



## LA VANGUARDIA EUROPEA EN EL CONTEXTO HISPANOAMERICANO

Harald Wenslaff-Eggebert

### RESUMEN:

*Mi estudio es una versión actualizada y abreviada del ensayo "Avantgarde in Hispanoamerika", publicado en alemán como introducción a las letras del Congreso que organicé en Berlín, pocos meses antes de la caída del Muro<sup>1</sup>. Se divide en tres partes: Primero: ¿Qué se entiende por "vanguardia europea"? Segundo: ¿Bajo qué condiciones tuvo lugar su transmisión hacia Latinoamérica? Tercero: ¿Qué grado de propagación y qué desarrollo histórico tuvo la vanguardia en Hispanoamérica?*

### ABSTRACT:

*Diese Untersuchung ist die aktualisierte und verkürzte Fassung des Essays "Avantgarde in Hispanoamerika", das ich in Deutsch veröffentlicht habe als Einführung zu den Beiträgen, die bei dem Kongress, den ich in Berlin kurz vor dem Mauerfall (1989) organisiert habe, verlesen worden sind.*

*Diese Untersuchung besteht aus drei Teilen:*

- 1. Was versteht man unter "europäische Avantgarde"?*
- 2. Unter welchen Umständen wurde die europäische Avantgarde in Hispanoamerika bekannt gemacht?*
- 3. In wieweit hat sie sich in Hispanoamerika ausgebreitet und wie ist ihre historische Entwicklung gewesen?*

### 1. LA VANGUARDIA EUROPEA<sup>2</sup>

**Y**a durante el siglo XVIII, es decir la Ilustración, fue corregida fundamentalmente la idea de las funciones del arte. La naturaleza no se comprendía más como creación divina perfecta, sino sujeta a errores y defectos que debían ser corregidos a lo largo del desarrollo histórico y social, en el sentido de continuo perfeccionamiento. Por eso, la función del arte se consideraba residir cada vez menos en la imitación de un teórico estado ideal de la naturaleza, y sí en cambio en, o bien criticar su deficiente estado actual, o bien construir modélicamente el estado de perfección perseguido o el camino a seguir hasta allí. Con ello adquiere el arte una función de mayor envergadura, porque la obra de arte no es ya pura imitación, sino que se vuelve autónoma. Ya no se supedita al mundo y a la realidad, sino que reclama, cada vez más, proyectar realidades nuevas.

Pero también la suposición de una dirección teleológica de la historia hacia un estado final paradisíaco –todavía válida por ejemplo para Víctor Hugo– es puesta a lo largo del siglo XIX en tela de juicio. Los artistas estimaban cada vez menos la realidad vital como en vías de perfección, y sí en cambio como imperfecta por principio, inhumana y decadente. De acuerdo con eso, imaginaron sus mundos poéticos como mundos artificiales y contraproyectos de realidad, a lo que sirven de ejemplo los poemas del hashish de Baudelaire.

<sup>1</sup> Véase Harald Wenslaff-Eggebert (coord.): *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Frankfurt/Maia, 1991, pp. 3-29.

<sup>2</sup> Para este apartado véase el trabajo fundamental de Winfried Wehle: "Lyrik im Zeitalter der Avantgarde. Die Entstehung einer ganz neuen Ästhetik zu Jahrhundertbeginn", en Dieter Janik (coord.): *Die französische Lyrik*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, pp. 408-480.



El sorprendente giro de la vanguardia frente a este estado de cosas consiste en que la obra de arte no se conforma ya con la función crítica, con la construcción de visiones del futuro o con la huida a paraísos artificiales. El arte pasa a la ofensiva y postula que no es él, el que debe adecuarse al mundo sino, al contrario, que el mundo debe adecuarse al arte. Se trata de convertir la vida en obra de arte, de que el arte domine la vida para sobrepasar la enajenación de cada individuo en la sociedad de masas. Para este fin es necesario desarrollar la original capacidad creadora del ser humano, como único medio de alcanzar una naturaleza mejor, más digna de él.

El desarrollo cada vez más rápido de la técnica alrededor del cambio de siglo parecía demostrar, palpablemente, que el potencial creador del ser humano era suficiente para realizar tal cambio en la relación entre arte y vida. Parecía claro que el ser humano no tenía que considerar la naturaleza como marco inamovible del pensamiento, sino que podía tomarla como "material" para fabricar un mundo en todos los sentidos mejor. Apollinaire intenta la demostración de esta visión con un aserto lapidario: "*Cuando nuestros antepasados intentaron imitar la locomoción humana, el caminar, inventaron la rueda*".<sup>3</sup> Pero la rueda no tiene ningún parecido con una pierna. A pesar de ello, la rueda es superior a la pierna y permite al ser humano elevar su invención artificial a la categoría de verdadera realidad. Y, efectivamente, se vivía en un mundo en el que el ser humano podía convertir la noche en día gracias a la invención de la electricidad, podía superar los límites geográficos de su existencia gracias al ferrocarril, el barco a vapor, el automóvil o el avión, y podía estar presente en cualquier parte del mundo al mismo tiempo gracias a la telegrafía. Por eso, no es de extrañar que esta época, que se caracterizaba por progresos radicales debidos a la creatividad humana, se considerase incomparable a las anteriores, y que en ella se esperase la fusión de todos los seres humanos en una sola comunidad solidaria. Tampoco es extraño que el futurismo, como primer movimiento de vanguardia, ensalzase la técnica y reclamase del arte la expresión de la simultaneidad de acontecimientos, por ser ésta la quintaesencia de la modernidad.

Pero, el júbilo eufórico sobre un estado paradisiaco por obra y gracia de la inventiva humana fue destruido brutalmente por el comienzo de la Primera Guerra Mundial. La técnica moderna se descubrió como medio de gigantesca destrucción, y sólo muy pocos vanguardistas fueron lo suficientemente cínicos o ciegos para celebrar la guerra como el mayor espectáculo simultáneo de la era moderna. Sí, en cambio, se hicieron visibles los peligros que amenazaban a la humanidad, si se hacía dependiente de la ciencia y la técnica: una problemática que ocupa especialmente a los expresionistas alemanes.

Vanguardistas de la procedencia más dispar consideraron entonces imprescindible, como primer paso, crear un nuevo estado de conciencia y un orden social radicalmente nuevo. Esta idea de un nuevo concepto vital y de la destrucción del pensamiento nacional-burgués, que había hecho posible la Guerra Mundial, es parte central del dadaísmo internacionalista a partir de 1916. Como lo definió Louis Aragon, buscaba una "limpieza general de la cultura" y declaraba, en consecuencia, los conceptos de arte y literatura, hasta ahora válidos, como muertos, por haber pactado con la realidad que condujo a la Gran Guerra. Ser artista ya no podía significar la sublimación del mundo en apariencia estetizante. Ser artista tenía que significar ahora combatir el arte tradicional, existente en un reservado de inconsciencia social, para hacerse cargo de la creación de un mundo mejor, en vista del fracaso de las organizaciones sociales y políticas. Es evidente que el nuevo arte tiene que ser amimético, puesto que el mundo, tal como es, no tiene nada digno de imitación. Este proyecto de renovación

---

<sup>3</sup> Citado por Wehle, p. 420.



radical es causante de la simpatía de los primeros movimientos vanguardistas por aquellos partidos políticos –como el fascismo y el comunismo– que prometían el cambio radical de las relaciones sociales. Esto vale lo mismo para Marinetti y varios futurista italianos y su admiración por Mussolini, como para algunos poetas expresionistas y su simpatía por el nazismo como por una fracción de los surrealistas franceses que se hicieron miembros del partido comunista, como por el ultraísta Giménez Caballero, quien se convirtió en propagandista de la Falange Española.

Mientras que el futurismo había apostado por la capacidad de invención y por el progreso técnico, fruto del racionalismo, los surrealistas, formados a partir de 1924 vieron, a resultas de la experiencia de la Guerra Mundial, la oportunidad de renovación fundamental en la liberación de las facetas del ser humano sepultadas bajo el racionalismo. Una vida liberada, que reactivase las cualidades reprimidas en el plano moral, estético y de pensamiento, debería garantizar la renovación esperada. La omnipotencia del control racional de toda acción humana es puesta en duda por la revaloración de los sueños y del subconsciente; los tabúes religiosos, sociales y sexuales ceden ante una manera de actuar espontánea, dirigida por los instintos; este arte, que deja de regirse por el llamado “buen gusto”, toma como proyecto explorar todo el terreno prerracional, para llegar a formarse de ese modo una imagen correcta del ser humano. Y el objetivo principal de la literatura es, según Breton, renovar “la peor de todas las convenciones”, el lenguaje.

En suma, el objeto principal del surrealismo es destruir la idea imperante de realidad, a través de interferencias, desmontajes y atentados contra el uso “sensato” del lenguaje. El dominio de la propia existencia por medio de la lógica y la inteligencia es puesta en causa como violación de la verdadera vida, cuya riqueza sólo se puede desarrollar en el sueño, la fantasía y el amor. Ya el dadaísta Tzara había categorizado: “Lo lógico siempre es falso.” Las tradiciones, la civilización y la cultura se conciben como cadenas que atan la fantasía y la espontaneidad, y se consideran como trabas que producen agresiones, y, en el peor de los casos, guerras. Por eso reclama Breton en el primer manifiesto surrealista de 1924 la adhesión al dictado mágico del subconsciente, por estar éste comunicado con un postulado “estado poético primigenio” del ser humano. La recuperación del estado poético primigenio se alcanza liberándose cada uno de sus deformaciones culturales. De acuerdo con ello, el deber del artista consiste no en la descripción de ese estado, sino en alcanzarlo él mismo, porque la idea de la obra de arte como construcción organizada, como objeto, es sustituida por una idea del arte como forma de vida.

Debido a todo esto, el arte, y especialmente la literatura, adquieren rasgos experimentales, y se vuelven en última consecuencia un juego con el mundo existente y con el lenguaje congruente con el mundo. Ambos se ven expuestos a una nueva creatividad. Lo que parecía un estado final se transforma de nuevo en posibilidad. Con ello, el poeta vanguardista se convierte en demiurgo que construye mundos a su voluntad. En tanto, en cuando su trabajo se limita a ser juego o experimento, asigna este mismo papel al lector, porque el experimento vanguardista no tiene por objeto verificar una teoría. El vanguardista no quiere demostrar nada, sino “hacer lo posible”. De todos modos, detrás de esto se esconde una meta difícil de alcanzar, impregnada del convencimiento de que la experimentación libre con el lenguaje y la liberación de las palabras de su valor de uso cotidiano “*otorga la palabra a un mundo que sólo conocen las palabras mismas*”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 444.



## 2. LA TRANSMISIÓN DE LA VANGUARDIA A LATINOAMÉRICA

Interrumpo aquí la exposición de los resultados de la investigación reciente acerca de la estética vanguardista para pasar directamente al segundo punto y preguntar ¿Cómo y por qué llegaron ideas semejantes a América Latina? A muchos europeos, América Latina les parece hoy un continente lejano, extraño y en parte exótico. No toman en cuenta en qué medida se siente América Latina, a pesar de todas las idiosincrasias, como parte integrante de la cultura occidental, cuyo centro indiscutible se consideraba y considera París. Conviene añadir, sin embargo, que este sentimiento no está igualmente desarrollado en toda América Latina, sino que es característica sobre todo de las capas sociales superiores en las metrópolis.

Para nuestro tema, esto significa concretamente, que en los grandes diarios y periódicos de América Latina se reportaba con toda naturalidad el desarrollo actual de la cultura europea. El “Manifiesto del futurismo” de Marinetti apareció el 20 de febrero de 1909 en el *Fíguro* de París, y ya el 5 de abril publicaba *La Nación*, de Buenos Aires, un artículo “Martinetti y el futurismo”, salido de la pluma nada menos que de Rubén Darío, el entonces más famoso poeta latinoamericano y corresponsal de *La Nación*.<sup>5</sup>

Todavía más acusado es el sentimiento de pertenencia a una cultura panoccidental en Vicente Huidobro. Huidobro no sólo escribió desde 1916 en París lírica “cubista” junto con Pierre Reverdy y la propagó en revistas de vanguardia francesas, sino que había sostenido siempre haber desarrollado su teoría “creacionista” independientemente y antes de Reverdy ya en América Latina, y haber publicado ya allí textos correspondientes. Aún cuando la cronología de los hechos aún no esté totalmente aclarada<sup>6</sup>, la reivindicación de Huidobro muestra que se sentía completamente en la línea del desarrollo cultural europeo cuando todavía vivía en Chile y Argentina.

Un ejemplo de cómo el sentimiento de pertenencia natural podía llegar a ser de superioridad, es el argentino Oliverio Girondo<sup>7</sup>. A pesar de frecuentar en París los círculos dadaístas y de haber sido instado por los ultraístas españoles a colaborar en 1919 en su revista *Grecia*, renunció a toda participación activa en las vanguardias europeas. Se conformó con retratar las atracciones culturales y turísticas del viejo y del nuevo mundo en apuntes de viaje de gran desparpajo poético, y solamente a partir de 1924 –ya en Buenos Aires– tomó parte muy activa en el movimiento vanguardista argentino “Martín Fierro”.

Por fin, la pertenencia a la comunidad cultural occidental suscitó la invitación de vanguardistas europeos de renombre –como Gómez de la Serna y Marinetti– a giras de lecturas y conferencias en América Latina. En este contexto no debemos olvidar a uno de los más activos agentes de la vanguardia, Guillermo de Torre, ya que Guillermo de Torre siguió de cerca el advenimiento de los diversos círculos vanguardistas en París, fundó en 1918 en Madrid

<sup>5</sup> En general, el manifiesto de Marinetti ha sido disentido en América Latina no sólo muy temprano, sino también de manera diferenciada. Véase, Nelson Osorio Tejada: *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas, Monte Ávila (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos) 1982, pp. 19 ss.

<sup>6</sup> Véase René de Costa: *En pos de Huidobro. Siete ensayos de aproximación*, Santiago de Chile, 1980, pp. 17-40.

<sup>7</sup> Véase David Viñas: *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: 1971, Cap. II y mi artículo “Schizzi di viaggio poetici di un avanguardista argentino. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) e *Calcomanías* (1925) di Oliverio Girondo”, en María Enrica D’Agostini (coord.): *La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario*. Mailand, Guerini e Associati (Ricerche) 1987, pp. 245-260.



el “Grupo Ultra”, publicó en 1923 un libro de poemas radicalmente vanguardista –*Hélices*–, y ya en 1925 su famoso libro *Literaturas europeas de vanguardia*, a lo que siguió una larga actividad como crítico e historiador de la literatura en Buenos Aires<sup>8</sup>.

Todo esto demuestra que las condiciones básicas de la transmisión de los movimientos de vanguardia a América Latina existían efectivamente. Falta por responder a la pregunta: ¿por qué echaron raíz de forma tan variada? Porque, si por ejemplo, por una parte existía en las metrópolis un entusiasmo parecido al de Europa por el progreso técnico y científico, por otra parte la Guerra Mundial no pudo haber producido desde la distancia, la misma concepción de catástrofe para la humanidad. Esto quiere decir que el hecho de existir un amplio espectro de movimientos propiamente americanos tiene que venir, al menos en parte, de razones también específicamente americanas, que llevaron consecuentemente a rasgos particulares.

En general da la impresión de que, como en España, se trata menos de la necesidad existencial de crear un hombre nuevo, y mucho más de una renovación radical del arte y la literatura. Por otro lado, parece que esta rebelión literaria y artística se consideraba más urgente en América Latina que en Europa, porque se había mantenido de manera casi indiscutida una forma “oficial” de hacer literatura, cargada de patetismo retórico y porque el último estilo poético sensu stricto, el “modernismo”, había degenerado en un “postmodernismo” epigonal y restaurativo. Esto quiere decir, que la aparición de movimientos vanguardistas más o menos independientes, sobre todo en las metrópolis de América Latina, se debe, en primer lugar, a la participación tradicional en la vida literaria de las grandes ciudades europeas (sobre todo París), y, en segundo lugar, a una clara conciencia de anacronismo de las formas tradicionales establecidas de expresión literaria.

Aparte de eso, varios de los movimientos latinoamericanos de vanguardia están influidos por un sentimiento de cambio social global, que se puede considerar consecuencia indirecta de la Primera Guerra Mundial, y del que Nelson Osorio hace responsables especialmente tres factores<sup>9</sup>:

- + El establecimiento definitivo de los EE.UU. como punto de referencia económico principal.
- + El incremento del peso político de la gran burguesía urbana, que aprovechó la crisis económica durante y después de la guerra y la flexibilización de las condiciones de producción industrial, mientras que la influencia de la oligarquía agroganadera fue disminuyendo.
- + El incremento de la clase media y el proletariado.

La traslación de los pesos políticos y las reivindicaciones de las nuevas fuerzas sociales se decantan en el movimiento de protesta de la “Reforma universitaria” –entre otros, que se extendió a partir de 1919 desde Argentina hacia Uruguay, Chile, Perú y varios países más, y que, sobre todo, en Perú está íntimamente ligada con la vanguardia.

A esto se añaden una serie de problemas muy variados de extensión regional, con los que se une el proyecto vanguardista de cambio y renovación. En Perú, por ejemplo, la injusticia social y la marginación de los indios, en Nicaragua el afán de formar una literatura nacional

<sup>8</sup> Guillermo de Torre: *Hélices*. Madrid, Mundo Latino 1923; *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Caro Raggio 1925; versión aumentada: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama 1965.

<sup>9</sup> Véase Nelson Osorio Tejada: “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, en *Revista Iberoamericana*, N<sup>os</sup> 114/115 (enero-junio de 1981), pp. 227-254, sobre todo, pp. 234-239.



inconfundible o, en Cuba y Puerto Rico, la necesidad de una “poesía negrista”, que le diese expresión a la identidad cultural de negros y mulatos. La literatura liberada conforme a los principios de las vanguardias europeas es, por tanto, puesta al servicio de reivindicaciones específicamente latinoamericanas y regionales.

Precisamente, este fenómeno de reorientación de impulsos europeos dentro del marco de problemas americanos tiene que dominar en el futuro la investigación sobre las vanguardias. No se puede tratar de la mera investigación de influencias literarias, sino precisamente de la funcionalización específica de impulsos vanguardistas<sup>10</sup>.

Estoy seguro de que corroborará la opinión –ya expresada por algunos críticos<sup>11</sup> que el rol de la vanguardia europea en la historia cultural de Latinoamérica reside –paradójicamente– en haber iniciado el desarrollo de una identidad cultural americana propia, liberada de influencias foráneas, y, sobre todo, europeas.

### 3. PROPAGACIÓN Y DESARROLLO DE LA VANGUARDIA EN HISPANOAMÉRICA

Pero, ¿cómo se desarrolló la vanguardia en Hispanoamérica?, ¿dónde tuvo su centro y cómo se puede limitar cronológicamente este fenómeno? A estas legítimas preguntas de información quiero contestar con una demarcación aproximada de límites geográficos y cronológicos<sup>12</sup>, y después esbozar paradigmáticamente el desarrollo de la vanguardia en Perú, sin por ello querer encubrir los contactos internacionales entre los diferentes movimientos y su condicionamiento por la situación global de América Latina.

<sup>10</sup> A ese respecto véase Ana Pizarro: “Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina”, en *El pez y la serpiente*, 24 (Managua, 1981), pp. 187-209.

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, Magdalena García-Pinto: “La identidad cultural de la vanguardia en Latinoamérica”, en S. Yurkievich (coord.): *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid, Alhambra, 1986, pp. 102-111, sobre todo, p.104 y pp. 108-110.

<sup>12</sup> Para más información al respecto véase: *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*. México (Universidad de Texas, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana) 1965; Corvalán, Octavio: *Modernismo y vanguardia*. New York: Las Américas Publishing Co. 1967; Collazos, Oscar (coord.): *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona, Península, 1970; Stimson, Frederick S.: *The new schools of Spanish American poetry*. Madrid, Castalia (Estudios de Hispanófila 13), 1970; Forster, M.H.: “Latin American ‘vanguardismo’: chronology and terminology”, en M.H.F. (coord.): *Tradition and renewal. Essays on twentieth century Latin American literature and culture*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1975, pp. 12-50; Earle, P.E./Gullón, G. (coords.): *Surrealismo/Surrealismos – Latinoamérica y España*. Philadelphia, Dep. of Romance Languages, Univ. of Pennsylvania, 1977; *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol 8, núm. 15 (Lima, 1982); *Iberoamericana*, N° 15 (1982); Jean Weisgerber (coord.): *Les avantgardes littéraires au XXe siècle*, 2 tomos. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984; Hugo J. Verani (coord.): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni 1986; Nelson Osorio Tejada (coord.): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988; Videla de Rivero, Gloria: *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano (Estudios sobre poesía de vanguardia/Documentos)* Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh (1990) 1994; Merlín H. Funster y K. David Jackson: *Vanguardism in Latin American literature: an annotated bibliographical guide*. Westport, CT: Greenwood, 1990; Harald Wentzlaff-Eggebert: *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica*. Frankfurt/Main 1991; Mihai G. Grunfeld (coord.): *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid, 1995; Hugo J. Verani (coord.): *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, UNAM, 1996; *Poesía latinoamericana de vanguardia (1920-1939). Breve antología y manifiestos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1996.



En Argentina inició la vanguardia Jorge Luis Borges, a su vuelta de Europa, en 1921, siguiendo la pauta del *ultraísmo* español. En la ya mencionada revista *Martín Fierro* contaba la vanguardia argentina de 1924 a 1927 con un medio de expresión de aparición regular.

Mientras que Borges se distanció más tarde completamente de sus comienzos, Oliverio Girondo no sólo publicó, en 1924, el manifiesto de *Martín Fierro*, sino que desarrolló una escritura que demuestra, desde su primera publicación en 1922 hasta su muerte en 1967, rasgos vanguardistas cada vez más radicales.

La personalidad dominante y fundadora de escuela en Chile es Vicente Huidobro, que propaga su “creacionismo” también en Francia y en España, y que crea, en 1931, con *Altazor*, el texto vanguardista quizá más impresionante en lengua castellana. Aparte de Huidobro cabe citar también a una serie de autores como Juan Emar, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, y varias revistas de corta duración. Hay que señalar que en 1925-1926, Pablo Neruda desarrolla una escritura surrealista muy particular, y que Braulio Arenas, en 1938, ofrece a un grupo importante de surrealistas chilenos un importante medio de expresión con la revista *Mandrágora*.

En México, la poesía visual de Juan José Tablada, que es cercana tanto a Apollinaire como a tradiciones asiáticas, antecede al “estridentismo” de 1921, que fue originalmente futurista. A su vez, éste es sustituido por el grupo de la revista *Contemporáneos* (1928-1931), que intenta no tanto presentar experimentos vanguardistas como un amplio panorama de tendencias actuales en América y Europa.

Aproximadamente tan abierta como *Contemporáneos* en México es en Cuba la *Revista de avance*, publicada entre 1927 y 1930. Junto con *Martín Fierro* (1924-1927) en Buenos Aires y *Amauta* (1926-1930) en Lima forma parte de las cuatro grandes revistas vanguardistas de Hispanoamérica, que tan sólo por la nómina de colaboradores han de entenderse como foros panamericanos de los grupos progresistas. Sin embargo, ya en 1923 se había fundado en Cuba el “Grupo Minorista de La Habana”, que postulaba la renovación tanto literaria como político-social, y al que pertenecía también el joven Alejo Carpentier.

Nicaragua es otro país con vanguardia acusada. Es allí donde en 1927 se defenestra el “modernismo”, con la “Oda a Rubén Darío”, donde varias revistas se abren a los modernos y donde, en 1930, se funda, en Granada, una “Anti-Academia Nicaragüense” alrededor de autores como José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos.

También en Venezuela y Uruguay, en Puerto Rico, Santo Domingo y Costa Rica, en Colombia, Ecuador y Panamá existen movimientos renovadores de corte vanguardista, o, dicho de otro modo, en casi todos los países hispanoamericanos se pueden rastrear influencias vanguardistas. Muchos autores famosos, desde Alfonso Reyes, pasando por Miguel Angel Asturias y Alejo Carpentier, de Julio Cortázar a Lezama Lima y Octavio Paz estuvieron en contacto más o menos intenso especialmente con el surrealismo.

Tras esta exposición esquemática quiero tratar –como ejemplo– la evolución del movimiento de vanguardia en Perú con cierto detalle<sup>13</sup>. En Perú se registra antes y durante la Primera Guerra Mundial la recepción del futurismo italiano. El principio lo marca Juan Parra

<sup>13</sup> En lo que sigue me atengo esencialmente al estudio pormenorizado de Luis Monguió: *La poesía postmodernista peruana*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1954.



del Riego con poemas caracterizados por la fascinación por la vida moderna, la euforia técnica, el entusiasmo deportivo y en general el culto a la vida activa. Los aspectos problemáticos del futurismo, como las alabanzas de la guerra y el desprecio por la mujer, marcan la obra de Alberto Hidalgo, el alumno más acróico de Marinetti, que intenta primero en Arequipa y luego en Buenos Aires marcar la pauta literaria. Especialmente precaria es su actuación jactanciosa en la toma de partido por el beligerante Reich alemán. La publicación de su primera colección de poemas, *Arenga lírica al Emperador de Alemania y otros poemas* (1916) tuvo que caer en el Perú tradicionalmente francólico como una bomba. Sin embargo, este futurismo a ultranza se relaja en Hidalgo y en su seguidor Alberto Guillén hacia 1920.

A esta primera fase de intentos renovadores de la lírica en su mayoría modernista en Perú sigue en 1922 una obra que hace época: *Trilce* de César Vallejo. Hace época por tres razones. En primer lugar, *Trilce* rompe con todos los moldes poéticos tradicionales, desprecia el encadenamiento lógico-causal y apuesta por la capacidad de expresión de la imagen lírica. En segundo lugar, *Trilce* está modelado de forma tan original, que toda pregunta sobre modelos e influencias europeos parecen superflua. En tercer lugar, *Trilce* muestra a pesar de todo una clara preocupación social y humana.

Una fase siguiente comienza en Perú con la aparición de revistas, que dan foros a las tendencias vanguardistas. La primera es, en 1924, *Flechas*, a la que siguen en 1926/1927 seis publicaciones –todas ellas en Lima– de corta duración, que indican una filiación vanguardista ya desde el título: *Poliedro*, *Trampolín-Hangar-Rascacielos*, *Timonel*, *Guerrilla*, *Hurra y Jarana*. En ellas, se publican todo género de textos que rompan radicalmente con el pasado, para introducir en los niveles más diferentes una nueva época. La revista *Flechas* se anuncia con las siguientes palabras: “abrir una nueva ERA: libre, revolucionaria, inconoclasta, creadora”.

En la revista *Amauta*, publicada por Mariátegui entre 1926 y 1930, la vanguardia del Perú adquiere una nueva dirección propia después de *Trilce*. A pesar de la importancia de las demás formas de expresión para la ruptura de posiciones y formas literarias tradicionales, no cabe duda de que con *Amauta* se alcanza el cenit de un vanguardismo específicamente peruano. Es significativo que Mariátegui, a pesar de sus metas políticas –la revolución marxista del Perú a partir de las reivindicaciones de la población indígena–, y a pesar de su decisión expresa de no publicar textos heterodoxos a esa ideología en su revista, publicase todo tipo de lírica, entre ella también de corte vanguardista. Es de suponer que la razón de esto fue que Mariátegui reconoció el potencial antiburgués en el vanguardismo y quiso promocionarlo, y que por otra parte tenía la esperanza –con razón, como se vio más tarde– de ganar a los vanguardistas para sus fines revolucionarios. Así que la vinculación entre vanguardia y el cambio radical de las condiciones de vida, que estaba al origen de todo, por algún tiempo por lo menos, ha sido realizado en Perú de manera más convincente que en la misma Europa.