

EL ULTRAISMO EN LATINOAMERICA

[Clemente Padín](#), Montevideo, Uruguay



Vicente HUIDOBRO

El ultraísmo nació en Madrid, España, a fines de 1918 a instancias del poeta chileno Vicente Huidobro y del grupo de poetas liderados por Rafael Cansinos-Asséns. Huidobro hizo conocer en España las últimas novedades de la poesía francesa incluyendo el movimiento que gestó, el creacionismo que enfatiza la idea de "poiesis" por sobre la "mimesis", es decir, la idea de la creación por encima de la imitación. Estas ideas ya las venía proponiendo desde su manifiesto "Non Serviam", leído en la conferencia que dictó en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914 que repetirá, casi en los mismos términos, en Buenos Aires en 1916 y, sobre todo, en el poema "Arte Poética" que inicia la plaqueta "El Espejo de Agua" (Buenos Aires, 1916) y en la declaración liminar de su libro "Horizon Carré" (París, 1917). Precisamente, luego de su partida de Madrid en Agosto de 1918, Cansinos-Asséns y su grupo, presentan el primer manifiesto ultraísta en "El Espectador", en

Diciembre de 1918.

Se estima que las concepciones de Huidobro se difunden en el Río de la Plata con la ya mencionada conferencia en el Ateneo Hispano de Buenos Aires, en Julio de 1916 y, más tarde, con el regreso de Jorge Luis Borges a su país, luego de su estadía en Europa en donde frecuentó a Huidobro y a los poetas ultrístas madrileños. También participaron, en la difusión de los principios del ultraísmo, el poeta uruguayo Julio J. Casal a través de su revista "Alfar" e Ildefonso Pereda Valdés a través de la revista "Los Nuevos" la cual, desde 1920, difunde las vanguardias poéticas europeas, incluyendo al ultraísmo.

Cabe precisar que, en aquellos años, el ultraísmo, se confundía en nuestro medio con otras corrientes literarias. Así, a la declarada intención del creacionismo, del cual el ultraísmo es una derivación, de "crear un poema como la naturaleza un árbol", según expresión de Huidobro ⁽¹⁾, se sumaban otros tópicos, como p.e., los del futurismo, de exaltación del progreso, la sobrevaloración de la técnica y la máquina; o los elementos formales descubiertos por el cubismo, como p.e., la juxtaposición y compenetración de planos o puntos de vista diferentes o el simultaneísmo y dislocamiento de temas, etc.; o el tono sentimental y plañidero del romanticismo que aún pervivía junto al más exacerbado radicalismo de las tendencias "ruidistas" propias del futurismo y del dadaísmo; o las tendencias neosimbolistas impulsadas por Paul Valéry, Supervielle, Rilke y otros y, finalmente, los epígonos del modernismo, tanto formal como temático, etc.

Si bien el aluvión de novedades eclipsó cualquier respuesta que retroalimentara el movimiento dándole seguro curso, no es menos cierto que, a partir de aquel momento, fue imposible reflatar seriamente el modernismo de Darío, Herrera y Lugones, como propuesta poética vigente que pudiera expresar el nuevo tiempo y la nueva sensibilidad que iban generando los paulatinos cambios provocados por el desarrollo económico emergente. El vaciamiento de los campos, la urbe omnipotente, el pasaje brutal del artesanato a la manufacturera fabril y el pasaje inmisericorde del diálogo personal de las pequeñas comunidades al aislamiento y enajenación de los grandes asentamientos urbanos, la pérdida de la identidad cultural a expensas del "International Style", el paisaje y el nuevo ambiente que iban gestando los descubrimientos aplicados al campo de las comunicaciones y de las relaciones sociales, tales como el avión, el ferrocarril, la prensa, la radio, el

teléfono, el telégrafo, la fotografía, los puertos, los transatlánticos, los aeropuertos, las torres de emisión, el alumbrado público, el tranvía, etc., con toda su secuela de cambios traumatizantes en nuestra casi idílica sociedad provincial, iban provocando nuevas necesidades simbólicas que alimentaran el imaginario social indeciso e inseguro del hombre de los veinte. En ese marco, el Uruguay, país dependiente en sumo grado, pasa rápidamente de la época dorada de Don José Batlle y Ordóñez al desaliento que sella la dictadura de Terra. De la "Leyenda Patria" de Zorrilla de San Martín al "Pozo" de Onetti.

LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

A fines del siglo XIX se asistía, en los países metropolitanos, a la muerte del ideal romántico. De aquel "pathos" individualístico que reflejara ideológicamente el ascenso del capitalismo, estallaba y hacía agua por todos lados, a impulsos de los avances de la revolución industrial que estaba realizando y llevando a cabo los cambios estructurales de nuestra forma de vida moderna.

El rechazo al mundo exterior, propio de la actitud romántica, es total. Oigamos a uno de sus más fervorosos cultores, el poeta español Gustavo Adolfo Bécquer:

...entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra... (2)

Pero, este concepto era exactamente el contrario del que proponían las clases sociales en ascenso en aquel momento en la historia: lo que podría salvar el abismo entre el mundo y la idea no era el signo, sino la acción. El tedio, la imposibilidad e impotencia de accionar, el "spleen", el escapismo y el afán de evasión de la realidad les lleva a cortar amarras y a lanzarse a la búsqueda de lo inefable a partir de la fruición personal; el diálogo consigo mismo en procura de la irradiación de lo divino a través de los sueños y lo exótico y terrorífico, proyectándose en ficciones inverosímiles.



Actual, revista estridentista mexicana.

Una de las formas extremas del romanticismo fue el simbolismo y sus derivaciones: el parnasianismo y el decadentismo. El representante más importante del romanticismo fue Stéphane Mallarmé, volcado al encuentro del infinito a través de la "Idea", el hermetismo, la conciencia de que sólo se responde a sí misma, la exaltación de la música y el ritmo, la pretensión de una realidad atemporal y transcendente que le llevó a bucear en mitologías antiguas aquella razón del ser que se le escapaba en la introspección, mundos llenos de cortesanos versallescos y espejismos orientales o formas de vida apegadas a lo primitivo y a la naturaleza, etc., que marcaron, aunque tangencialmente, Los nuevos movimientos que nacían a la luz del nuevo espíritu que imponían las nuevas maneras del producir.

(Resulta curioso considerar si esta situación histórica, que significó para España la pérdida de sus posesiones de ultramar no coincidió con el abandono de su papel de rector cultural que venía ejerciendo desde la conquista e hizo posible que el simbolismo francés llegara a España transfigurado en el modernismo rubendariano, vía América Latina. También es curioso el carácter especular de las culturas, por lo menos en este período: mientras en los países metropolitanos, incluyendo a España se asiste a la liquidación del proyecto romántico en pleno cruce de siglos,

llevado a cabo por las llamadas "vanguardias históricas", en América Latina, el simbolismo renace en el modernismo de Rubén Darío. Asimismo es constatable, treinta años después, en 1920, cuando dichas vanguardias, ya triunfantes en los países metropolitanos, ocupaban todos los espacios, en Latinoamérica recién se procede a cuestionar el modernismo, valiéndose de una tendencia derivada del creacionismo, el ultraísmo. La confusión llega a tal grado que, algunos críticos de la época, tildan de postmodernistas a estos movimientos que son, precisamente, pilares de la modernidad. Hoy día, en 1991, se usa el mismo término, "postmodernismo", para señalar el fin de la vigencia de aquellas vanguardias que en aquel momento, 1920, recién se daban a conocer...).

Según Eduardo Subirats, los principios de las vanguardias históricas se centran en la:

...ruptura con el pasado, en el orden racional de la cultura y en la idea de progreso relacionadas con la

libertad individual y la paz social. ⁽³⁾

Las propuestas de las vanguardias históricas se fundamentan no sólo en el apoyo irrestricto a los avances tecnológicos sino también a las instituciones económicas inauguradas por el desarrollo capitalista: la economía de mercado, la competencia, la libre circulación de mercancías, el proteccionismo, etc. Fueron aquellos avances tecnológicos de comienzo de siglo lo que propiciaron los principios ideológicos que guiaron a los espíritus innovadores: la ciega y absoluta confianza en el progreso indefinido, la ruptura radical con el pasado delineando una nueva era de paz y justicia social y, finalmente, una cierta confianza en la razón que les llevó a creer en la unidad entre el arte y la industria (en el caso del Bahaus, p. e.) o a pensar en que los problemas suscitados por el capitalismo habrían de zanjarse aplicando metodologías sociales de índole estéticas (p. e., el Stilj).

Aunque ligeramente contemporáneo del cubismo francés y el expresionismo alemán, se tiende a considerar al futurismo como el primer movimiento renovador en concretar el programa descripto. Del "Manifiesto Futurista", editado en París, en 1909, de Filippo Marinetti, extractamos:

Queremos cantar el amor al peligro, del hábito de la energía y la temeridad...El esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad...Un automóvil es más hermoso que la Victoria de Samotracia...Deseamos demoler Los museos y las bibliotecas...Lanzamos en Italia este manifiesto de violencia incendiaria y arrebatadora, basado en el cual fundamos hoy el futurismo, porque queremos librar a nuestro país de la gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios... ⁽⁴⁾

Es decir, el desarrollo de un programa modernista con los componentes peculiares de la realidad italiana de aquellos años. En relación a nuestro tema, nos interesa comentar el "Manifiesto Técnico de la Literatura Futurista", publicado en 1912, en el cual Marinetti, consecuente con su propuesta visual que expuso en sus poemas "Palabras en Libertad", se propone la destrucción de la sintaxis y de Los lazos analíticos del pensamiento lógico-formal que se vehiculizaban a través del lenguaje discursivo-lineal. Prohíbe la utilización de los adjetivos y adverbios en aras de la velocidad de emisión al igual que las expresiones comparativas que sólo redundan y repiten la información inicial. También desaconseja el empleo de verbos conjugados, destacando la potencialidad aspectual de acción de los verbos en infinitivo. La supresión del "yo lírico" para eliminar la exudación sentimental del romanticismo y, sobre todo, la utilización de signos de otros lenguajes y de onomatopeyas (que ambientan el "ruidismo" o enfatización de los sonidos de los significantes en desmedro de su significación, como se verá más adelante en la poesía de Pereda Valdéz y Ferreiro), etc. que, hoy día, perviven en algunas corrientes de la poesía fónica y en la poesía visual. Nos interesa resaltar que este arsenal de recursos estilísticos lo volveremos a encontrar cuando tratemos el creacionismo y el ultraísmo, sobre todo en la obra de algunos poetas uruguayos de la Generación del Centenario. Otro proyecto vanguardista de gran predicamento fue el dadaísmo. Surgido en Zurich, hacia 1916, merced a la acción de un grupo de poetas exiliados, Tristán Tzara, Jean Arp, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck y otros, a los cuales habrían de sumarse Picabia, Kurt Schwitters, Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, etc., pronto concitaron la atención en razón de la radicalidad de sus propuestas:

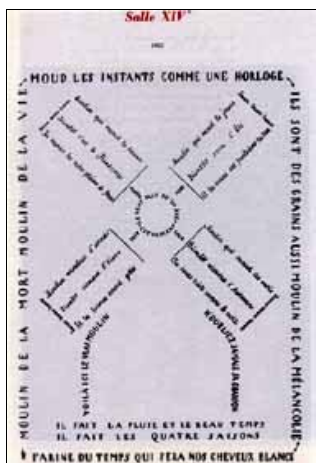
Dadá no significa nada...toda construcción conduce a la perfección que aburre, idea estancada en una charca dorada...No reconocemos ninguna teoría...El propósito fue crear una palabra expresiva que, mediante su magia, cerrase las puertas de la comprensión y no fuera un ismo más...Dadá: abolición de la memoria...Dadá: salto elegante y sin prejuicios de una armonía a la otra esfera...trayectoria de una palabra lanzada como un disco, grito sonoro...Libertad: DADA, DADA, DADA. ⁽⁵⁾

Pese a la exaltación del nihilismo, la literatura y la poesía dadaísta dejaron improntas estilísticas que, más tarde, habrían de ser recogidas por el creacionismo, ya que en sus obras no pudieron dejar de utilizar el lenguaje aunque renegando de los sentidos estereotipados o convencionalizados en demasía. Así no desestimaron la cualidad estética de los sonidos articulados, llevando hasta sus últimas consecuencias la recomendación de los simbolistas en relación a la musicalidad del lenguaje: Hugo Ball y sus "Sonidos poéticos" o Schwitters y sus "Ursonatas". La misma consideración, pero en relación a la visualidad, habrían de hacer un poco más adelante, en 1940, los poetas franceses del

letrismo. También hay que destacar, en este ítem, la valoración de las instancias extra-lingüísticas como p.e., el diferente tamaño de las letras y de las palabras (recurso ya utilizado por Mallarmé) o instrumentos tales como la aliteración, juegos de palabras, onomatopeyas, palabras ligadas más por su analogía sonora que por su significación, la fragmentación de la elocución a la manera de Cummings o la juxtaposición de radicales a la manera de Joyce, las enumeraciones caóticas, etc. que, más tarde, integrarán el corpus del creacionismo y del ultraísmo. También son apreciables los aportes del cubismo de extracción plástica, es decir, Los impuestos por Braque, Gris, Picasso, etc. Sus principios básicos: desarticular la tridimensionalidad de lo aparente-real y su transposición caótica en la bidimensionalidad del cuadro, la superposición e interpenetración de planos y la exacerbación de lo simultáneo-visual. En el terreno poético, las figuras más importantes son Guillaume Apollinaire ("Zone", 1915; "Calligrammes", 1918, etc.), Max Jacob, Paul Reverdy, André Salmon, Blaise Cendrars, Vicente Huidobro, Lén-Paul Fargue, etc. Las características salientes de esta tendencia son: la supresión de lo temático y de lo narrativo, la superposición de planos e imágenes, imprevisibilidad del contenido, la sorpresa, el humor -que subvierte la grandilocuencia romántica- y otros recursos. La libertad topográfica alcanza desarrollos

Inauditos en los poemas cubistas, cuyos versos -si así pueden llamarse- adoptan la forma o la configuración visual de los temas que tratan verbalmente en una suerte de poema ideogramático (o carmina figurata, al decir de los antiguos romanos) ya cultivados en la Grecia Helenística (200 años a.c.). Las otras tendencias vanguardistas importantes de la época, el expresionismo y el surrealismo, si bien íntimamente ligadas a las anteriores, poca o ninguna influencia han tenido sobre el creacionismo y el ultraísmo.

EL CREACIONISMO



Poema visual de Vicente Huidobro

La versión que señala la índole latinoamericana del creacionismo, apoyada por la mayoría de la crítica especializada, sostiene que surge en Junio de 1916, en el curso de una conferencia que Vicente Huidobro realizó en el Ateneo Hispano de Buenos Aires. En ella Huidobro da forma a sus ideas, ya bosquejadas en otra conferencia anterior dictada en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914, conocida con el nombre de "Non Serviam" ("No Sirvamos"), en cuya parte esencial sostenía:

Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada...Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias...Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo...Yo tendré mis árboles, que no serán como los tuyos; tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas...

(6)

En Buenos Aires hace derivar el creacionismo de una invocación religiosa en la lengua autóctona de una etnia indígena que habita zonas del Perú y Bolivia, el aimará:

"El poeta es un dios: no cantes la lluvia, haz llover". Aunque el autor de estos versos cayera en el error de confundir al poeta con el mago y de creer que el artista, para mostrarse creador, debe transformar las leyes del mundo; cuando, en verdad, lo que debe hacer es crear su mundo propio e independiente paralelamente a la Naturaleza... (7)

Más tarde, en 1925, en sus "Manifestos", Huidobro recuerda:

Allí fue donde me bautizaron con el nombre de creacionista por haber dicho en mi conferencia que la primera condición de un poeta era crear, la segunda crear y la tercera crear. (8)

A esta conferencia inaugural del creacionismo, se suma la edición, en Julio de 1916, de la plaqueta "El Espejo de Agua", en Buenos Aires, que reúne los primeros poemas cabalmente creacionistas,

incluyendo "Arte Poético", en el cual se lee:

.....

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra.

.....

Por qué cantáis la rosa, oh Poetas!

Hacedla florecer en el poema

.....

El poeta es el pequeño Dios. ⁽⁹⁾

La otra versión del nacimiento del creacionismo, promovida por Guillermo de Torre ⁽¹⁰⁾, sostiene que esta corriente es un invento del poeta francés Pierre Reverdy, compañero de Huidobro en la redacción de la revista cubista "Nord-Sud", editada en París, hacia 1917. De Torre basa su afirmación en declaraciones de Reverdy en una entrevista realizada por Gómez Carrillo y publicada en Madrid, en 1920:

Sí, estoy enterado de que existe en lengua española un movimiento de vanguardia interesante del que se hace importador -ignoro con qué motivos- un tal Sr. Huidobro... ⁽¹¹⁾

De Torre también se apoya en la segunda edición de "El Espejo de Agua", Madrid, 1918 y trató de demostrar que las ideas de Huidobro derivaban, no de su obra anterior en Latinoamérica, sino de su estadía en París y sus vínculos con los poetas vanguardistas franceses. Afirma que Huidobro:

...queriendo, en suma, probar que el creacionismo pre-existía en él con anterioridad a su llegada a París, publica en Madrid, en 1918, un folleto titulado El Espejo de Agua...Lo presenta como una "segunda edición", aludiendo a una primera publicación en Buenos Aires, en 1916, pero que nadie ha visto. ⁽¹²⁾

Enterado Huidobro de estos asertos, poco le costó probar la existencia de aquella primer edición de "El Espejo de Agua", publicada en Buenos Aires, presentando ejemplares de la misma y, también, haciendo públicas declaraciones de personalidades y amigos que la conocieron.

Debido a estos hechos, por muchos años, el creacionismo fue considerado un epígono de la poesía francesa. Hoy día, el período ha sido suficientemente estudiado y no es posible negar, sin torcer hechos históricos de los cuales existen testimonios irrefutables, la procedencia huidobriana del creacionismo. ⁽¹³⁾ Así, también, se expresa Hugo J. Verani:

En la actualidad resulta innecesario subrayar la prioridad cronológica de Vicente Huidobro como precursor de los movimientos vanguardistas latinoamericanos. Su actividad como promotor de las doctrinas estéticas de la primera vanguardia europea dentro del ámbito hispano no puede ya negarse ni tergiversarse. Los postulados esenciales de su estética -la autonomía del objeto artístico- están esbozados en su temprano manifiesto "Non Serviam", leído en el Ateneo de Santiago en 1914, en los ensayos de "Pasando y Pasando" (1914), en el prefacio de "Adán" (1916) y en la conferencia dictada en el Ateneo Hispano de Buenos Aires, en julio de 1916, donde expone por primera vez la teoría creacionista. ⁽¹⁴⁾

ORIGEN Y DIFUSIÓN DEL ULTRAÍSMO

A la luz de toda la documentación existente, el ultraísmo nace del creacionismo, a partir del manifiesto publicado por Cansinos-Asséns en: "El Espectador", en Diciembre de 1918, Madrid, luego de la partida de Huidobro de España. Así lo reconoce el propio Cansinos-Asséns en una entrevista ofrecida a "La Nueva Literatura", recogida por Gloria Videla, en la cual aquél sostiene:

Huidobro nos traía primicias completamente nuevas, nombres nuevos, obras nuevas: un ultramodernismo. Desdeñando a los doctores del templo, el autor de Horizon Carré se

limitó a difundir la buena nueva entre los pocos y los más jóvenes...Porque durante su estancia aquí, de Julio a Noviembre, en que tornó a su patria chilena, los poetas más jóvenes le rodearon y de él aprendieron otros números musicales y otros modos de percibir la belleza. ⁽¹⁵⁾

También el propio Guillermo de Torre, en dos cartas publicadas en la revista parisina "Creaction", en 1924, lo admite. Así, el 28 de Diciembre de 1918, escribe a Huidobro:

...junto con las irradiaciones de afines espíritus galos con quienes Usted nos hizo intimar y a Los que vamos desglosando pausadamente, estamos ya aguerridos para lanzar en un gesto de magna propulsión algunos poemas creacionistas...⁽¹⁶⁾

Y, en carta de 22 de Junio de 1919:

Cansinos-Asséns ha aprovechado el pasmo por Usted suscitado para promover tras un manifiesto sintético, firmado por algunos de nosotros, una nueva escuela a la que denominamos ultraísmo. ⁽¹⁷⁾

El manifiesto, publicado con el nombre de "Ultra", fue firmado por Xavier Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Gafias, J.Rivas y J. De Aroca. Cansinos-Asséns no lo firma porque su nombre aparece en el primer párrafo como promotor del manifiesto:

Los que suscriben...de acuerdo con la orientación señalada por Cansinos-Asséns en la interviú que en Diciembre último celebró con él X. Bóveda en "El Parlamentario", necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo. ⁽¹⁸⁾

El nombre del nuevo movimiento, según Guillermo de Torre:

...era sencillamente uno de los muchos neologismos que yo esparcía al voleo en mis escritos de adolescente. Cansinos-Asséns se fijó en él, acertó a aislarlo, a darle relieve. ⁽¹⁹⁾

El ultraísmo concita prontamente las expectativas en torno a la superación de la tópica novecentista y modernista y se expande por todo el mundo de habla hispana. En relación a su influencia en España, leamos un fragmento testimonial de Gerardo Diego:

Entre nosotros, si la madurez de Cansinos-Asséns pudo encontrar en su trato un estímulo estético, y si la adolescencia de Eugenio Montes le debe mucho, la plenitud de nuestro profundo Juan Larrea le declara mentor y guía esclarecido. Directamente o a través de Larrea o de algún otro discípulo directo, algo de lo mejor de Fernando Villalón, de Rafael Alberti, de Pablo Neruda, de Leopoldo Marechal, de Federico García Lorca ⁽²¹⁾, de otros poetas de lengua española y de otras lenguas procede de fuente huidobriana. ⁽²⁰⁾

No fue casual, entonces que, en 1927, cuando se festeje el tricentenario de la muerte de Góngora, los poetas que, más tarde, fueran conocidos como integrantes de la generación del 27, resaltarán y rescatarán el peculiar concepto de imagen que desarrolló Góngora en su extensa obra, en el campo abonado por Huidobro y los ultraístas.

En la América de habla hispana, el movimiento ultraísta aparece en instancias del agotamiento expresivo del modernismo rubendariano, por lo que cobra especial auge como propuesta alternativa, aunque hay que señalar, desde ahora, que sus propuestas corrieron parejas e inseparables a las del futurismo literario, no sólo formalmente sino en relación a los temas tocados. En la Argentina, la figura de mayor relieve fue Jorge Luis Borges, testigo directo, además, del pasaje de Huidobro por Madrid. Borges ya de regreso en su patria, difunde los principios del ultraísmo en las revistas que promovió: "Prisma", 1921; "Proa", 1922; "Martín Fierro", 1924, etc. "Martín Fierro" fue el órgano de difusión de mayor importancia y nucleó a los más destacados poetas de la generación: Oliverio Girondo, Francisco Luis Bernárdez, Eduardo González Lanuza, Norah Lange, etc. Fue en "Martín Fierro" en donde mejor se expresa el clima espiritual exacerbado de aquellos años y la caracterización más feliz del ultraísmo:

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo, hincando falsos

valores... Martín Fierro proclama la necesidad de definirse y explorar esa nueva sensibilidad capaz de descubrir panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión. (22)

Sí, se adhieren a la conceptualización que legara Ortega y Gasset:

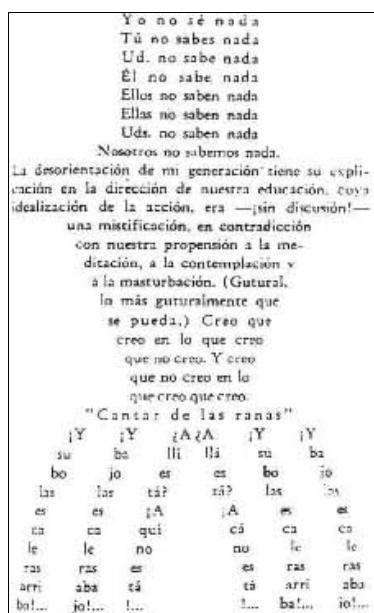
El ultraísmo es uno de los nombres más certeros que se han forjado para designar la nueva sensibilidad. (23)

Un cronista de la época, Néstor Ibarra, autor de "Ensayo Crítico sobre el Ultraísmo, 1921-1929", editado en Buenos Aires en 1930 (24), amplía la lista de autores ultraístas: Petit de Murat, Carlos Mastronardi, Leopoldo Marechal, Jacobo Fijman, Ricardo Molinari, Eraúl González Tuñón y Olivari.

En Chile los rastros del creacionismo y del ultraísmo son detectables en obras tempranas de Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Rosabel del Valle, Humberto Casanueva y otros. Lo más significativo de la influencia de Huidobro en su país, fue el movimiento "runrunista", surgido hacia 1928 que retoma aspectos superficiales del ultraísmo: el humor, el desenfado, la temática cotidiana, la frivolidad, etc. Pertenecieron a este grupo Benjamín Morgado, Lara, A. Pérez Santana, Alfonso Reyes Messa y Juan Marín. También hay resonancias ultraístas en Perú, Ecuador, Colombia y otros países latinoamericanos, pero, es en México en donde se dinamiza a través de la acción del movimiento "estridentista", integrado, entre otros, por Manuel Maples Arce, Salvador Gallardo, Kimta-Niya, etc.

El pasaje del ultraísmo por el Uruguay fue breve y fructífero: no sólo actualizó la poesía uruguaya rompiendo con el modernismo rubendariano sino que, además, retomó y continuó la tradición que inauguraron los poemas telésticos de Francisco Acuña de Figueroa en el siglo XIX.

EL ULTRAÍSMO EN EL URUGUAY



Oliverio Gironde, ultraista argentino

Hacia fines de la década de los 10 se apreciaba, en toda Latinoamérica, la inminencia del fin del modernismo. En verdad, su potencial renovador que, en momentos de su mayor irradiación, a comienzos de siglo, había enterrado el naturalismo y el realismo del novecientos español, estaba en crisis irreversible al no poder responder expresivamente a las nuevas situaciones que iban planteando los sucesivos adelantos en todas las áreas de la actividad humana. Tampoco estaba en situación de responder adecuadamente a las nuevas exigencias de los tiempos que compelián a los artistas a un mayor compromiso con lo social y ello entraba en crisis con el culto al reducto fruicional, o torremarfilismo, de los poetas modernistas.

Todos los críticos coinciden en caracterizar a este período - de 1920 a 1931- como de gran efervescencia y cambio. La pluralidad de tendencias en todas las disciplinas artísticas fue notoria e índice de aquella instancia histórica. Así lo define Fernando Aínsa:

La prosa y la poesía de los años veinte, aparecen en el centro de la gran reacción contra el modernismo. Sus autores son particularmente permeables a los nuevos "ismos" con que el fin de la primera guerra mundial marca a las nuevas generaciones europeas. Tónica general de "insolencia", como la llamara un crítico, derrumbe del andamiaje lógico levantado por el racionalismo en el correr del siglo XIX, como se lamentara un filósofo, o una nueva afirmación de algo que el mismo modernismo había propuesto en sus orígenes: la literatura entendida como una revolución permanente. (25)

En relación al triunfo de las tendencias renovadoras, Angel Rama afirma:

Cuando se produjo aquella irrupción del ultraísmo en América, no sólo cambió el estilo y Los temas de la literatura, sino también la actitud o la "pose" del escritor, como hubiera gustado decir Hernández (Felisberto). La exquisitez aristocrática de los modernistas,

consagrados al culto de lo bello y al rechazo altivo del mundanal ruido, había quedado atrás; pero también comenzaba a ser abolido el engolamiento educativo de los regionalistas, su concepción también sacra -de laicismo sacro- sobre la misión del escritor.
(26)

Reflejo de la gran disparidad ideológica de la época lo constituyen la variedad de tendencias poéticas surgidas en la poesía uruguaya de los 20s., incluyendo al ultraísmo: nativismo, regionalismo, neo-simbolismo, "gauchismo cósmico", "pastoralismo", "gongorismo", etc. El ultraísmo fue difundido, sobre todo, por las revistas europeas y rioplatenses, con la menor incidencia del intercambio personal, directo o vía postal, entre poetas y artistas. Alberto Zum Felde señala como instancia como primera señal de clausura del modernismo en nuestro país, a la actividad de los poetas y escritores nucleados en la revista "Los Nuevos", aparecida en 1920. (27)

"Los Nuevos", dirigida por F. Morador y Otero y por Ildefonso Pereda Valdéz, en su editorial "Las Modernas Tendencias Literarias (Apollinaire y el Creacionismo)", aparecido en el nro. 2, expresa:

Vicente Huidobro, Paul Reverdy, Francis Picabia, Jean Cocteau, Max Jacob y Albert Birot, en mi sentir, los más grandes sostenedores del Movimiento Creacionista con "Elan" y "Nord-Sud"; y Rogelio Buendía, Gerardo Diego, Isacc de Vando Villar y C. Asséns, ases del ultraísmo con la revista "Grecia" revelan, en la prolijidad de sus estilos personalísimos, que tienen como fuentes de sus inspiraciones Los símbolos inmutables de la vida... (28)

El impulso legitimizador de las vanguardias y del ultraísmo en el Uruguay fue dado por el poeta peruano, radicado en este país, Juan Parra del Riego y, sobre todo, su libro, publicado post-mortem en 1924 "Himnos del Cielo y de los Ferrocarriles". En dicho libro, Parra del Riego, hace gala de aquella abierta y renovada metáfora ultraísta, en particular en "Polirritmo Dinámico a Gradín, Jugador de Football":

.....
Y te ví Gradín
Bronce vivo de la múltiple actitud,
Zigzageante espadachín
Del goalkeaper cazador
De ese pájaro violento
Que le silba la pelota al viento
Y se va, regresa, y cruza con su eléctrico temblor.

..... (29)

Zum Felde caracteriza de esta manera estos fenómenos:

Sus vinculaciones con el movimiento futurista europeo, el dinamismo vitalista y deportivo de sus cantos al "motor maravilloso", a la motocicleta, al fútbol, a la "mujer vegetal", a Walt Whitman, al Capitán Slukin, "Marcha Unamuno" y otros, se enriquecen y humanizan con radiaciones de la energía cosmo-anímica whitmaniana, no inhibiendo, sin embargo, del todo, un trasfondo psicológico de sentimiento apasionado y triste, en el que aflora, tal vez, algo de sus gotas de sangre india, como en Vallejo, y así aportan un elemento muy activo al climax literario de ese tiempo. (30)

Las formas poéticas ultraístas tienen un apogeo hacia 1927, con la aparición de 3 libros claves: "Paracaídas" de Enrique Raúl Garet, "Palacio Salvo" de Juvenal Ortiz Saralegui y "El Hombre que se Comió un Autobús" de Alfredo Mario Ferreiro.

Enrique Garet fue, tal vez, el menos osado en la utilización del arsenal ultraísta. Sin embargo, los pocos ejemplos anotados en su libro son significativos:

Negro lago de música el piano se abre... (Cuadro Típico)

Las matracas se mueren de risa. (Batería)

Silba el viento en las gargantas de los poetas telefónicos.

El silencio

El SILENCIO otra vez. (Café Británico) ⁽³¹⁾

En relación a Ortiz Saralegui, el crítico Zum Felde, comenta:

Ortiz Saralegui apareció en 1927 con una nota local y futurista anárquica y muy ingenua, pecado juvenil que se llamó "Palacio Salvo". ⁽³²⁾

Es, precisamente, en el poema inicial "Palacio Salvo" que da nombre al libro en donde más se aprecia el uso de recursos estilísticos ultraístas:

Radiotelefonía de un letrero luminoso

Los ojos oyen colores

Están alertas

Los radio-escuchas de los horizontes

Super SUPER...suuuper...

Trasmite PALACIO SALVO

Es el tango del anuncio

de una orquesta

de 5 músico verdes

Super...

Araña una descarga.

-Hola, hola, holahola...

Trasmite PALACIO SALVO!

-Están alertas

están alertas

Los radio-escuchas de los horizontes! ⁽³³⁾

Alfredo Mario Ferreiro fue, sin duda, quien hizo el mayor despliegue de los recursos formales del ultraísmo en sus poesías. Es, en el poema inicial "Poema sin Obstáculo del Tránsito Ligerio" de "El Hombre que se Comió un Autobús" de Ferreiro, donde más notorias son las propuestas estilísticas realmente renovadoras que ampliarían el registro de la poesía uruguaya, ubicándola en el centro de las investigaciones vanguardistas de la época, sobre todo, por el empleo de recursos para-lingüísticos, adicionando signos propios de otros lenguajes y el empleo metalingüístico de algoritmos aritméticos o pertenecientes a códigos poco usuales en poesía. En un sentido puramente semántico hay que señalar que fueron muchos los poetas que se valieron, por lo menos en sus obras iniciales, de las improntas ultraístas a nivel de significación verbal. Así, Antonio de Undurraga, en su prólogo "Teoría del Creacionismo" al libro que editó con la obra de Vicente Huidobro, incluye una larga lista de poetas ultraístas uruguayos, entre los que se cuentan Pedro Leandro Ipuche, Vicente Basso Maglio, Carlos Maeso Tognochi, Sara Bollo, Grizelda Zani, Roberto Ibañez, Fernando Pereda, Humberto

Zarrilli, Mario Esteban Crespi, destacando al poeta peruano, nacionalizado uruguayo, Juan Parra del Riego, junto a los ya mencionados Ildefonso Pereda Valdez y Alfredo Mario Ferreiro. ⁽³⁴⁾

En otro orden creativo y emparentado con las búsquedas del "runrunismo" chileno o el "estridentismo" mexicano, Alfredo Mario Ferreiro explora las posibilidades expresivas de las onomatopeyas. En este sentido su poema "Tren en Marcha" es un ejemplo paradigmático:

Toco-tócoto
 Trán trán
 Toco-tócoto
 Trán trán
 Racatrácata, paf-paf.
 Chucuchúcuchu
 Chás-chás
 Chucuchúcuchu
 Cháschás
 Tacatrácata, chuchú
 Tracatrácata, chúschú.
 Chucuchúcuchu
 Chás-chás
 Racatrácata, paf-paf.
 Búúúúúúúúúúúúúúúúúúúú
 Chiquichíquichiquichi
 Chiquichíquichiquichi
 Chiquichíquichiquichi
 Chiquichíquichiquichi... ⁽³⁵⁾

Otro tanto ocurría con algunos poemas de Ildefonso Pereda Valdez. Así, "Los tambores de los Negros:

Los negros de largos tambores
 de rojos collares, de plumas azules,
 de labios violentos, de ojos sensuales,
 llenan la ciudad de un chillerío africano
 Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás
 Borocotó, borocotó, borocotó, chá, chás.
 Música de la selva en medio de la ciudad!
 Añlegría de Los negros de dientes afilados!
 Un Rey de chuchería, va haciendo ceremonias,

Con una solemnidad de payaso africano.

Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás

Borocotó, borocotó, borocotó, chá, chás.

..... (36)

Tampoco hay que olvidar la obra poética, del grupo de artistas creadores de "Aliverti Liquida. 1er. Libro Neosensible de Letras Atenienses. Apto para Señoritas", Montevideo, 1932, aunque en un tono paródico y humorístico. Con el pretexto de burlarse de las nuevas tendencias ultraístas y futuristas no pudieron dejar de recrear el prototipo claramente visual (o fonético en otros casos). Así, veamos un poema de marcada tendencia visual, a la manera de los caligramas cubistas:

EJERCICIO DE RESPIRACION EN UN SOLO TIEMPO

A Orestes Volpe

Era

Primavera

Soltera

Retozona

Rezongona

Simpática

Apática

Risa

lisa,

morada

carcajada

encantada

Primavera

Soltera

Era

Ella

Bella

Estrella.

(continuará) (36)

Obsérvese que es el mismo modelo, tanto a nivel visual a la manera de Apollinaire que recreaba la forma exterior del objeto que describía lingüísticamente como, también, a través de la dimensión sonora del lenguaje, las emisiones vocales, que recrean fónicamente el objeto descrito verbalmente.

CONCLUSIÓN

Pese a la incomprensión que, en general, despertó la escasa producción de los poetas ultraístas uruguayos, generada, entre otras cosas, por la falta de una crítica que intermediara adecuadamente con los lectores (crítica que, a su vez, careció de instrumentos críticos teóricos), el ultraísmo significó

el entierro del modernismo rubendariano y el descrédito de las tendencias epigonales del simbolismo que, en el Uruguay, arraigaron y pervivieron hasta la aparición de la Generación del 45.

El aporte del ultraísmo a la poesía uruguaya puede examinarse a la luz de la temática desacostumbrada que, finalmente, habría de actualizar los estereotipados tópicos del nativismo o del simbolismo que imperaban en los 20s.: ya fue imposible seguir los modelos de Rubén Darío, Lugones o Zorrilla de San Martín.

Por otra parte y, sobre todo, por la obra de Alfredo Mario Ferreiro, ingresan en la poesía uruguaya nuevos recursos expresivos. Lo visual que, en la obra de Francisco Acuña de Figueroa, redundaba o relevaba lo lingüístico, ahora opera como un elemento expresivo más al lado de lo verbal. Asimismo el sonido inarticulado y el ruido ocupan su lugar en el parque de recursos poéticos. Lo destacable de la obra de Ferreiro es que preanunció los campos de la experimentación poética ocupados por las vanguardias posteriores, sobre todo, el letrismo, la poesía fónica, la poesía visual, etc.

De tal manera, el ultraísmo, visionaria aventura iniciada por Huidobro, se constituiría en el puente a lo desconocido y a la experimentación frente a la mera manipulación conformista de repertorios de conocimientos ya sabidos y vigentes, camino frecuente en la poesía uruguaya que, mayoritariamente, desestima la búsqueda de nuevas formas o la representación de lo no autorizado por alguna autoridad, es decir, conceptuar la nueva información.

Notas

- (1) HUIDOBRO, VICENTE - Horizon Carré. Palabras Liminares. Paul Birault, París, citado por Juan-Jacobo Bajarla. La Polémica Reverdy-Huidobro. Origen del Ultraísmo. Devenir, Buenos Aires, Argentina, 1964. Pg. 12.
- (2) BECQUER, GUSTAVO ADOLFO - Rimas y Leyendas. (Introducción), Kairos, Montevideo, Uruguay, 1982.
- (3) SUBIRATS, EDUARDO - Da Vangarda ao Pos-Moderno. 2da. Ed. Nobel, San Pablo, Brasil, 1986.
- (4) MARINETTI, FILIPO TOMASO - Manifiestos. Citado por Raúl Aguirre. El Dadaísmo. Enc. Literaria. Buenos Aires, Argentina, 1968. Pg. 17.
- (5) TZARA, TRISTAN - Sept Manifestes. Citado por Raúl Aguirre. Ibid. Pgs.8-9.
- (6) de UNDURRAGA, ANTONIO - Teoría del Creacionismo. En Vicente Huidobro, Poesía y Prosa. Aguilar. Madrid, España, 1957. Pg. 34.
- (7) Ibid. Pg. 39.
- (8) Ibid. Pg. 40.
- (9) Ibid. Pg. 78.
- (10) de TORRE, GUILLERMO - Historia de las Literaturas de Vanguardia. T. II, Guadarrama. Madrid, España, 1974.
- (11) BAJARLIA, JUAN-JACOBO - La Polémica Reverdy-Huidobro. Origen del Creacionismo. Devenir. Buenos Aires, Argentina, 1964. Pag. 17.
- (12) de TORRE, GUILLERMO - Op. Cit., T.II, Pg.- 204.
- (13) Por mayores pormenores acerca de esta polémica ver Juan-Jacobo Bajarla, Antonio de Undurraga y Guillermo de Torre, a los cuales pueden sumarse los indicados en la bibliografía del capítulo 7, del tomo II de la obra ya citada de Guillermo de Torre, pgs. 281-288.
- (14) VERANI, HUGO - Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica. Bulzoni Editore, Roma, Italia, 1986.
- (15) VIDELA, GLORIA - El Ultraísmo. Madrid, España, Gredos, 1963. En Juan-Jacobo Bajarla. Op.cit., pg.39.
- (16) Las cartas se transcriben y comentan en Juan-Jacobo Bajarla. Op. cit. Pgs. 40-41 y 52-54.

- (17) BAJARLIA, JUAN-JACOBO - Op.cit. Pg.39.
- (18) de TORRE, GUILLERMO - Op.cit.Tomo II. Pg.211.
- (19) de TORRE, GUILLERMO - Op.cit. Tomo II. Pg.210.
- (20) de UNDURRAGA, ANTONIO - Op. cit. Pg. 68.
- (21) GARCIA LORCA, FEDERICO - La Imagen Poética en Góngora. En Obras Completas. Tomo III, 2da. Ed., Aguilar, Madrid, España, 1950.
- (22) Citado por Guillermo de Torre. Op. cit. Tomo II. Pg. 262.
- (23) ORTEGA y GASSET, JOSE - La Deshumanización del Arte. En Obras Completas. Tomo III, 2da. Ed., Aguilar, Madrid, España, 1950.
- (24) Citado por Antonio de Undurraga. Op.cit. Pg. 122 y sigs.
- (25) AINSA, FERNANDO - La Narración y el Teatro en los Años Veinte. Cap.Oriental. Cedral. Montevideo, Uruguay, 1968. Pg. 289.
- (26) RAMA, ANGEL - Felisberto Hernández. Cap. Oriental. Cedral, Montevideo, Uruguay, 1968. Pg. 450.
- (27) ZUM FELDE, ALBERTO - Proceso Intelectual del Uruguay. 3ra. Ed. Tomo III (1930). Ed. Del Mundo Nuevo. Montevideo, Uruguay, 1967. Pg. 12.
- (28) Revista Los Nuevos. Editorial Nro. 2, Montevideo, Uruguay, 1920. Pg.3.
- (29) PARRA del RIEGO, JUAN - Himnos del Cielo y de los Ferrocarriles. Tip. Morales, Montevideo, Uruguay, 1925.
- (30) ZUM FELDE, ALBERTO - Op.cit., Tomo III. Pg. 14
- (31) GARET, ENRIQUE - Paracaídas. "La Facultad", Montevideo, Uruguay, 1927.
- (32) ZUM FELDE, ALBERTO - Op. Cit. Pg. 169.
- (33) ORTIZ SARALEGUI, JUVENAL - Palacio Salvo. Barreiro y Ramos. Montevideo, Uruguay, 1927.
- (34) de UNDURRAGA, ANTONIO - Op. Cit. , pg. 148 y ss.
- (35) FERREIRO, ALFREDO MARIO - El Hombre que se Comió un Autobus. Poemas con Olor a Nafta. Cruz del Sur, Montevideo, Uruguay, 1927. Pg. 41.
- (36) PEREDA VALDEZ, ILDEFONSO - La Guitarra de los Negros. Tall. Ricordi, Montevideo, Uruguay y Buenos Aires, Argentina, 1926
- (37) ANONIMO - Aliverti Liquida. Probables autores: participantes del II Salón de "Harte" Ateniense integrado por universitarios del grupo carnavalesco "La Troupe Ateniense". Montevideo, Uruguay, 1932.

Clemente Padín: C. Correo Central 1211, 11000 Montevideo - URUGUAY

Para ESCANER CULTUTRAL, Septiembre del 2000.

Si quieres escribir a [Clemente Padín](mailto:clementepadin@gmail.com) puedes hacerlo a: clementepadin@gmail.com



Esperamos Su Opinión.



¿No está suscrito? Suscribase [aquí](#).

[\[Portada\]](#)·[\[Artículo\]](#)·[\[Entrevista\]](#)·[\[Mirada Impertinente\]](#)·[\[Perfiles Culturales\]](#)·[\[Cine\]](#)·[\[Teatro\]](#)·[\[Arqueo\]](#)·[\[UNIvers\(o\)\]](#)·[\[Poesía\]](#)·[\[Cuento\]](#)
[\[Música\]](#)·[\[Cómic\]](#)·[\[Cine de Animación\]](#)·[\[Reflexiones\]](#)·[\[Crónicas\]](#)·[\[Poiësis\]](#)·[\[Imágenes\]](#)·[\[Columna del Lector\]](#)·[\[Que se Teje\]](#)·[\[Emails\]](#)·[\[Links\]](#)·[\[Números Anteriores\]](#)

**Las opiniones vertidas en Escáner Cultural son responsabilidad de quien las emite,
no representando necesariamente el pensar de la revista.**