



Vanguardia y americanismo

Hidalgo, Borges, Huidobro

Alberto Rodríguez González

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Secretario General

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario de Desarrollo Institucional

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Coordinador de Humanidades

Dr. Domingo Alberto Vital Díaz

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Director

Mtro. Rubén Ruiz Guerra

Secretario Académico

Dr. Mario Vázquez Olivera

Encargado de Publicaciones

Gerardo López Luna

VANGUARDIA Y AMERICANISMO
HIDALGO, BORGES, HUIDOBRO

Alberto Rodríguez González

Vanguardia y americanismo
Hidalgo, Borges, Huidobro



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
MÉXICO 2018

Rodríguez González, Alberto, autor.

Vanguardia y americanismo : Hidalgo, Borges, Huidobro / Alberto Rodríguez González. –
Primera edición.

206 páginas.

ISBN 978-607-30-0274-5

1. Poesía latinoamericana – Siglo XX – Historia y crítica. 2. Hidalgo, Alberto, 1893- – Crítica e interpretación. 3. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 – Crítica e interpretación. 4. Huidobro, Vicente, 1893-1948 – Crítica e interpretación. I. Título.

PQ7082.P7.R59 201

Diseño de la portada: D.G. Marie-Nicole Brutus H.

Primera edición: marzo de 2018

Fecha de edición: 30 de marzo de 2018

DR © 2018 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán

04510, México, Ciudad de México

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Torre II de Humanidades, 8º piso

Ciudad Universitaria, 04510, México, Ciudad de México

Tel.: 56230211 al 13 - Fax: 56230219

<http://www.cialc.unam.mx>

ISBN 978-607-30-0274-5

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

Hacíamos americanismo, y pongo americanismo en minúscula para distinguirlo del gritado Americanismo Oficial, que tan benemérita se ocupa en juntar a todos los imbéciles de América.

RICARDO GÜIRALDES

Entre el criollo del Perú y el criollo argentino no existe diferencia sensible. El argentino es más optimista, más afirmativo que el peruano, pero uno y otro son irreligiosos y sensuales. Hay, entre uno y otro, diferencias de matiz más que de color.

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

ÍNDICE

Un solo <i>Índice</i> y tres proyectos poéticos distintos	11
Vicente Huidobro y la aspiración universalista	
del creacionismo	21
La Poesía soy yo.....	21
Hay que cortarse el cordón umbilical con la patria	26
España no me interesa.....	40
Se debe escribir en una lengua que no sea materna	54
Hidalgo y Borges: una alianza vanguardista	67
Cabecillas de la juventud porteña.....	67
Sincero hasta la grosería... juvenil hasta el arrebato.....	70
Alberto Hidalgo, un poeta menor.....	76
Borges, ¡concédame el honor de volver a admirarlo!.....	84
Hombre de inteligencia filosa	94
Quisiera poner yo unos renglones	97
El vanguardismo criollista de Borges en el <i>Índice</i>	101
Hacíamos americanismo	101
Descubrimiento gozoso de almas y de paisajes	104
El anhelo de recabar un arte absoluto.....	124

Un ultraísmo diferente, medio chirle y dulzón, pero muy criollo	130
Alberto Hidalgo: el americanismo como principio y crisis	151
Siempre son americanos quienes guían el camino	151
Empiezan unos a dar voces nuevas	180
Conclusiones	185
Apéndice	191
El índice del <i>Índice</i>	191
La portada del <i>Índice</i>	194
Bibliografía	195

UN SOLO ÍNDICE Y TRES PROYECTOS POÉTICOS DISTINTOS

Históricamente las letras americanas han experimentado la necesidad de establecer una literatura que en su originalidad exprese la singularidad del espacio americano y sea capaz al mismo tiempo de establecer un diálogo cosmopolita. Esta búsqueda formal y temática ha marcado de tal forma las expresiones literarias del continente que Octavio Paz afirma que la historia de las literaturas americanas es la historia de las relaciones que escritores y escritoras establecen con el espacio americano, pero “asimismo con el espacio en que nacieron y crecieron las palabras que hablamos”. Desde su origen mismo, las letras americanas, agrega el Nobel mexicano, sufren la tensión generada por su condición: ser una literatura escrita en una “lengua traslapada”.¹ Desde la perspectiva de Paz, las letras americanas han enfrentado como su sino la necesidad de resolver dicho estado problemático, y así ha sucedido desde las primeras manifestaciones de las letras continentales, con Sor Juana a la cabeza, hasta las recurrentes oleadas de generaciones y tendencias estéticas, del romanticismo a la época

¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, México, Seix Barral, 1991, p. 199.

contemporánea, pasando por el modernismo y, por supuesto, las vanguardias estéticas.

Cada época literaria ha enfrentado el problema desde su condición histórica específica y desde el debate y la reflexión han construido cada cual su propuesta. Gracias a estos debates, paralelamente a los productos netamente literarios se desarrollan en cada época intensas discusiones acerca de cuáles deberían ser los modos y las formas necesarios o deseables para producir una literatura *americana*.

Hacia finales de la segunda década del siglo xx, cuando comienzan a llegar a América Latina con mayor intensidad las noticias de la irrupción de las estéticas de ruptura gestadas en Europa —lo que ahora conocemos genéricamente con el nombre de vanguardias—, muchos de los jóvenes escritores y artistas desean incorporarse a esos discursos que combativamente llamaban a una renovación estética y comienzan a incorporarlos a sus prácticas. Sin embargo, estas apropiaciones no se hacen de manera mecánica, como durante mucho tiempo se afirmó, sino que van acompañadas de intensos debates y exploraciones conceptuales acerca de la forma que dichas propuestas renovadoras podían o debían adoptar en tierras americanas, además de cuestionar si eran adecuadas o no para una expresión *auténticamente americana*. Incluso, como se verá más adelante, algunas voces afirmaban que la única opción para una renovación estética en lengua española sólo podría surgir del continente americano.

En los diferentes países de América Latina, los jóvenes escritores que se suman a la *nueva sensibilidad* encuentran en estos nuevos modos de expresión una seña de identidad común, más allá de las fronteras nacionales, y a través del intercambio de colaboraciones rápidamente establecen redes de comunicación para conformar una comunidad conspicua y bien diferenciada.

Esta comunidad forjada en la literatura detonará el optimismo de que viejos anhelos de fraternidad transformadora pueden al fin cumplirse en ese momento. Así, por ejemplo, para finales de 1924, José Carlos Mariátegui considera que la propagación de la idea de

que existe ya una literatura netamente americana será la base para una efectiva unión latinoamericana, pues afirma: “Los pueblos de la América española se mueven, en una misma dirección. La solidaridad de sus destinos históricos no es una ilusión de la literatura americanista”.²

Mariátegui considera en ese entonces que si bien es cierto que en Latinoamérica (o la América indo-española, como él la llama), no existen las condiciones materiales que permitan la unión entre las diferentes naciones latinoamericanas, como son un intenso intercambio comercial y una infraestructura adecuada, semejante a lo sucedido con la unificación alemana, sí existe en cambio una producción literaria que comparte rasgos comunes, la cual sería la base para una incipiente unión, ello, a pesar de que la construcción de una cultura americana sea una tarea aún por realizar:

Es absurdo y presuntuoso hablar de una cultura propia y genuinamente americana en germinación, en elaboración. Lo único evidente es que una literatura vigorosa refleja ya la mentalidad y el humor hispanoamericanos. Esta literatura —poesía, novela, crítica, sociología, historia, filosofía— no vincula todavía a los pueblos; pero vincula, aunque no sea sino parcial y débilmente, a las categorías intelectuales.³

Aunque Mariátegui ubica este impulso de unión originalmente en una generación anterior, a través de las figuras de intelectuales como Sarmiento, Martí, Montalvo, y escritores como Darío, Lugones, Silva, Nervo y Chocano, aventura que será en la generación más joven donde el anhelo cristalizará, porque, afirma:

Nuestro tiempo, finalmente, ha creado una comunicación más viva y más extensa: la que ha establecido entre las juventudes hispanoame-

² José Carlos Mariátegui, “La unidad de la América indo-española”, en *Variaciones*, Lima, 6 de diciembre, 1924. En José Carlos Mariátegui, *Ensayos*, Barcelona, Red Ediciones, 2016, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 20.

ricanas la emoción revolucionaria. Más bien espiritual que intelectual, esta comunicación recuerda la que concertó a la generación de la independencia. Ahora como entonces la emoción revolucionaria da unidad a la América indo-española.⁴

Ciertamente esta comunicación “viva y extensa” se traduce en un intenso intercambio colaborativo entre los jóvenes vanguardistas que tiene en las revistas literarias de todo el continente su parte más visible y más estudiada. Una muestra de este esquema colaborativo es el nexo generado entre las antípodas de la Ciudad de México y Buenos Aires, cuando el mexicano Manuel Maples Arce, cabecilla del grupo estridentista, publica en las páginas de su revista *Irradiador* al joven Jorge Luis Borges,⁵ entonces líder del ultraísmo porteño; mientras que el argentino reseña el poemario *Andamios interiores* de Maples Arce, en su revista *Proa* (primera época).⁶ Es precisamente la revista *Proa* en su segunda época (1924-1926) el paradigma de las revistas vanguardistas que acogen en sus páginas un intenso intercambio creativo e intelectual entre los protagonistas de las vanguardias literarias en Latinoamérica,⁷ como sucedería más adelante también con las revistas peruanas *Amauta* (1926-1930) dirigida por el propio Mariátegui o la emblemática *Boletín Titikaka* (1926-1930),⁸ entre otras.

Sin embargo, las revistas no son el único vehículo a través del cual se efectúa el diálogo y comunicación entre los jóvenes

⁴ *Loc. cit.*

⁵ Se trata del poema “Ciudad”, que aparece en el número 1 de la revista, septiembre 1923, en *Irradiador. Revista de vanguardia*, edición facsimilar, pres. de Evodio Escalante y Serge Fauchereau, México, UAM-I, 2012.

⁶ La reseña titulada “Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, México, 1925”, se recoge en el libro *Inquisiciones* de 1925. Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, México, Seix Barral, 1994, pp. 129-132.

⁷ Para una ponderación extensa de *Proa*, *cfr.* Rose Corral y Anthony Stanton, “Entre vanguardia y modernidad”, en *Proa, 1924-1926, 2ª época*, edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011, pp. 15-55.

⁸ *Boletín Titikaka (1926-1928)*, edición facsimilar, Dante Callo [ed.], Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 2004.

adeptos a las vanguardias, pues existió otro producto que no sólo se ofrecería como espacio para ese diálogo colaborativo, sino que buscaba erigirse como la constatación misma de esa unión e identidad entre los jóvenes poetas latinoamericanos. Se trata del *Índice de la nueva poesía americana*, que aparece hacia finales del mes de julio de 1926 en Buenos Aires, bajo el sello de la Sociedad de Publicaciones El Inca. El *Índice* incluye un prólogo dividido en tres pares, cada uno firmado por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, en ese orden, y presenta una selección de 62 poetas procedentes de nueve países latinoamericanos, con lo cual marcará un hito como la primera y, por varios decenios, única recopilación de la poesía de vanguardia latinoamericana.⁹

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; los poetas chilenos adherentes al manifiesto *Rosa Náutica* y los criollistas uruguayos; también encontramos a algunos de los futuros poetas mexicanos del grupo Contemporáneos y a los rijosos exponentes de la vanguardia peruana agrupados en la iconoclasta revista de cuatro nombres: *Trampolín*, *Hangar*, *Rascacielos* y *Timonel*. Concurren, entre otros, los jovencísimos Pablo Neruda, Salvador Novo y Luis Vidales, los ya no tan jóvenes José Juan Tablada y Macedonio Fernández, además de dos mujeres: Magda Portal y Nora Lange.

Convocar a esta asamblea de poetas se trata de un logro evidente y así es recalcado en las reseñas que dan cuenta de la publicación. Desde México, en su número 8, de noviembre de 1926, la revista *Horizonte*, órgano de la vanguardia estridentista, daba cuenta de la aparición de la obra y destacaba: “Es la primera vez que se pueden reunir todos los poetas de América —en habla es-

⁹ 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 y Venezuela. Ver la lista completa de autores en el apéndice.

pañola— en un libro unido. [...] Sesenta y dos poetas de todo el Continente de habla española, todos llenos de una seguridad de vida presente, algunos geniales”.¹⁰ Ese mismo mes de noviembre, más al sur, desde Perú, la poeta Magda Portal también hace eco de la aparición de la antología poética y la señala como un “hermoso volumen de poemas, los más tallados en belleza”, donde “la nueva poesía de Latinoamérica ha unido sus manos cerebrales en fraternidad excepcional”.¹¹

Los comentarios de la revista *Horizonte* y de Magda Portal muestran que la recepción inmediata del *Índice* destacaba dos elementos fundamentales, por un lado, el logro de convocar al conglomerado de poetas de la América de habla española y, por otro, el hecho de que se trata de aquellos autores comprometidos con esa “nueva poesía” regida por la “vida del presente”. Las reseñas ven pues en esta antología la posibilidad de ubicar una identidad común entre los poetas de la América de habla española, una identidad cuya seña de reconocimiento es la escritura de una *poesía americana*, que es, además, *nueva* y hecha para el *presente*.

Por su parte, desde el otro lado del océano Atlántico, en España, el poeta ultraísta Guillermo de Torre revela quizá ya sus futuras orientaciones críticas y celebra la aparición de la antología americana al ponderar la utilidad que tendría como guía para ubicar las geografías y modos en que la renovación estética se expresaba en tierras lejanas a las europeas, pues supone que:

¹⁰ Magda Portal, “Notas, libros y revistas”, en *Horizonte*, núm. 8, Xalapa, noviembre de 1926, p. 63. En *Horizonte (1926-1927)*, [edición facsimilar], Xalapa, FCE/INBA/Universidad Veracruzana, 2011, p. 431.

¹¹ Magda Portal, “*Índice de la nueva poesía americana*. Huidobro e Hidalgo”, en *Diario El Comercio, Edición de la tarde*, Lima, sábado 13 de noviembre, 1926. En Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006, p. 280. En su reseña al *Índice*, Magda Portal no deja de emitir ciertas críticas a la obra, reclama la escasa representación de las mujeres y apunta: “Pero faltan tres nombres de mujeres: Marfa Rosa Gonzáles [sic], María del Mar y Mariblanca Sabas Alomá.”

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.¹²

La temprana apreciación de Guillermo de Torre acierta al poner en relieve la importancia que para la comprensión del fenómeno vanguardista y su proceso de aclimatación a tierras americanas tendría esta antología. Ciertamente, con su nómina de invitados, es evidente que el *Índice de la nueva poesía americana* es un título fundamental en la comprensión del desarrollo de los vanguardismos en Latinoamérica, pues a partir de él se podría dibujar el mapa de los grupos y personalidades que participaron en estos movimientos de ruptura, además de establecer las líneas estéticas y conceptuales de los debates que les dan forma.

No obstante su evidente trascendencia, tanto como hecho editorial y como fuente de información, el *Índice* permaneció varias décadas en la penumbra y si bien a partir de las primeras evaluaciones críticas sobre la vanguardia latinoamericana iniciadas a mitad de los años sesenta la antología comenzó a hacerse visible dentro del *corpus* vanguardista, apenas hasta 2005 se pueden ubicar investigaciones dedicadas a ella,¹³ y no obtiene una modesta reedición de 500 ejemplares hasta 2007.¹⁴

Dada su dimensión continental y el cúmulo de poetas convocados, la variedad de sus procedencias y adscripciones estéticas, el *Índice de la nueva poesía americana* bien merecería reiterados y constantes abordajes críticos desde diversas perspectivas. Y aun-

¹² Guillermo de Torre, “*Índice de la nueva poesía americana*”, en *Revista de Occidente*, vol. XV, núm. 44, Madrid, febrero de 1927, pp. 269-273. En Sarco, *op. cit.*, p. 261.

¹³ Entre estos trabajos pioneros debe destacarse la labor de Carlos García, especialmente “El *Índice* de Hidalgo”, en Sarco, *op. cit.*, pp. 219-255.

¹⁴ *Índice de la nueva poesía americana*, con prólogo de Mirko Lauer y colofón de Mario Montalbetti, Lima, 2007.

que ciertamente este *Índice* brinda múltiples provocaciones a la investigación literaria, su misma riqueza y alcances obligan a limitar la perspectiva de estudio.

Desde esta consideración adquiere especial relevancia la citada afirmación de Octavio Paz, pues efectivamente el estudio inicial del *Índice* no podría soslayar el enorme peso que en su génesis habría tenido precisamente el problema de la noción de lo americano, por ello la propuesta es iniciar su estudio desde los ejes conceptuales que habrían motivado la construcción de una obra de estas características, a fin de establecer que la noción de americana postulada desde su título estaba lejos de presentar un carácter unitario para los diferentes actores de la vanguardia latinoamericana de mitad de los años veinte del siglo pasado.

Desde esta posición, al proponer el estudio de esta obra pueden entonces formularse una serie de preguntas concretas: ¿Por qué, para qué y para quién elaborar una selección *americana*, de *nueva* poesía? ¿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 latinoamericanos de los años 20, tanto en su dimensión grupal como en la esfera individual de los diferentes actores involucrados en su factura? ¿Qué novedades puede aportar este *Índice* acerca de las tres figuras literarias involucradas en la redacción del prólogo: Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges?

En la medida en que se anuncia como una obra americana, vale la pena también preguntarse si acaso los supuestos autores de la antología se asumen de la misma manera como poetas americanos. ¿Acaso desde la perspectiva de cada uno de los autores de la selección existe algo así como una *poesía americana*? Y, si es así, ¿qué define como tal a esta poesía? Por otro lado: ¿De dónde le viene lo *nuevo* a este cúmulo de poetas representados en el *Índice*? ¿Qué relación existe para los autores de la selección entre la identidad americana de las y los poetas incluidos y la idea de nueva poesía? ¿Son igualmente *nuevos* y *americanos* los textos de Macedonio Fernández que los de José Juan Tablada o los de Magda Portal?

El punto de partida se finca en la consideración de que la edición del *Índice* significa en sí misma una reivindicación de la originalidad y calidad superior 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 veinte 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 literarios individuales de Hidalgo, Huidobro y Borges, 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 diversos proyectos culturales de ese conglomerado que hoy llamamos vanguardia latinoamericana. Ahondar en los entresijos y marasmos de cada personalidad permitirá perfilar un panorama generacional del desarrollo de los grupos y personalidades involucrados en la conformación de la vanguardia latinoamericana, con el objetivo de visualizarla 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, e 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.

En primera instancia, se 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 latinoamericano hacia mitad de los años veinte, 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 con que uno y otro poeta entiende la noción de *americano* y cómo dichas particularidades se expresan en los programas poéticos de cada cual y sus repercusiones en la confección del *Índice de la nueva poesía americana*, para finalmente contribuir así a dibujar una cartografía más precisa, una postal aérea y retrato de familia del momento mismo en que las vanguardias hacen erupción en el continente americano.

VICENTE HUIDOBRO Y LA ASPIRACIÓN UNIVERSALISTA DEL CREACIONISMO

LA POESÍA SOY YO

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 denunciar 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”.¹

¹ Jean Emar, “Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925”, en *La Nación*, Santiago, 29 de abril, 1925, en René de Costa [coord.], *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1976, p. 80. 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

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 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” y “La Poesía soy yo”, son algunas de las afirmaciones que ilustran el carácter “autárquico”² que para esa época tomaba la obra del poeta chileno.

Es en esta etapa de la biografía de Vicente Huidobro, caracterizada por una visión individualista y autárquica, así como por un desprecio manifiesto por las letras americanas, cuando hacia finales de julio de 1926 aparece en Buenos Aires el *Índice de la nueva poesía americana*. La observación viene al caso en el contexto de la incógnita sobre la autoría de la selección y el nivel de participación de cada uno de los prologuistas en la elaboración de la selección de poetas y la edición de la obra misma, pues, aunque convencionalmente se asumía que los tres autores que firman el prólogo fueron quienes realizaron en conjunto la selección de la obra, estudios recientes ponen en duda esta creencia.

Al respecto, es necesario recordar que para el crítico Carlos García, la historiografía de la literatura latinoamericana ha atri-

a despuntar hasta los años treinta, 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.

² 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 autor chileno “delataba por el título su posición al estado de cosas, en lo moral y literario predominantemente, a que se enfrentaba el poeta. Desde el punto de vista de la biografía este libro es interesante 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”, en Costa, *op. cit.*, p. 51.

buido erróneamente la autoría de la selección a los tres autores del prólogo, pero en realidad, “la antología fue seleccionada exclusivamente por Hidalgo. La participación de Borges se redujo a un prólogo, y la de Huidobro, ni siquiera a eso”.³ Desde esta perspectiva y con la intención de negar cualquier participación de Vicente Huidobro en la confección del *Índice de la nueva poesía americana*, García despliega una 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 a 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 sus 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 que 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 obra, 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 de 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 “Ma-

³ Carlos García, “El *Índice* de Hidalgo”, en Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006, p. 219.

nifeste 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*.⁴ 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 del manifiesto y que a la letra reza: “A los verdaderos poetas, fuertes y puros, a todos los espíritus jóvenes, agenos [sic] a bajas pasiones, que no han olvidado que fué mi mano la que arrojó las semillas”.⁵

El dato aportado por Borges podría ponerse en duda al suponer que la memoria traicionaría al ya entonces anciano escritor,

⁴ René de Costa, “Militancia vanguardista del primer Borges: 1920-1925”, en Sonia Mattalia [coord.], *Borges, entre la tradición y la vanguardia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 65 y 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.

⁵ Vicente Huidobro, *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926, p. 10.

pues hasta donde se sabe, no existen registros de la citada cena que, como es de suponerse dada la nómina de autores convocados, habría sido un suceso digno de atención por parte de la prensa argentina. En cuanto al epígrafe, no existe ningún dato sobre su procedencia.

A fin de explorar las conexiones entre la genealogía de la obra y los paradigmas que intervienen en la construcción del canon de la literatura latinoamericana, vale la pena preguntarse si además de los aspectos biográficos 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 una selección de nuevos poetas americanos, como lo es el *Índice*. Con el objeto de 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 veinte, 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 la manera en que 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 único líder de los poetas que se sumen a la nueva estética, paralelamente, se verá que el anhelo cosmopolita del chileno se contraponen a cualquier ánimo por exaltar la calidad y especificidad de la poesía americana.

HAY QUE CORTARSE EL CORDÓN UMBILICAL CON LA PATRIA

En el ya citado libro *Vientos contrarios*, Vicente Huidobro, además de hacer una apología de su singularidad como poeta de la excepción, ofrece una ilustrativa síntesis de cuál había sido el derrotero progresivo de sus ambiciones literarias y relata:

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”.⁶

A partir de esta síntesis, es posible colegir cuál era para Huidobro 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.

⁶ Vicente Huidobro, “Vientos contrarios” (Primera parte), en Vicente Quirarte [selec. y pról.], *Poética y estética creacionista*, México, UNAM, p. 220.

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 existentes en cada una de las esferas que pretendía conquistar, entonces el derrotero de este plan sería visible tanto en las opiniones críticas del poeta, como en las características y alcances de sus empresas editoriales de los años veinte.

Una muestra de la estrategia señalada radica en 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 sus coterráneos y lamenta: “¡Ah! Si en Chile no se temiera tanto al ridículo”.⁷ 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.

Cierto que en este país todavía se trilla a yeguas. Pero no importa. Ya algunos admiten maquinarias modernas y aprenden a manejar herramientas europeas.⁸

⁷ Vicente Huidobro, “El arte del sugerimiento”, en *Obra selecta*, selec., pról., notas, cron. y bibliografía de Luis Navarrete Orta, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 283.

⁸ *Loc. cit.*

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 Europa⁹ 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 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 y 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”.¹⁰

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.

Para ese entonces, entre las amistades literarias de Huidobro estaban los escritores franceses 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 latinoameri-

⁹ Sigo la cronología presentada en *Poesía, Revista ilustrada de información poética*, Madrid, Ministerio de Cultura de España, núms. 30, 31 y 32, número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, 1989.

¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

cano, 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 en América. Según se desprende de los documentos disponibles, Huidobro se habría mostrado 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.¹¹ 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.¹²

¹¹ Una labor similar realizaría casi un año después Jorge Luis Borges al publicar una selección de poetas argentinos contemporáneos con el título “La lírica argentina contemporánea” en el número 36, diciembre de 1921, de la revista madrileña *Cosmópolis*, en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, Barcelona, Emecé, 1997, pp. 132-141. El interés de Borges por realizar su propia selección y antología de poetas se revisa en el capítulo “El vanguardismo criollista de Borges en el *Índice*”.

¹² Paul Dermée, París, 30 de abril, 1920, en *Poesía, Revista ilustrada de información...*, p. 138.

Pese al supuesto interés de Huidobro en la propuesta de los editores de *L'Esprit*, Volodia Teitelboim refiere en su biografía sobre el poeta 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”.¹³

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 langue espagnole d'aujourd'hui. Lettre ouverte à Paul Dermée”,¹⁴ pero al contrastar el contenido del artículo con las especificaciones de Dermée, es evidente que el chileno no cumple con los puntos señalados 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”,¹⁵ 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.¹⁶

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

¹³ Volodia Teitelboim, *Huidobro. La marcha infinita*, México, Hermes, 1996, p. 78.

¹⁴ Vicente Huidobro, “La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui. Lettre ouverte à Paul Dermée”, en *Obra poética*, Madrid, FCE, 2003, pp. 1299-1301.

¹⁵ Gabriele Morelli, *Vicente Huidobro. Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008, p. xvii.

¹⁶ *Loc. cit.*

en lengua española”, pues él “se encuentra muy poco al corriente de lo que pasa en América Latina y en España”.¹⁷ Enseguida, Huidobro explica que en América se pueden distinguir sólo dos nuevas tendencias literarias: el creacionismo y el imaginismo (“imagistes”).¹⁸

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

¹⁷ Huidobro, *op. cit.*, pp. 1299-1301. Original en francés, la traducción es mía.

¹⁸ 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”. Sin embargo, es necesario puntualizar que la interpretación de Goic contraviene la advertencia del propio Huidobro, quien admite no estar al corriente de la actualidad de la literatura en español que se hace en Latinoamérica; por otro lado, la primera obra representativa de los imaginistas chilenos es el poemario *Barco ebrio* de Salvador Reyes que no se publica sino hasta 1923, es decir, tres años después de la carta abierta de Huidobro. Parece más bien que Huidobro se refiere aquí al grupo imaginista de habla inglesa, pues en una entrevista que 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 aquellas declaraciones a Ángel Cruchaga, “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 (al grupo creacionista)” y que iba a “traducir a su idioma natal mi libro *Horizon carré*”. Ángel Cruchaga Santa María, “Conversando con Vicente Huidobro”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 31 de agosto, 1919, en Huidobro, *op. cit.*, pp. 1635-1639.

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”.¹⁹ Y cuando menciona a algún poeta latinoamericano, Huidobro se refiere brevemente a Ángel Cruchaga, el cual,

¹⁹ Huidobro, “La littérature de langue espagnole...”, 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 sus 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. Al respecto se pueden aventurar dos especulaciones. La primera es que Huidobro asumiría que al existir un escritor argentino entre el grupo ultraísta español (Borges), puede hablarse de un ultraísmo argentino; la otra es que se refiera a otro grupo ultraísta. En el primer 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 rechazaba la afirmación de Huidobro de que en Argentina existiera en ese momento algo así como un grupo ultraísta, pues en carta a Maurice Abramowicz, fechada el 1 de noviembre de 1920, 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 Carlos García, *Vicente Huidobro y Alfonso Reyes Correspondencia 1914-1928*, México, El Colegio Nacional, 2005, p. 82 (en francés en el original, la traducción es mía). La segunda especulación es que Huidobro hace referencia a la publicación de una poco conocida revista argentina de título *Los raros. Revista de orientación futurista*, con fecha de publicación de 1º de enero de 1920, en la cual su director, Bartolomé Galíndez, publica un largo ensayo sobre las nuevas tendencias artísticas y al final del cual celebra la aparición del *Ultra* en España, además de presentar una breve antología de poetas entonces ultraístas, como Isaac del Vando Villar y Gerardo Diego, con lo cual se anticipa a la difusión que Borges haría de este grupo. Cfr. Adolfo Prieto, “Una curiosa revista de orientación futurista”, en Óscar Collazos

dice, es un poeta creacionista de quien “acabo de publicar en París su libro *Le bois promis*”. Pero aun 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.²⁰

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*).²¹

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 creacionista y, en ese caso, lo importante no es la lengua en que

[ed.], *Los vanguardismos en la América Latina*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1977, pp. 59-68.

²⁰ El dato lo aporta Cedomil Goic en la nota 6 al artículo de Huidobro, *Obra poética*, p. 1376.

²¹ Huidobro, *op. cit.*, p. 1301.

escriban —español y francés parecen intercambiables— sino que sean creacionistas.²²

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

²² 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”. Ángel Cruchaga Santa María, *op. cit.*, p. 1639. 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, además, 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”.

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 verdadero patriotismo: dolerse de los defectos, llorar sobre los vacíos y anhelar y luchar para extinguir esos defectos y esos huecos.²³

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.²⁴

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 dis-

²³ Alberto Rojas Jiménez, “Vicente Huidobro: París 1924”, en 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.

²⁴ *Ibid.*, p. 75.

curso 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 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.²⁵

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”.²⁶

²⁵ Vicente Huidobro, París, julio de 1924, en Vicente Huidobro y María Luisa Fernández, *Epistolario 1924-1941*, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos/LOM Ediciones, 1997, p. 31.

²⁶ Jean Emar, “Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925”, en *La Nación*, Santiago, 29 de abril de 1925, en Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo...*, p. 80.

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”.²⁷

En la misma entrevista, Huidobro hace extensiva su mala opinión de la poesía chilena a todo el panorama de la cultura sudamericana. Así, cuando el entrevistador le pide hablar de 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 sudamericanas es que ellas se arrastran peniblemente [sic] tras las europeas”.²⁸ Lamentablemente, dice, los sudamericanos 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 sudame-

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

²⁸ *Ibid.*, p. 80.

ricanas 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!”.²⁹

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 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: “Me reconcilia Ud. con Chile y con toda América, me pone optimista respecto a nuestra raza. Pienso acaso haya otros, acaso puedan nacer otros”.³⁰

A pesar de su entusiasmo, el autor de *Horizon carré* mantiene 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 injus-

²⁹ *Ibid.*, p. 81.

³⁰ Vicente Huidobro, carta a Rosamel del Valle, París, 23 de noviembre de 1930, en 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, no obstante, por el contexto de la misiva, se infiere que antes de 1930, Huidobro desconocía la obra de Rosamel del Valle.

tamente 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.³¹

Como se ve, Huidobro aprovecha la misiva para dar un par de picotazos a Gabriela Mistral y a Pablo Neruda,³² además de reiterar la pobreza de la lírica americana. Adicionalmente, es destacable que al deplorar la mala poesía, la compara negativamente con las canciones del 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. Usted sabe que yo no digo estas cosas por patriotismo, ni creo en patriotismos, sobre todo en este terreno.³³

³¹ *Loc. cit.*

³² 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: “Sobre Huidobro y Neruda”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 106 y 107, enero-junio de 1979, pp. 379-386; “El Neruda de Huidobro”, en www.neruda.uchile.cl, Universidad de Chile, y *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, FCE, 1984, pp. 108-110, todos de René de Costa.

³³ Vicente Huidobro, “Carta a Rosamel del Valle”, París, 23 de noviembre de 1930, en Huidobro, *Obra poética*, p. 1670.

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.

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 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”.³⁴ En el mismo tono reproductorio, unos meses antes de la publicación del artículo, ya Huidobro había calificado al ultraísmo de “locura infantil”.³⁵

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, aun 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 *élite* [sic]”, pues el

³⁴ Vicente Huidobro, “La littérature de langue espagnole”, en *Obra poética*, p. 1299.

³⁵ Vicente Huidobro, borrador de carta a Joaquín de la Escosura, París, enero de 1920, en *Poesía, Revista ilustrada de información poética*, p. 142.

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.³⁶

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*, 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.³⁷

Aquí encontramos la misma lógica que Huidobro había usado en anteriores expresiones críticas sobre la poesía: lo importante

³⁶ Vicente Huidobro, “Carta a Alfonso Reyes”, Santiago, 6 de abril de 1916, en Vicente Huidobro y Alfonso Reyes, Carlos García [ed.], *Correspondencia 1914-1928*, México, El Colegio Nacional, 2005, p. 26.

³⁷ Vicente Huidobro, “Espagne”, en *L'Esprit Nouveau*, núm. 18, París, noviembre de 1923, en Vicente Huidobro, *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, p. xviii. Original en francés, la traducción es mía.

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 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.³⁸

³⁸ Vicente Huidobro, "Carta a Juan Larrea y Gerardo Diego", 18 de mayo de 1922, en *ibid.*, pp. xxiv.

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”.³⁹

Pero si al inicio de la década de los años treinta del siglo pasado 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”,⁴⁰ no sucede lo mismo en su juicio sobre la lírica 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

³⁹ Vicente Huidobro, “Carta a Juan Larrea”, 5 de julio de 1935, en *ibid.*, p. xix. Nótese además cómo Huidobro usa el nombre de otro país americano, Bolivia, como aquello intelectualmente deleznable.

⁴⁰ Vicente Huidobro, “Carta a Rosamel del Valle”, París, 23 de noviembre de 1930, en Huidobro, *Obra poética*, p. 1670.

o humedad de cementerios. Por eso la literatura española tiene tan poca vida”.⁴¹

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 Latinoamérica 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.

¿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 repuesta 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 veinte, la situación cultural de Chile y América era en general desastrosa y poco esperanzadora. Las acerbos 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

⁴¹ “Entrevista a Vicente Huidobro”, sin firma, en *La Nación*, Santiago, 28 de mayo, 1939, en Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo...*, p. 85.

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”.⁴² 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 veinte, 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 veinte como la mejor en habla castellana no es una impostación nacionalista, pues aclara: “Ud. sabe que yo no digo estas cosas por patriotismo, ni creo en patriotismos, sobre todo en este terreno”.⁴³ 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 encontramos pocos o nulos rastros del tema, 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, los peruanos Raúl Haya de la Torre y 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.⁴⁴ 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:

⁴² Alberto Rojas Jiménez, “Vicente Huidobro: París, 1924”, en Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo...*, pp. 74 y 75.

⁴³ Vicente Huidobro, “Carta a Rosamel del Valle”, París, 23 de noviembre, 1930, en *Obra poética*, p. 1670.

⁴⁴ 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 Raúl Haya de la Torre, *Obras completas*, p. 120.

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.⁴⁵

Si bien César Vallejo omite pronunciarse sobre la postura del chileno, la polémica es avivada por el también peruano José Carlos Mariátegui, 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 aserción 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.

⁴⁵ César Vallejo, “Montaigne sobre Shakespeare”, en *Mundial*, Lima, núm. 334, 5 de noviembre, 1926. En César Vallejo, *Artículos olvidados*, Lima, Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1960, p. 126.

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.⁴⁶

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.

Al respecto, 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. 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”.⁴⁷

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 es-

⁴⁶ José Carlos Mariátegui, “Arte, revolución y decadencia”, en *Amauta*, Lima, núms. 3 y 4, 1926, en Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 195.

⁴⁷ Luis Navarrete Orta, “Huidobro: la lucha entre el juego y el fuego”, en Vicente Huidobro, *Obra selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. xli.

téticos-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.⁴⁸

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.⁴⁹ 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):

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

⁴⁸ *Ibid.*, p. XLII.

⁴⁹ Paulina Cornejo, “Cronología huidobriana”, en Ana Pizarro, *Sobre Huidobro y las vanguardias*, Santiago, Universidad de Santiago, 1994, pp. 101-103.

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.⁵⁰

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, 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:

Que este diario sea una bandera bajo la cual vengán 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

⁵⁰ Vicente Huidobro, "Nuestra barricada", en *Total*, núm. 1, 1936, en René de Costa, *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, FCE, 1984, p. 32.

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.⁵¹

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 veinte 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.⁵²

Otro aspecto a destacar en el discurso político que para mitad de los años veinte 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*:

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 de-

⁵¹ Vicente Huidobro, *Acción*, núm. 1, 5 de agosto, 1925, en *ibid.*, p. 28.

⁵² Vicente Huidobro, “Carta a Rosamel del Valle”, París, 23 de noviembre de 1930, en Vicente Huidobro, *Obra poética*, p. 1670.

jará también atrás, como nos dejará Colombia, que se está llenando de inmigrantes europeos.⁵³

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”.⁵⁴

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 treinta, es decir, cuando la biografía de Huidobro ofrece un visible viraje hacia la militancia política de izquierda. En esta época, quizá influenciado por el 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.⁵⁵

⁵³ Vicente Huidobro, “Balance patriótico”, en *Acción*, núm. 4, 8 de agosto, 1925.

⁵⁴ *Loc. cit.*

⁵⁵ El referido manifiesto habría sido publicado en la revista barcelonesa *Europa*, la referencia la tomo de la revista *Poesía. Revista ilustrada de información*

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”.⁵⁶

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 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, pues:

América debe ser el campeón del internacionalismo en estos tiempos de confusiones y regresiones. Lo creo firmemente y quiero repetirlo

poética, núms. 30, 31 y 32, Madrid, Ministerio de Cultura de España, 1989, 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.

⁵⁶ Vicente Huidobro, “América para la humanidad. Internacionalismo y no americanismo”, en *La Opinión*, Santiago, 3 de junio, 1938, en *Obras completas*, Santiago, Andrés Bello, 1976, p. 880.

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.⁵⁷

En suma, es en la década de los treinta, 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 una vocación universalista que trascienda distinciones de raza o fronteras.

Esta breve revisión nos muestra a un Vicente Huidobro que hacia mitad de los años veinte, 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. En esa época, el poeta chileno asegura que dichas actitudes se tratan de una manifestación exclusivamente estética y no deben confundirse con una postura antipatriota, pues él es un ciudadano chileno orgulloso de su país. En este sentido, las posturas políticas de Huidobro expresan un nacionalismo militante que quiere ver a la nación chilena sobrepujando a sus vecinos americanos. Es decir, para mitad de los años veinte, Huidobro desea ver a un Chile que despunte por encima de sus vecinos menos desarrollados como Bolivia o Colombia y no es perceptible en su discurso alguna idea de integración o colaboración regional, sino más bien se trasluce la idea de competencia. Posteriormente, ya entrados los años treinta, el discurso de Huidobro con respecto a la situación política en América se modifica y, entonces sí, expresa su fe en un futuro en que a través de la unión entre los países americanos, el continente se convierta en faro de la humanidad, pero alerta

⁵⁷ *Loc. cit.*

sobre que este liderazgo debe evitar el fantasma de los falsos nacionalismos y construirse sobre valores universales.

Como se ve, aparentemente, la idea de fraternidad universalista aparece en Huidobro a partir de sus simpatías hacia el internacionalismo socialista, al menos en el plano político. No obstante, el concepto de universalismo, como opuesto a la idea de americanismo o hispanoamericanismo, está presente ya en el discurso poético del chileno, noción que incluso será fundamental en la construcción de su creacionismo.

SE DEBE ESCRIBIR EN UNA LENGUA QUE NO SEA MATERNA

Para entender mejor la tensión entre el discurso nacionalista en lo político, pero antiamericano y de aspiraciones universalistas en lo estético que Huidobro exhibe hacia mitad de los años veinte, 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 partícipe de la cultura occidental de raíz europea, circunstancia que moldeará una relación problemática con conceptos como patria, identidad nacional, americanismo y cosmopolitismo.

Como afirma Octavio Paz en la obra ya citada, 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. En este contexto, 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, conflicto expresado correlativamente como el debate entre la necesidad de adoptar un estilo literario coloquial-autóctono o preferir una forma culta de carácter universal. Por tanto, refiere Paz 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 se orienta mayoritariamente hacia el regionalismo o provincialismo. Frente a la corriente dominante del discurso provincialista, las nuevas promociones de escritores verán en el cosmopolitismo la vía para diferenciarse de la generación anterior, por ello:

[...] 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.⁵⁸

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”.⁵⁹

Como caso paradigmático 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 diferentes “direcciones” que apuntan hacia múltiples paradigmas.

⁵⁸ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, México, Seix Barral, 1991, p. 201.

⁵⁹ Luis Navarrete Orta, “Vicente Huidobro: la lucha entre el juego y el fugo”, en Vicente Huidobro, *Obra selecta*, p. xxii.

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”.⁶⁰

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

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.⁶¹

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 encan-

⁶⁰ Gloria Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, vol. 1, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1990, pp. 41-59.

⁶¹ Ana Pizarro, “El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes”, en Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, pp. 229-248.

tadores artificios de su poesía afrancesada”, pero al mismo tiempo lo reconoce como un “poeta clásico de nuestro idioma”.⁶² 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”.⁶³

Para entender mejor este aparente desarraigo del poeta chileno que lo lleva a evadir los temas localistas y desdeñar ciertas expresiones de la literatura latinoamericana, es importante explorar las teorías poéticas de su época creacionista, en las cuales formula expresamente su renuncia a cualquier localismo literario para buscar en su lugar una voz universal.

Con este ánimo universalista Huidobro declara en el prefacio a *Altazor* su convicción de que “se debe escribir en una lengua que no sea materna”,⁶⁴ 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

⁶² Pablo Neruda, “Búsqueda de Vicente Huidobro”, en *ibid.*, p. 115.

⁶³ Paz, *op. cit.*, p. 201.

⁶⁴ Vicente Huidobro, *Altazor* (1931), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000 (serie Clásicos para Hoy), p. 27.

estéticos”;⁶⁵ posteriormente, en 1925 aparece en Chile una primera versión del señalado “prefacio”.⁶⁶ 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:

En realidad este poema fue empezado en 1918 a [ilegible] raíz de la publicación de *Ecuatorial* (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, 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”.⁶⁷

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

⁶⁵ Rafael Cansinos Assens, “Vicente Huidobro”, *La correspondencia de España*, 24 de noviembre de 1919. Citado según David Bary, “Sobre los orígenes de *Altazor*”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 106 y 107, Pittsburgh, University of Pittsburgh, enero-junio de 1979, p. 114.

⁶⁶ David Bary señala que en 1925 aparece “Altazor. Fragmento de un viaje en paracaídas. Traducción de Juan Emar”, en *ibid.*, 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. *Poesía, Revista ilustrada de información poética*, núms. 30, 31 y 32, Madrid, Ministerio de Cultura de España, 1989, p. 399.

⁶⁷ Vicente Huidobro, *Altazor de puño y letra*, ed., pról. y notas de Andrés Morales, Santiago, Banco del Estado de Chile, 1999, p. 17.

poéticos del chileno, pues desde sus primeros viajes a Europa en 1917 comienza a escribir en francés, aunque un poco balbuciente al principio y con mucha ayuda de su amigo Juan Gris, el pintor español avecindado 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.⁶⁸ 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.

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 potencia universalista, 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 libro *Manifestes* incluye el texto programático titulado “El creacionismo”, donde expone:

Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues

⁶⁸ 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. Cfr. Javier Ortiz García, “Samuel Beckett se traduce a sí mismo”, en *Quaderns. Revista de traducción*, núm. 8, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 73.

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.⁶⁹

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”.⁷⁰

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

⁶⁹ Vicente Huidobro, *Poética y estética creacionistas*, selec. y pról. de Vicente Quirarte, México, UNAM, 1994, pp. 166-168.

⁷⁰ *Loc. cit.*

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”.⁷¹

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.⁷² También resuenan otros proyectos vanguardistas, como la *panlengua* creada por el argentino Xul Solar.

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.⁷³

Por lo tanto, el hecho de que el Huidobro de inicios y mitad de los años veinte 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

⁷¹ Vicente Huidobro, *Mío Cid Campeador* (1929), México, UAM-A, 1997, pp. 20 y 21.

⁷² Walter Benjamin, “La tarea del traductor”, en *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 2008, pp. 119-138.

⁷³ Al respecto es recomendable el trabajo sobre la traductibilidad como parte del proyecto poético huidobriano de Núria D’Asprer, “La traducción como dispositivo ‘creacionista’ en la poética de Vicente Huidobro: el poema-pintado Moulin y sus versiones”, en *Anales de Literatura Chilena*, núm. 16, Santiago, Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile, diciembre de 2011, pp. 95-115.

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 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 y plástica.⁷⁴ 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

⁷⁴ Costa, *Huidobro: los oficios...*, p. 21.

y los otros poetas, respondo aquí: los otros poetas son instrumentos de la naturaleza y yo hago de la naturaleza mi instrumento”.⁷⁵

El resultado es que 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, posteriormente, le dejará en cierta minusvalía cuando se trate de asumir empresas colectivas.

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”.⁷⁶

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

⁷⁵ Citado en *ibid.*, p. 22.

⁷⁶ David Bary, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Valencia, Pre-Textos, 1984, p. 34.

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.⁷⁷

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 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 este 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 evadiera consistentemente cualquier intento por ser encasillado, ya fuera como poeta hispano, americano o chileno y, por tanto, denostara 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 latinoamericano 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

⁷⁷ *Ibid.*, p. 33.

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 treinta, luego de la *conversión* izquierdista de Huidobro, cuando aparezca en el discurso del chileno el encomio del continente americano, al cual exalta como la tierra del futuro, de donde 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 son los aspectos universales de la cultura americana.

Al constatar que para mitad de los años veinte del siglo pasado el discurso poético de Huidobro está dominado por una aspiración universalista, se puede advertir que la idea de conformar una antología poética que entre sus directrices tuviera que mostrar lo mejor de una nueva generación de poetas latinoamericanos, es decir, postular una seña de identidad común entre los jóvenes vanguardistas, iría contra de los propios principios estéticos del poeta.

Así, para Huidobro 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. Así, pues, desde este análisis se puede constatar que difícilmente Vicente Huidobro haya tenido alguna participación en la elaboración del *Índice*, a reserva de los problemas señalados al inicio de este apartado.

Pero si al creacionista Vicente Huidobro no le interesa dar a conocer una joven poesía latinoamericana que desdeña e incluso le niega cualquier asomo de novedad, ¿qué sucede con las otras dos firmas que acompañan al *Índice de la nueva poesía americana* y firman el prólogo: Alberto Hidalgo y Jorge Luis Borges?

Indudablemente, desde la perspectiva histórica actual, resulta enigmático ver en la misma línea los nombres de Alberto Hidalgo y Jorge Luis Borges; incluso, es inevitable preguntarse quién es ese desconocido Hidalgo que firma una obra junto a la gran celebridad de las letras latinoamericanas. Frente a la perplejidad surge entonces la duda sobre cuáles fueron la fuerzas estéticas y políticas que unieron a estos disímiles nombres en una obra tan poco conocida, de la cual poco o casi nada hablaba el mismo Borges.

HIDALGO Y BORGES: UNA ALIANZA VANGUARDISTA

CABECILLAS DE LA JUVENTUD PORTEÑA

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 latinoamericano 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 veinte, ambos escritores compartieron y compitieron por las marquesinas literarias en igualdad de condiciones.

El balance histórico de estos nombres nos deja de un lado al argentino Jorge Luis Borges, confeccionador de perplejas arquitecturas verbales, 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*.

No obstante, una revisión del efervescente panorama cultural de Argentina y Latinoamérica hacia mediados de los años veinte,

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. Así, el *Índice* es sólo uno de los puntos de contacto entre ambos, pues también compartieron posiciones en otras lides vanguardistas, como el original proyecto de la *Revista Oral*. Recuérdese, además, que en algún momento Hidalgo declaró su adhesión a la revista *Proa* en su segunda época, publicación 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*,¹ 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 de los jóvenes poetas de Latinoamérica a fin de insertarlo —e insertarse ellos mismos— en lo que debiera ser el renovado canon del arte americano, proyecto que tomaría forma en el *Índice de la nueva poesía americana*. Quizá como resultado del disparate destino que la fama dedicó a estos 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.

¿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

¹ Jorge Luis Borges, “*Simplismo, poemas inventados*, por Alberto Hidalgo”, en *Proa*, 2ª época, núm. 15, enero de 1925, pp. 52 y 53.

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. Vale pues la pena hacer un recuento de la unión entre tan singulares personalidades.

Una vía de interpretación es considerar 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.

Adicionalmente se puede asumir que la ambición entre ambos escritores por influir decisivamente en el campo cultural de su época les impulsa en la búsqueda de recursos y estrategias específicos para este 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*, empresa que se habría gestado como proyecto compartido, pero en algún momento surge alguna diferencia importante y Borges abandona la tarea, por lo que la obra es finalmente concluida por Hidalgo en solitario y es él quien se encarga de su distribución y promoción.

En este contexto, la edición de una selección de poetas respondería a un doble objetivo común a Hidalgo y Borges. En primera instancia, se trata de impulsar un programa compartido: demostrar que la poesía hecha por los jóvenes vanguardistas de Latinoamérica era superior a la escrita por los poetas españoles y europeos, además de que logra renovar aquella lírica escrita por sus mismos antecesores americanos. Simultáneamente, al aparecer como portavoces de ese colectivo de nuevos poetas americanos a través de la autoría de esta selección de poetas, Hidalgo y Borges buscan expandir a nivel continental la influencia que ambos ejercían ya en el ámbito argentino.

SINCERO HASTA LA GROSERÍA...

JUVENIL HASTA EL ARREBATO

Luego de haber iniciado su carrera literaria en Arequipa y Lima, el peruano Alberto Hidalgo llega a Buenos Aires hacia 1918,² con apenas 21 años y con la intención de quedarse unos meses, pero quizá fascinado por el dinámico ambiente de la ciudad, el joven poeta prolonga la visita y ya no dejará la ciudad; y su estancia se prolonga hasta el año de su muerte, en 1967. Desde la misma Buenos Aires, Hidalgo realiza en 1920 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”.³ La inicial simpatía de Hidalgo sería correspondida por Gómez de la Serna, quien en *La sagrada cripta de Pombo* (1922), refiere que luego de conocer al joven recién llegado, 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”.⁴ Certeramente califica Gómez de la Ser-

² Juan Bonilla, “Alberto Hidalgo, el simplista”, en Alberto Hidalgo, *Poemas simplistas*, Lima, Revuelta Editores, 2011, p. 12. Álvaro Sarco advierte que Hidalgo se vio en la necesidad de salir de su país, pues a raíz de sus furibundos libelos se había hecho de una colección de enemigos poderosos. “Alberto Hidalgo: un incidente de 1960 y sus secuelas”, en Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006, p. 473.

³ Alberto Hidalgo, *Muertos, heridos y contusos*, en Alberto Hidalgo, *España no existe*, selec. y notas de Carlos García, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 21.

⁴ Ramón Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*, citado según extracto reproducido en Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006, p. 177.

na la personalidad de Hidalgo como “grosera sinceridad”, pues en el mismo texto donde el peruano alaba a su colega español, apunta sin rubor en el siguiente párrafo:

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.⁵

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!”.⁶

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

⁵ *Loc. cit.*

⁶ *Loc. cit.*

periódico que no existe”.⁷ 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.

La tertulia de Pombo ciertamente era para entonces la Meca para los jóvenes que hacían del espíritu renovador una profesión de fe. Es así que no resulta extraño que el joven Jorge Luis Borges acudiera a las sesiones pombianas hacia marzo de 1920, y aunque en un principio le desagradó el ambiente un poco estafalario, fue el inicio de una relación con Ramón Gómez de la Serna, relación quizá no exaltada como con Hidalgo, pero que los haría converger en posteriores aventuras literarias, como la revista *Sur* de Victoria Ocampo.⁸

Aunque tanto Hidalgo como Borges concurren a las tertulias ramonianas en Madrid en 1920,⁹ las primeras noticias de su relación datan de algunos años después, cuando en el número 13 de la segunda época de la revista *Proa* (noviembre de 1925), dirigida por Jorge Luis Borges junto con Ricardo Güiraldes, Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz, se publica en las páginas 59 y 60 una

⁷ Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 178.

⁸ Para más detalles de la relación entre Gómez de la Serna y Borges, véase Carlos García, “Ramón y Borges: novedades”, en *Boletín RAMÓN*, núm. 3, otoño de 2001, pp. 45-47. El estudio refiere: “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”.

⁹ Se sabe que también Vicente Huidobro llegó a participar en las reuniones en el Pombo, durante su estancia en Madrid, también por 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 iberoamericanos.

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 Hidalgo.¹⁰

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 caricatura de Hidalgo, firmada por Salguero de la Hanty, lo cual hace suponer que el peruano efectivamente se sumaría a la

¹⁰ *Proa*, 2ª época, núm. 13, noviembre de 1925, p. 60. *Proa 1924-1926*, [edición facsimilar], Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011. Las citas de *Proa* proceden de esta edición, siguiendo la paginación original de la revista.

tripulación de la revista; sin embargo la publicación sobreviviría apenas un par de números más, en los cuales no llega a presentarse 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.¹¹

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

¹¹ *Proa*, 2ª época, núm. 11, junio de 1925, p. 47.

Hidalgo como alma afín a la revista 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 abierta que Güiraldes envía en agosto de 1925 a Valéry Larbaud, donde dice a éste:

¿Peruanos? Entre nosotros está Hidalgo, de quien Ramón trazó en Pombo un jugoso retrato. Personaje movedido 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.¹²

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*.¹³

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*,¹⁴ 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

¹² Carlos García, “Hidalgo y *Proa* (1925)”, en Sarco, *op. cit.*, p. 215.

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ Alberto Hidalgo, *Simplismo. Poemas inventados* (1925), en *Poemas simplistas*, Lima, Revuelta Editores, 2011.

le hace caso”, incluso afirma estar frente a un autor que “ha hecho un libro lleno de felicidad [sic]”.¹⁵

ALBERTO HIDALGO, UN POETA MENOR

Los iniciales elogios de Borges hacia Hidalgo denotarían la buena relación y opinión favorable que aún mantiene con el peruano. Sin embargo, hacia la segunda mitad de 1926, Borges se aleja de las presentaciones de la *Revista Oral* y a diferencia de algunos de sus amigos cercanos no participa en la revista *Pulso*, publicada en 1928, ambos proyectos comandados por Hidalgo. A partir de estos indicios, el investigador Carlos García considera que con la aparición del *Índice* se desata una sostenida enemistad entre Borges e Hidalgo. Como ya apuntamos, según la lectura de García, erróneamente se ha adjudicado a los tres firmantes del prólogo del *Índice* la autoría de la selección de los poemas y la edición del libro, cuando en realidad Huidobro nada tuvo que ver y la participación de Borges se limita a la redacción de su parte de prólogo, pues es Hidalgo el único impulsor del proyecto y quien realiza exclusivamente a selección de autores y poemas incluidos.¹⁶ La razón de la enemistad entre Hidalgo y Borges, afirma García, es que Borges se molesta por los poemas que Hidalgo elige para el *Índice*, pues se trata de poemas que “pertenecían a una etapa superada de su producción”.¹⁷

Como muestra de la señalada enemistad, García advierte que después de la aparición de la antología, los comentarios críticos de Borges denotan su enojo con el peruano. Al respecto cita como

¹⁵ Jorge Luis Borges, “*Simplismo, poemas inventados por Alberto Hidalgo*”, en *Proa*, núm. 15, enero de 1926, pp. 52 y 53. Publicado también en *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Emecé, 1997, pp. 236 y 237.

¹⁶ Carlos García, “El *Índice* de Hidalgo”, en Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio...*, pp. 219-255.

¹⁷ *Ibid.*, p. 232.

ejemplo el artículo “Página sobre la lírica de hoy” (1927), publicado por Borges en la revista *Nosotros*, donde a propósito del concepto de precursor escribe que “eso es como decir que Shakespeare es uno de los trámites de Dios en busca de Alberto Hidalgo”.¹⁸ 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 1933.¹⁹

En defensa de la lectura 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 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”.²⁰

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 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 *Índi-*

¹⁸ *Ibid.*, p. 237.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Jorge Luis Borges, “Alberto Hidalgo. *Descripción del cielo*, Buenos Aires 1928”, en *Síntesis*, núm. 13, Buenos Aires, junio de 1928. En Jorge Luis Borges, *Textos recobrados...*, pp. 349 y 350.

ce se hubiera traducido en 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 presente 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 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 cosas²¹ y, a diferencia de su colega, “el adivino Macedonio Fernández”, no se dilata en “zalamerías y agachadas y lentitudes criollas”.²²

No deja de ser intrigante que Borges coloque como valor superior la poesía de Hidalgo por encima de su querido amigo Macedonio, 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

²¹ Caracú: tuétano.

²² Borges, *Simplismo*..., p. 53.

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!²³

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 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 y mandona, “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 pláci-

²³ *Loc. cit.*

damente 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, el juicio del porteño repele ese grito mandón que interpela al cosmos. Así, frente a esa “marca de fábrica”, Borges prefiere en la poesía de Hidalgo 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”.²⁴

²⁴ 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.

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 Quijote*: “En el silencio de la noche, cuando / Ocupa el dulce sueño a los mortales...”. Frente a estos versos, Borges apunta que a su parecer “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”.²⁵ 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 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”. En Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles, *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, vol. IV, Sudamérica, Área andina centro: Ecuador, Perú, Bolivia, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005, p. 127. Un primer contraste entre un Alberto Hidalgo que exalta la metáfora como valor poético supremo y un Borges dudoso 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 sería necesario abordar en otro espacio.

²⁵ Jorge Luis Borges, “Ejercicio de análisis”, en *Proa*, 2ª época, núm. 14, diciembre de 1925, pp. 46-49.

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.²⁶

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 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 no hace sino remedar el movimiento del propio lenguaje.

Otro de estos comentarios ambivalentes e irónicos sobre la obra del peruano, la expresará Borges en un comentario al poemario *Actitud de los años* que Hidalgo publica en 1933:

Hidalgo no es únicamente el autor de este libro, sino su ingenuo y aterrorizado lector. Así lo prueba el comentario perpetuo que hace

²⁶ *Ibid.*, p. 49.

de los dieciocho poemas. En ese comentario —que abarca más de la mitad del volumen— les y se promete inmortalidad, fundado en ciertos ilusorios contactos de poesía con la doctrina de Einstein, con el kantismo y con el galimatías universitario de Hegel.²⁷

Hasta aquí, la nota crítica de Borges es francamente burlona al hacer mofa de ese gusto de Hidalgo por ofrecer en sus libros una exégesis de sus poemas, manía que el porteño había ya criticado. Sin embargo, de nueva cuenta y muy a su estilo, Borges introduce una aparente nota positiva no exenta de envidia al afirmar que, a pesar de todo, los poemas de Hidalgo “son eficaces” y a manera de conclusión que semeja una cierta lección de preceptiva poética al autor, señala: “Recomiendo el olvido de las notas y la completa lectura de los poemas. La oscuridad —cuando es deliberada, como aquí— es una condición literaria”.²⁸

Décadas después, la apreciación de Borges hacia Hidalgo pasa de la ironía y el 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*

²⁷ Jorge Luis Borges, “Alberto Hidalgo. *Actitud de los años*. Buenos Aires, 1933”, en *Cuadernos mensuales de Cultura*, núm. 1, Buenos Aires, mayo de 1933, en Borges, *Textos recobrados...*, pp. 42 y 43.

²⁸ *Loc. cit.*

puñal prefigura la milonga que he titulado *Un cuchillo en el Norte* y quizá el relato *El encuentro*.²⁹

Con esta misma intención de minimizar la importancia de Hidalgo como escritor, para 1983 —ya muerto éste, por cierto—, durante una charla universitaria en el Emily Dickinson Collage, a propósito de sus lecturas de poetas peruanos, Borges apunta: “Alberto Hidalgo, un poeta menor, me presentó a un poeta mayor, diría yo”.³⁰

BORGES, ¡CONCÉDAME EL HONOR
DE VOLVER A ADMIRARLO!

Alberto Hidalgo no permaneció impasible a las ironías y también hizo sonar su voz en el *affaire* y si por algunos meses habría mantenido alguna relación cordial y festiva con Borges, el amor 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 latinoamericana, la cual emitió la mayor parte de sus sesiones los sábados por la noche desde el sótano del Café Royal Keller, ubicado en la esquina de avenida Corrientes y la calle Esmeralda, en el centro de Buenos Aires. La 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

²⁹ Jorge Luis Borges, *El otro, el mismo*, en *Obra poética*, Barcelona, Emecé, 2008, p. 173.

³⁰ Citado en Álvaro Sarco, “Borges y el Perú”, en Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio...*, p. 407.

Aires, la 11 en Córdoba, la 12 en Tucumán, la 13 en La Plata y las últimas tres, de nuevo en Buenos Aires.³¹ 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.³²

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 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”.³³ Aunque carecen de fecha, en el primero de los suplementos se lee “Revista Oral.

³¹ María Villanueva, “La *Revista Oral*, ¿un gesto conservador en la vanguardia porteña?”, en *LIS, Letra, Imagen y Sonido*, núm. 1, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, marzo-junio de 2008, p. 157.

³² Villanueva, *op. cit.*, p. 156. Referencias similares sobre la singularidad del dueto Borges-Hidalgo se ofrecen en Héctor Lafleur *et al.*, *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, Buenos Aires, El 8vo. loco, 2006, p. 110.

³³ Villanueva, *op. cit.*, p. 157. Estos poemas formarían parte del poemario *Descripción del cielo. Poemas de varios lados*, de 1928 y del cual también Borges haría una reseña.

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.³⁴ La ausencia del nombre de Borges puede explicarse por el hecho que para hacia julio de 1926, éste decide abandonar las emisiones de la revista, a causa de alguna diferencia con Hidalgo, según se desprende de una carta que Borges envía a Macedonio Fernández: “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”.³⁵

La carta es importante pues es el indicio más claro del distanciamiento de los antes cómplices bufonescos, nótese, además, el tono reticente de Borges para dar detalles sobre la molestia contra Hidalgo a Macedonio, quien era amigo de ambos por entonces.³⁶

³⁴ Las portadas de ambos suplementos se reproducen en Álvaro Sarco, “Borges y el Perú”, pp. 396 y 397.

³⁵ *Ibid.*, p. 399.

³⁶ Sarco, “Borges y el Perú”..., p. 399. Esta carta abre algunas interrogantes sobre la hipótesis de que Borges entra en disputa con Hidalgo a raíz de los poemas que éste incluye unilateralmente en el *Índice*. El problema radica en que si en su carta Borges afirma que la “Antología de Hidalgo” está “muy en ciernes” y al mismo tiempo declara andar ya “en punta” con el peruano. Entonces, ¿cómo es posible que Borges estuviera molesto con Hidalgo a causa de una 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

Así pues, hacia julio de 1926 se registra la ruptura entre Borges e Hidalgo, con lo cual el porteño dejará las emisiones de la *Revista Oral*. Por parte de Hidalgo, esta ruptura se manifiesta en una serie de comentarios agudos y críticas públicas y privadas al autor del *Fervor de Buenos Aires*.

Una de estas mofas las expresa Hidalgo cuando hace memoria de las sesiones en el café Royal Keller y la relación que en ellas tuvo con Borges, primero en el cuento “El plagiarío”, 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.³⁷

Poco después, en una carta a su amigo José Carlos Mariátegui, Hidalgo busca menoscabar el prestigio intelectual que por entonces Borges comenzaba a ganar:

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.

³⁷ Alberto Hidalgo, *Los sapos y otras personas* (1927), Lima, Talleres Tipográficos, 2005, p. 102.

Cierto muchacho de Buenos Aires es buen estilista. Usted lo cita a menudo. Pero no tiene una sola idea respetable en la cabeza. Además, así en lo moral como en lo ideológico, es un perfecto sinvergüenza. Es un alquilón de las ideas y de la conciencia. Se ha dicho por ahí, que es él el mejor escritor de América, en el sentido del estilo. Yo creo que es muy bueno, pero no tanto porque al fin y al cabo es un escritor barroco, gongórico, fuera de la época.³⁸

Más adelante, en *Diario de mi sentimiento* (1937), Hidalgo aprovecha esta edición de sus memorias para ajustar cuentas con medio mundo. Borges no escapa y a través de sendas cartas recibe acusaciones y mofas por parte de Hidalgo. En la primera de estas misivas Borges es acusado de haber cometido un doble plagio contra Hidalgo, primero, al usar sin reconocerle la autoría, la categoría de “ubicación” a manera de una especie de sub-género crítico y después, al no reconocerle la paternidad de la idea de que la lectura es más importante que la escritura:

Estimado Borges:

Acabo de recibir, no enviado por Ud. sino por el editor, su último libro “Historia universal de la infamia”. Aún no he tenido tiempo de leerlo; pero ya le puedo escribir estas palabras que me ha sugerido la lectura del breve prólogo con que lo inicia. Antes haré una breve historia. Allá por 1926, me dispensó usted el gran honor de dar como propia una de mis invenciones. Publiqué ese año un trabajo. “Ubicación de Lenin”, [sic] cuyo título no tiene un valor puramente titular sino un sentido conceptual. Ud. hizo justicia a mi hallazgo y publicó meses después en un diario y luego en uno de sus libros una “Ubicación de Almafuerte”. Más tarde, José Carlos Mariátegui, el gran compatriota mío al que tanto llora mi recuerdo, publicaba en su revista una

³⁸ José Carlos Mariátegui, *Correspondencia*, edición de Antonio Mellis, Lima, Amauta, 1984, p. 486. El Archivo José Carlos Mariátegui ofrece acceso al documento original digitalizado. En http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-alberto-hidalgo-4;isad?sf_culture=nl*

“Ubicación de Hidalgo” y ese trabajo constituye uno de los capítulos de su magnífico libro “Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana”. Otros escritores de Argentina y del resto de América realizaron luego “ubicaciones” de otras figuras, y hoy ya la cosa parece haber pasado al dominio público. Nadie se acuerda del inventor. Estas cosas las dije yo, más o menos claramente, en mi libro “Actitud de los años”, y Ud. hizo por toda respuesta una agresión indirecta contra mí. Temo que hoy pueda ocurrir lo mismo, porque vengo a señalar otro acto suyo de justicia hacia mi obra, esta vez mucho más significativo. En efecto, el pequeño prefacio que ha escrito Ud. para “Historia universal de la infamia”, fechado en 27 de mayo de 1935, termina con estas breves palabras: “Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir, más resignada, más civil, más intelectual”.

En 1927 publiqué, como Ud. sabe, un libro de cuentos titulado “Los sapos y otras personas”. También lo precedí de un brevísimo prólogo y ese brevísimo prólogo termina casi exactamente como el suyo. Dice así: “La obra de arte literaria está hecha de dos partes, la escrita y la leída. Ponga el público la suya”.

A mal entendedor, muchas palabras. Diré, pues, algunas. Todo es igual, por lo menos en cuanto al concepto. La forma también se asemeja. Las circunstancias son parecidas; ambos prologuitos terminan en eso; el corte esquemático de la frase es el mismo; la intención, o sea invitar al lector a que se adentre en la lectura de la obra, es idéntica en los dos. Por otra parte, tengo un indicio de que Ud. da suma importancia a ese giro, que en mí es casi una imagen, pues en el prospecto o memorando con el cual el editor hace su reclame, aparece incluido. O sea, que allí se transcribe como un acierto expresivo suyo aquello de: “Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir”. ¡Doble honor, pues, el que me dispensa! Le quedo profundamente agradecido y le ratifico mi antigua admiración.

A. H.³⁹

³⁹ Alberto Hidalgo, *Diario de mi sentimiento*, Buenos Aires, edición privada, 1937, pp. 193-195, en Álvaro Sarco, “Epílogo” a Hidalgo, *Los sapos y otras personas...*, pp. 139 y 140.

En la otra carta a Borges publicada en *Diario de mi sentimiento*, el encono adquiere tintes personales cuando Hidalgo aprovecha para exhibir 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.

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 dárme los. 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.⁴⁰

Esta carta en particular revela dos asuntos importantes en la relación Hidalgo-Borges: primero, que en algún momento existió entre ambos personajes 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 arequipaño, 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 1922-1936* (1937), donde a propósito de la aventura de la *Revista Oral*, el peruano recuerda la alianza con los vanguardistas porteños:

[E]stos 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 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*.⁴¹

Es evidente que, a pesar de la mofa que Hidalgo hacía de la persona de Borges, sí llegó a considerarlo un gran escritor, pero que

⁴⁰ Alberto Hidalgo, citado según Álvaro Sarco, “Borges y el Perú”, en Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006, p. 402.

⁴¹ Hidalgo, *Diario de mi sentimiento...*, citado según Villanueva, *op. cit.*, p. 154. Es importante señalar que estos cinco “altos espíritus” aparecen seleccionados como parte del *Índice*.

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* (1937), 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.⁴²

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 reclamo a Borges por no haber llegado a su desarrollo ideal, de haber incumplido su *telos*, lo formulara Hidalgo desde su convicción de la preteritoria necesidad de una crítica americana inteligente y profunda, tarea para la cual él mismo se descartaba al definirse como un “panfletario”, a la vez 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 también en *Diario de mi sentimiento*:

⁴² Hidalgo, *Diario de mi sentimiento...*, p. 254. Citado según Álvaro Sarco, “Alberto Hidalgo en la revista *Amauta*. Correspondencia con J. C. Mariátegui”, en Sarco, *Alberto Hidalgo el genio del desprecio...*, p. 329.

No 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.⁴³

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 Buenos Aires* como compañero de viaje, pues ve en él las

⁴³ Citado según Álvaro Sarco, “Alberto Hidalgo o el libelo en el Perú”, en Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio...*, pp. 144 y 145.

cualidades que, teleológicamente, deberían llevarlo a convertirse en *el crítico* de América.

HOMBRE DE INTELIGENCIA FILOSA

En cuanto a las opiniones de Borges sobre Hidalgo, que oscilan ambigüamente 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”.⁴⁴ 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”.⁴⁵

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 latinoamericanos como estadounidenses, entre los cuales destaca el nombre de T. S. Eliot y que llevaría el título de Colección Artística Numerada de Autores Americanos Novísimos (CANAAN).

⁴⁴ Borges, “*Simplismo...*”, p. 53.

⁴⁵ Jorge Luis Borges, “Alberto Hidalgo. *Descripción del cielo*, Buenos Aires, 1928”, en *Síntesis*, núm. 13, junio de 1928, en *Textos recobrados...*, p. 350.

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 latinoamericana del momento, también “es una cuña clavada en el campo publicístico porteño, un hito de importancia estratégica y de largas miras, también económicas”.⁴⁶

Ante este panorama, es previsible que Borges viera en Hidalgo y a la edición de una antología de poetas jóvenes del continente un aliado estratégico y un proyecto que le permitirían mantenerse en las marquesinas literarias de Buenos Aires, así como la posibilidad de expandir su presencia en el continente. Para aquilatar la importante ascendencia que entonces ejercía Hidalgo en el panorama regional, recuérdese que en esa época el poeta peruano posee una fuerte presencia en Argentina, a la vez que tiene contactos con la dinámica escena vanguardista 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.⁴⁷

⁴⁶ Carlos García, “Hidalgo y Roberto A. Ortelli. Amistad y negocios (1925-1929)”, en Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio...*, p. 284.

⁴⁷ Patricio Lizama, “La revista *Ariel*: manifiestos y voces de la vanguardia”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 72, Facultad de Filosofía y Humanidades-Universidad de Chile, abril de 2008, 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

Por su parte Borges comenzaba a ganar prestigio en la escena argentina, luego de su estancia en España y sus buenas relaciones con los sobrevivientes del ultraísmo, Guillermo de Torre y Rafael Cansinos Assens, lo cual le aseguraba para finales de 1925 un cierto renombre en la península.

Mención aparte merece la relación que Hidalgo y Borges tienen entonces con México. Por parte de Borges, su nombre aparece ya tempranamente en el “Directorio de vanguardia” que Manuel Maples Arce incluye al final del “Comprimido estridentista”, publicado en *Actual No. 1*, que aparece en 1922 y con el que inicia formalmente el estridentismo, lo cual revela que el nombre del porteño ya circulaba en el ambiente de avanzada mexicana. Además, como ya se mencionó, Borges publica en 1923 el poema “Ciudad”, en la revista estridentista *Irradiador*⁴⁸ y sostiene una relación colaborativa con su director, Manuel Maples Arce, de quien publica una reseña a su libro *Andamios interiores*.⁴⁹

Por parte de Hidalgo, parece ser que también era ya conocido en México, pero su nombre no reluce a través de Maples Arce, sino en otro de los poetas estridentistas, Germán List Arzubide, quien en una entrevista con el investigador Luis Mario Schneider relata que antes de sumarse a las filas estridentistas, en su natal Puebla, donde publicaba la revista *Ser*, se mantenía al tanto de “las posibilidades de una renovación literaria”, y entre los nombres de los “jóvenes poetas que en sus respectivos países sacudían el polvo a las momias consagradas”, junto a los nombres de Guillermo de Torre y Borges, menciona al “peruano Hidalgo”.⁵⁰

Ramírez, sería a Juan Florit a quien Hidalgo solicitó le recomendara y reuniera material para el *Índice*. Al respecto véase Andrés Florit Cento, *Juan Florit. Caudillo de los veleros: vida, poesía y prosa*, Santiago, Cuarto Propio, 2006, p. 26.

⁴⁸ *Irradiador*, núm. 1, septiembre de 1923, p. 12.

⁴⁹ Jorge Luis Borges, “Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, México, 1922”, en *Inquisiciones* (1925), México, Seix Barral, 1994, pp. 129-132.

⁵⁰ Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, p. 68.

QUISIERA PONER YO UNOS RENGLONES

En este panorama del campo cultural de Argentina y Latinoamérica, 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 aun 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 entre Alberto Hidalgo y Jorge Luis Borges, más que amistad o simpatía, existía una relación estratégica. Una muestra de ello es que a 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.

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

Al respecto, se sabe que entre 1918 y 1919 Hidalgo se proponía editar un volumen titulado *Los grandes poetas nuevos de América*. La obra contendría reseñas críticas de su autoría sobre 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*.⁵¹

En el caso de Borges, existen indicios de que ya desde 1923 estaba interesado en organizar y editar una antología de alcance

⁵¹ Carlos García, “El *Índice* de Hidalgo”, en Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio...*, p. 221.

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, 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).⁵²

Y en una carta, de noviembre de 1923, Borges habla de “nuestra Antología”: “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”.⁵³

Aunque estas antologías no llegaron a publicarse, el interés de Borges por ejercer las funciones de antologador, y lo que ello implica en términos de praxis intelectual y literaria, 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.⁵⁴

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,

⁵² *Ibid.*, p. 234.

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ Jorge Luis Borges, “Antología expresionista”, en *Cervantes*, *Revista Hispano-Americana*, octubre de 1920, en *Textos recobrados...*, pp. 61-69.

así como textos de Enrique Banchs, Rafael Arellano Arrieta, Alfonsina Storni, Álvaro Melián Lafinur, Baldomero Fernández Moreno, M. Rojas Silveyera, Bartolomé Galíndez y Héctor Pedro Blomberg, cada uno de los cuales acompaña con una breve nota crítica.⁵⁵

Al constatar que Borges había tenido ya experiencia en la elaboración de antologías, además de al menos un proyecto frustrado al respecto, se puede entonces inferir que el porteño estaría interesado en participar en la confección de una antología con los alcances del *Índice*. 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, a fin de garantizar un mayor impacto de la obra, además, por supuesto, de contar con el agudo ojo crítico del autor de *Fervor de Buenos Aires*, al cual por entonces, admiraba y reconocía.

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 latinoamericana. Es entonces bastante factible que a partir de esta alianza estratégica, Hidalgo invitara a Borges a participar en la confección del *Índice*, pues ello correspondería con sus propios intereses, sin embargo, en algún momento Borges abandona la tarea e Hidalgo concluye la obra en solitario, de ahí que en varias de las referencias de la época se hablé de la antología de Hidalgo. De la participación inicial de Borges, quedaría no sólo su parte del prólogo, sino que también puede rastrearse su participación en la selección de poemas y poetas con los cuales encontraría cierta afinidad estética, tal como se verá en el siguiente capítulo.

Desde esta perspectiva, puede aventurarse la idea de que el problema pudo haberse suscitado no sólo por la selección de los poemas *prehistóricos* de Borges, sino también y quizá fundamental-

⁵⁵ Jorge Luis Borges, "La lírica argentina contemporánea", en *Cosmópolis*, núm. 36, diciembre de 1921, en *Textos recobrados...*, pp. 132-141.

mente a raíz a una disputa entre ambos autores por tomar el control del proyecto o alguna discrepancia profunda por la dirección que habría de tomar.

Sobre la poca disposición a ceder el control por parte de ambos personajes, nótese que en las dos cartas de Borges a Guillermo de Torre, aquél se muestra insistente sobre los nombres y poemas que deberán incluirse en “nuestra antología”; mientras que en el caso de Hidalgo existe el antecedente de que Evar Méndez, director de la revista *Martín Fierro*, abandona la *Revista Oral* ante el hecho de que Hidalgo pretendiera dirigir autoritariamente un proyecto que se habría gestado colectivamente.⁵⁶

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 ciertos textos de alguna etapa poética presuntamente superada.⁵⁷ 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 y es complicado hablar de rupturas tajantes en su devenir literario, pero sí es posible detectar en la selección de poetas y poemas, la huella de algunas de sus nociones estéticas de entonces.

⁵⁶ 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. Villanueva, *op. cit.*, p. 154. Por otro lado, en el número 18 de la revista *Martín Fierro* (26 de junio de 1925), dirigida por Evar Méndez, se había anunciado que el proyecto era fundado y dirigido por “los señores Alberto Hidalgo y Evar Méndez”. Carlos Gracia, “Notas acerca de ‘El plagiario’”, en Alberto Hidalgo, *Los sapos y otras...*, p. 123.

⁵⁷ Al respecto permanece también la incertidumbre sobre los cambios que presentan las versiones de dichos poemas contenidas en el *Índice* con respecto a versiones anteriores. Véase Carlos García, “El *Índice* de Hidalgo”, en Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio...*, nota 42, p. 232.

EL VANGUARDISMO CRIOLLISTA DE BORGES EN EL ÍNDICE

HACÍAMOS AMERICANISMO

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”.¹

Con la intención de desmarcarse del americanismo oficial, Güiraldes destaca en su carta la existencia de una conciencia de

¹ Aunque la carta tiene fecha de agosto de 1925, permaneció inédita hasta 1954, cuando la revista izquierdista *Capricornio* la recupera y publica en su número 8. Cito según la reproducción en Héctor René Lafleur y Sergio D. Provenzano, *Las revistas literarias*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 61. De la misma manera en que el agresivo prólogo de Hidalgo resulta incómodo para el nacionalismo mexicano, como se verá en el siguiente apartado, la carta de Güiraldes parece apuntar una puya similar en su referencia a la “benemérita unión de imbéciles americanos”, la cual parecería una alusión a la declaración de benemérito y americano de Benito Juárez.

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. Lo único que varió fue la actitud de los poetas jóvenes que, creyéndose aún en el colegio, empezaron a tirar hacia el canasto de *Proa* pelotillas de papel apelotonadas sobre un verso o un ensayo.²

La despedida de Güiraldes resume la vocación americanista que en su momento el colectivo de 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”.³ 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 una 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 mo-

² *Loc. cit.*

³ *Proa*, 2ª época, núm. 13, noviembre de 1925, p. 6. Las cursivas son mías.

mento de buscar el intercambio estético con otros países americanos, y para tal tarea se había designado a 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”.⁴ 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”.⁵

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.⁶ Y aunque es factible identificar la presencia de un proyecto americanista como uno de los trasfondos y motivaciones de *Proa*, habría que acotar lo que cada uno de los diferentes miembros de la dirección colegiada de la revista pudieran entender por *americanismo*. En consecuencia, para comprender mejor los diferentes aspectos que el término *americano* toma en *Proa*, sería necesario realizar un análisis de las páginas como de las ideas de los editores. 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”.⁷

Por mi parte, considero que el impulso americanista de signo criollista que Jorge Luis Borges muestra como director de *Proa* tendría como componente la idea de que la poesía producida por los jóvenes latinoamericanos poseía un carácter innovador, y será

⁴ *Proa*, 2ª época, núm. 1, agosto de 1924, p. 3.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ El estudio preliminar que acompaña la edición facsimilar de la revista ofrece un índice onomástico de los autores publicados. *Proa 1924-1926*, edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011, pp. 77-110.

⁷ Rose Corral y Anthony Stanton, “Entre vanguardia y modernidad: *Proa* (segunda época, 1924-1926)”, en *Proa 1924-1926*, edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011, p. 54.

precisamente esta convicción la que le impulsa a 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 y que se manifiesta 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 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 los años veinte, la escritura de Borges se podría caracterizar como vanguardismo criollista.

DESCUBRIMIENTO GOZOSO DE ALMAS Y DE PAISAJES

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”.⁸ Por otro lado, Borges narra 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, por su descubrimiento gozoso de almas y de paisajes (en *Fervor de Buenos Aires* intenté la lírica expresión

⁸ Citado según Gloria Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, vol. I, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1990, p. 163.

de ello)".⁹ 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...¹⁰

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 que no lo abandone "en el destierro de la ciudad cuadrículada de los jovencitos que hablan de la argentinidad y del civismo y de lo que significa el general Bartolomé Mitre para los siglos venideros. ¡Horror! ¡Horror!".¹¹

⁹ Jorge Luis Borges, "Jorge Luis Borges", en *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*, Buenos Aires, El Ateneo, enero de 1926, reproducida con el título "[Nota autobiográfica]" en *Textos recobrados...*, p. 234.

¹⁰ Reproducida en *ibid.*, p. 90.

¹¹ Carta reproducida en Videla, *op. cit.*, p. 178.

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 autóctonos. 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* en noviembre de 1921, tendrá actividad en ambas orillas del Atlántico. Entre los poemas que Borges publica en España en 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,¹² se trata de los poemas “Guardia roja” (*Ul-*

¹² 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

tra, núm. 5, 17 de marzo de 1921), “Tranvías” (*Ultra*, núm. 6, 30 de marzo de 1921) y “Norte” (*Ultra*, núm. 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 morirse

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.¹³

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 intermedios, 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”. Saúl Yurkievich, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 27 y 28.

¹³ Jorge Luis Borges, “Guardia Roja”, en *Ultra*, núm. 5, 17 de marzo, 1921, en *Textos recobrados, 1919-1929*, Barcelona, Emecé, 1997, p. 91.

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 publicaciones¹⁹ se interrumpe en julio y será hasta agosto cuando un nuevo trabajo de Borges aparezca 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 probable que se trate 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 la española *Cosmópolis* núm. 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 estridencia de los “carteles clamatorios” del poema “Tranvías” y las “muchedumbres”, “con un motín en los brutales puños” que aparecen en el

¹⁹ Otros dos escritos de Borges ven la luz en España en ese lapso: “Atardecer”, en *Ultra*, núm. 14, 20 de junio, 1921 y la traducción del poema “Jardín amor”, del poeta Kurt Heyncke, en *Ultra*, núm. 14, 20 de junio, 1921.

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*).²⁰

²⁰ Jorge Luis Borges, “Arrabal”, en *Cosmópolis*, núm. 32, Madrid, agosto de 1921, en *Textos recobrados...*, p. 99. El poema se incluyó con algunas variantes en *Fervor de Buenos Aires*, de 1923.

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 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* núm. 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, sería, pueril, y sosegada”.²¹ Y, en lo que parece sugerir una secuencia bien planeada, en el texto “Buenos Aires” presenta ya la fascinación 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”.²²

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 como la yuxtaposición de imágenes y la visión cubista. De esta manera, la prosa de Borges refiere el modesto entorno bonaerense formado

²¹ Jorge Luis Borges, “Crítica del paisaje”, en *Cosmópolis*, núm. 34 octubre de 1921, en *ibid.*, pp. 100-102.

²² Jorge Luis Borges, “Buenos Aires”, en *Cosmópolis*, núm. 34, octubre de 1921, también en *Inquisiciones* (1925), en *ibid.*, pp. 102-104.

sólo por esas casas “fáciles”, “conmoveras” y “lamentablemente iguales”, que en su horizontalidad refutan la verticalidad de los rascacielos de las grandes urbes tan caras a la vanguardia latinoamericana²³ 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...²⁴

En este párrafo, Borges se desmarca o, mejor dicho, desmarca a Buenos Aires de su admirado Walt Whitman²⁵ 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.²⁶ No obstante el rechazo a reproducir un exultante canto a la modernidad urba-

²³ 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*.

²⁴ Jorge Luis Borges, “Buenos Aires”, en *Cosmópolis*, núm. 34, octubre de 1921, en *Textos recobrados...*, pp. 102-104. El texto se reeditó con algunas variantes en el volumen *Inquisiciones* de 1925.

²⁵ 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* (1925), Madrid, Renacimiento, 2001, p. 89.

²⁶ 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 Vanguard. The art of Contentious Encounters*, especialmente “A

na, 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 una contaminación semántica 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 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 lo hacen sólo para enmarcar el sonido de un elemento vernáculo, el 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”.²⁷

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 con-

Rehumanization of Art”, pp. 21-29 y “Outwards Turns of the Vagabond Eye/I. The Vanguard’s Portraits of the Artist”, pp. 71-124.

²⁷ Jorge Luis Borges, “Buenos Aires”, en *Textos recobrados...*, pp. 87-91.

trapunto 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 *Ultra* (1 de marzo de 1921), donde aparece también 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 cielo²⁸

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

²⁸ Jorge Luis Borges, “Prismas”, en *Ultra*, núm. 4, 1 de marzo, 1921, en *ibid.*, p. 90.

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 renuncian a su geometralidad persistente, y rompen filas y se dispersan corriendo como después de una poblada”.³¹

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 pronunció por superar las versiones críticas que esquemáticamente quieren ver que Borges experimenta un giro tajante de su etapa vanguardista hacia un criollismo americanista, para después pasar a un universalismo definido por el rescate de ciertos autores clásicos.³²

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 del vanguardismo, pero asimismo consideran que hacia el final de la existencia de la revista ya es

³¹ Jorge Luis Borges, “Buenos Aires”, en *Cosmópolis*, núm. 34, octubre de 1921, en *ibid.*, p. 104.

³² Videla, *op. cit.*, pp. 158-183.

posible identificar un alejamiento del escritor de su fugaz etapa criollista.

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,³³ 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, visto desde la orilla escéptica de un criollismo más local y tradicional”.³⁴ Enseguida, Corral y Stanton advierten que incluso la etapa criollista de Borges duraría poco y pronto habría también de abandonarla:

En los ensayos publicados en *Proa*, Borges va articulando y dando fisonomía tanto a su criollismo (segunda fase de su estética que se sobrepone a su afiliación al ultraísmo en España) como una veta que será permanente en su obra: el redescubrimiento de los clásicos antiguos y modernos. [...] [Borges] pronto renegó de su criollismo, así como estaba en el proceso de renegar de su vanguardismo a mediados de la década de 1920.³⁵

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 a inicios de 1926 en las mismas páginas de la revista.³⁶ En esta carta abierta, los críticos perciben

³³ Jorge Luis Borges, “Acotaciones. E. González Lanuza, *Prismas*”, en *Proa*, agosto de 1925, pp. 31 y 32.

³⁴ Corral y Stanton, *op. cit.*, p. 36.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁶ Jorge Luis Borges, “Carta a Güiraldes y Brandán, en una muerte (ya resucitada) de *Proa*”, en *Proa*, núm. 15, enero de 1926, pp. 25 y 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

una autoparodia del estilo localista que Borges venía presentando en sus recientes ensayos, “como si el autor estuviera consciente de que su proyecto criollista estuviera a punto de convertirse en una retórica más, destinada a morir como la retórica ultraísta”.³⁷

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”.³⁸

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 donde se refiere a su poema “Aldea” (publicado en el número 2 de la revista *Ultra*, el 10 de febrero de 1921), señala: “Yo acabo de corregir un prosa ultraísta

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 usté Adelina, con esa gracia tutelar que es bien suya, déme el chambergo y el bastón, que me voy”.

³⁷ Corral y Stanton, *op. cit.*, p. 41.

³⁸ Jorge Luis Borges, carta a Guillermo de Torre, Valldemosa, Mallorca, junio de 1920, citado según Videla, *op. cit.*, p. 163.

que escribí en Valldemosa y que se titula ‘Aldea’. *¿Qué título más ñoño, eh?*”. Mientras que en carta a Maurice Abramowicz cuenta: “He recibido el segundo número de *Ultra*; está muy bien. Publico allí una prosa titulada ‘Aldea’: serie de anotaciones visuales o *disparatadamente idiotas*”.³⁹ 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”.⁴⁰

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 arrebato ultraísta. Por ello, Gloria Videla cuestiona que *Fervor de Buenos Aires* represente una renuncia a la experimentación vanguardista. 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*”.⁴¹ 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 “tradicción y vanguardia, universalismo, cosmopolitismo y criollismo, como convergen en su sangre la estirpe criolla y

³⁹ Ambas cartas citadas en *Textos recobrados...*, p. 85. Las cursivas son mías.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 96. Las cursivas son mías.

⁴¹ Videla, *op. cit.*, p. 166.

la abuela inglesa y en su lenguaje la economía y precisión propias de la sintaxis y los decires de los viejos señores criollos”.⁴²

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 latinoamericana: 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 Latinoamérica. 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.⁴³ Esta circunstancia deriva para el arte latinoamericano 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; por otra parte, la curiosidad intelectual, la necesidad de ‘estar atentos al movimiento intelectual del mundo’”.⁴⁴

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

⁴² *Ibid.*, 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”.

⁴³ 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”, en Simón Bolívar y José Martí, *Nuestra América*, México, UNAM, 2009, p. 27.

⁴⁴ Videla, *op. cit.*, p. 171.

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”,⁴⁵ del cual la escritura temprana de Borges sería uno de los casos más acabados.

⁴⁵ *Ibid.*, 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 latinoamericana 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: Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Bergh 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”. En *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo I. México y América Central*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2000, p. 32.

Jorge Schwartz 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 la 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?” En *Las vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, trad. de Estela Dos Santos, México, FCE, 2006, p. 331.

A su vez, Celina Manzoni apunta 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

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 valoración 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 veinte 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”,⁴⁶ 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”.⁴⁷

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”, en *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 7 y 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 a menudo se vuelve demasiado tributario de los modelos exteriores apenas asimilados, plantea el problema de la dependencia de las culturas periféricas con respecto a las metropolitanas”. En *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 14.

⁴⁶ Videla, *op. cit.*, p. 172.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 160.

EL ANHELO DE RECABAR UN ARTE ABSOLUTO

Tenemos pues que hacia la mitad de los años veinte, la obra borgeana se orienta hacia una expresión compleja en la cual se mezclan opalescentemente⁴⁸ la experimentación 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 ofrece 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. Según la ponderación de Borges, mientras que el ultraísmo

⁴⁸ Para dar cuenta de la complejidad del carácter de la obra borgeana tomo el término *opalescencia* de la investigadora Gloria Vergara, quien desarrolla este concepto presente en la hermenéutica de Roman Ingarden. 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 arcoíris; se va matizando de un color a otro, cambiando tonalidades a medida que se inserta en un nuevo contexto”. Gloria Vergara, *Tiempo y verdad en la literatura*, México, Universidad Iberoamericana, 2001, pp. 87 y 90.

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 decisores 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.⁴⁹

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 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 dicta-

⁴⁹ Jorge Luis Borges, “Acotaciones. E. González Lanuza. *Prismas*, 1924”, en *Proa*, núm. 1, 2ª época, agosto de 1924, p. 32. Con el título “E. González Lanuza”, el texto aparece también en *Inquisiciones* (1925), México, Seix Barral, 1997, pp. 105-108.

men 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:

[H]e 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.⁵⁰

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.⁵¹

A pesar de la diferenciación 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*, del 9

⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

de octubre de 1924,⁵² 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 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 época de *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”.⁵³

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 de forma positiva precisamente su actualidad poética: “¡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”.⁵⁴

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:

⁵² Extraigo al referencia del índice cronológico que se ofrece en *Textos recordados...*, 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).

⁵³ Jorge Luis Borges, “Norah Lange”, en *Inquisiciones* (1925), México, Seix Barral, 1994, p. 83.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

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.⁵⁵

¿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 hispano y patrio que logra dar a su obra, la cual se desprende de la “misteriosa individualidad” de la poeta: “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”.⁵⁶

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”.⁵⁷

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

⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁷ *Loc. cit.*

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 desganado 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. No obstante, el triunfo, la hazaña poética sí se logra, 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 veinte: 1) Que para Borges exis-

te 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, Borges, aunque considere al ultraísmo argentino como un proyecto inacabado, también piensa 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 veinte del siglo xx emerge en distintos puntos del continente.

UN ULTRAÍSMO DIFERENTE, MEDIO CHIRLE
Y DULZÓN, PERO MUY CRIOLLO

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, crio-

lista, 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 veinte de “el valor imponderable”⁵⁸ 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 latinoamericanos, 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.

⁵⁸ La postura americanista de Hidalgo se revisa en el siguiente capítulo.

Para demostrar lo anterior, el autor inicia su argumentación declarando muerto al rubenismo, cuyos exponentes buscaron siempre 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:

No es difícil ni huraña: 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.⁵⁹

Al ubicar en un mismo plano voces tan aparentemente distantes como las de los poetas argentinos, el mexicano Manuel Maples Arce y el chileno Salvador Reyes, Borges 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

⁵⁹ Jorge Luis Borges, *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926, pp. 15 y 16. El término Lacroze hace referencia al empresario Federico Lacroze (1835-1899) quien creó la primera línea de tranvías en Buenos Aires, suponemos que con el nombre de la empresa se hacía referencia a los vehículos que transitaban la ciudad.

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 toda América”.⁶⁰ 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”.⁶¹

El crítico español acierta al percibir en el texto de Borges la formulación de una identidad común al conjunto de los poetas jóvenes de Latinoamérica, pues es evidente que la identidad 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

⁶⁰ Guillermo de Torre, “*Índice de la nueva poesía americana*”. *Revista de Occidente*, vol. xv, núm. 44, Madrid, febrero de 1927, pp. 269-273. Reproducido con notas de Carlos García en Alberto Hidalgo, *el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Sarco, Alberto Hidalgo, *el genio del desprecio...*, p. 258.

⁶¹ *Loc. cit.*

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 latinoamericana a quienes el argentino dedica su atención, pues en diciembre de 1922 publica en el número dos de la primera *Proa* la ya citada reseña sobre su libro *Andamios interiores*.⁶² Más allá del carácter polémico que las interpretaciones le otorgan a dicha reseña,⁶³ 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 reconocimiento crítico, 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

⁶² Jorge Luis Borges, “Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*”, en *Proa*, núm. 2, diciembre de 1922, en *Inquisiciones* (1925), México, Seix-Barral, 1994, pp. 129-132.

⁶³ 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. César Núñez, “Maples Arce y Borges: entre la poesía y la diplomacia”, en Marina Martínez Andrade [coord.], *Otro centenario: vanguardias literarias y artísticas Latinoamericanas*, México, UAM-I, 2011, pp. 41-74.

bandera que acomba el viento fogoso, muchos forzudos versos felices y una briosa numerosidad de rejuvenecidas metáforas”.⁶⁴

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”.⁶⁵ 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.

Pero si para finales de 1922 Borges se inclina por la ciudad apacible, para mediados de 1926, en su prólogo al *Índice*, destaca 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.⁶⁶ 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”.⁶⁷

⁶⁴ Jorge Luis Borges, “Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*”, en *Proa*, núm. 2, diciembre de 1922, en *Inquisiciones* (1925), México, Seix-Barral, 1994, p. 129.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁶ Jorge Luis Borges, “*Simplismo*, poemas inventados por Alberto Hidalgo”, en *Proa*, núm. 15, enero de 1926. pp. 52-54.

⁶⁷ Un par de años antes, Borges había mencionado 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

En cuanto a la relación de Borges con el segundo autor referido en su parte del prólogo, el chileno Salvador Reyes, ésta 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,⁶⁸ incluidos en la nómina del *Índice*.

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.⁶⁹ Reyes también colabora en la segunda época de *Proa*, la más longeva de las empresas editoriales de Borges en los años veinte, en la cual tiene una presencia constante, pues el nombre del chileno aparece en la revista 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”.⁷⁰ 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.⁷¹

vanguardista de los jóvenes hispanoamericanos, refiere que “estorba”, “en *Andamios interiores*, de Maples Arce la burlería”. “Acotaciones. E. González Lanuza. *Prismas*, 1924”, en *Proa*, núm. 1, 2ª época, agosto de 1924, p. 32.

⁶⁸ El dato lo proporciona Juan José Barrientos, “Borges y Neruda”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 42, México, UNAM, agosto de 2007, pp. 40-42.

⁶⁹ Carlos García, “Borges inédito. Bibliografía virtual, 1906-1930”, en *Variaciones Borges*, núm. 5, Pittsburg, University of Pittsburg, 1998, p. 272.

⁷⁰ Jorge Luis Borges, “Acotaciones. E. González Lanuza. *Prismas*, 1924”, en *Proa*, núm. 1, 2ª época, agosto de 1924, p. 32.

⁷¹ 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

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

Más adelante en su sección del prólogo al *Índice*, 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, afirma, han logrado “obtenciones de expresión inauditas”.⁷²

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”.⁷³

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.

⁷² Jorge Luis Borges, *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926, p. 17.

⁷³ Jorge Luis Borges, “La lírica argentina contemporánea”, en *Cosmópolis*, núm. 36, diciembre de 1921, en *Textos recobrados...*, p. 133.

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; es en el número 3 de la primera *Proa* (julio de 1923), donde Borges dedica una reseña al entonces aún inédito *Papeles de Recienvenido*,⁷⁴ que no aparecería como libro sino hasta 1929, pero algunos fragmentos serían publicados en la segunda época de *Proa* y en el mismo *Índice*.

Más adelante, en el postrero número 15 de la segunda época de *Proa*, de enero de 1926, en la ya citada reseña al poemario *Simplismo* de Alberto Hidalgo, Borges vuelve a mencionar a Macedonio, en esta ocasión, para oponerlo como contraste a la poesía del peruano. Recordemos que en la reseña, 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”.⁷⁵

En cuanto a Francisco Piñero, mencionado en la sección del prólogo de Borges como poeta de versos “altivecidos” por “un resplandor de Juicio Final”, éste fue amigo cercano de Borges y su compañero en la hoja mural *Prisma* y la primera *Proa*. Entre los comentarios 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”.⁷⁶

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

⁷⁴ Jorge Luis Borges, “Macedonio Fernández, *El Recién Venido*, inédito aún”, en *Proa. Revista de renovación literaria*, núm. 3, julio de 1923, en *Textos recobrados...*, p. 175.

⁷⁵ Jorge Luis Borges, “*Simplismo, poemas inventados*, por Alberto Hidalgo”, en *Proa*, 2a época, núm. 15, enero de 1926, p. 53.

⁷⁶ Jorge Luis Borges, “Francisco Piñero”, en *Proa*, núm. 3, julio de 1923, en *Textos recobrados...*, p. 173.

‘Al Hijo de un amigo’ de Macedonio Fernández, ‘Appasionata’ de Piñero y desde luego, poemas de Salvador Reyes y de Luis Carlos López”.⁷⁷

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 pobrezas 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.⁷⁸

El interés de Borges por ver en libro la obra de su amigo, a quien consideraba el “mejor poeta ultraísta en lengua hispana” y calificaba de “audaz poeta de lentitudes criollas”, se concreta significativamente en las páginas del *Índice*, donde se publica el poema “Appasionata” 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 ocurre en la ya citada nota a *Prismas* de Eduardo González

⁷⁷ Jorge Luis Borges, carta a Guillermo de Torre. Citado según Carlos García, “El *Índice* de Hidalgo”, en Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio...*, p. 234.

⁷⁸ Jorge Luis Borges, “Acotaciones. *Antología de la poesía argentina moderna*. Ordenada por Julio Noé —1926—”, en *Proa*, 2^a época, núm. 15, enero de 1926, p. 52.

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...”.⁷⁹ Es precisamente del alabado poemario de donde proceden la totalidad de los poemas de González Lanuza incluidos en el *Índice*.

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”.⁸⁰

Otro de los poetas argentinos incluidos en el *Índice* es Guillermo Juan, a quien Borges también había dedicado comentarios significativos previamente. En carta de 1922 a su amigo Jacobo Sureda, Borges hace evidente que a partir de su regreso a Argentina, para el crítico la única posibilidad de mantener en movimiento el impulso vanguardista que había aprendido en Europa era 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

⁷⁹ Jorge Luis Borges, “Acotaciones. E. González Lanuza. *Prismas*, 1924”, en *Proa*, 2ª época, núm. 1, agosto de 1924, p. 31.

⁸⁰ Jorge Luis Borges, “Norah Lange”, en *Inquisiciones* (1925), México, Seix Barral, 1994, p. 85. El texto aparece originalmente en *Martín Fierro*, 2ª época, núms. 10 y 11, 9 de octubre, 1924 y luego como prólogo a *La calle de la tarde*, de Norah Lange, en 1924.

alas”, “Tus manos son sencillas — como las veredas de huerto”. ¿Te parece demasiado americano?⁸¹

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 había destacado su vocación localista, pues lo consideraba un “poeta de Buenos Aires, de la íntima sustancia 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”.⁸²

De los cuatro poetas uruguayos incluidos en el *Índice*, Borges se ocuparía de dos de ellos: Fernán Silva Valdés e Ildefonso Pereda Valdés. Fernán Silva Valdés quien está representado en el *Índice* con seis poemas, 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, 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”.⁸³ En su ponderación, Borges atribuye a la lírica del uruguayo una singularidad inusitada, la cual logra al concentrarse en el tema criollo, pues:

⁸¹ Jorge Luis Borges, Carta a Jacobo Sureda, 25 de julio de 1922, reproducida por Irma Zangara en “Primera década del Borges escritor”, en *Textos recobrados...*, p. 422.

⁸² Jorge Luis Borges, “Ricardo E. Molinari, *El imaginero*”, en *Síntesis*, núm. 8, diciembre de 1927, en *El idioma de los argentinos* (1928), Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 117.

⁸³ Jorge Luis Borges, “Interpretación de Fernán Silva Valdés”, en *Proa*, 2ª época, núm. 2, septiembre de 1924, p. 26.

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...⁸⁴

De esa época datan además otros tres textos de Borges dedicados a Silva Valdés: los comentarios críticos “El otro libro de Fernán Silva Valdés”,⁸⁵ “Los otros y Fernán Silva Valdés”⁸⁶ e incluso el poema “Versos para Fernán Silva Valdés”, en el cual no vacila en declarar su afinidad criollista con el poeta uruguayo:

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.⁸⁷

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”.⁸⁸

⁸⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁵ En *Martín Fierro*, 2ª época, núm. 241, 1925.

⁸⁶ En *Revista de América*, núm. 5, noviembre de 1925, en *Textos recuperados...*, pp. 216-218.

⁸⁷ *Proa*, núm. 14, diciembre de 1925, en *ibid.*, p. 230.

⁸⁸ Jorge Luis Borges, “Nota bibliográfica al libro de Ildefonso Pereda Valdés”, en *Martín Fierro*, 2ª época, núms. 30 y 31, 8 de julio, 1926, en *Textos recuperados...*, p. 243.

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!”.⁸⁹ 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 los años veinte 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, 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 prologuista 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

⁸⁹ *Ibid.*, p. 244.

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 en el *Índice* 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 o *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, tanto públicamente como en 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 latinoamericanos, 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.

Por otro lado, es importante percibir que, tomando en cuenta su proceso personal de aclimatación americanista, es el propio Borges quien en su calidad de crítico colabora para construir una identidad americana. 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 veinte: la construcción de una poética vanguardista de carácter criollista.

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

No obstante, 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 ve 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 con la información disponible en este momento sea poco factible establecer qué poemas o autores habría promovido Borges, la presencia de este marcado matiz criollista en el *Índice* puede indicar que muy probablemente 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*, a quien, por otro lado, reconocía y admiraba como crítico sagaz.

Un indicio de que Hidalgo habría incluido autores o poemas quizá ajenos a sus propias preferencias poéticas con el ánimo de seguir recomendaciones de Borges, 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”.⁹⁰ 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.⁹¹

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”,⁹² 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 verbóreo 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 ajusta-

⁹⁰ Magda Portal, “*Índice de la nueva poesía americana*. Huidobro e Hidalgo”, en *Diario El Comercio*, edición de la tarde, sábado 13 de noviembre de 1926, en Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio...*, p. 278-280.

⁹¹ *Ibid.*, p. 278.

⁹² *Loc. cit.*

do de la expresión a la idea que es el ideal del intelectual moderno. Borges da la impresión de un Guillermo de Torre bonaerense. ¿Es que solamente España existe para lecciones literarias en Buenos Aires?⁹³

Si Magda Portal mantenía una amistad muy cercana a Hidalgo,⁹⁴ 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,⁹⁵

⁹³ *Loc. cit.*

⁹⁴ 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 años sesenta, 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”, en Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio...*, p. 277.

⁹⁵ 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*, agosto de 1924, p. 66.

así como a la publicación de poetas cercanos a Borges.⁹⁶ Que la elección de ciertos poetas resultara 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”.⁹⁷

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.⁹⁸ 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.⁹⁹

En suma, se puede postular que si acaso Alberto Hidalgo realizó en solitario la elección de los poetas del *Índice* (por algo la

⁹⁶ 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 a Borges, como es el caso de los otros directores de *Proa*, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Francisco Luis Bernárdez. De Brandán Caraffa se incluye en el *Índice* el poema, “Express”, que antes había sido publicado en *Proa*, núm. 13, noviembre de 1925, p. 51; de Ricardo Güiraldes aparece “Poema solitario”, publicado previamente en *Proa*, núm. 1, agosto de 1924, p. 25. 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 en *Proa*, núm. 15, enero de 1926, pp. 31-34.

⁹⁷ Portal, *op. cit.*, p. 280.

⁹⁸ Cfr. Carlos García, “Hidalgo y Roberto A. Ortelli. Amistad y negocios (1925-1929)”, en Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio...*, pp. 283-292.

⁹⁹ Carlos García, “Periferias: Sureda y Ortelli (Borges y Silva Valdés), 1925-1926”. En http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/garcia_carlos/periferias.htm#_ftn

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 es probable que el *Índice de la nueva poesía americana* pudiera ser “el *Índice* de Hidalgo”, 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, unidos por el impulso renovador del vanguardismo, convergen dos proyectos literarios americanistas de distinto signo: por un lado el americanismo criollista de Borges y por otro el americanismo anarquizante de Hidalgo.

ALBERTO HIDALGO: EL AMERICANISMO COMO PRINCIPIO Y CRISIS

SIEMPRE SON AMERICANOS
QUIENES GUÍAN EL CAMINO

Dentro del vaivén entre la alianza y el encono que sostenían Alberto Hidalgo y Jorge Luis Borges en la segunda mitad de los años veinte 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, en efecto, 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 plasmada en la obra 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 señalar 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.

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 1921.¹ En esa obra, fiel a su estilo explosivo, lanza una serie de diatribas contra la cultura hispana contemporánea. 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, de anquilosamiento literario y del plagio de las nuevas tendencias literarias. Lo importante para 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 caballeresca, 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 la ciudades únicas, llenas de monumentos y recuerdos de la antigüe-

¹ Alberto Hidalgo, *España no existe* (1921), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007.

dad; 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”.²

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”.³

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”.⁴ Para el escritor peruano, esta plétora retORIZANTE ha causado que en la península la lengua castellana no sólo no evolucione, sino que sufra de desmejora y regresión. Pero afortunadamente, informa el autor, el idioma se ha refugiado en América, donde “se habla y se escribe mejor español que en España”.⁵ 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 conmisericordia por el idioma español: “¡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”.⁶

² *Ibid.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶ *Ibid.*, p. 68.

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 ocurra que 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.⁷

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 Hidalgo se refiere con una vaga generalización a aquellos que imitan lo cosmopolita y lo novedoso de escritores “franceses, suramericanos, alemanes, rusos o noruegos”,⁸ páginas adelante pone nombre y apellido a la mofa.

Con este ánimo, el penúltimo apartado de *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. Hidalgo esgrime la presunta incapacidad de los literatos españoles para advertir el anquilosamiento de la cultura hispana y lanza 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

⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁸ *Loc. cit.*

argumento, corresponde ahora a los americanos alimentar el espíritu de los famélicos intelectuales españoles:

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.⁹

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 li-

⁹ *Ibid.*, pp. 102 y 103.

bros 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.¹⁰

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 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...¹¹

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 son 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.¹²

¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹¹ *Ibid.*, p. 104.

¹² 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 y el libelo se publicó finalmente en septiembre de 1921 en Buenos Aires. “Notas sobre *España no existe*”, en Hidalgo, *op. cit.*, 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

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:

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.¹³

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

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 habrían preferido obviar el dato y buscar una alianza con el furibundo Hidalgo.

¹³ *Ibid.*, p. 107.

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.¹⁴

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”.¹⁵

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”.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, pp. 103 y 104.

¹⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹⁶ *Ibid.*, 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* (1937). En este texto, Hidalgo hace mofa de la de-

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”.¹⁷

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 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.

signación 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”, en Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006, 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.

¹⁷ Hidalgo, *op. cit.*, p. 106.

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.¹⁸

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 éstos 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

¹⁸ *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926, pp. 5-9.

adulación”.¹⁹ 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”.²⁰ 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.²¹

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 “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 desarro-

¹⁹ Hidalgo, *op. cit.*, pp. 105 y 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.

²⁰ *Ibid.*, p. 106.

²¹ *Índice de la nueva poesía...*, p. 5.

llando 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.²² En este tono de imputación, el argumento de Hidalgo en el *Índice* agrega además un chispazo anarquizante²³ 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”,²⁴ pues tal proclama de la simultaneidad vanguardista podría leerse además como la anulación de las fronteras entre países a favor de la unión de los pueblos americanos, con lo cual, la obliteración del tiempo y las distancias tomaría un

²² Esta denuncia la retomará Hidalgo con nombres y apellidos en un texto de *Diario de mi sentimiento* (1937), 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”. En Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio... Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006, p. 43.

²³ 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”. En Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio...*, p. 262.

²⁴ *Loc. cit.*

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,²⁵ es uno 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 presuntos adherentes a su movimiento, entre los que se cuentan poetas y artistas de todo América y Europa.²⁶ Al respecto, Nelson Osorio destaca que entre los vanguardistas latinoamericanos 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 latinoamericanos y como paradigma de ello pone precisamente al *Índice*.²⁷

²⁵ Cfr. Vicky Uhnru, *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1994.

²⁶ 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*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, p. 47.

²⁷ Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. xxxi. Sobre el tema véase además el trabajo de Miklós Szabolcsi, “La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional”, en *Casa de las Américas*, núm. 74, La Habana, septiembre-octubre de 1972, pp. 4-17.

Sin embargo, más adelante, luego de esta aparente propuesta de continentalismo antioficialista, Hidalgo propone un desconcertante giro argumentativo y rechaza 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”.²⁸

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 excursus 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, alegaba el peruano en aquel texto, el idioma español sobrevive y evoluciona gracias a la vitalidad americana.

Pero el prólogo de Hidalgo no se queda ahí y fiel a su estilo de libelista incendiario, frente al tema de unidad política entre las naciones hispanoamericanas, el texto adquiere un tono, podríamos decir, políticamente incorrecto, 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 “republiquetas” centroamericanas, países todos que son, afirma, meros “intrusos” en la América del Norte.

²⁸ *Índice de la nueva poesía...*, p. 6.

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”.²⁹

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”.³⁰

¿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 Nicaragua, tema profusamente abordado por la prensa y los círculos intelectuales argentinos.³¹ 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 impunes las acusaciones de “lloriqueo” político que espetaba el peruano a la cancillería azteca. Así lo ilustra un

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

³¹ Carlos García, “Alberto Hidalgo y Alfonso Reyes. Anticipo de su correspondencia”. En *El Hablador. Revista virtual de literatura*, núm. 7, marzo de 2005, s.n.p.

comentario del propio Hidalgo en el capítulo 155 de su *Diario de mi sentimiento* (1937), 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 *Re-loj 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 yanquis. ¡Echándome encima una vergüenza que no merezco!³²

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 prólogo al *Índice* 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 pro-estadounidenses, 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 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, el escritor argentino ofrece un supuesto estudio etnológico de las diferentes razas que convergen en el suelo americano: la

³² Alberto Hidalgo, *Diario de mi sentimiento*, en Carlos García, “Alberto Hidalgo y Alfonso Reyes. Anticipo de su correspondencia”, en *El Hablador. Revista virtual de literatura*, núm. 7, marzo de 2005, s.n.p.

indígena, la negra y la mestiza o mezclada, todas la cuales, afirma, comparten un carácter servil y por tanto, son inferiores a la blanca.³³ 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,³⁴ 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 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.³⁵

³³ Mercedes Serna, “Hispanismo, indigenismo y americanismo en la construcción de la unidad nacional y los discursos identitarios de Bolívar, Martí, Sarmiento y Rodó”, *Philologia Hispalenses*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, núm. 25, 2011, pp. 205-207.

³⁴ *Ibid.*, p. 206.

³⁵ *Ibid.*, p. 207.

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 aquél. 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”.³⁶

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 se tragará sus desbordes. ¡El mar, el mar es una montaña!³⁷

Adicionalmente, a favor de la versión de Hidalgo de que efectivamente su escarnio del hispanoamericanismo y aun del panamericanismo se trata de una “desaprensiva” ironía, está el hecho de que en el *Índice* incluye su poema “Retrato de Bolívar”, una apología de tono mesiánico que no sería difícil leer como una de-

³⁶ Domingo Faustino Sarmiento, *Obras completas. Conflicto y armonías de las razas en América*, vols. 37 y 38, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Matanza, p. 303. Citado según Serna, *op. cit.*, pp. 206 y 207.

³⁷ Hidalgo, *Índice de la nueva poesía...*, p. 7.

fensa 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 incendió
de libertario republicanismo
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]!³⁸

Parece entonces que cuando 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, está en abierta contradicción con

³⁸ *Ibid.*, pp. 126-128. Sobre la proyección que la figura de Bolívar tiene en las doctrinas americanistas, 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.

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

Para comprender mejor el sentido que Hidalgo pretende dar a su ironías y ubicar mejor hacia quién apuntan los dardos del prólogo de Hidalgo, habría que recordar que para 1926, Argentina vive lo que se ha llamado el periodo de las presidencias radicales, que inicia con la gestión de Hipólito Yrigoyen de 1916-1922, seguido de su partidario, Marcelo T. Alvear, de 1922-1928, y luego el regreso de Yrigoyen para una segundo periodo trunco, por un golpe de Estado en 1930. Este periodo se caracteriza por una modificación sustancial en la política exterior argentina que, manipulada por la burguesía agraria conservadora, históricamente se oponía a cualquier iniciativa de integración regional, pues consideraba que ello limitaría sus aspiraciones hegemónicas en la zona sudamericana. Sin embargo, con el ascenso de Estados Unidos como potencia luego de la Primera Guerra Mundial y ante los avances de su política de control continental, la cual presenta como punta de lanza su proyecto de unión panamericanista, que debía incluir a todos los países americanos, sin distinción de lengua, la elite argentina siente amenazada su posición preponderante en el región, y frente a la presión panamericanista, propone en cambio una alianza multinacional, pero sólo entre los países americanos que comparten una lengua e historia comunes, es decir, de naciones hispanoamericanas, con el claro objetivo de dejar fuera a Estados Unidos.³⁹

En este contexto, adquiere sentido el discurso de Hidalgo, cuando alerta que la publicitada unión y fraternidad hispanoame-

³⁹ Cfr. Héctor B. Petrocelli, *Historia Constitucional Argentina, Los gobiernos radicales*. En http://www.argentinahistorica.com.ar/intro_libros.php?tema=1&doc=57&cap=443

ricana se trata en el fondo de una impostura que tras el discurso del “afecto mutuo y el altruismo”, oculta en realidad una estrategia de política por parte de las elites intelectuales y políticas de Argentina y el resto del continente.⁴⁰

En ese sentido había que tener en cuenta además, que seguramente detrás de la dureza de las afirmaciones de Hidalgo se percibe una virulenta reacción 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 veinte 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. Es comprensible que las filiaciones “fascistoides y racistas” de las tesis de Vasconcelos tendrían que resultar repulsivas a los escritores e intelectuales de una orientación más progresista.⁴¹

Parece ser que los círculos de la vanguardia militante, más cercanos seguramente al estilo radical de Hidalgo que al del 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 ya citada reseña sobre el *Índice* que aparece en la revista estridentista *Horizonte*,⁴² 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.

En cuanto a la afinidad que la dirección de la revista pudiera sentir hacia la crítica que Hidalgo hace a las tesis vasconcelistas,

⁴⁰ En este contexto adquiere también relevancia la acotación de Ricardo Güiraldes citada en el capítulo anterior cuando busca desmarcar el americanismo que realizaban en la revista *Proa* del americanismo oficialista.

⁴¹ Cfr. Evodio Escalante, “La heteróclita vanguardia mexicana”, en Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio...*, p. 263.

⁴² “Índice de la nueva poesía americana”, en *Horizonte*, núm. 8, noviembre de 1926. p. 63. Edición facsimilar, p. 431.

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”.⁴³ 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.⁴⁴

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 aquéllos. 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 industria gigantesca”. En otras palabras, el texto reconoce que el impulso renovador de la poesía escrita en español en América no

⁴³ Escalante, *op. cit.*, p. 264.

⁴⁴ Cfr. Alejandro Ortiz Bulle Goyri, “Don Germán List Arzubide: el último estridentista, una entrevista con el escritor”, *Tema y variaciones de literatura*, núm. 26, México, UAM-A, 2006, pp. 303-332 y Eric List Eguiluz, “Who is Germán List Arzubide?”, *thestridentist.tripod.com*. 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.

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”.⁴⁵

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 pequeños al reconocer espontáneamente la grandeza de los otros comenzarán a seguir su liderazgo, con lo cual se borrarán fronteras y cacicazgos. 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”.

⁴⁵ “El Índice de la nueva poesía...”, p. 63. Edición facsimilar, p. 431.

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,⁴⁶ 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 antinacionalista que el discurso de Hidalgo opone a la “ideología hispanoamericanista entonces en boga”.⁴⁷ 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 que en Hidalgo, “Tenemos así proclamada categóricamente, la autonomía, la individualidad del verso. La estética del anarquista no podía ser otra”.⁴⁸

⁴⁶ 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”. Portal, *op. cit.*, p. 280.

⁴⁷ Escalante, *op. cit.*, p. 262.

⁴⁸ José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p. 277. Citado según Escalante, *op. cit.*, p. 264.

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 Lenín [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 Lenín —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.⁴⁹

Como parte de esa relación de amistad, Hidalgo llegó a colaborar en *Amauta*, la revista fundada por Mariátegui, en la cual aparece en el mes de diciembre de 1926 su poema “Envergadura del anarquista”⁵⁰ y aunque son conocidos los extremos vaivenes ideológicos del peruano,⁵¹ dos décadas después, en una de sus más

⁴⁹ José Carlos Mariátegui, *Correspondencia (1915-1930)*, Lima, Biblioteca Amauta, 1984, pp. 207-209. En Archivo José Carlos Mariátegui ofrece una versión digitalizada del documento original <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-alberto-hidalgo-5>.

⁵⁰ Alberto Hidalgo, “Envergadura del anarquista”, en *Amauta. Doctrina, Arte, Literatura, Polémica*, año II, núm. 10, Lima, diciembre de 1927, p. 36. El poema se recoge en *Descripción del cielo* (1928), reeditado en *Poemas simplistas*, Lima, Revuelta Editores, 2011, pp. 155.

⁵¹ Si para mediados de los años veinte Hidalgo declaraba sus simpatías anarquistas, mas no militantes, para 1931 se presenta como candidato a diputado peruano por el Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), y para mediados de esa misma década ya se le ubica como colaborador del diario ultracatólico, fascistoide y antisemita *Crisol*. En 1957 renuncia públicamente al APRA y atacará reiteradamente a su líder Raúl Haya de la Torre, a quien acusa de haber pervertido la lucha social, aunque asegura mantenerse al lado del movimiento

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 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.⁵²

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, en carta de 1927 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”.⁵³

revolucionario. Al respecto véase los textos de Martín Greco, “El crisol del fascismo, Alberto Hidalgo en la década del 30” y Álvaro Sarco, “Alberto Hidalgo: un incidente de 1960 y sus secuelas”, ambos en Sarco, *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio...*, pp. 335-381 y pp. 473-497, respectivamente.

⁵² Laureano Carnero Checa, “El otro Yo del personaje. 20 preguntas a Alberto Hidalgo”, *El Mundo, Revista Gráfica Peruana*, año XI, núm. 124, Lima, marzo de 1960, p. 12. En Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio...*, p. 519.

Frente a las confusas y ambiguas posiciones políticas de Hidalgo, Álvaro Sarco concluye acertadamente: “Quizá Hidalgo nunca dejó de ser el anarquista, o más simple aún, el irreductible individualista que ya reflejaba desde su juventud”. *op. cit.*, p. 497.

⁵³ Mariátegui, *op. cit.*, pp. 323.

Esta postura herética 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 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.⁵⁴

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

⁵⁴ Hidalgo, *España no existe...*, pp. 108 y 109.

al infinito / comprobarán las dilatadas leguas de mi viaje / habrá un cartel en cada incertidumbre”.⁵⁵

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 impulsa la edición de la primera antología de poetas 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 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 antinacio-

⁵⁵ Alberto Hidalgo, “Envergadura del anarquista”, en *Poemas simplistas*, Lima, Revuelta Editores. 2011, pp. 155. Roald Amundsen (1872-1928) fue un explorador noruego, célebre por una serie de proezas, entre ellas, la de comandar la primera expedición occidental en alcanzar el Polo Sur.

nalista 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”.⁵⁶

Lo que se puede señalar es que, efectivamente, Hidalgo es plenamente consciente de que la propuesta de una selección de poemas pudiera sea manipulada para apoyar alguno de los movimientos a favor de los discursos de la política internacional que en ese entonces se repartían entre las posturas hispanoamericanistas o panamericanistas⁵⁷ a las cuales aborrece desde su postura de anarquista declarado. Así que el aparentemente ofensivo discurso de Hidalgo a favor de la sajonización de América del Norte, es decir, el lloriqueante México y las republiquetas centroamerica-

⁵⁶ Escalante, *op. cit.*, p. 262.

⁵⁷ Para un revisión de las implicaciones históricas y políticas de cada término, Cfr. Alba Ivonne León de Labarca y Juan Carlos Morales Manzur, “La unidad continental: desde las concepciones geopolíticas hasta los nuevos modelos alternativos de integración”, en *Cuadernos Latinoamericanos*, año 17, núm. 29, Venezuela, Universidad de Zulia, enero-junio de 2006, pp. 3-30.

nas, en realidad se trata de una denuncia tematizada a través del pastiche en contra de las visiones racistas de ciertos intelectuales decimonónicos, de los cuales la generación vanguardista quería distanciarse en todo los aspectos.

Lo que se trasluce a partir de estas consideraciones es que efectivamente Hidalgo estaría convencido de la posibilidad de crear una unión latinoamericana, pero se niega a asociar esta unidad a las categorías convencionales de patria, raza o idioma, como sucedía con los discursos imperantes de la época. Será entonces a través de la construcción de un discurso cargado de ironía, entendida ésta a la manera del romanticismo alemán que en voz de Schlegel se define como la forma de lo paradójico,⁵⁸ la vía para que el poeta peruano construye un mecanismo lógico-retórico que logre poner en suspenso la noción política de americanismo a fin de elevarla a una dimensión poética y espiritual.

EMPIEZAN UNOS A DAR VOCES NUEVAS

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 el idioma común de los diferentes pueblos continentales, esto genera entonces un nuevo problema al momento de plantear cuál es la fuerza que da coherencia y unidad al *Índice de la nueva poesía americana* para el antologador. Si en efecto la idea de “americana” es 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 renova-

⁵⁸ Friedrich Schlegel, *Fragmentos, seguido de Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona, Marbot, 2009, p. 36.

ción 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”.⁵⁹

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 una lengua común 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 discursivo, 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

⁵⁹ Hidalgo, *Índice de la nueva poesía...*, p. 6.

Hidalgo no existe una identidad americana en el ámbito de las naciones, pero sí existe tal unidad entre los poetas americanos que “están del lado del corazón”.

Para percibir mejor la manera en que el poeta peruano 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 los políticos oportunistas y como respuesta a este falso americanismo, el poeta 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 estas nociones.

¿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.⁶⁰

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”.⁶¹ 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 quien se ajusta los pantalones a la altura que le conviene”.⁶²

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 existe*, donde acusaba el embuste de algún parentesco fundado en el idioma entre americanos y españoles, pues unos y

⁶⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁶¹ *Ibid.*, p. 9.

⁶² *Loc. cit.*

otros hablan un idioma distinto ya que “los españoles hablan castellano; los americanos, americano, o neoespañol.”⁶³

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 (re-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 y poemas presentados en el *Índice de la nueva poesía americana*.

⁶³ 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 las investigaciones sobre los vanguardismos que surgen en Latinoamérica 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 latinoamericana. 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 nebuloso inherente a la categoría de *americano*, lo que ofrece el *Índice* es una proyección de lo problemático que resultaba y resulta establecer una noción unívoca de lo que significa ser americano.

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 desarrolla su modelo creacionista y al mismo

tiempo 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 a 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 en español, 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 aportacio-

nes 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 tendentes a crear antologías similares, aunque de alcances más modestos, lo cual los revela 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 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 Latinoamérica 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*, obra que permitiría afianzar la construcción de lo que por entonces consideraba debería ser el nuevo canon americano, uno que tuviera como eje las “lentitudes criollas”.

Para el caso de las particularidades que la categoría de *americano* toma en Hidalgo, vemos que 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. La unidad de los poetas americanos se dará entonces para Hidalgo en la esfera de una *poesis* genésica.

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 y singularidad, 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 para ampliar 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 o no 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

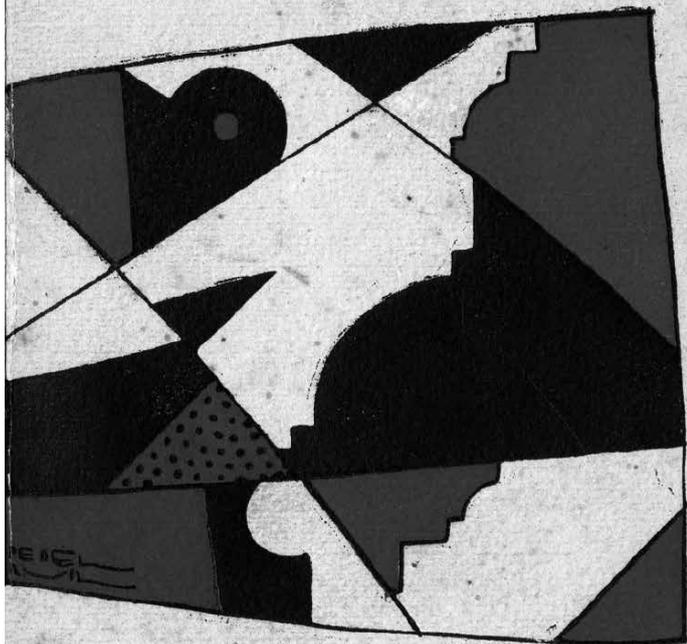
URUGUAY

Delgado, Alexis
Fusco Sansone, Nicolás
Pereda Valdés, Ildefonso
Silva Valdés, Fernán

VENEZUELA

Arraiz, Antonio

INDICE DE LA NUEVA POESIA AMERICANA



**PROLOGO DE ALBERTO HIDALGO,
VICENTE HUIDOBRO Y JORGE LUIS BORGES**

Imagen 1. Portada del *Índice de la nueva poesía americana*, prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926. La imagen pertenece al ejemplar que resguarda la Biblioteca Nacional de México y se reproduce con la autorización de autoridades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo José Carlos Mariátegui, archivo.mariategui.org
- Barrientos, Juan José, “Borges y Neruda”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 42, México, UNAM, agosto de 2007, pp. 40-42.
- Bary, David, “Sobre los orígenes de *Altazor*”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 106-107, Pittsburgh, University of Pittsburgh, enero-junio de 1979, pp. 111-116. En <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3358/3537> (fecha de consulta: 28 de agosto, 2017).
- _____, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Valencia, Pre-Textos, 1984.
- Benjamin, Walter, “La tarea del traductor”, en Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*, trad. de H.A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 2008, pp. 119-138.
- Biblioteca Nacional de Chile, “Juan Emar (1893-1964)”, en *Memoria Chilena*. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-664.html> (fecha de consulta: 28 de agosto, 2017).
- Boletín Titikaka (1926-1928)* [edición facsimilar], Dante Callo [ed.], Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 2004.
- Bolívar, Simón, “Carta de Jamaica”, en Simón Bolívar y José Martí, *Nuestra América*, México, UNAM, 2009 (Colección Pequeños Grandes Ensayos), pp. 13-55.

- Bonilla, Juan, “Alberto Hidalgo, el simplista”, en Alberto Hidalgo, *Poemas simplistas*, Lima, Revuelta Editores, 2011, pp. 9-29.
- Borges, Jorge Luis, “*Simplismo, poemas inventados*, por Alberto Hidalgo”, en *Proa*, 2ª época, núm. 15, Buenos Aires, enero de 1925, pp. 52 y 53.
- _____, *Obras completas, 1932-1972*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- _____, “Acotaciones. Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, México, 1922”, en Jorge Luis Borges, *Inquisiciones* (1925), México, Seix-Barral, 1994, pp. 129-132.
- _____, *Inquisiciones* (1925), México, Seix-Barral, 1994.
- _____, *Textos recobrados, 1919-1929*, ed. y notas de Irma Zangara, Barcelona, Emecé, 1997.
- _____, *El idioma de los argentinos* (1928), Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- _____, *Proa 1924-1926*, edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011.
- Carnero Checa, Laureano, “El otro Yo del personaje, 20 preguntas a Alberto Hidalgo”, en Álvaro Sarco [ed.], *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”, en *Anales de Literatura Chilena*, núm. 9, Santiago, Centro de Estudios de Literatura Chilena-Pontificia Universidad Católica de Chile, junio de 2008, pp. 149-167.
- Caviedes, Alejandro, “Ruisseños del delirio. La candidatura presidencial de Vicente Huidobro en 1925”, en *Ballotage, Revista de Opinión Pública*, 17 de noviembre de 2013. En <http://ballotage.cl/la-candidatura-presidencial-de-vicente> (fecha de consulta: 28 de agosto, 2017).
- Cornejo, Paulina, “Cronología huidobriana”, en Ana Pizarro, *Sobre Huidobro y las vanguardias*, Santiago, Universidad de Santiago, 1994, pp. 93-104.
- Corral, Rose y Anthony Stanton, “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.
- Cruchaga Santa María, Ángel, “Conversando con Vicente Huidobro”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 31 de agosto, 1919, en Vicente Huidobro, *Obra poética*, Madrid, FCE, 2003, pp. 1635-1639.
- D’Aspre, Núria, “La traducción como dispositivo ‘creacionista’ en la poética de Vicente Huidobro: el poema-pintado *Moulin* y sus versiones”, en *Anales de Literatura Chilena*, núm. 16, Santiago, Centro de Estudios de Literatura Chilena-Pontificia Universidad Católica de Chile, diciembre de 2011, pp. 95-115. En <http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/images/N16/La-traduccion-como-dispositivo-creacionista-en-la-poetica-de-Vicente-Huidobro-el-poema-pintado-Moulin-y-sus-versiones.pdf> (fecha de consulta: 28 de septiembre, 2017).
- De Costa, René, “Huidobro and the New Poetry of Spanish America”, en *Chicago Review*, núm. 2, Chicago, otoño de 1975, pp. 20-25.
- _____, [coord.], *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1976.
- _____, “Sobre Huidobro y Neruda”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 106-107, Pittsburgh, University of Pittsburgh, enero-junio de 1979, pp. 379-386.
- _____, *Huidobro: los oficios de un poeta*, trad. de Guillermo Sheridan, México, FCE, 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”, en Ángel Flores [coord.], *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, México, FCE, 1987, pp. 273-279. En http://www.neruda.uchile.cl/critica/decosta.html#_ftnref2 (fecha de consulta: 28 de agosto, 2017).
- De Torre, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia (1925)*, Madrid, Renacimiento, 2001.
- Emar, Jean, “Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925”, en *La Nación*, Santiago, 29 de abril de 1925, en René de Costa [coord.],

- Vicente Huidobro y el creacionismo, Madrid, Taurus. 1976, pp. 77-81.
- Escalante, Evodio, “La heteróclita vanguardia mexicana”, en Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006, pp. 262-269.
- Florit Cento, Andrés, *Juan Florit. Caudillo de los veleros: vida, poesía y prosa*, Santiago, Cuarto Propio, 2006.
- García, Carlos, “Borges inédito. Bibliografía virtual, 1906-1930”, en *Variaciones Borges*, núm. 5, Pittsburg, University of Pittsburg, 1998, pp. 265-272. En <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0521.pdf> (fecha de consulta: 28 de agosto, 2017).
- _____, “Ramón y Borges: novedades”, en *Boletín RAMÓN*, núm. 3, Madrid, otoño de 2001, pp. 45-47. En <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR3-PDF.PDF> (fecha de consulta: 28 de julio, 2017).
- _____, “Alberto Hidalgo y Alfonso Reyes. Anticipo de su correspondencia”, en *El Hablador. Revista virtual de literatura*, núm. 7, Perú, marzo de 2005. En <http://elhablador.com/garcia.htm> (fecha de consulta: 28 de agosto, 2017).
- _____, *Vicente Huidobro y Alfonso Reyes Correspondencia 1914-1928*, México, El Colegio Nacional, 2005.
- _____, “El Índice de Hidalgo”, en Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006, pp. 141-118.
- _____, “Hidalgo y Proa (1925)”, en Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006, pp. 219-255.
- _____, “Hidalgo y Roberto A. Ortelli. Amistad y negocios (1925-1929)”, en Álvaro Sarco [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006, pp. 283-292.
- _____, “Periferias: Sureda y Ortelli (Borges y Silva Valdés), 1925-1926”, en *Espacio latino* (letras-uruguay.espaciolatino.com), junio de 2006. En <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/>

- garcia_carlos/periferias.htm#_ftn1 (fecha de consulta: 29 de agosto, 2017).
- _____, “Notas sobre *España no existe* (1921). Con un excursio sobre Alberto Guillén y el plagio”, en Alberto Hidalgo, *España no existe*, ed. y notas de Carlos García, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 113-130.
- 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 [ed.], *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*, t. 1, Lima, Librería-Editorial J. Mejía Baca, 1976, pp. 115-126.
- Hidalgo, Alberto, *Antología personal*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- _____, *Los sapos y otras personas* (1927), pról. y notas de Álvaro Sarco, Lima, Talleres Tipográficos, 2005.
- _____, *España no existe* (1921), selec. y notas de Carlos García, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- _____, *Muertos, heridos y contusos* (1920), en Alberto Hidalgo, *España no existe*, selección y notas de Carlos García, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 17-51.
- _____, *Poemas simplistas*, Lima, Revuelta Editores, 2011.
- Horizonte* (1926-1927), edición facsimilar, México, FCE/Universidad Veracruzana/INBA, 2011 (Colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas).
- _____, “El Índice de la nueva poesía americana”, en *Horizonte. Revista de actividad contemporánea*, núm. 8, noviembre de 1926, Jalapa, pp. 63 y 64.
- Huidobro, Vicente, “Balance patriótico”, en *Acción*, núm. 4, 8 de agosto, 1925. En <http://myslide.es/documents/23032012->

- 1332507398-balancepatriotico.html (fecha de consulta: 29 de agosto, 2017).
- _____, *Obras completas*, vols. I y II, pról. de Hugo Montes, Santiago, Andrés Bello, 1976.
- _____, *Obra selecta*, selec., pról., notas, cron. y bibliografía de Luis Navarrete Orta, Caracas, 1989 (Biblioteca Ayacucho).
- _____, *Poética y estética creacionista*, selec. y pról. de Vicente Quiarte, México, UNAM, 1994.
- _____, *Mío Cid Campeador* (1929), pres. de Ángeles Pérez López, México, UAM-A, 1997.
- _____, *Altazor de puño y letra*, ed., pról. y notas de Andrés Morales, Santiago, Banco del Estado de Chile, 1999.
- _____, *Altazor* (1931), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000 (serie Clásicos para Hoy).
- _____, *Obra poética*, edición coordinada por Cedomil Goic, Madrid, FCE, 2003 (Colección Archivos 45).
- _____, *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre 1918-1947*, ed. de Gabriele Morelli, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.
- Huidobro, Vicente y Fernández, María Luisa, *Epistolario 1924-1941*, selec., pról. 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*, ed. de Carlos García, México, El Colegio Nacional, 2005.
- Índice de la nueva poesía americana, pról. de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- Índice de la nueva poesía americana (1926), pról. de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, Buenos Aires, pres. de Mirko Lauer y colofón de Mario Montalbetti, Lima, Sur/Librería Anticuaria, 2007.
- Irradiador. Revista de Vanguardia*, edición facsimilar, pres. de Evidio Escalante y Serge Fauchereau, México, UAM-I, 2012.

- Lafleur, Héctor René y Sergio D. Provenzano, *Las revistas literarias. Selección de artículos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
- Lafleur, Héctor René, Sergio D. Provenzano y Alonso, Fernando, *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, Buenos Aires, El 8vo. loco, 2006.
- León de Labarca, Ivonne Alba y Juan Carlos Morales Manzur, “La unidad continental: desde las concepciones geopolíticas hasta los nuevos modelos alternativos de integración”, en *Cuadernos Latinoamericanos*, año 17, núm. 29, Venezuela. Universidad de Zulia, enero-junio de 2006, pp. 3-30. En <http://www.produccioncientificaluz.org/index.php/cuadernos/article/view/15878>
- Lizama A., Patricio, “La revista *Ariel*: manifiestos y voces de la vanguardia”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 72, Facultad de Filosofía y Humanidades-Universidad de Chile, abril de 2008, pp. 235-254. En http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071822952008000100012&script=sci_arttext#3 (fecha de consulta: 28 de agosto, 2017).
- List Eguiluz, Eric, “Who is Germán List Arzubide?”, *Thestridentist.tripod.com*. En <http://thestridentist.tripod.com/Eric.htm> (fecha de consulta: 28 de agosto, 2017).
- Manzoni, Celina, “Formas de lo nuevo en el ensayo de la vanguardia: revista de avance y *Amauta*”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 208-209, Pittsburgh, University of Pittsburgh, julio-diciembre de 2004, pp. 735-747.
- _____, *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- Mariátegui, José Carlos, “Arte, revolución y decadencia”, en *Amauta*, Lima, núms. 3-4, 1926, en Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. 193-196.
- _____, José Carlos Mariátegui, “La Unidad de la América Indo-Española”, en *Variaciones*, Lima, 6 de diciembre de 1924, en José Carlos Mariátegui, *Ensayos*, Barcelona, Red Ediciones, 2016, pp. 17-20.

- Mendoza Teles, Gilberto y Klaus Müller-Bergh, *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, Área Andina Centro: Ecuador, Perú y Bolivia*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- Morales, Andrés, “Un manuscrito que abre mil puertas”, en Vicente Huidobro, *Altazor de puño y letra*, ed., pról. y notas de Andrés Morales, Santiago, Banco del Estado de Chile, 1999, pp. 6-13.
- 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.
- Grunfeld, Mihai G, “Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 146-147, Pittsburgh, University of Pittsburgh, enero-junio de 1989, pp. 33-41.
- Nandayapa, Mario, “Prendas de un idioma crepuscular: versión original del prefacio de *Altazor* de Vicente Huidobro”, en *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, núm. iv, México, Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, junio, 2006, pp. 155-170. En <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74540111> (fecha de consulta: 28 de agosto, 2017).
- Navarrete Orta, Luis, “Huidobro: La lucha entre el fuego y el juego”, en Vicente Huidobro, *Obra selecta*, selec., pról., notas, cron. 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*, Madrid, Taurus Ediciones, 1975, pp. 115 y 116.
- Núñez, César, “Maples Arce y Borges: entre la poesía y la diplomacia”, en Marina Martínez Andrade [coord.], *Otro centena-*

- rio: *vanguardias literarias y artísticas latinoamericanas*, México, UAM-I, 2011, pp. 41-74.
- Ortiz Bulle Goyri, Alejandro, “Don Germán List Arzubide: el último estridentista, una entrevista con el escritor”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 26, México, UAM-A, 2006, pp. 303-332.
- Ortiz García, Javier, “Samuel Beckett se traduce a sí mismo”, en *Quaderns. Revista de traducción*, núm 8, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 69-75. En <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25325/25159> (fecha de consulta: 28 de agosto, 2017).
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, México, Seix Barral, 1991.
- Petrocelli, Héctor B., *Historia constitucional Argentina, Los gobiernos radicales*. En http://www.argentinahistorica.com.ar/intro_libros.php?tema=1&doc=57&cap=443 (fecha de consulta: 26 de agosto, 2017).
- Posse, Abel, “Conversación en la Calle Maipú”, en *Caretas*, núm. 1569, 1999. En <http://www.caretas.com.pe/1999/1569/borges/borges.htm> (fecha de consulta: 29 de agosto, 2017).
- Prieto, Adolfo, “Una curiosa revista de orientación futurista”, en Óscar Collazos [ed.], *Los vanguardismos en la América Latina*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias/Casa de las Américas, 1977, pp. 59-70.
- Proa (segunda época)*, edición facsimilar, estudio preliminar de Rose Corral y Anthony Stanton, 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. En <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/entrevista6.htm> (fecha de consulta: 28 de julio, 2017).
- Pizarro, Ana, “El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes”, en René de Costa [coord.], *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1975, pp. 229-248. En <http://>

- www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_ana_pizarro.htm (fecha de consulta: 28 de septiembre, 2017).
- _____, *Sobre Huidobro y las vanguardias*, con una cronología huidobriana por Paulina Cornejo, Santiago, Editorial Universidad de Santiago, 1994.
- Poesía*, *Revista ilustrada de información poética*, núms. 30-31-32, número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, coordinación, documentación y supervisión de René de Costa, Madrid, Ministerio de Cultura de España, 1989.
- Provenzano, Sergio D. y Fernando P. Alonso [eds.], *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Osorio, Nelson, “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 114-115, Pittsburgh, University of Pittsburgh, enero-junio de 1981, pp. 227-254.
- _____, *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.
- _____, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Sarco, Álvaro [ed.], *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 [ed.], *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 [ed.], *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 [ed.], *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 [ed.], *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 [ed.], *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*, Lima, Talleres Tipográficos, 2006, pp. 473-497.
- Schlegel, Friedrich, *Fragmentos, seguido de Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona, Marbot, 2009.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, trad. de Estela Dos Santos, México, FCE, 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”, en *Philologia Hispalenses*, núm. 25, Sevilla, Facultad de Filología-Universidad de Sevilla, 2011, pp. 201-217. En http://institucional.us.es/revistas/philologia/25/art_12.pdf (fecha de consulta: 28 de septiembre, 2017).
- _____, “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*, núm. 16, Murcia, 2011, pp. 143-160. En <http://revistas.um.es/monteagudo/article/download/231211/178301> (fecha de consulta: 28 de septiembre, 2017).
- Szabolcsi, Miklós, “La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional”, en *Casa de las Américas*, núm. 74, La Habana, septiembre-octubre de 1972, pp. 4-17.
- Teitelboim, Volodia, *Huidobro. La marcha infinita*, México, Hermes, 1996.

- Trejo, Caracciolo E., *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974.
- Vallejo, César, *Artículos olvidados*, pról. de Luis Alberto Sánchez, Lima, Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura (Serie Literatura e Historia, 4), 1960. En http://www.biblioteca.fundacionbbva.pe/libros/libro_000012.pdf (fecha de consulta: 28 de agosto, 2017).
- Vergara, Gloria, *Tiempo y verdad en la literatura*, México, Universidad Iberoamericana, 2001.
- Videla, Gloria, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, ts. I y II, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.
- Villanueva, María, “La Revista Oral, ¿un gesto conservador en la vanguardia porteña?”, en *LIS, Letra, Imagen y Sonido*, núm. 1, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, primer semestre, marzo-junio 2008. pp. 151-159. En <http://semioticafernandez.com.ar/wp-content/uploads/2010/09/13-LIS1-Revista-Oral-MV.pdf> (fecha de consulta: 28 de agosto, 2017).
- Vergara, Gloria, *Tiempo y verdad en la literatura*, México, Universidad Iberoamericana, 2001.
- Unruh, Vicky, *Latin American Vanguards. 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/Vervuert, 2007, pp. 7-34.
- _____, “Estética de lo discontinuo y fragmentario: El collage”, en Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, México, FCE, 1997.
- Zangara, Irma, “Primera década del Borges escritor”, en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 399-427.

A principio del siglo XX, con la llegada de los aires renovadores de las vanguardias europeas, se reaviva en tierras americanas el antiguo debate sobre las posibilidades de un arte auténticamente americano. Los jóvenes poetas latinoamericanos ven en el llamado a la renovación estética la posibilidad de que la literatura americana logre al fin plena independencia de las letras europeas. Con el ánimo de mostrar al mundo la potencia de la joven lírica que la región produce, en 1926 aparece en Buenos Aires el *Índice de la nueva poesía americana*, obra que al reunir poemas de 62 poetas de nueve países marcará un hito como la primera antología de la poesía de vanguardia latinoamericana.

Estudiar esta obra permite visualizar varios de los debates que el colectivo vanguardista emprende alrededor de la noción de americano y lo que significa en el contexto de la renovación poética. En este caso se analiza el carácter problemático que la idea de americano adquiere para las tres figuras que firman el prólogo que acompaña a la selección: el chileno Vicente Huidobro, el argentino Jorge Luis Borges y el peruano Alberto Hidalgo.