Poesía", Perú, 1926).

2. Vanguardia: la innovación en lo formal. El movimiento vanguardista fue un movimiento fundamentalmente poético: su interés por recuperar el arte y por darle nuevos rumbos se refería, directamente, a la poesía, género del que se pensaba podía traducir con mayor fuerza las expectativas del movimiento; es por ello que la mayoría de las innovaciones formales recaen en el ámbito del 'hacer poético'.

4. "La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el parámetro, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales. . .". José Carlos Mariátegui: "Arte, Revolución y Decadencia", en: *El artista y su época*, Lima: Empresa Editora Amauta (Ediciones populares de las Obras Completas de J.C.M. No. 6), 1979, pg. 18.

La poesía venía siendo con los Modernistas el género literario por excelencia; pero, había adolecido de un carácter demasiado intimista, emocional, anecdótico, evasivista, en fin, casi metafísico. Los vanguardistas, por su parte, proponen cambios totalmente opuestos al modo conocido; cambios que representaban en ese momento una verdadera revolución formal⁵; revolución que, aparentemente, no fue comprendida por el grueso del público:

Forma y vanguardia.— Entre el público profano se ha hecho general la creencia de que la vanguardia es un movimiento sólo de formas exteriores. Tal error de perspectiva es, por otra parte, muy explicable. En toda innovación ideológica se ha tenido que apelar a la forma material para que por los sensorios la atrape la masa, de aquí la necesidad del culto externo en religión, y de la humanización y formalización de las ideas en los libros mosaicos. La vanguardia, más quizás que ningún otro movimiento, ha tenido que apelar a la forma para llevar al público en una manera tangible la convicción de que lo que se propone es renovar. De allí la causa del uso de las minúsculas, de la supresión de la puntuación rancia, sustituida por otros signos o por espacios en blanco, de la neotipografía caprichosa que impusieron los Caligramas de Apollinaire y las páginas a varios colores de Marinetti, un color para cada emoción, la escritura vertical, etc. Pero ello es sólo un medio por el cual la vanguardia significa su ruptura con el pasado, y en modo alguno encierra la totalidad de su credo. El es puramente ideológico, y así no debe extrañar que ella se despoje de estos malabarismos formales y exteriores, una vez que su idea haya sido comprendida. Entre su forma y su idea hay la misma distancia que entre el culto externo y la idea de Dios. (*váhvula*, Venezuela, 1928).

2.1 De los elementos formales nos interesa comenzar destacando 'la ausencia de la rima', 'de la métrica' y la 'novísima estructuración sintáctica'. Aunque no es nuestro propósito, hic et nunc, el rastrear los orígenes de estos cambios, es conocido que son anteriores a la aparición de la vanguardia; pero, lo más importante es que con ellos quedan instauradas casi como norma en la construcción de poemas. La eliminación de estos elementos permite la elaboración de poemas con una mayor soltura y libertad de acción, en tanto que la exigencia de la rima y del metro reducían las posibilidades combinatorias de palabras. Con respecto a la estructuración sintáctica y a la distribución espacial, hay que resaltar la importancia y el significado que cobra el 'espacio' —que se constituye como elemento de significación poética—, la casi total eliminación de los signos de puntuación, el uso generalizado de las minúsculas, es decir de lo que se ha llamado la 'nueva caligrafía':

Nueva Caligrafía. Facultad de escribir de arriba abajo como los tibetanos o en círculos o al sesgo, como los escolares de kindergarten; facultad, en fin, de escribir en cualquier dirección, según sea el objeto o emoción que

5. A pesar de lo que Darío en su artículo "Marinetti y el Futurismo", *La Nación*, Buenos Aires (5-04-1927) y César Vallejo en "Contra el secreto profesional". *Variaciones* (7-05-1927) expresan sobre la utilización de esos "supuestos nuevos elementos formales".

se quiera sugerir gráficamente en cada postulado. (César Vallejo: “Contra el secreto profesional”).

Por demás está decir que este elemento característico de la poesía vanguardista no está presente a nivel de manifiestos, pero si es considerado en algunos artículos y ensayos de Jorge Mañach, Jorge Luis Borges, Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro, entre otros.

2.2 Un segundo elemento característico está representado por ‘la proscripción de la anécdota’: la eliminación de cualquier vestigio de recuento, relato, rememoración:

No busquéis jamás en estos poemas el recuerdo de cosas vistas, ni la posibilidad de ver otras. (Huidobro: “Prólogo” al *Índice* de la Nueva Poesía Hispanoamericana, 1926).

La presencia y la importancia de esta característica debe verse en relación con otro elemento que constituye uno de los sustentos básicos de la estética vanguardista: el de la sugerencia.

2.3 Arte como sugerencia: si habláramos de algún vanguardista que teorizó firmemente sobre este punto, debemos recurrir a Huidobro en su artículo sobre “El arte del sugerimiento”:

El arte del sugerimiento, como la palabra lo dice, consiste en sugerir. No plasmar las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de reconstrucción al intelecto del lector.

Esa es la belleza que debemos adorar. La estética del sugerimiento.

La sugerencia cobra valor en la medida en que se opone a la construcción anecdótica de muchas estéticas anteriores: frente a la exposición total, directa, abierta y sin ambages que caracterizaba los modos de poesía precedentes, los vanguardistas aspiran a que

. . . una imagen supere o condense, al menos, todo lo que un tratado denso puede decir a un intelecto. A que cuatro brochazos sobre un lienzo atrapen más trascendencia que todos los manuales de dibujo de las pomposas escuelas difuntas. A que, en música, una sola nota encierre íntegro un estado de alma (*válvula*, 1928).

Para Borges, la imagen tiene como finalidad ser un instrumento, una vía para sugerir; por lo tanto:

. . . la desemejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue: en la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta y se desarrolla; en la segunda, se anota brevemente. (“Ultraísmo”, 1921).

2.4 Uno de los procedimientos estéticos con los que se logra la sugerencia es por medio de la metáfora a la cual los vanguardistas otorgan casi todo el peso de sus esfuerzos poéticos. La metáfora audaz y agresiva, junto con la ‘imagen múltiple’ sirven de instrumentos —quizás los más apropiados—, para expresar esa realidad cambiante, móvil y, en ocasiones desconcertante que los rodea⁶:

6. Con respecto a la metáfora en la poesía moderna. H. Friedrich señala que “incluso cuando la metáfora, en la lírica moderna, recuerda todavía una de sus funciones tradicio-

La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales– el camino más breve. (Borges: “Anatomía de mi ultra”, 1921).

Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y de la imagen doble o múltiple). . . (*válvula*)

. . . Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía a su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los juegitos aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante. . . (*Prisma*, Argentina, 1922).

2.5 El último elemento que mencionaremos, a nivel formal, es el relativo a la utilización de objetos y componentes de la vida moderna. Frente a la poesía de corte evasionista que buscaba su esencia en culturas extrañas y exóticas y, frente a otra poesía nativista y criollista que cantaba y rememoraba el campo. . . , la poesía de los vanguardistas, como expresión casi totalmente citadina, encuentra su céntró en la actividad de la ciudad y los elementos a utilizar, en la agitada vida moderna⁷. En cuanto a la consideración de ciertos temas de índole rural, los manejan desde una perspectiva de ‘lo moderno’, sin añoranza pero sin desdén: su óptica está dada por la aceleración rítmica en que corre la ciudad. Es por ello, que la presencia de elementos tales como el teléfono, el telégrafo, la velocidad y la máquina, entre otros, son tan numerosos como las princesas y los cisnes en los poemas Modernistas.

3. Otra de las características claves que puede apreciarse en la mayoría de los

nales, como la comparación, se ha producido un cambio profundo en ella: lo presentado como comparable –es decir, en el tono y en la construcción de la metáfora– es, en realidad, algo completamente distinto. La metáfora resulta ser el procedimiento estilístico más adecuado a la ilimitada fantasía de la poesía moderna (. . .) La metáfora moderna no surge de la necesidad de retrotraer lo desconocido a lo conocido. Realiza el gran salto de la diferencia de sus miembros a una unidad sólo alcanzable en el experimento lingüístico, y precisamente de modo que busque la máxima diferencia, la reconozca como tal y al mismo tiempo la anule poéticamente (. . .) la lírica moderna, gracias a su capacidad fundamental metafórica de enlazar algo próximo con algo lejano, ha desarrollado las combinaciones más desconcertantes al convertir lo que ya es lejano en algo totalmente lejano, sin preocuparse de la exigencia de fundamentación objetiva o lógica. . .”, en: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pgs. 268-269.

7. En cuanto al modo en que estos elementos entran a formar parte del poema, Vallejo nos dice que “Los materiales de la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir ‘telégrafo sin hilos’ a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, ampliando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso; este es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice ‘cinema’, poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera oscura y tácita pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva”, en: “Nueva poesía”, *Favorables*, 1. París (Jul. 1926) pg. 14.

manifiestos vanguardistas es la consideración de su arte como expresión libre, exenta de cánones e irreductible a escuelas⁸:

El arte nuevo no admite definiciones porque su libertad las rechaza, porque nunca está estacionario como para tomarle el perfil. El único concepto capaz de abarcar todas las finalidades de los módulos novísimos, literarios, pictóricos o musicales, el único, repetimos, es el de la sugerencia. (*válvula*).

Latiguillo.— Hemos lanzado *Prisma* para democratizar esas normas. Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos: que ellos, izados como gritos, vivan la momentánea eternidad de todas las cosas, i sea comparable su belleza dadivosa i transitoria, a la de un jardín vislumbrando a la música desparramada por una abierta ventana i que colma todo el paisaje. (*Prisma*).

. . . Une a "Los Nuevos" una aspiración común, que es la expresión libre de su pensamiento, fuera de cierta especie de amable confraternidad fundada en el carácter y tendiente a suavizar las esperanzas de la lucha en las relaciones prácticas y crear un nuevo sentimiento de solidaridad humana. (Programa de *Los Nuevos*, 1925).

El ultraísmo no es una secta carcelaria. . . (*Proa*, Argentina, 1922).

4. Conciencia de su temporalidad: su presente.

SOMOS

un puñado de hombres jóvenes con fe, con esperanza y sin caridad. Nos juzgamos llamados al cumplimiento de un tremendo deber, insinuado e impuesto por nosotros mismos, el de renovar y crear. La razón de nuestra obra la dará el tiempo. Trabajaremos comprendáenos o no! Bien sabido tenemos que se pare con dolor y para ello ofrecemos nuestra carne nueva. No nos hallamos clasificados en escuelas, ni rótulos literarios, ni permitiremos que se nos haga tal, somos de nuestro tiempo y el ritmo del corazón del mundo nos dará la pauta (*válvula*).

Tendremos por norma la celeridad evolucionar de La Rosa de los Vientos. Nada de células. Las poleas de trasmisión del mundo taladran nuestras membranas auriculares y despertados de los eglóxicos adormilamientos, engranamos nuestro corazón al gran sistema nervioso de las máquinas futuras. Tenemos la juventud de los calendarios, que hacia la tarde ya no son sino un montón de hojas amarillas: pero nuestra hora la

— — 8. Aparentemente este elemento va en contra de ellos mismos, pues si bien se niegan a ser encasillados bajo rótulos fijos y a reducir su arte a parámetros inmóviles, la elaboración de los manifiestos —su poética— lleva a pensar que su arte no era tan libre como proponían. Mas, en una lectura y consideración mayor de los manifiestos podemos observar que ellos se presentan más que como la elaboración de principios y cánones estables y dogmáticos, como la manifestación de un programa de trabajo tanto estético como ideológico —y en este sentido nosotros los consideramos como manifiestos 'teórico-programáticos— al que se aspiraba seguir.

viviremos cien años más tarde (. . .) Así, somos Pasado, Presente y Futuro. De aquí que no queramos nada con el Zoo del Arte Oficial: caldo de gelatina para todos los bacilos del pseudo arte. . . (“Rosa Náutica”).

La certeza de sentirse llamados a renovar y transformar el arte y la vida; la actitud de rechazo hacia los modos y concepciones estéticas e ideológicas anteriores por considerarlas ineficaces; la proyección hacia un futuro en el cual su arte sería comprendido y, la confianza puesta sobre ellos y sus obras hasta el punto de creer que podrían realizar a cabalidad la emprendida tarea de limpieza y renovación, se nos revelan como elementos de conciencia sobre el tiempo en que vivían, tiempo en el que era necesario abrir bien los ojos y “latir al ritmo del mundo”, vivir de acuerdo al presente y refregarse.

. . . los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre. ¡Entregar a cada amor una nueva virginidad, y que los excesos de cada día sean distintos a los excesos de ayer y de mañana! (*Martín Fierro*).

FUENTES DE LAS REFERENCIAS

- “Al oportuno lector”, en: *Proa*, No. 1, VIII, Buenos Aires (1922) (tomado de César Fernández Moreno: *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid, Aguilar, 1967, pgs. 497-498).
- Borges, Jorge Luis: “Prólogo” al *Índice de la Nueva Poesía Hispanoamericana*, Buenos Aires. Sociedad de publicaciones El Inca, 1926. 280 pgs. (Tomado de *Amauta*, Año I, No. 6 Lima (Diciembre de 1926).)
- Borges, Jorge Luis: “Ultraísmo”, en *Nosotros*, XV, No. 151, Buenos Aires (Diciembre de 1921), pgs. 466-471 (Tomado de Oscar Collazos: *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, Edic. Península, 1977, pgs 133-139.)
- Borges, Jorge Luis: “Anatomía de mi Ultra”, en *Ultra*, Madrid (20 de mayo de 1921). (Tomado de César Fernández Moreno: *La realidad y los papeles*. . . , pg. 493.)
- Falconí Villagómez, José Antonio: “Arte poética No. 2”, en: *Los otros postmodernistas* (Introd. de Hernán Rodríguez Castelo), Ecuador, Publicaciones Educativas “Ariel”, (s.f.), pgs. 27-28.
- Hidalgo, Alberto: “Prólogo” al *Índice de la Nueva Poesía Hispanoamericana*, Buenos Aires. Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926, 280 pgs. (Tomado de *Amauta*, Año I, No. 6, Lima (Diciembre de 1926).)
- Huidobro, Vicente: “El arte del sugerimiento”, en *Pasando y pasando*. . . Crónicas y comentarios, Santiago de Chile, Imprenta y encuadernación Chile, 1914. (Tomado de *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 1964, Tomo I, pgs. 691-693.)
- “Manifiesto de ‘Martín Fierro’”, en: *Martín Fierro*, No. 4, Buenos Aires (15 de mayo de 1924), (Tomado de *Revista Martín Fierro (1924-1927) Antología* (Antología y prólogo de Beatriz Sarlo Sabajanes), Buenos Aires, Carlos Pérez Edit., 1968).

- “Proclama de ‘Prisma’ ”, en: *Prisma*, No. 1, Buenos Aires (1922), (Tomado de Oscar Collazos: *Los vanguardismos . . .*, pgs. 140-142).
- “Programa de ‘Los Nuevos’ ”, en: *Los Nuevos*, 1, Bogotá (6 - Junio 1925) pg. 1, (Tomado de Jorge Zalamea: *Literatura, política y arte*, Bogota: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pgs. 594-597).
- “Rosa Náutica”, en: *Antena* (“Hoja vanguardista”). Valparaíso (1922?), (Tomado de Saúl Yurkievich: “*Rosa Náutica* un manifiesto del movimiento de vanguardia chileno”, en: *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, No. 46 (1968), pags. 649-655).
- “Somos” (Editorial), *válvula*, Año I, no. 1, Caracas (1928).
- Vallejo, César: “Contra el secreto profesional”, en *Variedades*, Lima (7 de mayo de 1927). (*Repertorio Americano*, (13 de agosto de 1927), pgs. 92-93).
- Vallejo, César: “Nueva poesía”, en: *Favorables-París-Poemas*, (Julio 1926), pg. 14. (Tomado de *Amauta*, No. 3, Lima (Noviembre 1926), pg. 17).

Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos”

Caracas, Julio de 1981