

Filiaciones y desvíos
Lecturas y reescrituras en la
literatura latinoamericana

Andrea Cobas Carral
(coordinadora)

NJ
Editor

ANDREA COBAS CARRAL

COORDINADORA

FILIACIONES Y DESVÍOS
LECTURAS Y REESCRITURAS
EN LA LITERATURA
LATINOAMERICANA

NJ
EDITOR

Filiaciones y desvíos: lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana / Andrea Cobas Carral... [et al.]; compilación de Andrea Cobas Carral.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : NJ Editor, 2021.

Libro digital, PDF - (Asomante / 11)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-47861-7-3

1. Crítica Literaria. 2. Literatura Latinoamericana. I. Cobas Carral, Andrea, comp.

CDD 860.998

Comité de evaluación

Adriana Amante, Pablo Ansolabehere, Valeria Añón, Graciela Batticuore, Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Roberto Ferro, Gustavo Lespada, Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pérsico, Guadalupe Silva, Noé Jitrik, Vanina Teglia, Loreley El Jaber.

Este volumen se publica con el apoyo de la
Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Coordinación editorial: Pablo Martínez Gramuglia
Edición: María Fernanda Pampín
Diseño de tapa en base a propuesta original de Luz Valero

NJ Editor
25 de mayo 221, 3° piso
1002 – Buenos Aires – República Argentina
Tel: (54-11) 5287-2630
e-mail: ilh@filo.uba.ar
Impreso en Argentina, 2019

VICENTE HUIDOBRO O UNA GENEALOGÍA LATINOAMERICANA PARA LA VANGUARDIA INVENCIONISTA

Luciana Del Gizzo

“Ubicación definitiva de Vicente Huidobro” es el título de un artículo firmado por Wolf Roitman,¹ que aparece en el número 7 de *poesía buenos aires* en el otoño de 1952. Allí coloca al poeta chileno en el centro de la vanguardia latinoamericana, no solo por su carácter precursor y su participación directa y protagónica en los movimientos europeos, sino como un modo de trazar una genealogía vanguardista de base latinoamericana. Pocos años después Roitman se consolidaría como artista plástico madí,² pero en la época su interés estaba centrado en la poesía e incluso llegó a dirigir la revista junto a Raúl Gustavo Aguirre por algunos números. El texto coloca al chileno como origen y en medio de una trilogía que completa con César Vallejo y Pablo Neruda, como una tradición vanguardista, ¿pero cuál era la pertinencia de trazar esa línea genealógica en *poesía buenos aires* (1950-1960), una revista dedicada a la poesía mundial, cuyo propósito era experimentar para modernizar la

1 Wolf Roitman (o Volf) fue un artista plástico nacido en Uruguay y criado en Argentina, que se alineó con la tendencia madí de Carmelo Arden Quin. Vivió entre Europa y Estados Unidos, donde finalmente se afincó y fundó el Museo Madí en Dallas, Texas. Mantuvo el interés por la poesía durante toda su vida, aunque fue en el periodo en que codirigió *poesía buenos aires* con Raúl Gustavo Aguirre la época en la que se destacó su vínculo con la disciplina.

2 El movimiento madí fue una vanguardia abstracta rioplatense, liderada por los uruguayos Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss y por el checoslovaco nacionalizado argentino, Gyula Kosice. Surgida como un desprendimiento del grupo editor de la revista *Arturo* (1944), en el que además de los tres artistas mencionados, participaron los hermanos Tomás Maldonado y Edgar Bayley, esta vanguardia se propuso crear e inventar en todas las disciplinas artísticas a partir de la esencia de cada uno de los lenguajes. Se destacaron en las artes visuales, generando objetos artísticos con movimiento, luz de neón y agua, entre otros elementos novedosos. Las disputas personales hicieron que el movimiento se dividiera en una rama liderada por Kosice y otra, por Arden Quin, quien se instaló en París a partir de 1948. El movimiento tuvo proyección internacional y aun hoy existen artistas que producen alineados en la tendencia.

producción argentina, que en los años cuarenta había olvidado el martinfierrismo y había vuelto al verso medido y las metáforas tradicionales (Giordano, 1983; Zonana, 2001)?

En verdad, esta revista no era la única en esa línea. Seguía los pasos de algunas predecesoras, de corto aliento, que en la década anterior habían tenido el mismo propósito de renovar el arte y la poesía argentinos a través del lenguaje de la vanguardia, para lo cual habían señalado la necesidad de delimitar el conjunto de los pioneros latinoamericanos. Tanto *Arturo* (1944), hito que inició el arte abstracto en el país, como *Contemporánea*, 1^o época (1948-1950), dirigida por Juan Jacobo Bajarlía, y *Ciclo* (1948-1949), que reunía surrealistas y concretos, habían tenido las mismas inquietudes. Pero si todas las expresiones reunidas en estos órganos de difusión tenían un propósito rupturista con respecto a las prácticas corrientes en la época, ¿cuál era el sentido de entroncarse en una tradición, aunque fuera latinoamericana y de vanguardia? En otras palabras, si hemos aprendido que la vanguardia procura romper con la tradición dada, adherir a determinada poética podría implicar un contrasentido o la prueba de su falta de autenticidad.

Una pregunta más surge en esta operación de filiación literaria: veinte años después de su momento heroico, ¿eran las vanguardias, y particularmente Huidobro, parte de la tradición? Y finalmente, de manera más abarcadora: ¿puede leerse aquí un intento por delinear un pasado vanguardista latinoamericano como un caso aleatorio y aislado, o como un acto deliberado con consecuencias específicas, en una literatura como la argentina que, en general, ha buscado precursores y afinidades con Europa? Estas preguntas habían interpelado unos años antes al invencionismo, que encontraba continuidad en el grupo poesía buenos aires. Esta pequeña vanguardia argentina se había iniciado en los años cuarenta como la fase poética del arte concreto, un movimiento plástico de abstracción geométrica, que buscaba liberarse de cualquier significación simbólica y de la representación. La versión literaria, cuyo principal ideólogo fue el poeta Edgar Bayley, proponía generar objetos poéticos no representativos que incidieran en la realidad. Este trabajo propone analizar el modo en que estos poetas construyeron una genealogía latinoamericana para el invencionismo, con centro en Huidobro, teniendo en cuenta estos interrogantes que no solo cuestionan el estatuto

rupturista del movimiento, sino fundamentalmente, la especificidad de lo que entendemos por vanguardia.

Un pasado propio

El sólido análisis materialista sobre el origen y la gestación de la vanguardia que ha hecho Peter Bürger (2000) ha definido este objeto de manera categórica y prácticamente definitiva: todavía ponderamos qué injerencia tiene para cualquier movimiento vanguardista el objetivo de religar el arte con la praxis vital y no podemos negar como característica esencial el estadio general de autocritica que alcanza el arte a partir de las vanguardias, las dos tesis centrales del teórico alemán. Sin embargo, al hipostasiar esta noción, dejando muchas veces de lado el extenso análisis histórico del autor, olvidamos algo que Bürger (2000) destaca particularmente: las categorías de arte y poesía con las que cada vanguardia rompe o en las que basa su autocritica son históricas, por lo que variarían en cada etapa y lugar.

Si por un momento colocamos entre paréntesis estas definiciones, es posible advertir que toda vanguardia surge en un umbral de época, es decir, lo que para Jauss (2004) es el momento previo a un quiebre histórico y a la plena conciencia social de una nueva fase. En palabras más sencillas, la discursividad vanguardista emerge en contextos de fuerte expectativa social de transformación histórica. Por eso es una instancia de inflexión en el devenir artístico de cada escena en la que irrumpe, que corporiza lo que ya no tiene vigencia y lo que todavía no ha tomado forma en el derrotero hacia una transformación. De ese modo, cada movimiento de vanguardia señala la cesura histórica en la que se inscribe y en cuyo paréntesis despliega su experimentación vacilante, inexacta e incompleta, que conforma lo que llamo *estética de umbral*.

Efectivamente, la vanguardia “es ‘estética’ en el sentido original de la palabra de ‘percepción a través de la sensibilidad’. [...] Es la experiencia de la obra de arte (o de cualquier otro objeto cultural: texto literario, fotografía...) lo que cuenta en un sentido cognitivo” (Buck-Morss, 2004: 82); el término “estética” subraya el rasgo experiencial que Adorno (1983) señala como fundamental para

desautomatizar el lazo entre el individuo y su entorno social. O en términos de Buck-Morss:

El poder de cualquier objeto cultural para detener el flujo de la historia y abrir el tiempo para visiones alternativas, varía con el curso cambiante de la historia. Las estrategias van desde la negatividad crítica a la representación utópica. Ningún estilo, ningún medio tiene siempre éxito. Lo que cuenta es que la experiencia estética nos enseñe algo nuevo acerca de nuestro mundo, que nos saque de la complacencia moral y la resignación política y que nos llame la atención por la irresistible falta de imaginación social que caracteriza a tanta producción cultural en todas sus formas (2004: 82).

Ahora bien, si la vanguardia sustancia lo que ya no es y lo que todavía no ha tomado forma, ¿cómo autoriza su práctica? ¿Cómo sostener lo que abjura del proceso de institucionalización del arte, mientras se reconoce a su vez como praxis estética? Su naturaleza trastorna el concepto de legitimidad, no solo porque reniega de la tradición, que durante siglos fue la fuente de autorización para cualquier práctica artística, sino porque el carácter subversivo que la moviliza así como su búsqueda de autonomía puso en duda la condición misma del arte (Bürger, 2000). Esta inconsistencia de la legitimidad se redobra en el caso de los movimientos latinoamericanos, que habitualmente se abordan como emulaciones de los movimientos europeos y cuyos fines se determinan en la modernización o la actualización del arte con respecto a los cánones del otro lado del Atlántico, o bien como una forma de legitimación y posicionamiento en el interior del campo intelectual y/o artístico.³

3 Una gran parte de nuestra crítica ha resaltado el natural vínculo de la vanguardia latinoamericana con la europea, señalando cierto epigonismo determinado por la definición de Bürger (2000) (Maradei, 2014): si la vanguardia es un gesto de ruptura, dicho quiebre no es tal si ya se ha producido del otro lado del Atlántico. Tal vez por eso las operaciones de nuestras vanguardias se interpretaron como subsidiarias de los ismos europeos y procuraron buscar casos precursores, como el de Huidobro, para justificar la autenticidad de su emergencia en América Latina. La tesis de Sarlo (1997, 1988, 1969) que indica que la ruptura con la tradición de la vanguardia martinfierrista obedeció a operaciones de modernización con respecto a las prácticas europeas y de legitimación en el sistema literario local (Gilman, 2006; Ledesma, 2009; Masiello, 1986) ha sido hegemónica en ese sentido. Aguilar (2003) sigue esta línea cuando afirma que la vanguardia latinoamericana

Es cierto, nuestros ismos recurrieron a la cita de autoridad europea, pero siempre existe una deuda: al fin y al cabo, el surrealismo, el movimiento imagista y el hermetismo italiano son subsidiarios del futurismo, el cubismo o el dadaísmo, que a su vez le deben a Baudelaire, Rimbaud y los impresionistas; las vanguardias rusas adeudan otro tanto al futurismo italiano y al cubismo. En todo caso, esta cuestión demora la pregunta por el motivo local que llevó al quiebre y por el modo en que una genuina ruptura problematiza la legitimidad que el arte necesita para ser reconocido y permanecer. Tal ha sido el desafío invariable de toda vanguardia que suscribió la función de actualizar el arte cuando la historia producía quiebres y giros.

Para superarlo, estos movimientos ensayaron diferentes soluciones: la enunciación de sus dogmas en forma de manifiestos ha sido uno de los medios alternativos de legitimación que adoptaron, en tanto que estos programas redefinían lo que consideraban artístico y autorizaban así las nuevas prácticas; el vínculo interdisciplinario también tenía esa función, toda vez que una especialidad fundamentaba su experimentación en la práctica de otra; la autorización entre pares fue una forma más de legitimarse, dado que la sociabilidad de grupo avalaba la experimentación en el interior del movimiento y garantizaba la legitimidad hacia afuera, aglutinando al conjunto.

La definición de una genealogía, esto es, la demarcación de los precursores y de un pasado que acreditara la propuesta, ha sido otra de las prácticas por las cuales las vanguardias legitimaron su

está signada por un impulso modernizador; es cierto que procura salir de la lógica eurocentrista cuando la define como relacional, siguiendo a Bourdieu, es decir, cuando la define de acuerdo con sus vínculos en un campo determinado, pero de este modo reedita la perspectiva sociológica Sarlo. Otro conjunto de críticos procura resaltar la importancia y “originalidad” de nuestros ismos al hacerlos coincidir históricamente en la década de 1920 (Schwartz, Manzoni), una periodización en la que resuena otra vez el eurocentrismo. Más allá de la réplica de los movimientos europeos –al fin y al cabo, siempre, incluso en estas expresiones rupturistas, existe una deuda con algo anterior–, resulta central determinar la especificidad de las vanguardias latinoamericanas. Pensarlas como una actualización de acuerdo a los cánones europeos supone asumir un estado de retraso de nuestro arte y no en sus rasgos distintivos. En definitiva, el propio Bürger (2000) plantea que las categorías estéticas son históricas, por lo que deberíamos situar las nociones de arte y literatura en nuestra particularidad, que incluye una politicidad específica. Para ampliar esta cuestión, véase Del Gizzo (2017).

experimentación. El rescate del teatro de Georg Büchner por parte del expresionismo alemán o de la obra de escritores provocadores, como Sade y Lautrémont, por el surrealismo no debe interpretarse solo como operaciones sobre el canon establecido, sino que tuvieron el objetivo de autorizar sus innovaciones en el presente, mediante un recorte diferenciado del pasado. Como afirma Badiou: “Un grupo de vanguardia es el que decide un presente, pues el presente del arte no ha sido decidido por el pasado, como suponen los clásicos; ese pasado, más bien, lo ha impedido. El artista no es ni un heredero ni un imitador, sino quien declara con violencia el presente del arte” (Badiou, 2005: 172).

El pasado que impide el presente es el de los clásicos, tal como les ha sido dado, es decir, la tradición, que en el caso de las vanguardias latinoamericanas es europea o modernista –aunque el movimiento iniciado por Rubén Darío había abrevado bastante del parnasianismo y el simbolismo franceses–. Determinar una filiación vernácula implicaba entonces una doble operación: por un lado, la demarcación de un pasado propio y, por otro, el alejamiento de la norma europea habitual. Esta delimitación del pasado autorizaba el hacer vanguardista como legítimo de este lado del mapa. La primera vez que *poesía buenos aires* publica poetas latinoamericanos es en el número 4 del invierno de 1951. La nota introductoria se titula “César Vallejo–Pablo Neruda–Vicente Huidobro en una conciencia americana” (Móbili, 1951: 3), lo que señala la intención de circunscribir una identificación vanguardista al continente:

Y por no vegetar hemos sido fugitivos de Europa y de América, hemos callado con el mundo cada vez que el mundo perdía los anticipos de su poder o de su equilibrio. Ahora vamos a reconciliarnos con una gran voz maestra.

Pero no hemos heredado nada, salvo la sospecha invariable de nuestro crecimiento. [...] La cultura nos ha dejado más vírgenes. La poesía en la que creemos la publicamos...

Sin desconocer los lazos europeos o sin limitarse a una zona geográfica, Móbili pretende aquí reacondicionar esa filiación, reconciliarse “con una gran voz maestra”, que no se corresponde con la de

un único poeta, sino que se trata de esa poesía en la que creen, que no conoce delimitación, pero que tiene conciencia latinoamericana. Coloca en ese ordenamiento, en primer lugar, a César Vallejo, que vino “para hablar de lo que quiso, de lo que le venía doliendo desde el fondo de los siglos. César nos dejó una herencia...” (1951: 3). De acuerdo con esta valoración, en la página siguiente la revista no publica un poema vanguardista de *Trilce* (1922), sino uno menos experimental en lo formal de *Poemas humanos* (1939): “En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte”. Sin embargo, es evidente que se rescata la potencia de la disociación del yo poético como un modo de exponer la médula de la experiencia de lo ancestral que tira y duele:

En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte [...]

Pues el afecto que quiébrase de noche en mis bronquios, lo trajeron de día ocultos deanes y, si amanezco pálido, es por mi obra: y, si anochezco rojo, por mi obrero. Ello explica, igualmente, estos cansancios míos y estos despojos, mis famosos tíos. Ello explica, en fin, esta lágrima que brindo por la dicha de los hombres.

¡César Vallejo, parece
mentira que así tarden tus parientes,
sabiendo que ando cautivo,
sabiendo que yaces libre!
¡Vistosa y perra suerte!
¡César Vallejo, te odio con ternura! (1951: 4).

La muerte y la poesía son los lazos que conectan la vida con lo precedente, lo traen a la actualidad y le dan voz: “César sobrevivió como ninguno, con todos sus parientes, sus cerrazones, sus criaturas [...]. De qué manera entonces podrían tener vida sus pobres parientes, tan cierto es que los miserables no tienen idioma...” (Móbili, 1951: 3). Mientras Vallejo prestó su voz a un pasado sin lengua, Neruda es valorado por su búsqueda en el presente, pero la referencia es a un libro en particular: “Pablo que un día no resistió su gran poesía y comenzó a rumiar otra, porque ya no tiene su colosal intranquilidad en la tierra del hombre [...]. Nos acordaremos siempre de un gran

libro que se llama ‘Residencia en la tierra’” (1951: 3). Finalmente, destaca a Vicente Huidobro:

conquistó el universo y no fué suficiente. Siempre le quedará una nobleza geográfica en la tierra. Vicente nunca supo de perfecciones [...].

Y llegó a la magia con pesada tristeza. Le faltó el impulso de la posesión. Él creaba a trescientos mil metros de altura, en un aire enrarecido, donde juegan los dioses con su fastidio vegetal (Móbili, 1951: 3).

Reconoce su capacidad para elaborar la poesía como “un acto superior de la inteligencia” y para tocar el origen de lo poético, aunque “conquistó un universo y no fue suficiente” (1951: 3).

A pesar del abigarrado lenguaje poético que impregna este texto, es posible advertir una valoración diferenciada de Vallejo por sobre Neruda y Huidobro. No hay reparos para estimar la poética del peruano, al contrario de los otros dos, a quienes reclama haber abandonado su mejor modo de poetizar y no bajar a lo llano, sencillo y real, sino mantenerse en el plano de la magia, respectivamente. Sin embargo, reúne a los tres porque “el solar americano se enciende con ellos en un viaje sin postraciones” y “solo a ellos aceptamos como contemporáneos” (1951: 3): en definitiva, se trata de un pasado vanguardista latinoamericano que se actualiza en la práctica poética de *poesía buenos aires*, de un pasado que, bien conjugado, se hace contemporáneo para habilitar el presente.

Un origen para el pasado

El artículo de Roitman, “Ubicación definitiva de Vicente Huidobro” (1952), pretende ser definitivo. Luego de que Móbili (1951) conformara un altar vanguardista latinoamericano con Vallejo, el Neruda de *Residencia en la tierra* y el mismo Huidobro tres números antes, reacomoda el retablo y coloca a este último en el centro “como promotor y punto de partida de la nueva poesía en América”. Al mismo tiempo deja escurrirse a los otros dos: a Neruda por “la sensualidad pegajosa de sus gerundios, por la impunidad carnosa y frutal de sus imágenes”; a Vallejo, “por la obsesión vertiginosa de su desnudez, frente a la cual su humanismo fue demasiado vibrátil

como para que no terminara por truncarlo”; es decir, descarta una poética por demasiado física y voluptuosa, y la otra por demasiado espiritual y sufriente. “Huidobro es el único que, abandonando toda posible metafísica doméstica, trasciende su propia vida para encarar las dimensiones universales de la poesía...” (Roitman, 1952: 2).

Más allá del carácter universal de lo poético, cuyas raíces ideológicas es posible determinar y fechar,⁴ destaca a Huidobro por sobre los demás, aunque hasta el momento no hubiera sido reconocido, porque “los oportunistas del arte” (1952: 2) han procurado ocultar “todo aquello que de alguna manera constituía una anticipación”. Esto ha sido más agudo con Huidobro, con el propósito de silenciar una competencia demasiado próxima. La consecuencia de esa actitud no es otra que la de retardar “el proceso de integración universal de América”. Por eso, “para nosotros, delatar la salud contagiosa de nuestro árbol genealógico es el mejor presagio que podemos ofrecer a nuestras vidas” (1952: 2). Huidobro es, entonces, el tronco de ese árbol, el centro y el origen de un pasado donde converger, que otorga la facultad para ejercer una determinada práctica poética en la medida que resulta una continuación de ese pasado.

El texto que publican a continuación del artículo es el prólogo a *Temblor de cielo* (1931), allí donde Huidobro sostiene que:

Aparte de la significación gramatical del lenguaje hay otra, una significación mágica que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de una aura luminosa

4 Es frecuente encontrar en esta época, y también unas décadas antes, el valor universal como la mayor virtud de una expresión literaria. El rasgo apuntaba a destacar la amplitud de la validez de lo manifestado, hasta alcanzar la identidad de todo el género humano. Semejante hipérbole estaba ligada al ideal de humanismo, cuyas vertientes marxista y existencialista derivaron en un uso corriente y cotidiano de la idea, vinculada a una ética, a la libertad y a la dignidad de la humanidad como valor distintivo. Este uso común condujo a una noción alejada de su ideología de origen, que tendía a borrar las tensiones y contradicciones que subyace a todo uso de la palabra, por lo que el carácter de universal de lo literario se volvió una categoría vacía.

que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada.

En todas las cosas hay una palabra interna [...].

El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí [...], descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior [...] Allí coge ese temblor ardiente de la palabra interna que abre el cerebro del lector y le da alas y lo transporta... (Huidobro, 1952: 3).

Unas páginas después, luego de poesías de Hans Arp, Mario Trejo y Milton de Lima Sousa, entre otros, sale la segunda parte del ensayo de Edgar Bayley, “Realidad interna y función de la poesía” (1952: 7-12). Aunque sin explicitarlo, coincide allí con Huidobro en que “uno de los rasgos de la condición permanente de la poesía está dado por su proceso interno, esto es, por la combinación inventiva de las palabras” (Bayley, 1952: 7). A continuación, traza una progresión histórica de los casos en los que se presenta esa realidad interna o inventiva de la poesía, desde un fragmento del poeta provenzal Jaufre Rudel de Blaya, de mediados del siglo XII, hasta los vanguardistas de la época, como Paul Éluard, ee cummings, René Char o Drummond de Andrade. En ese derrotero, reconoce como fundamental “un paso más adelante dentro del proceso que estudiamos. Me refiero al creacionismo” y cita a Huidobro:

“la poesía no debe imitar los aspectos de las cosas, sino seguir las leyes constructivas que constituyen su esencia y que les confiere la independencia de todo lo que es” [...]. Ya hay aquí una conciencia de la autonomía inventiva de la imagen. Para los creacionistas existe ya un problema de relaciones de palabra a palabra, y no de mera descripción (Bayley, 1952: 11).

Una década mayor que sus compañeros de la revista y con antecedentes vanguardistas reconocidos por su sistematización del invencionismo, Bayley era para el grupo poesía buenos aires el poeta faro al que seguir. Con esa autoridad, reconoce a Huidobro como una parte significativa de una progresión que continúa, aunque en

su poética “es evidente que la descripción persiste, pues el proceso inventivo se limita a una transposición de atributos”. El creacionismo sería por lo tanto un paso previo, un eslabón de un proceso que culminaría en una poesía “asentada en la combinación de los valores emocionales de las palabras, y no en elementos descriptivos o en la transposición de atributos [... donde] se estrecha aquí la relación con el mundo emocional de cada uno...” (1952: 11), estadio al cual no atribuye una poética específica, aunque puede suscribirse la suya propia. De modo que Huidobro sería el antecedente más inmediato en esa genealogía no solo vanguardista, sino de una poesía de genuino valor emocional.

El mismo Bayley ya se había alineado con el creacionismo huidobriano en las primeras definiciones del invencionismo, el movimiento que había fundado como complemento poético del arte concreto en la década anterior. Por eso, la defensa del chileno por sobre otras poéticas en el artículo de Roitman tenía también un sentido adicional, dado que las múltiples alusiones previas por parte de las vanguardias del continente hacían que su sola mención delineara los hitos de un pasado específico. En efecto, Huidobro ya había sido rescatado por otros movimientos y, de esa manera, permitía trazar un recorrido temporal y geográfico hasta acercarlo a la Buenos Aires de los años cincuenta. En el caso del grupo poesía buenos aires, los conectaba directamente con tres momentos vanguardistas preliminares: el mismo creacionismo y su vínculo con el surrealismo (Harris y Pérez Barreiro, 1994); el ultraísmo, más vernáculo e ineludible aunque fuera de forma tácita,⁵ y el invencionismo, más cercano en el tiempo y más abiertamente reconocido en el “árbol genealógico” (Roitman, 1952: 2) del grupo.

5 Resulta llamativa la ausencia de menciones al periódico *Martín Fierro* (segunda época, 1924-1927) en *poesía buenos aires*, así como al ultraísmo y a sus colaboradores asiduos. Las excepciones son la publicación de un breve poema de Ricardo Güiraldes en el número 10 del verano de 1953 y de Macedonio Fernández, en el número 30 de la primavera de 1960, en cuyas notas biobibliográficas no se hace referencia a la revista de Évar Méndez. En el número 21 del verano de 1956 publican poemas de *En la masmédula* (1956) de Oliverio Girondo. Allí se menciona que “fue uno de los principales animadores de la revista *Martín Fierro*, de cuyo espíritu renovador sigue siendo quizás el único representante, ahora que tantos de sus colaboradores de antaño se han retirado hacia el prudente clasicismo o el sillón académico” (Aguirre, 1956: 14), posición que explica la falta de alineación con la revista de los años veinte.

En una nota a pie del artículo, Roitman cuenta que “Vicente Huidobro hace llegar, con motivo de aparecer en Buenos Aires (1944) la revista *Arturo*, punto de partida (por más contradictorio y deficiente que este documento nos parezca en la actualidad) del arte de vanguardia en la Argentina, el total apoyo de su entusiasmo y de su obra” (Roitman, 1952: 2). Aún hoy esta publicación se estudia desde la historia de las artes visuales como el hito fundador de la abstracción y la instalación definitiva del lenguaje vanguardista en Argentina (García, 2011; Giunta, Gradowczyk, 2006; Lauria, 2003), que derivó posteriormente en tres importantes expresiones: el movimiento Madí, la Asociación Arte Concreto-Invención y el Perceptismo. Sin embargo, aproximadamente la mitad de sus páginas están dedicadas a la poesía y gran parte de las restantes, a teorías poéticas y plásticas. Están allí los gérmenes de la poética invencionista y su manifestación más heroica, menos reflexiva y totalmente entusiasta.

La valoración entre paréntesis de *Arturo* (1944)⁶ que hace Roitman en el artículo –“...punto de partida (por más contradictorio y deficiente que este documento nos parezca en la actualidad)...” (1952: 2)– se refiere a ciertas vacilaciones que son evidentes en las definiciones artísticas y poéticas de la revista, y que se ajustaron poco después en los grupos resultantes de ella: abstracciones líricas y a mano alzada, que luego derivaron en geometría, o definiciones poéticas poco específicas, que únicamente planteaban renunciar a la representación sin una propuesta para llevar a cabo el objetivo. Pero lo que definitivamente quedaba claro desde ese inicio era la intención de determinar una genealogía latinoamericana: el grupo que editó la revista buscó sus antecedentes plásticos en Joaquín Torres García, Juan del Prete, Yente e intentaron vincularse sin éxito con Petorutti (Lauria, 2003); los poetas se apoyaron en Vicente Huidobro y Murilo Mendes para dar sustento a su modernismo.

La inclusión del brasileño resulta anómala o, más bien, forma parte de esas vacilaciones, cuando se advierte que su evidente cuño

6 El grupo que editó la revista *Arturo* (1944) estaba compuesto por los artistas plásticos Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss, ambos uruguayos, Tomás Maldonado, Lidy Prati y Gyula Kosice; el único poeta fue Edgar Bayley, aunque en la época Kosice se definía más por esta disciplina que por las artes visuales y tanto Arden Quin como Torres García publican poemas.

vanguardista (verso libre, alteración de la puntuación, lenguaje coloquial, revisión de la tradición poética) no se ajusta al ideal invencionista de la no representación: las alusiones a la realidad destructora de la guerra se pueden apreciar en “Homenaje a Mozart” (1944: 19) y en “Momentos puros” (1944: 21), hay claras referencias a la ciudad. Únicamente en “La operación plástica” (1944: 21) y en “La vida cotidiana” (1944: 22) sus recursos se acercan a la poética huidobriana, pero no a la imagen-invencción. No obstante, Mendes era precursor y maestro, amigo de Bayley desde su viaje a Río de Janeiro en 1942, cuando también conoció a Carmelo Arden Quin (Pozzi Harris, 2007), de modo que su inclusión se debió seguramente a esos lazos personales que conformaban una sociabilidad de poetas y que también son determinantes para otorgar legitimidad a una poética tan nueva como audaz para detonar el lenguaje.

En efecto, el dogma invencionista de los años cuarenta, en concordancia con el del arte concreto y tal como lo concebía Edgar Bayley, planteaba la necesidad de renunciar a la representación, produciendo objetos poéticos que no reflejaran la realidad –ni miméticamente ni de ningún modo–, sino que presentaran una realidad nueva, extraña, que con su presencia incidiera en lo real circundante. El desafío consistía en encontrar el modo en que la poesía pudiera adaptarse a ese estatuto no representativo, porque aunque Mayakovski había colaborado en la redacción del manifiesto suprematista o Apollinare había tenido gran injerencia en el cubismo y el surrealismo (De Michelis, 2000), ninguno había avanzado sobre un lenguaje completamente no representativo.⁷ La aplicación literal de la propuesta teórica de Huidobro permitía una solución posible:

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos (Huidobro, 1988 [1925]).

7 La excepción fue de los suprematistas que, en la anti-ópera *La victoria sobre el sol*, utilizaron un idioma puramente fonético, sin semiosis, que llamaron *záum*.

Si la creación poética para el poeta chileno era independiente de la realidad, cabe preguntarse por qué los invencionistas no tomaron directamente sus fundamentos, que se acercaban a los del arte concreto. Una posible respuesta radica en la diferencia de sentido entre la creación huidobriana y la invención: aunque la primera implique una producción apartada de la representación, se encuentra tradicionalmente unida al campo semántico de la producción artística; la segunda, en cambio, está ligada al campo de la ciencia y de la técnica, más afín con el ideal de los jóvenes artistas. Además, Huidobro postulaba la creación de una lógica nueva que sustituyera a la anterior. Ese nuevo sentido era mágico, metafísico, algo que no coincidía con el ideal invencionista de acabar con las ilusiones y alcanzar la trascendencia a través de la inmanencia humana.

Es que Huidobro planteaba una significación subyacente que requería de una hermenéutica para alcanzarla: “En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta” (Huidobro, 1952: 3). Los invencionistas, en cambio, no estaban dispuestos a multiplicar o superponer significados, o a otorgar una lógica alternativa a la palabra, sino que pretendían romper con toda lógica. Quitar la palabra del inventario, sí, pero no elevándola para expresar un sentido oculto, elevado y metafísico, sino rebajándola para exponer cada una de sus partes desmembradas. Por abstracción analítica, que descompone una forma en sus partes más ínfimas, y no sintética como la de Huidobro, que recompone un orden a partir de formas extrañas entre sí, la poesía invencionista trabajaba en la superficie del lenguaje, desmontaba y exponía sus engranajes como formas desligadas por completo de su naturaleza, provocando el extrañamiento de lo desconocido, como en el final de este poema de Bayley:

Pero
si eres un pulgar que horada
lo infinito grandulón que tropieza
o el simple cabrestante de la puna
con ganas de dormir
si eres un lento ojo complicado
en un viaje sin retorno de la rana

o abreviatura
 o bioceánico tajo
 o dedicado a mortificar el agua
 si eres una edad y un sido
 con demostraciones estaba y fue
 encuentros escurre una mano este lado
 y bueno así ha de ser
 si eres estreno para las estrellas
 y arrepiantes el veloz dirigible vitriolo
 dejás a la tierra librada a su pez (1944: 16).

En lugar de suponer y especificar un sentido oculto, procuraba manifestar una falla de sentido, más aún, forzar esa falla, con lo que la palabra poética quedaba despojada no solo de resabios representativos, sino que acababa con cualquier concepción idealista. Casi al borde de lo poético, podríamos pensar; o incluso, al borde del lenguaje y su necesaria convención. Huidobro, en cambio, había tematizado la ruptura de la semiosis y la construcción de un lenguaje nuevo en *Altazor* (1974 [1931]), con lo que proponía un sentido nuevo y no su destrucción.

A pesar de estas diferencias sustanciales en las poéticas, los jóvenes vanguardistas informan de la iniciativa rioplatense de *Arturo* (1944) al poeta chileno en una carta y este envía su apoyo, con un poema titulado “Una mujer baila sus sueños”:

Tierra de ritmo aéreo
 Sangre de raza escalonada hacia arriba
 Profundidad geológica saliendo a la luz en armonía
 Células de antigua carne en nueva etapa
 Tierra tierra para su cielo y traspasar su cielo
 Hasta la negra nada giratoria y la locura del universo

Recuperar el firmamento
 Recuperar la tierra
 Envolver el mundo en ritmos de experiencia
 Aprisionar el éter que se escapa
 Aprisionar el aire
 Con esta carne presurosa

En olas envolventes sobre el ensueño
Y la fuga de las estrellas en el momento
en que iban a contar su historia

Este gran torbellino de fuego originario y fuentes vivas
Este cuerpo de viento en su horizonte puro
No cae de su cumbre al drama sin razón precisa

Significa la luz herida gravemente
La paloma sonámbula
El árbol que sueña que se está ahogando
La piedra que rueda y cambia de planeta
Significa el despertar de las edades
El camino hacia adentro con sus ejércitos de hormigas
Que empiezan a cantar para subir de rango

Con su sangre que se pierde de vista
Antes de caer la noche
Con sus entrañas en lo más profundo
En lo anterior a todo pensamiento y la blancura misma
Significa hipnotizar los siglos las montañas y los mares
Llegar en un delirio de veramos entre polo y polo
Con los ojos pletóricos
Levantar sus abismos en los brazos
Y morir de sol sobre la yerba

Dice el torrente en vértigo de nubes y regiones
Aquí estoy para el triunfo de las viejas soledades
De las tumbas remotas que aprenden a volar
Aquí estoy entre los pueblos respirando
Sobre arenas calientes que se mueven
Aquí estoy con la fascinación de las esferas
En substancia de anhelos perdidos en la noche
Aquí estoy para atar el día a mis caderas
Y que la edad de piedra sea la edad de oro
Espantando las lágrimas que pudieran quemarse
Arrojando el dolor a sus eclipses solitarios

Aquí estoy como una perla errante en el espacio
Para tus vendavales infinitos
Y tu cráter abierto a su primer suspiro

El poema, que salió publicado casi simultáneamente en *Cuadernos Americanos* (Huidobro, 1944b) de México,⁸ parece ajustarse a la propuesta de Bayley: aunque para Huidobro un poema creado era también un hecho independiente de la realidad circundante, en general, solía componer a partir de la evocación de imágenes que se dislocan con cierto control, donde el sentido resuena en una dispersión; en “Una mujer baila sus sueños”, en cambio, rompe violentamente con la representación mediante el trastrocamiento de la lógica del lenguaje. En otras palabras, lo real está presente con referencias veladas y polisémicas, que apenas permiten darle unidad. Por ejemplo, en la primera estrofa, la naturaleza, la Tierra y la pertenencia humana a esa evolución se evoca como un todo (“Células de antigua carne en nueva etapa”), cíclica (“negra nada giratoria”), con un lenguaje que, más que vincular elementos disímiles, produce la falla lógica en la relación entre los versos. Así, cada uno es una unidad semántica cerrada que, puesta en relación con el resto, reproduce su significación.

En esa falla semántica resurge el sentido en la combinación de términos: tierra, sangre, profundidad geológica, antigua carne en nueva etapa, traspasar el cielo, nada giratoria, universo. Sumidos en sus propias imágenes, pero vinculados por la concatenación del lenguaje poético, esos términos propios de lo viviente y de lo inerte evocan la pertenencia a la naturaleza, la tierra y el universo como un todo vital. Luego avanza hacia la idea de la apropiación humana y de su historización (“envolver el mundo en ritmos de experiencia”), la caída del hombre (“No cae de su cumbre al drama sin razón precisa”), el éxtasis vital en consustanciación con la naturaleza (“Levantar sus abismos en los brazos/ Y morir de sol sobre la yerba”) y, finalmente, la conciencia humana de ser ínfimo en el conjunto del orbe (“Aquí estoy como una perla errante en el espacio / Para tus vendavales infinitos”).

El procedimiento se repite: cada verso encierra una imagen que distorsiona con el resto, o bien que cobra sentido no con el siguiente, sino con la acumulación. Por eso, no puede hablarse de una

8 No ha sido sencillo rastrear el origen y el destino de este poema. No aparece en ningún libro del poeta e, incluso, ha desorientado a sus especialistas. Recién en 2017 lo he hallado en *Cuadernos Americanos. La Revista del Nuevo Mundo*, año III, no 2, marzo-abril (1944). Es posible que lo haya enviado primero a los editores de *Arturo*, dado que salió en marzo de 1944.

significación unívoca en el poema, sino más bien de la evocación de un universo eterno, sumido tal vez a la acción y la historización humanas, pero que opera en el poema como una totalidad orgánica cerrada que se dispersa con fuerza centrípeta. Resulta imposible especular si Huidobro escribió este poema en base a las ideas que los flamantes invencionistas le habrían transmitido a través de la potente red virtual de la correspondencia. Pero es evidente lo que señala Roitman (1952): lejos de volver a una estética más tradicional una vez consagrado, que restituya la comodidad del sentido, el poeta es consecuente y mantiene su constancia no solo en promover las estéticas de ruptura, sino también en practicarlas. Este es el rasgo fundamental que Roitman reconoce y destaca.

Un recorte diferenciado del presente

El “Prólogo de *Temblor de cielo*” (1952) de Huidobro, que publica *poesía buenos aires* a continuación del artículo de Roitman, había salido originalmente una década atrás, pero reproducía un fragmento de una conferencia de 1921. Además de los detalles que ya se puntualizaron, afirma allí que “el lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana...”, por lo que coloca al poeta, que advierte ese plus del mundo, por encima o por delante del resto de los hombres, con un saber o una capacidad que los supera.

Pero para los poetas porteños de los años cincuenta, tal como Móbili lo había presentado en el artículo “César Vallejo–Pablo Neruda–Vicente Huidobro en una conciencia americana”, no había lugar para hincarse ante poetas-profetas: “El solar americano se enciende con ellos en un viaje sin postraciones. No hay costumbres ni fines para la gran poesía. Lejos de ser venerados, más lejos y menos vulnerables, ellos equidistan del caos y del prodigio [...]. Solo a ellos aceptamos como contemporáneos” (1951: 3). De modo que más que una tradición ya conformada en la que se alineaban, se trataba de trazar una genealogía, es decir, la selección de precursores a los que consideraban pares y no autoridades a quienes emular.

Además, esa legitimación se daba por contraste con la práctica que se mantenía en el centro del campo literario desde hacía más de dos décadas. El modelo de la revista *Sur* y sus intelectuales europeístas,

que viajaban, se carteaban y recibían a los principales escritores del exterior funcionaba como contraste a esa voluntad de asentarse sobre un linaje latinoamericano. Es cierto, *poesía buenos aires* pronto ampliaría la patria de los contemporáneos hacia las poéticas de vanguardia de todo el mundo, incluidos Madagascar con Jean Joseph Rabêarivelo y Grecia con Odiseo Elytis, y con una predominancia de los poetas tardo-surrealistas como René Char, Paul Éluard y René Menard, pero su internacionalismo difería del cosmopolitismo de la revista de Victoria Ocampo.

Lejos de reconocer una jerarquía en los poetas extranjeros o una dependencia de los locales a las poéticas europeas, la enorme tarea de traducción y difusión de la poesía internacional en *poesía buenos aires* consistía en reconocer a los miembros de una patria extraterritorial cuyo único rasgo era la lengua común de la vanguardia y cuya particularidad era considerarse como iguales, fraternizados a través de la ética que suponía la legalidad de la poesía. Sin embargo, el énfasis puesto en la poética huidobriana demuestra la intención de reconocer a esos contemporáneos que, además de utilizar el lenguaje común de la vanguardia, compartían el mismo territorio que demarcan el idioma y la identidad. No ha sido ingenua la operación si se considera la prácticamente nula presencia de poetas españoles durante los diez años de la revista, lo que demuestra la intención de fortalecer los lazos de esa identidad poética latinoamericana, una subregión dentro de la patria de la vanguardia que además autorizaba su práctica de este lado del mapa.

Huidobro era entonces el aduanero que franqueaba la entrada a esa patria extraterritorial de la vanguardia para los poetas latinoamericanos. Porque si se podía escribir de modo vanguardista en América Latina, era porque el autor de *Altazor* había autorizado la práctica en el momento mismo de su origen. Más allá de los matices que mantenían con respecto a su poética, a diferencia de Vallejo y Neruda, había sistematizado su propuesta en manifiestos que eran una forma de legitimarla, pero también, una apuesta por el futuro. Y los poetas de *poesía buenos aires* se reconocían como ese futuro, que se concretaba no exactamente como el creacionista lo había planeado, sino que ofrecía su propio aporte y decidía su derrotero. De modo que Huidobro era para el grupo el centro de ese pasado auto-definido, que decidieron vanguardista y latinoamericano.

Bibliografía

- AAVV (1944). *Arturo*, no 1. Buenos Aires, verano.
- Adorno, Th. (1983). *Teoría estética*. Madrid, Hyspamérica.
- Aguiar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Raúl Gustavo. 1956. "Oliverio Gironde". En *poesía buenos aires*, no 21, verano, 14.
- Badiou, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.
- Bayley, E. (1952). "Realidad interna y función de la poesía. 2". En *poesía buenos aires*, no 7, otoño, 7-12.
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, Visor.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- Del Gizzo, L. (2017). *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones en Danza.
- De Micheli, M. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gilman, C. (2006). "Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos". En: Viñas, D. (dir.) y Montaldo, G. (comp.). *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires, Paradiso.
- Giordano, C. (1983). "Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina". En *Revista Iberoamericana*, no 125, 783-796.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.
- Gradowczyk, M. (2006). *Arte abstracto. Cruzando las líneas desde el Sur*. Caseros, Eduntref.
- Harris, D. y Pérez Barreiro, G. (1994). *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-Garde*. Old Aberdeen, Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen.
- Huidobro, V. (1944a). "Una mujer baila sus sueños". En *Arturo*, no 1, verano, 10-11.
- _____ (1944b). "Una mujer baila sus sueños". En *Cuadernos Americanos*, año III, no 2, marzo-abril, 193-194.
- _____ (1974 [1931]). *Altazor*. Santiago, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

_____ (1988 [1925]). “El creacionismo”. En Osorio, N. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 167-175.

_____ (1952). “Prólogo a *Temblor de cielo*”. En *poesía buenos aires*, no 7, otoño, 3.

Jauss, R. (2004). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid, Visor.

Lauria, A. (2003). *El arte concreto en Argentina*. Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. <http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03_definicion.php> (Consulta: 22-5-2019).

Ledesma, J. (2009). “Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo”. En: Jitrik, N. y Manzoni, C. (dirs.). *Historia de la literatura argentina. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, vol. 7.

Manzoni, C. (2009). “Introducción”. En: Jitrik, N. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*. Buenos Aires, Emecé, vol. 7.

Maradei, G. (2014). “Periodizaciones en tránsito: vínculos entre serie literaria y serie histórica en la *Historia crítica de la literatura argentina*”. En *Filología*, año XLVI. <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/issue/view/231/showToc>> (Consulta: 12-8-2019).

Masiello, F. (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette.

Móbili, J. (1951). “César Vallejo–Pablo Neruda–Vicente Huidobro en una conciencia americana”. En *poesía buenos aires*, no 4, invierno, 3.

Roitman, W. (1952). “Ubicación definitiva de Vicente Huidobro”. En *poesía buenos aires*, no 7, otoño, 2.

Sarlo Sabajanes, B. 1969. “Prólogo”. En *Martín Fierro (1924–1927)*. Buenos Aires, Carlos Pérez.

_____ (1997). “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. En Altamirano, C. y Sarlo, B. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel.

_____ (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Schwartz, J. (2002a). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2002b). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Rosario, Beatriz Viterbo.

Zonana, V. (2001). *Orfeos argentinos. Lírica del '40*. Mendoza, Ediunc.