

**UNIVERSALISMO, CRIOLLISMO
Y AMERICANISMO EN EL *ÍNDICE*
*DE LA NUEVA POESÍA AMERICANA***

Tesis que para obtener el grado de

Doctor en Humanidades (Teoría Literaria) presenta

Alberto Rodríguez González

Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa

Director: Dr. Evodio Escalante Bentacourt

Julio 2015



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00152

Matrícula: 2113800367

UNIVERSALISMO, CRIOLLISMO Y AMERICANISMO EN EL INDICE DE LA NUEVA POESIA AMERICANA

En México, D.F., se presentaron a las 13:30 horas del día 7 del mes de julio del año 2015 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT
DR. OCIEL FLORES FLORES
DR. CESAR ANDRES NUÑEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: ALBERTO RODRIGUEZ GONZALEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



Alberto Rodriguez Gonzalez

ALBERTO RODRIGUEZ GONZALEZ
ALUMNO

REVISÓ

Julio Cesar de Lara Isassi

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

Juana Juarez Romero

DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTE

Evodio Escalante Betancourt

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

VOCAL

Ociel Flores Flores

DR. OCIEL FLORES FLORES

SECRETARIO

Cesar Andres Nuñez

DR. CESAR ANDRES NUÑEZ

¡Qué dulce verdad es ésta: la conquista de España, por América

ha comenzado a realizarse!

Alberto Hidalgo

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

UN SOLO *ÍNDICE* Y TRES PROYECTOS POÉTICOS DISTINTOS.....5

CAPÍTULO 1

VICENTE HUIDOBRO Y LA ASPIRACIÓN UNIVERSALISTA DEL CREACIONISMO... 12

1.1 “Hay que cortarse el cordón umbilical con la patria”17

1.2 “España no me interesa”29

1.3 “Se debe escribir en una lengua que no sea la materna”42

CAPÍTULO 2

UNA ALIANZA VANGUARDISTA: LA RELACIÓN BORGES-HIDALGO EN EL

CONTEXTO DEL *ÍNDICE DE LA NUEVA POESÍA AMERICANA* 55

2.1 El *Índice* de la ruptura58

2.2 Hidalgo y Borges: cabecillas de la vanguardia porteña64

CAPÍTULO 3

EL VANGUARDISMO CRIOLLISTA DE BORGES EN *EL ÍNDICE DE LA NUEVA POESÍA*

AMERICANA 88

3.1 La opalescencia ultraísta-criollista de Borges.....91

3.2 La voz criollista de la vanguardia..... 108

3.3 La novedad criollista en el *Índice* 117

CAPÍTULO 4	
ALBERTO HIDALGO: EL AMERICANISMO COMO PRINCIPIO Y CRISIS	
EN EL <i>ÍNDICE</i>.....	138
4. 1 El <i>Índice</i> (anti) americano de Hidalgo	139
4.2 La novedad americana del <i>Índice</i>.....	165
CONCLUSIONES.....	170
APÉNDICE	
El índice del <i>Índice</i>.....	176
BIBLIOGRAFÍA	180

INTRODUCCIÓN

UN SOLO *ÍNDICE* Y TRES PROYECTOS

POÉTICOS DISTINTOS

Hacia finales del mes de julio de 1926 aparece en Buenos Aires, bajo el sello de la Sociedad de Publicaciones El Inca, un volumen titulado *Índice de la nueva poesía americana*, obra que marcará un hito como la primera, y por varios decenios única, recopilación de la poesía de vanguardia hispanoamericana. Gracias a su carácter antológico, en esta obra concurren por primera vez en un mismo espacio tanto los poetas del ultraísmo argentino como los estridentistas mexicanos;¹ los poetas chilenos adherentes al manifiesto *Rosa Náutica*, como los criollistas uruguayos; los rigurosos poetas del grupo Contemporáneos y los rijosos exponentes de la vanguardia peruana agrupados en la iconoclasta revista de cuatro nombres: *trampolín*, *hangar*, *rascacielos* y *timonel*. Macedonio Fernández, Pablo Neruda, César Vallejo, Salomón de la Selva, Salvador Novo, Juan Parra del Riego, Hugo Mayo y José Juan Tablada son algunos de los nombres reunidos en esta asamblea continental.

¹ Habría que acotar brevemente la afirmación y advertir que esta entidad internacional que era la vanguardia hispanoamericana tenía ya sus antecedentes en las revistas impulsadas por los diferentes grupos o colectivos en sus respectivos países. Como ejemplo, baste citar el nexo entre el estridentismo mexicano y el ultraísmo argentino a través de la relación entre Manuel Maples Arce y Jorge Luis Borges, quienes se publicaron mutuamente en las revistas que encabezaban en sus respectivos países. La importancia que tuvieron las revistas en la conformación del canon vanguardista representado en el *Índice de la nueva poesía americana*, se abordará a lo largo de este trabajo.

Con 62 autores procedentes de nueve países registrados en su nómina de invitados,² es evidente que el *Índice de la nueva poesía americana* es un título fundamental en la comprensión del desarrollo de los vanguardismos en Hispanoamérica, pues a partir de él se podría dibujar el mapa de los grupos y personalidades que participaron en estos movimientos de ruptura. No por nada Gloria Videla colocaba a esta antología dentro de las contadas publicaciones que se “caracterizaban por ser un punto de encuentro de autores y textos que se vinculaban a la vanguardia literaria”, para dejar al descubierto “una curiosa red de vinculaciones entre escritores de diferentes países”, obras que por lo tanto funcionan como guías en el “laberinto del vanguardismo” latinoamericano de los años 20 del siglo pasado.³

Lo nutrido y variado de la concurrencia de invitados hace evidente la compleja logística necesaria para concretar la empresa, ante lo cual es obligada la interrogante sobre el origen de esta iniciativa para convocar y reunir en un solo volumen a tal cofradía continental de poetas. ¿Quién es el anfitrión de esta cumbre de poetas jóvenes (la mayoría) que ahora asociamos con el concepto de vanguardia? ¿A quién o quiénes se debe la planeación y gestiones necesarias para concretar un proyecto de tales alcances?

Los paratextos del libro no dan mucha información al respecto y apenas se consigna en la portada, además del título mismo, que la obra cuenta con un prólogo a cargo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges. El primer nombre, Alberto Hidalgo, quizá no diga mucho al lector contemporáneo, no así los de Vicente Huidobro y

² En sentido estricto son diez los países representados, pues aunque Guatemala no aparece en lista, entre los poetas mexicanos se incluye al guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. El resto de los países incluidos son: Argentina, Colombia, Chile, Ecuador, México, Nicaragua, Perú, Uruguay, Venezuela. Ver la lista completa de autores en el apéndice de este trabajo.

³ Gloria Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Tomo I, p. 10.

Jorge Luis Borges, acaso dos de los más internacionales autores de las letras en lengua española. ¿Quién es entonces este Alberto Hidalgo, que goza del privilegio de preceder a tan ilustres autores? ¿Puede o debe suponerse que tan señalados prologuistas son los artífices del proyecto de reunir en un solo volumen a este universo de poetas americanos?

Durante mucho tiempo y sin mayor discusión, el aparente acuerdo entre la crítica de las vanguardias latinoamericanas había sido que efectivamente fueron los tres prologuistas en conjunto quienes concibieron, planearon y ejecutaron la idea de una obra que reuniera lo más representativo de las expresiones poéticas que a lo largo del continente americano de habla española apostaban por una ruptura estética. Acercamientos críticos más recientes descartan que la confección de la obra fuera una labor colectiva de los prologuistas, pues afirman que la selección habría sido realizada exclusivamente por el peruano Alberto Hidalgo, señalan además que la participación de Jorge Luis Borges se habría limitado a la redacción de una parte del prólogo y descartan definitivamente cualquier participación de Vicente Huidobro, cuyo nombre habría sido incluido por Hidalgo de manera arbitraria.

Sin menoscabo de la importante contribución de dichas investigaciones, que abren la brecha para renovados acercamientos a esta significativa obra, es necesario advertir que estos trabajos ponen el acento en aclarar la *autoría* de la selección, con lo cual parecen perder de vista los alcances de la selección en sí misma como documento privilegiado para comprender la dimensión colectiva e internacional de las poéticas de ruptura surgidas en el continente americano. Aunque la pregunta por la autoría es fundamental al momento de estudiar este *Índice*, el asunto no debería soslayar que el hecho mismo de postular un trabajo de tal magnitud puede leerse como indicativo de la singularidad que ciertas categorías adquieren bajo la luz de la llamada vanguardista. Adicionalmente, el estudio de

esta selección de poetas de los vanguardismos hispanoamericanos permitiría comprender de mejor manera la necesidad de los jóvenes escritores por hacerse presentes en el panorama literario de los años 20 y explicar las estrategias que forjan para ello.

Así, frente a este *Índice* es ineludible preguntarse: ¿Por qué, para qué y para quién elaborar una selección *americana*, de *nueva* poesía? ¿Cuáles son las motivaciones que impulsan el proyecto? ¿Cuál es el objetivo que persigue una obra de estas características? ¿Cómo se relaciona esta selección de poemas con el panorama de los proyectos vanguardistas de la Hispanoamérica de los años 20, tanto en su dimensión grupal como en la esfera individual de los diferentes actores? ¿Qué novedades puede aportar este *Índice* acerca de los tres nombres involucrados en el prólogo?

En la medida que se anuncia como una obra americana, vale la pena también preguntarse si acaso Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro se asumen como poetas americanos de la misma manera: ¿Acaso desde la perspectiva de cada uno de los actores señalados, existe algo así como una *poesía americana*? Y si es así, ¿qué define como tal a esta poesía? Y por otro lado: ¿De dónde le viene lo *nuevo* a este cúmulo de poetas representados en el *Índice*? ¿Son igualmente *nuevos* los textos de Macedonio Fernández que los de José Juan Tablado o los de Magda Portal?

Cómo se ve, son múltiples las provocaciones que este *Índice* ofrece a la investigación literaria y su estudio debería permitir dibujar una cartografía más precisa, una postal aérea del momento mismo en que las vanguardias literarias hacen erupción en el continente americano, pues como apuntaba ya Guillermo de Torre en la reseña que dedicó a la obra:

De este *Índice* podrán servirse como de un atlas, quizá elemental, pero vivazmente coloreado, los cartógrafos literarios cuando intenten determinar los grados de latitud que alcanza, en un momento dado, el barco metafórico del “espíritu nuevo”, salido de Europa al costear cualquier punto lejano del Atlántico o del Pacífico.⁴

Así pues, este trabajo busca aprovechar el atlas poético que configura el *Índice de la nueva poesía americana* a fin de colaborar en la confección de la cartografía de las diferentes expresiones de la vanguardia literaria en la Hispanoamérica de los años 20. La ya mencionada dimensión continental y múltiples alcances del *Índice* obligan a limitar la perspectiva de estudio, por ello la propuesta es iniciar su estudio sistemático desde los ejes conceptuales que habrían regido el criterio de la selección, mismos que estarían anunciados en su título mismo, es decir que para este trabajo es necesario poner atención especial en la dimensión *americana* y la categoría de lo *nuevo* que se postula desde la selección misma.

Dada la magnitud de los nombres involucrados en la génesis de la obra y de lo problemático de los términos implicados, en esta ocasión la investigación deberá limitarse al primero de estos problemas: el carácter americano de esta nueva poesía. Por tanto, el eje conductor de esta investigación será la pregunta sobre la dimensión que adquiere el concepto de *americano* entre los actores señalados como supuestos autores de la selección.

Mi hipótesis de trabajo es que al estudiar el *Índice de la nueva poesía americana*, desde la dimensión continental que tiene la obra, se puede ahondar en el carácter específico que la categoría de *lo americano* adquiere en el contexto de la vanguardia. Por otro lado, considero que la edición del *Índice* significa en sí misma una reivindicación de la

⁴ Guillermo de Torre, “Índice de la nueva poesía americana”, *Revista de Occidente*, No. 44, Madrid, febrero de 1927, pp. 269-273. Reproducido con notas de Carlos García en *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio*, pp. 256-261.

originalidad de las propuestas poéticas que surgen en América y que con dicha acción afirmativa, los actores involucrados en la selección buscan erigirse como líderes visibles de ese conglomerado internacional de poetas.

En este punto en particular, se busca señalar que serían Alberto Hidalgo y Jorge Luis Borges los impulsores de la antología, en la medida que su propio proyecto poético se insertaba para ese momento en la búsqueda de una expresión americana de la vanguardia; mientras que Vicente Huidobro, dado que su modelo creacionista presentaba hacia la mitad de los años 20 una aspiración universalista, sería ajeno a la publicación del *Índice*, pero su nombre habría sido incluido como una estrategia para dar mayor impacto a la obra.

Como se verá, la pesquisa inicia en la esfera de los desarrollos individuales de Hidalgo, Borges y Huidobro, pero dados los ambiciosos alcances del *Índice*, de inmediato el trabajo se expande hacia el conjunto de las relaciones –de simpatía o encono, debates, alianzas y pugnas– que definen los proyectos culturales de ese conglomerado que hoy llamamos vanguardia hispanoamericana. Ahondar en los entresijos y marasmos de cada personalidad permitirá perfilar un panorama epocal del desarrollo de los grupos y personalidades involucrados en la conformación de la vanguardia hispanoamericana, con el objetivo de visualizarlo como un movimiento internacional perfectamente comunicado y consciente de su propia presencia en el campo literario del momento. A fin de delinear esta cartografía vanguardista, se hará necesario recurrir a los documentos de la época, desde las revistas impulsadas por los tres protagonistas del *Índice*; explorar su propia obra poética publicada en el momento, acudir a sus artículos, ensayos y manifiestos como fuente privilegiada de formulaciones teóricas, incluso, recuperar su correspondencia privada con el

objetivo de dibujar las complejas constelaciones de pugnas personales y debates teóricos que se confrontaron o dialogaron en la edición de este ambicioso libro.

El trabajo propone examinar el caso de Vicente Huidobro y el carácter universalista de su creacionismo como vía para ponderar su participación en un proyecto de tipo americanista como el *Índice*. Posteriormente, se analiza la situación de Alberto Hidalgo y Jorge Luis Borges como líderes fundamentales en el campo literario hispanoamericano hacia mitad de los años 20, a fin de establecer cuál sería su interés por presentar bajo su firma una selección continental de poetas. Una vez señalada la importancia que un proyecto como el *Índice* tendría para ambos líderes culturales, el siguiente paso será indagar cuáles son las particularidades de los programas americanistas de Borges e Hidalgo y cómo éstos se expresan en las páginas del *Índice*.

CAPÍTULO 1

VICENTE HUIDOBRO Y LA ASPIRACIÓN

UNIVERSALISTA DEL CREACIONISMO

...el grito de guerra de todo verdadero patriota debe ser: ahogar, confundir al criollo en sangre rubia del norte de Europa.
Vicente Huidobro, entrevista con Jean Emar, 1925.

En abril de 1925, recién desembarcado en Chile luego de pasar cinco años en Europa, Vicente Huidobro concede una entrevista al periodista y escritor Juan Emar, donde a pregunta expresa sobre “los triunfos del arte Sur-Americano”, el poeta señala su desdén por éste al acusar que las artes y las letras americanas se “arrastran peniblemente [*sic*] tras las europeas” y censura a los artistas suramericanos que “por falta de temperamento ignorancia, cobardía, viven con años de atraso, meciéndose en dulce pereza intelectual”. Lapidario, Huidobro concluye la entrevista con la convicción de que “en América, desde el polo norte al polo sur, sólo ha habido dos poetas: Edgar Poe y Rubén Darío”.⁵

Poco más de un año después, en agosto de 1926, Vicente Huidobro publica también en Chile su libro *Vientos contrarios*, volumen que incluye una colección de aforismos y

⁵ Jean Emar, “Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925”, *La Nación*, Santiago, 29 de abril de 1925. Jean Emar (después Juan Emar) es el seudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964), quien es reconocido como uno de los protagonistas del movimiento vanguardista chileno. Aunque su obra comenzó a despuntar hasta los años 30, en su juventud, desde las páginas del diario *La Nación*, propiedad de su padre, realizó una importante labor periodística para promover la renovación del arte chileno.

sentencias donde el autor aborda diferentes tópicos, entre los cuales sobresalen algunas frases que formulan categóricamente el credo individualista del heredero al título de Marqués de Casa Real: “La individualidad que se afirma contra la colectividad es siempre escandalosa”, “Los perros le ladran porque iba vestido de Excepción”, “El sol sale solamente para mí”, “La Poesía soy yo”, son algunas de las afirmaciones que ilustran el carácter “autárquico”⁶ que para esa época tomaban las acciones del poeta chileno.

Es en esta época de la biografía de Vicente Huidobro, caracterizada por una visión individualista y autárquica, así como por un desprecio manifiesto por la letras americanas, cuando en julio de 1926 aparece en Buenos Aires el *Índice de la nueva poesía americana*, con prólogo de Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges y el propio poeta chileno. La observación viene al caso en el contexto del debate sobre la autoría de la selección y el nivel de participación de cada uno de los prologuistas en la elaboración de la antología, que por sus alcances se presentaba entonces como la más ambiciosa en el continente.

Al respecto, es necesario recordar que para el crítico Carlos García, la historiografía de la literatura latinoamericana ha atribuido erróneamente la autoría de la selección a los tres autores del prólogo, pero en realidad, afirma, “la antología fue seleccionada exclusivamente por Hidalgo. La participación de Borges se redujo a un prólogo, y la de Huidobro, ni siquiera a eso”.⁷ Con la intención de negar cualquier participación de Vicente Huidobro en la confección del *Índice de la nueva poesía americana*, García despliega una

⁶ Tomo el adjetivo de uno de los principales estudiosos de Huidobro, Cedomil Goic quien, a propósito de la publicación de *Vientos Contrarios*, apunta que en este libro, el poeta chileno “delataba por el título su posición al estado de cosas, en lo moral y literario predominantemente, a qué se enfrentaba el poeta. Desde el punto de vista de la biografía es interesante este libro y proporciona más de un dato fundamental para la comprensión de la vida que aproximadamente a partir de este año toma un carácter decididamente anárquico o más bien autárquico. “Vicente Huidobro: datos biográficos”, p. 51.

⁷ Carlos García, “El *Índice* de Hidalgo”, p. 219.

serie de argumentos tanto biográficos como documentales. Según García, para los meses previos a la publicación del *Índice*, Vicente Huidobro enfrentaba una enmarañada situación personal y política que le habría impedido participar en la obra. El investigador destaca que para mediados del año 1925, cuando Alberto Hidalgo comienza a dar forma al plan del *Índice*, Vicente Huidobro está recién llegado en Chile, donde lleva una agitada vida política, pues se postula como candidato a la presidencia de su país, edita una revista de propaganda para apoyar su candidatura y sufre un atentado a raíz de ciertas denuncias de corrupción en el gobierno.

Adicionalmente, la vida personal de Huidobro, advierte García, se ve marcada por la ruptura con su primera esposa y el romance con su concuña, una adolescente de 16 años, a raíz del cual la familia de la joven lo amenaza de muerte, por lo cual, a mediados de 1926, el poeta se ve forzado a viajar de nueva cuenta a Europa, precisamente por las fechas en que aparece el *Índice*.

Según refiere García, no existe rastro de que Huidobro hubiera respondido a la misiva de Hidalgo donde éste le solicita sus poemas para incorporarlos a la antología, así como su parte del prólogo; tampoco existen indicios de que Huidobro mencione el proyecto de la antología, ni en lo privado ni en lo público ni siquiera en la correspondencia con sus amigos más cercanos, como los españoles Juan Larrea y Gerardo Diego; además que el texto incluido como la aportación de Huidobro al prólogo se trata no de un escrito nuevo, sino de una versión en español del manifiesto “Manifeste peut-être”, publicado originalmente en francés, en febrero de 1924, en la revista *Création* y luego incluido en la compilación que apareció bajo el título de *Manifestes*, en 1925.

No obstante, a pesar de los bien documentados argumentos de Carlos García para descartar la presencia de Huidobro en la autoría del *Índice*, existen aún dos pequeños problemas al respecto: Uno es la declaración de un anciano Jorge Luis Borges, quien durante un congreso literario realizado en Chicago en 1982, en charla con el crítico René de Costa asegura que conoció personalmente a Vicente Huidobro no en Madrid o París, sino en Buenos Aires en 1926, durante una cena con motivo de la publicación del *Índice*.⁸ El segundo problema es la procedencia de la breve dedicatoria que antecede la aportación de Huidobro al prólogo y que no aparece en la versión original en francés.

El dato aportado por Borges puede ponerse en duda al suponer que la memoria traicionaría al ya entonces anciano escritor, pues hasta donde se sabe, no existen registros de la citada cena que, como es de suponerse dada la nómina de autores que habría reunido, habría sido un suceso digno de atención por parte de la prensa argentina. En cuanto al epígrafe, no existe ningún dato sobre su procedencia, pues Carlos García ni siquiera lo menciona en su estudio.

A fin de profundizar en este debate y a la vez explorar las conexiones entre la genealogía de la obra y los paradigmas que intervienen en la construcción del canon de la literatura hispanoamericana, vale la pena preguntarse si además de los aspectos biográficos

⁸ René de Costa, "Militancia vanguardista del primer Borges: 1920-1925", pp. 65-66. Así refiere de Costa la anécdota contada por Borges: "El azar hizo que finalmente se conocieran (Borges y Huidobro), pero no en España, ni en Francia, sino en Buenos Aires, y en una cena literaria con motivo de la publicación de la antología. Fue un trato cordial, aunque frío, ya que Huidobro oficiaba entonces de gran señor, maestro de escuela, relatando sus hazañas parisinas y despreciando todo lo hispánico. Borges confesaba que esto le cayó tan mal que resolvió no leer los libros que Huidobro le obsequió, 'libros en francés, además', y que los dejó 'olvidados' en el restorán. Pero su intento de así perderlos fue inútil. Los libros le persiguieron a su pesar. Estaban dedicados; y un camarero, viendo la dedicatoria, se los hizo llegar. Juró no abrirlos". Es destacable que René de Costa, uno de los grandes especialistas en Huidobro, daba por sentado la participación del chileno en el *Índice*, pues incluso publica el artículo "Huidobro and the New Poetry of Spanish America" para señalar su importante participación.

de Vicente Huidobro, señalados por García, existen otros factores de tipo poético o ideológico que habrían influido en su decisión de participar o no en la confección de un proyecto como el *Índice*.

Si la finalidad es proponer una perspectiva distinta sobre el papel del autor de *Altazor* en la confección de la antología americana, habría que explorar un poco su biografía intelectual a fin de establecer cuál era, para mediados de los años 20, su postura frente a la joven poesía americana escrita en español y cómo operaría en este contexto su propio programa poético.

Si se toman como síntoma las afirmaciones de Huidobro sobre la nulidad de la literatura americana, es factible formular la hipótesis de que el poeta chileno no tendría interés alguno en participar en una labor colectiva orientada a reunir y publicitar lo mejor de una poesía que él mismo consideraba inexistente. Por otro lado, un examen de las formulaciones que Huidobro hacía del creacionismo, mostrará que éste era pensado por el poeta como dotado de una dimensión universal, capaz de elevarse por encima de naciones, razas, países y lenguas; el creacionismo se postula pues como un ideal que encontraría falaz la idea de una antología poética *americana*.

Por otro lado, si se atiende a la reiterada exaltación que Huidobro hacía de su individualidad y pretendida grandeza poética, es poco probable que el profeta creacionista estuviera dispuesto, para mediados de los años 20, a compartir en igualdad de condiciones la marquesina con Alberto Hidalgo y Jorge Luis Borges, un par de jóvenes escritores que entonces apenas despuntaban en el panorama literario de la insignificante *Sur-América*.

Examinar las circunstancias que la biografía y las ideas de Huidobro atraviesan en el periodo en que aparece el *Índice* permitirá visualizar cómo su poética creacionista se

orienta en ese momento hacia la búsqueda de una expresión de aspiración universalista, a la vez que se esfuerza en convertirse él mismo en el líder de los poetas que se sumen a la nueva estética, paralelamente, se verá que el anhelo cosmopolita del chileno se contrapone a cualquier ánimo por exaltar la calidad y especificidad de la poesía americana.

1.1 “Hay que cortarse el cordón umbilical con la patria”

En el ya citado libro *Vientos Contrarios*, Vicente Huidobro ofrece un condensado del progreso de sus ambiciones literarias y afirma que:

A los diecisiete años, me dije: “Debo ser el primer poeta de América”; luego, al pasar de los años, pensé: “Debo ser el primer poeta de mi lengua”. Después, a medida que corría el tiempo, mis ambiciones fueron subiendo y me dije: “Es preciso ser el primer poeta de mi siglo”...⁹

A partir de esta síntesis, es posible colegir lo que para Huidobro debería ser la evolución ideal de su poesía. En este trayecto, el poeta se ve a sí mismo emergiendo de un contexto geográfico específico –Chile y, por extensión, el continente americano–, para luego proyectarse hacia un contexto cultural más amplio –la lengua española– y finalmente elevar su Yo poético por encima de las barreras de la geografía y la lengua hacia una esfera universal.

Si hemos de creer que esta hoja de ruta hacia la gloria poética universal fue construyéndose consciente y paulatinamente desde los diecisiete años de Huidobro, sería entonces factible reconocer que una de las estrategias que asumió el joven poeta para lograr su objetivo fue emprender la crítica constante de los productos literarios de cada una de

⁹ Vicente Huidobro, *Poética y estética creacionista*, p. 220.

esas esferas que pretendía conquistar, entonces el derrotero de este plan sería visible tanto en sus opiniones críticas, como en las características y alcances de sus empresas editoriales de los años 20.

En ese sentido, es importante destacar que algunos de los textos críticos iniciales de Huidobro se dirigen con vehemencia contra la literatura chilena producida por sus contemporáneos. Por ejemplo, en su libro *Pasando y pasando*, editado en 1914 cuando Huidobro tenía 21 años, se incluye el artículo “El arte del sugerimiento”, donde el joven escritor deplora la nula originalidad de la literatura chilena y considera que uno de los obstáculos para la renovación poética en su país es la absoluta ausencia de audacia entre su coterráneos y lamenta: “¡Ah! Si en Chile no se temiera tanto al ridículo”. Y aunque considera que existe una posibilidad de evolución, supone que la única opción de refinamiento artístico de Chile está en la importación de los modelos europeos más actuales:

Poco a poco se irán sutilizando los espíritus y se les hará pensar y entender los refinamientos poéticos, saborear las quintaesencias exquisitas. Ciertamente que en este país todavía se trilla a yeguas. Pero no importa. Ya algunos admiten maquinarias modernas y aprenden a manejar herramientas europeas.¹⁰

En esa tónica y como impulsado por la necesidad de escapar de los pacatos límites del ambiente literario chileno, Huidobro parte en noviembre de 1916 hacia Europa¹¹ con el objetivo de adiestrarse en el manejo de esas anheladas “maquinarias modernas”. Luego de una corta estancia en Madrid, Huidobro se instala en París en 1917 donde permanece hasta 1918, cuando debe regresar a Madrid, obligado por la precaria situación de Francia durante

¹⁰ Vicente Huidobro, *Obras Completas*, Tomo I, p. 692.

¹¹ En este trabajo sigo la cronología presentada en *Poesía, Revista ilustrada de información poética*, No. 30-31-32 (Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro), Madrid, 1988-1989.

la Primera Guerra Mundial y en 1919 vuelve brevemente a Chile para asistir a la boda de su hermano.

Durante este retorno a Chile, el escritor mantiene una intensa correspondencia con sus nuevas amistades literarias, entre ellas el español Guillermo de Torre, quien pertenecía al grupo ultraísta de Madrid, con quien aún mantenía relaciones cordiales. Precisamente en una de las cartas a De Torre, fechada en marzo de 1919, ante la curiosidad del español respecto al estado del ambiente literario chileno, Huidobro expresa que las letras chilenas se muestran poco evolucionadas o mal orientadas y explica que “gran parte de los jóvenes que he encontrado son una especie de neo-futuristas furibundos y los otros sacapuntas del simbolismo”.¹²

A la primera oportunidad, Huidobro se embarca de nuevo hacia Europa y luego de una breve escala en España, en 1920 llega de nuevo a París. Durante su segunda estancia parisina el poeta se vincula con las personalidades de la vanguardia internacional y emprende una intensa actividad: publica varios libros, imparte conferencias y edita una revista.

Entre las amistades literarias de Huidobro de entonces estaban Amédée Ozenfant, Le Corbusier y Paul Dermée quienes le invitan a colaborar en el proyecto de la revista *L'Esprit Nouveau*. Dada su calidad de escritor latinoamericano, es comprensible que los editores de la nueva revista propongan a Vicente Huidobro elaborar un artículo donde ofrezca un panorama de la nueva poesía escrita en español, tanto en América como en España. Según se desprende de los documentos disponibles, Huidobro se habría mostrado

¹² Vicente Huidobro (marzo de 1919, Santiago de Chile). En *Poesía, Revista ilustrada de información poética*, No. 30-31-32, Madrid, 1988-1989, p. 84.

interesado en la idea de dibujar este balance literario. Es decir, el chileno recibe con simpatía la oportunidad de ejercer el papel de seleccionador de la poesía latinoamericana, labor antologadora a la que realizaría casi un año después Jorge Luis Borges al publicar una selección de poetas argentinos contemporáneos en la revista madrileña *Cosmópolis*.¹³ Sin embargo, a pesar del supuesto interés del chileno en desempeñar la tarea asignada, parece que en los hechos tomó la encomienda a la ligera, a tal grado que fue necesario que el director de *L'Esprit Nouveau*, Paul Dermée, espoleara un poco a su colaborador, pues en carta fechada el 30 de abril de 1920, le reitera:

Te recuerdo lo que necesito de ti para *L'Esprit Nouveau*. Espero que el trabajo esté ya avanzado después de transcurridos unos quince días desde que te hablé de ello. Se trata, te recuerdo, de hablar de las distintas corrientes literarias contemporáneas de América Latina. Debe ser una introducción general, una mirada desde muy arriba, a vista de pájaro, de toda una serie de corrientes, que tú, o alguno de tus amigos, podréis estudiar a profundidad en los próximos números. Hemos hablado suficientemente de esto como para que conozcas mi punto de vista que consiste en dar una información lo más imparcial posible y más completa. Me dijiste que eso te interesaba. Así pues, sé amable y envíame tu colaboración (12 o 14,000 palabras) en una semana a más tardar.¹⁴

Pese al supuesto interés de Huidobro en la propuesta de los editores de *L'Esprit*, en su biografía sobre el poeta, Volodia Teitelboim refiere que éste habría recibido la propuesta con poco entusiasmo y señala que “(Amédée Ozenfant) Le hace una sugerencia que a Huidobro no le interesa demasiado: hablar de las distintas corrientes literarias contemporáneas de América Latina”.¹⁵

Al final, parece ser que Huidobro cumple el encargo y su colaboración aparece en el primer número de *L'Esprit Nouveau*, de octubre de 1920, con el título “La Littérature de

¹³ Jorge Luis Borges, “La lírica argentina contemporánea”, *Cosmópolis*, No. 36, Madrid, diciembre de 1921. En Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, pp. 132-141.

¹⁴ Paul Dermée, (París, 30 de abril de 1920). En *Poesía...* p. 138.

¹⁵ Volodia Teitelboim, *Huidobro. La marcha infinita*, p. 78.

langue espagnole d'aujourd'hui. Lettre ouverte à Paul Dermée”,¹⁶ pero al contrastar el contenido del artículo con las especificaciones de Dermée, es evidente que el chileno no cumple las especificaciones señaladas o al menos lo hace muy sesgadamente con la evidente intención de promocionar más su propio creacionismo que el conjunto de las letras latinoamericanas. Al respecto, el investigador Gabriel Morelli advierte que aunque la colaboración de Huidobro para *L'Esprit Nouveau* ostenta el título de “La Littérature de langue espagnole d'aujourd'hui”, en realidad el chileno se “limita a hablar de sí mismo y su creacionismo”,¹⁷ pues Huidobro considera que para esas fechas no existe en las letras en lengua española, ni en Latinoamérica ni en España alguna tendencia de ruptura como las reivindicadas por las nuevas generaciones.¹⁸

El texto de Huidobro pretende formularse como una especie de disculpa, pues toma el formato de una carta dirigida al director de la revista, donde expresa que le es “muy difícil satisfacer su deseo (del director) de tener un artículo sobre los jóvenes escritores en lengua española”, pues él “se encuentra muy poco al corriente de lo que pasa en América Latina y en España...”¹⁹ Enseguida, Huidobro explica que en América se pueden distinguir sólo dos nuevas tendencias literarias: la primera es el creacionismo y el imaginismo (*imagistes*)”.²⁰

¹⁶ En *Obra poética*, pp. 1299-1301.

¹⁷ Gabriele Morelli, *Vicente Huidobro. Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre*, p. XVII.

¹⁸ *Ídem*.

¹⁹ Vicente Huidobro, “La Littérature de langue espagnole d'aujourd'hui. Lettre ouverte à Paul Dermée”, en *Obra poética*, pp. 1299-1301. Original en francés, la traducción es mía.

²⁰ En las notas que Cedomil Goic incorpora al artículo, afirma que con el término *imagistes* Huidobro se refiere a “los poetas chilenos agrupados como ‘imaginistas’ frente y contra el criollismo vigente”, entre los cuales estaba Salvador Reyes, pero el primer libro de éste, *Barco ebrio*, no aparece sino hasta 1923. Sin embargo es necesario puntualizar que la interpretación de Goic contraviene la advertencia del propio autor, quien admite no estar al corriente de la actualidad de la literatura en español que se hace en Latinoamérica. Parece más bien que Huidobro se refiere aquí al grupo imaginista de habla inglesa, pues en una entrevista que

Huidobro dedica un tercio de la carta a explicar qué es el creacionismo y a explicar que éste nace luego de “una conferencia que ofrecí en julio de 1916 en el Ateneo Hispano-Americano de Buenos Aires”. Aprovecha la oportunidad para dar una puya a los ultraístas españoles, con quienes para entonces se había distanciado, al señalar que si bien en España ha surgido la escuela ultraísta, ésta es apenas “una degradación o mala comprensión del creacionismo”. Pero a pesar de la encomienda expresa por parte de Dermée en cuanto a “dar una información lo más imparcial posible y más completa” del panorama literario de América Latina, Huidobro se limita a informar que el ultraísmo “ha ganado algunos prosélitos en América”, pero se trata sólo de “poetas sin importancia”.²¹ Y cuando menciona a algún poeta latinoamericano, Huidobro se refiere brevemente a Ángel

concede a Ángel Cruchaga Santa María, durante su breve regreso a Chile en 1919, le había señalado que entre las nuevas escuelas literarias dignas de interés en el ámbito internacional se encontraba la de los imaginistas, la cual describe en términos similares a los usados en el artículo de *L'Esprit Nouveau*. El imaginismo, informaba Huidobro en aquel texto, “es una escuela oriunda de Inglaterra, con ramificaciones en Estados Unidos y Canadá. Sus principales figuras son Richard Aldington, director de la revista *The Egoist*, Skip Cannell, Horace Holley, James Joyce y Ezra Pound, director de la *Little Review*; de Nueva York. Los imaginistas pretenden hacer una exposición directa del sujeto, presentando las cosas desnudamente; sus poemas son una sucesión de imágenes de la cual debe desprenderse la sensación total”. Como dato curioso, en la misma entrevista con Cruchaga, Huidobro afirmaba que el “joven poeta inglés” Ezra Pound “ha deseado venir a nosotros (el grupo creacionista) y que iba a traducir a su idioma natal mi libro *Horizon Carré*”. Ángel Cruchaga Santa María, “Conversando con Vicente Huidobro”, en Vicente Huidobro, *Obra poética*, pp. 1635-1639. Publicada originalmente en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 31 de agosto de 1919.

²¹ Vicente Huidobro, “La Littérature de langue espagnole d'aujourd'hui. Lettre ouverte à Paul Dermée”, reproducido en *Obra poética*, p. 1300. Es extraña la mención por parte de Huidobro de un grupo ultraísta en Argentina ya en el año de 1920, pues aunque en su notas al artículo, Cedomil Goic afirma que el chileno se refiere al grupo integrado por Jorge Luis Borges, Guillermo Juan y Eduardo González Lanuza, este grupo no publica su primer proclama sino hasta noviembre de 1921, en la hoja mural *Prisma*. Incluso, el propio Borges, quien presumiblemente habría llevado la militancia ultraísta a Argentina, llega a Buenos Aires apenas a finales de marzo de 1921, mientras que el artículo de Huidobro aparece en octubre de 1920. ¿Se refiere el chileno acaso a otro grupo? ¿O quizá asume que al existir un escritor argentino entre el grupo ultraísta español, es decir, Borges, puede hablarse de un ultraísmo argentino? En este último caso, la acotación de que se trata de poetas “sin importancia”, bien podría leerse como una dedicatoria con nombre y apellido. Al respecto, el propio Borges rechaza la afirmación de Huidobro de que en Argentina existe en ese momento algo así como un grupo ultraísta, pues en carta a Maurice Abramowicz, fechada el 1 de noviembre de 1920 y la cual parece ser una reacción al artículo de *L'Esprit Nouveau* acota: “Esa alusión de Huidobro a una escuela creacionista en Buenos Aires en 1916 me sorprende profundamente. ¿Cuál es esa escuela creacionista en Buenos Aires de la cual nadie ha oído hablar jamás? Todos los poetas argentinos actuales (Lugones, Arrieta, Capdevila, Banchs...) son o románticos o parnasianos. Esa manía de querer que América no ha copiado nada a Europa...” En *Cartas del Fervor*, p. 122, reproducida por Carlos García en *Vicente Huidobro y Alfonso Reyes Correspondencia 1914-1928*, p. 82. (En francés en el original, traducción mía).

Cruchaga, el cual dice, es un poeta creacionista de quien “acabo de publicar en París su libro *Le Bois promis*”; pero aún en este caso, lo importante para el chileno no es que se trate de un poeta americano que escribe en español, sino que sea un poeta “creacionista”, es decir, su seguidor, pues de hecho, el libro referido aparece en español, con el título *La selva prometida*, pero de éste no existe para entonces versión en francés, salvo la traducción del título que hace el propio Huidobro en su texto.²²

Al seguir con su artículo y luego de recordar los agrios ataques e incomprensión que recibió desde que su poesía adquirió un carácter renovador, en 1913, con *La gruta del silencio*, Huidobro usa su propio ejemplo para recalcar “el doble esfuerzo que sostienen hoy los poetas en lengua española” quienes igual que en Francia u otro país, enfrentan la incomprensión del gran público, pero a diferencia de los autores franceses, ellos no han logrado reunirse en un gran centro, sino que están solos y dispersos, siendo presa fácil de la estupidez (*sottise*).²³

El balance que se desprende de esta carta abierta es que Huidobro: 1) admite desconocer el panorama de la literatura en lengua española, lo cual no le impide descalificar a los poetas ultraístas, tanto españoles como americanos, a los cuales considera de “poca importancia”; 2) que en su opinión, la única escuela realmente renovadora que existe en lengua española es el creacionismo, del cual reclama la paternidad; la otra es el *imaginismo*, pero éste sería, como señalábamos, más bien un movimiento en lengua inglesa y, en todo caso, ha producido sólo poemas “que no le gustan mucho” y 3) que al hablar de poetas americanos, los únicos dignos de mención son aquellos que han confesado su credo

²² El dato lo aporta Cedomil Goic, en la nota 6 al artículo de Huidobro, en *Obra poética*, p. 1376.

²³ Vicente Huidobro, *op. cit.* p. 1301.

creacionista y, en ese caso, lo importante no es la lengua en que escriban –español y francés parecen intercambiables– sino que sean creacionistas.²⁴

Cuatro años después, para 1924, ya perfectamente asentado en la cosmopolita París, el juicio de Huidobro sobre la cultura chilena no se ha modificado sustancialmente y sigue deplorando la total ausencia de novedades y aportes de su país a la cultura universal y ante los señalamientos de sus connacionales que lo acusan de antipatriota, tanto por sus juicios poco nacionalistas como por el hecho de aparecer en antologías como poeta francés (de esta última acusación se defiende, acaso con gozo, preguntándose retóricamente “¿Tengo yo la culpa?”) y alega:

Además, nadie se fija, nadie se acuerda de que ante cualquier monumento hermoso, ante cualquier obra grande de la humanidad, yo no dejo nunca de pensar: ¡No hemos hecho nada en Chile. No tenemos nada: ni arquitectura, ni música, ni poesía. Y este es el

²⁴ En el artículo para *L'Esprit Nouveau*, Huidobro menciona al chileno Ángel Cruchaga Santa María (1893-1964) como un poeta creacionista, aunque para considerarlo como tal se limita a decir que en su libro “encontramos versos que revelan sin duda el temperamento de un poeta”. Sin pretender hacer un análisis de los eventuales aspectos creacionistas en la obra de Ángel Cruchaga, sí se puede señalar al menos que entre éste y Huidobro existía una larga amistad literaria que databa desde 1912, cuando editan la revista *Musa joven*. Una muestra de las afinidades entre ambos es la ya citada entrevista con Huidobro que Cruchaga publica en Santiago en 1919 y en la cual éste se expresa del creacionismo en términos bastante positivos. Entre otras cosas, Cruchaga apunta que: “Después de escuchar la ferviente voz de Huidobro, saturada de espíritu y de verdad, sentí en mi corazón como un crecimiento de alas./ Quien lleva tanta fe en los ojos vencerá las emboscadas triunfando en todos los caminos donde vaya su alma de viajero obsesionado por nuevas estrellas./ Para penetrarse de la esencia del creacionismo y poder estimar su finalidad profunda es preciso analizarlo detenidamente, no con la premura con que puede hacerlo un crítico que sólo vea las exterioridades sin desentrañar los prestigios rotundos que brotan de cada verso, que es como un peldaño en la gran escala de la sensación total, o sea, en el completo amasijo en el cual vibra la armonía y se destacan diáfananamente las imágenes que dan la impresión de un mundo original, más conciso y sugerente que el mundo nuestro monótono de vejez.” Esta profesión de fe en la “verdad” creacionista por parte de Cruchaga tendrá su recompensa cuando al año siguiente, ya de regreso en París, el propio Huidobro se encargue de editar *La selva prometida*. Sin duda destacable es el hecho de que si bien Cruchaga es uno de los poetas chilenos incluidos en el *Índice de la nueva poesía americana*, de los poemas con los que aparece antologado ninguno procede del libro “creacionista” editado y promovido por Huidobro sino que son extraídos principalmente de poemas de un libro posterior, *La hoguera abandonada*, editado en 1925 (Se trata de los poemas “Semilla”, “Mirador”, “Milagro”, “Elogio” y “Mi reino”). El *Índice* incluye otros tres poemas de Cruchaga que no aparecerán en libro sino hasta 1928, en *La ciudad invisible* (“Humos de los cielos, navíos...”, “Amada mía” y “Vitreaux”).

verdadero patriotismo: dolerse de los defectos, llorar sobre los vacíos y anhelar y luchar para extinguir esos defectos y esos huecos.²⁵

En la misma entrevista, como estrategia de defensa ante los ataques que recibe desde el continente americano, Huidobro anuncia un nuevo libro, *Tierra Natal*, libro que califica como de “acerba crítica” que tendrá como finalidad “fustigar a los imbéciles”, por tanto “llamará la atención en América” y el cual “por supuesto, versará sobre asuntos de la vida chilena”. Ante la perspectiva de regresar a Chile, el poeta no disimula el amor que siente por la ciudad luz y la lejanía emocional que le inspira su país:

¿Volver a Chile? ¡Quién sabe! París, sólo París es la ciudad en que se puede vivir dignamente. Yo conozco todos los países de la tierra, he ido en todas direcciones, y, cada vez que me alejo de París, me alejo con dolor. Y cada vez que vuelvo mi corazón tiembla, se estremece de alegría.
Ir a Chile... Sí. Deseo ir, hacer un viaje. Pero este viaje no está cercano.²⁶

Y aunque efectivamente, al menos en lo público y aún desde su amado París, Huidobro sufre por el provincialismo que percibe en la cultura chilena, en comunicaciones privadas sostiene un discurso de tono racista y eurocéntrico para denostar lo que considera la inferioridad congénita de la raza chilena, a la cual, sólo la categoría más elevada de los grandes poetas podría y debía escapar. Un ejemplo es la misiva que remite desde París, también en 1924, al poeta chileno Salvador Reyes para agradecerle el envío de su libro. En su carta, Huidobro aconseja a su compatriota hacer oídos sordos a los ataques que sufre en Chile, dada la insignificancia de este país americano en el concierto internacional:

Pienso que no debe dar ninguna importancia a la opinión que tengan de Ud. o de mí en Chile. Es lo mismo y cuenta tanto en el mundo como lo que se piensa en las Islas Sandwich. La raza chilena es tonta por naturaleza y aunque ello es muy triste no tiene remedio. (A menos que lleven 500,000 europeos por año). [...] Si quiere hacer obra en

²⁵ Alberto Rojas Jiménez, “Vicente Huidobro: París 1924”. En René de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, p. 75. Rojas Jiménez aparece en el *Índice de la nueva poesía americana* como Alberto Rojas Giménez, p. 244.

²⁶ Alberto Rojas Jiménez, “Vicente...”. p. 75.

Chile, siga su camino deseado... y sobre todo hay que cortarse el cordón umbilical con la patria. [...] Es una genticilla muy terrible y por mucho que uno huya de ellos tiene el tacto especial de venir a molestarlo en su rincón.²⁷

Un juicio similar sobre las deficiencias de la raza chilena y su incapacidad para apreciar las innovaciones poéticas aparecerá de nueva cuenta, aunque atemperado en sus términos, debido quizá por su carácter público, en la entrevista que Huidobro ofrece cuando regresa a Chile en abril de 1925 y en la cual lamenta que en su país no se aprecie “ningún adelanto” e insiste en que la mejor opción para combatir el atraso autóctono es apostar por la importación de valores europeos:

No veo otro (remedio) más que la inmigración. Para hacer de Chile un país grande, el grito de guerra de todo verdadero patriota debe ser: ahogar, confundir al criollo en sangre rubia del norte de Europa.²⁸

En esta misma entrevista, al ser interrogado sobre los poetas chilenos, Huidobro relata que al recibir revistas y libros que le enviaban jóvenes escritores ha constatado que aún impera en las letras nacionales cierto infantilismo e inmadurez que representa a éstos un pesado lastre para lograr auténticos vuelos poéticos, pues:

Veo que aún síguese aquí con la creencia de la poesía grandiosa, vigorosa, hecha por el simple empleo de adjetivos y sustantivos inmensos, confundiendo la fuerza externa, la grandilocuencia y la declamatoria, con el verdadero vigor. [...] Lo “colosal” es siempre débil por ser infantil.²⁹

En la misma entrevista, Huidobro hace extensiva su mala opinión de la poesía chilena a todo el panorama de la cultura suramericana. Así, cuando el entrevistador le pide hablar de

²⁷ Vicente Huidobro (París, julio de 1924). En Vicente Huidobro y María Luisa Fernández, *Epistolario 1924-1941*, p. 31.

²⁸ Jean Emar, “Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925”. *La Nación*, Santiago, 29 de abril de 1925. En René de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, p. 80.

²⁹ *Ídem*, p. 81.

los “triumfos suramericanos en Europa”, Huidobro se apresura a negar la existencia de los presuntos éxitos, los cuales tacha de vil mentira, pues, asegura: “La opinión que hay en Europa sobre las artes y letras suramericanas es que ellas se arrastran peniblemente [*sic*] tras las europeas”.³⁰ Lamentablemente, dice, los suramericanos adolecen de una cierta falta de temperamento, ignorancia o cobardía que los condena a vivir sumidos en el retraso, “meciéndose en dulce pereza intelectual”. Una muestra de la idiosincrasia de la cultura sudamericana, agrega, es que en estas tierras todos los movimientos de avanzada, como el Romanticismo, el Simbolismo o el Impresionismo llegan con décadas de retraso. En Sudamérica, denuncia, “sólo se aceptan los cadáveres y los museos”, y culpa de tal estado de cosas a un problema de raza: “la eterna desconfianza criolla”. En su argumentación, considera que la mejor prueba de la impotencia en temas de innovación por parte de la raza sudamericana es que nunca se ha visto a algún habitante de estas tierras como “iniciador de una nueva estética o teoría filosófica”.

En un esquema *in crescendo*, el entrevistado pasa de vapulear a la cultura chilena, para luego ensañarse con las letras sudamericanas y toda la cultura en América, tanto la anglosajona como la hispana, pues asume que el desarrollo literario de la cultura del continente ha sido tan pobre históricamente, al grado de afirmar que “en América desde el polo norte al polo sur, sólo ha habido dos poetas: Edgar Poe y Rubén Darío. Lo demás: arpegios de loros!”³¹

La mala opinión que Huidobro reparte por igual a las letras chilenas y americanas se prolongará varios años y no será sino hasta 1930 cuando Huidobro experimenta al fin cierto

³⁰ *Ídem*, p. 80.

³¹ *Ídem*, p. 81.

entusiasmo por la poesía chilena y americana. El suceso ocurre gracias a la lectura de un libro del joven poeta chileno Rosamel del Valle (1900-1965) quien envía por correo a Huidobro su libro *País blanco y negro*, editado en 1929, pero a causa de varios cambios de residencia éste lo recibe hasta 1930. Auténticamente impresionado, Huidobro no duda en escribir de inmediato al autor para agradecer el envío de ese “hermoso libro” y expresa sus felicitaciones por la “seguridad en los trazos” y su “riqueza de gama” y le expresa que: “Me reconcilia Ud. con Chile y con toda América, me pone optimista respecto a nuestra raza. Pienso acaso haya otros, acaso puedan nacer otros”.³²

A pesar de su entusiasmo, el autor de *Horizon Carré* mantiene aún sus reservas en cuanto a la calidad y altura de la poesía chilena y americana, pues no deja de percibir la obra de Rosamel como una infrecuente excepción entre la “flacura” de sus contemporáneos:

Es Ud. un verdadero poeta, amigo mío, y que teniendo gran riqueza de imaginación, logra ser sobrio. Cosa rara en todas partes y más en América. Su estilo alcanza grados que nunca he visto en otro escritor de la América Latina. Está Ud. muy por encima de otros que injustamente tienen más nombre que Ud. como Neruda, tan romántico y flaco, y esa pobre Mistral tan lechosa y dulzona (tiene en los senos un poco de leche con malicia) que al lado suyo parecen autores de tango.³³

Como se ve, Huidobro aprovecha la misiva para dar un par de picotazos a Gabriela Mistral y a Pablo Neruda,³⁴ además reiterar pobreza de la lírica americana. Adicionalmente, es destacable que al deplorar la mala poesía, la compara negativamente con las canciones del

³² Vicente Huidobro, Carta a Rosamel del Valle (París, 23 de noviembre de 1930) En Vicente Huidobro, *Obra Poética*, p. 1670. Rosamel del Valle es uno de los poetas chilenos incluidos en el *Índice de la nueva poesía americana*, con los poemas “Mediodía”, “Velódromo” y “As de oro” (pp. 72-74). Por el contexto de la misiva, se infiere que antes de 1930, Huidobro desconocía la obra de Rosamel del Valle.

³³ *Ibid.*

³⁴ Aunque es bien conocida y documentada la polémica de Vicente Huidobro con Pablo Neruda, generalmente el inicio de la disputa se cifra hacia finales de 1934 o mediados de 1935, sin embargo esta carta muestra que ya desde 1930 Huidobro tenía una mala opinión del futuro premio Nobel. Sobre la disputa Huidobro-Neruda véase *Huidobro: los oficios de un poeta*, pp. 108-110; “Sobre Huidobro y Neruda” y “El Neruda de Huidobro”, todos de René de Costa.

tango, las mismas que Jorge Luis Borges, como se verá adelante, tenía en alta estima como símbolo de la expresión criollista.

La impresión que le causa a Huidobro la poesía de Rosamel del Valle parece ser tal que al fin siente la necesidad de buscar la vía para darla a conocer en Europa, así que propone al autor realizar una selección de autores chilenos que estén en la misma sintonía para publicarla en París:

Dígame si entre sus amigos hay algo que valga la pena de verdad. Me gustaría conocerlo. Entre sus amigos u otros poetas de Chile pienso que se podrían seleccionar unas cuantas cosas y hacer aquí que una buena revista dedique un número entero a la poesía chilena que es, sin duda alguna, la mejor hoy día en el habla castellana. Ud. sabe que yo no digo estas cosas por patriotismo, ni creo en patriotismo, sobre todo en este terreno.³⁵

Así pues, tuvieron que pasar diez años desde la petición de los editores de *L'Esprit Nouveau* y cuatro desde la aparición del *Índice de la nueva poesía americana*, para encontrar en Huidobro algún indicio de cierta apreciación positiva de la poesía americana y el consecuente interés por publicar alguna selección de la misma.

1.2 “España no me interesa”

La repulsa que Vicente Huidobro siente hacia la poesía en lengua española no es exclusivista y la reparte por igual hacia América y España, pues recordemos que en el referido artículo para *L'Esprit Nouveau*, su metralla alcanza también a los poetas peninsulares, especialmente aquellos agrupados bajo la bandera ultraísta. De la misma

³⁵ Vicente Huidobro, Carta a Rosamel del Valle (París, 23 de noviembre de 1930). En Vicente Huidobro, *Obra Poética*, p. 1670.

manera que lo hace con Latinoamérica, el chileno descarta que, fuera de su propio creacionismo, en España exista algún movimiento original y refiere que el ultraísmo ibérico, que por entonces estaba en plena efervescencia, es apenas una “escuela fantasista” y le niega cualquier mérito al considerarlo sólo “una degradación y mala comprensión del creacionismo”.³⁶ En el mismo tono reprobatorio, unos meses antes de la publicación del artículo, ya Huidobro había calificado al ultraísmo de “locura infantil”.³⁷

Cierto que los ataques a los ultraístas podrían considerarse apenas una escaramuza más en la pelea que sostenía contra el grupo desde hacía meses, pero es un hecho que sus críticas a la calidad de la literatura ibérica las venía formulando Huidobro desde hacía varios años, aún antes de su estancia en España. Al respecto, es ilustrativa una carta que envía al mexicano Alfonso Reyes, en abril de 1916, en la cual le solicita direcciones de escritores extranjeros, sobre todo franceses, pero “sólo de *elite* [sic]”, pues el chileno quiere evadir a toda costa la “ramplonería” que campea entre los nombres notables, sobre todo entre los españoles. En seguida, ofrece una síntesis de la decadencia en las letras españolas:

No sé si me equivoque, pero creo que España está muy atrasada porque en síntesis la única diferencia entre la literatura antigua y la moderna es que aquellos decían bellas mentiras y nosotros exigimos sólo verdades. [...] Y ahora verá usted cómo mienten los escritores españoles. Da pena. ¡Cómo hacen literatura químicamente! Adolecen del mal de los insoportables modernistas reflejos.³⁸

Los categóricos juicios de Huidobro sobre la pobreza de las letras españolas tomarán cierto matiz, no carente de un tono condescendiente, en un nuevo artículo para *L'Esprit Nouveau*,

³⁶ Vicente Huidobro, “La littérature de langue espagnole...”, p. 1299.

³⁷ Vicente Huidobro, borrador de carta a Joaquín de la Escosura (París, enero de 1920). En *Poesía...* p. 142.

³⁸ Vicente Huidobro, carta a Alfonso Reyes (Santiago, 6 de abril de 1916). En Vicente Huidobro y Alfonso Reyes, *Correspondencia 1914-1928*. p. 26.

publicado en 1924, donde reconoce que en España es posible encontrar “algunos” escritores de calidad:

Hay en España algunos escritores actuales de primer orden que escapan a la ley general de exuberancia, tales como VALLE INCLÁN, ANTONIO MACHADO, sobre todo en la primera época, ORTEGA Y GASSET y EUGENIO D'ORS, dos ensayistas muy remarcables, PÉREZ DE AYALA, el poeta JIMÉNEZ y entre los más jóvenes, los dos poetas creacionistas JUAN LARREA y GERARDO DIEGO, dos grandes poetas no importa en qué país de la tierra.³⁹

Aquí encontramos la misma lógica que Huidobro había usado en anteriores expresiones críticas sobre la poesía: lo importante es la calidad poética, no importa en qué país o lengua ésta se produzca. Pero a pesar de las aspiraciones universalistas de esta tesis, es posible ver de nueva cuenta que al chileno le interesa particularmente hacer notar que esta potencia universal de la poesía se vincula directamente con el creacionismo. Así pues, a diferencia de Alberto Hidalgo, quien, como se analiza en el capítulo cuatro, usa su libelo *España no existe* para remarcar el anquilosamiento de la literatura española de ese momento y afirmar que la renovación de la literatura en lengua española está ocurriendo en tierras americanas, a Huidobro lo que le interesa es señalar que entre los únicos poetas de valía que ha dado España, dos de ellos, Juan Larrea y Gerardo Diego, han surgido de la matriz (su matriz) creacionista. Es claro que en realidad los únicos poetas españoles que le interesan al articulista son aquellos que se han sumado a las filas creacionistas. Por ello sus esfuerzos al difundir las nuevas expresiones poéticas de España se orientan exclusivamente a su propio evangelio creacionista y para ello se apoya en Larrea y Diego. Así, cuando los jóvenes poetas españoles le comunican su intención de crear una nueva revista literaria, Huidobro

³⁹ Vicente Huidobro, “Espagne”, *L'Esprit Nouveau*, No. 18, París, noviembre de 1923. En Vicente Huidobro, *Epistolario .Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre 1918-1947*, p. XVIII. Original en francés, la traducción es mía.

ve en la empresa la vía para hacer propaganda creacionista tanto en España como en América y fertilizar al fin el árido campo de la literatura en lengua española. Por ello, ante la propuesta de Larrea y Diego, el chileno insiste en que la publicación debe funcionar como estandarte creacionista y les aconseja:

Pienso que si realizan esta idea deben poner como título a la revista algo que sea como nuestra bandera para España y América Española y que se relacione con lo que nosotros más podemos amar en el mundo. Sería un hermoso título: CREAR o algo por el estilo que muestre nuestras intenciones y nos distinga de la chusma inmediatamente.⁴⁰

En el contexto de las relaciones de Huidobro con Juan Larrea y Gerardo Diego, especialmente con el primero, es visible que en el citado artículo “Espagne”, detrás de la postura políticamente correcta de reconocer los avances de cierta parte de la comunidad intelectual española, opera la intención de dar un espaldarazo internacional a sus dos jóvenes seguidores creacionistas. Al tener en cuenta esto, no sorprende que años después, en carta a Larrea, Huidobro olvide a esos “escritores de primer orden” españoles y reitere el menosprecio que le inspira la literatura ibérica:

España no me interesa, quiero decir la España literaria. La otra me interesa muchísimo. Toda la intelectualidad española para mí se reduce a una sola persona. Juan Larrea. Tú lo sabes muy bien. El resto me parece igual que Bolivia.⁴¹

Pero si al inicio de la década de los años 30 la opinión de Huidobro sobre los méritos de la poesía de su tierra natal pasa de la descalificación al elogio, para referirse a ella como “la mejor hoy día en el habla castellana”,⁴² no sucede lo mismo en su juicio sobre la lírica

⁴⁰ Vicente Huidobro, carta a Juan Larrea y Gerardo Diego (18 de mayo de 1922). En Vicente Huidobro, *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre 1918-1947*, pp. XXIV.

⁴¹ Vicente Huidobro, carta a Juan Larrea (5 de julio de 1935). *Ídem*, p. XIX.

⁴² Vicente Huidobro, carta a Rosamel del Valle, (París, 23 de noviembre de 1930) En *Obra Poética*, p. 1670.

española, a la cual continuará desdeñando por mucho tiempo. Un ejemplo es la entrevista de 1939 para el diario chileno *La Nación*, en la cual Huidobro se declara optimista respecto a la poesía chilena, que “está entrando por buen camino” gracias a “un grupo de nuevos poetas que tratan de superarse y de no dejarse llevar por la facilidad”. Paralelamente, en el mismo texto, el autor se dedica a deplorar los vicios de la lírica hispana de ese momento al afirmar que los poetas españoles “carecen de imaginación y de inteligencia poética”, pues:

...todos los escritores españoles de hoy escriben con un tono engolado, que parece salido de otros siglos, en un estilo tieso, rígido, con carrasperas de fantasmas y de frío, de catedrales o humedad de cementerios. Por eso la literatura española tiene tan poca vida.⁴³

El balance muestra que para Vicente Huidobro la cultura americana de inicios del siglo XX carece de sustancia propia para ofrecer a la cultura universal, a tal grado que el continente ha generado apenas dos poetas, Edgar Allan Poe y Rubén Darío. Para el líder creacionista la literatura “Sur-Americana” se arrastra lastimeramente detrás de los logros europeos, además de que considera a la raza chilena como una estirpe semi-imbécil, incapaz de asimilar la modernidad que emana de la Europa rubia. Y si acaso existen en Hispanoamérica algunos poetas de valor, éstos no lo son por su mera condición de americanos, sino por haber declarado su simpatía por el proyecto creacionista. Ante el desalentador panorama considera que la mejor solución para subsanar el atraso de la cultura americana es la importación de artefactos modernos y promover la migración masiva de europeos rubios.

⁴³ “Entrevista a Vicente Huidobro”, sin firma, *La Nación*, Santiago, 28 de Mayo, 1939. En René de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, p. 85.

¿Se puede entonces considerar a Vicente Huidobro como una especie de apátrida, un traidor a su condición de americano, en suma, un racista reaccionario obnubilado por el brillo de la modernidad europea? Frente a una personalidad compleja como la de Huidobro, la respuesta no puede ser sencilla y más bien habría que considerar las particularidades del caso en el contexto de las ideas estéticas y políticas del poeta.

Evidentemente para el Huidobro de inicios de los años 20, la situación cultural de Chile y América era en general desastrosa y poco esperanzadora. Las acerbas críticas que lanzaba contra el continente iban desde afirmar que la cerrazón para aceptar las innovaciones artísticas, como su propio creacionismo, tienen su origen en una especie de tara racial, la cual sólo se podría solucionar mejorando la raza mediante la migración masiva de europeos del norte. Frente a las acusaciones de antipatriota, el poeta responde que por el contrario, sus críticas surgen desde el profundo dolor de alguien que ama a su patria, porque, dice: “este es el verdadero patriotismo: dolerse de los defectos, llorar sobre los vacíos y anhelar y luchar para extinguir esos defectos y esos huecos”.⁴⁴ Aunque afirmaciones de este tipo parecen provenir de una personalidad hipócrita o un poco esquizoide, para comprenderlas mejor es necesario considerar que para el Huidobro de esa época se trataba de una expresión coherente con sus ideas acerca de la relación entre la literatura y lo social.

Durante toda la década de los años 20, para el poeta creacionista los campos literario y social pertenecían a dos esferas separadas y sus posturas en un tema no tenían relación con el otro. De ahí su énfasis en la citada carta a Rosamel del Valle, cuando advierte que reivindicar la poesía chilena de fines de los años 20 como la mejor en habla

⁴⁴ Alberto Rojas Jiménez, “Vicente Huidobro: París 1924”. En René de Costa, *op. cit.* pp. 74-75.

castellana no es una impostación nacionalista, pues aclara: “Ud. sabe que yo no digo estas cosas por patriotismo, ni creo en patriotismo, sobre todo en este terreno.”⁴⁵ Esta distinción entre literatura y asuntos políticos es una postura de la cual Huidobro hacía fe pública para esa época, pues aunque en sus artículos o entrevistas de entonces pocos o nulos rastros del tema encontramos, en la esfera privada así lo sostenía.

Un ejemplo se desprende de la referencia a cierta reunión en un café de París a la cual asistían, además de Huidobro, el político peruano Raúl Haya de la Torre, el también peruano César Vallejo, el español Juan Larrea y el dibujante centroamericano Toño Salazar, en la cual se abordó la relación entre la literatura y la política.⁴⁶ Según la crónica que hace César Vallejo del encuentro, Raúl Haya de la Torre sostenía que la presencia de factores políticos es lo que confiere a la obra literaria su mayor belleza, tesis que el chileno rebatía tajante, pues:

Haya de la Torre opina que los factores de belleza más grandes de toda obra artística han sido siempre factores políticos. En concepto de Haya de la Torre, el Quijote es un político sin fuerza para imponer sus ideales de gobierno: el fondo de la "Divina Comedia" no es otra cosa que un formidable ensayo de organización social, y "Antonio y Cleopatra" de Bernard Shaw pone de manifiesto la excelencia de los métodos de conquista de la Gran Bretaña. Pero Vicente Huidobro encuentra del todo inadmisibles estas apreciaciones de Haya de la Torre y sostiene, por su parte, que en el arte no tiene nada que ver la política, aparte de que el caso del "Quijote", de la "Divina Comedia" y de "Antonio y Cleopatra", no explica nada, puesto que son tres obras estúpidas y, a lo más, mediocres.⁴⁷

Si bien César Vallejo, quizá por la amistad con Huidobro, omite pronunciarse sobre la postura del chileno, la polémica es avivada por el también peruano José Carlos Mariátegui,

⁴⁵ Vicente Huidobro, carta a Rosamel del Valle, (París, 23 de noviembre de 1930). En *Obra Poética*, p. 1670.

⁴⁶ Los detalles de los asistentes los ofrece el propio Raúl Haya de la Torre en “Nuestro frente intelectual. Mensaje para la revista *Amauta*, Lima (1926)”, en *Obras completas*, Vol. 1, p. 120.

⁴⁷ César Vallejo, “Montaigne sobre Shakespeare”, *Mundial*, Lima, No. 334, 5 de noviembre de 1926. En César Vallejo, *Artículos olvidados*, p. 126.

quien aprovecha para lanzar una aguda crítica a la posición del chileno, la cual considera evasiva y aristocratizante:

...Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aseveración es tan antigua y caduca en sus razones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discutir sobre política, economía y religión. En esta, como en otras cosas, estoy naturalmente con Haya de la Torre. Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del Palais Bourbon, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, para Haya y para mí, que la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la historia. En las épocas clásicas, o de plenitud de un orden, la política puede ser sólo administración y parlamento; en las épocas románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer plano de la vida. Así lo proclaman, con su conducta, Louis Aragon, André Breton y sus compañeros de la “revolución suprarrealista” –los mejores espíritus de la vanguardia francesa–, marchando hacia el comunismo.⁴⁸

Además de la censura a la postura apolítica del chileno, Mariátegui dedica un par de picotazos al ego literario de Huidobro; el primero, al colocarlo en la nómina de poetas ultraístas, con quienes para entonces tenía una muy mala relación; el segundo, al poner como ejemplo deseable del poeta comprometido con la política las acciones de poetas surrealistas con los cuales el chileno había también polemizado agriamente. A pesar de las críticas en su contra, no existe noticia de que Huidobro haya contestado al texto de Mariátegui, silencio que hablaría sobre la poca importancia que el chileno daba al tema de la relación literatura-política.

Sobre el tema, Luis Navarrete Orta afirma que se pueden diferenciar dos etapas en la biografía literaria del chileno, en las cuales su concepción de la relación entre estética y política se modifica sustancialmente. La primera etapa comprende desde los inicios literarios de Huidobro hasta la publicación definitiva de *Altazor*, esto es, de 1912 a 1931.

⁴⁸ José Carlos Mariátegui, “Arte, Revolución y Decadencia”, *Amauta*, Lima, No. 3-4, 1926. En Nelsón Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, p. 195.

Esta primera fase se caracteriza por la búsqueda intelectual de una poética propia y original, desde unos primeros tanteos modernistas, hasta llegar a la teorización creacionista, durante la cual sus “preocupaciones básicas son de carácter artístico-formal”.⁴⁹

Navarrete Orta fija la segunda fase del desarrollo huidobriano entre los años de 1931 a 1941 y señala que ésta se caracteriza por que en ella se diluyen las preocupaciones de tipo teórico-formal y el énfasis da un viraje hacia “las relaciones del arte y el artista con la realidad social”. En esta época, afirma el crítico, los módulos estéticos-ideológicos de Huidobro se vinculan a las fuerzas sociales y resume:

No es casual que la parábola que describe este proceso intelectual comience cuando Huidobro se vincula de modo más directo con su entorno político-histórico, y todo lo que le rodea comienza a funcionar como un polo de atracción más poderoso que la cultura en sí, en la literatura en cuanto tal, que el arte y sus achaques.⁵⁰

Como breve muestra de las actividades político-sociales que Huidobro emprende a partir de los años 30, se puede mencionar su afiliación al Partido Comunista chileno y sus labores de apoyo a éste, su adhesión al Frente Popular Chileno, sus artículos en el diario *La Opinión* en contra del fascismo y su participación en la Guerra Civil Española al lado de los republicanos.⁵¹ Al calor de esta actividad política, Huidobro modificará sus opiniones acerca de la separación radical entre la literatura y la política, a tal grado, que ya como militante comunista, intentará establecer un diálogo entre sus ideas estéticas y los principios del realismo social, tal como lo hace en el ensayo “Nuestra barricada” que incluye como una especie de programa teórico en su revista *Total* (1936):

⁴⁹ Luis Navarrete Orta, “Huidobro: la lucha entre el juego y el fuego”, p. XLI.

⁵⁰ *Ídem*, p. XLII.

⁵¹ Paulina Cornejo, “Cronología huidobriana”, p. 101-103.

Ningún marxista verdadero puede negar que el arte tiene su propio campo de realización e investigación.

Admitido esto, fuerza nos es constatar que el problema del arte revolucionario, del arte proletario, del arte de propaganda, ha sido mal planteado y debemos enmendar cuanto antes los errores de perspectiva y de fondo que perturban su auténtico planteamiento.

Siendo el artista un ser especialmente sensible y adivinatorio, es muy lógico que sienta más fuertemente que otros hombres los problemas de su tiempo. Ahora bien, cuando estos problemas se presentan de un modo apremiante, tan vital como hoy, el poeta se verá obligado a abandonar sus tareas de orden puramente estético, sus experiencias en el desarrollo de su oficio, y tendrá que salir de su propio campo para sumar sus energías, para prestar ayuda a los hermanos que trabajan por la revolución en otra barricada. Luego, cuando el momento de lucha sea menos urgente, cuando haya triunfado el ideal proletario, volverá a su labor, que es seguir desarrollando la cultura, crear nuevas formas y nuevas esencias para ensanchar el espíritu.⁵²

Sin embargo, como advierte el propio Navarrete Orta, el aspecto formal-esteticista y el político-ideológico de Huidobro no se presentan como una ruptura tajante, sino que a lo largo de la biografía del poeta ambos aspectos se imbrican dinámicamente contaminándose mutuamente. Un ejemplo claro de ello es la publicación en 1923, aún en plena etapa formalista-teórica, del panfleto *Finnis Britannia* [sic] donde el poeta elabora un fuerte discurso contra el imperialismo británico y reivindica el derecho de sus colonias a la vida independiente. Otro caso es su participación en la agitada vida política de Chile, cuando regresa de Europa, en abril de 1925, que culmina con su campaña como candidato a la Presidencia. Además, en este año, a manera de vehículo de propaganda con visos nacionalistas, Huidobro edita la revista *Acción*, en la cual, como advierte René de Costa, los procedimientos retóricos y tipográficos de la vanguardia coexisten con el discurso patriótico. Así, en la presentación del programa político de *Acción*, en un tono que recuerda un inflamado estilo vanguardista, Huidobro clama:

⁵² Vicente Huidobro, “Nuestra barricada”, *Total*, No. 1, 1936. En René de Costa, *Huidobro: Los oficios de un poeta*, p. 32.

Que este diario sea una bandera bajo la cual vengan a cobijarse todos los hombres sanos del país.

Llamamos a toda la juventud chilena desde Tacna a Punta Arenas, a toda la juventud entusiasta y no contaminada por la política. Unamos nuestros esfuerzos para depurar el país, quemar lo que hay que quemar, destruir lo que hay que destruir y crear luego un Chile nuevo y grande que sea sorpresa y ejemplo en el mundo civilizado.⁵³

A pesar de la apreciación de ambos críticos, es importante señalar las contradicciones entre el discurso estético y político de Huidobro, pues llama la atención que para los años de 1925 y 1926, época en que el poeta afirmaba la incapacidad genética de la raza chilena para apreciar las innovaciones artísticas, al mismo tiempo, en sus escritos políticos reivindicaba su amor nacionalista hacia una patria chilena que anhela ver como “sorpresa y ejemplo” para el mundo civilizado. Sin embargo, quizá para el Huidobro de mitad de los años 20 no habría tal contrasentido, pero sólo si se mira la situación desde la perspectiva personal del poeta, para quien, como referían Haya de la Torre y Vallejo, la literatura y la política eran como agua y aceite. En este sentido parece correr la aclaración que Huidobro hacía a Rosamel del Valle, cuando le advierte que en asuntos de letras, él no cree en patriotismos.⁵⁴

Otro aspecto a destacar en el discurso político que para mitad de los años 20 sostenía Huidobro, es el hecho de que éste se formula en términos de cierto nacionalismo exaltado que ve al resto de las naciones americanas no con fraternidad sino como competidoras que, encaramadas en el tren del progreso, dejan atrás a la patria chilena. Así se lamenta en el “Balance patriótico”, que difunde a través de la militante revista *Acción*:

⁵³ Vicente Huidobro, *Acción*, No. 1, 5 de agosto de 1925. En René de Costa, *Huidobro: Los oficios de un poeta*, p. 28.

⁵⁴ Vicente Huidobro, Carta a Rosamel del Valle (París, 23 de noviembre de 1930), en Vicente Huidobro, *Obra Poética*, p. 1670.

Los países vecinos pasan en el tren del progreso hacia días de apogeo y de gloria. El Brasil, la Argentina, el Uruguay ya se nos pierden de vista y nosotros nos quedamos parados en la estación mirando avergonzados el convoy que se aleja. Hasta el Perú hoy es ya igual a nosotros y en cinco años más, en manos del dictador Leguía, nos dejará también atrás, como nos dejará Colombia, que se está llenando de inmigrantes europeos.⁵⁵

En la misma tónica, líneas adelante, el autor lamenta también los supuestos despojos territoriales de los que Chile había sido víctima por parte de sus vecinos: “Tenemos fama de imperialistas y todo el mundo nos mete el dedo en la boca hasta la campanilla. Nos quitan la Patagonia, la Puna de Atacama, firmamos el Tratado de Ancón, el más idiota de los tratados, y nos llaman imperialistas.”⁵⁶

Así pues, para 1925, cuando Huidobro aborda asuntos de arte y literatura se expresa en términos negativos tanto de la cultura chilena como de América toda, pero cuando lo hace en la esfera de la política, adopta un discurso que exalta su fe en la grandeza de la patria que debería alzarse por encima del resto de las naciones sudamericanas. El patriotismo de Huidobro es estrictamente político y adquiere timbres nacionalistas cuando quiere ver a Chile por encima del resto de las naciones y por ello lamenta que sus vecinos americanos logren un mayor índice de progreso y que además lo sobajen en disputas fronterizas. Imposible percibir en este discurso algún viso de integración americanista.

Es así que, deberán pasar todavía algunos años para que el discurso político de tono nacionalista-competitivo de Huidobro adquiriera algún matiz donde la idea de la integración latinoamericana pueda hacerse visible, lo cual no sucede sino hasta el primer tercio de la década de los años 30, es decir, cuando la biografía de Huidobro ofrece un visible viraje hacia la militancia política de izquierda. En esta época, quizá influenciado por el

⁵⁵ Vicente Huidobro, “Balance patriótico”, *Acción*, No. 4, 8 de agosto de 1925.

⁵⁶ *Íbid.*

internacionalismo marxista, el chileno publica su “Manifiesto a la juventud Hispanoamericana”, donde propone la integración de Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay en la República de Andesia.⁵⁷

El discurso integracionista alcanza su cota máxima hacia 1938, cuando el autor de *Altazor* publica en Santiago un artículo con el sugerente título de “América para la humanidad. Internacionalismo y no americanismo”. En este texto, Huidobro se refiere, ahora sí, a todo el continente americano como un conjunto unitario en el cual deposita su confianza para que en un deseable futuro se incorpore destacadamente al concierto de las naciones. No obstante, manifiesta también su temor de que al reivindicar las posibilidades de futuro de América se incurra en algo similar a los nefastos nacionalismos al estilo de Alemania, Italia y Japón, pues advierte que un nacionalismo americano sería igual a cualquier nacionalismo, porque:

Nadie niega que en América puede nacer una gran cultura, pero ella ha de ser de carácter universal, ella se formará recibiendo lo bueno de todas partes y no cerrando las puertas y las ventanas a todos los vientos del mundo.⁵⁸

El Huidobro militante de finales de los años 30 ve con simpatía los movimientos juveniles que exaltan al continente americano como el laboratorio donde se construye la humanidad del futuro, pero reconviene a éstos sobre los peligros de propalar un americanismo a

⁵⁷ El referido manifiesto habría sido publicado en la revista barcelonesa *Europa*, la referencia la tomo de la revista *Poesía, Revista ilustrada de información poética*. No. 30-31-32, p. 317. En este mismo número de *Poesía*, aparece el indicio de un pronunciamiento previo de Vicente Huidobro sobre el tema de la integración americana, pues con motivo de una visita a Nueva York, en su edición del 7 de julio de 1927, *La Prensa*, diario local editado en español, publica un entrevista con el poeta en la cual éste declara, según el encabezado, que: “La sede del panamericanismo no debería estar en Washington, sino en Montevideo”, p. 251.

⁵⁸ Vicente Huidobro, “América para la humanidad. Internacionalismo y no americanismo”, *La Opinión*, Santiago, 3 de junio de 1938. En *Obras completas*, p. 880.

ultranza y, como una medida profiláctica ante el riesgo de reproducir los peores vicios de la vieja Europa, pide apostar mejor por una visión internacionalista y universal, porque:

América debe ser el campeón del internacionalismo en estos tiempos de confusiones y regresiones. Lo creo firmemente y quiero repetirlo una y cien veces a todos mis amigos americanos. Si América quiere jugar un rol histórico en el siglo veinte, este es su rol, sembrar en el mundo el sentimiento internacional, la idea de la colaboración humana sin distinción de razas y fronteras.⁵⁹

En suma, es en la década de 1930, durante la etapa de su viraje a la izquierda, cuando Huidobro manifiesta haber recobrado alguna “fe en el continente”; pero es hasta la siguiente década cuando aparece en su discurso político alguna propuesta de integración entre las distintas naciones americanas, cuando expresa su convicción de que en “América ha de nacer una gran cultura”, sin embargo, acota, esta grandeza no debe fundarse sobre un falso americanismo, sino sobre un vocación universalista que trascienda distinciones de raza o fronteras.

1.3 “Se debe escribir en una lengua que no sea la materna”

Para mitad de los años 20, Vicente Huidobro, al tiempo que escribía en francés y se jactaba de ser incluido en antologías de poesía en esa lengua, también vilipendiaba la pobreza de la literatura americana. ¿Serían estas prácticas suficientes para considerar al poeta chileno un antipatriota o un ingrato que desdeña las tierras que le vieron nacer y que, obnubilado por el esplendor de la modernidad europea, reniega de sus raíces americanas?

⁵⁹ *Ibid.*

Para abordar el problema, se hace indispensable analizar el devenir de las ideas del poeta chileno en su contexto de escritor americano que se sabe a la vez ajeno y participe de la cultura occidental de raíz europea, circunstancia que moldeará una relación problemática con conceptos como patria, identidad nacional, americanismo y cosmopolitismo.

Si bien es cierto que, como señala Octavio Paz, la tensión entre cosmopolitismo y americanismo comienza para los escritores americanos con la llegada misma de la cultura europea y es tempranamente el caso de Sor Juana Inés de la Cruz el más visible, para la generación de Vicente Huidobro, el problema adquiere un nuevo envión proporcionado tanto por la inmersión de los países latinoamericanos en la modernidad tecnológica como por la irrupción de los vanguardismos europeos que llegan acompañados de su mito de renovación.

Así, cuando Paz revisa la genealogía de la manifestación vanguardista en la América española, advierte que ésta se ve marcada por la tensión histórica entre la tendencia americanista y la aspiración cosmopolita, tensión expresada correlativamente como el debate entre un estilo literario coloquial-autóctono o asumir un estilo culto, de carácter universal. Por tanto, refiere que si para los modernistas hispanoamericanos de finales del siglo XIX, la tendencia predominante en la fase inicial es el cosmopolitismo, para los primeros años del XX, el discurso literario orienta mayoritariamente hacia el regionalismo o provincialismo. Por tanto, las nuevas promociones de escritores verán en el universalismo la vía para diferenciarse de la generación anterior:

...la alternativa extrema fue la aparición de un nuevo cosmopolitismo, ya no emparentado con el simbolismo, sino con la vanguardia francesa de Apollinaire y Reverdy. Como en 1885, el iniciador fue un hispanoamericano: a fines de 1916 el joven poeta chileno Vicente Huidobro llega a París y poco después, en 1918 y en Madrid,

publica *Ecuatorial* y *Poemas árticos*. Con esos libros comienza la vanguardia en castellano.⁶⁰

Tenemos entonces que Huidobro es el primero en despuntar entre los jóvenes de su generación que experimentan la necesidad de modificar el campo cultural americano que se les ofrece y sienten la necesidad de rebelarse frente a cánones y dogmatismos que los asfixian. En este ánimo de ruptura, como apunta Luis Navarrete Orta, el chileno rechaza el autoctonismo y opta por “una renovación más radical, de orientación cosmopolita, que privilegiaba las búsquedas formales.”⁶¹

Como caso emblemático del problema de la relación del escritor americano con la cultura universal, el de Huidobro ha sido estudiado críticamente desde diversas lecturas. Entre estos acercamientos, Gloria Videla formula el problema de la tensión americanismo-cosmopolitismo al interior de la vanguardia hispanoamericana al señalar que ésta no posee una identidad única, sino que se manifiesta plural y dinámicamente a través de lo que ella llama diferente “direcciones” que apuntan hacia múltiples paradigmas.

Una de estas direcciones, de la cual presenta como ejemplo el creacionismo de Huidobro, es la convergencia entre la poesía autónoma y el cosmopolitismo. En el creacionismo huidobriano, dice la autora, el yo lírico emerge como un yo “cósmico, ubicuo o sintetizador de confluencias”, poseedor de una visión aérea, totalizadora, que “le permite abolir las distancias y aunar tiempos distintos”.⁶²

Por su parte, Ana Pizarro señala que, como todo producto de la cultura hispanoamericana, el creacionismo de Huidobro está marcado por el colonialismo, lo cual

⁶⁰ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 201.

⁶¹ Luis Navarrete Orta, “Vicente Huidobro: la lucha entre el juego y el fuego”, p. XXII.

⁶² Gloria Videla, *Direcciones...*, Vol. I, pp. 41-59.

se hace patente en un carácter europeizante que tiene como trasfondo la negación y evasión de su origen americano. Sin embargo, paradójicamente, es gracias a la adopción de procedimientos de las vanguardias europeas como el poeta chileno logra expresar su origen americano. De acuerdo con el análisis de Pizarro, el creacionismo se caracteriza por la búsqueda de una dimensión cósmica de la poesía, dentro de la cual se encuentra subyacente la visión del mundo del poeta chileno. Esta actitud cósmica, afirma, muestra también el arraigo profundamente americano del autor, ya que:

Este carácter (cósmico) es una visión del mundo propia del hombre primitivo, una visión del mundo natural que responde a un proceso de integración. Es el contacto del hombre con una naturaleza avasalladora que toma una andadura gigantesca y a veces lo destruye y que es un contacto propiamente americano.⁶³

La apreciación de esta ambivalencia entre cosmopolitismo y americanismo aparece con frecuencia en las evaluaciones críticas de la obra huidobriana. Por ejemplo, Pablo Neruda, en un artículo que escribe a 20 años de la muerte del chileno, señala “los encantadores artificios de su poesía afrancesada”, pero al mismo tiempo lo reconoce como un “poeta clásico de nuestro idioma”.⁶⁴ A su vez, otro premio Nobel, Octavio Paz, reconoce el carácter y potencia seminal de la poesía de Huidobro, pero en su ponderación advierte que es precisamente en el alcance internacional del lenguaje poético del chileno donde se encuentran sus limitaciones, pues considera que su lenguaje, “más visual que hablado”, no es “el idioma de una tierra, sino de un espacio aéreo.”⁶⁵

Para entender mejor este aparente desarraigo del poeta chileno, que lo lleva a evadir los temas localistas y desdeñar ciertas expresiones de la literatura hispanoamericana, es

⁶³ Ana Pizarro, “El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes”, pp. 229-248.

⁶⁴ Pablo Neruda, “Búsqueda de Vicente Huidobro”, p. 115.

⁶⁵ Octavio Paz, *Los hijos...*, p. 201.

importante explorar las teorías poéticas de su época creacionista, en las cuales formula expresamente su renuncia a cualquier localismo literario para buscaren su lugar una voz universal.

Es así que en este ánimo universalista Huidobro declara en el prefacio a *Altazor* su convicción de que “se debe escribir en una lengua que no sea materna”, máxima que sintetiza la que fue precisamente una de sus principales prácticas escriturales y la cual habría que entenderla como el eje de la poética creacionista.

Antes de examinar los alcances de tal directiva, es menester detenerse en los avatares de la génesis de *Altazor*, reconocido por muchos como la obra cumbre de Huidobro. Aunque *Altazor o el viaje en paracaídas* tomó su forma definitiva hasta 1931, según las investigaciones documentales el gran proyecto venía construyéndose por lo menos desde 1919, lapso en que fue tomando diferentes títulos. La primera noticia que se tiene del libro procede del crítico español, Rafael Cansinos Assens, quien refiere que en su visita a Madrid de 1919, el poeta chileno era “portador de un libro todavía inédito, *Voyage en parachute*, en que se resuelven arduos problemas estéticos”;⁶⁶ posteriormente, en 1925 aparece en Chile una primera versión del señalado “prefacio”.⁶⁷ Pero es el propio Huidobro quien ofrece el último dato de la prehistoria del poema, pues en el manuscrito que escribió para la edición definitiva informa que:

En realidad este poema fue empezado en 1918 a [ilegible] raíz de la publicación de *Ecuadorial* (Madrid, Julio 1918) pero entonces sólo escribí el Prefacio y el Primer Canto. Todo el resto fue escrito en 1919 y corregido en 1920. En octubre de 1919,

⁶⁶ Rafael Cansinos Assens, “Vicente Huidobro”, *La Correspondencia de España*, 24 de noviembre de 1919. Citado según David Bary, “Sobre los orígenes de *Altazor*”, p. 114.

⁶⁷ David Bary señala que en 1925, aparece “*Altazor*. Fragmento de Un viaje en paracaídas. Traducción de Juan Emar”. *Op. cit.*, p. 114. Según la detallada bibliografía proporcionada por la revista *Poesía*, el avance apareció con el título de “*Altazor*. Fragmento de Un viaje en paracaídas. Traducción de Jean Emar”, en el diario *La Nación*, el 29 de abril de 1925, p. 7 y se trata de una anticipación del prefacio. (p. 399.).

Cansinos Assens habló de él en la “Correspondencia de España”. Equivocadamente dio a todo el poema el título del prefacio “Altazor o El viaje en paracaídas.”⁶⁸

Si hemos de creer en las fechas proporcionadas por Cansinos Assens y el propio autor, podemos asumir que las ideas poéticas presentes en la edición final de *Altazor* venían cocinándose desde una fase temprana de la obra huidobriana.

Sobre la posibilidad de otorgar a *Altazor* un carácter programático, ya la breve referencia de Cansinos Assens proporciona alguna pista cuando, quizá informado por el propio autor, refiere que se trata de un libro donde “se resuelven arduos problemas estéticos”, es decir, que el proyecto pretendería funcionar como un laboratorio poético. Por tanto, es de suponer que la directiva de escribir en una lengua que no sea materna fue uno de los ejes poéticos del chileno, pues desde sus primeros viajes a Europa, para 1917, comienza a escribir en francés, aunque un poco balbuciente al principio y con mucha ayuda de su amigo Juan Gris, el pintor español vecindado en París.

Sobre el origen de la premisa de renunciar a la lengua materna como vehículo de expresión poética no se puede sino especular qué fue primero, si la consigna programática o si acaso, movido únicamente por un afán europeizante, el chileno comienza a escribir en francés y en algún momento descubre en esa manera de escribir algún tipo de *excedente* estético.⁶⁹ Lo cierto es que la idea aparecerá de nueva cuenta en otras ocasiones, presentando desarrollos adicionales, al grado de convertirse en uno de los fundamentos del creacionismo.

⁶⁸ Vicente Huidobro, *Altazor de puño y letra*, p. 17.

⁶⁹ Un caso similar sería el del irlandés Samuel Beckett, quien afirmaba que había decidido escribir en francés en busca de “empobrecer” aún más su estilo. Javier Ortiz García, “Samuel Beckett se traduce a sí mismo”, p. 73.

Recordemos en este punto el plan de ruta poético trazado por el joven Huidobro cuando afirma que sus ambiciones literarias fueron evolucionando, desde la intención de ser el mejor poeta de su país; luego, el mejor poeta de su lengua; hasta pretender ser el mejor poeta de su tiempo. En otras palabras, la aspiración de Huidobro era la de convertirse en poeta universal. Con esta idea en mente, era indispensable que lograra dotar a su proyecto creacionista de combustible con alcances universalistas, mismo que encontrará su mejor formulación precisamente en la idea de que el poema creado, en la medida en que aspira a eliminar los accidentes ajenos a la esencia poética, como el del idioma, debe poseer una cualidad de traductibilidad absoluta. Por ello, para 1925, en el manifiesto “El Creacionismo”, explicaba que:

Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas. [...] Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial.⁷⁰

Según esta argumentación, los fundamentos poéticos de un poema creacionista debían permanecer inmutables, sin importar que fueran escritos en español o francés (como es su propio caso), pues en la esfera del absoluto poético los detalles lingüísticos deberían ser secundarios. Este modelo permitiría entonces a Huidobro asegurar como un hecho que la poesía creacionista “adquiere proporciones internacionales, pasa a ser la Poesía, y se hace accesible a todos los pueblos y razas, como la pintura, la música o la escultura.”⁷¹

⁷⁰ Vicente Huidobro, *Poética y estética creacionistas*, pp. 166-168. Se publica originalmente en el libro *Manifestes* (1925), incluido en *Obras Completas*, Tomo 1, pp. 731-740.

⁷¹ *Ídem*.

Aunque algunos años más tarde, en 1929, el mismo programa aparece en el prólogo del *Mío Cid Campeador*, cuando Huidobro elabora un discurso en contra de las constricciones que el idioma impone a la creación. En su alegato, por demás significativo si consideramos que el Cid es el héroe de la hispanidad, el chileno advierte que en su obra usa toda clase de americanismos, galicismos y hasta giros afrancesados por el puro placer estético de hacerlo, pues encuentra esas expresiones más hermosas que sus equivalencias hispánicas. Más aún, afirma que el castellano es “una lengua bastante pesada, tiesa, amojamada, y que un poco de soltura y rapidez no le haría mal.” Se pronuncia en contra de la pretendida pureza de los diferentes idiomas y en su lugar propone un mestizaje lingüístico universal o una especie de anarquismo lingüístico, gracias al cual las lenguas se invadan mutuamente y que “las palabras pasen como aeroplanos por encima de las fronteras y las aduanas y aterricen en todos los campos”. Gracias a este programa de comunidad idiomática, Huidobro prevé la posibilidad de alcanzar el ideal liberador de una lengua universal y profetiza que: “Acaso a fuerza de invadirse las lenguas lleguemos a tener algún día un solo idioma internacional y desaparezca la única desventaja que presenta la Poesía entre las otras artes.”⁷²

A partir de estos alegatos, no es difícil encontrar en el proyecto poético huidobriano similitudes con las tesis de Walter Benjamin cuando en su trabajo sobre la traductibilidad apostaba por la necesidad de buscar un estado de pureza universal de la lengua que supliera las carencias de cada idioma por separado.⁷³ También resuenan otros proyectos vanguardistas, como la *panlengua* creada por el argentino Xul Solar.

⁷² Vicente Huidobro, *Mío Cid Campeador*, pp. 20-21.

⁷³ Walter Benjamin, “La tarea del traductor”.

Al respecto, recordemos que cuando Octavio Paz destaca el ideal universalista de Huidobro, refiere que el poeta chileno confecciona un lenguaje internacional, “más visual que hablado”. Una muestra de esta discursividad poética que se proyecta hacia la plástica se encuentra en los caligramas y poemas pintados con los que experimentaba Huidobro y en los cuales aspiraba a explotar una dimensión de pluralidad semiótica.⁷⁴

Por lo tanto, el hecho de que el Huidobro de inicios y mitad de los años 20 se muestre reacio a adoptar una defensa o promoción de los poetas chilenos o latinoamericanos e incluso a reconocerles alguna valía, puede entenderse bajo la consideración de que en ese entonces estaba convencido de que para ser el mejor poeta de su tiempo debía vencer las barreras idiomáticas a través de un proyecto poético de alcance universal: el creacionismo. En este sentido, es comprensible que el poeta chileno viera con desconfianza la idea de confeccionar una selección de poetas bajo la etiqueta de “Latinoamérica”, como le solicitaban en su momento los editores de *L’Esprit Nouveau*, pues ello contribuiría a reafirmar las barreras nacionales o idiomáticas, en detrimento de su propio ideal universalista.

Otro síntoma del ideal universal-internacionalista del chileno se manifiesta en sus proyectos editoriales de la época, en los cuales aspiraba a borrar las barreras idiomáticas, de ahí que su primera revista editada en Europa, *Creación* (1921), se presenta con el subtítulo de “*Revista Internacional de Arte*”, en la cual ofrece una pluralidad de idiomas y autores. Francés, español, inglés, italiano y alemán son los idiomas que aparecen y bajo las firmas de Schoenberg, Braque, Gleizes, Gris, Lipchitz y Picasso se tratan temas de poesía, música

⁷⁴ Al respecto es recomendable el trabajo sobre la traductibilidad como parte del proyecto poético huidobriano de Núria D’Aspre. “La traducción como dispositivo ‘creacionista’ en la poética de Vicente Huidobro: el poema-pintado Moulin y sus versiones”, pp. 95-115.

y plástica.⁷⁵ Sin embargo, el esquema internacionalista no funciona y la siguiente entrega de la revista aparece sólo en francés con el título *Création* y el breve subtítulo de *Revue d'Art*.

Puede verse pues que la insistencia de Huidobro por crear revistas forma parte del afán por establecerse como líder en la escena de las nuevas tendencias del arte internacional, este anhelo de liderazgo se combina con el aspecto universalista del escritor, pues entiende que para ser el primer poeta de su tiempo, una estrategia obligada es contar con una cofradía de seguidores. No obstante, la propia personalidad del chileno lo convierte, como alerta De Costa, en una “personalidad disolvente”, pues a la vez que busca conformar un grupo de poetas afines, se coloca a sí mismo por encima de los demás, como sucede en el primer número de *Creación*, donde inopinadamente lanza una proclama que descalifica a sus propios compañeros:

A todos aquellos que no conocen mi obra y constantemente me están preguntando qué diferencia hay entre mí y los otros poetas, respondo aquí: los otros poetas son instrumentos de la naturaleza y yo hago de la naturaleza mi instrumento.⁷⁶

El resultado es que en el afán por construir un grupo de avanzada literaria y conservar al mismo tiempo la primacía de su yo poético sobre la comunidad de poetas, enfrenta a Huidobro con una nueva tensión: por un lado, el chileno busca encabezar un grupo literario, si es internacional mejor, pero sólo a condición de que todas las acciones y productos del grupo se reconozcan como tributarias del patriarca creacionista, lo cual, eventualmente le dejará en cierta minusvalía cuando se trate de asumir empresas colectivas.

⁷⁵ René de Costa, *Huidobro: Los oficios de un poeta*, p. 21.

⁷⁶ Citado según René de Costa, *Huidobro...*, p. 22.

Sobre el tema, David Bary explica que Huidobro “apetece siempre formar un grupo; quiere ser la voz de un movimiento colectivo, pero a condición de que lo dicho sea producto y propiedad exclusivos de Vicente Huidobro y Compañía. Quería hacer y serlo todo”.⁷⁷

Puede afirmarse que entre la aspiración grupal-colectiva-universalista del creacionismo y la extrema individualidad de Vicente Huidobro existe una contradicción que lejos de resolverse dialécticamente, resulta en ocasiones infructuosa. Así, mientras el programa creacionista aspira a lograr ese lenguaje colectivo-internacionalista que libere a la Poesía y a todos los poetas de todas las barreras de nación o idioma, al mismo tiempo Huidobro se ve a sí mismo como una especie de elegido, como el único poeta con la visión y el talento de emprender tal tarea de alcances cósmicos. Por ello, concluye Bary:

De aquí su convicción personal de ser el primero en todo... De aquí su interés en un lenguaje verdaderamente original, desde sus primeros caligramas hasta *Altazor*, y en una poesía de ambiente verdaderamente cósmico, elementos que unidos a su convicción personal de ser el primero le indispusieron con otros artistas y críticos de bajos vuelos y de prejuicios de campanarios. De aquí, por fin, sus gestiones, casi siempre fracasadas, de crearse una situación de jefe de grupo, y de grupo a la altura de sus esperanzas.⁷⁸

El proyecto literario que Vicente Huidobro sostiene al menos hasta 1931 y que tiene su cenit en *Altazor*, es un complejo entramado de postulados teórico-poéticos y prácticas editoriales, marcado por una oscilación entre su aspiración universalista y una fuerte dosis de egocentrismo. Desde sus inicios, según él mismo afirmaba, Huidobro tenía claro que estaba llamado a ser, no el mejor poeta de su país, su continente o su lengua, sino el más grande poeta de su tiempo. Es decir, su búsqueda quería elevarse por encima de cualquier

⁷⁷ Bary, David. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. p. 34.

⁷⁸ *Ídem*, p. 33.

barrera social, geográfica o lingüística y para lograrlo va modelando su proyecto creacionista de manera tal que permita justificar teóricamente la posibilidad de lograr una poesía de alcances universales y hasta cósmicos.

En un esquema que pretende anular las identidades idiomáticas o de raza, es evidente que cualquier rasgo de localismo o autoctonismo de raigambre americanista operaría en contra de la pretendida identidad universal que buscaba el creacionismo. Por ello, es comprensible que Huidobro evada consistentemente cualquier intento por ser encasillado, ya fuera como poeta hispano, americano o chileno y, por tanto, denostará reiteradamente cualquier postura a favor de autoctonismo, de ahí sus duras críticas a la literatura de Chile o su poca estima de la literatura de América, ya sea sajona o hispana, así como sus ataques a la deplorable literatura española. Su horror a la identidad nacional llega incluso al grado de formularse en términos racistas.

Para Huidobro la ecuación era clara, si se es hispanoamericano no se puede ser universal y para ser universal hay que desprenderse de todo arraigo o marca de identidad localista, especialmente el idioma. Este modelo tiene sus consecuencias en la praxis literaria del escritor chileno, por ello, cuando se trata de realizar cualquier tarea a favor de la difusión de la literatura latinoamericana, como se lo solicitan los editores de *L'Esprit Nouveau*, Huidobro evade el asunto y aprovecha la tribuna para defender su propio proyecto personal. En ese mismo sentido, cuando se trata de iniciar tareas de promoción literaria, como el caso de las revistas, aspirará preferentemente por el enfoque internacionalista, como sucede con la primera época de *Creación*.

Será sólo hasta inicios de los años 30, luego de la *conversión* izquierdista de Huidobro, cuando aparece en el discurso del chileno el encomio del continente americano,

al cual exalta como la tierra del futuro, de la cual emergerá lo mejor de la humanidad. Pero aún en este momento el escritor rechaza hacer la defensa de América desde una postura nacionalista o localista y advierte que los americanos no deben aspirar a colocarse por encima de las demás naciones del mundo, sino a sumarse armoniosamente al concierto universal. Como se ve, en el discurso político de Huidobro persiste la aspiración universalista que había formulado para su poesía creacionista.

Recordemos como ejemplo el citado artículo donde el escritor pide hacer internacionalismo y no americanismo a ultranza. Es decir que, para este momento, aunque Huidobro exalta las cualidades de América, no lo hace desde la singularidad hipotética de lo americano, sino que prefiere hacerlo desde lo que considera los aspectos universales de la cultura americana.

Al constatar que los discursos poéticos y políticos de Huidobro se fundan en una aspiración siempre universalista, se puede advertir que la idea de conformar una antología poética que entre sus directrices tuviera como objetivo mostrar lo mejor de una nueva generación de poetas hispanoamericanos, es decir, postular una seña de identidad común entre los jóvenes vanguardistas, operaría para el poeta en contra de sus propios principios rectores.

Así, para el Huidobro de mitad de los años 20, el acto de afirmar frente al mundo la existencia de una poesía que además de nueva fuera netamente americana, como sería la intención implícita en el *Índice de la nueva poesía americana*, socavaría su aspiración de presentarse él mismo y su creacionismo como la realización de una *Poesía* universal, capaz de elevarse por encima de las distinciones de raza, fronteras o idiomas.

CAPÍTULO 2

UNA ALIANZA VANGUARDISTA: LA RELACIÓN

BORGES-HIDALGO EN EL CONTEXTO DEL

ÍNDICE DE LA NUEVA POESÍA AMERICANA

Las nuevas generaciones americanas no han tenido hasta ahora su crítico, su verdadero crítico, su intérprete. Sólo dos hombres parecieron caracterizados para desempeñar esa misión: el argentino Jorge Luis Borges y el peruano José Carlos Mariátegui.

Alberto Hidalgo

Para la mirada actual los nombres de Jorge Luis Borges y Alberto Hidalgo presentan seguramente dimensiones asimétricas, pues si el primero es quizá el escritor hispanoamericano de mayor fama; el segundo resulta un autor casi desconocido fuera de los círculos académicos. Y sin embargo, en algún momento de su juventud, a mitad de los años 20, ambos escritores compartieron y compitieron por las marquesinas literarias en igualdad de condiciones.

El balance histórico de estos nombres nos deja, por un lado, al argentino Jorge Luis Borges, confeccionador de perplejas arquitecturas verbales, como celebridad mundial y conquistador de casi todos los premios literarios; por otro, tenemos al peruano y ahora marginal Alberto Hidalgo, otrora poeta furibundo y exquisito libelista, campeón –como afirmaba Macedonio Fernández–, en el deporte de hacerse odiar por todo mundo. No obstante la disparidad de sus destinos, ambos nombres han quedado enlazados en la

posteridad literaria como dos de las figuras asociadas al *Índice de la nueva poesía americana*.

¿Pero cómo es que estos nombres, en apariencia distantes, habrían de coincidir en este proyecto poético de aspiración continental? ¿Acaso personalidades que ahora se antojan lejanas, tendrían un interés compartido y equivalente por ofrecer una muestra de lo que consideraban la *nueva poesía de americana*?

Una revisión del efervescente panorama cultural de Argentina y en general de Hispanoamérica hacia mediados de los años 20 nos revela que tanto Borges como Hidalgo operan en su momento dinámicos liderazgos entre los grupos de jóvenes literatos y ambos aparecen como cabecillas de distintas empresas literarias. Y aunque el *Índice* es la tarea más visible en que los apellidos Borges e Hidalgo se enlazan, también compartieron posiciones en otras lides vanguardistas, como el original proyecto de la *Revista Oral*. Recuérdese además que en algún momento Hidalgo declarara su adhesión a *Proa*, la revista fundada y dirigida por Borges, donde apareciera como parte de la nómina de redactores, en cuyas páginas el argentino hace una reseña del poemario *Simplismo*,⁷⁹ obra de su colega peruano.

Dado el panorama de colaboración entre ambos autores, puede inferirse que entre los proyectos comunes estuviera la combativa promoción del arte *nuevo* de los jóvenes poetas de Hispanoamérica, a fin de insertarlo –e insertarse ellos mismos– en lo que debiera ser el renovado canon del arte americano, plan que tomaría forma en el *Índice de la nueva poesía americana*. Quizá como resultado del disparejo destino que la fama dedicó a estos

⁷⁹ Jorge Luis Borges, “*Simplismo, poemas inventados*, por Alberto Hidalgo”, *Proa*, segunda época, No. 15, enero 1925, pp. 52-53.

escritores, su relación literaria y los efectos que tuvo en el panorama cultural de su época han sido poco atendidos por los estudios literarios, pero dada la importancia de las empresas que compartieron, con la edición del *Índice* como punta de lanza, se hace necesario revisar esta historia fundamental para la vanguardia poética en lengua española. La interrogante sobre esta relación de alianza y desencuentro debiera apuntar, parafraseando a ambos poetas, hacia los improbables caminos que convergieron para encontrarlos o hacia la eficaz química del espíritu que operó en la pasajera, pero significativa reunión.

Mi hipótesis al respecto es que precisamente la colaboración entre ambos poetas se formula –y concluye también– como parte de ese liderazgo que ejercen en la comunidad vanguardista: primero los une la necesidad de construir empresas colectivas de gran alcance y luego los separa la misma urgencia de emerger como capitanes visibles en medio de la batalla cultural, pues ambos eran poseedores de un autoproclamado individualismo que paradójicamente es la fuerza que los mantiene unidos por unos instantes, para después lanzarlos en direcciones opuestas.

Mi segunda hipótesis es que la coincidencia entre ambos escritores por influir decisivamente en el campo cultural de su época resulta en la búsqueda de recursos y estrategias específicos para tal fin, tales como la publicación de manifiestos y revistas, el ejercicio de la crítica y, finalmente, la formulación de antologías poéticas, como el *Índice de la nueva poesía americana*, obra que busca expandir a nivel continental la influencia que ambos ejercían ya en el ámbito argentino.

2.1 El *Índice* de la ruptura

Quizá la empresa más visible de la colaboración Hidalgo-Borges es el *Índice de la nueva poesía americana*, antología de poetas hispanoamericanos de lo que ahora conocemos como vanguardia. En su ya citado estudio sobre la génesis del *Índice*, Carlos García afirma que una serie de “malentendidos” han rodeado desde siempre a esta antología, entre los cuales se incluye el reconocimiento a Borges y Huidobro como las principales figuras detrás del proyecto y autores de la selección de poetas. Esta percepción, afirma el investigador, es del todo errónea, pues el único promotor y principal o único autor de la selección habría sido el casi olvidado Alberto Hidalgo.⁸⁰

La investigación alrededor de la antología sirve a García para trazar algunos indicios de la relación entre Hidalgo con los dos co-autores del prólogo y afirma, como se apuntó en el capítulo anterior, que si bien el peruano solicita en una carta a Huidobro que le enviara tanto su parte del prólogo como algunos poemas de su autoría para incluir en la selección, éste nunca contestó el requerimiento, dato que el crítico toma como argumento para descartar cualquier participación del chileno en la obra, y sostiene que:

...nada más lejos de la verdad que esa atribución tripartita: la antología fue seleccionada exclusivamente por Hidalgo. La participación de Borges se redujo a un prólogo, y la de Huidobro ni siquiera a eso.⁸¹

En cuanto a la intervención de Borges, Carlos García señala que el argentino sí habría estado al tanto del proyecto, pero su contribución se limitó a la redacción del prólogo, quedando al margen de la selección de los poemas. Precisamente, alega García, una de las

⁸⁰ Carlos García, “El *Índice* de Hidalgo”, pp. 219-255.

⁸¹ *Ídem*, p. 219.

pruebas de que Borges no intervino en la selección es que en el *Índice* se incluyen poemas de una etapa superada en la producción del argentino:

...varias razones hablan en contra de que Borges propusiera la adopción de los poemas suyos que figuran en el libro. Uno de los argumentos más fuertes que avalan la tesis aquí defendida (es decir: que la selección fue de exclusiva responsabilidad de Hidalgo), es la inclusión en *Índice* de poemas de Borges que corresponden a una etapa superada de su producción y que éste había desechado años antes y excluido de sus libros, como “Rusia” (que ya no coincidía con su visión de lo poético ni de lo político), o de poemas que Borges había corregido en el intervalo, como los titulados “Atardecer”, integrados en *Fervor de Buenos Aires* en un poema más largo, “Atardeceres”.⁸²

Según García, la arbitraria selección que Hidalgo hace de los poemas de Borges causa el disgusto de éste y señala que “la selección de poemas de Borges por parte de Hidalgo parece haber agriado los ánimos entre ambos”,⁸³ y como apoyo a esta afirmación cita una carta que el poeta porteño envía a Macedonio Fernández (amigo en común con Hidalgo) hacia julio de 1926, en la cual le informa:

De Hidalgo sé que su *Antología* está en ciernes, muy en ciernes, y que la *Revista Oral* funcionará los jueves en la tarde en lo de Witcomb. Marechal, Bernárdez y yo nos hemos descartado. Yo ando un poquito en punta con Hidalgo; después te explicaré la cosa.⁸⁴

Según García, el uso de “su Antología (de Hidalgo)” para referirse a la obra, “desmiente la posibilidad de que Borges haya participado en la selección del material del *Índice*”.⁸⁵ A partir de estos indicios, García concluye que la decisión unilateral de Hidalgo de incluir ciertos poemas, sería la causa del malestar de Borges contra Hidalgo y la eventual enemistad entre ambos:

⁸² *Ídem*, p. 232.

⁸³ *Ídem*, p. 237.

⁸⁴ Citado según Carlos García, *op. cit.* p. 237.

⁸⁵ Carlos García *op. cit.*, p. 237.

Algunos indicios sugieren que el enojo de Borges por la selección que Hidalgo hiciera de sus poemas se prolongó bastante: tal sugieren su retiro de la *Revista Oral* (1926) y su no-participación en *Pulso* (1928), revista fundada en 1928 por Hidalgo...⁸⁶

El disgusto de Borges, aprecia García, adquiere un encono que dura décadas y se manifiesta reiteradamente en las alusiones mordaces contra Hidalgo que el argentino hace posteriormente en diferentes momentos. Uno de esos comentarios se registra incluso 57 años después de la publicación del libro, cuando en una charla de 1983, el autor de *El Aleph* se refiere al peruano como un “poeta menor”, que le habría presentado a José María Eguren, un “poeta mayor”.⁸⁷ Este resquemor de Borges, sería ampliamente correspondido por Hidalgo, quien a partir de la aparición del *Índice*, según informa García: “no perderá oportunidad de denostar y difamar públicamente a Borges, como lo hará repetidamente desde las páginas del diario ultracatólico *Crisol* y en el *Diario de mi sentimiento*, donde publica cartas abiertas tratándolo de plagiaro”.⁸⁸

Sin embargo, la tesis de Carlos García sobre la escasa o al menos marginal participación de Borges en la edición y selección de poemas para el *Índice* adolece de varios puntos problemáticos, el primero de ellos se vincula precisamente a la hipótesis de que el enojo de Borges con Hidalgo se deriva exclusivamente de que la selección de sus poemas se haya realizado sin consultarlo. Una pista del problema la ofrece el mismo Carlos García, pues en la citada carta de Borges, éste afirma que la “Antología de Hidalgo” está “muy en ciernes” y al mismo tiempo declara andar ya “en punta” con el peruano. La pregunta es ¿cómo es posible que Borges estuviera molesto con Hidalgo a causa de una

⁸⁶ *Ídem*, p. 236.

⁸⁷ Álvaro Sarco, “Borges y el Perú. (Entredichos con Alberto Hidalgo y César Vallejo. Noticias sobre la *Revista Oral* de Hidalgo)”, p. 407.

⁸⁸ Carlos García, *op. cit.*, p. 238.

antología que, estando “muy en ciernes”, estaría aún lejos de publicarse? Si la antología aún no había sido publicada, pero Borges declara ya su enojo, puede generar dos hipótesis divergentes: a) que Borges de alguna manera conocía ya los poemas de su autoría, que Hidalgo publicaría en la antología y estaba en desacuerdo con ello, pero a pesar de eso y por alguna razón desconocida, Hidalgo persistiría en publicarlos, aún en contra de la voluntad de éste, lo que habría causado el disgusto del primero o b) que Borges desconocía completamente el avance y contenido del proyecto de la antología, por ello declara que el asunto está “muy en ciernes” y, por tanto, el enojo contra Hidalgo tendría un origen ajeno a la publicación de sus poemas en el *Índice*.

En abono a la segunda hipótesis, funcionan las fechas de la carta y la publicación del *Índice*, pues el mismo García data la misiva de Borges a Fernández “hacia julio” de 1926, cuando el colofón del *Índice* señala que: “Este libro se terminó de imprimir en los talleres gráficos de la Sociedad de Publicaciones El Inca el 30 de julio de 1926”. Por tanto, ante la ausencia de una fecha exacta de la misiva de Borges, es posible especular que ésta podría haber sido redactada con una diferencia de días antes de la aparición del *Índice*. Así, el hecho de que a unos pocos días o semanas de la aparición del *Índice*, Borges afirmara que la obra está muy lejos de ser terminada, permite suponer que efectivamente estaría completamente desvinculado de la gestión de la antología, lo cual fortalece la versión de la autoría en solitario de Hidalgo, pero a la vez pone en duda la afirmación de que el enojo de Borges se derive de la selección de sus poemas, pues para cuando éste escribe la carta desconocería cuáles de sus poemas habría incluido Hidalgo en *su* antología.

Por lo tanto, la minuciosa investigación documental de García establece más problemas que certezas, pues él mismo asegura que en su extensa pesquisa no logró

localizar ninguna obra o carta donde Borges mencione el *Índice*. El silencio del argentino respecto a la antología, concluye García, revela “una crítica y un encono” hacia la antología y su solitario autor.

Ante la ausencia de fuentes documentales que ofrezcan mayores certezas, el debate sobre la autoría de la antología merece ponderar distintas hipótesis de trabajo. Por mi parte, veo en los mismos documentos esgrimidos por García elementos para considerar que Borges sí habría estado involucrado en un grado importante en la elaboración de la antología, al menos en una fase temprana del plan, pero en algún momento se deslinda del mismo, quedando un poco al margen de la selección final.

En ese contexto, es factible detectar la presencia de Borges en dos aspectos importantes de la obra, por un lado, en la inclusión de ciertos poetas de marcada tendencia criollista, de los cuales éste habría redactado elogiosas reseñas en distintas revistas, especialmente en la segunda época de *Proa*. El trabajo de Borges en la selección estaría también manifiesta en la inclusión de otros poetas con los cuales éste tendría cierto contacto previo, como es el caso del mexicano Manuel Maples Arce, a quien el propio poeta argentino alude en su parte prólogo al *Índice* y con el cual existen antecedentes de una relación previa.⁸⁹

Frente a las precisiones señaladas, queda pendiente aún la pregunta sobre el origen de la mutua tirria entre Hidalgo y Borges. Según la hipótesis de la ruptura manejada por García, podría asumirse que antes de la aparición de la antología, Hidalgo y Borges

⁸⁹ La influencia de Borges en la configuración de la nómina de poetas incluidos en la antología se abordará con detalle en el capítulo 3.

mantenían una relación hasta cierto punto cordial. ¿Pero, sería posible la amistad entre un Alberto Hidalgo, escritor que vindicaba el libelo como una de las bellas artes y reclamaba su derecho inalienable al insulto, y un Jorge Luis Borges, escéptico sistemático que hace de la ironía y el oxímoron sus instrumentos para definir el mundo? Si acaso la hubo, considero que tal amistad nunca lo habría sido en los términos de la lealtad incondicional convencionalmente asociada a tal concepto. Por tanto, pareciera que hablar de una *ruptura* entre Hidalgo y Borges, causada por un disgusto entre colaboradores, misma que derivaría en un encono prolongado en decenios, no parece corresponder a la previsible complejidad que marcaría una relación entre personalidades tan singulares y en la cual difícilmente embonaría el término concordia. Vale pues la pena hacer un recuento de la unión entre tan singulares personalidades. Mi propuesta se orienta a entender el binomio Borges-Hidalgo más bien como una alianza estratégica de carácter político-estético que como simple amistad. Tal pacto estaría determinado por el movimiento de convergencias y divergencias entre los intereses de cada actor, movimiento que, en sus etapas de coincidencia generaría proyectos literarios ambiciosos. Uno de estos trabajos sería el de impulsar un programa compartido: la necesidad de demostrar que la poesía hecha por los jóvenes vanguardistas de Hispanoamérica era superior a la escrita por sus antecesores americanos, pero también estaba por encima de aquella escrita por los poetas españoles y europeos, propósito que cristalizaría como el *Índice de la nueva poesía americana*.

2.2 Hidalgo y Borges: cabecillas de la vanguardia porteña

Luego de haber iniciado su carrera literaria en Arequipa y Lima, el peruano Alberto Hidalgo llega a Buenos Aires hacia 1918,⁹⁰ con la intención de quedarse unos meses, pero quizá fascinado por el dinámico ambiente de la ciudad prolonga su estancia, hasta el año de su muerte, en 1967. Para 1920 realiza el iniciático viaje a Europa y en España se vincula rápidamente al ambiente vanguardista, donde conoce, entre otros, a Ramón Gómez de la Serna, con quien traba una relación de amistad y admiración. En su colección de panfletos que, bajo el título *Heridos, muertos y contusos*, publica en 1920, Hidalgo dedica un artículo a Ramón Gómez de la Serna, donde fiel a su estilo siempre contundente califica a éste como “el único gran pensador que hoy tiene España”.⁹¹ La inicial simpatía de Hidalgo sería correspondida por Gómez de la Serna quien en *La sagrada cripta de Pombo* (1922), refiere que el peruano “me seguía pareciendo un ser avisado, sincero hasta la grosería, penetrante hasta la invención, juvenil hasta el arrebató, y, sobre todo, bien orientado, que es lo más difícil de conseguir”.⁹² Certeramente califica Gómez de la Serna la personalidad de Hidalgo como “grosera sinceridad”, pues en el mismo texto que éste le dedica, apunta sin rubor que:

La primera impresión que hace Gómez de la Serna es muy desagradable. Parece un corcho de botella de champaña. Tiene la cabeza redonda como una bola de billar. La cara es un queso de Holanda. Es bajito, mofletudo y rechoncho. Ni moreno ni blanco, a simple vista tiene una traza de bodeguero, o, a lo sumo, de hijo de bodeguero. Uno no cree ni quiere creer que este sea el cuerpo de Ramón Gómez de la Serna. No, no debe ser. Será un cuerpo postizo al cual ha de haberse metido para despistar a sus acreedores”.⁹³

⁹⁰ Juan Bonilla, “Alberto Hidalgo, el simplista”. p. 12.

⁹¹ Alberto Hidalgo, *Muertos, heridos y contusos*, p. 25.

⁹² Ramón Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*. Citado según Álvaro Sarco (editor), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, p. 177.

⁹³ Alberto Hidalgo, *Muertos, heridos y contusos*, p. 25.

En este mismo texto, Hidalgo habla de las tertulias presididas por Gómez de la Serna en el café *Pombo* y aprovecha para lanzar una crítica al ambiente aburguesado de las reuniones, pues considera que:

Los ‘pombianos’, antes que de otra cosa, hacen efecto de amigos burgueses. No tienen barriga y fuman en pipa yo no sé por qué. Algunos de ellos, según se me antoja, no saben ni por qué son “pombianos”. Yo creo que hay jóvenes que van sólo por curiosidad y para darse el lujo, tirándose hacia atrás e hinchando el cuello, de decirle a sus amigos o a sus novias: “¡Yo soy amigo de Gómez de la Serna! ¡Yo voy al Pombo!”⁹⁴

No obstante, la rudeza del joven peruano, o quizá gracias a ella, Gómez de la Serna le toma aprecio, le considera un “avanzado” y se dice “satisfecho” por estar junto a un “americano rebelde, cierto de tantas cosas como nosotros mismos, de mano elocuente como una llamarada que atajaba las opiniones y las prendía fuego”; incluso afirma que con Hidalgo comparte la “redacción ideal” de “un periódico que no existe”.⁹⁵ El buen concepto en que Gómez de la Serna tiene a Hidalgo se traduce en el prólogo que hace a su poemario *química del espíritu* [sic] editado en Buenos Aires en 1923.

Se sabe también que hacia marzo de 1920, Borges acude a las tertulias ramonianas en el *Pombo* y aunque en un principio le desagradó el ambiente un poco estrafalario, fue el inicio de una relación quizá no exaltada, pero que los hace converger en posteriores aventuras literarias, como la revista *Sur* de Victoria Ocampo.⁹⁶

⁹⁴ *Íbid.*

⁹⁵ Ramón Gómez de la Serna, *La sagrada cripta...*, p. 178.

⁹⁶ Para más detalles de la relación entre Gómez de la Serna y Borges, véase el estudio de Carlos García, “Ramón y Borges: novedades”, donde refiere que: “Borges y Ramón deben haber retomado el contacto personal cuando el segundo visitó la Argentina. Es famosa la serie de fotos realizada en 1931 con los fundadores de la prestigiosa e influyente revista *Sur*, creada y financiada por Victoria Ocampo, con quien Ramón se encontraría a menudo en Europa. Se conserva, asimismo, una foto de una sesión del PEN-Club, de 1932, en la cual Borges aparece sentado entre Ramón y el escritor argentino Manuel Gálvez.”

Aunque tanto Borges como Hidalgo concurren a las tertulias ramonianas en Madrid en el año de 1920,⁹⁷ las primeras noticias de su relación datan de algunos años después, cuando en el número 13 (noviembre 1925) de la segunda época de la revista *Proa*, dirigida por Jorge Luis Borges junto con Ricardo Güiraldes, Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz, se publica en las páginas 59-60 una carta de Alberto Hidalgo donde declara su adhesión y amistad a los editores:

Señores

Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa y Ricardo Güiraldes,

Presente

Queridos compañeros:

Recibí vuestra carta, vale decir mi nombramiento de oficial de ese barco. No la he contestado ni contesto todavía, porque estoy de mudanza y seguramente he guardado mi inteligencia en el fondo de algún baúl, pues no me sale una línea digna de la respuesta que balbucea mi corazón. Si la encuentro pronto, les mandaré por correo unas palabras. Sólo que no sé si cabrán muchas estrellas dentro del sobre.

Como anticipo de ese cielo, quiero decirles que estoy todo yo al servicio de esa obra de abrir rutas en el mar pobre de ellas. Y aquí quedo esperando el momento de oír el timbre de la llamada para ir a cuadrarme ante ustedes, la mano frente a la sien, a la voz de: "¡Presente, mi Capitán!"

Alberto Hidalgo⁹⁸

La misiva de Hidalgo aparece junto con otras dos firmadas por el francés Valéry Larbaud y el mexicano Xavier Villaurrutia y van acompañadas por una nota de la redacción donde se aclara que al haber contestado afirmativamente a la solicitud de apoyo lanzada por la dirección de *Proa*, los firmantes pasan a formar parte de su nómina de redactores. Por tanto, desde ese número y hasta el 15, el último que se edita, Alberto Hidalgo figura como “redactor” de *Proa*. También en el número 13 de *Proa*, en la página 56, se incluye una

⁹⁷ Se sabe que también Vicente Huidobro llegó a participar en las reuniones en el Pombo, durante su estancia en Madrid, también por el año de 1920, incluso, Carlos García (“El *Índice* de Hidalgo”, p. 224) afirma que sería en esta época cuando Hidalgo conoce, aunque fugazmente, a Huidobro. ¿Habrían coincidido en alguna de esas tertulias ramonianas los tres poetas, presuntos artífices del *Índice*? Aunque los datos disponibles no permiten asegurar el hipotético encuentro, la posibilidad remarca la importancia de la figura de Ramón Gómez de la Serna entre los vanguardistas hispanoamericanos.

⁹⁸ *Proa*, no. 13, Noviembre, 1925. Edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011. Las citas de *Proa* proceden de dicha edición, siguiendo la paginación original de la revista.

caricatura de Hidalgo, firmada por Salguero de la Hanty, lo cual hace suponer que el peruano efectivamente se sumaría a la tripulación de la revista; sin embargo la publicación sobreviviría apenas un par de números más, en los cuales no se presenta alguna colaboración del peruano.

La señalada carta de Hidalgo es la respuesta a una circular que la dirección de *Proa* publica en la página 47 del número 11 para lanzar un llamado de solidaridad y apoyo como parte de una estrategia de sobrevivencia:

Compañero y amigo:

Hemos querido, desde el principio, que *PROA*, haciendo justicia a su nombre, fuera una concentración de lucha, más por la obra que por la polémica. Trabajamos en el sitio más libre y más duro del barco, mientras en los camarotes duermen los burgueses de la literatura. Por la posición que hemos elegido, ellos forzosamente han de pasar detrás nuestro en el honor del camino. Dejemos que nos llamen locos o extravagantes. En el fondo son mansos y todo lo harán menos disputarnos el privilegio del trabajo y la aventura. Seamos unidos sobre el trozo inseguro que marca rumbo. La proa es más pequeña que el vientre del barco, porque es el punto de convergencia para las energías. Riamos de los que rabien sabiéndose hechos para seguir. Sus ataques no llegan porque temen. *PROA* vive en contacto directo con la vida. Ha dado ya sus primeros tumbos en la ola y se refresca de optimismo por su voluntad de vencer distancias. Hoy quiere crecer un día más. Por eso le escribe a Ud. Denos la mano de más cerca para ayudar este crecimiento.

Pronto la respuesta.

Jorge Luis Borges Brandán Caraffa
Ricardo Güiraldes Pablo Rojas Paz⁹⁹

Paralelamente, una versión extendida de la carta se había enviado personalmente a cierto número de escritores de la escena vanguardista de los cuales se esperaba recibir una respuesta positiva. Según refiere Carlos García, la idea de invitar a Alberto Hidalgo como alma afín habría surgido tanto del propio Borges, como de Ricardo Güiraldes, pues “por estas fechas (junio de 1925) ambos tenían de él un buen concepto” y cita una carta de Güiraldes a Valéry Larbaud donde dice a éste:

⁹⁹ *Proa*, No. 11, junio de 1925. p. 47.

¿Peruanos? Entre nosotros está Hidalgo, de quien Ramón trazó en Pombo un jugoso retrato. Personaje movedizo y atacador que no ha reparado en términos y acusaciones virulentas en sus diatribas y panfletos, que no conozco [personalmente], pero de los cuales todos aquí hablan. Es un simpático personaje, sectario y agresivo. En su libro *Simplismo* hay mucho que me gusta y algunas cosas que me parecen admirables. ¿Por qué el largo prólogo explicativo? Pero Hidalgo es un peruano muy porteño.¹⁰⁰

Según el mismo García, la adhesión de Hidalgo a *Proa* sería el disparador del acuerdo con Borges que fructificaría en el prólogo que éste aportaría un año después al *Índice*.¹⁰¹ Por otro lado, este “buen concepto” que Güiraldes y Borges tenían de Hidalgo es quizá la motivación que lleva a Borges a reseñar precisamente el poemario *Simplismo*¹⁰², que el peruano recién había publicado en Buenos Aires. El artículo se publica en el número 15 de *Proa*, fechado en enero de 1926, es decir, seis meses antes de la aparición del *Índice*. En su reseña, Borges ofrece un acercamiento que en principio podría considerarse elogioso, donde describe al poeta peruano como poseedor de una dicción “suficiente, austera y rotunda como cualquier marca de fábrica”, cuyos “versos son incantaciones, conjuros, fórmulas de gualicho”. Alberto Hidalgo, dice Borges, “no es literato, sino un “brujo” o “demonio”, a quien “el cosmos le reconoce reyecía y sin rezongar le hace caso”, incluso afirma estar frente a un autor que “ha hecho un libro lleno de felicidadá [sic]”.¹⁰³

Los elogios de Borges hacia Hidalgo denotarían la buena relación y opinión favorable que aún mantiene con el peruano, pero a raíz de la edición de la antología, en julio de 1926, el consecuente enojo del porteño enemistaría a los dos autores. Como prueba

¹⁰⁰ Carlos García, “Hidalgo y *Proa* (1925)” p. 215.

¹⁰¹ *Ídem*, p. 215

¹⁰² Alberto Hidalgo, *Simplismo. Poemas inventados*. Buenos Aires, El Inca, 1925. Compilado junto con *química del espíritu* (1921) y *Descripción del cielo. Poemas de varios lados* (1928) en *Poemas simplistas*, Lima, 2011.

¹⁰³ Jorge Luis Borges, “*Simplismo, poemas inventados* por Alberto Hidalgo”, *Proa*, No. 15, enero de 1926, pp. 52-53. Publicado también en *Textos recobrados 1919-1929*, pp. 236-237.

del cambio de ánimo por parte de Borges hacia el arequipeño, Carlos García cita el hecho de que el autor de *Fervor de Buenos Aires* se alejara de los trabajos de la *Revista Oral* (1926) y que a diferencia de sus amigos no participe en la revista *Pulso* (1928), ambas comandadas por Hidalgo. Adicionalmente, García advierte que las menciones que Borges hace de Hidalgo después de la aparición de la antología, denotan también su enojo y cita como ejemplo el artículo “Página sobre la lírica de hoy” (1927), publicado por Borges en la revista *Nosotros*, donde a propósito del concepto de precursor señala que "...eso es como decir que Shakespeare es uno de los trámites de Dios en busca de Alberto Hidalgo".¹⁰⁴ El tono irónico y los “elogios de doble filo” contra la obra de Hidalgo, refiere García, se replicarán en posteriores reseñas desfavorables, como la que hace a *Descripción del cielo*, en 1928, así como la que dedica a *Actitud de los años* en 1933.¹⁰⁵

En defensa de la hipótesis de García, vale la pena destacar que en la reseña a *Descripción del cielo. Poemas de varios lados*, Borges modifica sustancialmente los epítetos dedicados a Hidalgo. Así, en la nota a *Simplismo*, de 1926, el peruano es caracterizado por el reseñista como un brujo-demonio a quien el cosmos rinde pleitesía, pero para el texto de 1928 pasa a ser un simple “hombre de inteligencia filosa”, autor de “ilógicas proposiciones” que denotan no un defecto, sino cierta “habilidad retórica”. Aún más directo, Borges advierte en su crítica que las “inspiraciones tipográficas de Alberto Hidalgo no le “mueven ni a veneración, ni a lástima ni a chacota” (se refiere a la presentación que Hidalgo hace de sus poemas en *Descripción del cielo. Poemas de varios*

¹⁰⁴ Carlos García, “El *Índice* de Hidalgo”, p. 237.

¹⁰⁵ *Ídem*.

lados, en el cual cada uno de los 12 poemas se desdoblan hasta alcanzar el tamaño de un póster), por lo cual prefiere “interesarse en los versos”.¹⁰⁶

En este contexto, la versión de que el enojo de Borges haya transformado una inicial buena fe hacia Alberto Hidalgo en una inquina persistente parece sostenerse. Sin embargo, la idea de un Borges, primero amistoso y afable, luego irónico y rencoroso hacia Alberto Hidalgo parece poco verosímil en una personalidad como la del porteño, siempre reticente a los juicios directos y de una sola cara. Por mi parte, dudo que la supuesta furia de Borges a causa del *Índice* se hubiera traducido como un radical cambio de tono en sus juicios sobre la obra de Alberto Hidalgo, pasando de un tono elogioso a una descalificación irónica. Más bien me inclino a aventurar la idea de que en realidad la ironía de Borges hacia la obra de Hidalgo está siempre presentes en sus reseñas y por lo tanto es difícil hablar de un radical cambio de tono en sus apreciaciones. Para ilustrar lo anterior, propongo regresar y detenerse un poco en la primera reseña que Borges dedica a Hidalgo en enero de 1926, en el número 15 de *Proa*.

Decíamos que en la nota a *Simplismo*, Borges califica a Hidalgo de brujo y autor de incantaciones y conjuros; de dicción suficiente, austera y rotunda como marca de fábrica; poseedor de fórmulas mandonas, que pega de gritos a un cosmos que, asustadizo, le reconoce reyecía. Hasta aquí, la mera enumeración de epítetos hace pensar ciertamente en una recepción positiva, pero en Borges el elogio casi siempre oculta su contraparte. Así, el aspecto significativo de la reseña aparece en la comparación que hace entre el estilo de Hidalgo y el de Macedonio Fernández. Según el texto, Alberto Hidalgo es un poeta que se

¹⁰⁶ Jorge Luis Borges, “Alberto Hidalgo. *Descripción del cielo*, Buenos Aires 1928”. *Síntesis*, Buenos Aires, No. 13, junio de 1928. En *Textos recobrados, 1919-1929*. pp. 349-351.

destacaría por una poética de la inmediatez, pues en su estilo expeditivo “baraja de golpe al mundo” al usar “fórmulas mandonas” que van derecho al caracú de las cosas”¹⁰⁷ y, a diferencia de su colega, “el adivino Macedonio Fernández”, no se dilata en “zalamerías y agachadas y lentitudes criollas”.¹⁰⁸

No deja de ser intrigante que Borges coloque como valor superior la poesía del, suponemos, recién descubierto Hidalgo, por encima de su querido amigo Fernández, lo cual hace sospechar que los halagos al peruano no están exentos de la ironía que por entonces, como se verá más adelante, ya Borges había incorporado como método de escritura. En abono a esta suposición, vale la pena detenerse precisamente en la estrofa que Borges elige como muestra destacable de la lírica de Hidalgo. En síntesis, para Borges, la poesía de Hidalgo es mandona, va directo al tuétano o esencia de las cosas, es “gritona” y “rotunda”, con lo cual su estilo expeditivo se aleja de las “lentitudes” criollas de Macedonio Fernández. Enseguida, como muestra del grito “fácil” y “natural” de la poesía de Hidalgo, Borges reproduce el siguiente párrafo:

*La voz de las campanas no se aleja jamás.
Ella flota en el aire
o se queda dormida en las cornisas.
¡Arequipa, del son de tus campanas
aún poseo un retazo guardado en mi baúl!*¹⁰⁹

La estrofa se refiere a la lejana Arequipa, la provincial ciudad natal de Hidalgo. En el fragmento, la voz poética recuerda el sonido de las campanas de la iglesia y habla del sonido como una voz perenne en la memoria. Esa voz que “no se aleja jamás” es una voz

¹⁰⁷ Caracú: tuétano.

¹⁰⁸ Jorge Luis Borges, “*Simplismo...*”, p. 53.

¹⁰⁹ *Ídem.*

suspensa, detenida en el recuerdo, por ello “flota en el aire”. El recuerdo de la voz de las campanas, a pesar de su posible sonoridad convocante, no es un elemento dinámico sino por el contrario, adquiere un carácter pasivo, tanto, que se “queda dormida en las cornisas”. En la estrofa, la voz de las campanas no es una sonoridad expansiva, al contrario, es una voz queda, estática y tan mansa como para dejarse guardar en el baúl.

Ante este trazo elegido por Borges como paradigma de la poética de Hidalgo, la pregunta es dónde quedaría entonces la inmediatez poética del alabado. La referencia a la apacible y dormida voz de las campanas arequipeñas suena más bien como antípoda de la voz rotunda, “como marca de fábrica” que Borges exalta en la poesía de Hidalgo, incluso parece improbable que en la evocación del paisaje provincial se perfile algún entorno fabril. Irónicamente, la tonante voz mandona, capaz de dar órdenes al mismo cosmos, referida por Borges como aspecto loable en la poesía de Hidalgo, prefiere en esta estrofa echarse a dormir plácidamente en las cornisas. Contrariamente, lo que sí aparece en las líneas citadas es precisamente eso que Hidalgo, según el diagnóstico de Borges, no tiene, es decir la “lentitud criolla”, la cual sí luce en el aparentemente menoscabado Macedonio.

En suma, contrario a lo que el crítico anuncia al inicio de su texto como los valores de la poesía de Hidalgo, éstos son ilustrados por sus antivalores, con lo cual parece que la preferencia de Borges se inclina más hacia la lentitud criolla de Macedonio, revelada en el caso del peruano en esa “voz dormida en las cornisas”, mientras que, por el contrario, repele ese grito mandón que interpela al cosmos. Así, frente a esa “marca de fábrica”, Borges prefiere la mansedumbre del ambiente arequipeño, que permite a las voces flotar en el viento. Con ello, la voz del reseñista muestra un Borges más avocado hacia un criollismo lánguido y menos hacia la exaltación maquinista y lo que en principio se formula como

simpatía hacia el estilo austero, suficiente y gritón de Hidalgo, se puede leer más bien como una toma de posición del lado contrario, es decir, de la zalamería y lentitud criollas, las cuales, no obstante, se hacen presentes en el propio Hidalgo.

Pero si la reseña de Borges oculta detrás del elogio algún reproche al exceso maquinista y estridente en la poesía de Hidalgo, más adelante no duda en poner explícitamente un pero a la “felicidad” que desborda el poemario. El reparo del crítico se dirige contra el concepto de metáfora que presenta Hidalgo, pues considera que hay en el libro “algunas erratas”, dice, “como la de afirmar que las palabras son metáforas, juicio que ni siquiera sé si es aplicable a todos los sustantivos”.¹¹⁰

La reseña a *Simplismo. Poemas inventados* no es la primera mención que Borges hace de la figura de Hidalgo, pues apenas en un número anterior de *Proa* ya se había referido a él de la misma manera un tanto ambigua e irónica. En la página 46 del número 14 de *Proa*, fechado en diciembre de 1925, Borges publica el artículo “Ejercicio de análisis”, donde *invita* al lector a acompañarlo en un breve esfuerzo por dilucidar la naturaleza de la poesía y quizá adelantar “un trecho en el camino”. La tarea propuesta por Borges es analizar la calidad poética de un díptico que Cervantes entrevera en el capítulo 34 de *El*

¹¹⁰ Borges se refiere aquí al prólogo/manifiesto “Invitación a la vida poética” que acompaña la edición original de *Simplismo. Poemas inventados* (Buenos Aires, Ediciones El Inca, 1925, pp. 5-37). En este texto Alberto Hidalgo expone una serie de postulados programáticos, entre los cuales caracteriza, muy derridianamente, podríamos decir, al lenguaje como una diseminación metafórica, pues argumenta que: “Se ha dicho que la poesía es el arte de pensar en metáforas. La poesía es la metáfora. La metáfora es toda la poesía. Más allá de eso no hay nada. El arte es más noble mientras más se acerca al origen de las cosas. El origen de la poesía es la palabra, ¿y la palabra qué es? Toda palabra es una metáfora, así por lo que representa cuanto por las partes que la componen. ¿Qué es ella en sí? El instrumento, es decir, el artificio con que el ser comunica sus sentimientos. ¿Qué partes la forman? Las letras. Letras: signos. Signo: lo que representa alguna cosa distinta de sí, cualquier carácter simbólico o cosa parecida. Y eso es, precisamente, la metáfora...” (Citado según la reproducción en *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, de Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendoça Teles, Tomo IV, p. 127.) Un primer contraste entre un Alberto Hidalgo exaltando la metáfora como valor poético supremo y un Borges dudando de los alcances de la misma, parece colocarnos ante un Hidalgo que postula un simplismo ultra-ultraísta y un Borges que apuesta por un criollismo posultraísta, problema que será necesario abordar más adelante.

Quijote: “En el silencio de la noche, cuando/Ocupa el dulce sueño a los mortales...”

Frente a estos versos, el duro veredicto de Borges es que “poca valía” tiene la lírica cervantina, pues afirma que “no hay creación alguna en los dos versos de Cervantes que he desarmado. Su poesía, si la tienen, no es obra de él; es obra del lenguaje. La sola virtud que hay en ellos está en el prestigio de las palabritas que incluyen.”¹¹¹ Es precisamente durante el *desarmado* de los versos de Cervantes donde aparece el nombre de Alberto Hidalgo, vinculado indirectamente al de Ramón Gómez de la Serna, pues al preguntarse Borges sobre el hallazgo lírico que representa la metáfora “*el dulce sueño*”, lo relaciona a la greguería ramoniana:

El dulce sueño. ¿Qué greguerizador antiquísimo, qué Alberto Hidalgo rebuscador de metáforas dio con esta adjetivación, según la cual son comparables el sueño y el sabor de la miel, el paladeo y el dejar de vivir un rato? Lástima es opinar que no ha existido nunca un hombre magnífico y que aquí no hay otro milagro que el de la gradual sinonimia de *placentero* y *dulce*. La imagen (si hay alguna) la hizo la inercia del idioma, su rutina, su casualidad.¹¹²

Aunque para Borges hay cierto talento poético en Cervantes, talento equiparable a la greguería y la obra de Alberto Hidalgo, habría que anotar que si en una primera lectura de la crítica puede percibirse que el epíteto de “rebuscador de metáforas” presenta el tono de una alabanza, en una segunda lectura salta a la vista que el elogio es matizado por la siguiente oración, en la cual el crítico expresa su “lástima” al opinar que “no ha existido nunca un hombre magnífico”, pues afirma que la dudosa imagen de “*el dulce sueño*” presentada por Cervantes y que sería digna de un greguerizador o de un buscador de metáforas (Hidalgo) es producto de “la pura inercia del idioma”, que en su movimiento ha unido, gracias a su sinonimia, las palabras *dulce* y *placentero*. Hay pues en el comentario

¹¹¹ Jorge Luis Borges, “Ejercicio de análisis”, *Proa*, No. 14, diciembre de 1925. pp. 46-49.

¹¹² *Ídem*. p. 49.

crítico de Borges, tanto un elogio y reconocimiento a los alcances de la poesía de Hidalgo, como “rebuscador de metáforas”, como una distancia crítica respecto a la pertinencia de esta tarea, la cual, eventualmente no hace sino remedar el movimiento del propio lenguaje.

Décadas después, la apreciación de Borges hacia Hidalgo pasa del elogio matizado a una clara descalificación, cuando en 1964, en el prólogo a *El otro, el mismo* (1964) Borges recuerda:

En su cenáculo de la calle Victoria, el escritor —llamémoslo así— Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él era no menos binario, salvo que en su caso particular la versión primera era de otro. Tales eran los deplorables modales de aquella época, que muchos miran con nostalgia. Todos queríamos ser héroes de anécdotas triviales. La observación de Hidalgo era justa; *Alexander Selkirk* no difiere notoriamente de *Odisea*, libro vigésimo tercero, *El puñal* prefigura la milonga que he titulado *Un cuchillo en el Norte* y quizá el relato *El encuentro*.¹¹³

Por su parte, Alberto Hidalgo también hizo sonar su voz en el *affaire* y si por algunos meses habría mantenido alguna relación cordial con Borges, la cual les permitió coincidir en distintos proyectos comunes como la ya mencionada adhesión frustrada de Hidalgo a *Proa*, así como la participación de ambos en las *emisiones* iniciales de la *Revista Oral* (1925) y, finalmente, la edición del *Índice de la nueva poesía americana* (julio, 1926), la cordialidad es breve y pronto emerge la personalidad pendenciera del peruano que hace del porteño objeto de sus furias.

Es en los tiempos de amabilidad entre Hidalgo y Borges cuando se gesta la *Revista Oral*, uno de los proyectos más interesantes de la vanguardia hispanoamericana, la cual emitía sus sesiones los sábados por la noche en el sótano del *Café Royal Keller*, ubicado en la esquina de Avenida Corrientes y la calle Esmeralda, en el centro de Buenos Aires. La

¹¹³ Jorge Luis Borges, *El otro, el mismo*. En *Obra poética*, p. 173.

revista pretendía emular la emisión radiofónica de un semanario literario, pero recitado personalmente por los autores de las colaboraciones ante un público. La revista logró 16 emisiones, entre abril y septiembre de 1926; según refiere en su excelente investigación María Villanueva, las 10 primeras se hicieron en el café *Royal Keller*, de Buenos Aires, la 11 en Córdoba, la 12 en Tucumán, la 13 en La Plata y las últimas tres de nuevo en Buenos Aires.¹¹⁴ De acuerdo con los testimonios, se puede colegir que durante las sesiones iniciales del proyecto, Hidalgo y Borges ejercían de ejecutantes como un dúo de histriones cómplices y provocadores. Por ejemplo, según refiere Villanueva, una de las noches memorables de la revista ocurre gracias a la destacada participación de Borges en uno de los juicios paródicos que los jóvenes perpetraban contra figuras reconocidas del mundillo literario porteño:

La *Revista* tuvo célebres y recordadas noches, como en las que se realizaron juicios literarios a los escritores Leopoldo Lugones y Alberto Gerchunoff. En estas ocasiones, Hidalgo ejercía siempre de abogado acusador, eligiéndose letrados defensores poco apegados a sus “clientes”, fiscales y hasta peritos. En el caso del escritor de origen judío, Borges fue el encargado de “resguardar sus derechos” durante el proceso y Raúl Scalabrini Ortiz hizo las veces de fiscal. Este hecho, sucedido además en una época de mucho antisemitismo, le costó al autor de *Fervor de Buenos Aires* un entredicho con algunos representantes de la Iglesia Católica argentina.¹¹⁵

Paralelamente a la versión oral, Hidalgo se encargó de publicar un par de “suplementos gráficos” de la revista, los cuales habrían sido aprovechados por el peruano para adjudicarse exclusivamente la paternidad del proyecto. Los suplementos son impresiones

¹¹⁴ El dato lo ofrece María Villanueva en “La *Revista Oral*, ¿un gesto conservador en la vanguardia porteña?”, p. 157. La misma referencia sobre el dueto Borges-Hidalgo se ofrece en *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, de Héctor Lafleur, p. 110. Un dato adicional acerca de la longevidad de la revista lo aporta la carta antes citada en la que Borges menciona a Macedonio Fernández su pleito con Hidalgo y le informa que “la *Revista Oral*, funcionará los jueves de tarde, en lo de Witcomb”; sin embargo, según advierte Villanueva, el traslado de las sesiones de la *Revista Oral* al estudio de fotógrafo inglés Alejandro Witcomb no llegaría a ocurrir, pues la revista no logró sobrevivir.

¹¹⁵ María Villanueva, “La *Revista Oral*...”, p. 156.

sencillas que muestran en sus carátulas los nombres de los colaboradores e incluyen un par de poemas de Hidalgo: “Ubicación de Lenin” y “Biografía de la palabra revolución”.¹¹⁶ Aunque carecen de fecha, en el primero de los suplementos se lee “Revista Oral. Inventada por Alberto Hidalgo. Aparece quincenalmente en el Royal Keller de Buenos Aires”, enseguida se enumera la lista de los “fundadores”, entre los cuales, penúltimo en la lista y antes de Hidalgo aparece el nombre de Borges, mientras que, significativamente, para el segundo suplemento, que corresponde al número once, “aparecido en la ciudad de Córdoba”, no se incluye ya el nombre de Borges.¹¹⁷

Tiempo después, Hidalgo haría memoria de las sesiones en el café *Royal Keller* y la relación que en ellas tuvo con Borges, primero en el cuento “El plagiario”, incluido en *Los sapos y otras personas* (1927) donde se alude a éste como una figura espectral deambulando en medio de los contertulios: “...este último, [Borges] como es casi ciego, quedó adivinándolo con los ojos largo rato (a un recién llegado). No lo cató, y se acercó más a él para olerlo, enseguida de lo cual le puso la mano sobre el hombro, esa mano de palmípedo que Borges tiene, una mano húmeda y helada, que da escalofríos a quien la estrecha, porque es una mano muerta, inhábil para la caricia y el estrujón”.¹¹⁸ Más adelante, en *Diario de mi sentimiento* (1937), Hidalgo publica una supuesta carta donde exhibe el presunto carácter asexuado de Borges, así como su costumbre de aducir alguna premura económica para *sablear* a los amigos:

Querido Borges:
Voy a refrescarle la memoria.

¹¹⁶ *Ídem.* p. 157. Estos poemas formarían parte del poemario *Descripción del Cielo. Poemas de muchos lados* de 1928 y del cual también Borges haría una reseña.

¹¹⁷ Las portadas de ambos suplementos se reproducen en Álvaro Sarco, “Borges y el Perú”, pp. 396-397.

¹¹⁸ Alberto Hidalgo, *Los sapos y otras personas*, citado según Álvaro Sarco, “Borges y el Perú”, p. 401.

Hace unos meses, varios, muchos, una noche, pasadas las 24, frente a la Confitería del Molino, Ud. tuvo un breve apuro. Quería acompañar a una amiga hasta su casa, en Villa No Sé Cuantos. El automóvil costaría, según sus cálculos, 3 o 4 pesos. Como Ud. no tenía ninguno, yo le presté diez. De modo que Ud. pudo irse con la chica, solos los dos, y juntos, dentro del auto y bajo la noche. Y de seguro que no pasó nada. ¡Nunca pasa nada entre Ud. y una mujer!

Corrió cierto tiempo. Cierta vez en el Royal Keller, extrajo Ud. su cartera y de ella un billete, nuevecito, de diez pesos, con desánimo de dármelos. Eran para abonar la consumación. Pero me dijo:

-No tengo sino esto. El miércoles cobraré un artículo en "La Prensa".

-¡Hombre! -le respondí-, ¡Cuando usted pueda! ¡No faltaba más!

No volví a verlo. Desapareció de la tertulia y olvidó la cuentecilla, no obstante de haber cobrado, de seguro, varios artículos en "La Prensa". Ahora bien: desde hace algún tiempo, todo lo que usted escribe me parece malo, muy malo, cada vez peor.

¡Ud. con tanto talento, escribiendo puerilidades! ¡No puede ser! Temo que mi juicio adolezca de parcialidad, a causa de los diez pesos que me debe. Páguemelos, querido Borges. Quiero recobrar mi independencia. ¡Concédame el honor de volver a admirarlo! Por otra parte, el dinero es sucio. Ud. y yo estamos por encima de él. Haga, pues, una cosa decente: vaya a una librería, compre unos libros por valor de diez pesos. Y me los manda por correo certificado. Los libros que, a su juicio, yo deba leer y los cuales -imagino- no serán los suyos. Nada más. Eso será suficiente para que pierda mi carácter, horrible, de acreedor.

Presente mis respetos a su familia. A Ud. yo lo recuerdo constantemente.

¡Y no por la deuda!

Un estrujón de manos. A.H.¹¹⁹

La carta revela dos asuntos importantes: primero, que en algún momento existió entre Hidalgo y Borges una relación que podría considerarse más allá de lo literario y cercana a la amistad, al grado que existiría la confianza suficiente para que Borges, si hemos de creerle al arequipeño, acudiera a Hidalgo en momentos de necesidad y segundo, que el poeta peruano reconocía para entonces en Borges a un personaje importante y digno de admiración en la escena vanguardista. Una muestra del aprecio inicial de Hidalgo hacia Borges aparece en el mismo *Diario de mi sentimiento*, donde a propósito de la aventura de la *Revista Oral*, el peruano recuerda la alianza con los vanguardistas porteños:

...estos cinco hombres (Ricardo Güiraldes, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Nicolás Olivari y Jorge Luis Borges) estaban conviviendo conmigo los días de la evolución más importante que hayan sufrido las letras argentinas después de

¹¹⁹ Alberto Hidalgo, citado según Álvaro Sarco, "Borges y el Perú", p. 402.

Rubén Darío; estos cinco hombres son quizá los cinco más altos espíritus de la presente generación y a los cuales debo gratitud perpetua por como apuntalan con su talento mi gestión revolucionaria desde la *Revista Oral*.¹²⁰

Es evidente que a pesar de la mofa que Hidalgo hacía de la persona de Borges, sí llegó a considerarlo un gran escritor que en cierto momento habría frustrado su destino como pensador, lo cual se deja palpar en otro comentario que externa en el ya citado *Diario de mi sentimiento*, donde incluso coloca al argentino junto a su compatriota José Carlos Mariátegui como los dos únicos candidatos capaces de emerger como *los* críticos de América:

Las nuevas generaciones americanas no han tenido hasta ahora su crítico, su verdadero crítico, su intérprete. Sólo dos hombres parecieron caracterizados para desempeñar esa misión: el argentino Jorge Luis Borges y el peruano José Carlos Mariátegui. Pero a Mariátegui lo absorbió la política, y estando dotado para ser el más agudo crítico de las letras americanas, prefirió ser conductor de pueblos, teorizante social; a Borges lo mareó el espejismo del triunfo fácil y fue desgranando su talento en realizaciones fragmentarias y birlándonos la obra de conjunto, la obra medular, que todos esperábamos de él.¹²¹

Tenemos pues que el encono de Hidalgo hacia Borges, más que cierto rencor personal, semeja el reproche de quien ha visto traicionada la esperanza depositada en el otro. La crítica de Hidalgo es el desencanto ante el hecho de que Borges ha frustrado no sólo su destino como intelectual crítico sino las aspiraciones de toda una generación de jóvenes pensadores, de quien el porteño sería el más adelantado. De alguna manera, parece que el reproche a Borges por no haber llegado a su desarrollo ideal, de haber incumplido su *telos*, lo formulara Hidalgo desde su convicción de la perentoria necesidad de una crítica

¹²⁰ Alberto Hidalgo, *Diario de mi sentimiento*, citado según María Villanueva, “La *Revista...*”, p. 154. Es importante señalar que estos cinco “altos espíritus” aparecen seleccionados como parte del *Índice*.

¹²¹ Alberto Hidalgo, *Diario de mi sentimiento*, p. 254. Citado según Álvaro Sarco, “Alberto Hidalgo en la revista *Amauta*. Correspondencia con J. C. Mariátegui”. p. 329.

americana inteligente y profunda, tarea para la cual él mismo se descartaba al definirse como un “panfletario”, pero que veía en el argentino la personalidad indicada para ejercerla. Sobre la diferencia entre sí mismo y el auténtico crítico, como quería que fuera Borges, Hidalgo explicaba:

Nos soy, precisamente, un crítico. Considero que la crítica es necesaria, aún más, de impostergable presencia en la dirección de un movimiento literario, pero me siento incapacitado para hacerla, porque soy un hombre de pasiones y ausente de inclinación al análisis. [...] Mi más grande coquetería es que, en cuanto prosador, se me considere un panfletario, un libelista. Y un panfletario, un libelista, no puede formar parte de una asociación de críticos. [...] La crítica es una actividad mental que presupone un método científico de desarrollo, es una actitud razonadora frente a los hechos literarios, exige dominio absoluto de las atribuciones individuales, o sea que consagra ante todo el deber de la imparcialidad. Ese deber es imperativo, y yo soy inepto para cumplirlo. Seré siempre un francotirador del grito, un lanzallamas. Cuando alguien sienta que una piedra le ha roto la cabeza, hará bien en presumir que he podido ser yo el agresor. Especialmente, si es un mal poeta.¹²²

Si suscribimos el diagnóstico de Álvaro Sarco, quien ve en la vocación libelista de Hidalgo la manifestación –casi ontológica, podríamos agregar– de un “desacuerdo fundamental” y una “incurable insatisfacción con el mundo”, podemos entonces suponer que el reproche a Borges surge de la indignación del peruano ante el *desacuerdo* entre las cualidades como crítico de Borges, es decir el dominio del método científico, actitud razonadora, control absoluto de las atribuciones individuales y vocación de imparcialidad, y la obra que el porteño estaría produciendo bajo el “espejismo del triunfo fácil”. Es precisamente esta indignación lo que motivaría acaso el airado reclamo que Hidalgo espeta a Borges, cuando en su carta le exige: “¡Concédame el honor de volver a admirarlo!”. Dada pues esta admiración de Hidalgo hacia Borges, es de suponer que para la época en que el peruano retoma el viejo proyecto de publicar una antología continental, elige al autor de *Fervor de*

¹²² Alberto Hidalgo, *Diario de mi sentimiento*, p. 183. Citado según Álvaro Sarco, “Alberto Hidalgo o el libelo en el Perú”, pp. 144-145.

Buenos Aires como compañero de viaje pues ve en él las cualidades que, teleológicamente, deberían llevarlo a convertirse en *el* crítico de América.

En cuanto a las opiniones de Borges sobre Hidalgo, que oscilan ambiguamente entre el elogio y la ironía, es necesario matizarlas y contextualizarlas para entender mejor las razones que motivan al porteño a involucrarse con el peruano en la empresa de la antología continental, para lo cual habría que destacar que Borges reconocía en Hidalgo un alto grado de tesón e ingenio. Por ejemplo, en la reseña a *Simplismo*, Borges señala que “hoy este don Alberto Hidalgo nos quiere armar, no ya una frase, sino un libro entero de versos, a fuerza de invenciones. A cualquier otro se le haría muy cuesta arriba la empresa, pero no a él.”¹²³ Más adelante, en la reseña a *Descripción del cielo, poemas de varios lados* (1928), de entre la jungla de ironías, Borges se refiere al autor como “hombre de inteligencia filosa”.¹²⁴

En este contexto, recuérdese que para finales de 1925 e inicios de 1926, cuando Borges entabla relación personal con Hidalgo, la revista *Proa*, el proyecto editorial de Borges vive sus últimos momentos, mientras que el peruano parece estar enfrascado en una febril actividad literaria, pues por un lado se muestra como el principal animador de la *Revista Oral*, así como las ya mencionadas tertulias en el café *Royal Keller*, además de tener en puerta una serie de proyectos editoriales, como sería el mismo *Índice*, así como el lanzamiento de una ambiciosa colección de escritores americanos, que incluiría a una treintena de autores tanto hispanoamericanos como estadounidenses, entre los cuales

¹²³ Jorge Luis Borges, “*Simplismo, poemas inventados por Alberto Hidalgo*”, *Proa*, No. 15, enero de 1926. p. 53.

¹²⁴ Jorge Luis Borges, “Alberto Hidalgo. *Descripción del cielo*, Buenos Aires, 1928”, *Síntesis*, No. 13, junio de 1928. Reproducido en *Textos recobrados, 1919-1929*. p. 350.

destaca el nombre de T. S. Eliot y que llevaría el título de Colección Artística Numerada de Autores Americanos Novísimos, CANAAN.

Tanto la edición del *Índice*, como la colección surgen de la alianza de Hidalgo con el poeta e impresor Roberto Ortelli, entonces propietario de la imprenta El Inca y editor de la revista *Inicial* (1923-1927). Según afirma Carlos García, la colaboración Hidalgo-Ortelli tiene en la edición del *Índice* un primer fruto que además de lograr hacer un balance de la poesía hispanoamericana del momento, también “es una cuña clavada en el campo publicístico porteño, un hito de importancia estratégica y de largas miras, también económicas”.¹²⁵

Ante este panorama, es previsible que Borges viera en Hidalgo un aliado estratégico para mantenerse en las marquesinas literarias de Buenos Aires, así como la posibilidad de expandir su presencia en el continente. Para considerar la figura de Alberto Hidalgo como un aliado estratégico, recuérdese que en esa época el poeta peruano posee una fuerte presencia en Argentina, a la vez que tiene contactos con las escenas vanguardistas de su país natal, especialmente con José Carlos Mariátegui, quien fundaría *Amauta* en septiembre de 1926. Adicionalmente, Hidalgo guarda una fuerte relación con los jóvenes poetas chilenos, los llamados *arielistas* (Fenelón y Homero Arce, Gerardo Moraga Bustamante, Juan Florit y Rosamel del Valle), agrupados en la revista *Ariel*, que entre abril y junio de 1925 publica dos números, los cuales incluyen colaboraciones de Hidalgo.¹²⁶

¹²⁵ Carlos García, “Hidalgo y Roberto A. Ortelli. Amistad y negocios (1925-1929)”. p. 284.

¹²⁶ Patricio Lizama, “La revista *Ariel*: manifiestos y voces de la vanguardia”, pp. 235-254. De la nómina de poetas arielistas, cuatro de ellos, Fenelón Arce, Rosamel del Valle, Ángel Cruchaga Santa María y Juan Florit aparecerían en el *Índice*, además de que los tres últimos fueron incluidos en el citado proyecto CANAAN. Según testimonios del poeta Alejandro Ramírez, sería a Juan Florit a quien Hidalgo solicitó le recomendara y reuniera material para el *Índice*. (Andrés Florit Cento, *Juan Florit. Caudillo de los veleros: vida, poesía y prosa*. p. 26)

Por su parte Borges, luego de su estancia en España y sus buenas relaciones con los sobrevivientes del ultraísmo, Guillermo de Torre y Rafael Cansinos Assens, contaba para finales 1925, con cierto renombre en la península; también para entonces ya había publicado en México el poema “Ciudad”, en la revista estridentista *Irradiador*,¹²⁷ y sostenía una relación colaborativa con su director, Manuel Maples Arce, de quien había publicado una reseña a su libro *Andamios Interiores*.¹²⁸

Considerando este panorama del campo cultural de Argentina e Hispanoamérica, donde los jóvenes escritores están dando la pelea por ganar su derecho de piso en el canon literario, batalla que no sólo se da contra los autores dominantes de generaciones anteriores a quienes buscan desplazar, sino aún entre ellos mismos, con el ánimo de demostrar cuál de las variadas formas de la “nueva sensibilidad” es la más apta para abanderar la renovación del arte – y la vida– del continente, es posible afirmar que la relación entre Alberto Hidalgo y Jorge Luis Borges más que de una relación de amistad o simpatía, obedece ante todo a un movimiento estratégico por parte de los dos escritores. Una muestra de dicho liderazgo es el hecho de que hacia finales de 1925 e inicios de 1926, tanto Hidalgo como Borges se habían distinguido por ejercer cierto liderazgo entre los grupos de los jóvenes vanguardistas argentinos, además de participar en grados diversos en varios proyectos editoriales: Borges con *Prisma*, *Martín Fierro* y *Proa* en sus dos épocas; mientras que Hidalgo impulsaba la *Revista Oral*, así como una importante colección editorial de alcance continental.

En consecuencia, es muy probable que ambos escritores, en su faceta de promotores culturales estuvieran plenamente conscientes de la importancia táctica que la publicación de

¹²⁷ *Irradiador*, No. 1, septiembre 1923 p. 12.

¹²⁸ Jorge Luis Borges, “Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, México, 1922”, pp. 129-132.

una antología internacional o a nivel continental tendría en la pugna por afianzarse como voz dominante en el campo cultural, tanto, que para cuando aparece el *Índice*, en julio de 1926, Hidalgo y Borges habían intentado sin éxito publicar sendas antologías.

Según refiere Carlos García, hacia los años de 1918 y 1919 Hidalgo se proponía editar un volumen titulado *Los Grandes Poetas Nuevos de América*. La obra contendría reseñas críticas de su autoría de varios poetas hispanoamericanos como Gabriela Mistral, Luis C. López, José María Eguren, Enrique González Martínez (quien escribirá el prólogo al poemario de Hidalgo, *Tu libro*, de 1922), entre otros y aunque la obra no se planea como una recopilación de poemas, se puede considerar un antecedente importante del futuro *Índice*.¹²⁹

Carlos García también ofrece información que revela que ya desde 1923 Borges estaba interesado en organizar y editar una antología de alcance internacional, al estilo de la realizada por Ivan Goll bajo el título *Cinco continentes*. El plan venía cocinándose al menos desde mediados de 1923, pues en una carta a Guillermo de Torre, con fecha del 2 de noviembre de 1923, Borges escribe:

Si ya tienes el plano del prólogo general, no quiero entrometerme en él, pero en lo atañadero al grupo de *Prisma* y su ramificación romántica del Ultraísmo, quisiera poner yo unos renglones. (Creo desde luego que debemos incluir en esa rúbrica la “Appasionata” de Francisco Piñero, que me parece el mejor poema de los ultraístas criollos. Está en *Proa* 2.¹³⁰

Y en una carta, de noviembre de 1923, Borges habla de “nuestra Antología”:

¹²⁹ Carlos García, “El *Índice* de Hidalgo”, p. 221.

¹³⁰ Citado según Carlos García, *op. cit.* p. 234.

En nuestra Antología tendría yo especial interés en incluir “Al hijo de un Amigo” de Macedonio Fernández, “Appasionata” de Piñero y desde luego, poemas de Salvador Reyes y de Luis Carlos López.¹³¹

La antología de Borges nunca se publicó, aunque éste ya tendría bastante material reunido y traducido, según afirma el mismo García. El interés de Borges por ejercer las funciones de antologador, y lo que ello implica en términos de praxis intelectual y literaria¹³² se había ya manifestado desde octubre de 1920 cuando aún residía en España y en la revista *Cervantes* publica su “Antología expresionista”, donde él mismo traduce a un grupo de poetas alemanes como Ernest Stadler, Johannes R. Becher, Kurt Heynicke, Werner Hahn, Alfred Vagts, Wilhelm Klemm, August Stramm, Lothar Schreyer y H.V. Stummer.¹³³

Posteriormente, para diciembre de 1921, Borges publica, también en España, una selección de poetas argentinos bajo el título “La lírica argentina contemporánea”, donde incluye el ya mencionado poema “Al hijo de un amigo” de Macedonio Fernández, así como textos de Enrique Banchs, Rafael Arellano Arrieta, Alfonsina Storni, Álvaro Melián Lafinur, Fernández Moreno, M. Rojas Silveyera, Bartolomé Galíndez y Héctor Pedro Blomberg, cada uno de los cuales acompaña con una breve nota crítica.¹³⁴

Si Hidalgo venía preparando el *Índice* al menos desde mediados de 1925,¹³⁵ para cuando el peruano se adhiere al proyecto de *Proa*, en noviembre del mismo año, y Borges

¹³² *Ibid.*

¹³³ Jorge Luis Borges, “Antología expresionista”, *Cervantes, Revista Hispano- Americana*, octubre de 1920. En *Textos...*, pp. 61-69.

¹³⁴ Jorge Luis Borges, “La lírica argentina contemporánea”, *Cosmópolis*, No. 36, diciembre de 1921. En *Textos...*, pp. 132-141.

¹³⁵ La fecha se desprende de una carta enviada por el escritor peruano Luis de la Jara, fechada el 12 de agosto de 1925, donde le dice a Hidalgo: “Al llegar de Lima, hace pocos días, me he encontrado con su carta anunciando el envío de su libro y la próxima aparición del *Índice de la nueva poesía americana*, para la que le deseo y auguro todo éxito”. Reproducida por Carlos García, en “El *Índice* de Hidalgo”, p. 226.

comienza a participar en las sesiones de la *Revista Oral*, entonces el proyecto estaría quizá ya avanzado. Sin embargo, es difícil saber en qué momento el porteño se habría sumado al plan de Hidalgo. Lo que sí se puede inferir es que, dados los antecedentes mencionados, Borges estaría muy interesado en participar en la confección de una antología con los alcances del *Índice*, mientras que, por su parte, Hidalgo consideraría muy benéfico para su plan contar con el apoyo de la red de contactos y el creciente prestigio de Borges, tanto dentro como fuera de Argentina.

Así pues, ambos escritores verían en la mutua colaboración una alianza estratégica que les permitiría crear un efecto de sinergia (lo que en términos empresariales se llama un acuerdo ganar-ganar) para posicionarse ventajosamente en el panorama de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, una alianza entre personalidades tan complejas habría sido problemática desde el principio y aunque alguna diferencia causada por la publicación del *Índice* habría sido un factor de ruptura, no parece ser el único, incluso, pues la reserva de Borges a dar detalles sobre su “andar en punta” con Hidalgo, así como los señalamientos de éste sobre sus relaciones sentimentales, sugieren la posibilidad de un asunto personal.

Por otro lado, en el caso específico del *Índice*, el problema pudo haberse suscitado no sólo por la selección de los poemas *prehistóricos* de Borges, sino también y quizá fundamentalmente a raíz de la disputa por tomar el control del proyecto. Al respecto recordemos las dos cartas de Borges a Guillermo de Torre donde se muestra insistente sobre los nombres y poemas que deberán incluirse en “nuestra antología”; mientras que existe el antecedente de que Evar Méndez, director la revista *Martín Fierro*, abandona la

Revista Oral ante el hecho de que Hidalgo pretendiera tomar el control personal de un proyecto que se habría gestado colectivamente.¹³⁶

Finalmente, si aceptamos que Borges sí habría tenido una participación activa o al menos habría determinado a través de sus simpatías y contactos, la incorporación de algunos de los autores antologados en el *Índice*, queda la duda sobre por qué aparecen en la antología algunos textos de alguna etapa poética presuntamente superada. Ante esto, hay que considerar que el rechazo explícito de Borges hacia esos poemas ocurre años después y que para esa época, como podrá comprobarse en el capítulo siguiente al revisar sus textos programáticos y críticos de ese momento, sus convicciones literarias muestran oscilaciones significativas.

¹³⁶ Según refiere María Villanueva, la *Revista Oral* tiene como antecedente las emisiones poéticas en *Radio Cultura* realizadas entre el 18 y el 30 de mayo de 1925, en las cuales participaron Norah Lange, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal y Alberto Hidalgo. A raíz de esto, un mes después, agrega la investigadora, Alberto Hidalgo y Evar Méndez anuncian desde las páginas de *Martín Fierro* que “un grupo de conocidos escritores se ha presentado a la jefatura de Policía solicitando permiso para organizar una ‘Revista Oral’ que se desarrollará semanalmente en la calle, en público [...] la realización de esta idea, pondría a Buenos Aires en primer término en el terreno de las innovaciones para la difusión del pensamiento...” “*La Revista Oral...*” p. 154.

CAPÍTULO 3

EL VANGUARDISMO CRIOLLISTA DE BORGES EN *EL ÍNDICE DE LA NUEVA POESÍA AMERICANA*

...un Ultraísmo diferente, medio chirle y dulzón pero muy criollo...
Jorge Luis Borges

En agosto de 1925 Ricardo Güiraldes envía una carta a Jorge Luis Borges y Brandan Caraffa para informarles que abandona la dirección de *Proa*. En la misiva, Güiraldes, con cierto aire de nostalgia, hace a sus compañeros un recuento de lo que fue uno de los meridianos que guiaban el proyecto editorial y les recuerda: “Hacíamos americanismo, y pongo americanismo en minúscula para distinguirlo del gritado Americanismo Oficial, que tan beneméritamente se ocupa en juntar a todos los imbéciles de América”.¹³⁷

Inevitable no percibir en este detestado “Americanismo Oficial” de Güiraldes el mismo repudio contra el hispanoamericanismo de caciques y oportunistas que expresa rabiosamente Alberto Hidalgo en su prólogo al *Índice de la nueva poesía americana* y que lo lleva a pronunciarse por una abolición de países y gobiernos para mejor reivindicar la soberanía de los pueblos americanos. Con una intención similar por desmarcarse del americanismo oficial, Güiraldes destaca en su carta la existencia de una conciencia de

¹³⁷ Ricardo Güiraldes, citado según Muller-Bergh, “Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente”, pp. 33-41. De la misma manera en que el agresivo prólogo de Hidalgo resulta incómodo para el nacionalismo mexicano, la carta de Güiraldes parece apuntar una puya similar en su referencia a la benemérita unión de imbéciles americanos, en la cual parecería ocultar una velada alusión a nuestro Benito Juárez, benemérito y americano.

identidad común entre los jóvenes incorporados a los diferentes vanguardismos del continente americano, pero advierte que esta comunidad no se funda artificialmente en los discursos de los políticos, sino a través de la fraternidad entre poetas, pues aclara que los editores de *Proa*: “Entramos en cordial relación con poetas de otros países americanos. No existe el río, no existe la cordillera, no existen las altiplanicies ni los límites de país a país... El río, la cordillera y la altiplanicie se guían en buen estado de presencia a pesar de la frase...”¹³⁸

La despedida de Güiraldes resume la vocación americanista que los editores de *Proa* querían imprimir a su revista, misma que habían definido ya en el editorial publicado en el número 13 de noviembre de 1925, con motivo del primer aniversario de la segunda época de la publicación, donde expresan que el viento que ha impulsado a la revista en su “viaje magno de exploración y de conquista” ha sido la “convicción de la existencia de un *continente único*, fundado sobre las capas astrales de ondas de Hertz”.¹³⁹ Por el contexto se infiere que el “continente único” es América, pues más adelante se afirma que *Proa* es “tripulada por la más alta juventud de América y de algunos países europeos”. Los editores de *Proa* veían pues en su proyecto editorial un espacio donde podían hacerse escuchar las voces de ese *continente único*, con lo cual buscaban concretar su idea de unidad entre los poetas americanos, pues recordemos que previamente en el editorial del primer número, los editores expresaban que una vez superado el conflicto entre los diferentes grupos y banderas que conformaban la joven literatura argentina había llegado el momento de buscar el intercambio estético con otros países americanos, y para tal tarea se había designado a

¹³⁸ *Ídem*.

¹³⁹ *Proa*, No. 13, noviembre de 1925. p. 6. Cursivas mías.

Oliverio Girondo, quien “fue en calidad de embajador con el propósito de hacer efectivo el intercambio cultural, a visitar los principales centros de cultura americana.”¹⁴⁰ Como parte de este proyecto de unión americanista, la misma *Proa* se propone como paradigma, pues quiere “ser el primer exponente de la unión de los jóvenes”.¹⁴¹

Para comprobar la efectividad con que *Proa* logró su cometido de intercambio americanista, basta echar un vistazo a la pluralidad de naciones representada en la nómina de colaboradores de sus 15 números. Y aunque es factible identificar la presencia de un proyecto americanista como uno de los trasfondos y motivaciones de *Proa*, sería excesivo afirmar que los diferentes miembros de la dirección colegiada de la revista compartían la misma idea de aquello que términos como “latino-americanismo”, “hispanoamericanismo”, “iberoamericanismo” o “panamericanismo” pudieran designar. Así, para comprender mejor los diferentes aspectos que el término americano toma en *Proa*, sería necesario realizar un rastreo tanto en las páginas como en las ideas de los editores de la revista. Al respecto, en su estudio introductorio a la edición facsimilar de *Proa*, Rose Corral y Anthony Stanton ofrecen un rápido esbozo del asunto y señalan que al interior de *Proa* “hay una pluralidad de propuestas: desde el criollismo de Borges, el americanismo estético de Güiraldes, el americanismo tanto estético como socio-político de Brandán...”¹⁴²

Por mi parte, considero que este impulso americanista de signo criollista que Jorge Luis Borges muestra como director de *Proa*, se funda en su convicción sobre la originalidad y carácter innovador de la poesía continental, certeza que le impulsa a

¹⁴⁰ *Proa*, Segunda época, No. 1. p. 3.

¹⁴¹ *Ídem*.

¹⁴² Rose Corral y Anthony Stanton, “Entre vanguardia y modernidad: *Proa* (segunda época, 1924-1926)”, p. 54.

involucrarse en proyectos con el mismo espíritu americanista, como el *Índice de la nueva poesía americana*.

Para demostrar este punto, es necesario examinar un poco el desarrollo de la poética de Borges a fin de establecer las ideas que se conglomeran alrededor de este americanismo de signo criollista que el autor construye desde su propia obra para manifestarse en su labor como editor, crítico y promotor cultural. Lo anterior permitirá señalar que el criollismo borgeano no significa una ruptura contundente con el vanguardismo ultraísta que el escritor venía cultivando desde su estancia en Europa, sino que se trata de una nueva etapa donde ambos aspectos se yuxtaponen para crear una visión más crítica y compleja tanto del vanguardismo como de la necesidad que siente por dar a su propia expresión un giro localista, es decir que para mediados de la década de años 20, la escritura de Borges se podría caracterizar como vanguardismo criollista.

3.1 La opalescencia ultraísta-criollista de Borges

El interés de Borges por la literatura americana de temática autóctona aparecería presuntamente desde su juventud en Ginebra, pues según refiere el investigador Donald Yates, el propio Borges señalaba que sus mejores recuerdos de esa época eran “los sentimientos provocados por dos clases de lectura... los libros argentinos de índole gauchesca... y la filosofía de Schopenhauer.”¹⁴³ Por otro lado, Borges refiere la importancia que tuvo para su obra su regreso a Argentina en marzo de 1921 y según refiere él mismo todavía en 1926, el retorno a la patria le significa “una gran aventura espiritual,

¹⁴³ Citado según Gloria Videla, *Direcciones...*, Tomo I, p. 163.

por su descubrimiento gozoso de almas y de paisajes (en *Fervor de Buenos Aires* intenté la lírica expresión de ello).¹⁴⁴ Pero a pesar de lo declarado por el propio autor, su “descubrimiento gozoso de almas y de paisajes”, está lejos de tratarse de una revelación que cambia radicalmente su actitud hacia el continente americano y su propia escritura, sino que se trata de un proceso arduo y complejo.

Según testimonios del propio Borges, el escritor y su familia parten de Barcelona el 4 de marzo de 1921 y llegan a Buenos Aires hacia finales del mismo mes. Ante la inminencia de la partida, el joven escritor no deja de experimentar cierta angustia al abandonar el ambiente literario español, donde ya comenzaba a construir cierto prestigio. El pesar que la partida le causaba a Borges se trasluce en la carta que le envía a su amigo Adriano del Valle:

Como presintiendo mi fuga, todo se vuelve desdibujado y lejano: las calles son recuerdos borrosos de las calles, las chicas en los paseos son como antiguas novias olvidadas y hasta el sol parece un garabato tatuado en el azul. [...] Ya te habrá dicho nuestro gran Isaac que nos embarcamos en Barcelona el 4 de marzo para Buenos Aires...¹⁴⁵

Y aunque años más tarde Borges publicitaba el supuesto deslumbramiento que le habría causado Buenos Aires, en realidad el joven habituado a la vida europea debió enfrentar un periodo de adaptación durante el cual experimenta cierta aversión a la ciudad americana, tanto así, que para 1922, pide a su amigo español, Jacobo Sureda no lo abandone “en el destierro de la ciudad cuadrículada de los jovencitos que hablan de la argentinidad y del

¹⁴⁴ Jorge Luis Borges, “Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)”. En *Textos...*, p. 234.

¹⁴⁵ Reproducida en *Textos...*, p. 90.

civismo y de lo que significa el general Bartolomé Mitre para los siglos venideros. ¡Horror! ¡Horror!”¹⁴⁶

Este periodo de transición entre el “horror” a la “argentinidad” y su *fervorosa* exaltación de Buenos Aires, se manifiesta de manera intrincada en la obra que Borges publica en ese periodo, en la cual se mezclan poemas y proclamas en defensa del ultraísmo, con escritos donde lucen ya como tema los quietos arrabales de Buenos Aires, hasta llegar a los textos que revelan una concepción más compleja del vanguardismo a partir de su engarce con los temas americanistas. Una primera dificultad al intentar ubicar los derroteros de la poética borgeana durante esta etapa de transición y dilucidar hasta qué punto impacta su escritura el retorno al terruño, es identificar cuáles de sus poemas, ensayos o proclamas habrían sido escritos antes de salir de España y cuáles habría comenzado a escribir ya desde su experiencia porteña. Frente al problema, los editores de *Textos Recobrados 1919-1929* apuntan que debe tomarse en cuenta que los textos publicados por Borges en España después de marzo de 1921 debieron ser entregados a sus amigos editores por el autor antes de partir o bien remitidos por correo desde Buenos Aires. Ante la incertidumbre, lo importante es ilustrar los diferentes matices que la transición va dibujando en la obra borgeana.

Al revisar los textos que Borges publica durante los primeros meses de estancia en su tierra natal, da la impresión de que el joven poeta tiene un pie a cada lado del océano, pues aunque vive en Argentina, sigue publicando con regularidad en revistas españolas y aún cuando en Buenos Aires lanza la hoja mural *Prisma*, noviembre de 1921), tendrá actividad en ambas orillas del Atlántico. Entre los poemas que Borges publica en España en

¹⁴⁶ Carta reproducida por Gloria Videla, *Direcciones...* Tomo I, p. 178.

el periodo posterior a su partida, entre marzo y junio de 1921, tres de ellos destacan por el hecho de que aún manifiestan claramente un vanguardismo exultante,¹⁴⁷ se trata de los poemas “Guardia roja” (*Ultra*, No. 5, 17 de marzo de 1921), “Tranvías” (*Ultra*, No. 6, 30 de marzo de 1921) y “Norte” (*Ultra*, No. 7, 10 de abril de 1921).

En “Guardia roja”, muy a la manera de Apollinaire y del futurismo marinettiano, Borges presenta como temas la dinámica exaltación del heroísmo guerrero, la fascinación por el paisaje urbano y la fuerza física, así como una experimentación con el espacio tipográfico y una yuxtaposición simultaneísta de imágenes, según la técnica cubista:

El viento es la bandera que se enreda en las lanzas
La estepa es una inútil copia del alma
De las colas de los caballos cuelga el villorrio incendiado.
La planicie rendida
no acaba de morir

Durante los combates

el milagro terrible del dolor estiró los instantes
Ya grita el sol
Por el espacio trepan hordas de luces.
En la ciudad lejana
donde los mediodías tañen los tensos viaductos
y de las cruces pende Jesús-Cristo
como un cartel sobre los mundos
se embozarán los hombres

en los torsos desnudos.¹⁴⁸

¹⁴⁷ El concepto de “vanguardismo exultante” lo tomo de Saúl Yurkievich, quien considera que el vanguardismo internacional presenta dos momentos sucesivos, al primero de los cuales describe como un periodo de exteriorización exocéntrica, objetiva, exultante, afirmativa, expansiva e igualadora, durante el cual se “gesta y propaga un estilo internacional que aplica por doquier los mismos módulos formales a un material temático semejante” y que se manifiesta en el uso de “parecidas audacias metafóricas concebidas a menudo por asociación con elementos tecnológicos, idéntico montaje disonante de elocución telegráfica, sincopada, con eliminación de lo anecdótico o lo descriptivo, de los nexos intermediarios, o de las transiciones graduales, equiparables efectos tipográficos, el mismo ahínco por la simultaneidad, la velocidad, la ubicuidad, equivalentes libertades del medio y mensajes, figurativas e instrumentales, las mismas irreverencias, sorpresas y rupturas humorísticas.” (*A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, pp. 27-28).

¹⁴⁸ Jorge Luis Borges, “Guardia Roja”, *Ultra*, No. 5, 17 de marzo de 1921. En *Textos...*, p. 91.

En el caso del poema “Tranvías”, con la misma yuxtaposición de imágenes, la ciudad toda se anima y los artefactos de la urbe moderna aparecen como protagonistas del poema, que como guerreros desfilan ruidosamente bajo los sonoros discursos de los carteles publicitarios:

Con el fusil al hombro los tranvías
patrullan las avenidas
Prora del imperial bajo el velamen
de cielos de balcones y fachadas

verticales cual gritos

Carteles clamatorios ejecutan
su prestigioso salto mortal desde arriba
Dos estelas estiran el asfalto
y el trolley violinista

va pulsando el pentagrama en la noche
y los flancos desgranan
paletas momentáneas y sonoras.¹⁴⁹

Mientras que en el poema “Norte”, la verticalidad de la ciudad irrumpe con violencia en el poema:

Los carteles borrachos
saltan de las fachadas
y las proras enhiestas de las casas
van talando los años
Los edificios caen sobre mis ojos
Me lapidan los muros
Arrecian muchedumbres
con un motín en los brutales puños
Yo he de romper en mi rodilla
el yugo de la noche que me unce¹⁵⁰

¹⁴⁹ Jorge Luis Borges, “Tranvías”, *Ultra*, No. 6, 30 de marzo de 1921. En *Textos...*, p. 92.

¹⁵⁰ Jorge Luis Borges, “Norte”, *Ultra*, No. 7, 10 de abril de 1921. En *Textos...*, p. 92.

Un mes después, entre abril y junio de 1921, otros textos de Borges se publican casi consecutivamente en los números de *Ultra*, en los cuales es notoria la presencia de una poética similar. En el número 8, de abril de 1921, aparece “Cingladura”, se muestra de nuevo la yuxtaposición de imágenes y la innovación tipográfica:

En mis manos
el mar
viene a apagarse
el mar catedralicio
que iba empotrando agujas y vitrales
La media luna se ha enroscado a un mástil.¹⁵¹

Para el número 9 de *Ultra* (30 de abril de 1921), tenemos “Distancia”, en el cual fulgura el tema de la urbe moderna:

La caravana lanza un ebrio lazo
horizonte de hierro
que derriba de bruces las ciudades...¹⁵²

Es también en este periodo cuando se publica “Anatomía de mi *Ultra*”, el multicitado texto programático de tono manifestario, en el que Borges enuncia la famosa teoría de las dos estéticas, la de los espejos y la de los prismas. El texto aparece en el número 11 de *Ultra*, el 20 de mayo de 1921, mientras que para el número 15 de la misma revista, el 30 de junio de 1921 se difunde el poema “Fiesta”, en el cual la verticalidad de la urbe tiene presencia protagónica cuando declara que “Los edificios enhiestos son estandartes de piedra”.¹⁵³

¹⁵¹ Jorge Luis Borges, “Cingladura”, *Ultra*, No. 8, 10 de abril de 1921. En *Textos...* p. 93.

¹⁵² Jorge Luis Borges, “Distancia”, *Ultra*, No. 8, 10 de abril de 1921. En *Textos...*, p. 94.

¹⁵³ Jorge Luis Borges, “Fiesta”, *Ultra*, No. 15, 10 de abril de 1921. En *Textos...*, p. 94.

Si estos textos de *vanguardismo exultante* fueron escritos por Borges en España, cuando permanecía aún ajeno a la experiencia americana o si fueron ya escritos en Buenos Aires y remitidos por correo es difícil saberlo con exactitud, pero si consideramos que Borges llegó a finales de marzo a Buenos Aires y que la sola travesía en barco tomaba tres semanas, se colige que publicar en Madrid, en el mes de mayo un poema que debió ser escrito a inicios de abril en Buenos Aires, sería una auténtica proeza. Lo importante es destacar que esta serie de publicaciones¹⁵⁴ se interrumpe en julio y será hasta agosto cuando un nuevo trabajo de Borges aparece en España, se trata del poema “Arrabal”, que se publica en el número 32 de la revista *Cosmópolis*.

Podría especularse que la causa del hiato es que para el mes de julio se habrían agotado los textos que Borges había dejado para su publicación a sus cofrades ultraístas, aunque es más probable que se trató sólo del hecho de que el siguiente número de *Ultra*, el 16, no saldrá sino hasta el mes de octubre, en el cual de nueva cuenta el argentino colabora con una reseña sobre una antología de poetas expresionistas.

Más allá de la especulación, el hecho es que el poema “Arrabal” presenta como rúbrica la palabra “Buenos Aires”, lo cual permitirá pensar que se trata de un poema ya escrito en Argentina y remitido por correo a los editores. En este poema, así como en las sucesivas colaboraciones de Borges para *Cosmópolis* No. 34, las prosas “Crítica del paisaje” y “Buenos Aires”, aparece ya el tema local, que será recurrente en lo sucesivo.

Aunque en el poema “Arrabal” se mantiene la ciudad como tópico, a diferencia de los últimos poemas de la etapa española, ahora se presenta un cambio de registro, pues la

¹⁵⁴ Otros dos escritos de Borges ven la luz en España en ese lapso: “Atardecer”, en *Ultra* 14, 2º de junio de 1921 y la traducción del poema “Jardín amor”, del poeta Kurt Heyncke, en *Ultra* 14, 2º de junio de 1921.

estridencia de los “carteles clamatorios” del poema “Tranvías” y las “muchedumbres”, “con un motín en los brutales puños” que aparecen en el poema “Norte”, ahora se callan abruptamente para dejar escuchar el quedo rumor de los barrios y periferias, ajenos a la pujanza de la modernidad urbana:

El arrabal es el reflejo
de la fatiga del viandante.

Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y caí entre las casas
miedosas y humilladas
juiciosas como ovejas en manadas
encarceladas en manzanas
diferentes e iguales
como si fuesen todas ellas
recuerdos superpuestos barajados
de una sola manzana.

El pastito precario
desesperadamente esperanzado
salpicaba las piedras de la calle
y mis miradas constataron
gesticulante y vano
el cartel del poniente
en su fracaso cotidiano.

Y sentí *Buenos Aires*
y literaturicé en el fondo del alma
la viacrucis inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado.
(*Buenos Aires*)¹⁵⁵

En este poema la ciudad ya no es cualquier ciudad, ahora tiene nombre propio, Buenos Aires, pero en este Buenos Aires el maximalismo de las multitudes deja paso a la “fatiga del viandante”. Y si en el poema “Fiesta”, los edificios se levantan temerarios cual banderas

¹⁵⁵ Jorge Luis Borges, reproducido en *Textos...*, p. 99. El poema se incluyó con algunas variantes en *Fervor de Buenos Aires*, de 1923.

combativas, en “Arrabal” las casas “miedosas y humilladas” se ofrecen a la contemplación y el “pastito precario” toma el lugar del asfalto.

Para octubre de 1921 Borges publica en *Cosmópolis* No. 34 dos prosas: “Crítica del paisaje” y “Buenos Aires”; en la primera recupera de nueva cuenta la modesta belleza de la periferia urbana al afirmar que: “Lo marginal es lo más bello. Por ejemplo: Cualquier casita del arrabal, seria, pueril, y sosegada.”¹⁵⁶ Y, en lo que parece sugerir una secuencia bien planeada, en el texto “Buenos Aires” presenta ya plenamente el deslumbramiento espiritual de Borges ante su ciudad natal. En este texto, el autor reflexiona sobre cuál es el mejor momento del día para contemplar poéticamente la ciudad y para tal tarea desecha, por excesivas, la mañana, la tarde y la noche, pues para “apresar íntegramente el alma –imaginaria– del paisaje”, dice, es menester hacerlo en una de esas “horas huérfanas”, como “las dos y pico” de la tarde, pues a esa hora “la cenestesia fluye por los ojos pueriles y la ciudad se adentra en nosotros” y es precisamente en esa hora y en ese privilegiado estado de conciencia cenestésica que el poeta “se ha empapado de Buenos Aires”.¹⁵⁷

Este texto en particular es importante pues permite apreciar que a pesar de su hambre por “empaparse” del color local, de reivindicar la quietud del suburbio, su “ancestralidad” y “primitiva eficacia” declarados por Borges, los recursos textuales usados para tal tarea mantienen los procedimientos de la vanguardia. De esta manera, la prosa de Borges refiere el modesto entorno bonaerense formado sólo por esas casas “fáciles”, “conmovedoras” y “lamentablemente iguales”, que en su horizontalidad refutan la

¹⁵⁶ Jorge Luis Borges, “Crítica del paisaje”, *Cosmópolis*, No. 34 octubre de 1921. En *Textos...*, pp. 100-102.

¹⁵⁷ Jorge Luis Borges, “Buenos Aires”, *Cosmópolis*, No. 34, octubre de 1921, también en *Inquisiciones* (1925), reproducido en *Textos...*, pp. 102-104.

verticalidad de los rascacielos de las grandes urbes tan caras a la vanguardia hispanoamericana¹⁵⁸ y dice:

Aunque a veces nos humille algún rascacielos, la visión total de Buenos Aires no es whitmaniana. Las líneas horizontales vencen las verticales. Las perspectivas –de casitas de un piso alienadas y confrontándose a lo largo de las leguas de asfalto y piedras– son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles. En cada encrucijada se adivinan cuatro correctos horizontes. Horizontes que intentan distraídamente escalar mis ojos de miope. Horizontes con esa lejanía exasperante que tienen las mangas de los gabanes, a veces...¹⁵⁹

En este párrafo, Borges se desmarca o, mejor dicho, desmarca a Buenos Aires de su admirado Walt Whitman¹⁶⁰ y los rascacielos se vuelven humillantes, pero afortunadamente la horizontalidad del caserío sublima la ofensa visual y con su “facilidad” recupera para el observador la ciudad porteña al exorcizar la deshumanizante “inverosimilitud” del elemento moderno.¹⁶¹ No obstante el rechazo a reproducir un exultante canto a la modernidad urbana, el procedimiento usado por Borges para destacar la modestia del arrabal bonaerense renuncia a una descripción realista y opta por una escenificación vanguardista, de tal suerte que por medio de la hipálage las casitas se hacen “fáciles”, como fácil sería el paisaje suburbano y gracias al recurso de la simultaneidad cubista, en el paisaje convergen “cuatro horizontes”, mismos que se animan, adquieren un cuerpo propio y como simios traviesos e

¹⁵⁸ Sobre el tema del rascacielos, recuérdese los ya citados textos del propio Borges y como ejemplo del tema en otras latitudes, al estridentista mexicano Germán List Arzubide que en el poema “Silabario” recomienda “tirarse de 40 pisos para reflexionar en el camino” o la “Arenga simplista a los ascensores”, del propio Alberto Hidalgo, ambos poemas, por cierto, incluidos en el *Índice*.

¹⁵⁹ Jorge Luis Borges, “Buenos Aires”, *Cosmópolis*, No. 34, octubre de 1921. En *Textos...* pp. 102-104. El texto se reeditó con algunas variantes en el volumen *Inquisiciones* de 1925.

¹⁶⁰ Al referir el arribo del joven Borges al grupo ultraísta de Madrid, Guillermo de Torre recordaba que el argentino “llegaba ebrio de Whitman”, *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 62.

¹⁶¹ Precisamente este afán por rehumanizar el arte como una respuesta crítica a las tesis de Ortega y Gasset es considerada por Vicky Unhru como una de las señas de identidad de los vanguardismos latinoamericanos, véase al respecto *Latin American Vanguardists. The art of contentious encounters*, especialmente “A Rehumanization of Art”, pp. 21-29 y “Outwards Turns of the Vagabond Eye/I The Vanguard’s Portraits of the Artist”, pp. 71-124.

impertinentes “escalán” los ojos del observador. Pero junto a la negación del rascacielos, la descripción borgeana no puede ignorar la presencia de otros motivos de la modernidad urbana y aparecen fugazmente el automóvil y el anuncio publicitario, pero sólo para enmarcar el sonido del tango:

Y además: automóviles y vehementes anuncios de cigarrillos, y, como un eficaz terrón de azúcar que endulzase él solo la ciudad desdibujada y lacia, el último tango –siempre hay un último tango– enhebra todos los oídos y en su flojo compás disloca las actitudes.¹⁶²

En un juego de oscilaciones ambivalentes tenemos una ciudad poblada por autos y decorada por “vehementes” anuncios, pero que a la vez luce “desdibujada” y “lacia”, que no deja de ser amarga a pesar de la maravilla tecnológica y para endulzarla es menester el tango. En efecto, el tango como reivindicación de lo autóctono americano irrumpe en la urbe deshumanizada e inverosímil, pero lo hace desde la imagen poética, la misma que Borges señalaría como pilar de la nueva poesía. Por ello el sonido del tango, “en su flojo compás disloca las actitudes”.

A pesar de lo expuesto y a fin de no crear la falsa impresión de que el viraje en el registro poético de Borges ocurre mecánicamente con su arribo a Buenos Aires, es imprescindible no soslayar el hecho de que existe un grupo de poemas en el periodo señalado, previo a su regreso a la patria, en los cuales ya se percibe un contrapunto a la estridencia vanguardista, caracterizado por la búsqueda de un tono silencioso y melancólico. Nótese por ejemplo, el caso del poema “Prismas” publicado en el número 4 de

¹⁶² Jorge Luis Borges, “Buenos Aires”. En *Textos...*, p. 102-104. Incluido con variantes en *Inquisiciones*, pp. 87-91.

Ultra, del 1 de marzo de 1921, donde aparece el tema de la guitarra, que será símbolo recurrente en su obra posterior:

PRISMAS

(Acordes - Mendicantes - Ciudad - Pueblo)

Amanecen temblando las guitarras
mi alma pájaro oscuro ante su cielo
Ya se murió la lámpara en la urna
más todavía
clama el silencio de las manos
como una herida abierta

Por la noche blindada
vamos abriendo como ramas las calles
En los ciegos aljibes
se habían colmado de suicidio las manos
Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de las tardes La luna nueva
es una vocecita allá en el cielo¹⁶³

El mismo ritmo de sosegado *adagio*, enmarcado en un paisaje lunar, como esa “vocecita” de “Prismas” aparece también en “Cingladura”, que se publica el 20 de abril de 1921 en el número 8 de *Ultra*, texto, que por cierto, se incorporará a *Luna de enfrente*, segundo libro de poemas de Borges:

La neblina sosiega los ponientes
La noche rueda como un pájaro herido
En mis manos
el mar
viene a apagarse.¹⁶⁴

Adicionalmente, el 20 de junio de 1921, en el número 14 de *Ultra* se publica “Atardecer”, poema que se recuperará como estrofa de una composición más extensa en *Fervor de*

¹⁶³ Jorge Luis Borges, “Prismas”, *Ultra*, No. 4, 1 de marzo de 1921. En *Textos...*, p. 90.

¹⁶⁴ Jorge Luis Borges, “Cingladura”, *Ultra*, No. 8, 20 de abril de 1921. En *Textos...*, p. 93.

Buenos Aires y donde se deja escuchar de nueva cuenta el silencioso canto de la vihuela que duerme como infante y el quedo rezo crepuscular:

La vihuela
dormida como un niño en tu regazo
El silencio que vive en los espejos
ha forzado su cárcel

La oscuridad es la sangre
de las cosas heridas

En el poniente pobre
la tarde mutilada
rezó un Avemaría de colores¹⁶⁵

Desde este panorama, es factible visualizar cómo en el breve periodo entre los meses de marzo y octubre de 1921 coexisten en la obra borgeana al menos tres matices poéticos. Por un lado está la vanguardia exultante de voz dinámica y sonora, donde la ciudad irrumpe con sus multitudes, sus anuncios clamorosos y el rugido de la zoología moderna, en suma, como proclamaría años después el estridentismo mexicano, asistimos al espectáculo de la “belleza sudorosa de las máquinas”. Paralelamente, junto a la estridencia urbana, el poeta construye un remanso de silencio y nostalgia donde las notas de la guitarra, adormilada como infante, acompañan la “vocecita de la luna”. Finalmente, este tono de serenidad será el que acompañe al poeta a su encuentro con la patria argentina y es en ese momento cuando la fascinación por el paisaje urbano mira hacia aquello que lo aleja de la insufrible modernidad y así, la quietud anhelada tendrá una ubicación específica: los arrabales de Buenos Aires, cuyas plazas “son el remanso único donde por un instante las calles

¹⁶⁵ Jorge Luis Borges, “Atardecer”, *Ultra*, No. 14, 20 de junio de 1921. En *Textos...*, p. 96. Este poema también apareció en el propio *Índice*.

renuncian a su geometralidad persistente, y rompen filas y se dispersan corriendo como después de una pueblada”.¹⁶⁶

Este breve acercamiento a la obra que Borges publica en su periodo de transición de Europa hacia América, ilustra la convergencia entre el poeta de la vanguardia –podríamos decir *pura*– y la vanguardia criollista o neo-criollista, convergencia que ya advertía Gloria Videla cuando se pronuncia por superar las versiones críticas que esquemáticamente quieren ver un Borges que experimenta un giro tajante de una etapa vanguardista hacia un criollismo americanista, para después pasar a un universalismo definido por el rescate de ciertos autores clásicos.¹⁶⁷

Según refiere Gloria Videla, el primero en señalar una presunta ruptura de Borges con la vanguardia en su versión ultraísta para orientarse hacia temas de carácter local fue Guillermo de Torre, quien en su reseña de *Fervor de Buenos Aires* considera que en este poemario “[Borges] excluye salvo una, todas las composiciones de estilo ultraísta acogiendo únicamente otras más recientes, de signo opuesto o distinto”.¹⁶⁸

Esta concepción de un Borges que va transitando por diferentes etapas bien diferenciadas y que en cada ocasión repudia la anterior se ha mantenido como afirmación recurrente entre ciertos sectores de la crítica literaria, incluso en trabajos tan recientes como el estudio preliminar que llevaron en conjunto Rose Corral y Anthony Stanton para la edición facsimilar de la segunda época de la revista *Proa*. Al hacer un balance de las colaboraciones de Borges en las páginas de *Proa*, los autores afirman que las páginas de la revista fincan el desarrollo del criollismo del poeta porteño que paulatinamente lo alejaría

¹⁶⁶Jorge Luis Borges, “Buenos Aires”, *Cosmópolis*, No. 34, octubre de 1921. En *Textos...*, p. 104.

¹⁶⁷Gloria Videla, *Direcciones...* Tomo. 1, pp. 158-183.

¹⁶⁸Guillermo de Torre, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, p. 6. Citado según Gloria Videla, *op. cit.* p. 165.

del vanguardismo, pero asimismo consideran que hacia el final de la existencia de la revista ya es posible identificar un alejamiento del escritor de su fugaz etapa criollista.¹⁶⁹

Como muestra de la ruptura de Borges con su pasado ultraísta, Corral y Stanton refieren la reseña que hace del poemario *Prismas*, de Eduardo González Lanuza, en la cual el escritor porteño señala que el citado poemario representa para los ultraístas argentinos tanto “nuestra hazaña en el tiempo”, como “nuestra derrota en lo absoluto”; el veredicto borgeano constituye para los críticos una operación que indica por parte de Borges “cierto distanciamiento del cosmopolitismo vanguardista, vista desde la orilla escéptica de un criollismo más local y tradicional”.¹⁷⁰ Enseguida, Corral y Stanton advierten que incluso la etapa criollista de Borges duraría poco y pronto habría de “renegar” de su criollismo, “así como estaba en el proceso de renegar de su vanguardismo a mediados de la década de 1920”.¹⁷¹

Al final de su análisis, como acta de defunción de la etapa criollista de Borges, Corral y Stanton citan la carta de supuesta renuncia a *Proa* que éste publica en 1926 en las mismas páginas de la revista.¹⁷² En esta carta abierta, los críticos perciben una autoparodia del estilo localista que Borges venía presentando en sus recientes ensayos, “como si el autor

¹⁶⁹ Rose Corral y Anthony Stanton, “Entre vanguardia...”, pp. 13-55.

¹⁷⁰ *Ídem*, p. 36

¹⁷¹ *Ídem*, p. 38.

¹⁷² Jorge Luis Borges, “Carta a Güiraldes y Brandán, en una muerte (ya resucitada) de *Proa*”, en *Proa*, No. 15, enero 1926, pp. 25-26. Escribe Borges en el último párrafo de su hipotética despedida: “...Hay un santísimo derecho en el mundo: nuestro derecho de fracasar y andar solos y solos y de poder sufrir. [...] Quiero decirles que me descarto de *Proa*, que mi corona de papel la dejo en la percha. Más de cien calles orilleras me aguardan, con su luna y la soledá y alguna caña dulce. Sé que a Ricardo lo está llamando a gritos este pampero y a Brandán las sirenas de Córdoba. Abur Frente Único, chau Soler, adiós todos. Y usted Adelina, con esa gracia tutelar que es bien suya, déme el chambergo y el bastón, que me voy.”

estuviera consciente de que su proyecto criollista estuviera a punto de convertirse en una retórica más, destinada a morir como la retórica ultraísta”.¹⁷³

En contra de estas lecturas críticas que organizan la obra de Borges a manera de etapas consecutivas bien diferenciadas, donde un periodo sepulta al precedente, Gloria Videla apuesta por una concepción más compleja y dinámica al considerar que los diferentes aspectos del *corpus* borgeano convergen simultáneamente, aunque en grados diferenciados, en la escritura temprana del porteño. Así, por ejemplo, Videla recuerda que la relación de Borges con el ultraísmo en cuanto colectivo y como programa poético fue siempre ambivalente, si bien durante su etapa madrileña el poeta participó activamente como uno de los principales animadores del movimiento, también ya tempranamente, hacia 1920, viviendo todavía en España, tres años antes de la aparición de *Fervor de Buenos Aires* y cuatro de la aparición de la segunda época de *Proa*, guardaba ya sus reservas frente al ultraísmo español, pues así lo muestra una carta a Guillermo de Torre donde al hablar al amigo sobre su proceso creativo le advertía: “Hago experimentos en prosa ultraísta, aún comprendiendo que todo eso peca por la base”.¹⁷⁴

Además de la misiva citada por Videla, es necesario agregar que en otras cartas de la época dirigidas a sus amigos, también se trasluce en Borges un cierto desdén hacia la poética ultraísta, pues en una misiva a Jacobo Sureda se refiere a su poema “Aldea”, publicado en el número 2 de la revista *Ultra*, con fecha del 10 de febrero de 1921, en la cual señala: “Yo acabo de corregir un prosa ultraísta que escribí en Valldemosa y que se titula ‘Aldea’. ¿Qué título más ñoño, eh?”. Mientras que en carta a Maurice Abramowicz

¹⁷³ *Ídem*, p. 41.

¹⁷⁴ Jorge Luis Borges, carta a Guillermo de Torre, citado según Gloria Videla, *Direcciones...* Tomo 1, p. 163.

cuenta: “He recibido el segundo número de *Ultra*; está muy bien. Publico allí una prosa titulada ‘Aldea’: serie de anotaciones visuales o *disparatadamente idiotas...*”¹⁷⁵ Posteriormente, en una carta a Jacobo Sureda, Borges se refiere al poema “Atardecer”, publicado en el número 14 de *Ultra*, del 2 de junio de 1921, y en el mismo tono autocrítico señala: “Respecto a tu elogio a mi poema “Atardecer” (que se publicó en *Ultra*) creo sinceramente que de los 3 últimos versos, el único que encara una intuición verdadera de la realidad es el que dice ‘la tarde mutilada’. Lo demás es profesionalismo lírico”.¹⁷⁶

Estas reticencias hacia sus propias incursiones en la poética y revistas ultraístas, impiden pues, presentar a un Borges que primero se entrega plenamente a la experimentación vanguardista, pero que en una segunda etapa reniega del arrebatado ultraísta. Por ello, Gloria Videla cuestiona que *Fervor de Buenos Aires* represente una renuncia a la experimentación vanguardista, como apreciaba en su momento Guillermo de Torre. Para Videla, en este libro se mantiene, aunque atemperada, la experimentación ultraísta, pues anota que en este poemario “muchas de sus comparaciones y metáforas son de filiación ultraísta y responden a las teorizaciones que el mismo Borges publicó en revistas españolas y argentinas entre 1921 y 1924 y luego en su libro *Inquisiciones...*”¹⁷⁷ En este movimiento de fluctuaciones entre los resabios de la experimentación ultraísta y la temática criollista, Videla considera reduccionista la tesis de que los libros poéticos de Borges editados en esa época se agoten en uno u otro polo y, poniendo como ejemplo el ya citado poema “Arrabal”, concluye que en Borges convergen “tradición y vanguardia, universalismo, cosmopolitismo y criollismo, como convergen en su sangre la estirpe criolla y la abuela

¹⁷⁵ Ambas cartas citadas en *Textos...*, p. 85. Cursivas mías.

¹⁷⁶ En *Textos...*, p. 96. Cursivas mías.

¹⁷⁷ Gloria Videla, *Direcciones...* Tomo I, . p. 166.

inglesa y en su lenguaje la economía y precisión propias de la sintaxis y los decires de los viejos señores criollos.”¹⁷⁸

3.2 La voz criollista de la vanguardia

La crítica Gloria Videla extrapola el caso de la convergencia entre los procedimientos vanguardistas y la recuperación de temas, ambientes y léxico vernáculo presentes en la poesía temprana de Borges para distinguir este factor como rasgo general de la vanguardia hispanoamericana: el llamado criollismo o neo-criollismo. La autora señala que una vez que el vanguardismo se expande en tierras americanas, éste adquiere un nuevo grado de complejidad, pues cuando el fenómeno arriba al nuevo mundo se incorpora como variable a la entonces efervescente discusión sobre la identidad cultural de Hispanoamérica. Por lo tanto, elementos estructurales del vanguardismo, como la experimentación formal, la necesidad de ser moderno y el imperativo cosmopolita se agregan a los debates y reflexiones en boga.¹⁷⁹ Esta circunstancia deriva para el arte hispanoamericano en un complejo contexto pleno de contradicciones, entre las cuales Videla destaca las oposiciones entre “la necesidad de indagar en el ‘ser nacional’, en el ‘ser americano’ y de afianzarlo;

¹⁷⁸ *Ídem*, p. 176. Como ejemplos de la persistencia de los procedimientos ultraístas en *Fervor de Buenos Aires*, Videla cita los versos del poema “Las calles”: “Hacia los cuatro puntos cardinales/se van desplazando como banderas las calles;” y de “Atardeceres”: “La tarde maniatada/ sólo clama su queja en el ocaso./La mano jironada de un mendigo/ esfuerza la congoja de la tarde.”

¹⁷⁹ La reivindicación de la singularidad de la cultura americana tiene antecedentes tempranos como el mismo pensamiento de Simón Bolívar quien en la célebre “Carta de Jamaica” afirmaba: “Nosotros somos un pequeño género humano; poseemos un mundo aparte; cercado por dilatados mares, nuevo en casi todas las artes y ciencias aunque en cierto modo viejo en los usos de una sociedad civil”, p. 27.

por otra parte, la curiosidad intelectual, la necesidad de ‘estar atentos al movimiento intelectual del mundo’”.¹⁸⁰

Es decir que para la investigadora, el ímpetu cosmopolita y el espíritu iconoclasta de los *ismos* se aclimatan a las tierras americanas y convergen con los tonos y preocupaciones locales y gracias a este mestizaje se fraguan lo que ella llama algunas de las “direcciones del vanguardismo inequívocamente americanas”, como será, entre otras, el “vanguardismo criollista”,¹⁸¹ del cual la escritura temprana de Borges sería uno de los casos más acabados.

¹⁸⁰ Gloria Videla, *Direcciones....* Tomo I, p. 171

¹⁸¹ *Ídem*, p. 172. La tesis de que este conflicto/convergencia entre un impulso cosmopolita y otro de signo localista o autóctono es uno de los rasgos que proporcionan a la vanguardia hispanoamericana su especificidad aparece, aunque con ciertas variables y matices, en diversos estudios sobre la vanguardia. Sin intentar hacer una revisión exhaustiva, menciono a manera de ejemplo algunos de ellos.

En *Vanguardia latinoamericana. Historia Crítica y documentos*, Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Berg, afirman que: “Los temas de las vanguardias en el nuevo mundo apuntan, por lo menos, en dos direcciones: a) hacia la lematización de los elementos nacionales, es decir, su dinamización, su cuestionamiento y hasta su exaltación, como en el “verdeamarillismo” brasileño, que, al igual que el romanticismo, llevó a sus obras temas de las mitologías indígenas y africanas. b) Hacia la expresión de un virtuosismo de técnica y lenguaje, explorando las posibilidades lingüísticas del idioma (español, portugués, francés) y enriqueciéndolo con un sinnúmero de americanismos.

“Estas dos líneas atraviesan todos los manifiestos y declaraciones vanguardistas, haciendo evidente la tensión entre América y Europa. Nuestra mejor vanguardia ha sido el intento (generalmente bien logrado) de juntar esos dos aspectos en un mensaje nuevo, americano y, al mismo tiempo, occidental.” (Tomo I, p. 32)

En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz dedica un capítulo al tema (“Nacionalismo y cosmopolitismo”) donde advierte: “El conflicto entre “nacionalismo” y “cosmopolitismo” es tal vez la polémica más constante y compleja del continente latinoamericano. Acentuada todavía más por el hecho de que los intelectuales y artistas de la región han cobrado mayor conciencia de su alteridad en relación con los pueblos que los colonizaron, emergiendo de ahí una imperiosa necesidad de afirmar sus especificidades. [...] La eclosión de las vanguardias europeas en las primeras décadas del siglo (XX) agudiza aún más esa cuestión. ¿Cómo mantenerse a la par del ‘espíritu nuevo’ y de la ‘nueva sensibilidad’ sin perder las características regionalistas? ¿Cómo asimilar las nuevas técnicas desarrolladas en Europa y contribuir a la evolución literaria del país propio, sin caer en la mera imitación o convertirse en víctima del modelo importado?” (p. 331).

A su vez, Celina Manzoni apunta en *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina* que durante la aparición de los vanguardismos latinoamericanos “...a través de complejos procesos de aceptación y rechazo se diseñan los deslindes que reorganizan las ficciones de origen de la cultura y de la historia y se promueve la búsqueda de definiciones orientadas también a caracterizar las respectivas culturas nacionales y a buscar respuestas a la interrogante de identidad ‘nacional’ continental renovado en un contexto diverso, tanto del que caracterizó los últimos decenios del siglo anterior como el que se condensa después, en torno a los años 30.” (p. 7-8.)

Por su parte, Saúl Yurkievich, señala que en Latinoamérica: “Exteriormente la vanguardia aparece como índice de actualidad generado por los centros metropolitanos en su proceso de modernización. [...] los movimientos de vanguardia reflejan el afán de equiparamiento, no siempre concorde con el ritmo, la idiosincrasia y la capacidad de asimilación de la cultura ambiente, este afán que ha menudo se vuelve

La investigadora informa que el llamado criollismo surge inicialmente como parte de las tendencias romantizantes que luego de las independencias políticas de las naciones latinoamericanas surgen a lo largo del continente y que apuestan por una valorización de los temas locales. Esta secuencia adquiere un carácter novedoso cuando en la década de 1920, el criollismo o mejor dicho el neo-criollismo busca incorporar a las particularidades nacionales el tema de lo urbano. Para Videla, el joven Borges de los años 20 surge como “el poeta más representativo de esta vertiente criolla de la vanguardia, fenómeno curioso de aclimatación o ‘torsión nacional’ de un movimiento literario internacional”¹⁸² y concluye que las polaridades identificables en esta etapa de su obra son “manifestaciones literarias que asimilan la tradición o que ensayan la ruptura y la experimentación vanguardista, que quieren dar voz poética al ‘nuevo mundo’, pero sin excluir la apertura cultural cosmopolita ni la proyección universalista”.¹⁸³

Tenemos pues que hacia la mitad de los años 20, la obra borgeana se orienta hacia una expresión compleja en la cual se mezclan opalescentemente¹⁸⁴ la experimentación

demasiado tributario de los modelos exteriores apenas asimilados, plantea el problema de la dependencia de las culturas periféricas con respecto a las metropolitanas”. (“Sobre la vanguardia literaria en América Latina” p. 14).

¹⁸² Gloria Videla, *Direcciones...* Tomo I, p. 172.

¹⁸³ *Ídem*, p. 160.

¹⁸⁴ Para dar cuenta de la complejidad del carácter de la obra borgeana tomo el término *opalescencia* de la investigadora Gloria Vergara, quien en su libro *Tiempo y verdad en la literatura* desarrolla este concepto presente en la hermenéutica de Roman Ingarden. En el capítulo “Verdad y *opalescencia*”, Vergara explica que “Hablar de la verdad en la obra o en la obra de arte literaria es un acertijo, sobre todo si tomamos en cuenta las distintas perspectivas desde las cuales es posible abordar el tema. Ya sea que se parta de una visión que contempla el universo del autor, el del texto o el lector, o bien una que conjunte los tres, el sentido de verdad sigue siendo un punto de choque esencial para quienes hablen del fenómeno literario. / Aquí daremos cuenta de cómo el concepto de verdad se inserta en la opalescencia en cuanto ésta se revela como valor estético en la obra de arte literaria. Así, partiendo del camino que marca Roman Ingarden, abordaremos el término ‘opalescencia’ en relación concretamente a lo que ocurre en el ámbito poético, y veremos cómo a través de su cualidad meramente estética, que brota en los distintos niveles de la obra, se convierte en un ‘engranaje nivelador del sentido de verdad’ [...] “La opalescencia es un reflejo combinado, opalino, iridiscente. Cuando la palabra opalesce en el correlato intencional de la obra, lanza destellos como el arcoiris;

vanguardista, la necesidad de recuperar la tradición universal y la reivindicación de la originalidad del nuevo mundo americano o, para ser más específicos en el caso de Borges, de Sudamérica. El carácter problemático de su obra y la actitud que Borges toma hacia la producción literaria de su entorno se ilustra perfectamente en la ya citada reseña que hace del poemario *Prismas* de su amigo Enrique González Lanuza, en la cual hace un balance de la experiencia ultraísta en Argentina.

Borges inicia su alegato al establecer una distinción fundamental entre el ultraísmo español y el que surge en tierras argentinas, la cual se basa en la actitud hacia la temporalidad de la obra poética, la relación con la tradición y la posibilidad de renovar la lírica. Así pues, mientras que el ultraísmo español se distingue por su “voluntad de renuevo”, lo cual lo convierte en expresión de mera “actualidad cronológica”; el argentino, en cambio, propone una expresión intemporal fundada en la tradición:

El ultraísmo de Sevilla y Madrid fue una voluntad de renuevo, fue la voluntad de ceñir el tiempo del arte con un ciclo novel, fue una lírica escrita como con grandes letras coloradas en las hojas del calendario y cuyos más preclaros emblemas —el avión, las antenas y la hélice— son decisivos de una actualidad cronológica.

El ultraísmo en Buenos Aires fue el anhelo de recabar un arte absoluto que no dependiese del prestigio infiel de las voces y que durase en la perennidad del idioma como una certidumbre de hermosura. Bajo la enérgica claridad de las lámparas fueron frecuentes, en los cenáculos españoles, los nombres de Huidobro y de Apollinaire. Nosotros, mientras tanto, sopesábamos líneas de Garcilaso, andariegos y graves a lo largo de las estrellas del suburbio, solicitando un límpido arte que fuese tan intemporal como las estrellas de siempre.¹⁸⁵

Pero más allá de sólo marcar una distinción entre la expresión vanguardista de la península y la que surge en tierras americanas, las apreciaciones de Borges con respecto al ultraísmo

se va matizando de un color a otro, cambiando tonalidades a medida que se inserta en un nuevo contexto”. pp. 87 y 90.

¹⁸⁵ Jorge Luis Borges, “Acotaciones. E. González Lanuza. *Prismas*, 1924”, *Proa* No. 1, agosto de 1924, p. 32. También en *Inquisiciones*, p. 105

argentino colocan a éste por encima de su hermano mayor hispánico, esto en la medida en que la versión argentina aspiraba al “absoluto” y a la perennidad de la obra, mientras que la hispánica se agotaba en el decir de la “actualidad cronológica”, en la temporalidad fugaz y perecedera de las “hojas del calendario”.

Y sin embargo, a pesar de su aspiración trascendente o quizá por ella misma, el ultraísmo argentino, apenas a cuatro años de iniciado, se perfila como un proyecto trunco, pues según el dictamen de Borges, generó una nueva “retórica” tan pesada como la que quería suprimir –la del rubenismo–, con lo cual traicionó su ansia de absoluto y eternidad para caer en el tiempo:

...he comprobado que, sin quererlo, hemos incurrido en otra retórica, tan vinculada como las antiguas al prestigio verbal. He visto que nuestra poesía, cuyo vuelo juzgábamos suelto y desenfadado, ha ido trazando una figura geométrica en el aire del tiempo. Bella y triste sorpresa la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo torpe de una liturgia.¹⁸⁶

Líneas adelante, al ponderar el libro de su amigo Eduardo González Lanuza, con quien había iniciado la aventura ultraísta con la hoja mural *Prisma*, Borges señala que la obra en cuestión condensa la quintaesencia del esfuerzo ultraísta, donde todos sus “motivos están entretejidos con ahincada pureza” y, sin embargo, representa también, simultánea y paradójicamente, la derrota y el triunfo del movimiento, ya que:

González ha logrado el libro nuestro, el de nuestra hazaña en el tiempo y el de nuestra derrota en lo absoluto. Derrota, pues las más de las veces no hay una intuición entrañable vivificando sus metáforas; hazaña, pues el reemplazo de las palabras lujosas del rubenismo por las de la distancia y el anhelo es, hoy por hoy, una hermosura.¹⁸⁷

¹⁸⁶ *Ídem.* p. 31.

¹⁸⁷ *Ídem.*, p. 32.

A pesar de la diferenciación tajante que Borges hace en este texto entre el ultraísmo español y el argentino, uno abocado a una renovación de carácter cronológico y el otro en busca del absoluto de la eternidad, en otro texto casi contemporáneo de la reseña de *Prismas*, el autor parece olvidar la distinción. Se trata de la crítica que hace al poemario *La calle de la tarde*, de Norah Lange, que aparece primero en el número 10-11 de *Martín Fierro*, con fecha del 9 de octubre de 1924,¹⁸⁸ apenas dos meses después del texto sobre González Lanuza. En esta reseña, Borges se refiere también a la gesta del ultraísmo en tierras americanas, de la cual han transcurrido tres años; periodo aquel del cual no se ha distanciado, pues declara que esos tres años “no han forasterizado en mí”. Enseguida realiza un rápido recuento de la postura estética que sostenían los jóvenes poetas en aquella aventura de los días de *Prisma* y la primera *Proa*:

En ese tibio ayer, que tres años prolijos no han forasterizado en mí, comenzaba el ultraísmo en tierras de América y su voluntad de renuevo que fue traviesa y brincadora en Sevilla, resonó fiel y apasionada en nosotros.¹⁸⁹

Como se ve, si apenas tres meses antes Borges afirmaba que a diferencia del ultraísmo español, la versión argentina descreía de la renovación militante, ahora admite que la “voluntad de renuevo” “resonó fiel y apasionada” en los jóvenes vanguardistas porteños. Y si antes advertía que el ultraísmo argentino había abandonado la “actualidad cronológica” a favor del absoluto, al aquilatar la poesía de Norah Lange, el reseñista destaca positivamente precisamente su actualidad poética:

¹⁸⁸ Extraigo al referencia del índice cronológico que se ofrece en *Textos recobrados 1919-1929*, p. 442 Según éste, la reseña aparecerá el mismo año como prólogo al libro de Norah Lange y posteriormente se incluye en el volumen *Inquisiciones* (1925).

¹⁸⁹ Jorge Luis Borges, “Norah Lange”. En *Inquisiciones*, p. 83.

¡Cuánta eficacia limpia en esos versos de chica de quince años! En ellos resplandecen dos distinciones: cronológica y propia de nuestro tiempo la una y misteriosamente individual la segunda.¹⁹⁰

Incluso, para Borges, la poesía de Lange mantiene aún estrechos vínculos con la estética de los poetas ultraístas de España y su genealogía la emparenta con el propio patriarca del ultraísmo español, Rafael Cansinos Assens. En su reseña, Borges exalta además la preeminencia de la metáfora en la poética de este ultraísmo argentino, tal como preconizaba el vanguardismo peninsular:

La primera (de las distinciones de la poesía de Lange) es la noble prodigalidad de metáforas que ilustra las estancias y cuyo encuentro de hermandades imprevisibles justifica la evocación de las grandes fiestas de imágenes que hay en la prosa de Cansinos Asséns (*sic*) y la de los escaldas remotos — ¿no es Norah, acaso, de raigambre noruega?— que apodaban a los navíos potros del mar y a la sangre, agua de la espada.¹⁹¹

¿Existe pues para Borges distinción entre el ultraísmo español y porteño o no? ¿Aspira el ultraísmo argentino a la actualidad cronológica y renovadora o a una poética absoluta, perenne e intemporal? Como se ve, aparece aquí una ambigüedad en las posturas borgeanas, sin embargo, en el siguiente párrafo Borges introduce un matiz importante al precisar que la segunda gran distinción en la poesía de Norah Lange es el giro eminentemente argentino que logra dar a su obra, la cual se desprende de la “misteriosa individualidad” de la poeta:

¹⁹⁰ *Ídem*, p. 84.

¹⁹¹ *Íbid.*

La segunda es la parvedad de cada poesía, parvedad inevitable y esencial cuya estirpe más fácil está en las coplas que han brotado a la vera de la guitarra hispánica y resurgen hoy junto al pozo, también oscuro y fresco y dolorido, de la guitarra patria.¹⁹²

La noción de patria se proyecta sobre la afirmación inicial y entonces para Borges, la poesía de Lange abreva sí, del anhelo de renovación extraído del ultraísmo español, pero va más allá al aportar a éste su propio ímpetu patriota que logra hacer “resurgir” las coplas hispánicas, todo ello con “tropos que he sopesado en mi soledad, por caminatas y sosiego, y que me parecen verídicos”.¹⁹³

Al examinar primero las opiniones de Borges en el texto sobre González Lanuza, tenemos que, mucho más que la declaratoria tajante del fracaso del ultraísmo y una subsecuente negación de su vanguardismo que será sustituido por una etapa criollista, lo que se trasluce en la enunciación del autor parece más el intento de formular las perplejidades poéticas que por entonces ocupan al joven Borges, como pueden ser la angustia ante lo irreconciliable del absoluto de la eternidad y la fugacidad del tiempo cronológico o el intento por definir la esencia de la poesía como una “intuición” trascendente, temas ambos recurrentes en sus textos de la época.

De la formulación crítica de Borges contenida en la reseña, importa destacar que para el autor, efectivamente, en los esfuerzos poéticos emprendidos por él y sus compañeros en el contexto del ultraísmo argentino, a quienes define como “agrupamiento de criollos desganados y burlón”, hay derrota, pero también hay “hazaña” y “hermosura”. La derrota se da en el absoluto, es decir en el fracaso al buscar el carácter intemporal de la obra poética, tarea que según describe él mismo, era el *telos* de los vanguardistas porteños.

¹⁹² *Ídem*, p. 85

¹⁹³ *Íbid.*

No obstante, el triunfo, la hazaña poética, se logra sí, pero no ocurre en la eternidad, sino en el tiempo, en el “hoy por hoy” y en las “hojas del calendario”, por tanto la “hermosura” ultraísta deberá contentarse con cristalizar en la actualidad cronológica, como ocurre felizmente en la poesía de Norah Lange.

Así pues, para Borges el ultraísmo argentino fracasa en su búsqueda del absoluto de la eternidad, con lo cual pareciera perder la distinción que lo convertía en superación de su antecesor español; pero a pesar de este aparente fracaso, según el mismo Borges, el brillo de *Prismas* surge del afortunado reemplazo de las “palabras lujosas del rubenismo por las de la distancia y el anhelo” y es gracias a este reemplazo que la poesía de su amigo es, “hoy por hoy”, una “hermosura”.

Fórmula parecida encontramos en la reseña sobre Norah Lange, quien según el juicio de Borges, si bien mantiene el anhelo renovador y el uso de la metáfora como su piedra angular, aspectos ambos heredados del ultraísmo español, gracias al tamiz de la patria la poeta porteña logrará exteriorizar su aspecto “misteriosamente individual”.

En suma, es posible perfilar algunas de las ideas estéticas del Borges de mediados de los años 20: 1) Que para Borges, existe o existió un ultraísmo argentino/americano perfectamente diferenciable, al menos en potencia o como proyecto estético, del español; 2) Que este ultraísmo americano, ha brindado en su desarrollo frutos contradictorios o, al menos, incompletos pues la empresa ha significado sí, una derrota, pero a la vez una hazaña. 3) Que la *hazaña*, plena de hermosura, ocurre en el “hoy por hoy” (González Lanuza) y en la cronología “propia de nuestro tiempo” (Norah Lange), es decir que el triunfo ocurre en el tiempo, a pesar de que el anhelo original del ultraísmo argentino solicitaba “un límpido arte que fuese tan intemporal como las estrellas de siempre” y 4)

Que la fuerza de la *hazaña* ha sido proporcionada por el “reemplazo” del caduco “rubenismo” y por el resurgir de la voz de la “guitarra patria”. Es decir que a pesar de su derrota, el esfuerzo de los jóvenes poetas, ultraístas y criollos, buscó dotar a la poesía argentina de un rasgo autónomo con respecto a sus pares europeos, además de que su obra significó una renovación de la lírica en lengua española gracias al desplazamiento o reemplazo del rubenismo (González Lanuza) y la capacidad de hacer “resurgir” las viejas coplas (Norah Lange). En última instancia, para Borges, aunque él mismo considere al ultraísmo argentino como un proyecto inacabado, también considera que gracias a la superación del rubenismo y su carácter patriota/criollo el vanguardismo argentino logra emerger como una voz singular que renovará la lírica argentina aportándole a ésta su originalidad plena. Una voz que, podemos agregar, se suma destacadamente a la polifonía americanista/vanguardista que a mitad de los años 20 del siglo XX emerge en distintos puntos del continente.

3.3 La novedad criollista en el *Índice*

Los juicios de Borges sobre los poemarios de sus compañeros en la aventura de la vanguardia argentina revelan la convicción de que gracias a la convergencia entre el ultraísmo y el color local, criollista, la joven poesía argentina ha alcanzado su más significativa hazaña. Para el poeta, la hazaña no es mérito exclusivo de la escena literaria argentina, sino que participan en ella el conjunto de la poesía joven que se produce en la América de habla española; ello en la medida en que el conjunto de estas expresiones líricas comparte ciertos rasgos comunes, que trascienden la fronteras nacionales.

Así como Alberto Hidalgo estaba convencido a principios de los años 20 de “el valor imponderable”¹⁹⁴ de los poetas americanos, convicción que habría operado como uno de los motores del proyecto para publicar el *Índice de la nueva poesía americana*, así también el joven Borges creía que la poesía de los jóvenes hispanoamericanos había logrado la hazaña de diferenciarse sustancialmente de Europa y de la misma manera que el peruano, estaría consciente de la necesidad de ofrecer una constancia palpable del hecho. Por ello, no es extraño que el poeta porteño se asociara al proyecto de publicar una antología que corroborara en papel las hazañas poéticas de la nueva generación de poetas hispanoamericanos, pues participar en un proyecto como el *Índice* daría a Borges la oportunidad de consolidar el proyecto criollista que había iniciado en la entonces ya desaparecida *Proa*. Y aunque como se advirtió anteriormente, es difícil establecer el grado de participación del autor de *Fervor de Buenos Aires* en la antología promovida por Alberto Hidalgo, al examinar su parte del prólogo a la obra y contrastarlo con sus ideas estéticas y sus preferencias poéticas de la época, sería posible rastrear en las páginas del *Índice* la huella del criollismo borgeano.

A partir del texto para la presentación del *Índice*, se hace evidente que para Borges la nómina de poetas reunidos en la antología es la prueba de que la nueva lírica americana posee un alto grado de originalidad con respecto a sus antecesores, además de estar convencido de que entre los diferentes representantes de esta nueva generación existen fuertes lazos de identidad común. Para demostrar lo anterior, el autor inicia su argumentación declarando muerto al rubenismo, cuyos exponentes buscaron siempre

¹⁹⁴ Alberto Hidalgo, “España no existe”, p. 106. La postura americanista de Hidalgo se revisa en el siguiente capítulo.

alguna “vereda de enfrente donde alojarse”, pero ahora, dice, desde la “tanteadora” fecha de 1922, para los escritores americanos, “la verdad poetizable ya no está sólo allende el mar”, pues ahora se expresa en las calles de Buenos Aires, de la Ciudad de México y Valparaíso:

...está en la queja de una canilla del patio y en el Lacroze que rezonga una esquina y en el claror de la cigarrería frente a la noche callejera. Esto, aquí en Buenos Aires. En Méjico, el compañero Maples Arce apura la avenida Juárez en un trago de gasolina; en Chile, Reyes ensalza el cabaret y el viento del mar, un viento negro de suicidio, que trae aves marinas en su envión y en el cual las persianas de Valparaíso están siempre golpeándose”.¹⁹⁵

En su afirmación, Borges, al ubicar en un mismo plano voces tan aparentemente distantes como la de los poetas argentinos, el mexicano Manuel Maples Arce y el chileno Salvador Reyes, busca destacar que la verdad poetizable de estos autores tiene su residencia en puntos precisos de la geografía americana que no podrían existir en ningún otro lugar del mundo: el patio de una casa del arrabal porteño, la avenida Juárez de la Ciudad de México y las ventanas y persianas de Valparaíso.

La intención de establecer la unidad de la joven lírica americana implicada en el texto de Borges es percibida por Guillermo de Torre en la reseña que en su momento dedica a la antología, en la cual considera que el texto del porteño es el único de los tres prólogos de la antología que ofrece algunos atisbos del “paisaje teórico” necesario para una caracterización de los poetas antologados y una mejor comprensión por parte del lector europeo del panorama lírico que ofrece la selección.

Guillermo de Torre señala que Borges orienta sus argumentaciones a subrayar con vehemencia tres características que, a su juicio, “identifican a las nuevas generaciones de

¹⁹⁵ Jorge Luis Borges, *Índice de la nueva poesía americana*, p. 15-16.

toda América”.¹⁹⁶ El crítico español destaca además que una de las características bajo las cuales Borges agrupa y define a la nueva poesía americana es “la creencia de que la ‘verdad poética ya no está allende el mar’, y que, por consiguiente los nuevos poetas tienden a buscar temas de inspiración autóctonos y medios de expresión propios”.¹⁹⁷

De Torre señala enseguida que para Borges los otros dos aspectos que definen la singularidad y unidad de los poetas americanos serían “la proscripción total del rubenismo” y “el florecimiento unánime y desbordante, de la imagen como elemento lírico de primera categoría”.¹⁹⁸ Sin embargo para De Torre, sólo la primera y tercera característica (la clausura del rubenismo y la preeminencia de la imagen) se hacen evidentes en el *corpus* de los poemas antologados, pero no ocurre así con el supuesto color local que dominaría el panorama de la antología, pues sólo el propio Borges y uno o dos poetas uruguayos presentarían dicho localismo, mientras que la gran mayoría de los poetas “no pueden supeditarse a una localización geográfica y toponímica determinada; barajan temas universales de muy escasa referencia a su medio, y viven imantados por el stock de motivos sedicentes modernos, echados a volar desde Europa en estos últimos años”.¹⁹⁹

Si el dictamen de Guillermo de Torre sobre el *corpus* de la antología es acertado o no, es un problema que habría de discutirse en un análisis detallado que por ahora exceden los límites de este trabajo, por el momento interesa el hecho de que efectivamente el crítico español acierta al percibir en el texto de Borges la formulación de una identidad común al conjunto de los poetas jóvenes de Hispanoamérica. Es fundamental señalar que la identidad

¹⁹⁶ Guillermo de Torre, “*Índice de la nueva poesía americana*”. Citado según Carlos García en “El *Índice* de Hidalgo”, p. 258.

¹⁹⁷ *Íbid.*

¹⁹⁸ *Íbid.*

¹⁹⁹ *Íbid.*

americanista de los poetas de su generación postulada por Borges en su prólogo al *Índice*, corresponde a una línea creativa y crítica de signo vanguardista/criollista, que como se demostró, el joven porteño venía cultivando desde su regreso a la patria, pero que desarrollaría con intensidad entre 1922 y 1926. Por tanto, puede especularse que la inclusión de autores que el mismo Borges ubicaba en la esfera del vanguardismo criollista, permitirían ubicar la presencia de este proyecto en la confección de la antología.

Como advierte Guillermo de Torre, de los tres prólogos al *Índice*, el único que intenta dar una ubicación de los poetas que lo conforman es el de Borges, quien a diferencia de Hidalgo, menciona a seis de los poetas incluidos, a la vez que emite un somero juicio sobre su obra. Los poetas mencionados por Borges son Manuel Maples Arce (México), Salvador Reyes (Chile), Macedonio Fernández (Argentina), Francisco Piñero (Argentina), Brandán Caraffa (Argentina) y el mismo Alberto Hidalgo (Perú).

Es importante destacar que Borges había ya dedicado o dedicaría poco tiempo después de editada la antología, alguna reseña crítica a la obra de los autores referidos en la lista. Para el caso de Manuel Maples Arce, éste es también uno de los primeros poetas de la vanguardia hispanoamericana a quienes el argentino dedica su atención, pues en diciembre de 1922 publica en el número dos de la primera *Proa* una reseña sobre su libro *Andamios interiores*.²⁰⁰ Más allá del carácter polémico que las interpretaciones le otorgan a dicha

²⁰⁰ Jorge Luis Borges, “Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*”, *Proa*, primera época, No. 2, diciembre de 1922. Publicado también en *Inquisiciones*, pp. 129- 132, las citas siguientes proceden de la reedición de éste último.

reseña,²⁰¹ lo importante en este caso es que en el texto se percibe la actitud múltiple que Borges asumió siempre frente a los productos de la vanguardia.

Esta actitud siempre crítica y ambivalente por parte de Borges hacia sus contemporáneos vanguardistas se manifiesta desde el inicio de la reseña a *Andamios interiores*, la cual inicia con la declaración de su admiración hacia Maples Arce, pero precisamente, advierte, su admiración lo obliga a criticarlo. En este contexto de admiración crítica, la reseña apunta que *Andamios interiores* es todo él un libro de contrastes entre dos aspectos: por un lado, el estridentismo como “un diccionario amotinado, la gramática en fuga, un acopio vehemente de cachivaches jadeantes”, mientras que del otro lado ofrece “un corazón conmovido como bandera que acomba el viento fogoso, muchos forzudos verso felices y una briosa numerosidad de rejuvenecidas metáforas.”²⁰²

Del primer polo, el reseñista deplora que los versos de *Andamios interiores* prefieran la calle “chillona, molestada de prisas y ajetreos” en lugar de la otra, “la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y enternecida de ocaso”.²⁰³ Así, el Borges que en 1922 reseña *Andamios interiores* externa su preferencia, ya enunciada en ensayos previos, como el citado “Buenos Aires”, por los silencios y quietudes de las periferias de la urbe, en lugar de los estridentes entornos más céntricos y tecnologizados; en otras palabras, Borges prefiere la ciudad de silenciosos patios y sencillos caseríos de su incipiente criollismo vanguardista a la ruidosa ciudad del estridentista.

²⁰¹ Manuel Maples Arce destaca en sus memorias la resonancia internacional de su poemario al mencionar la reseña que en Argentina le había dedicado Jorge Luis Borges. De la misma manera, varios estudiosos del estridentismo mexicano refieren la reseña como muestra de la buena recepción del trabajo de Maples Arce. Sin embargo, para el investigador César Núñez, tanto el propio Maples Arce como los acercamientos críticos mencionados soslayan el cuestionamiento a la poética de Maples que se manifiesta detrás de la ironía del reseñista. “Maples Arce y Borges: entre la poesía y la diplomacia”.

²⁰² Jorge Luis Borges, “Manuel Maples Arce...p. 129.

²⁰³ *Ídem*, p. 130.

Pero si para finales de 1922, Borges se inclina por la ciudad apacible, para mediados de 1926, en su prólogo al *Índice*, recoge el gesto estridente de Maples Arce, que “apura la Avenida Juárez en un trago de gasolina”. ¿Acaso en cuatro años ha virado el gusto del Borges reseñista, quien ahora prefiere el bullicio urbano? Seguramente no, pues recordemos que la preferencia de esa poética del silencio aparecerá todavía en el comentario que Borges dedica en enero de 1926 al poemario *Simplismo*, de Alberto Hidalgo.²⁰⁴ En la visión del proyecto americanista de Borges, lo destacable del gesto vanguardista de Maples no es tanto su estridencia, sino el hecho de que como poeta americano, el gesto del mexicano ocurre no en una avenida cualquiera, sino, única e intransferiblemente, en la Avenida Juárez (el benemérito americano, recordemos) de “Méjico”.²⁰⁵

La relación de Borges con el segundo autor referido en su parte del prólogo, el chileno Salvador Reyes, se remonta al periodo madrileño del crítico argentino, cuando coincide con el chileno en las tertulias convocadas por Rafael Cansinos Assens en el café Colonial de Madrid. Salvador Reyes sería, además, quien habría puesto a Borges en contacto postal con los también chilenos Alberto Rojas Jiménez y Pablo Neruda,²⁰⁶ también incluidos en la nómina del *Índice*.

²⁰⁴ Jorge Luis Borges, “*Simplismo, poemas inventados* por Alberto Hidalgo”, *Proa*, No. 15, enero de 1926. pp- 52-54.

²⁰⁵ Además de la reseña que Borges publica sobre Maples Arce en su revista *Proa*, otro producto de la relación entre ambos poetas es la publicación del poema “Ciudad” de Borges en el número de la revista estridentista *Irradiador* (septiembre de 1923). Para agosto de 1924, Borges menciona de nuevo a Maples Arce en la reseña, ya citada en este trabajo, al poemario *Prismas* de Eduardo González Lanuza donde al hacer un balance de los logros y fallos de la poesía ultraísta y vanguardista de los jóvenes hispanoamericanos, refiere que “estorba”, “en *Andamios interiores*, de Maples Arce la burlería”. (“Acotaciones...”, p. 32).

²⁰⁶ El dato lo proporciona Juan José Barrientos, quien cita como fuente el trabajo de Roberto Alifano. “Borges y Neruda”, pp. 40-42.

Antes del prólogo al *Índice*, Borges había mantenido una relación constante con Reyes, pues éste colaboró en la hoja mural *Prisma* (1921-1922) así como en la primera época de *Proa*, además de que habría estado considerado por Borges para incluirlo en su tentativa de publicar una antología internacional de poesía de vanguardia.²⁰⁷ Reyes también colabora en la segunda época de *Proa*, la más longeva de las empresas editoriales de Borges en los años 20, en la cual tiene una presencia constante, pues la primera vez que el nombre del chileno aparece en la revista es desde el número 1, de agosto de 1924, cuando Borges en la citada reseña a *Prismas* de González Lanuza, se refiere críticamente a su poemario *Barco ebrio*, del cual señala como defecto, “*la prepotencia del motivo del mar*”.²⁰⁸ Para enero de 1926, aparece en el número 6, el poema “Expedición” (pp. 10-11); mientras que en el número 9, de abril de 1925, los directores de la revista acusan recibo de la carta de adhesión de Reyes y lo incluyen en la nómina de redactores de la publicación.²⁰⁹ En el número 10, de mayo de 1925, aparece el poema “Tarde” (p. 30), que se incluirá en el *Índice*.

Al igual que sucede con Maples Arce, en las ponderaciones que Borges hace de la poesía de Reyes, aparece de nuevo cierta ambivalencia crítica, pues si para 1924 el crítico no podía dejar de señalar el “estorbo” que le significaba en la poética del chileno la “prepotencia del tema del mar”, para 1926, en el prólogo al *Índice*, ensalza precisamente el tema marino. Pero de nueva cuenta, el detalle local es fundamental y el tema marino que

²⁰⁷ Carlos García, “Borges inédito. Bibliografía virtual, 1906-1930”, p. 272.

²⁰⁸ Jorge Luis Borges, “Acotaciones...”, p. 32.

²⁰⁹ La carta de adhesión será publicada en el número 11 de *Proa*: “A la redacción de *PROA*. Compañeros y amigos: siempre estuve con ustedes. Yo recuerdo con alegría aquel *PRISMA* en el cual bailó mi oso por las calles de Buenos Aires hace ya tanto tiempo. Acepto, honrado, el sitio que se me designe en *PROA*, orgulloso de acompañar a tan nobles artistas en esta nueva expedición. Reciban ustedes un fraternal apretón de manos. Salvador Reyes”. (p. 51.)

destaca Borges no es el de un mar cualquiera, sino ese que hace costa en la americana Valparaíso.

Más adelante en su prólogo, Borges destaca el uso de la imagen como sello distintivo de los nuevos poetas americanos, quienes dice, hicimos de ella “nuestro universal santo y seña” y aprovecha para mencionar otro racimo de los poetas antologados: Macedonio Fernández, Francisco Piñero y Alberto Hidalgo, quienes gracias a su personal apropiación del recurso poético, han logrado “obtenciones de expresión inauditas”.

Con Macedonio Fernández, el de la “travesura y brujería” enunciada en el prólogo, es bien conocida la relación de amistad y tutelaje que el propio Borges reconocía con éste y para la época de edición del *Índice* ya le había dedicado reiteradas alabanzas críticas. Así, en la selección de poetas argentinos que el porteño publica en diciembre de 1921 en la revista madrileña *Cosmópolis*, ya se refería a su mentor como “el único genial que habla en esta Antología”.²¹⁰

Por otro lado, durante la primera y segunda etapa de *Proa*, Fernández fue uno de los más asiduos colaboradores de la revista y también formó parte de la nómina de redactores y es en el número 3 (julio de 1923) de la primera *Proa*, donde Borges dedica una reseña al entonces aún inédito *Papeles de Recienvenido*,²¹¹ que no aparecería como libro sino hasta 1929, pero algunos fragmentos serían publicados en la segunda época de *Proa* y en el mismo *Índice*.

²¹⁰ Jorge Luis Borges, “La lírica argentina contemporánea”, *Cosmópolis*, No. 36, diciembre de 1921. En *Textos...*, p. 133.

²¹¹ Jorge Luis Borges, “Macedonio Fernández, *El Recién Venido*, inédito aún”, *Proa*, primera época, No. 3, julio de 1923.

Más adelante, en el postrero número de la segunda *Proa*, el 15, del mes de enero de 1926, Borges vuelve a mencionar a Macedonio, en esta ocasión, para oponerlo como contraste a la poesía de Alberto Hidalgo. Recordemos que en la reseña a *Simplismo* del poeta peruano, Borges aprovecha para alabar el aspecto criollista que percibe en la obra de su mentor, al referirse a las “zalamerías y agachadas y lentitudes criollas” del “adivino Macedonio Fernández”.²¹²

En cuanto a Francisco Piñero, mencionado en la sección del prólogo de Borges como poeta de versos “altivecidos” por “un resplandor de Juicio Final”, fue amigo cercano del autor y su compañero en la hoja mural *Prisma* y la primera *Proa*. Entre los cometarios críticos que Borges había dedicado antes a su amigo, se refiere a éste como un poeta “audaz que se ocultaba en lentitudes criollas como en la mano lacia se oculta la fortaleza del puño.”²¹³

Al igual que Salvador Reyes y Macedonio Fernández, Francisco Piñero es otro de los poetas argentinos que Borges habría querido incluir en su fallida antología internacional, así se desprende de la carta que dirigió a Guillermo de Torre en noviembre de 1923:

En nuestra antología tendría yo especial interés en incluir “Al Hijo de un amigo” de Macedonio Fernández, “Appasionata” de Piñero y desde luego, poemas de Salvador Reyes y de Luis Carlos López.²¹⁴

²¹² Jorge Luis Borges, “Simplismo, ...”, *Proa*, No. 15, enero de 1926, p. 53.

²¹³ Jorge Luis Borges, “Francisco Piñero”, *Proa*, primera época, No. 3, julio de 1923. En *Textos...*, p. 173.

²¹⁴ Jorge Luis Borges, carta a Guillermo de Torre. Citado según Carlos García, “El *Índice* de Hidalgo”, p. 234.

La buena estima que Borges tenía de la obra de Piñero se trasluce adicionalmente en el comentario a la *Antología de la poesía argentina moderna*, realizada por Julio Noé en 1926, cuando lamenta la ausencia de poemas de su camarada:

En la Antología figuran solamente aquellos poetas que ya muestran en su haber (o en su deber) un libro publicado. Este criterio, de autorizada estirpe sin duda y útil además para soslayar sablazos de amigos, le ha conseguido dos pobreza a la compilación de Noé: la omisión de todo poema de Francisco Piñero (que sigue siendo el mejor poeta ultraísta de lengua hispana) y de Ricardo E. Molinari, poeta originalísimo. Otro nombre que falta es el encendido de Norah Lange, que publicó *La Calle de la Tarde* en la primavera del veinticuatro.²¹⁵

El interés de Borges por ver en libro la obra de su amigo, a quien consideraba el “mejor poeta ultraísta en lengua hispana” y califica de “audaz poeta de lentitudes criollas”, se concreta significativamente en las páginas del *Índice*, donde se publica el poema “Appassionata” que el porteño quería para su fallido proyecto antologador.

Además de los poetas que menciona en su prólogo al *Índice*, Borges había dedicado o dedicaría comentarios y reseñas a la obra de otros de los poetas seleccionados en la antología. En estos apuntes aparece también como constante el interés del reseñista por remarcar los aspectos criollistas y americanistas de los autores. Así, en la ya citada nota a *Prismas* de Eduardo González Lanuza, donde Borges alaba de nueva cuenta el sosiego criollista de los poemas, que se manifiesta como “dulce mansedumbre de su música” y un “silencio que es una pura negación hecha encanto: el ocaso que atañe doblemente una lontananza espacial y una espacial de las horas...”²¹⁶ Es precisamente del alabado poemario de donde proceden la totalidad de los poemas de González Lanuza incluidos en el *Índice*.

²¹⁵ Jorge Luis Borges, “Acotaciones. *Antología de la poesía argentina moderna*. Ordenada por Julio Noé - 1926-”, *Proa*, No. 15, enero de 1926. p. 52.

²¹⁶ Jorge Luis Borges, “Acotaciones. *Prismas*, por E. González Lanuza”, No. 1, agosto de 1924. p. 31.

En el caso del prólogo a *La calle de la tarde*, de Norah Lange –también con presencia importante en el *Índice*–, el reseñista saborea el *adagio* criollista y manifiesta su admiración hacia el anhelo poético de la autora que traduce la “noche en plegaria y la sucesión de días claros en un rosario lento”.²¹⁷

Particularmente ilustrativo resulta el comentario que Borges hace ya en 1922 de la obra del poeta argentino Guillermo Juan en carta a su amigo Jacobo Sureda, pues es una clara evidencia de que desde su regreso a Argentina, para el crítico la única posibilidad de mantener en movimiento el impulso vanguardista que había aprendido en Europa es vincularlo al desarrollo de una temática localista. Dice Borges en su misiva:

En cuanto a tu observación sobre la inmovilidad del ultraísmo, también es justa, aunque últimamente Guillermo Juan ha compaginado varios poemas de un Ultraísmo diferente, medio chirle y dulzón pero muy criollo y adecuado para manifestar el paisaje adecuadamente.

Ahí van dos versos de muestra: “Sobre un arbolito huérfano dos palomas– Banderitas blancas– con un cariñito de sol sobre las alas”, “Tus manos son sencillas – como las veredas de huerto”. ¿Te parece demasiado americano?²¹⁸

Los versos citados por Borges en la misiva proceden del poema “Playa”, precisamente la composición con la cual Guillermo Juan, primo de Borges, además, aparece en el *Índice*.

Otro de los poetas del *Índice* examinados por Borges es el argentino Ricardo E. Molinari, a quien dedica una reseña de su libro *El imaginero*, libro del cual se extraería “El poema del almacén” para incluirlo en la antología. De este poeta argentino, Borges destaca su vocación localista, pues es, afirma, un “poeta de Buenos Aires, de la íntima sustancia

²¹⁷ Jorge Luis Borges, “Norah Lange”, *Inquisiciones*, p. 85. El texto aparece originalmente en el número 10-11, del 9 de octubre de 1924 de la segunda época de *Martín Fierro* y luego como prólogo a *La calle de la tarde*, de Norah Lange, en 1924.

²¹⁸ Jorge Luis Borges, Carta a Jacobo Sureda, 25 de julio de 1922, reproducida por Irma Zangara en “Primera década del Borges escritor”, p. 422.

provinciana de Buenos Aires”. Según la lectura de Borges, Molinari significa una “presencia inusitadísima de poesía en nuestra poesía” lo cual logra al explorar ese “gusto americanísimo” de “describir el recuerdo”.²¹⁹

De los cuatro poetas uruguayos incluidos en el *Índice*, Borges se ocuparía de dos de ellos: Fernán Silva Valdés e Ildefonso Pereda Valdés. Representado en el *Índice* con seis poemas, Fernán Silva Valdés había merecido antes de la publicación de la antología la atención del director de *Proa*, quien desde las páginas de la revista celebraba las virtudes criollistas de su poesía. Este poeta uruguayo, dice el crítico en “Interpretación de Fernán Silva Valdés”, cuando pretende cantar la estridencia urbana es mera “inexistencia”, pero cuando se decide a invocar “el gauchaje” es el “primer poeta joven de la conjunta hispanidad”.²²⁰ En su ponderación, Borges atribuye a la lírica del uruguayo una singularidad inusitada, la cual logra al concentrarse en el tema criollo, pues:

En su decurso, admirable de continencia espiritual, de gesto criollo y de ritmo de zarandeo, el poeta equipara el rancho a un pajarraco huraño y a un gaucho viejo y memorioso. Las imágenes son nuevas, el compás es inusitado, el ambiente suyo sabe a palpable realidad y no a versos ajenos...²²¹

De esa época datan además otros tres textos de Borges dedicados a Silva Valdés: el comentario crítico "El otro libro de Fernán Silva Valdés",²²² “Los otros y Fernán Silva Valdés”²²³ e incluso el poema "Versos para Fernán Silva Valdés", en el cual no vacila en declarar su afinidad criollista con el poeta uruguayo:

²¹⁹ Jorge Luis Borges, “Ricardo E. Molinari, *El imaginero*”, *Síntesis*, No. 8, diciembre de 1927. En *El idioma de los argentinos* p. 117.

²²⁰ Jorge Luis Borges, “Interpretación de Fernán Sila Valdés”, *Proa*, No. 2, septiembre de 1924. p 26.

²²¹ *Ídem*, p. 25.

²²² En *Martín Fierro*, segunda época, No. 241, 1925. En *El tamaño de mi esperanza*, 1926.

²²³ En *Revista de América*, No. 5, noviembre de 1925. En *Textos...* pp. 216-218.

Soy un criollo pueblero. La he perdido y la busco
A mi herencia de auroras y pingos y zorzales.
Sus versos me la encuentran... Ya está dicho el retruco
Que mis tapias rosadas mandan a sus ceibales.²²⁴

Por su parte, Ildefonso Pereda Valdés también recibió las honras críticas de Borges, quien a propósito del libro *La guitarra de los negros*, elogia la autenticidad lírica del poeta uruguayo y su “calmosa incredulidad criolla”, además de calificarlo de hombre de “presencia verídica”. Del poemario de Pereda Valdés entusiasma al reseñista especialmente el ambiente localista de los versos y su geografía inconfundible, por ello dice que:

A Pereda Valdés lo vemos clarito en sus páginas: lo vemos por las calles azules (azules de tanto cielo) de su Montevideo natal y frente a la visión (y audición y olfacción) del mar, en Malvín, en un paisaje estirado, hecho de lomas y de puesta de sol.²²⁵

Ya encaminado en el anunciado elogio, Borges no siente empacho en enumerar los poemas que más le deleitan de la colección, entre los cuales nombra “Campo”, “Destrucción”, “Alegría y Verdad” y, especialmente, “La Guitarra”, poema, que luce “un par de imágenes en las últimas, que no se me olvidarán. Dice una: ¡Lo mismo que Jesucristo, / la vida se va en sangre!”²²⁶ Y es precisamente este poema con el cual aparece representado Pereda Valdés en el *Índice*.

Sin expurgar con mayor minuciosidad, se hace evidente que en su papel de crítico, el joven Borges de mediados de la década de 1920 prefiere en los autores que merecen su atención aquellos elementos temáticos más cercanos a sus preferencias del momento: en primer lugar la preeminencia del tema localista, ya sea que éste se refiera a Buenos Aires,

²²⁴ En *Proa*, No. 14, diciembre de 1925, p. 16.

²²⁵ Jorge Luis Borges, “Nota Bibliográfica Al Libro De Ildefonso Pereda Valdés”, *Martín Fierro*, segunda época, No. 30-31, 8 de julio de 1926. En *Textos....* p. 243.

²²⁶ *Ídem*, p. 244.

Montevideo o la Ciudad de México; enseguida, la exaltación de la lenta quietud de las periferias de la ciudad, los quedos caseríos del arrabal por encima de los abrumadores edificios de los centros urbanos, mejor las callecitas serpenteantes de los barrios que las anodinas y rectas avenidas de aspiraciones cosmopolitas, todo ello construido desde el recurso de la metáfora, aun cuando ya comenzaba a manifestarse la concepción problemática que tenía de este recurso.

Cuando en alguno de los autores analizados Borges percibe la coexistencia tanto de la estridencia de cachivaches urbanos, como la ubicación localista y el tono silencioso del criollismo arrabalero, entonces el crítico preferirá soslayar el primero en favor del segundo, tal como lo hace expresamente en la crítica a Maples Arce y soterradamente en otros casos, como en el caso del peruano Alberto Hidalgo.

En suma, podemos ver que como prologista al *Índice*, el carácter localista que el Borges crítico percibe como signo de la calidad de los poetas mencionados, es el mismo que identifica como cualidad en las reseñas que por la época había dedicado o dedicaría a otros de los poetas incluidos en la antología, como sucede con los argentinos Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Francisco Piñero, Ricardo E. Molinari, Macedonio Fernández y los uruguayos Fernán Silva Valdés e Ildefonso Pereda Valdés. Es importante destacar que algunos de los poemas que representan a cada uno de estos autores, pertenece a los libros que Borges había comentado antes de la publicación o poco tiempo después de aparecido el *Índice*, tal es el caso de *Prismas*, de Eduardo González Lanuza; *La calle de la tarde*, de Norah Lange, incluso, algunos de esos poemas habían sido citados positivamente, como “La guitarra” de Ildefonso Pereda Valdés, o vindicados por su calidad, así fuera en lo

privado, como sucede con “Appassionata” de Francisco Piñero o los poemas de Guillermo Juan.

Del examen anterior se puede concluir que Borges tenía un conocimiento amplio y actualizado de la producción de sus jóvenes colegas, tanto de Argentina como de otros países hispanoamericanos, como México, Chile o Uruguay, varios de los cuales fueron seleccionados para aparecer en el *Índice*. Este conocimiento del *corpus* de la producción poética en boga, permite al prologuista postular la existencia de un carácter común de la lírica joven del continente, comunidad fundada en la preeminencia de la voz local. Y si quizá la pretendida unidad criollista pudiera no corroborarse al examinar el *corpus* del *Índice*, lo importante es percibir que, tomando en cuenta su proceso personal de aclimatación americanista, es el propio Borges quien en su calidad de crítico colabora para construirla. Es decir, que las lecturas críticas que Borges hace de los poetas del *Índice*, desde las cuales identifica una unidad marcada por la presencia de elementos locales, están condicionadas por una de sus preocupaciones poéticas para mitad de los años 20: la construcción de una poética vanguardista de carácter criollista.

Por otro lado, la marcada presencia en el *Índice* de autores que Borges había elogiado críticamente agrega un nuevo elemento al problema de la autoría de la antología, pues ¿cómo explicar la precisas coincidencias entre autores y poemas elogiados por Borges y los incluidos en la selección, a la cual, presuntamente habría permanecido relativamente al margen? Y aunque sería factible considerar que en el ambiente literario de Buenos Aires, bullicioso, pero al fin limitado, no sería extraño que el propio Alberto Hidalgo conociera perfectamente a los mismos poetas que Borges y coincidiera con éste en valorar los mismos

poemas, la misma tesis no podría aplicarse del todo a los poetas que proceden de México, Chile o Uruguay.

Si aceptamos que el joven Borges venía construyendo su proyecto criollista desde su temprano regreso a Argentina, a finales de marzo de 1921, el cual comienza a desarrollar incipientemente desde la hoja mural *Prisma* (1921) y la primera *Proa* (1922), que tiene un primer producto poético personal en *Fervor de Buenos Aires* (1923) y que con la segunda época de *Proa* (1924-1926), el programa adquiere ya un carácter estratégico y organizado, no es difícil considerar que al promulgar el tema americano como la seña de identidad de la nómina de los 62 poetas del *Índice*, el prologuista veía en la antología la posibilidad de forjar el último eslabón y confirmación de su propio proyecto literario.

Desde esta perspectiva sería entonces dudoso considerar que Borges hubiera permanecido totalmente ajeno a la selección de los poemas, pues en la antología se jugaba la oportunidad de consolidarse como un constructor del canon poético de la América de habla hispana, un canon, vale decirlo, que él querría plenamente criollo.

Y aunque sea poco factible establecer con la información disponible en este momento qué poemas o autores habría promovido Borges, la presencia de este matiz criollista en el *Índice* puede indicar que el activo crítico porteño tuvo un papel importante en la selección realizada por Alberto Hidalgo, quien habría incluido esos autores y poemas influenciado directa o indirectamente por el entonces director de *Proa*.

Un indicio de que Hidalgo habría incluido autores o poemas quizá ajenos a sus propias preferencias poéticas se puede vislumbrar en el reproche que le hace su amiga, la poeta peruana Magda Portal en la reseña que dedica a la antología. En su comentario al *Índice*, la escritora hace una serie de observaciones negativas sobre la antología, en primer

lugar y de manera indirecta advierte que para realizar una antología de autores vivos será inevitable el compromiso de incluir a los “amigos mediocres”, amén de los “mediocres mecenas”.²²⁷ Enseguida, la reseñista advierte en rudo comentario que una antología realizada exclusivamente de acuerdo al criterio del antologista o “la paga éste o el libro no sale”, por ello, dice, ni siquiera el *Índice* de Hidalgo es totalmente suyo:

Yo prefiero un imbécil total que no en partes. Y una antología seleccionada según el talento del antologista, ó la paga éste o el libro no sale. Creo que para ser sincera no haré nunca antologías. Por eso ni el *Índice de la nueva poesía americana* de Alberto Hidalgo, es como podría esperarse de él, si fuera millonario.”²²⁸

De la observación se colige que para Portal, al elaborar la antología, Alberto Hidalgo no habría operado del todo con absoluta concordancia a su criterio, sino que se habría visto obligado a incluir a los “amigos mediocres” y a los “mediocres mecenas”,²²⁹ es decir, que el antologador debió realizar algunas concesiones a fin de que el proyecto se concretara. ¿Pero quiénes son los mediocres amigos y mecenas que el compromiso y la necesidad obligaron a Hidalgo a incluir en su antología? Una pista la puede dar la misma reseña de Portal cuando entre los aspectos negativos del *Índice* deplora la inclusión de una sección del prólogo a cargo de Jorge Luis Borges, de quien reprueba su estilo verborreico y sus demasiadas deudas con la literatura española:

En cuanto a Jorge Luis Borges su erudición y su estilo verbóreo, demasiado literario y oratorio, no está de acuerdo con el sentido ajustado de la expresión a la idea que es el ideal del intelectual moderno. Borges da la impresión de un Guillermo de Torre

²²⁷ Magda Portal, “*Índice de la nueva poesía americana*. Huidobro e Hidalgo”, reproducida por Álvaro Sarco en *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio*. p. 277-280.

²²⁸ *Ídem*. p. 278.

²²⁹ *Ídem*. p. 278.

bonaerense. ¿Es que solamente España existe para lecciones literarias en Buenos Aires?²³⁰

Si Magda Portal mantenía una amistad muy cercana a Hidalgo,²³¹ es de suponerse que estaría al tanto de las preferencias poéticas de su camarada, así como de los entretelones de los trabajos para realizar la antología, entonces ¿el reproche a la presencia estelar del poeta argentino en la antología se trataría acaso de la denuncia de que Jorge Luis Borges es uno de los “amigos mediocres” señalados por Portal, a quien Hidalgo incluye sólo por cumplir algún tipo de compromiso estratégico?

Como se analizó previamente, Hidalgo sí sentía en algún momento una sincera admiración hacia Borges y tenía en buena estima sus dotes críticas, pero también es cierto que el peruano podría ver en el poeta bonaerense un inmejorable aliado para consolidar un proyecto de los alcances del *Índice*. Entonces bien podría suceder que Hidalgo involucrara a Borges por considerarlo un elemento valioso, pero a la vez, estaría pagando hacia el influyente amigo algún tipo de tributo (una especie de *pago de piso* literario) o simplemente se trataría de alguna deferencia estratégica. El gesto conciliador incluye la selección de los poetas y poemas que más coincidían con el proyecto poético del Borges criollista, a los cuales habría impulsado con sus comentarios críticos o publicando sus trabajos,²³² así como a la publicación de poetas cercanos a Borges.²³³ Que la elección de ciertos poetas resultara

²³⁰ *Ídem*, p. 278.

²³¹ Álvaro Sarco detalla que “Magda Portal fue una de las pocas amistades de Hidalgo que resistió al tiempo y a la complicada personalidad del arequipeño. Desde la década de los veinte y hasta los 60, cuando falleció Hidalgo, Magda Portal comulgó con él no sólo en el devenir poético, sino incluso en el ideológico (Magda Portal fue aprista como Hidalgo, y renunció, también, a tal partido, para incursionar en la ‘izquierda’).” “El *Índice*, según Magda Portal”, p. 277.

²³² Un caso adicional es el del poeta argentino Andrés L. Caro, cuyo poema “Noche”, presente en el *Índice* se publicó en el número 1 de *Proa*, de agosto de 1924, p. 66.

²³³ Además de los casos de Norah Lange, Eduardo González Lanuza, Francisco Piñero y Macedonio Fernández – éste último también amigo de Hidalgo –, en el *Índice* aparecen otros nombres del círculo cercano

extraña y desaprobada por personajes cercanos a Hidalgo, y seguramente conocedores de las preferencias poéticas de éste, se deja entrever en el comentario de la misma Magda Portal, cuando al hacer el balance de los autores no elegidos, le reprocha directamente al antologador:

Faltan también Benítez, Oribe, Sabat Ercarty quienes a pesar de estar un poco del lado clásico, retienen mayores derechos para figurar en el *Índice* que otros que están y que ya usted sabe a quien me refiero, no lo merecen.²³⁴

En cuanto a los “mediocres mecenas” señalados por Portal, es importante destacar la presencia en el *Índice* del nombre de Roberto A. Ortelli, fundador de la revista *Inicial* y uno de los directores de la imprenta El Inca, una influyente empresa editorial en la escena literaria de Buenos Aires, la cual habría encargado expresamente la elaboración del *Índice* a Hidalgo.²³⁵ Aunque para la fecha de aparición de la antología, Hidalgo ya mantenía una relación literaria con Ortelli, es destacable que el mismo Borges también se relaciona con él literaria y productivamente.²³⁶

En suma, se puede postular que si acaso Alberto Hidalgo realizó en solitario la elección de los poetas del *Índice* (por algo la misma Magda Portal dirige al peruano sus reproches de manera personal), no puede descartarse en la antología la fuerte presencia del vanguardismo criollista que Borges desarrollaba como proyecto estético. Es decir, que probable que el *Índice de la nueva poesía americana* pudiera ser “el *Índice* de Hidalgo”,

a Borges, como es el caso de los otros directores de *Proa*, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes, Francisco Luis Bernárdez. De Brandán Caraffa se incluye en el *Índice* el poema, “Express”, que antes había sido publicado en *Proa* (No. 13, noviembre de 1925, p. 51); de Ricardo Güiraldes aparece “Poema solitario”, publicado previamente en la página 25, del número 1 de *Proa* (agosto de 1924). También cabe mencionar el caso de Leopoldo Marechal, quien se hace presente en la antología con varios poemas, entre ellos “Largo día de cólera”, publicado anteriormente en el número 15 de *Proa*, de enero de 1926, de las páginas 31 a 34.

²³⁴ Magda Portal, “*Índice...*”, p. 280.

²³⁵ Así lo afirma Carlos García en “Hidalgo y Roberto A. Ortelli. Amistad y negocios (1925-1929)”, p. 283.

²³⁶ Carlos García, “Periferias: Sureda y Ortelli (Borges y Silva Valdés), 1925-1926.”

como postulan las más recientes investigaciones, pero también es cierto que como advertía en su momento Magda Portal, tampoco es totalmente *de él* y para su estudio ha de considerarse que en sus páginas convergen dos proyectos literarios americanistas de distinto signo: por un lado, el americanismo criollista de Borges y, por otro, el americanismo anarquizante de Hidalgo, unidos por el impulso renovador del vanguardismo.

CAPÍTULO 4

ALBERTO HIDALGO: EL AMERICANISMO COMO

PRINCIPIO Y CRISIS EN EL *ÍNDICE*

¡Qué dulce verdad es ésta: la conquista de España, por América, ha comenzado a realizarse!
Alberto Hidalgo

Dentro del vaivén entre la alianza y el encono que sostenían Alberto Hidalgo y Jorge Luis Borges en la segunda mitad de los años 20 y más allá de los lances de cada cual por erigirse en cabecillas de la joven literatura, es posible identificar que una de las fuerzas que los unió efímeramente en el *Índice de la nueva poesía americana* es precisamente lo que el proyecto pudiera tener de americano.

Anteriormente se apuntó que el *Índice* tuvo como antecedentes los esfuerzos paralelos de Hidalgo y Borges por publicar trabajos antológicos y colecciones editoriales dedicados a escritores americanos, lo cual revela su interés por poner en relieve la literatura joven del continente.

Pero si inicialmente podemos afirmar que efectivamente tanto Hidalgo como Borges habrían trabajado a favor de tal proyecto “americanista”, el asunto se torna problemático cuando se trata de describir y precisar qué idea o ideas operan detrás del citado “americanismo” del *Índice*. Como parte de este análisis, se vio que en el caso de Borges, su concepción de lo americano pasa por un desarrollo vanguardista del criollismo,

concepción que se construye desde el proyecto poético personal del autor de *Fervor de Buenos Aires*.

Para el caso de Alberto Hidalgo, como se busca demostrar en este capítulo, el impulso americanista tiene un marcado signo combativo al postular que ante la decadencia de la literatura que se escribe en España, la renovación de la poesía en lengua española sólo puede surgir en la joven lírica americana. Por otro lado, se verá que al formular su concepción de *americanismo*, el escritor peruano introduce una fuerte discusión política sobre los alcances del término mismo.

4. 1 El *Índice* (anti) americano de Hidalgo

La posibilidad de hablar de una especie de *americanismo combativo* en el discurso de Alberto Hidalgo puede iniciarse en su libro *España no existe*, editado en 1921²³⁷ en el cual, fiel a su estilo explosivo, lanza una serie de diatribas contra la cultura hispana contemporánea, obra que según Carlos García constituye “el mas extenso, meditado y sistemático de los libelos escritos por Hidalgo”²³⁸.

Publicado en Buenos Aires poco después de su viaje de 1920 a España, el texto de Hidalgo acusa a los españoles contemporáneos de ser conservadores en política, artes y literatura, de haber pervertido el idioma español, de negarse a la modernidad urbana, de anquilosamiento literario y del plagio de las nuevas tendencias literarias. Lo importante

²³⁷ Alberto Hidalgo, *España no existe. Conferencia leída en un café de Madrid, ante una veintena de amigos, el 25 de julio de 1920*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1921. En este trabajo se cita según la reedición que con el título de *España no existe*, se publica en 2007 con introducción y notas de Carlos García.

²³⁸ Carlos García, “Notas sobre *España no existe*, p. 114.

para el interés de este trabajo no es la acusación misma, sino el hecho de que el poeta peruano enumera la decrepitud hispana para alardear de que todo eso que España ha perdido, la América hispana lo ofrece a raudales.

En este ánimo, el peruano inicia el texto admitiendo que en su juventud, en medio de “sus selvas americanas” añoraba la idea de la España “caballescica, quijotesca... brava y guerrera de que nuestros padres nos hablaban cuando éramos niños; esa España de las mujeres bellas; de ojos enloquecedores... esa España de las ciudades únicas, llenas de monumentos y recuerdos de la antigüedad; esa España de poetas admirables...”. Pero lamenta que al llegar finalmente a la península se da cuenta que “esa España no existe” y con el enojo de quien ve decepcionadas sus ilusiones, espeta: “Y es más: dudo de que haya existido”.²³⁹

Hidalgo desglosa en su texto cada uno de los tópicos que a su consideración representan lo más reprobable de la cultura española y en los cuales, por contraste, el continente americano despunta con majestuosidad; por ejemplo, en el tema del paisaje, lamenta lo menguado del panorama español y afirma que “al hombre que viene de América, esas montañas se le antojan confites”.²⁴⁰

En asuntos de la lengua, Hidalgo censura a los españoles haber hecho de la palabra un fetiche gracias al exceso de sus afanes retóricos, para convertirse en auténticos “loros” que “hasta para darle a uno los buenos días, le pronunciáis un discurso”.²⁴¹ Para el escritor peruano, esta plétora retoricante ha causado que en la península la lengua castellana no sólo no evolucione, sino que sufra de desmejora y regresión. Pero afortunadamente, informa el

²³⁹ Alberto Hidalgo, *España no existe*, p. 58.

²⁴⁰ *Ídem*, p. 63.

²⁴¹ *Ídem*, p. 69.

autor, el idioma se ha refugiado en América, donde “se habla y se escribe mejor español que en España”.²⁴² Para Hidalgo, los españoles son culpables de permitir que desaparezca el “espíritu” del idioma y con ello el de “una raza”, pues a la estulticia de los literatos españoles que o “escriben como reporteros” o se refugian engañosamente en estilos arcaizantes se suman los antagonismos regionales, gracias a los cuales, “cada tribu quiere imponer su dialecto”. Ante este panorama, Hidalgo expresa su sarcástica conmiseración por el idioma:

¡Pobre, haber tenido que refugiarse en América para poder subsistir! Y de América ya se comienza a echarle. Yo, por ejemplo, tengo a orgullo no escribir en español: escribo en suramericano.²⁴³

Según el diagnóstico del peruano, la involución en el habla y en la literatura española es evidencia de un conservadurismo crónico, de una cerrazón ante los empujes de la renovación y aunque eventualmente algunos escritores pretendan asumirse como modernos, sólo les alcanza para la imitación, pues:

Los escritores escriben las mismas cosas y más o menos en las mismas formas que usaron Cervantes, Quevedo, Lope y Calderón. Los más audaces imitan a los extranjeros, ya sean franceses, suramericanos, alemanes, rusos o noruegos. Y la imitación es una forma de conservar. Hay verdadera fobia por lo cosmopolita; existe odio de lo nuevo, y a todo lo que lo es, se le llama despectivamente, “exótico”. Esto es: conservadorismo [*sic*] en literatura.²⁴⁴

Así pues, Hidalgo pasa de vilipendiar el paisaje y el habla españoles a fustigar los literatos arcaizantes y enseguida a los literatos emprendedores de falsas audacias, los cuales parecen revelarse como el soterrado objeto de la viperina exposición, pues si en la cita anterior

²⁴² *Ídem*, p. 67.

²⁴³ *Ídem*, p. 68.

²⁴⁴ *Ídem*, p. 64.

Hidalgo se refiere con una vaga generalización a aquellos que imitan lo cosmopolita y lo novedoso de escritores “franceses, suramericanos, alemanes, rusos o noruegos”,²⁴⁵ páginas adelante pone nombre y apellido a la mofa.

Así, el penúltimo apartado del *España no existe* lo dedica Hidalgo al ultraísmo español, el cual dice, “merece capítulo aparte”, pero “no por lo que en sí representa, sino por el escándalo que produce”. Para el peruano, el ultraísmo español es apenas la más reciente expresión de esa vocación de plagio de las letras españolas contemporáneas, pues en un vano esfuerzo por curarse el achaque de la monotonía, los españoles han decidido seguir las novedades francesas. Lo peor del asunto, dice, es que hasta en la imitación los españoles son segundones, pues cuando han decidido renovarse, fue necesario que un americano les mostrara el camino, americano que responde al nombre de Vicente Huidobro:

Últimamente, para librarse de tamaño achaque, han resuelto seguir al pie de la letra las novedades francesas. Y esto, de segunda mano. Menester es dejar constancia de que siempre son americanos quienes indican el camino. Y luego dicen que no los civilizamos.²⁴⁶

Hidalgo esgrime la presunta incapacidad de los literatos españoles para advertir el anquilosamiento de la cultura hispana y lanzar el aserto de que en la hora actual, ante la impotencia peninsular, toca a la joven América tomar la batuta de la renovación de la literatura en lengua española y, según su argumento, corresponde ahora a los americanos alimentar el espíritu de los famélicos intelectuales españoles:

²⁴⁵ *Íbid.*

²⁴⁶ *Ídem*, p. 102.

Menester es dejar constancia de que siempre son americanos quienes guían el camino. ¡Y luego dicen que no los civilizamos! ¡Qué dulce verdad es ésta: la conquista de España, por América, ha comenzado a realizarse! Ahora les traemos ideas, alimento para los espíritus; trigo, alimento para los cuerpos. Nuestros filósofos, nuestros escritores, nuestros poetas les dan lecciones; pronto vendrán nuestros generales a poner orden, nuestros políticos a gobernar, nuestros cañones a rugir. Pero no hay que apartarse de la cuestión. El modernismo literario fue implantado en España por Rubén Darío; su filosofía moderna por Rodó. Y así también, el ultraísmo ha necesitado, para fructificar, el riego de un americano, de un poeta de América aunque no de los mejores: el señor Vicente Huidobro y menos mal que ellos mismos lo confiesen. Uno de los adalides del ultraísmo, Rafael Cansinos Assens ha dicho que después de la última guerra europea no había ocurrido acontecimiento más grande que la llegada a España del poeta Huidobro.²⁴⁷

Hidalgo usa el nombre de Huidobro para elevar el supuesto plagio del ultraísmo español a la segunda potencia, pues la novedad que el chileno lleva a España no es otra cosa que la versión falsaria del creacionismo de Pierre Reverdy. En opinión de Hidalgo, la escasa visión de los españoles es aprovechada por el mercachifle Huidobro para hacerse pasar por el mesías de la renovación poética:

Cuando Vicente Huidobro llegó a París, estaba en auge el creacionismo, cuyo apóstol es el admirable Pierre Reverdy. Se infiltró de su espíritu, bebió en su vaso, aprendió su técnica y él, que no había pasado de ser un poeta mediocre en el arte más o menos clásico, se descubrió cualidades para mejorar enmendando el rumbo, compuso varios libros y se vino a España. Aquí habló a algunos jóvenes, los cuales lo escucharon con un palmo de narices, suponiéndole milagrosamente caído de un planeta inverosímil. Y un audaz, buscando palabra atrayente y simpática para bautizar el engendro, halló ésta: ultraísmo.²⁴⁸

No conforme con acusar a los ultraístas españoles de “ladronzuelos” que “han robado y continúan robando en plena calle”, Hidalgo hace el “cargo completo” y adereza el escarnio

²⁴⁷ *Ídem.* pp. 102-103.

²⁴⁸ *Ídem.*, p. 103.

acusando la supuesta homosexualidad de los poetas ultraístas y dice, “el ultraísmo es un *espor* de andróginos”, pues:

El jefe de ellos, todos lo saben, es un maricón con patente: Cansinos Assens. Y los que le siguen lo son también, con pocas excepciones. La redacción de esa revista *Grecia* es su casa de cita. El maestro, como le llaman a Cansinos, se desnuda allí cotidianamente y baila la danza de Salomé...²⁴⁹

Este tiro de gracia parece mostrar que la extensa diatriba de Hidalgo sobre la decadencia y vicios españoles se formula como una composición *in crescendo*, para culminar en medio de fanfarrias con la acusación de que los jóvenes literatos españoles, impotentes –y, además, maricones–, a fin de pretender una renovación efectiva han optado por comprar al charlatán Huidobro la fórmula creacionista para plagiarla sin rubor y presentarla como el gran descubrimiento.²⁵⁰

En el contexto de la acusación, se entreteje significativamente la afirmación reiterada de que frente al declive hispano, la opción joven, vital y auténticamente renovadora está en América. En la visión de Hidalgo, es en América donde el idioma español se ha refugiado para no perecer de estulticia; pero en tierras americanas el idioma no sólo sobrevive, además ha evolucionado, renacido en una nueva expresión idiomática:

²⁴⁹ *Ídem*, p. 104.

²⁵⁰ Cabe destacar que según la versión del propio Hidalgo, *España no existe* originalmente fue leído como conferencia a un grupo de amigos españoles el 25 de julio de 1920 en un café de Madrid. No obstante, Carlos García pone en duda que tal conferencia en realidad se haya efectuado pues no existen rastros que permitan corroborarlo; el libelo se publicó finalmente en septiembre de 1921 en Buenos Aires (“Notas sobre *España no existe*”, pp. 113-130.) . En este contexto sería interesante conocer las reacciones del incipiente ultraísmo argentino, encabezado por el mismo Jorge Luis Borges, recién llegado a la ciudad después de haber participado incluso como teórico del movimiento español. Recordemos que durante su estancia en Mallorca y luego en Madrid, Borges colaboró intensamente con los “ladronzuelos” del grupo ultraísta y publicaba con frecuencia en la vilipendiada revista *Grecia*, esa “casa de cita”, y nombraba a Cansinos Assens, el “maricón de patente” como su maestro. Hasta el momento no conozco alguna reacción de Borges a los ataques a sus camaradas españoles, al respecto se puede especular que si acaso conoció los ataques de Hidalgo, tanto él como el resto de los miembros del ultraísmo porteño, aglutinados en *Martín Fierro* y las dos *Proa*, habrían preferido obviar el dato y buscar una alianza con el furibundo Hidalgo.

Ahora mismo, puede asegurarse que ya no hablamos el mismo idioma. Los españoles hablan castellano; los americanos, americano, o neoespañol, como le llamara no sé si Remy de Gourmont. [...] La cosa es tan clara que para que vosotros lo comprendáis no es preciso que yo ahora oficie de hermeneuta. No han de pasar muchos años para que en América se cree una institución encargada de cuidar del idioma, de pulirlo y ampliarlo, la cual será formada por escritores neocastellanos del Norte, Centro y Suramérica. Esa institución podrá llamarse Academia Americana de la Lengua. Porque eso estamos haciendo: creándonos una lengua propia.²⁵¹

En la idea de Hidalgo, América ha dejado de ser la colonia subalterna de España, ahora América invierte los papeles y es ella quien ofrece su generoso pecho para nutrir, material y espiritualmente, a la famélica madre patria; sólo la América juvenil y exuberante posee la fuerza de carácter para materializar en la lengua española el ímpetu renovador que cunde alrededor del mundo gracias a la irrupción de los *ismos*, pues como afirma:

Todos los *ismos* conocidos, el futurismo, el cubismo, el vibrismo, el nunismo, el creacionismo, el dadaísmo, etc. sólo son a mi juicio, diversos matices de una misma cosa. En el fondo, igual anhelo los hermana. [...] Cada uno de estos *ismos* ha respondido a una moda, a un constante deseo de renovación. Por eso no suelen durar más de cinco años [...] [Las nuevas corrientes] son también un noble deseo de redención y de protesta contra las actuales rutinas, y, algunas veces, un formidable residuo de poesía eterna expresado en forma nueva.²⁵²

Para reafirmar lo anterior, Hidalgo añade a *España no existe* un *encore* que, bajo el título de “Nosotros”, reivindica no sólo la igualdad de las letras americanas frente a las españolas, sino la superioridad de aquellas. Así, Hidalgo denuncia que ante la decrepitud de España, —esa simuladora—, no le queda más que copiar también a la América española, porque, dice:

[España y América] somos diferentes en arte, puesto que el nuestro es autóctono, y tan alto que ustedes mismos, hijos de Cervantes, de Lope y de Quevedo, le hacen el honor de imitarlo.²⁵³

²⁵¹ Alberto Hidalgo, *España...*, p. 107.

²⁵² *Ídem*, pp. 103-104.

²⁵³ *Ídem*, p. 107.

Hidalgo advierte que en su decadencia, los españoles son ciegos e incapaces de reconocer la superioridad de las letras americanas, pues sólo conocen los peores frutos del continente y poniendo como ejemplo las opiniones de Pío Baroja sobre las letras argentinas, apunta que en España “sólo se conoce la Argentina que en Argentina se desprecia”, pero Argentina, alega, “es enteramente superior a lo que cree Baroja y, con Baroja, España”.²⁵⁴

Los lectores españoles, agrega Hidalgo, “no conocen, por citar apenas dos nombres de la gente que se va, a Enrique Rodríguez Larreta y a Leopoldo Lugones. Con Lugones –que no es de los poetas mayores de América– no resiste la comparación ningún poeta de España.” Pero Argentina no es América, apunta de inmediato el peruano, pues ésta es apenas una muestra de la pródiga literatura americana y, retador, advierte a su *público* español: “Y conste que en México, Perú, Venezuela y Colombia, hay escritores, viejos y jóvenes, de un valor imponderable.”²⁵⁵

El anuncio formulado en *España no existe*, un híbrido entre bravata y propaganda comercial, parece contener el germen de lo que será, cinco años después, el *Índice de la nueva poesía americana*, puesto que no es difícil interpretar la antología como el empeño

²⁵⁴ *Ídem*, p. 106. Por otro lado, Pío Baroja no gozaba en absoluto de las simpatías de Hidalgo, quien años después dedicaría al español un panfleto incluido en *Diario de mi sentimiento* (1936). En este texto, Hidalgo hace mofa de la designación de Baroja como académico de la lengua y se congratula irónicamente del hecho, pues así, dice, “puedo pegarle con más comodidad a este ‘campeón de la pesadez y la antigramática, que un día tuvo la audacia de llamar a América el ‘continente estúpido’, tenía sólo de simpático su antiacademicismo”. En respuesta al insulto continental, ciertamente Hidalgo le pega al español y advierte que las novelas de Baroja son un “desastre”, que no sabe escribir, pues padece de “insuficiencia literaria” y se trata de un “burro inteligente”, en lo cual, explica: “Hay algo de mística en todo esto: el mundo cree que tiene talento, quizá por haber observado que la mansedumbre es virtud del asno. Pero en este caso resulta que Baroja es sólo un asno que rebuzna... que protestaba. Y para colmo, ahora es académico. O sea que ha encontrado su medio, como el calamar en su tinta. Por ahí se pudra”. Alberto Hidalgo, “Panfleto contra Baroja”, reproducido en *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio*, Álvaro Sarco, p. 41. El declarado odio de Hidalgo hacia Baroja parece desprenderse del texto “Los americanos”, que el español incluye en el libro *Juventud, egolatría* (1917), donde además de la frase denostada por Hidalgo, afirma que “el americano no ha pasado de ser un mono que imita”, p. 155 y sig. (*Juventud, egolatría*, Madrid, Taurus, 1997).

²⁵⁵ Alberto Hidalgo, *España...* p. 106.

del peruano por demostrar sus alardes con hechos o, mejor dicho, con poemas, entre los cuales ofrecerá muestras de ese “nosotros” literario, es decir, de esos escritores mexicanos, peruanos, venezolanos y colombianos, a los cuales considera superiores en todo a los españoles.

Pero si en efecto, Hidalgo confecciona el *Índice de la nueva poesía americana* con la decisión de ofrecer una muestra contundente de la superioridad de la poesía americana escrita en español, ¿cómo explicar entonces el incómodo prólogo con que abre su propia antología, en el que ataca rabiosamente la idea de hispanoamericanismo?

Recordemos que Hidalgo dedica casi la mitad de su prólogo al *Índice* a lanzar un discurso en contra del hispanoamericanismo y la falsa idea de que existe una identidad continental entre los países que comparten el español como lengua común; cuestiona además lo que considera un “exceso” de países y defiende el derecho de Estados Unidos a extenderse hasta Panamá y apoderarse, incluido México, de todas esas “republiquetas” centroamericanas.

Este alegato que Hidalgo presenta en 1926, contiene algunas contradicciones con lo que parecía defender cinco años antes en *España no existe*, pero al mismo tiempo refrenda algunas ideas de aquel texto. En primer lugar, ya en *España no existe* Hidalgo había cuestionado el concepto de hispanoamericanismo al denunciar que los escritores americanos que se sumaban públicamente a este supuesto proyecto de unidad, lo hacían sólo como una conveniente impostura y zalamería para congraciarse con los escritores españoles y que estos les aceptaran como su pares.

En el ya citado capítulo “Nosotros”, Hidalgo refiere que entre los literatos son comunes los casos de condición híbrida, en la cual el hombre se mezcla con otra especie

animal. Entre los escritores de América, dice, abundan los “hombres-perro”, que se caracterizan por su zalamería con los señores a quienes lamen los zapatos y hacen toda clase de fiestas. Este tipo de escritores, afirma, son los que, salvo contadas excepciones, llegan cada año a España, “unos con su audacia como único capital, otros premunidos con cargos diplomáticos o consulares, todos parapetados tras una barrera de adulación”.²⁵⁶ Para ganarse la simpatía de sus anfitriones peninsulares, estos hombres-perro, acusa Hidalgo: “Hablan de hispanoamericanismo, de madre patria y otras lindezas por el estilo, en que jamás creyeron, y en que nunca creerán”, pero una vez de regreso en sus países americanos, “lanzan a todos los vientos unos feroces ladridos antiespañoles”.²⁵⁷ En referencia a esta denuncia, recordemos que en su sección del prólogo al *Índice*, de nueva cuenta aparece el tema del hispanoamericanismo, al cual dice “repugnar” y lo considera una mera expresión mezquina de oportunismo para ganarse la vida y detalla:

Eso [el hispanoamericanismo] es una cosa falsa, utópica y mendaz convertida en, como no podía ser de otro modo, en una profesión idéntica a otra cualquiera. Se es hispanoamericanista como médico o comerciante. No conozco uno sólo de tales parásitos que ejerza su oficio con desinterés, o así fuera sólo con disimulo.²⁵⁸

Hasta aquí, el prólogo coincide con el comentario de *España no existe* en el desprecio a cierto hispanoamericanismo de postín como discurso vacío, aprovechado por vivales hipócritas para hacerse de un modo de vida. En esa misma dirección, el texto del prólogo considera que estas manadas de oportunistas zalameros proliferan gracias al exceso de

²⁵⁶ Alberto Hidalgo, *España no existe*, pp. 105-106. No deja de ser llamativo que la amplitud del espectro de los hombres-perro de Hidalgo bien podría abarcar, entre otros, a Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges quienes por esos años también pasaron por España, pero también al mexicano Alfonso Reyes, a quien el peruano atacaría en otros escritos.

²⁵⁷ *Ídem*, p. 106.

²⁵⁸ Alberto Hidalgo, *Índice de la nueva poesía americana*, p. 5.

“caciques”, quienes sobornan a los hispanoamericanistas para propalar la idea de unión americana, pues su permanencia ilegítima en el poder depende de esa falsedad, por ello, dice, la “confraternidad que predicán reposa en el instinto de conservación y no en el afecto mutuo ni el altruismo”. Con esto, se entiende que en su texto Hidalgo estaría desarrollando la acusación formulada inicialmente en *España no existe*: que el hispanoamericanismo es una construcción que los poderes ilegítimos de la América de lengua española esgrimen como herramienta para mantenerse en el poder y quienes han pergeñado la falsedad exigen a los caciques ciertas prebendas, como cargos diplomáticos, para continuar propalando el engaño.²⁵⁹ En este tono de imputación, el argumento de Hidalgo en el *Índice* agrega además un chispazo anarquizante²⁶⁰ cuando se rebela contra el exceso de “repúblicas” que la presencia de estos caciques ha causado en el continente y reclama que “sobran países y faltan pueblos”.

Desde esta perspectiva, toma sentido la declaración inicial del prólogo al *Índice*, donde Hidalgo clama: “Dejo aquí asesinadas la distancias./ Se puede ir ahora en pocos minutos desde la esquina de Esmeralda y Corrientes, en Buenos Aires, hasta la calle de la Magnolia, en México”, pues tal proclama de la simultaneidad vanguardista²⁶¹ podría leerse además como la anulación de las fronteras entre países a favor de la unión de los pueblos

²⁵⁹ Esta denuncia la retomará Hidalgo con nombres y apellidos en un texto de *Diario de mi sentimiento* (1936), donde bajo el título “La diplomacia y Alfonso Reyes, lamenta: “Es triste, pero es cierto que los tiranos de América fueron los que establecieron la costumbre de encargar la diplomacia a los poetas. [...] Uno de los tantos dictadores de México, hace algún tiempo, nombró su ministro en cualquier parte a Alfonso Reyes, y éste ha perdurado en el cargo en cualquier parte también. [...] Reyes, es, literariamente, por lo menos tan insignificante como su aspecto físico. ¡Como se sabe, mide 98 centímetros de estatura! Pero con el cargo de embajador ha conseguido hacerse de una extensa reputación literaria.” Reproducido en Álvaro Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio*, p. 43.

²⁶⁰ Tomo el adjetivo del artículo “La heteróclita vanguardia mexicana”, donde Evodio Escalante se refiere al espinoso tema del prólogo de Hidalgo, quien dice, quiere dejar en claro que “no se inscribe dentro de la ideología hispanoamericanista entonces en boga”. Y a este propósito, agrega Escalante, “Hidalgo aporta un toque francamente antinacional que sin duda tiene vinculación con posiciones de tipo anarquista.” p. 262.

²⁶¹ *Ibid.*

americanos, con lo cual, la obliteración del tiempo y las distancias tomaría un sesgo político de cariz anarquista al poner por encima de gobiernos y gobernantes la fraternidad entre ciudadanos. En otras palabras, se puede decir que el texto de Hidalgo estaría proyectando la verdad estética como una verdad política y social, lo cual, como apunta Vicky Uhnru,²⁶² es una de los fundamentos de la praxis vanguardista.

Bajo esta perspectiva, podría además pensarse que el prólogo de Hidalgo hace eco de un discurso en pro del internacionalismo vanguardista, pues recuérdese como ejemplo de ello el gesto del estridentista Manuel Maples Arce y el “Directorio de vanguardia” que acompaña su manifiesto *Actual No. 1*, el cual exhibe los nombres de 200 presuntos adherentes a su movimiento, entre los que se cuentan poetas y artistas de todo América y Europa.²⁶³ Al respecto, Nelson Osorio destaca que entre los vanguardistas hispanoamericanos existe una plena conciencia de que su práctica literaria se inserta en una dimensión supranacional de carácter continental y es precisamente a través de sus publicaciones, como los grupos vanguardistas mantienen un “diálogo de afinidades”. Osorio señala que un examen de las revistas y antologías de la época mostraría fácilmente esa “consanguineidad continental” entre los vanguardistas hispanoamericanos y como paradigma de ello pone precisamente al *Índice*.²⁶⁴

²⁶² Vicky Uhnru, *Latin American Vanguardists. The art of contentious encounters*.

²⁶³ Sobre esta lista dice Luis Mario Schneider: “El ‘Directorio de Vanguardia’ que cierra el manifiesto está formado por más de doscientos nombres entre los que se encuentran los ultraístas españoles y argentinos, los futuristas, los expresionistas, los dadaístas; en fin, los poetas, pintores y escultores que alrededor de los años veinte constituían la vanguardia internacional.” *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 47.

²⁶⁴ Aunque certero en su apreciación del carácter de proclama continental de la antología, Nelson Osorio no entra aún en el problema de la autoría de la selección y nombra como antologadores a los tres prologuistas pues señala: “Y si se piensa que la antología más importante del inicio de la poesía vanguardista, el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), es preparada por el argentino Jorge Luis Borges, el peruano Alberto Hidalgo y el chileno Vicente Huidobro, tendremos alguna idea del sentido que adquiriría ese espíritu (continental)”, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria*, p. xxx. Sobre el tema véase además el trabajo de Miklós Szabolcsi, “La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional”.

Más adelante, luego de esta aparente propuesta de continentalismo antinacional, Hidalgo da un giro abrupto en el tono del discurso para rechazar categóricamente una posible identidad cultural entre los pueblos americanos de habla española e indica que es una falacia considerar que el idioma pudiera ser un factor de semejanza, pues alega:

Nada tiene que ver un peruano con un paraguayo. Entre un argentino y un colombiano el abismo que se columbra inmediatamente es inconmensurable. Que todos sean descendientes de españoles, eso es lo de menos. Los conquistadores impusieron el idioma, pero no el espíritu.²⁶⁵

Es decir que para Hidalgo el idioma común, el español impuesto a sangre y fuego por los conquistadores, es insuficiente para hablar de una identidad hispanoamericana y en su excursión postula que la identidad entre pueblos debería buscarse no en el idioma sino en el espíritu.

Al negar una identidad americana fundada en el idioma español, Hidalgo estaría en apariencia contradiciendo el argumento desarrollado en *España no existe*, donde habla de la América española como una generalidad moldeada por el idioma, además de proponer al sub-continente como una especie de tierra prometida de la lengua, donde el idioma español ha debido refugiarse para no fenecer en la península; en el nuevo continente, el idioma español sobrevive y evoluciona gracias a la vitalidad americana, precisamente esa evolución del idioma es la que el poeta querría, según la hipótesis formulada al inicio, mostrar al mundo con el *Índice*.

Pero el prólogo de Hidalgo no se queda ahí y después de negar la identidad continental basada en el idioma adquiere un tono, podríamos decir, políticamente

²⁶⁵ Alberto Hidalgo, *Índice...*, p. 6.

incorrecto, frente al tema de unidad política entre las naciones hispanoamericanas e inicia un alegato para justificar la expansión imperialista de Estados Unidos, quienes, dice, tienen todo el derecho a ocupar México, Guatemala, Nicaragua y el resto de las “republicuetas” centroamericanas, países todos que no son sino “intrusos” en la América del Norte.

Hidalgo focaliza el insulto y se refiere a la política exterior mexicana, la cual se estaría autoproclamando mañosamente como el frente de avanzada ante la expansión imperialista de los Estados Unidos y promulga que:

[Los Estados Unidos] son los dueños naturales de todo eso [América del Norte]. Hasta donde el mar los deje ir, hasta ahí deben ir. Nada podrá para evitarlo la política de lloriqueo y adulación que México desarrolla en el sur para que los defendamos contra el norte.²⁶⁶

Para el peruano, la razón de la expansión estadounidense es un inexplicable y “secreto designio” natural por el cual una parte de América, el norte, debe ser sajona y la otra, el sur, latina, por ello dice, la doctrina Monroe debe sacudirse el exceso de romanticismo y enmendarse para proclamar: “América del Norte para los norteamericanos”.²⁶⁷

¿Podemos entonces considerar que el prólogo de Hidalgo suscribe una doctrina racista al respaldar la división de América en sajona y latina, además de apoyar beligerantemente el imperialismo estadounidense? Según el contexto de la época, era previsible que el exabrupto de Hidalgo causara malestar entre los sectores progresistas de la comunidad artística de América Latina, pues como refiere Carlos García, los comentarios del peruano aparecen precisamente durante los hechos de la intervención estadounidense en

²⁶⁶ Alberto Hidalgo, *Índice...* p. 6.

²⁶⁷ *Ídem*, p. 7.

Nicaragua, tema profusamente abordado por la prensa y los círculos intelectuales argentinos.²⁶⁸ En medio de la crisis, no sería entonces extraño que los comentarios de Hidalgo fueran repudiados por sus contemporáneos, como aparentemente ocurrió con Alfonso Reyes, quien en su carácter de diplomático mexicano no podía dejar impune las acusaciones de “lloriqueo” político que espetaba el peruano a la cancillería azteca. Así lo ilustra un comentario del propio Hidalgo en el capítulo 155 de su *Diario de mi sentimiento* (1936), donde acusa la supuesta maledicencia de Reyes, quien en venganza por el comentario adverso del peruano a un libro suyo, le persigue con la acusación de “aliado de los yanquis”:

A Reyes le escribí en cierta ocasión acusándole recibo de su libro *Reloj de Sol* (1926). Allí le decía que lo hallaba enteramente malo y me daba pena que perdiera su talento en pamplinas, amén de ser deplorable que publicara libros con los articulejos que hacía para ganarse unos centavos en los periódicos. Reyes me contestó con esa carta taimada, pero en el fondo almacenó contra mí, desde aquel día, un enojo singular, habiendo llegado a tener la mala fe de no entender o de tomar en serio y al pie de la letra, mi prólogo al *Índice de la Nueva Poesía Americana*, donde trato de las relaciones de la América Latina y los Estados Unidos en tono humorístico y desaprensivo. Pues el pequeño Reyes –el microbio–, se pasa la vida llamándome aliado de los yankis. ¡Echándome encima una vergüenza que no merezco!²⁶⁹

Sin embargo, antes de aceptar si, en efecto, el rasposo prólogo de Hidalgo se trata de una humorada desaprensiva, habría que dilatarse un poco más en el texto y considerarlo bajo la luz del panorama intelectual de la época. En este sentido, el provocativo discurso de Hidalgo parece hacer alguna referencia a ciertas ideas de tono racista y proestadounidenses, como las de Domingo Faustino Sarmiento, quien en una de sus obras tardías, *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883), ofrece una polémica visión

²⁶⁸ Carlos García: “Alberto Hidalgo y Alfonso Reyes. Anticipo de su correspondencia”.

²⁶⁹ Alberto Hidalgo, *Diario de mi sentimiento*, citado por Carlos García, *op. cit.*

sobre cuál debería ser el camino a seguir por América en busca del progreso. En este texto, de acuerdo con el análisis que realiza Mercedes Serna,²⁷⁰ el escritor argentino ofrece un supuesto estudio etnológico de las diferentes razas que convergen en el suelo americano, la indígena, la negra y la mestiza o mezclada, todas las cuales, afirma, comparten un carácter servil y por tanto, inferiores a la blanca.²⁷¹ El problema se agudiza con el mestizaje entre estas razas con la raza española, otra raza menor, incapaz de sumarse a la evolución política cristalizada en la democracia. Según su diagnóstico, es precisamente esta desafortunada mezcla racial la que entorpece el progreso y la prosperidad de América.

Ante el panorama racial adverso, Sarmiento propone como solución una radical sajonización de Hispanoamérica,²⁷² la cual debe emular la lección de la colonización de América del Norte, donde se evitó la mezcla con las razas autóctonas. Por ello, se pregunta: “¿Qué le queda a esta América para seguir los destinos prósperos y libres de la otra?”, alerta además que de no hacerlo así, la América del sur perderá su lugar en la marcha del progreso y llama a dejar de oponerse al natural avance de los Estados Unidos. En suma, las tesis de Sarmiento reproducen un binomio muy difundido en la época que oponía los conceptos de latino y anglosajón, pues como explica Serna:

Para Sarmiento, esta oposición se planteaba, de manera determinista y categórica, en la elección entre la América hispana, monárquica, retrógrada, católica a ultranza, y en la que el peso del Estado es determinante y castrador, y la América anglosajona, demócrata, trabajadora, que velaba por la libertad de culto y que encumbraba al individuo sobre el Estado. O, por el contrario, y recordando los célebres versos de

²⁷⁰ Para el análisis de las ideas de Sarmiento se siguen los trabajos de Mercedes Serna Arnáiz, “Hispanismo, indigenismo y americanismo en la construcción de la unidad nacional y los discursos identitarios de Bolívar, Martí, Sarmiento y Rodó” y “De Recuerdos de provincia a Conflicto y armonías de las razas en América: El retrato de Domingo Faustino Sarmiento y el destino de América”.

²⁷¹ Mercedes Serna Arnáiz, “Hispanismo... p. 205.

²⁷² *Ídem*, p. 206.

Darío, otros apostaron por la América latina que sueña, ama, vibra y cree aún en Dios, frente a la América del Norte del progreso y del utilitarismo.²⁷³

Así pues, en abono a la autodefensa que hace Hidalgo, es posible identificar una cierta paráfrasis grandilocuente y fanfarrona de las tesis de Sarmiento, en un deliberado intento por hacer de la primera parte de su prólogo un pastiche de la obra de aquel. Para ello basta con poner atención en la manera en que el texto del peruano replica el estilo de Sarmiento cuando éste hace un símil entre los Estados Unidos y el Océano:

No detengamos a los Estados Unidos en su marcha; es lo que en definitiva proponen algunos. Alcancemos a los Estados Unidos. Seamos la América, como el mar es el Océano. Seamos los Estados Unidos.²⁷⁴

Mientras que Hidalgo reclamaba en su parte del prólogo:

Los grandes pueblos son como los líquidos: toman la forma del vaso que los contiene. Los Estados Unidos están creciendo, creciendo. Lógicamente tendrán que extenderse sobre México, sobre Guatemala, sobre Nicaragua, sobre... (¿cuántas aún? ¿cómo se llaman las otras republiquetas?). Tienen derecho a ello. Son los dueños naturales de todo eso. Hasta donde el mar los deje ir, hasta ahí deben ir, hasta ahí irán. [...] El imperialismo yanqui no es un peligro para la América del Sur. Quizá si es con profética intuición que fueron los mismos norteamericanos los que abrieron el canal de Panamá. Hasta ahí no más llegará la gran república. El mar es su límite. El mar le impedirá que pase adelante. Si crece mucho y desborda, el mar le impedirá que pase adelante. Si crece mucho y desborda, el mar se tragará sus desbordes. ¡El mar, el mar es una montaña!²⁷⁵

Adicionalmente, a favor de la versión de Hidalgo de que efectivamente su escarnio del hispanoamericanismo y aún del panamericanismo se trata de una “desaprensiva” ironía, está el hecho de que en la antología incluye su poema “Retrato de Bolívar”, una apología de

²⁷³ *Ídem*, p. 207.

²⁷⁴ D. F. Sarmiento, *Obras completas. Conflicto y armonías de las razas en América*, vols. 37 y 38, p. 303. Citado según Mercedes Serna Arnáiz, *op. cit.* p. 207.

²⁷⁵ Alberto Hidalgo, *Índice...*, p 7.

tono mesiánico que no sería difícil leer como una defensa de la unidad americana encarnada en la figura del libertador, la cual reza:

¿con qué hecha estaría la frente
de este varón, que un día
saltaron chispas de ella?
de tal manera incendio
de libertario republicanismio
los suramericanos bosques vírgenes.
¿la estatura? no se ha podido precisar,
VARIABA
SEGÚN LAS EMOCIONES DE SU ESPÍRITU:
unas veces dos metros,
otras quinientos, otras...
(¡toda medida hubiese sido corta
para medir el tamaño de este hombre
cuando pensaba en libertar américa [*sic*]!
[...]
(he ahí el retrato de uno de los dos hombres
más grandes de la creación
[...]
¡ah, el otro hombre se llama jesucristo [*sic*]!²⁷⁶

Así pues, el prólogo donde Hidalgo se declara abiertamente anti-hispanoamericanista y demanda la sajonización de la América del Norte al defender el imperialismo expansionista de Estados Unidos, parece estar en abierta contradicción con un poema, incluido en la propia antología, dedicado a Bolívar en su calidad de libertador de América, caudillo republicano, cuya estatura mítica lo iguala al mismo Jesucristo. Por otro lado, el prólogo del *Índice* entra en contradicción con las ideas vertidas por el mismo Hidalgo a favor de una

²⁷⁶ Alberto Hidalgo, *Índice...*, pp. 126-128. Sobre la proyección que la figura de Bolívar tiene en las doctrinas panamericanistas, Mercedes Serna sintetiza: “El proyecto de Bolívar se puede definir como la búsqueda de la unidad americana, la creencia de que, más allá de los límites nacionales, existe una patria hispanoamericana. Esto tiene como consecuencia la importante actuación de destacadas figuras fuera de su lugar de origen, como el caso del maestro de Bolívar, Simón Rodríguez, del mismo Bolívar, de Andrés Bello o de Cecilio del Valle”, *op. cit.* p. 202.

reivindicación de cierta identidad común americana, como las expresadas en el citado *España no existe*.

Otro elemento que apoya la hipótesis de que toda la primera parte del prólogo de Hidalgo se trata de una ironía, lo ofrece Evodio Escalante quien advierte como trasfondo del agresivo texto una reacción “acaso exagerada” del peruano a las doctrinas de José Vasconcelos, quien recién había publicado su libro *La raza cósmica*, donde plasma las ideas que venía propalando desde los tempranos años 20 y según las cuales la utopía de la unión americanista se concretaría gracias a la nueva y perfecta raza que habría de surgir en América.²⁷⁷ Para Escalante, las evidentes filiaciones fascistoides y racistas de las tesis de Vasconcelos tendrían que resultar repulsivas a los escritores e intelectuales de una orientación más progresista.

En ese sentido, parece ser que los círculos de la vanguardia militante, más cercanos seguramente al estilo radical de Hidalgo que el moderado y siempre diplomático Alfonso Reyes, habrían sido más receptivos al señalado tono irónico de prólogo y su mofa hacia doctrinas racistas como las expresadas por Sarmiento o Vasconcelos. Tal parece ser el caso de la reseña sobre el *Índice* que aparece en la revista estridentista *Horizonte*,²⁷⁸ dirigida por Germán List Arzubide, la cual ciertamente advierte la intención crítica del poeta peruano, pero a pesar de que comparte el rechazo a quienes “trafican con el hispanoamericanismo”, la reseña apunta la necesidad de “responder a la ironía” y su aparente trasfondo pro-imperialista.

²⁷⁷ Evodio Escalante, “La heteróclita vanguardia mexicana”, p. 263.

²⁷⁸ “*Índice de la nueva poesía americana*”, *Horizonte*, No. 8, noviembre 1 de 1926. p. 63. (Edición facsimilar, p. 431). Aunque la reseña aparece sin firma en la sección “Notas, libros y revistas”, es de suponer que la nota es autoría de List en su calidad de director de la publicación, pero además existen notables rasgos de estilo muy similares a pasajes de ciertas obras de List, por ejemplo, de la crónica vanguardista *El movimiento estridentista*.

En cuanto a la afinidad que la dirección de la revista pudiera sentir hacia la crítica que Hidalgo hace a las tesis vasconcelistas, recordemos que, como señala el mismo Escalante, Germán List, el director de la revista, es uno de los escritores mexicanos de izquierda que ya habían cuestionado las ideas de Vasconcelos y se refería al libro de éste como “la raza cómica”.²⁷⁹ Por otro lado, el comentario de *Horizonte* no podía dejar de discutir el exabrupto de Hidalgo, por más “desaprensivo” que éste fuera, pues para entonces, su director era un izquierdista militante y entre los muchos frentes en los que participaba estaba precisamente la oposición al imperialismo estadounidense. Esta militancia lo llevaría a formar parte del Comité Manos Fuera de Nicaragua y a protagonizar en 1929 un célebre episodio que culminaría en su designación como capitán del Ejército Sandinista.²⁸⁰

De esta manera, la reseña suscribe que “estamos de acuerdo con Hidalgo” en que es necesario deslindar a la unión de poetas de América –unión cristalizada en la antología–, de los intereses que “trafican con el hispanoamericanismo”, pues tal fraternidad literaria bien podría ser usada ilegítimamente como “una prueba” de los “afanes” oportunistas de aquellos. Enseguida, el texto se muestra en consonancia con el Hidalgo que niega el ascendente de España en la literatura americana y advierte que la nueva poesía americana reunida en la antología no ha sido inspirada en la vieja Europa, sino que ha sido “fecundada por un ansia de vida nueva, que tiene su fábrica en ese gran país de los rascacielos y la

²⁷⁹ Evodio Escalante, “La heteróclita...”, p. 264.

²⁸⁰ El incidente es narrado por el propio Germán List Arzubide en entrevista con el investigador Alejandro Ortiz Bulle Goyri, en su artículo “Don Germán List Arzubide: el último estridentista, una entrevista con el escritor”, y por el hijo de Germán, Eric List Eguiluz en el artículo “Who is Germán List Arzubide?”. Según la versión del propio List, éste habría sido encomendado a transportar la bandera que las tropas sandinistas arrebataron a las tropas estadounidenses en la batalla de El Chipote, para ser exhibida como prueba del intervencionismo de Estados Unidos ante al Congreso Antiimperialista que se celebraría en Frankfurt.

industria gigantesca”. En otras palabras, el texto reconoce que el impulso renovador de la poesía escrita en español en América no viene de ninguna manera de Europa, sino que tiene su génesis en los Estados Unidos.

Hasta aquí, la reseña de *Horizonte* reconoce el acierto de Hidalgo al rechazar el falso hispanoamericanismo, pero de inmediato procede a enmendar la plana al peruano en cuanto a su exaltación del expansionismo estadounidense y dice: “Pero eso no quiere decir, como piensa Hidalgo, que se debe aceptar [de Estados Unidos], junto con sus virtudes de pueblo equilibrado, su aviesa intención imperialista que algunos maquiavelos comienzan a insinuar con dejadez nietchezana [*sic*] de fuertes y débiles.”²⁸¹

Y si bien el argumento de la reseña reconoce la admiración hacia la pujanza estadounidense, mantiene la narrativa que marca una diferencia de carácter entre latinos y sajones, del tal suerte, que al continuar el reclamo, el texto pregunta retóricamente a Hidalgo si acaso ha olvidado que los mexicanos “somos otra raza”, con su propia “manera de desenvolverse”, y si acaso ha de llegar “el norteamericano” a tierras mexicanas será por invitación expresa, cuando “lo hayamos seguido en su forma de vida abierta a todas las luchas del esfuerzo”; pero aún cuando eso suceda, advierte, “encontrará que a pesar del tumulto de la industria todavía desperdiciamos la existencia en la contemplación y el ensueño de la vida interior, y se irá de nosotros un poco despechado.”

En el mismo tono anarquizante de Hidalgo, la reseña de *Horizonte* comparte la perentoria necesidad de borrar fronteras y suprimir caciques de la América hispana, pero explica que esto no habrá de realizarse a través de pugnas y conquistas entre naciones, como parece proponer el prólogo del peruano, sino que eso sucederá cuando los países

²⁸¹ “El *Índice de la nueva poesía americana*”, *Horizonte*, no. p. 63. Edición facsimilar, p. 431.

pequeños al reconocer espontáneamente la grandeza de los otros comenzarán a seguir su liderazgo. Finalmente, la nota concluye el alegato y puntualiza: “Pero esto es nada más la respuesta a la ironía de Hidalgo y es necesario hablar del libro.”

De la respuesta de la publicación estridentista al prólogo de Hidalgo, podemos extraer tres conclusiones importantes: primera, que entre ciertos sectores de los intelectuales latinoamericanos sí fue percibida la intención irónica del texto; segunda, que a pesar de que efectivamente entre ciertos sectores se percibía la ironía,²⁸² el momento geopolítico frente a los embates estadounidenses eran tan tenso en la América Latina, que por muy “desaprensiva” que fuera la humorada de Hidalgo, se hacía indispensable no dejarla pasar impunemente y, tercera, que al menos por parte de la redacción de *Horizonte*, existe una coincidencia en rechazar ese hispanoamericanismo oportunista esgrimido por los “caciques” nacionalistas como recurso para mantenerse en el poder, por lo cual se hace necesario postular una estrategia de carácter anarquista y antinacionalista que suprima gobiernos y fronteras en favor de la unión entre pueblos.

En ese tenor, Escalante advierte muy bien el sesgo anarquista y antinacional que el discurso de Hidalgo opone a la “ideología hispanoamericanista entonces en boga”.²⁸³ En apoyo a la hipótesis del matiz que el peruano ofrece en su prólogo, Escalante destaca el comentario que José Carlos Mariátegui hace sobre la obra de su compatriota, cuando señala

²⁸² En ese sentido es necesario recordar de nuevo la reseña que la poeta peruana Magda Portal, amiga de Hidalgo, dedica al *Índice* y la cual también expresa sus reservas a las declaraciones de su compatriota en contra de ciertos países, como sucede con Bolivia. Frente a la declaración de Hidalgo de que en la antología no incluye a ese país, pues en sus “afanosos viajes por los mares del mundo no me he encontrado con sus costas”, Portal le replica: “Cuando se quiera conocer los caminos del Arte joven de América, en *Índice* se encuentra la oficina de informes, hay datos errados. Y algo más: a Bolivia le han nacido costas, dos poetas llevamos el mensaje cosmopolita de las olas. Ahora han construido potentes muelles de alerta”. Magda Portal, “*Índice de la nueva poesía americana*. Huidobro e Hidalgo”. Reproducido en Álvaro Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio*, p 280.

²⁸³ Evodio Escalante, “La heteróclita...”, p. 262.

que en Hidalgo, “Tenemos así proclamada categóricamente, la autonomía, la individualidad del verso. La estética del anarquista no podía ser otra”.²⁸⁴

Efectivamente, Hidalgo, al menos para mediados de los años 20, reiteraba tanto en lo público como en lo privado su postura anarquista. Por ejemplo, en una carta del 26 de diciembre de 1926 a su amigo Mariátegui, a propósito del comentario que éste hace sobre su poema “Ubicación de Lenin”, Hidalgo le precisa que:

Veo, y lo lamento, que ha juzgado Ud. mi poema a Lenin [*sic*] con la ideología comunista. Es un error al que me veo comúnmente ligado... Mi intención fue otra. En todo el poema, creo que ello es visible, hay un fervor de admiración por Lenin –a quien yo amo porque después de haber estudiado a fondo su vida, he visto que no es sino un anárquico, no un anarquista, o mejor, un anarquista en permanente lucha con sus instintos tiránicos: fue siempre un caudillo– hay también un tono de burla por algunas de sus obras, especialmente por el comunismo.²⁸⁵

Como parte de esa relación de amistad, Hidalgo llegó a colaborar en la revista fundada por Mariátegui, en la cual aparece en el mes de diciembre de 1926, su poema “Envergadura del Anarquista” y aunque son conocidos los extremos vaivenes ideológicos del peruano,²⁸⁶ dos décadas después, en una de sus más conocidas entrevistas, reiteraba sus convicciones anarquizantes y refiere:

El anarquismo –que no consiste en arrojar bombas– es una suerte de religión superior, en cuanto propende al perfeccionamiento de la persona humana, es acaso el estado más

²⁸⁴ José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p. 277. Citado según Escalante, *op. cit.*, p. 264.

²⁸⁵ Citado según Álvaro Sarco, “Alberto Hidalgo en la revista *Amauta*. Correspondencia con José Carlos Mariátegui”, p. 310.

²⁸⁶ Si para mediados de los años 20, Hidalgo declaraba sus simpatías anarquistas, más no militantes, para 1931 se presenta como candidato a diputado peruano por la APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) y para mediados de esa misma década ya se le ubica como colaborador del diario ultracatólico, fascistoide y antisemita *Crisol*. Al respecto véase los textos de Álvaro Sarco, “Alberto Hidalgo: un incidente de 1960 y sus secuelas” y de Martín Greco, “El crisol del fascismo, Alberto Hidalgo en la década del 30”.

alto de la superación social, pues en última instancia presupone el principio de que el hombre, algún día, se habrá hecho tan bueno que no necesitará ser gobernado por nadie, todos vivirán dentro de un marco de fraternidad universal, armónica, y justa. Por lo tanto, afirmo que en todo ser humano, incluso en usted amigo periodista, hay un anarquista en potencia.²⁸⁷

Así pues, para comprender mejor las posturas políticas de Hidalgo es necesario matizar lo que entiende por anarquismo, pues para el poeta peruano el término parece designar más una cierta episteme nihilista que una militancia política concreta, por ello aclara que su admiración hacia Lenin es por su aspecto “anárquico”, más no anarquista. En consecuencia, no es extraño que en su correspondencia con Mariátegui, Hidalgo se ofrezca a colaborar con la revista *Amauta*, pero advierte que “yo no hago política. Estoy en la izquierda de la izquierda. Soy un hereje que no cree en nada”.²⁸⁸

Esta postura heresiarca de rehuir toda convicción declarada hacia cualquier causa o tópico, la había ya manifestado Hidalgo años antes en *España no existe*, cuando luego de hacer escarnio de toda la cultura hispana, declara a sus presuntos “amigos”, a quienes iba dedicada la conferencia, que luego de los insultos, los escuchas podrían pensar que el autor bien se ha ganado el mote de “anarquista” o de “arbitrario”, pero que en realidad no debían tomar a mal los agravios enunciados pues, él, Alberto Hidalgo, no es una persona que posea convicción alguna o que defienda como verdadera alguna idea y por tanto más bien debe considerársele un hereje, pues:

... parece que he dado con la palabra que expresa realmente lo que soy, es ésta: hereje. Hereje porque no creo en nada. No creo ni en la política, ni en el arte, ni en la religión; ni en el socialismo, ni en la burguesía, ni en el talento, ni en la brutalidad, ni en lo

²⁸⁷ Laureano Carnero Checa, “El otro Yo del personaje. 20 preguntas a Alberto Hidalgo”. Reproducido en *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio*, Álvaro Sarco (editor), p. 519.

²⁸⁸ Alberto Hidalgo, en José Carlos Mariátegui, *Correspondencia (1915-1930)*. Citado según Álvaro Sarco, “Alberto Hidalgo en la revista *Amauta*. Correspondencia con José Carlos Mariátegui”, p. 321.

divino, ni en lo humano; no creo ni en lo moral ni en lo inmoral, ni en lo bueno ni en lo malo, ni en la vida ni en la muerte; no creo en si existe Dios o si no existe; no creo ni en el cielo ni en la tierra ni en el infierno, ni en la fe ni en la herejía; no creo en si con los ojos miramos o no miramos, ni en si tenemos hambre o no tenemos; no creo ni en esto, ni en aquello, ni en lo de más allá; no creo ni en la consecuencia ni en la contradicción, tanto que unas veces soy consecuente y otras me contradigo. Soy un hombre que no tiene fe, a punto que no creo ni en que me escucháis ni en que no me escucháis. Soy, pues, la negación en persona.²⁸⁹

Esta alabanza de la negación e incertidumbre como guías de su pensamiento, Hidalgo la enuncia de nueva cuenta en el citado poema publicado en la militante *Amauta*, “Envergadura del Anarquista”, donde el peruano se postula a sí mismo como una especie de *terra ignota* o algún tipo de enigma por resolver, pues afirma: “soy el amudsen de mí mismo/ cuántos exploradores se acerquen al infinito/comprobarán las dilatadas leguas de mi viaje/ habrá un cartel en cada incertidumbre...”²⁹⁰

Frente a este panorama de ambigüedades, contradicciones e ironías desplegadas por el principal animador del *Índice*, adquiere un nuevo matiz la pregunta sobre el concepto de *americano* como uno de los factores que habrían de definir la antología. En este mar de ambigüedades, tenemos primero a un joven Alberto Hidalgo que para 1921, luego de su viaje a Europa, reivindica la superioridad, vitalidad y originalidad de la literatura americana, pues afirma que en países como Argentina, México, Perú, Venezuela y Colombia hay escritores de “valor imponderable”. Años después, en lo que parece ser un esfuerzo por demostrar en los hechos la renovación que la poesía en español experimenta en América, Hidalgo participa en la edición de la primera antología de poetas

²⁸⁹ Alberto Hidalgo, *España no existe*, pp. 108-109.

²⁹⁰ Alberto Hidalgo, “Envergadura del Anarquista”, reproducido en Álvaro Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio*, p. 323. El poema se incluyó posteriormente en *Descripción del cielo* (1928).

hispanoamericanos de vanguardia, pero en cuyo prólogo se declara antihispanoamericanista.

A pesar de la aparente contradicción, el mismo Hidalgo advierte que la bravata contra el hispanoamericanismo y la defensa del imperialismo estadounidense se tratan en realidad de una malinterpretada ironía y niega terminantemente ser aliado de los “yanquis”. Que la declaración de Hidalgo es efectivamente de una ironía, parece confirmarlo la comparación entre el estilo del prólogo con algunos textos que promovían abiertamente la expansión estadounidense en América Latina (Sarmiento), así como el contraste con aquellos que promovían ideas racistas, como la de una supuesta “raza cósmica”. También operan en favor de la versión de Hidalgo, las interpretaciones de su texto que habrían sido más receptivas al espíritu iconoclasta del peruano, como la que realiza la revista mexicana *Horizonte*, cuya reseña de la obra admite la “ironía de Hidalgo”, a la vez que comparte el trasfondo antinacionalista y anarquizante de la argumentación del peruano, pero sin dejar de formular ciertas críticas a su discurso. Pueden considerarse también las declaraciones reiteradas de Alberto Hidalgo de que su pensamiento posee un carácter en esencia contradictorio, de tal suerte que su autoafirmado anarquismo ha de considerarse una especie de *episteme* de la incertidumbre y la contradicción.

Si seguimos al pie de la letra las afirmaciones de Hidalgo, podemos entonces creerle cuando afirma que su discurso anti-hispanoamericanista y pro-imperialista es una broma; pero, al mismo tiempo, no podemos creerle, pues como él mismo alertaba sobre sus declaraciones: “Yo os aseguro, por lo demás, que no creo en los cargos que os he hecho, ni en que os los he hecho ni en que no los os he hecho”. Frente a esta ironía de la ironía –la cual no podría ser más vanguardista–, queda la duda de cuál es entonces la postura de

Hidalgo frente al concepto de “hispanoamericanismo”, de “panamericanismo” o de “americanismo”. En suma y como acertadamente señala Escalante, el prólogo de Hidalgo más bien busca deliberadamente “poner en crisis la idea general (‘americana’) que gobierna su recopilación”.

4.2 La novedad americana del *Índice*

De acuerdo a lo expuesto, se puede concluir que para Hidalgo no existe algún tipo de unidad americana que tenga como fundamento la raza o en el idioma común de los diferentes pueblos continentales, lo cual genera un nuevo problema al momento de plantear entonces cuál es entonces para el antologador la fuerza que da coherencia y unidad al *Índice de la nueva poesía americana*.

Si en efecto la idea de “americana” es puesta en crisis o por lo menos suspendida por la ironía de Hidalgo, entonces para comprender mejor el discurso del peruano, habrá que prestar atención al carácter de “nueva” que la antología presume.

En este contexto adquiere especial relevancia el breve comentario que Hidalgo presenta en el prólogo al *Índice*, en el cual señala que la identidad americana no la proporciona la lengua, sino el espíritu, un espíritu que, podemos adelantar, sería el de la renovación vanguardista, destinado a cristalizar poéticamente no en el castellano sino en el *neo-español*.

A fin de ilustrar lo anterior, recordemos que al formular su repulsión al hispanoamericanismo falsario y acomodaticio, Hidalgo advierte que la supuesta fraternidad que debiera existir entre países que comparten una identidad común es una falacia

demagógica. En contra de esta identidad ilusoria, Hidalgo descarta cualquier “similitud de caracteres entre los países hispanoamericanos”, pues nada une a peruanos con paraguayos o argentinos con colombianos. Para el peruano, la supuesta identidad común entre los actuales pueblos americanos no puede fundarse en el hecho de que todos compartan el mismo origen, pues expone: “Que todos sean descendientes de españoles, eso es lo de menos. Los conquistadores impusieron el idioma, pero no el espíritu”.

Como se ve, el argumento que Hidalgo formula en el *Índice* respalda la distancia que buscaba marcar entre la cultura española y la americana, pues advierte que compartir un origen racial y lengua comunes no establece una identidad entre americanos y españoles. En este punto, el peruano introduce dos elementos importantes en su discurso: por un lado afirma que la identidad de un pueblo no está dada por la lengua, sino por su espíritu; al tiempo que considera que la influencia decisiva en la conformación espiritual de un pueblo no está en la conformación de la raza, sino en la tierra que lo cobija.

Más adelante, una vez establecido su muy personal e individual negación de la identidad hispanoamericana, en un nuevo giro contradictorio, Hidalgo cambia el *yo* enunciativo de su texto a un inusitado *nosotros* que usa para referirse al colectivo de poetas que representa la antología, pues anuncia que “representamos el ala que está del lado del corazón.” Así pues, a pesar de su negación del hispanoamericanismo, existe para Hidalgo una colectividad de poetas factible de ser agrupada bajo el término identitario de un *nosotros*. Desde esta perspectiva, se infiere entonces que para Hidalgo no existe una identidad americana a nivel de naciones, pero sí existe tal unidad entre los poetas americanos que “están del lado del corazón”.

Para percibir mejor la manera en que el antologador percibe la identidad entre los poetas americanos representados en el *Índice*, habría que prestar atención a la importancia que da al término *espíritu*. Según el alegato de Hidalgo, el espíritu americano no se alimenta de ninguna manera con la herencia del conquistador español, pues éste legó al colonizado sólo lengua, la cual no es factor en la conformación del espíritu de un pueblo.

En este punto, Hidalgo se cuida de no dejar ningún resquicio por el cual la cultura española contemporánea, contra quien había dirigido sus ataques, pudiera alegar algún ascendente en los pueblos americanos ya que, según su modelo, la herencia común del idioma y la raza resultan intrascendentes en la conformación del espíritu de un pueblo, el cual surge únicamente de la tierra donde éste habita. Se entiende entonces que para Hidalgo, si acaso existe la identidad americana, ésta no se funda en la lengua, imposición del conquistador español, sino en el espíritu alimentado por la tierra, que es el espacio vital común a todos los pueblos americanos.

Es aquí entonces que adquiere coherencia la argumentación de Hidalgo respecto al carácter de lo americano del *Índice*. En efecto, el texto del peruano pone en crisis el concepto de americanismo, pero el ataque se concentra en ese hispanoamericanismo de postín y oportunista y como respuesta a este falso americanismo, el antologador propone una identidad fundada no en el idioma español, herencia de una raza decadente, sino en un espíritu común, modelado por la tierra americana. Esta identidad espiritual, según el propio argumento de Hidalgo, va más allá de convencionalismos políticos-nacionalistas, como la idea de nación, pues se deduce que el espíritu americano debería trascender a éstos.

¿Y cuál será entonces el carácter de este espíritu americano? La respuesta la ofrece el mismo prólogo de Hidalgo al *Índice*, cuando propone la genealogía de los poetas que

componen la obra, pues nosotros, dice, “no hemos nacido por generación espontánea” y fija la semilla de la estirpe colectiva en el poeta peruano José María Eguren, quien se habría adelantado a los poetas modernistas (rubenistas) y al cual equipara, en su carácter de precursor, al francés Arthur Rimbaud.²⁹¹

Con esta declaración, Hidalgo reconoce que los procedimientos poéticos presentados por Eguren sobrellevan ya cierta edad, sin embargo, dice, el espíritu, que los anima es “nuevo” y es “nuestro”. Posteriormente, según la genealogía que traza Hidalgo, hubo de pasar cierto tiempo para que aparecieran en el horizonte poético “Rubén” (es de suponer que se refiere a Darío) y Vicente Huidobro, quienes “aprenden el tono de la hora en Francia” y es con ellos que “Verlaine y Reverdy entran por turno a América”.²⁹² Según la apreciación de Hidalgo, este tono poético fue atemperado y aclimatado a las tierras americanas, de tal suerte que la voz poética continental resurge con brío y originalidad:

Ahora, bajo el sosiego de los años, empiezan unos a dar voces nuevas, apartándose de las escuelas iniciales, y otros inventan sistemas para uso propio, del mismo modo que cada que cada quien se ajusta los pantalones a la altura que le conviene.²⁹³

De estas declaraciones se desprende que para el peruano el espíritu común que aglomera al colectivo de poetas americanos que conforman el *Índice* es un espíritu “nuevo”, pero sobre todo, es *nuestro*, es decir, que la *novedad* es el patrimonio de ese *nosotros*.

Tal argumentación no es inédita en el discurso de Hidalgo, pues como ya se vio, la idea de que es en el continente americano donde la renovación de la cultura europea tiene lugar, aparecía ya en textos previos. Por ejemplo, recuérdese el epílogo al libro *España no*

²⁹¹ *Ídem*, p. 8.

²⁹² *Ídem*, p. 9.

²⁹³ *Íbid.*

existe, donde acusaba el embuste de algún parentesco fundado en el idioma entre americanos y españoles. En aquel texto, Hidalgo afirmaba:

Ahora mismo, puede asegurarse que ya no hablamos el mismo idioma. Los españoles hablan castellano; los americanos, americano, o neoespañol, como le llamara no sé si Remy de Gourmont. [...] La cosa es tan clara que para que vosotros lo comprendáis no es preciso que yo ahora oficie de hermeneuta. No han de pasar muchos años para que en América se cree una institución encargada de cuidar del idioma, de pulirlo y ampliarlo, la cual será formada por escritores neocastellanos del Norte, Centro y Suramérica. Esa institución podrá llamarse Academia Americana de la Lengua. Porque eso estamos haciendo: creándonos una lengua propia.²⁹⁴

Para Hidalgo, las categorías de americanismo y novismo convergen necesariamente, pues si en América se habla español, este español no es el mismo que habla la decadente España, pues en tierras americanas el idioma se ha renovado a tal grado que debería considerársele como lengua aparte, un “neoespañol”. Es importante destacar que Hidalgo ve en el proceso de renovación del idioma una *praxis poietica* –en el sentido de creación–, pues en el texto de *España no existe*, afirmaba que “eso estamos haciendo [los americanos], creándonos una lengua nueva”, mientras que en un sentido similar, en el texto del *Índice* anuncia que los poetas americanos son los creadores de los nuevos procedimientos literarios y ya “empiezan unos a dar voces nuevas, apartándose de las escuelas iniciales, y otros inventan sistemas para uso propio”.

Así pues, según la visión de Hidalgo, en América, gracias a ese espíritu nuevo, forjado por la tierra americana misma, la lengua castellana es renovada (creada) por el esfuerzo consciente de los escritores del continente. Esta labor de renuevo fructificará como el nacimiento de un nuevo idioma, el “neoespañol”, y una nueva poesía, la cual encarna necesariamente en los poetas representados en el *Índice de la nueva poesía americana*.

²⁹⁴ Alberto Hidalgo, *España no existe*, p. 107.

CONCLUSIONES

Esta breve revisión a las circunstancias que rodean la génesis, publicación y recepción del *Índice de la nueva poesía americana* ilustra la importancia que el estudio de esta selección de poetas debería tener en el campo de los estudios sobre los vanguardismos que surgen en Hispanoamérica a inicios del siglo XX. Dada su dimensión continental, el *Índice de la nueva poesía americana* se ofrece como una especie de eslabón perdido de la vanguardia hispanoamericana, pues gracias a él se corrobora que los diferentes movimientos de ruptura que aparecen en las distintas latitudes americanas conforman una unidad, compleja y poliédrica, autoconsciente de su circunstancia. Adicionalmente, el estudio de los entresijos del *Índice* muestra los intensos diálogos y polémicas que los vanguardistas sostienen entre sí, pero también con sus pares españoles y europeos sobre el lugar que unos y otros quieren o creen ocupar en el ámbito internacional.

La envergadura de las figuras vinculadas a este proyecto, Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, lo convierten en seductor objeto para el estudioso de la literatura hispanoamericana. Precisamente, los primeros acercamientos críticos a la obra han buscado ponderar el nivel de protagonismo de cada una de estas figuras en la selección de los poetas y poemas presentados. Dadas las escasas o nulas noticias que los involucrados ofrecieron al respecto de la autoría de la selección, por descuido o deliberadamente, la tarea es ardua y los resultados serán siempre contingentes. La opción para evitar el embrollo y caer en un mero juego de especulaciones es abordar el problema de la autoría de la antología sólo tangencialmente y mejor enfocar la atención en las motivaciones y proyectos

literarios que convergen, como alianza o disputa, en la confección de una obra de las características del *Índice*.

Poesía *nueva y americana* dice contener la obra en su título, así pues, es presumible que formular, defender e ilustrar el carácter americano como uno de los componentes innovadores de la joven poesía americana sería entonces su objetivo fundamental. Sin embargo, dado el carácter problemático inherente a la categoría de *americano*, difícilmente puede esperarse que desde el *Índice* se formule una caracterización unívoca al respecto.

Por otro lado, al postular una supuesta identidad americana, surge la discusión sobre la manera en que tal categoría se relaciona con las aspiraciones universalistas de la literatura continental, con lo cual el problema se dispara en múltiples direcciones. A lo anterior hay que sumarle el valor y dimensión que cada personalidad de la vanguardia otorga a los términos señalados. Hacer frente a estos problemas permite mostrar la manera en que los proyectos poéticos de Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges y Alberto Hidalgo abordan tales cuestiones y la manera en que los proyectos personales se vinculan con las grandes discusiones colectivas, nacionales e internacionales.

Como se vio en el caso del chileno Vicente Huidobro, éste comienza desde los inicios de su carrera a construir un proyecto poético de aspiración universalista que tiene como eje a él mismo. Como parte de este proyecto, el joven poeta comienza por negar cualquier atributo a la literatura de su propio país, denunciando su incapacidad para asimilar las tendencias modernas. Esta primera negación lleva a Huidobro a abandonar el país y emprender el viaje a Europa, donde a la par que desarrolla su modelo creacionista, establece una nutrida red de relaciones, de amistad algunas, de combate otras, con las principales figuras de la vanguardia internacional. Precisamente es en este contexto donde

el chileno quiere ver cristalizado su proyecto poético: como una expresión que supere las categorías de país, nación, continente o lengua y que al liberarse de tales ataduras, se eleve como la *Poesía*: una sola para todo el mundo.

Así, Huidobro orientará todas sus acciones a lograr este fin, desde sus textos críticos y teóricos, al afirmar que la poesía debe escribirse en una lengua que no sea la materna, o declarar que la poesía creacionista puede traducirse a cualquier idioma sin perder un gramo de su potencia estética; así, en apoyo a esta postura comienza a escribir en francés. De la misma manera, los proyectos editoriales que lanza al inicio de su llegada a Europa buscan presentar una dimensión internacional al incluir textos en diferentes idiomas. Ya para mediados de los años 20, sus declaraciones públicas descalifican abiertamente la literatura que se producen en Chile y en América en general. Así, cuando se le solicita, en su calidad de escritor americano, escribir una nota crítica sobre la poesía americana, decreta la ausencia de autores dignos de mención.

El panorama anterior nos presenta a un Vicente Huidobro empeñado en la promoción de su creacionismo como la única opción para lograr el ideal de una poesía universal, una que trascienda las ataduras de lengua o nación. Enfrascado en esta batalla personal, Huidobro no tendría entonces interés alguno en apoyar la promoción de la poesía americana, pues postular algo así como una identidad poética americana, como igual o superior a la europea, iría en contra de su propia visión, con lo cual se puede descartar plenamente cualquier participación suya en la confección del *Índice*.

Caso distinto es el de Alberto Hidalgo y Jorge Luis Borges, en quienes el tema del americanismo está presente en textos programáticos anteriores y posteriores a la publicación del *Índice*. En dichos textos programáticos y críticos, ambos autores habían

perfilado ya algunas ideas respecto a la identidad americana de los jóvenes poetas, ideas que resonarán en sus respectivas aportaciones al prólogo del *Índice*. Dato importante es que ambos autores, cada uno desde su trinchera, antes de la edición del *Índice* habían ya realizado labores tendientes a crear antologías similares, aunque de alcances más modestos, lo cual los revela a cada cual como activistas de la originalidad de la poesía americana. Es esta preocupación y actitud militante la que hace converger a personalidades tan disímiles en una sola empresa de gran calado, como presentar una selección de poetas de todo el continente. Para esta tarea se conjugan los liderazgos que tanto Hidalgo como Borges ejercen en el campo literario de su momento, así como las relaciones de ambos con otros jóvenes poetas de Hispanoamérica y España.

Sin embargo, la manera en que uno y otro conciben la categoría de *poesía americana* está lejos de ser convergente, más aún, ni siquiera en el caso particular de uno y otro el asunto muestra una tendencia unívoca. Para el caso de Borges, su concepto de americanismo se identifica, sin dejar de ser vanguardista, con su particular concepción de lo *criollo*, noción que se construye paulatinamente desde sus inicios como escritor y sus primeras exploraciones en la escena vanguardista española, con el grupo ultraísta; luego, durante la etapa de transición que le significa su regreso a Argentina, hasta su consolidación como figura en la escena porteña, al emprender proyectos editoriales como la hoja mural *Prisma*, luego la revista *Proa*, en su primera y segunda épocas. Es precisamente en la segunda época de *Proa*, donde el muy particular criollismo de Borges se consolida, a la vez que entra en relación dinámica con la visión americanista que preconizan sus compañeros de *Proa*, Brandan Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz. Es pues, desde esta circunstancia personal y colectiva que puede afirmarse el interés de Jorge Luis

Borges por participar activamente en una obra como el *Índice de la nueva poesía americana*, orientada a lucir las novedades de la poesía americana.

Para el caso de las particularidades que la categoría de *americano* toma en Hidalgo, éste inicia tempranamente con un concepto combativo de americanismo, al oponer la literatura continental como un ensalmo contra la decadencia de las letras españolas. En su estilo siempre feroz e incendiario, años antes de la edición del *Índice*, Hidalgo había ya atacado a la literatura joven española, acusándola de falta de originalidad y hasta de plagio. En España, afirmaba, la poesía en lengua española ha entrado en franca decadencia y para sobrevivir y desarrollarse creativamente ha debido refugiarse en América, donde de la mano de los jóvenes escritores ha dado sus mejores frutos.

Este particular americanismo de Hidalgo, adquiere visos anarquizantes cuando en las páginas de su aportación el prólogo del *Índice* se declara anti-hispanoamericanista al denunciar la manipulación política del término. Para Hidalgo, la identidad americana debe estar por encima de la geografía política, incluso del supuesto carácter nacional de cada poeta. En cambio, la unidad entre los jóvenes poetas americanos debe fundarse no en el uso de una lengua común, el castellano, impuesto por el conquistador, sino en el espíritu de novedad que comparten los pueblos americanos, el cual, afirma, se alimenta de la propia tierra americana.

Tenemos, entonces, que la lectura del *Índice de la nueva poesía americana* nos ofrece una visión poliédrica de la joven literatura americana: por un lado, para el joven Borges, la poesía que se nutre de los silencios del arrabal porteño, que canta los lánguidos patios de las afueras y los techos bajos que dejan ver el cielo en las inciertas horas, es la poesía que está llamada a renovar la expresión vanguardista, ultraísta o simplista, la cual,

para poder seguir siendo, debería adquirir un carácter “muy criollo”. Criollismo que, sin embargo, no se limita a la esfera argentina, pues también se expresa como el canto a las calles de la Ciudad de México o al viento de Valparaíso que golpea siempre las persianas.

En el otro lado tenemos a Alberto Hidalgo, quien en un complejo conglomerado combativo y anarquizante, aporta una visión casi cosmogónica, desde la cual el ímpetu de novedad de las letras americanas tiene su origen en la tierra misma del Nuevo Mundo, que con su vitalidad logra renovar la decadente expresión poética española y europea. Así, alimentados por la nutritiva tierra americana, los escritores americanos articulan una praxis renovadora al recrear la lengua española y reinventar los sistemas poéticos de acuerdo a su propia necesidad, como quien se ajusta los pantalones “a la altura que le conviene”.

La convergencia de ambos protagonistas del *Índice* hacia una teorización de lo americano como fuente de renovación poética, abre la puerta hacia la discusión de la manera en que el concepto de lo *nuevo* se configura en el discurso teórico, crítico y poético de ambos autores, para luego explorar la manera en que dichas posturas se manifiestan en el *corpus* de poemas seleccionados como representativos de esa *novedad americana*. Evidentemente, ambas tareas exceden los alcances del presente trabajo, pero sirva el mismo como índice provocativo para futuras pesquisas.

APÉNDICE

El índice del *Índice*

Esta es una transcripción de los autores incluidos en el *Índice de la nueva poesía americana* tal como aparecen en el índice de la obra.

Argentina

Bernárdez, Francisco Luis

Borges, Jorge Luis

Brandan Caraffa, Alfredo

Caro, Andrés L.

Fernández, Macedonio

Fijman, Jacobo

González Lanuza, Eduardo

Guillermo Juan

Güiraldes, Ricardo

Keller Sarmiento, Eduardo

Lange, Nora [*sic*]

Marechal, Leopoldo

Molinari, Ricardo E.

Olivari, Nicolás

Ortelli, Roberto A.

Piñero, Franciso M.

Colombia

Vidales, Luis

Chile

Arce, Fenelón

Azocar, Rubén

Cruchaga Santamaría, Ángel

Del Valle, Rosamel

De Rocka, Pablo

Díaz Casanueva, Humberto

Florit, Juan

Gutiérrez, Alejandro

Hubner, Manuel

Huidobro, Vicente

Marín, Juan

Moraga Bustamante, J.

Neruda, Pablo

Reyes, Salvador

Rojas Giménez, Alberto

Seguel, Gerardo

Ecuador

León, Luis Ángel

Mayo, Hugo

México

Cardoza y Aragón, Luis

List Arzubide, Germán

Maples Arce, Manuel

Novo, Salvador

Pellicer, Carlos

Romero, J. Rubén

Tablada, José Juan

Nicaragua

Salomón de la Selva

Perú

Bolaños, Federico

Bustamante y Ballivian, Enrique

Chabes, Mario

De la Jara, Luis

Hidalgo, Alberto

Lora, Juan José

Mercado, Guillermo

Parra del Riego, Juan

Peralta, Alejandro

Portal, Magda

Sandoval, Francisco

Serafín del Mar

Vallejo, César A.

Velazquez, Juan Luis

Uruguay

Delgado, Alexis

Fusco Sansone, Nicolás

Pereda Valdés, Ildefonso

Silva Valdés, Fernán

Venezuela

Arraiz, Antonio

BIBLIOGRAFÍA

Barrientos, Juan José. “Borges y Neruda”. *Revista de la Universidad de México*, UNAM, No. 42, agosto 2007. pp. 40-42.

Bary, David. “Sobre los orígenes de *Altazor*”. *Revista Iberoamericana*, No. 106-107, enero-junio 1979. pp. 111-116.

Versión en línea: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3358/3537>

[Con acceso 27/06/2015]

_____. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia, Pre-Textos, 1984.

Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. En Walter Benjamin, *Ensayos escogidos* (Traducción de H.A. Murena), México, Ediciones Coyoacán, 2008.

Biblioteca Nacional de Chile. “Juan Emar (1893-1964)”. *Memoria Chilena* (Página web). <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-664.html>. [Con acceso: 12/2/2014]

Bolívar, Simón. “Carta de Jamaica”. En Simón Bolívar y José Martí, *Nuestra América*. México, UNAM, 2009. pp. 13-55. (Colección Pequeños Grandes Ensayos).

Bonilla, Juan. “Alberto Hidalgo, el simplista”. En Alberto Hidalgo, *Poemas simplistas*, Lima, Revuelta Editores. 2011, pp. 9-29.

Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados, 1919-1929*. Edición y notas de Irma Zangara, Barcelona, Emecé. 1997.

_____. *Obras completas, 1932-1972*. Emecé, Buenos Aires, 1974.

_____. *Inquisiciones* (1925). Barcelona, Seix-Barral, 1994.

- _____. *Obra poética*. Barcelona, Eméce. 2008.
- _____. *El idioma de los argentinos* (1928). Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- _____. “Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, México, 1922”. En *Inquisiciones* (1925), Jorge Luis Borges. Barcelona, Seix-Barral, 1994.
- _____ “*Simplismo, poemas inventados*, por Alberto Hidalgo”. *Proa*, No. 15, segunda época, enero 1925, pp. 52-53.
- Carnero Checa, Laureano. “El otro Yo del personaje, 20 preguntas a Alberto Hidalgo”. En Álvaro Sarco (editor), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006. pp. 519-521.
- Castro Morales, Belén. “Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso”. *Anales de Literatura Chilena*, No. 9, junio 2008, pp. 149 -167.
- Caviedes, Alejandro. “Ruisenores del delirio. La candidatura presidencial de Vicente Huidobro en 1925”. *Ballotage, Revista de Opinión Pública*, 17 de noviembre de 2013.
- Versión en línea: <http://ballotage.cl/2013/11/ruisenores-del-delirio-la-candidatura-presidencial-de-vicente-huidobro-en-1925/> [Con acceso 23/01/ 2014]
- Corral, Rose y Stanton, Anthony. “Entre vanguardia y modernidad: *Proa* (segunda época, 1924-1926)”. En Jorge Luis Borges *et al*, *Proa 1924-1926*, edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011. pp. 15-55.
- D’Aspre, Núria. “La traducción como dispositivo ‘creacionista’ en la poética de Vicente Huidobro: el poema-pintado *Moulin* y sus versiones”. *Anales de Literatura Chilena*, No. 16, diciembre 2011. pp. 95-115.

Versión en línea: <http://analesliteraturachilena.cl/wp-content/uploads/2012/06/La-traduccion-como-dispositivo-de-creacionista-en-la-poetica-de-Vicente-Huidobro-el-poema-pintado-Moulin-y-sus-versiones.pdf> [Con acceso 03/03/ 2014]

De Costa, René. "Huidobro and the New Poetry of Spanish America". *Chicago Review*, No. 2, autumn 1975. pp. 20-25.

_____. *Vicente Huidobro y el creacionismo* (Coord.). Madrid, Taurus, 1976.

_____. "Sobre Huidobro y Neruda". *Revista Iberoamericana*, No. 106-107, enero-junio 1979. pp. 379-386.

_____. *Huidobro: Los oficios de un poeta*. Traducción de Guillermo Sheridan, México, F.C.E., 1984.

_____. "Militancia vanguardista del primer Borges: 1920-1925". En Sonia Mattalia (Coord.), *Borges, entre la tradición y la vanguardia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990. pp. 65-75.

_____. "El Neruda de Huidobro". *Neruda* (sitio web), Universidad de Chile. Dirección: http://www.neruda.uchile.cl/critica/decosta.html#_ftnref2 [Con acceso 18/02/2014]

Emar, Jean. "Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925". *La Nación*, Santiago, 29 de abril de 1925. Reproducido en René de Costa (Coord.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus. 1976. pp. 77-81.

Escalante, Evodio. "La heteróclita vanguardia mexicana". En *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Álvaro Sarco (editor), Lima, Talleres Tipográficos, 2006. pp. 262-269.

Florit Cento, Andrés. *Juan Florirt. Caudillo de los veleros: vida, poesía y prosa*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2006.

García, Carlos. “Ramón y Borges: novedades”. *Boletín RAMÓN*, No. 3, otoño 2001. pp. 45-47.

Versión en línea: <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR3-PDF.PDF> [Con acceso 27/06/2015]

_____. “Hidalgo y Proa (1925)”. En Álvaro Sarco (editor), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006. pp. 219-255.

_____. El *Índice* de Hidalgo”. En Álvaro Sarco (editor), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006. pp. 141-118.

_____. “Hidalgo y Roberto A. Ortelli. Amistad y negocios (1925- 1929)”. En Álvaro Sarco (editor), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006. pp. 283-292.

_____. “Borges inédito. Bibliografía virtual, 1906-1930”. *Variaciones Borges*, University of Pittsburg, No. 5, 1998. pp. 265-272.

Versión en línea: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0521.pdf> [Con acceso 27/06/2015]

_____. “Periferias: Sureda y Ortelli (Borges y Silva Valdés), 1925-1926”. *Espacio latino* (sitio web).

- Dirección: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/garcia_carlos/periferias.htm#_ftn1 [Con acceso 27/06/2015).
- _____. “Notas sobre *España no existe* (1921). Con un excursio sobre Alberto Guillén y el plagio”. En Alberto Hidalgo, *España no existe*, edición y notas de Carlos García, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007. pp. 113-130.
- _____. “Alberto Hidalgo y Alfonso Reyes. Anticipo de su correspondencia”. *El Hablador. Revista virtual de literatura*, No. 7, marzo 2005. Dirección: <http://elhablador.com/garcia.htm>. [Con acceso 27/06/2015]
- Goic, Cedomil. “Vicente Huidobro: datos biográficos”. En René de Costa (coord.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus. 1976. pp. 27-60.
- Greco, Martín. “El crisol del fascismo. Alberto Hidalgo en la década del 30”. En Álvaro Sarco (editor), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006. pp. 335-381.
- Haya de la Torre, Raúl. “Nuestro frente intelectual. Mensaje para la revista *Amauta*, Lima (1926)”. En *Obras completas*, Tomo. 1, Lima, Librería-Editorial J. Mejía Baca, 1976. pp. 115-126.
- Hidalgo, Alberto. *Poemas simplistas*, Lima, Revuelta Editores. 2011. (Incluye *química del espíritu* (1921), *Simplismo. Poemas inventados* (1925) y *Descripción del cielo. Poemas de varios lados* (1928).
- _____. *Muertos, heridos y contusos*. En Alberto Hidalgo, *España no existe*, selección y notas de Carlos García, Madrid, Iberoamericana, 2007.

- _____. *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- _____. *Índice de la nueva poesía americana*. Presentación de Mirko Lauer y Mario Montalbetti. Lima, Sur -Librería Anticuaria, 2007.
- Horizonte* (1926-1927). Edición facsimilar. México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/INBA, 2011. (Colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas)
- _____. “El *Índice de la nueva poesía americana*”. *Horizonte. Revista de actividad contemporánea*, No. 8, noviembre 1926, Jalapa. pp. 63-64.
- Huidobro, Vicente. *Obras completas*. Tomos I y II. Prólogo de Hugo Montes. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1976.
- _____. *Obra selecta*. Selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía: Luis Navarrete Orta. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.
- _____. *Poética y estética creacionista*. Selección y prólogo de Vicente Quirarte. México, UNAM, 1994.
- _____. *Mío Cid Campeador* (1929). Presentación de Ángeles Pérez López. México, UAM-A, 1997.
- _____. *Obra poética*. Edición coordinada por Cedomil Goic. Madrid, F.C.E, 2003. (Colección Archivos 45)
- _____. *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre 1918-1947*. Edición de Gabriele Morelli. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.
- _____. “Balance patriótico”. *Acción*, No. 4, 8 de agosto de 1925.

Versión en línea: <http://myslide.es/documents/23032012-1332507398-balancepatriotico.html> [Con acceso 20/06/2015]

_____. *Altazor de puño y letra*. Edición, prólogo y notas de Andrés Morales. Santiago, Banco del Estado de Chile, 1999.

Huidobro, Vicente y Fernández, María Luisa. *Epistolario 1924-1941*. Selección, prólogo y notas Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos/LOM Ediciones, 1997.

Huidobro, Vicente y Reyes, Alfonso. *Correspondencia 1914-1928*. Edición de Carlos García. México, El Colegio Nacional, 2005.

Irradiador. Revista de Vanguardia. Edición facsimilar. Presentación de Evodio Escalante y Serge Fauchereau. México, UAM-I. 2012.

Lafleur, Héctor René; Provenzano, Sergio D. y Alonso, Fernando. *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*. Buenos Aires, El 8vo. loco, 2006.

Lizama A., Patricio. “La revista *Ariel*: manifiestos y voces de la vanguardia”. *Revista Chilena de Literatura*, No. 72, abril 2008. pp. 235-254.

Versión en línea:

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071822952008000100012&script=sci_arttext#3 [Con acceso 23/03/2014]

List Eguiluz, Eric. “Who is Germán List Arzubide?”.

Versión en línea:

thestridentist.tripod.com <http://thestridentist.tripod.com/Eric.htm> [Con acceso 1/05/2015]

- Manzoni, Celina. "Formas de lo nuevo en el ensayo de la vanguardia: *revista de avance y Amauta*". *Revista Iberoamericana*, No. 208-209, julio-diciembre 2004. pp. 735-747.
- Mariátegui, José Carlos. "Arte, Revolución y Decadencia". *Amauta*, Lima, No. 3-4, 1926.
En Nelsón Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988. pp. 193-196.
- Mendoça Teles, Gilberto y Müller-Bergh Klaus. *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo I. México y América Central*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2000.
- _____. *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo IV. Sudamérica, Area Andina Centro: Ecuador, Perú y Bolivia*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert. 2005
- Morelli, Gabriele. "Introducción". En Vicente Huidobro, *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre 1918-1947*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.
- Muller-Bergh, Klaus. "Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente". *Revista Iberoamericana*, No. 146-147, enero-junio 1989. pp. 33-41.
- Nandayapa, Mario. "Prendas de un idioma crepuscular: versión original del prefacio de *Altazor* de Vicente Huidobro". *LiminaR. Estudios Sociales y Humanístico*, No. IV, junio 2006. pp. 155-170.
- Versión en línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74540111> [Con acceso: 03/04/2014]

- Navarrete Orta, Luis. "Huidobro: La lucha entre el fuego y el juego". En Vicente Huidobro, *Obra selecta*, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Luis Navarrete Orta. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989. pp. XI-XLVI.
- Neruda, Pablo. "Búsqueda de Vicente Huidobro". En René de Costa (coord.) *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Taurus Ediciones, Madrid, 1975. p. 115-116.
- Núñez, César. "Maples Arce y Borges: entre la poesía y la diplomacia". En Marina Martínez Andrade (Coord.), *Otro centenario: vanguardias literarias y artísticas latinoamericanas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2011. pp. 41-74.
- Ortiz Bulle Goyri, Alejandro. "Don Germán List Arzubide: el último estridentista, una entrevista con el escritor". *Tema y Variaciones de Literatura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, No. 26, Semestre 1, 2006. pp. 303-332.
- Ortiz García, Javier. "Samuel Beckett se traduce a sí mismo". *Quaderns. Revista de traducción*, No 8, 2002, pp. 69-75.
- Versión en línea: <http://ddd.uab.es/pub/quaderns/11385790n8p69.pdf> [Con acceso 03/03/2014]
- Posse, Abel. "Conversación en la Calle Maipú". *Caretas*, No. 1569, 1999.
- Versión en línea: <http://www.caretas.com.pe/1999/1569/borges/borges.htm> [Con acceso 27/06/2015]
- Proa (segunda época)*. Edición facsimilar. Estudio preliminar de Anthony Stanton y Rose Corral. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011.
- Rojas Jiménez, Alberto. "Vicente Huidobro: París 1924". En René de Costa (coord.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus. 1976. pp. 73-76.

Versión en línea: <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/entrevista6.htm> [Con acceso 13/02/2014)]

Pizarro, Ana. “El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes”. En René de Costa (coord.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Taurus Ediciones, Madrid, 1975. pp. 229-248.

Versión en línea: http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_ana_pizarro.htm [Con acceso 28/02/2014]

Poesía, Revista ilustrada de información poética. Ministerio de Cultura de España, No.30-31-32. Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro. Coordinación, documentación y supervisión de René de Costa, Madrid, 1989.

Provenzano, Sergio D. y Alonso, Fernando P. (editores). *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

_____. *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas, Centro de estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.

_____. “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”. *Revista Iberoamericana*, No. 114-115, enero-junio 1981. pp. 227-254.

Sarco, Álvaro (editor). *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*. Lima, Talleres Tipográficos, 2006.

_____. “Alberto Hidalgo o el libelo en el Perú”. En Álvaro Sarco (editor), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*. Lima, Talleres Tipográficos, 2006. pp. 141-180.

- _____. “Borges y el Perú (Entredichos con Alberto Hidalgo y César Vallejo. Noticias sobre la *Revista Oral*). En Álvaro Sarco (editor), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006. pp. 393-408.
- _____. “Alberto Hidalgo en la revista *Amauta*. Correspondencia con J. C. Mariátegui”. En Álvaro Sarco (editor), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006. pp. 299-334.
- _____. “El *Índice*, según Magda Portal”. En Álvaro Sarco (editor), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006. p. 277.
- _____. “Alberto Hidalgo: un incidente de 1960 y sus secuelas”. En Álvaro Sarco (editor), *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006. pp. 473-497.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, CONACULTA, 1997.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Traducción de Estela Dos Santos. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago, Lom Ediciones, 2000.
- Serna Arnáiz, Mercedes. “Hispanismo, indigenismo y americanismo en la construcción de la unidad nacional y los discursos identitarios de Bolívar, Martí, Sarmiento y Rodó”. *Philologia hispalenses*, Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, No. 25, 2011. pp. 201-217.

Versión en línea: http://institucional.us.es/revistas/philologia/25/art_12.pdf [Con acceso 07/06/2013]

_____. “De *Recuerdos de provincia a Conflicto y armonías de las razas en América*: El retrato de Domingo Faustino Sarmiento y el destino de América”. *Revista Monteagudo*, Murcia, 2011.

Versión en línea: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/49145/1/595388.pdf> [Con acceso 27/06/2015]

Szabolcsi, Miklós. “La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional”. *Casa de las Américas*, No. 74, septiembre-octubre 1972. pp. 4-17.

Teitelboim, Volodia. *Huidobro. La marcha infinita*. México, Editorial Hermes, 1996.

Trejo, Caracciolo E. *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid, Gredos, 1974.

Vallejo, César. *Artículos olvidados*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima, Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1960. (Serie Literatura e Historia, No. 4)

Versión en línea: http://www.biblioteca.fundacionbbva.pe/libros/libro_000012.pdf [Con acceso 28/06/2015]

Videla, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Tomos I y II. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

Villanueva, María. “La Revista Oral, ¿un gesto conservador en la vanguardia porteña?”. *LIS, Letra, Imagen y Sonido*. Universidad de Buenos Aires, No. 1, Primer Semestre, marzo-junio 2008. pp. 151-159.

Versión en línea: <http://semioticafernandez.com.ar/wp-content/uploads/2010/09/13-LIS1-RevistaOral-MV.pdf> [Con acceso 23/03/2013]

Vergara, Gloria. *Tiempo y verdad en la literatura*. México, Universidad Iberoamericana, 2001.

Unruh, Vicky. *Latin American Vanguardists. The art of contentious encounters*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1994.

Yurkievich, Saúl. “Sobre la vanguardia literaria en América Latina”, En Saúl Yurkievich, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Veurvert, 2007. pp. 7-34.

_____. “Estética de los discontinuo y fragmentario: El collage”. En Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

_____. “Los avatares de la vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, No.118-119, enero-junio 1982. pp. 351-366.

Zangara, Irma. “Primera década del Borges escritor”. En Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1997. pp. 399-427.
