

PRISMA Y MARCO HISTÓRICO: UNA PERSPECTIVA  
TEÓRICO-LITERARIA DEL MODERNISMO BRASILEÑO  
Y UNA APROXIMACIÓN COMPARATIVA A LA  
VANGUARDIA CHILENA<sup>1</sup>

*Leandro Pasini*

Universidade Federal de São Paulo  
Guarulhos/SP, Brasil  
leandro.pasini@unifesp.br

RESUMEN / ABSTRACT

Tomando como punto de partida el momento de reevaluación del modernismo brasileño propiciado por el centésimo aniversario de la Semana de Arte Moderna, ocurrida en 1922, este texto busca detenerse en la lógica interna del movimiento y en sus posibles aproximaciones comparativas. Así, elementos centrales identificados en el modernismo brasileño, como la descentralización literaria, la construcción de marcos históricos y la creación de prismas a partir de grupos, son estudiados en la primera parte del texto, y, en la segunda, estos se abren hacia el horizonte latinoamericano. Para desarrollar esta hipótesis, en este segundo momento, se estudia la lógica interna de un contexto aparentemente bastante diferente del brasileño, que es el caso de la vanguardia chilena, y, específicamente, la posición de Vicente Huidobro.

PALABRAS CLAVE: modernismo brasileño, grupo modernista, prisma, marco histórico, vanguardia chilena.

PRISM AND HISTORICAL MILESTONE: A LITERARY THEORETICAL  
PERSPECTIVE ON BRAZILIAN MODERNISM AND A COMPARATIVE APPROACH  
TO CHILEAN AVANT-GARDE

<sup>1</sup> Traducción de Jorge Manzi Cembrano.

This article seeks to deepen the internal logic of Brazilian modernism and its possible comparative approaches, taking as its starting point the reevaluation of the aforementioned movement brought about by the 100<sup>th</sup> anniversary of the Week of Modern Art, which took place in 1922. Thus, the first part of this text explores central elements of Brazilian modernism, such as the literary decentralization, the construction of historical milestones and the creation of prisms based on groups. In the second section, these elements unfold unto the Latin-American horizon. In order to explore the latter, the internal logic of Chilean avant-garde, a context that is apparently quite different from the Brazilian one, is analyzed, as well as Vicente Huidobro's role in that literary environment.

KEYWORDS: Brazilian modernism, modernist group, prism, historical milestones, Chilean avant-garde

Recepción: 06/01/2022

Aprobación: 24/01/2022

“¡Anchura de la vida quebrada en vértice!”

Pablo de Rokha. *U.*

Los eventos y las publicaciones conmemorativas de los 100 años de la Semana de Arte Moderno, realizada en la ciudad de São Paulo en febrero de 1922, corren el riesgo de ser aprisionadas por la dimensión monumental –casi mítica– que esa semana fue adquiriendo a lo largo de la historia de la cultura brasileña. La disputa se dará en torno a la validez de ese hito, si debe ser consagrado en los términos más consensuales del debate (ruptura modernista, apertura a la complejidad del país, creación de la literatura brasileña moderna, etc.) o si debe ser tratado como un fardo, un equívoco histórico, un registro de una supuesta hegemonía paulista o el comienzo de un nacionalismo profundamente excluyente, entre otros puntos de vista. Ambas posiciones están bajo el sortilegio del marco histórico, ya sea por adhesión o iconoclasia. El presente artículo parte de este contexto, pero busca un horizonte diferente. El objetivo que aquí se propone es el de reevaluar el modernismo brasileño según su lógica interna y, a partir de ella, pensar el movimiento en una estética global que apareció en diferentes lugares del mundo a lo largo del siglo XX.

Frente a este contexto, la pregunta que surge, entonces, es la siguiente: ¿cuál es la función ejercida en diferentes modernismos por la reivindicación

de un acontecimiento inicial? Entendido como un gesto de ruptura o de diferenciación de un movimiento o de un grupo en el espacio literario, ese acontecimiento simbólico, con frecuencia, dice menos respecto de sí mismo que del modo en que un grupo proyecta históricamente una imagen de sí y busca construir criterios estéticos para autoevaluarse y, de modo prismático, evaluar otros grupos, otras estéticas y otros momentos histórico-literarios. Con esto en mente, es posible imaginar cómo esa lógica ocurriría en otros países del continente y, así, esbozar una lectura de la vanguardia<sup>2</sup> latinoamericana, en la que marcos históricos, grupos y prismas actúan de modo activo e independiente. Así, en la segunda parte del artículo, se partirá del mapeamiento presente en el *Índice de la nueva poesía americana*, publicado en 1926 con prólogos de Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro, para, a continuación, detenernos en la lógica interna de la vanguardia chilena de los años 1920 y 1930.

En este sentido, el artículo busca responder, a su manera, a la demanda de articulación del modernismo brasileño con las otras vanguardias latinoamericanas presentada por Jorge Schwartz (16). A diferencia de Schwartz, busco tomar cierta distancia del modo englobante de tratar la vanguardia latinoamericana, en que suele presentarse una secuencia de hechos o características generales como esteticismo, comportamiento político, búsqueda de singularidad nacional (casi siempre de carácter popular), adhesión a uno u otro movimiento europeo, denominaciones de movimientos locales y nombres de sus manifiestos, entre otras, encajadas en una concepción más o menos unificada de lo que puede ser una vanguardia específicamente hispanoamericana o latinoamericana. Como camino alternativo, lo que se busca es mapear fracturas, irreductibilidades y convergencias a veces imprevistas, situando las vanguardias latinoamericanas en un circuito prismático de especificidades<sup>3</sup> en contrapunto, sin una precedencia conceptual que las unifique de antemano.

<sup>2</sup> Vanguardia y modernismo son usados aquí como nombres diferentes para el mismo movimiento histórico-literario. Modernismo y modernista referirán siempre al Brasil, mientras que vanguardia y vanguardista, al contexto hispanoamericano.

<sup>3</sup> Jorge Schwartz parece apuntar hacia algo de esta naturaleza cuando escribe: “Las vanguardias no solo actuaban de manera apasionada; también presentaban especificidades bien definidas, de acuerdo con los movimientos que las hicieron posibles” (35). Sin embargo, de modo general, Schwartz opta por el procedimiento englobante.

## 1. SEMANA DEL 22, DESCENTRALIZACIÓN LITERARIA Y PRISMA TEÓRICO

El movimiento modernista tiene, en Brasil, una centralidad cultural incontestable, evidenciada por los eventos dedicados a la Semana del 22 en todo año terminado en 2 desde 1942. Entiendo que se trata del único evento cultural brasileño que ha sido conmemorado por décadas, pues ni siquiera la Independencia de Brasil (de 1822) recibe un tratamiento semejante. Este cuadro se hiperdimensiona, entonces, en el momento del centenario de la Semana del 22, lo que la sitúa, para bien o para mal, como el evento más celebrado de la historia de la cultura en Brasil. En esta parte del ensayo, no pretendo contestar la importancia de la Semana de Arte Moderno, tampoco me gustaría reiterar su posición de evento cuasisagrado de la literatura brasileña. Más bien, mi objetivo es pensar en el modernismo brasileño de la década de 1920 como un momento del cual la Semana forma parte, pero que dependió de diversos otros eventos para fuera un movimiento concretamente nacional. Que solo la Semana de 22 sea recordada en una década tan agitada como la de 1920 es un índice del argumento central que expondré aquí: el modernismo es uno de los legados más consistentes de la literatura, de la cultura y de la vida intelectual brasileña, pero, al mismo tiempo, ese legado suele centrarse en un evento (la Semana), pocos nombres y un puñado de obras, en detrimento de un número significativo de otras manifestaciones, que quedaron relativa o totalmente olvidadas.

Parte significativa de la centralidad universitaria del modernismo se debió a la actuación teórica e institucional de Antonio Candido. En su texto “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, sitúa, ya en la década de 1950<sup>4</sup>, al modernismo como uno de los dos momentos decisivos de la literatura brasileña, junto al romanticismo. Además, según explica Roberto Schwarz, Candido “estuvo también entre los primeros que normalizaron la presencia del Modernismo en los estudios superiores y en las tesis de posgrado, actualizando los currículos” (14). Por último, Candido fue parte activa en el proceso de adquisición, en 1968 (Paula 4), de prácticamente todo el acervo de Mario de Andrade para el Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), aún hoy uno de los acervos más completos sobre el movimiento, al lado del Arquivo-Museu de Literatura Brasileira de la Fundación Casa de Rui Barbosa, en Río de Janeiro. Si la

<sup>4</sup> El texto fue inicialmente publicado en 3 partes, entre 1953 y 1955; después fue recogido en *Literatura e sociedade*, cuya primera edición es de 1965.

actuación de Candido contribuyó –junto a otras acciones, como la recuperación de Oswald de Andrade por concretistas y tropicalistas en las décadas de 1960 y 1970–, para que el modernismo se tornase un movimiento irreversible en la literatura brasileña, también dejó, de manera consciente o no, la imagen de que el modernismo sería un fenómeno, al menos en su base institucional, fundamentalmente paulista. En paralelo, la consagración en el plano de la poesía, por ejemplo, suele concentrarse en pocos nombres: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade y Mário de Andrade; a veces, Cecília Meireles, otras Murilo Mendes.

Buscando recomponer un poco la historia del movimiento, la hipótesis aquí defendida es la de que, en los años veinte, hubo una descentralización momentánea de la literatura brasileña: su institución central, la Academia Brasileira de Letras, y el centro geográfico, Río de Janeiro, entonces capital de la República, perdieron su carácter de única instancia legitimadora, lo que llevó a una proliferación de grupos en un número significativo de estados. En ese contexto de producción intensa y descentralizada, incluso el soporte material básico de la consagración de un autor, el libro, cedió espacio a otros soportes: principalmente revistas, pero también periódicos de gran circulación, lecturas públicas de poemas, manifiestos o conferencias, entre otros. De este modo, decenas de nombres de los que dependió la densidad del movimiento y su configuración nacional se pierden o son desconsiderados.

En este sentido, la perspectiva de recomposición de ese momento abandona el foco en el gran autor aislado o en la obra clásica para rearticularse a partir de lo que fue el componente más importante y dinámico de los años veinte en Brasil: la idea de grupo.

Vale la pena recordar que los principales movimientos artísticos modernos fueron constituidos por grupos: cubismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo, entre otros. Así, el grupo surge como un elemento dinámico y productivo en el contexto de una plataforma artística que aún no tiene legitimidad social. El grupo es, entonces, una mediación social y estética mínima entre la creación individual y el público anónimo. Un espacio intermediario, por decirlo así. Sobre la base de la lógica de grupos, el modernismo brasileño se organizó en su primera década. Entonces, al contrario del consenso que centraliza el modernismo en torno a la Semana de Arte Moderno de 1922, el punto de vista que sigue la lógica de grupos demuestra que la semana debió ser complementada por un evento más decisivo para difundirse nacionalmente –ese evento fue la ruptura de Graça Aranha con la Academia Brasileira de Letras en 1924.

Si la semana proponía una nueva estética, desestabilizando al parnasianismo, Graça Aranha socavaba la institución literaria de la época. Al romper con la academia —centro de la literatura nacional desde inicios de siglo—, Graça Aranha divulgaba nacionalmente el modernismo por la vía del escándalo como jamás podría haberlo hecho la Semana del 22, realizada en una provincia (São Paulo). Moacir Sant’anna, narrando la historia del modernismo en Alagoas, cita que, incluso al interior de ese estado, la ruptura con la Academia fue anunciada (107), mientras que nada se sabía de la Semana de Arte Moderno. Andrade Muricy, crítico vinculado al grupo modernista espiritualista de la revista *Festa* y con poca simpatía tanto hacia la semana como hacia la persona de Graça Aranha, afirma que “La conferencia de Graça Aranha, en sesión de la Academia Brasileira (1924), tumultuoso episodio literario, [fue el] único hecho exterior del movimiento que logró impresionar al público” (13). En 1939, cuando surge un grupo modernista en Mato Grosso, lanzaron el “Manifiesto Graça Aranha”, demostrando la dimensión nacional del gesto de Aranha. Por otra parte, es relevante notar que, aunque se tratase de un gesto individual, la desvinculación del autor de *A estética da vida* de la institución literaria más importante del país no puede desvincularse de la lógica de grupos. La confrontación implícita con ocasión de la lectura pública de “O espírito moderno” era un desdoblamiento consciente de la postura asumida dos años antes por la Semana de Arte Moderno, es decir, daba continuidad a los esfuerzos de conexión de los grupos paulista<sup>5</sup> y carioca. Este último, además, reforzaba su presencia en el espacio público, al tomar partido por el conferencista en la polémica que tuvo lugar al final del evento, cargando a Graça Aranha sobre los hombros, en desafío a los académicos que habían, en defensa de la institución, levantado al entonces muy consagrado escritor Coelho Neto (Lima 31). Si la performance de Graça fue individual, la motivación de su acción, así como sus consecuencias, resultan indisociables de un proyecto colectivo en que los grupos son parte decisiva. Hubo, así, dos rupturas: una respecto de las normas vigentes del parnasianismo propuesta en los años veinte por la Semana de Arte Moderno; otra respecto de la Academia Brasileira de Letras, llevada a cabo de modo concreto por Graça Aranha. Ambas desorganizaron, por al menos una década, el mapa literario brasileño.

<sup>5</sup> Estoy pensando aquí en el significado del evento para el modernismo como un todo; en el caso de la relación entre ambos grupos, Oswald manifestó en público su desacuerdo con las ideas de Graça Aranha pocos días después de la conferencia en “Modernismo atrasado” (*apud* Batista *et al.* 216-218)

Que el foco del movimiento se articulase en una provincia, y no en el centro legitimador, como era Río de Janeiro, desestabilizaba igualmente al resto de las provincias. Sin un consenso previo en el campo literario nacional, ¿cómo reaccionar frente a una nueva estética que podría ser, en definitiva, otra moda artística más, pero que, desde otra perspectiva, se reivindicaba como portavoz de la modernidad, marcando, así, cualitativamente el tiempo histórico? En Bahía, Carlos Chiaccio se preguntaba en 1928 si la ausencia de “un gesto de aprobación o de desaprobación respecto de lo que se estaba practicando en Río y en S. Paulo” (109) no implicaba el desaparecimiento de su Estado de la cartografía literaria de entonces. Así, la noción de presente literario era percibida como una participación autoconsciente en el movimiento modernista, fuese por la convergencia con algunas de las propuestas del movimiento, o por la negación de sus plataformas. De este modo, las coordenadas espacio-temporales de la literatura brasilera de los años veinte entran en crisis revelando las bases concretas de su dinámica: la interacción entre diferentes focos de producción cultural. En un momento de consenso nacional o de hegemonía establecida, esos diferentes focos tienden a tornarse invisibles; no obstante, en momentos de crisis, pueden volverse relativamente independientes y crear, cada cual, una especificidad en sentido fuerte, esto es, capaz de autodefinirse y de generalizar sus criterios para valorar los demás focos de producción cultural.

El grupo de la revista *Festa* ofrece una perspectiva interesante, pues estaba, simultáneamente, dentro y fuera del modernismo brasileño: dentro por considerarse una vertiente modernista espiritualista; afuera por postularse como una evolución del simbolismo y no como una ruptura respecto de las estéticas finiseculares. Andrade Muricy describe la situación del siguiente modo: “no siendo admitido el cuadro *modernista* por el gran público, ningún otro puede ser establecido, por falta de puntos de referencia” (8). De este modo, la constitución de un grupo busca tanto absorber, poner a prueba y reformular las nuevas estéticas en circulación como comprender, de forma renovada, su propio contexto. Al entrelazar la nueva forma con los diferentes contextos socioculturales, un grupo se articula y/o se manifiesta públicamente, marcando su posición en un espacio de interconexiones y disputas. Alcanzando cierto grado de originalidad o, en otros términos, de un diferencial estético, adquiere la posibilidad de configurarse como un *prisma*, en que el propio grupo establece uno o más criterios para ser leído y entendido e, incluso, puede extender esos criterios –de modo unilateral, pero activo y original– para leer a los demás grupos modernistas, sea en el espacio nacional o internacional.

Considerando este plano de fondo, solo en la década de 1920 se constituyeron grupos en al menos diez estados (más o menos la mitad de los estados brasileños de entonces, que eran veintiuno y hoy son veintiséis más el distrito federal). Nestor Vitor, crítico proveniente del simbolismo, que observa el modernismo con una mezcla de curiosidad y prevención, caracteriza el escenario literario de la década por la presencia de pequeños grupos desunidos –pero que se leen unos a otros– y concluye que se trata de una “dispersión angustiosa de las células más vivaces de la generación” (cit. en Muricy 397). Lo que Nestor Vitor evalúa de forma negativa puede ser tomado como una marca positiva del movimiento, pues esa división en pequeños grupos compuso un mapa muy interesante de la literatura brasilera del período. Sin pretender ofrecer una lista exhaustiva, la enumeración de algunos de esos grupos torna más visible ese mapa. Agréguese que el formato revista fue el medio privilegiado de actuación modernista en ese momento y que, por lo mismo, la presentación de los grupos y de los núcleos de producción cultural es más clara considerando sus revistas.

En São Paulo, prácticamente hubo publicaciones periódicas durante toda la década, entre ellas, las revistas *Klaxon* (1922-1923), *Novíssima* (1923-1925), *Terra roxa... e outras terras* (1926) y *Revista de Antropofagia* (1928-1929), donde no solo aparecieron textos de Mário de Andrade y Oswald de Andrade, sino también de Luis Aranha, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Antônio de Alcântara Machado, Raul Bopp y Pagu, entre otros. En Río de Janeiro, la primera revista programáticamente modernista fue *Estética* (1924-1925), complementada por la segunda fase de la *Revista do Brasil* (1926) y seguida por *Movimento* (1928) y *Movimento Brasileiro* (1928-1930), además de la revista de variedades *Para Todos* (1918-1932), en que Álvaro Moreyra absorbe parte del movimiento. Ahí aparecen Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto y Sérgio Buarque de Holanda. También en Río de Janeiro, los paranaenses Tasso da Silveira e Andrade Muricy, herederos del simbolismo de su estado natal, se unen a Cecília Meireles, Adelino Magalhães y Murilo Araújo para crear la revista *Festa* (1927-1929), dedicada a la creación de un modernismo espiritualista en continuidad con el simbolismo. En Pernambuco, *Mauriceia* (1923-1924) y *Revista do Norte* (1926) traen los programas político-culturales y las producciones literarias de Joaquim Inojosa, Joaquim Cardozo, Benedito Monteiro, Gilberto Freyre y Ascenso Ferreira. En Pará, la revista *Belém Nova* (1923-1929) concentra los esfuerzos de Bruno de Menezes, De Campos Ribeiro, Eneida y Abguar Bastos. En Rio Grande

do Sul, *Madrugada* (1926), la *Página Literária* (1927-1931) del *Diário de Notícias* y la *Revista do Globo* (1929-1931) traen los nombres de Augusto Meyer, Theodemiro de Tostes, Athos Damasceno Ferreira, Ernani Fornari y Vargas Neto. En Bahía, se suceden *Arco & Flexa* (1928-1929), *Samba* (1928-1929), *Meridiano* (1929) y *O Momento* (1931-1932), con producciones de Carlos Chiaccio, Eugênio Gomes, Eurico Alves, Sosígenes Costa, Alves Ribeiro y Jorge Amado. En Minas Gerais, la capital Belo Horizonte presenta *A Revista* (1925-1926), además de la publicación constante del grupo en el *Diário de Minas* entre 1921 y 1929, en la que aparecen Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Emílio Moura y João Alphonsus. En el interior de Minas, en la ciudad de Cataguases, se destaca la revista *Verde* (1927-1928), con Rosário Fusco, Guilhermino César y Ascânio Lopes. Alagoas contó, en *Maracanan* (1928) y *Novidade* (1931), con la presencia de Jorge de Lima, Aloísio Branco, Carlos Paurílio, Álvaro Lins y Graciliano Ramos. En Ceará, para cerrar aquí esta breve lista, se publican *Maracajá* (1928) y *Cipó de Fogo* (1931), donde escriben Rachel de Queiroz, Jáder de Carvalho, Franklin Nascimento y Edigar Alencar.

Más allá de las diferentes localizaciones de estos grupos, existen especificidades estéticas y tomas de posición que los singularizan. En este sentido, y de modo muy breve, es posible notar cómo cada uno de ellos se posiciona en relación al nacionalismo cultural, considerado como la característica central del modernismo brasileño de los años veinte. En parte del grupo paulista, como en Mário y Oswald, existe una idea más general de nación apegada al estudio de lo popular y a la experimentación estética; en otra parte, notamos la actitud más grandilocuente y casi xenófoba de los *verde-amarelos* Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo y Plínio Salgado; otros grupos vinculan el nacionalismo a un regionalismo de base más local, como en Pernambuco (Gilberto Freyre, Ascenso Ferreira), o en Rio Grande do Sul (Vargas Neto, Augusto Meyer); en la Bahía del grupo *Arco & Flexa*, la nación derivaría de un tradicionalismo más organicista, como se lee en el manifiesto del “Tradicionalismo dinámico”, de Carlos Chiacchio; en Ceará vemos un nacionalismo feroz, mezcla peculiar de Antropofagia con *verde-amarelismo* (Marques); en la entonces recién fundada Belo Horizonte, notamos la posición poco eufórica del grupo minero en relación con el nacionalismo, lo que no impide, sin embargo, que figure una instancia nacional por excelencia, esto es, la conjunción de burocracia y lirismo (Cyro dos Anjos, João Alphonsus y Drummond); en clave opuesta, encontramos la defensa de una civilización indo-brasileña en el caso del Pará de Abguar Bastos, que, a su vez, resulta

muy diferente del nacionalismo espiritualista de *Festa*. Como puede notarse, se trata de muchos nacionalismos, que rara vez convergen y que puestos lado a lado se contradicen. Sin considerar, en esa heterogeneidad de posiciones, las figuras que en cada grupo desentonaban o discrepaban directamente de ese programa: Luís Aranha (São Paulo), Benedito Monteiro (Pernambuco), Aloísio Branco (Alagoas) o Prudente y Sérgio Buarque (Río de Janeiro) que, en la época, se acercaban al surrealismo.

Ahora bien, si esa heterogeneidad revelaba la relativa independencia entre los grupos, demuestra también su relativa dependencia, ya que todos convergían hacia un ideal de literatura nacional y, en ese sentido, se leían e interconectaban mutuamente. Ese argumento está presente en uno de los balances decisivos sobre ese momento histórico, el ensayo “O movimento modernista”, de Mário de Andrade. Respecto del sentido federalizado e interconectado del modernismo brasileño, escribe: “El movimiento modernista, destacando y sistematizando una ‘cultura’ nacional, exigió a la Inteligencia estar a la par de lo que ocurría en las numerosas Cataguases” (Andrade 272). Al tomar como ejemplo una ciudad provinciana que no solía ser una referencia cultural ni siquiera en su estado (Minas Gerais), Mário apunta hacia el sentido de concreción nacional y reconocimiento de singularidades que componía el movimiento, que caracterizaba como “descentralización de la Inteligencia” (272). Investigación cultural –con sus implicancias históricas y sociales– y creación estética se unían para construir una nueva noción de literatura brasileña. En este punto, el foco es geográfico y corresponde a la autoconciencia del modernismo brasileño en cuanto movimiento descentralizado, con núcleos de producción cultural en parte autónomos y en parte interdependientes. Existe, en el mismo texto de Mário, una propuesta teórica más osada que busca establecer una dimensión histórico-literaria creada por el modernismo, esto es, un modo de narrar la propia historia de la literatura brasileña teniendo como base teórica la experiencia del movimiento modernista.

Al pensar en el modernismo como un estado de espíritu que contiene y excede la esfera artística, el autor postula que el movimiento busca la creación de una lengua literaria original, la lengua brasileña, y antecede a un momento de transformación social como fue la Revolución de 1930. De este modo, Mário establece una mirada retrospectiva y ve, en el siglo XIX, un movimiento análogo en la cultura brasileña, el romanticismo. La analogía es propuesta del siguiente modo: “Esta necesidad espiritual, que va más allá de la literatura estética, es lo que diferencia fundamentalmente al Romanticismo y al Modernismo, de las otras escuelas de arte brasileñas” (Andrade 274). Así,

el ensayo “O movimento modernista” ofrece, implícitamente, la posibilidad de una historia literaria no lineal, basada no en la secuencia cronológica de movimientos, obras y autores, sino en un tiempo cualitativo vinculado a una visión específica sobre la cultura y la literatura brasileña. Vale la pena recordar que, por más fuerte que haya sido y aún sea este punto de vista inaugurado por Mário de Andrade, no pretende y no puede ser el único que piensa la literatura brasileña. Más bien, esa perspectiva demuestra la manera en que un movimiento artístico y cultural complejo y relativamente bien articulado logra transfigurar una plataforma estética y cultural en una perspectiva teórica con criterios propios tanto para evaluarse a sí mismo como para evaluar, de modo necesariamente parcial, a los demás movimientos artísticos y culturales nacionales e internacionales. En lo que refiere a la parcialidad de una teoría literaria construida de ese modo, es importante siempre tener en mente que a) si existe alguna perspectiva imparcial en el ámbito de la teoría literaria; b) cuál es, entonces, el grado de parcialidad presente en las perspectivas teórico-literarias cuya abstracción encubre sus vínculos histórico-literarios; c) en qué medida los movimientos literarios desarrollaron, o mantienen de modo potencial, los fundamentos de una teoría literaria propia, sea para depurar y proyectar sus propios criterios de evaluación, sea para no estar sometidos a los criterios formulados por otros.

En el caso brasileño, le correspondió a Antonio Candido hacer la transición desde ese hallazgo teórico respecto del ámbito más heterogéneo de “O movimento modernista” –donde memorialismo, crítica e historia literaria, posición política y severa autocrítica conviven en el mismo espacio textual– hacia la crítica y la teoría literaria propiamente dichas. En “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, Candido expone en las páginas iniciales una teoría de la literatura brasileña, cuya “ley de evolución de la vida espiritual” sería regida por la “dialéctica del localismo y del cosmopolitismo, manifestada de los más diversos modos” (Candido, *Literatura* 117). A continuación, y este es el punto más importante para el argumento elaborado aquí, Candido afirma que existen en la literatura brasileña “dos momentos decisivos que cambian los rumbos y vitalizan toda la inteligencia”: el romanticismo (1837-1870), en el siglo XIX, y el modernismo (1922-1945) (119), en el siglo XX. De este modo, Candido hereda la arquitectura historiográfica de Mário de Andrade y la transforma en un modo de concebir y explicar el proceso literario brasileño.

En el plano metodológico, Candido encontraba en el modernismo, sobre todo en la obra de Mário, un anclaje literario para su interés por la realidad brasileña. Se trataba de un elemento formal que se equilibraba

con el foco eminentemente sociológico que localizó en la historiografía de Sílvio Romero (Candido, *O método*). El modernismo unía invención formal e investigación de la realidad brasileña, ofreciendo fundamento histórico-literario a su empeño en el estudio de las relaciones entre literatura y sociedad. La originalidad modernista, en este caso, era localizada en el modo en que el movimiento supo recuperar el interés por las culturas no normativas, desde la perspectiva europea, presentes en la vanguardia parisienne —la gran referencia del modernismo brasileño—, y orientarla hacia el reconocimiento y la absorción estética de lo que se tomaba por no normativo desde el punto de vista de la cultura oficial brasileña. Ese procedimiento fue denominado por Candido “desrepresión [*desrecaque*] localista”, describiéndolo del siguiente modo: “Nuestros modernistas se informaron rápidamente del arte europeo de vanguardia, aprendieron el psicoanálisis y plasmaron un tipo al mismo tiempo local y universal de expresión, reencontrando la influencia europea por una inmersión en el detalle brasileño” (Candido, *Literatura* 128-129)<sup>6</sup>. Así, Candido transfigura la plataforma estética del modernismo en una perspectiva histórica, metodológica e, implícitamente, teórico-literaria. Al construir la teoría literaria del modernismo brasileño, Candido transforma este movimiento, sobre todo a partir del grupo paulista, y en especial la dimensión constructiva de la obra de Mário de Andrade, en un *prisma*, es decir, en un conjunto de criterios sobre los cuales el movimiento se autoevalúa a la vez que evalúa, de manera implícita o no, a otros movimientos artísticos. Tratándose de un punto teórico difícil de captar y formular en su complejidad, este no deja de producir sus propias contradicciones. Así, la descentralización de los grupos modernistas de los años veinte está encriptada en la formulación de la “desrepresión” [*desrecaque*], lo que no impide que la centralidad de la idea sea ocupada por el grupo paulista. Por otra parte, en “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, el período que va de 1880 a 1922, principalmente de 1900 a 1922, resulta prácticamente desfigurado por la subordinación que hace Candido de sus obras a los valores modernistas. La conclusión necesaria es la de que no hay prismas sin pérdidas, pero, del mismo modo, no hay emancipación estética sin la creación de un prisma propio para un conjunto de obras que se entrelazan artísticamente y comparten una misma experiencia social. Por eso, en lugar de un único prisma, habría que imaginar

<sup>6</sup> En otro pasaje, Candido afirma que el modernismo “deja de lado el patriotismo ornamental [...] para amar con vehemencia lo exótico descubierto en el propio país por la curiosidad liberada de los mandatos académicos” (129). Sobre cómo esa construcción está implícita en la propia base teórica subyacente a la *Formação da literatura brasileira*, ver Pasini.

la existencia de diferentes prismas en un espacio compartido y disputado por visiones consistentes, por una parte, y limitadas, por otra.

Pensada de modo dinámico, la articulación entre grupo modernista, descentralización literaria y prisma teórico no se restringe al modernismo brasileño: más bien, abre la posibilidad –y también la curiosidad– de especular en qué medida una solución análoga, afín, diversa o radicalmente diferente ocurriría en otros contextos modernistas. En el caso hispanoamericano, una obra como el *Índice de la nueva poesía americana* (1926) ocupa un lugar privilegiado para llevar adelante esa investigación, aun cuando sea de manera aproximativa y esquemática. Publicada en un momento en que las vanguardias continentales aún estaban consolidándose, esta antología permite vislumbrar –e incluso reconstruir– las dinámicas locales, las interacciones y las divergencias entre sus contextos (locales, nacionales o transnacionales), así como recomponer los grupos específicos en ella presentes a partir de una perspectiva historiográfica y teórico-literaria. Aunque el punto de partida adoptado hasta aquí haya tenido como referencia el modernismo brasileño, la aproximación comparativa que presentaré en lo que sigue pretende evitar dos peligros: (i) buscar en los grupos hispanoamericanos un reflejo del caso brasileño, lo que daría a este último algún tipo de precedencia o valor normativo; (ii) imaginar que el contraste podrá ser realizado con el mismo nivel de detalle y conocimiento que intenté mostrar hasta ahora en lo que refiere al modernismo brasileño. Si la apertura hacia los puntos de tensión que configuran una literatura mundial al mismo tiempo una y desigual justifica el tránsito especulativo entre áreas de estudio diferentes, no por eso desaparecen las limitaciones naturales de cualquier investigador<sup>7</sup>.

## 2. GRUPOS EN *ÍNDICE DE LA NUEVA POESÍA AMERICANA* (1926)

La antología organizada nominalmente por Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro, y de modo efectivo por Hidalgo (García y Alcalá 61), nos presenta un marco relativamente amplio de los grupos vanguardistas

<sup>7</sup> Sobre este problema, siguen vivos los deseos y las precauciones de Franco Moretti: “¿Qué significa estudiar literatura mundial? ¿Cómo hacerlo? Yo trabajo con narrativa europea occidental entre 1790 y 1930, y ya me siento como un charlatán fuera de Gran Bretaña o de Francia. ¿Literatura mundial?” (174). Aunque, como se verá, yo no siga el método de Moretti, su cuidado comparativo también se aplica en este caso.

hispanoamericanos en 1926. No obstante, los prólogos de la antología no ayudan a comprender el sentido del mapa hispanoamericano que ellos construyen. Hidalgo inicia la antología con un texto que presenta un gesto vanguardista de provocación, asumiendo un tono cínico y desenvuelto. Toma partido por la noción de la ley del más fuerte, de la cual deriva una geopolítica imperialista, defendiendo que los Estados Unidos, por derecho de expansión, debería llegar hasta Panamá y dividir América en dos mitades: la de Sur latina y la del Norte sajona. Además, ve con buenos ojos una eventual anexión de Uruguay por parte de Argentina, imagina que Bolivia no existe por el hecho de nunca haber estado allí, así como afirma que Paraguay nunca escuchó hablar de la palabra arte. De todos modos, dos nociones histórico-literarias pueden ser extraídas con provecho de este prólogo: la disparidad entre las formaciones culturales hispanoamericanas, pues, según Hidalgo “no hay siquiera similitud de caracteres entre los países hispanoamericanos. Nada tiene que ver un peruano con un paraguayo. Entre un argentino y un colombiano el abismo que se columbra es inconmensurable” (5-6)<sup>8</sup>, y la posición de Huidobro sobre la vanguardia hispanoamericana: “Huidobro, en España, derroca el rubendarismo, y si bien puede afirmarse que su acción es igual a cero en América, algo se filtra aquí, a través de los ultraístas argentinos puesto que el ultraísmo es hechura suya” (9). Por su parte, el prólogo de Huidobro es una traducción de un manifiesto publicado dos años antes en francés en el tercer número de la revista *Creación*. Añade apenas una nota inicial, en la que acepta la reivindicación que hacen de su obra como precursora de la vanguardia hispanoamericana.

Por su parte, Borges comienza su texto enunciando que “se gastó el rubenismo” (14). Después de declarar superadas las figuras principales del *modernismo*<sup>9</sup> hispanoamericano, Borges ofrece algunas coordenadas espacio-temporales de las vanguardias hispanoamericanas: el punto simbólico de quiebre, en el tiempo, es 1922; en el espacio, la “verdad poetizable” se expande por Buenos Aires, está en la velocidad con que Maples Arce recorre la avenida Juárez en México y se manifiesta en la bohemia entre eufórica y melancólica

<sup>8</sup> El pasaje continúa: “Que todos sean descendientes de españoles, eso es lo de menos. Los conquistadores impusieron el idioma, pero no el espíritu”. En un momento anterior del mismo texto, Hidalgo había escrito: “Tengo premura en declarar que el hispanoamericanismo me repugna” (5).

<sup>9</sup> Para contextualizar los argumentos de Jorge Luis Borges, excepcionalmente se usa aquí *modernismo* en su acepción hispanoamericana, es decir, refiriéndose a la poesía de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

de Salvador Reyes en Valparaíso. De modo sutil, Borges desdobra en el espacio algunas características centrales de la vanguardia por el continente: el localismo (en el caso, el *criollismo* argentino), el espacio urbano y el mundo de la máquina, la bohemia y los estados psicológicos complejos. En seguida, enuncia los dos procedimientos que definen la poética del momento: “Las dos alas de esta poesía (ultraísmo, simplismo: el rótulo es lo de menos) son el verso suelto y la imagen” (16), para, al fin, reivindicar para la lengua poética toda la variedad expresiva posible: “El idioma se suelta. Los verbos intransitivos se hacen activos y el adjetivo sienta plaza de nombre. Medran el barbarismo, el neologismo, las palabras arcaicas” (17).

De los tres prólogos, es posible destacar dos puntos en que se articula la geografía literaria del *Índice de la nueva poesía americana*: a) unos pocos procedimientos definidores (“el verso suelto y la imagen”) interconectan contextos diferentes, lenguajes que se saben singulares e impuros frente a la norma académica y en que incluso la unidad hispanoamericana puede ser puesta en jaque (“no hay siquiera similitud de caracteres entre los países hispanoamericanos); b) la presencia extraña y suplementaria de Huidobro en el contexto hispanoamericano, pues no es citado en el prólogo de Borges, Hidalgo lo descarta como presencia activa en el continente e incluso el prólogo que Huidobro firma es la traducción de un escrito destinado y publicado en otro contexto, lo que no impide que sea uno de los organizadores del *Índice* y se arroge el privilegio de la precedencia: “fue mi mano que arrojó las semillas” (10). Volveremos al problema referido a Huidobro. Antes de eso, es relevante notar, de modo muy sucinto, de qué modo el *Índice* ofrece un mapa de grupos en el año 1926<sup>10</sup>.

La antología capta un momento de transición en el contexto mexicano, en el que el movimiento estridentista, representado en el libro por Maples Arce y List Arzubide, va perdiendo espacio en relación con el futuro grupo de la revista *Contemporáneos* (1928-1931), representado por Salvador Novo y Carlos Pellicer. De Nicaragua, se presenta únicamente a Salomón de la Selva, que no apunta hacia ningún grupo, pues ese tipo de organización ganará cuerpo en el país a partir de 1927 y, sobre todo, a inicios de la década siguiente, con el periódico *Rincón de vanguardia* (1931). A diferencia del caso nicaragüense, los únicos poetas de Venezuela y de Colombia son indicadores de los grupos que integran: el venezolano Antonio Arráiz y la futura revista *Válvula* (1928),

<sup>10</sup> Tomo como base el amplio mapeamiento de los grupos hispanoamericanos de los años veinte presente en Forster y Jackson 1990.

el colombiano Luis Vidales y Los Nuevos, cuya revista del mismo nombre es de 1925. De Ecuador, además de Miguel Ángel León (incorrectamente nombrando Luis Ángel León en la antología), se presenta la figura activa de Hugo Mayo, creador de una serie de revistas, entre ellas, *Singulus* (1921) y *Motocicleta* (1924). Mejor representado está el grupo *criollista* de Uruguay, con cuatro poetas, entre ellos, Ildefonso Pereda Valdés que, en el año siguiente, organizará la *Antología de la moderna poesía uruguaya* (1927). La selección peruana, con catorce nombres, considera la diversidad regional de su vanguardia, descentralizada de manera bastante semejante al caso brasileño, aunque la revista *Amauta* (1926-1930) ocupe, en este contexto, una posición central. La antología incluye a Serafin Delmar y Magda Portal, del grupo de Lima de las revistas *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926); Guillermo Mercado, del grupo de Arequipa de la revista *Chirapu* (1928); Alejandro Peralta de *Boletín Titikaka* (1929-1930); y César Vallejo, que implica al grupo bohemio de Trujillo. El grupo argentino *Martín Fierro* (1924-1927), o grupo de Florida, se impone en lo que refiere a la gran presencia argentina (dieciséis poetas), aunque el grupo de Boedo aparezca residualmente con los poemas de Nicolás Olvari. El contexto chileno está bien representado en el Índice, también con dieciséis poetas. Se trata del caso más complicado para una perspectiva basada en la idea de grupos. El grupo más cohesionado de la revista *Ariel* (1925) (Lizama, “La revista *Ariel*”) —con poetas como Fenelón Arce, Moraga, Bustamante, Juan Florit y Rosamel del Valle— tuvo importancia una menor, en los años veinte chilenos, que personalidades que no estuvieron activas en ese sentido y que dirigieron periódicos efímeros, como *Caballo de Bastos* (1925), por Pablo Neruda y Fuentes Vega, y *Dínamo* (1925), por Pablo de Rokha (Massone).

Como conjunto, ese mapa termina justificando la posición de Hidalgo, según la cual habría más diferencia que unidad en la vanguardia de los países hispanoamericanos. De hecho, el grupo chileno *Ariel* poco se parece a los estridentistas mexicanos que, por su parte, no convergen con los grupos indigenistas peruanos de *Boletín Titikaka*, *Amauta* o *Chirapu*. Estos en nada recuerdan a los colombianos *Los Nuevos*, que poco tienen que ver con el ultraísmo criollo de los argentinos de *Martín Fierro*. La lista podría continuar. Ahora bien, la lógica de los grupos no es solo la de diferenciación, sino también de formaciones análogas y de rasgos de convergencia. Así, la posición de Hidalgo puede ser complementada por la de Borges y, de este modo, puede percibirse que los procedimientos del verso libre y de la imagen, así como de un idioma poético que se suelta, están presentes,

de modo singular, en todos los grupos, que comienzan a dialogar no como variaciones nacionales de un concepto genérico o abstracto de América Latina o Hispanoamérica, sino como grupos que comparten algunas concepciones estéticas y un mismo patrón de organización. En este cuadro, aun cuando la unidad de la lengua española torne la poesía de esos grupos mutuamente comprensible, es relevante notar el horizonte más amplio de la lógica de los grupos modernistas. Los procedimientos compartidos en formaciones de grupos con especificidad propia tienen un potencial comparativo muy amplio. Así, determinado grupo entre los aquí listados puede ser contrapuesto en sus divergencias y convergencias con cualquier otro grupo de vanguardia del mapamundi novecentista sin presuponer una interdependencia –que, en la mayoría de los casos, no existe– con los demás grupos hispanoamericanos.

### 3. HUIDOBRO Y EL PRISMA CHILENO

Como vimos en el proceso histórico-literario del modernismo brasileño en la primera parte de este texto, uno de los pasos más difíciles, aunque decisivo, para que un grupo modernista se emancipe y se instituya a partir de sus propios criterios es el pasaje de su plataforma estética hacia una perspectiva teórico-literaria. Después de seguir el mapeo presente en el *Índice de la nueva poesía americana*, es el momento de preguntarnos cómo ese proceso brasileño podría dialogar, a partir de iluminaciones recíprocas, con el contexto que en la antología parece estar más distante de la lógica de grupos: el de la vanguardia chilena.

El nombre de mayor peso relacionado con Chile en la antología, en el momento histórico de su publicación y que figura como uno de sus organizadores, es el de Vicente Huidobro. No obstante, si de hecho se trata, como demuestran García y Alcalá<sup>11</sup>, de una antología idealizada y organizada por Alberto Hidalgo, la presencia de Huidobro en la portada del libro puede ser entendida como una estrategia de divulgación. Ese raciocinio converge con lo que se lee en el siguiente pasaje de la carta que envié a Huidobro, el 11 de enero de 1926: “estoy por publicar una antología de toda la poesía americana de vanguardia. Espero que este libro tendrá una resonancia intercontinental [...] Deseo que usted escriba un capítulo del prólogo” (cit. en García y Alcalá 61-62). En ese sentido, Hidalgo articula, de modo estratégico, la posición de

<sup>11</sup> “la selección fue obra exclusiva de Hidalgo” (García y Alcalá 61).

organizador y prefaciador de la antología para que el prestigio internacional de Huidobro y Borges ofrezcan mayor proyección a su proyecto de divulgación de la poesía hispanoamericana. Habiendo actuado en el ultraísmo español, Borges, desde 1921, participa de la vanguardia argentina e integra proyectos colectivos como los de la revista *Prisma* (1921), *Proa* (1923-1926), *Martín Fierro* (1924-1927) y *Sur* (1931-1970), con posición bien definida en el grupo de Florida<sup>12</sup>. Por su parte, Huidobro se torna un elemento activo en la literatura chilena solo a partir de la década del treinta, cuando publica revistas como *Vital* (1935) y *Total* (1936)

Por otra parte, al ganar rasgos más definitivos en ese período, los valores de esa década arrojan una luz retrospectiva a la anterior y construyen un panteón en torno de pocos nombres: “La formación y el desarrollo de las líneas poéticas de los años treinta, sintetizadas usualmente bajo los nombres de Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha” (Vergara 33). El panorama presentado por el *Índice* representaría, entonces, una década aún algo amorfa en la historia de las letras chilenas pasando a ser, así, un prólogo de la década siguiente. A partir de esta perspectiva, Vergara incluso llega a proyectar cierta unanimidad sobre ese período: “En los años veinte hay una cierta comunidad de pensamiento ya que el proceso de formación y los primeros atisbos vanguardistas, su índole experimental, recién adquirirían forma, de ahí que no hubiera lugar aún para diferencias sustanciales de planteamiento” (34)<sup>13</sup>.

Para intentar complejizar esta imagen, según la posición adoptada en este ensayo, es necesario pensar en qué medida la lógica de grupos establecida en lo años treinta, sobre todo en torno a Huidobro, crea una imagen retrospectiva de la década anterior al constituirse y proyectar históricamente sus propios criterios. Se parte, así, de una “intrahistoria”<sup>14</sup> literaria, buscando recomponer los hilos que llevan a un proyecto estético a tornarse en un proyecto teórico e histórico-literario. En este sentido, la intensa producción poética de la década de 1920 puede ser percibida menos como un caso de descentralización que uno de *dispersión*. Hay diferentes grupos e iniciativas en acción, pero sus fuerzas no encuentran una canalización estética y teórico-literaria que

<sup>12</sup> Sobre la relación entre el Borges argentino de los años 1920-1940 y el Borges internacionalizado a partir de mediados de 1940, ver Sarlo.

<sup>13</sup> O en “los años veinte [...], se producen los primeros atisbos vanguardistas que tendrán gravitación en la década posterior” (32).

<sup>14</sup> “la historia y la intrahistoria de nuestra literatura” (Massone 123).

marque cualitativamente el espacio literario, aun cuando la importancia y la calidad poética de los individuos que lo componen resulten incontestables<sup>15</sup>. El mayor síntoma de esta dispersión es el tipo de pluralidad sin eje en el que se encuentran las revistas del movimiento. Azócar, en su antología de 1931, después de afirmar que “La *Revista Claridad*, dirigida en su primera época por Alberto Rojas Giménez y más tarde por Carlos Caro, constituyó hasta 1926 el mejor periódico literario de Chile”, enumera las que juzga principales, todas de efímera vida: “*Dionysos*, *Dínamo*, *Andamios*, *Caballo de Bastos*, *Panorama*, *Reflector*, dirigidas por Aliro Oyarzún; Pablo de Rokha; Rubén Azócar; Pablo Neruda; Rosamel del Valle y Arturo Troncoso, respectivamente” (Azócar 33). Sin embargo, el acceso a este material, del que potencialmente podrían extraerse los prismas que cruzan ese momento, resulta muy difícil. Vergara observa que “el material hemerográfico de esos años es inagotable” (Vergara 35) y, en una nota, agrega: “este corpus hemerográfico es casi absolutamente inaccesible” (46).

La intervención más decisiva para dar sentido a esta poesía y canalizar parte de su intensidad tuvo lugar en 1935, con la *Antología de poesía chilena nueva*, organizada por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim (2001). Esta se conecta con el *Índice de la nueva poesía americana* por el gesto análogo de sus editores: si Hidalgo reivindicaba a Vicente Huidobro para el contexto hispanoamericano, Anguita y Teitelboim, cercanos al grupo de Huidobro en Santiago, realizan la nacionalización del creacionismo huidobriano, al constelar toda la poesía chilena de vanguardia en torno al autor de *Altazor*. Al contrario del carácter comprensivo de *La poesía chilena moderna* (1931), de Azócar, cuyos cincuenta y siete poetas presentados son una muestra valiosa de la relación entre abundancia y dispersión de los años veinte, Anguita y Teitelboim seleccionan solo diez poetas, entre los cuales se incluyen ellos mismos, con una osada –y exitosa– estrategia de intervención histórico-literaria<sup>16</sup>. Esta actitud interesada de ambos editores llevó su antología al centro del debate en los años treinta y puso en cuestión precisamente qué perspectiva surgida durante los años 1920 se impondría como eje de la historia de la vanguardia chilena: “La acogida de la *Antología de poesía*

<sup>15</sup> Ver Lizama, “La revista *Ariel*”; Müller-Berg; Alberdi; Videla. Para una antología comprensiva de la época, publicada en 1931, ver Azócar.

<sup>16</sup> “mientras omitimos a poetas de gran mérito, nos incluimos nosotros, que apenas contábamos 18 y 19 años” (Anguita y Teitelboim 5). Los demás poetas son Vicente Huidobro, Ángel Cruchaga Santa María, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Pablo Neruda, Juvencio Valle, Humberto Díaz Casanueva e Omar Cáceres.

*chilena nueva* fue, por eso, un fenómeno inmediato en el cual participaron numerosos críticos y, sobre todo, los mismos autores ahora como receptores de sus propios textos” (Vergara 150)<sup>17</sup>.

Al tomar partido por la obra de Huidobro y organizar una visión retrospectiva y prospectiva a partir de ella, Anguita y Teitelboim crean el primer *prisma* de la vanguardia chilena, lo que puede ser definido por la feliz expresión de Helio Rodríguez, al argumentar que, dentro de la “desorientación en que vivimos respecto al arte nuevo” la *Antología de poesía chilena nueva* adquiere “una vertebración relacionadora” (cit. en Vergara 152). Las posiciones literarias de Neruda y Pablo de Rokha, las dos figuras que, aunque presentes en la antología, marcaban las posiciones más alejadas respecto del prisma creacionista de Huidobro, se tornaban más visibles y buscaban defenderse en el espacio público, trayendo, bajo la violencia de la polémica, el poder de iluminación recíproca propio del prisma. Un componente central y, a mi juicio, problemático de la nacionalización de la obra de Huidobro realizada por la posición de Anguita y Teitelboim, es el hecho de que pasa por encima del proceso histórico-literario concreto de los años veinte, instituyendo de modo un tanto ficticio la filiación de la poesía chilena de vanguardia a la obra de Huidobro.

Alineado a la perspectiva de la *Antología de poesía chilena nueva*, René de Costa defenderá el papel seminal de la obra de Huidobro en toda la poesía hispanoamericana por medio de un influjo estético, y no por mediaciones concretas. Por la vía de las semillas del creacionismo, Huidobro habría difundido de modo primordial el culto a la imagen —elemento central de la estética de vanguardia— y, por ello, su papel precursor en toda la poesía moderna en lengua española sería incontestable (Costa 21-23). No obstante, si nos enfocamos en las mediaciones objetivas o, en otras palabras, en una historia intraliteraria, el argumento de Costa implicaría que el único hecho capaz de diferenciar el carácter precursor de Huidobro respecto de, digamos, Ramón Gómez de la Serna o, incluso, Guillaume Apollinaire o Pierre Reverdy, recaería en su certificado de nacimiento.

Además del prólogo irreverente de Hidalgo para el *Índice* que exageraba al afirmar que la acción de la poesía de Huidobro en América Latina era igual a cero, tenemos el testimonio más equilibrado de Azócar que, al comentar el “Manifiesto Agu”, publicado en 1920 en la revista *Claridad*, afirma que “El

<sup>17</sup> “Sin quererlo los compiladores, la *Antología* generó el más sonado escándalo literario del siglo XX en Chile” (Anguita y Teitelboim 13).

Creacionismo de Huidobro fue desconocido entre nosotros hasta ese año. El Ultraísmo español llegó a Chile con los libros de los poetas jóvenes de Argentina y Uruguay, y sucede cosa igual con las otras escuelas novísimas” (31). El propio Teitelboim reitera ese hecho: “La *Antología* debía privilegiar a Huidobro, cuya poesía entonces era supinamente ignorada en Chile. Repararía una injusticia, tapanía un hoyo negro, presentando una vasta selección de su obra” (Anguita y Teitelboim 10). Por otra parte, en el prólogo que escribe para la *Antología*, Teitelboim muestra la articulación sutil del proyecto. Reconoce la ausencia objetiva de protagonismo de Huidobro en los años veinte: “Al alejarse de Chile, se desvincula directamente de la poesía nativa” (Anguita y Teitelboim 21), y busca compensarla recurriendo al prestigio internacional e inmaterial de Huidobro, la “transcendencia del rol del padre del creacionismo” (Anguita y Teitelboim 21)<sup>18</sup>. Ya en la década del treinta, el empeño de Huidobro por consolidar su protagonismo en Chile adquiere métodos menos trascendentes, como la viabilización práctica de la *Antología*. Teitelboim recuerda cómo fueron resueltos los problemas de edición con Zig-Zag: “Huidobro intervino ante el propietario, Federico Helfmann, y cuando Santiago aún no soñaba con los semáforos, consiguió luz verde para la obra irreverente” (Anguita y Teitelboim 13).

La *Antología* incluye dos textos introductorios: el “Primer prólogo”, de Volodia Teitelboim, y el “Segundo prólogo”, de Eduardo Anguita. En este, se encuentra la exposición y la defensa de la estética huidobriana, del “poema creado” (Anguita y Teitelboim 26); por su parte, el texto de Teitelboim, que es el que más nos interesa aquí, capta las consecuencias histórico-literarias del prisma huidobriano. Con esto, la vanguardia chilena, cuya constitución a lo largo de la década del veinte fue marcada colectivamente por la dispersión, comienza a reivindicar una prioridad en América Latina por dos caminos. En el plano espiritual, se afirma la precedencia cualitativa del creacionismo: “El hecho poético nuevo más trascendente entre todos los de Hispano-América lo constituye la poesía chilena” (Anguita y Teitelboim 20). En el plano de la temporalidad, este prisma permite que la poesía chilena moderna retroactivamente se expanda hasta las primeras obras de Huidobro, adjudicándole

<sup>18</sup> Una curiosa descripción de cómo el prestigio de Huidobro era visto al menos por una buena parte de la intelectualidad chilena es la siguiente, firmada por E. B.: “Se ignora en Chile las grandes cosas que Vincent Huidobro ha creado en el último tiempo, pero se sabe que le han aclamado en La Sorbonne, que ha inaugurado escuela en Madrid, y que en América y Europa se han escrito panfletos y hasta libros en torno a su persona y a su obra” (cit. en Vergara 153).

así a la vanguardia chilena la precedencia continental (incluso en el ámbito más amplio de la lengua española): “Practicando un corte retrospectivo en la vida poética de nuestra lengua [...] verificamos que la poesía chilena es cronológicamente la primera” (Anguita y Teitelboim 19). Esa naturalización chilena del creacionismo (que nació franco-español) llevada a cabo por Anguita y Teitelboim fue a tal punto exitosa que, en obra relativamente reciente, es reiterada, pues en la “fecha de nacimiento” de la vanguardia chilena consta: “Diríamos que por 1914, verbalizada en el manifiesto ‘Non serviam’ de Vicente Huidobro, y confirmada en su poema ‘Arte poética’ en *El espejo de agua* en el 16” (Lizama y Zaldívar xxiii)<sup>19</sup>.

No obstante, al pasar desde la cronología trascendente de la estética creacionista hacia los eventos histórico-literarios de la poesía chilena, lo que se percibe en el prólogo de Teitelboim son las inestabilidades y la dispersión de los años veinte. Respecto del primer hecho cronológico, situado en el final de la década anterior, el “Manifiesto Agu”, de Alberto Rojas Giménez y Martín Bunster, publicado en la revista *Claridad*, el 13 de noviembre de 1920, Teitelboim argumenta que fue un “suceso periférico, en sí mismo con significado mínimo; pero decidor como índice de una juventud que capta la radiación estético-revolucionaria transmitida desde ultramar”, lo que, sin embargo, “no significa que haya abierto de pronto y en definitiva la etapa cíclica de la nueva poesía” (Anguita y Teitelboim 22)<sup>20</sup>. En otros términos, aunque sea índice de vitalidad poética e intelectual, el “Manifiesto Agu” no tuvo efecto fundacional y tampoco se le presenta al prisma huidobriano como algo que deba ser reivindicado *a posteriori* (lo que podría ocurrir, si el prisma en cuestión fuese otro). Un fuerte síntoma de inestabilidad y dispersión es la dificultad para definir un evento simbólico inicial. Sin ese evento, Teitelboim llega incluso a delegar al país vecino el punto de partida histórico-literario: “la poesía nueva adquiere contornos definidos hacia 1925, año en que comienza en Buenos Aires la segunda época de la revista *Martín Fierro*” (23). Aunque el año al que se refiere sea en verdad 1924, esto no cambia el hecho objetivo,

<sup>19</sup> Jorge Schwartz también adhiere a este punto de vista cronológico, haciendo de *Non Serviam* “el momento inaugural de las vanguardias del continente” (37). Aun cuando organice así el orden de los textos de su antología, se expresan ciertas dudas en el texto introductorio: “Otra posibilidad cronológica es la fijación de 1922 como *annus mirabilis* de las vanguardias internacionales y latinoamericanas” (37). Se reitera, entonces, la naturaleza retrospectiva, fluida y en disputa del marco histórico de cada movimiento de vanguardia.

<sup>20</sup> Sobre la relación entre la revista y la poesía de vanguardia, Müller-Bergh nos informe que “el poeta más celebrado por *Claridad* viene a ser el joven Neruda” (644).

que es la dificultad de encontrar ese momento inicial en el que apoyar su cronología. De modo más concreto, y también más disperso, el adensamiento del ambiente literario chileno es situado a partir de 1925:

1925 y los años siguientes están signados por un aparecer de revistas de nueva estética y por la publicación de los primeros libros de Rosamel del Valle y Humberto Díaz Casanueva. Del Valle, el año 1925, colabora en *Ariel*; el 26, dirige *Panorama*. Surgen *Dínamo*, *Caballo de Bastos*, *Andamio*, etcétera. (Anguita y Teitelboim 23)

En ese etcétera reside la lógica última de dispersión que, en el argumento aquí defendido, caracteriza los años 1920 en la poesía chilena. Como resultado, vemos marcos temporales imprecisos y actuación poco decisiva de las revistas que, incluso siendo decididamente de vanguardia, son porosas y no generan una articulación de grupo y plataforma estética que surquen o constelen el espacio literario. Es ese espacio el que será marcado y estructurado por la *Antología*. Esto puede notarse por la sustitución de la cronología histórica, de marcos imprecisos, por la cronología trascendente, que garantiza vía Huidobro la precedencia chilena, y por la nacionalización del creacionismo.

Otro modo de intervención fue el criterio escogido, reducido a la defensa de la estética huidobriana<sup>21</sup> y a lo estrictamente necesario para no desfigurarse excesivamente la moderna poesía chilena. La presencia de Huidobro como criterio se evidencia por la exclusión de Gabriela Mistral: “cierto remordimiento porque omitimos a Gabriela Mistral. En gran medida, eso ocurrió, me parece, por influencia de Huidobro” (Anguita y Teitelboim 5-6). No obstante, una hostilidad incluso más explícita no fue suficiente para omitir a Pablo Neruda, como recuerda Teitelboim: “Con Neruda, el problema era más espinudo. Una antología chilena sin él sería como una tierra sin hombres” (9). Sin embargo, el caso que generó más polémica en la prensa de la época fue el de Pablo de Rokha: “La dificultad máxima estribaba en la relación con el gran *Barrabás* (así lo llamaba Neruda), Pablo de Rokha” (10)<sup>22</sup>. Este, al asumir una postura de franco antagonismo, en el fondo reitera no solo la

<sup>21</sup> “En Anguita, Teitelboim, Cáceres, Juvencio Valle es notoria la influencia de Huidobro y sus textos se pueden ordenar bajo el mismo epíteto” (Vergara 149). Por razones de espacio, no desarrollaré aquí la relación de los organizadores de *Antología* con Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva y Ángel Cruchaga Santa María.

<sup>22</sup> “a su juicio [de Pablo de Rokha], se trata de una publicación organizada por Huidobro y su círculo” (Vergara 155).

centralidad de la *Antología* sino también el hecho de que un prisma es un recorte específico en un campo tensionado. Para generar esta tensión, Anguita y Teitelboim optaron por el sentido creacionista que orientó el libro y por la representación de las principales figuras de la época, lo que se evidencia en el siguiente comentario de Pablo de Rokha: “Los antologistas querían hacer la *antología sirviendo a sus fines*, y Cruchaga y yo y Neruda les éramos indispensables” (cit. en Vergara 156, cursivas del original).

El caso chileno torna aún más evidente la lógica del prisma, pues busca canalizar la dispersión de los años veinte a partir de un sentido de grupo constituido en la década de 1930 que reivindica una poética que se expande retroactivamente hasta los años diez. La fuerza teórica fabricada por el prisma depende, entonces, tal como asumen los organizadores de la *Antología*, de “una posición arbitraria y francamente de combate” (Anguita y Teitelboim 32), es decir, de una continuación, ahora mediada por el plano crítico, teórico e histórico-literario, de las actitudes de creación e intervención del arte de vanguardia. En otro contexto y pensando en otros objetos, Antonio Candido asume una posición análoga cuando afirma a propósito de *Formação da literatura brasileira*: “la coherencia es en parte descubierta por procesos analíticos, y en parte inventada por el crítico, al lograr, con base en la intuición y en la investigación, un trazado explicativo”, y concluye, “Bajo ese aspecto, la crítica es un acto arbitrario, si desea ser creadora, y no apenas registradora” (39).

Así, al contraponer la lógica de la construcción de un prisma teórico e histórico-literario en el modernismo brasileño y en la vanguardia chilena – recordando que aquí modernismo y vanguardia son nominaciones diferentes para el mismo fenómeno– se observa que un mismo hilo conductor de autoconciencia estética y teórica se realiza de modo muy diferente, pero con una lógica análoga. En este sentido, las diferencias cuentan tanto como las semejanzas para componer el cuadro heterogéneo y, sin embargo, interconectable, de los modernismos. Si los prismas son siempre diferentes, no obstante, son capaces de lanzar luz recíproca unos sobre otros. Así, difícilmente podríamos concluir afirmando alguna unidad o especificidad latinoamericana, al yuxtaponer el prisma modernista brasileño de Mário de Andrade y Antonio Candido al prisma vanguardista chileno de Vicente Huidobro, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. No obstante, esto no impide que la lógica interna del modernismo, presente en ambos, permita un diálogo entre focos autónomos de un mismo proceso histórico-literario mundial. Finalmente, esta aproximación de prismas tan diferentes se presenta como un posible laboratorio respecto

de cómo las heterogeneidades modernistas pueden dialogar no a partir de la subordinación a un elemento teórico exógeno, sino a partir de sus propias autonomías construidas de modo estético, teórico e histórico-literario.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERDI SOTO, BEGOÑA. “Valparaíso a través de sus revistas: Un modelo de vanguardia heterogénea”. *Acta Literaria* 47 (2013): 35-50.
- ANDRADE, MÁRIO DE. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANGUITA, EDUARDO Y VOLODIA TEITELBOIM. *Antología de poesía chilena nueva (1935)*. Santiago: Ediciones LOM, 2001.
- AZÓCAR, RUBÉN. *Poesía chilena moderna*. Antología. Santiago: Pacífico del Sur, 1931.
- BATISTA, MARIA ROSSETTI, ET AL. *Brasil: 1º tempo modernista-1917/1929*. Documentação. São Paulo: IEB, 1972.
- CANDIDO, ANTONIO. *Formação da literatura brasileira*. Vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- \_. *Literatura e sociedade*. Río de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- \_. *O método crítico de Sílvio Romero*. Río de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CHIACCHIO, CARLOS. *Modernistas e ultramodernistas*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1951.
- COSTA, RENÉ DE. “Huidobro and the New Poetry of Spanish America”. *Chicago Review*, 27/2 (1975): 20-25.
- FORSTER, MERLIN H. Y KENNETH DAVID JACKSON. *Vanguardism in Latin American Literature*. Nueva York-Westport/Connnecticut-Londres: Greenwood Press, 1990.
- GARCÍA, CARLOS Y MAY LORENZO ALCALÁ. “El canon de Alberto Hidalgo”. *Cuadernos Hispano-americanos* 671 (2006): 61-70.
- HIDALGO, ALBERTO, VICENTE HUIDOBRO Y JORGE LUIS BORGES (EDS.). *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires: El Inca, 1926.
- LIMA, ALCEU AMOROSO (TRISTÃO DE ATHAYDE). *Estudos*. Quinta série. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- LIZAMA, PATRICIO A. “La revista *Ariel*: manifiestos y voces de la vanguardia”. *Revista Chilena de Literatura* 72 (2008): 235-254.
- LIZAMA, PATRICIO Y MARÍA INÉS ZALDÍVAR. *Las vanguardias literarias en Chile*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- MARQUES, RODRIGO. “Primeiro tempo modernista no Ceará: presença antropofágica”. *Modernidade e tradição na literatura brasileira: diversidades regionais*. Ed. Irenísia Torres de e Imuna. São Paulo: Nankin, 2010. 67-79.
- MASSONE, JUAN ANTONIO. “Índice de diez revistas literarias fugaces”. *Revista Chilena de Literatura* 21 (1983): 123-135.

- MORETTI, FRANCO. "Conjeturas sobre a literatura mundial". *Novos Estudos* 58 (2000): 173-181.
- MÜLLER-BERGH, KLAUS. "De Agú y anarquía a la Mandrágora: Notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile". *Revista Chilena de Literatura*, 31 (1988): 33-61.
- MURICY, ANDRADE. *A nova literatura brasileira: crítica e antologia*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936.
- PASINI, LEANDRO. "A mediação local: Antonio Candido e a teoria literária do modernismo brasileiro". *Remate de Males* 40/2 (2020): 767-790.
- PAULA, ROSÂNGELA ASCHE DE. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. Tesis doctoral, Universidade de São Paulo, 2007.
- SANT'ANA, MOACIR MEDEIROS. *História do modernismo em Alagoas (1922-1932)*. Maceió: Edufal, 1980.
- SARLO, BEATRIZ. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- SCHWARTZ, JORGE. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2002.
- SCHWARZ, ROBERTO. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VERGARA, SERGIO. *Vanguardias literárias. Ruptura y restauración en los años 30*. Santiago: Aramis Cortés Editorial, 1994.
- VIDELA DE RIVERA, GLORIA. "El Runrunismo chileno (1927-1934). El contexto literario". *Revista Chilena de Literatura* 18 (1981): 73-87.