

**Hanno Ehrlicher (editor)**

**La revista *Los Raros* de Bartolomé  
Galíndez (1920)**



**BIBLIOTECA ORBIS TERTIUS / 5**

Ehrlicher, Hanno

La revista *Los Raros* de Bartolomé Galíndez (1920). - 1ª ed. - La Plata:  
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la  
Educación, 2012.

Recurso Electrónico.

ISBN 978-950-34-0882-7

1. Historia de la Literatura Argentina. 2. Revistas Literarias. I. Título  
CCD 809.82

Todos los derechos reservados.

Hecho el depósito que establece la ley 11.723

Directora de colección: Geraldine Rogers

Comité Editorial: Miguel Dalmaroni, Enrique Foffani, Sergio Pastormerlo, Carolina  
Sancholuz, Verónica Delgado

Secretaría y revisión de textos: Federico Bibbó



*Biblioteca Orbis Tertius*

Colección digital del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

ISSN 1853-9947

<http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar>

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

# Índice

Introducción general: <i>Los Raros</i> de Bartolomé Galíndez. Una curiosa y no tan prescindible revista en el contexto del posmodernismo.....	4
1. Futurismos y (pos)modernismo en las culturas hispanohablantes: desencuentros de conceptos de la modernidad literaria entre 1909 y 1920...	5
2. Posmodernismo y <i>Ultra</i> en la cultura del Río de la Plata.....	11
3. Ultraísmo acriollado: la vanguardia en el campo literario porteño de los años veinte.....	16
4. Breve descripción técnica de la revista.....	20
I. “Nuevas tendencias”, por Bartolomé Galíndez.....	25
Notas del editor.....	69
Imágenes (selección).....	79
II. Un manifiesto intempestivo antes del <i>boom</i> de los manifiestos vanguardistas en América Latina.....	88
Imágenes.....	93
III. La antología de poemas.....	99
Imágenes.....	102
IV. Los proyectos culturales.....	116
Imágenes.....	118
Bibliografía.....	122
Nota sobre el editor.....	126

## Introducción general

### *Los Raros* de Bartolomé Galíndez Una curiosa y no tan prescindible revista en el contexto del posmodernismo

*Los Raros. Revista de orientación futurista* fue editada por Bartolomé Galíndez en Buenos Aires, en enero de 1920. Su duración fue brevísima, pues solo vio la luz un único número que, hoy en día, prácticamente ha desaparecido de las bibliotecas y archivos, por lo que constituye una verdadera rareza anticuaria. Hace, pues, honor a su nombre, pero en un sentido muy diferente del que motivó la elección del título en su origen, el cual hacía una clara alusión al libro de Rubén Darío en el que éste presentaba a una serie de escritores considerados ‘raros’ por la calidad excepcional de sus obras y/o vidas y que, por eso mismo, tenían algo singular y diferente a los que seguían la norma reinante.<sup>1</sup> Si el título principal de la revista recordaba, así, la antología de Darío de 1896, que tuvo un papel fundacional en la construcción del modernismo al erigir una especie de panteón alterno,<sup>2</sup> el subtítulo hacía referencia al movimiento que inauguró el paradigma de las vanguardias en Europa, el futurismo italiano, liderado por Filippo Tommaso Marinetti desde su fundación en 1909. Pero, mientras el futurista de Milán opta por una ruptura retórica muy violenta frente a la estética simbolista de fin de siglo de la que se había nutrido durante su juventud literaria, Bartolomé Galíndez, por el contrario, establece una línea de continuidad entre la vieja modernidad finisecular y la nueva de las vanguardias, conectando la ‘rareza’ distintiva del modernismo con las innovaciones más recientes del futurismo.

La investigación ha pasado prácticamente por alto este propósito personal de Galíndez, un propósito que, como hemos dicho, abandona pronto sin llegar a inaugurar filiaciones literarias ni dejar otras huellas más duraderas. Lo más sustancioso que se ha escrito sobre él sigue siendo el artículo de Adolfo Prieto, de 1961,<sup>3</sup> que tiene el indudable mérito de ofrecer la primera información sistemática sobre la “curiosa” revista de Galíndez, pero que al mismo tiempo ha desmotivado a futuros investigadores por emitir claros juicios de valor negativos.<sup>4</sup> La crítica, sin haber añadido muchas más aportaciones analíticas desde entonces,<sup>5</sup> sigue afirmando que se trata de un documento

---

<sup>1</sup> Al defender la selección de los escritores incluida en su antología frente a la crítica de Paul Groussac, Darío resaltaba sobre todo que “lo raro es contrario de lo normal”; cit. de “Los colores del estandarte”, en Ricardo Gullón (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 55.

<sup>2</sup> Véase Francisco Solares-Larrave, “Hacia un panteón alterno: las estrategias críticas de Rubén Darío en *Los raros* (1896)”, en *Crítica Hispánica*, vol. 27, n° 2, 2005, pp. 49–62.

<sup>3</sup> “Una curiosa ‘Revista de Orientación futurista’”, en *Boletín de literaturas hispánicas*, n° 3, 1961, pp. 53–62.

<sup>4</sup> “El lector habrá advertido sobradamente que las fallas de información y una no resuelta aspiración a la coherencia, restan al artículo de Galíndez las condiciones necesarias para considerarlo un documento literario importante” (*ibidem*, p. 59).

<sup>5</sup> Al artículo de Prieto hay que añadir tan solo las páginas de Marta Scrimaglio en *Literatura argentina de vanguardia (1920–1930)*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1974, pp. 16–24, y el breve comentario que le

“curioso”, pero también “prescindible”,<sup>6</sup> desanimando de antemano a posibles lectores. Así pues, la revista *Los Raros*, de difícil acceso y despreciada por sus poquísimos estudiosos, se ha convertido en un documento de obligatoria no-lectura. Sin embargo, vale la pena volver a editar este documento porque, a pesar de lo peregrino que parezca desde nuestra perspectiva actual, no deja de ser sintomático para el contexto histórico de su gestación. En la gran narración de las historias literarias que pasan de una época a otra como si se tratase de un progreso lineal continuo, el posmodernismo no ha tenido lugar por no pertenecer ya al paradigma del modernismo ni estar todavía en el de las vanguardias; de modo que se ha preferido olvidar esta fase indecisa ‘entre’ los programas estéticos claramente configurados en vez de estudiar las razones de su ambivalencia y las causas de su falta de coherencia epistemológica.

La presente edición quiere aportar material a tal estudio del posmodernismo en las culturas hispanohablantes en su conjunto, lo que permitiría también comprender mejor la otra rareza de *Los Raros* y nos enseñaría que la lógica cultural no progresa paso a paso, sino que está marcada más bien por la *Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen* en el sentido de Ernst Bloch, por una simultaneidad de modernidades diferentes en pugna. Nuestras reflexiones a modo de introducción no son más que un intento en esta dirección, con la esperanza de futuras confirmaciones o refutaciones.

## **1. Futurismos y (pos)modernismo en las culturas hispanohablantes: desencuentros de conceptos de la modernidad literaria entre 1909 y 1920**

Desde el lanzamiento del primer manifiesto futurista, el 20 de febrero de 1909 en *Le Figaro* de París, había pasado ya más de un decenio cuando se publicó *Los Raros*, y, sin embargo, esta revista constituye un documento de recepción del futurismo italiano relativamente temprano y exhaustivo en el contexto de las culturas hispanohablantes. A primera vista, esta gran tardanza puede resultar muy extraña si se tiene en cuenta que se recibieron muy pronto las primeras noticias sobre la fundación del movimiento realizada por Marinetti, en diferentes órganos de prensa, tanto en la Península Ibérica como en América Latina. Tres de ellas fueron recogidas por el mismo líder del futurismo en el número de su revista *Poesía* inmediatamente posterior a la publicación del manifiesto (abril-julio de 1909). Aparecen junto con otras muchas reseñas de diferentes partes del mundo que configuran en su totalidad un verdadero escaparate de la fuerza del impacto publicitario logrado. Marinetti, al prescindir de seleccionar sólo las respuestas favorables, consigue resaltar, gracias a todo ese gran eco que encuentra en la prensa, la eficacia de su ruidoso gesto performativo inicial que, desde la capital de Francia, se va ampliando por medio de las modernas técnicas de información hasta convertirse realmente en una gesta global, o, al menos, relativamente global para los lectores del año 1909. Merece la pena recuperar esta polifonía original en la recepción del futurismo en el mundo hispanohablante, ya que abre un espectro de posibles vías mucho más rico de lo que vendría a ser posteriormente la recepción histórica dominante.

La más conocida de las tres voces en lengua castellana reunidas en *Poesía* es la de Rubén Darío. Su reseña apareció primero el 5 de abril en el diario *La Nación*, y se ha

---

dedica May Lorenzo Alcalá a la revista de Galíndez en su monografía *La esquivada huella del futurismo en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Patricia Rizzo, 2009, pp. 22–24.

<sup>6</sup> Aunque Hugo J. Verani le aplica tales calificativos solo al manifiesto contenido en *Los Raros*, éstos caracterizan la actitud general de la crítica frente al texto en su conjunto. Cf. “Las vanguardias literarias en Hispanoamérica”, en Saúl Sosnowski (editor), *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, p. 28.

convertido en el punto de partida obligatorio de la historiografía hispanoamericana contemporánea al tiempo que está presente en toda antología crítica al respecto.<sup>7</sup> Con razón se puede decir que fue el artículo decisivo para el destino del futurismo en América Latina hasta la llegada de las vanguardias, más de un decenio después. Pero, antes de analizar las estrategias discursivas empleadas por Darío para mantener la hegemonía del modernismo, es necesario recordar las otras voces que no han conseguido entrar en el canon de la historiografía literaria actual. El guatemalteco Enrique Gómez Carrillo comentó el manifiesto para el diario *El Liberal*, periódico muy importante con ediciones no solo en Madrid sino también en otras grandes ciudades españolas (Barcelona, Bilbao, Murcia y Sevilla). Oponiéndose a las “acerbas críticas y sonrisas cruelmente irónicas” que, según nos cuenta el corresponsal, provoca el manifiesto del italiano en París y Roma, resalta “la parte de belleza útil que se nos ofrece” y considera las teorías “muy dignas de influir en la evolución del pensamiento humano”.<sup>8</sup> También favorable y más positiva aún resultó la reseña de Juan Más y Pi, aparecida por primera vez en *El Diario Español* de Buenos Aires, el 21 de marzo de 1909.<sup>9</sup> Gracias a las pesquisas de Patricia M. Artundo, se han recuperado recientemente las pistas de este compromiso de Juan Más y Pi con el futurismo, compromiso que, más allá de la mencionada reseña, se refleja también en otros trabajos que este autor de origen catalán realizó en la prensa porteña.<sup>10</sup> Se entusiasma plenamente con “la radiante complejidad de todo un vasto programa renovador de la vida” y espera que el futurismo, entendido como tal movimiento de renovación de la vida, se expanda no solo por Europa sino también por “América toda”, de la que desea que “entustiasta de su propia grandeza, acompañe con su fe y con su esperanza la audaz proclamación del nuevo ideal”. Sin embargo, ese intento de llevar el futurismo al ‘nuevo’ mundo por parte de Juan Más y Pi no encontró el apoyo suficiente, por lo que se quedó en mera aspiración o pura idea. Las razones de este fracaso son múltiples y complejas, pero destacan dos que vamos a ver enseguida con más detenimiento. Por una parte, el rápido posicionamiento de Rubén Darío desde *La Nación* significó un activo y eficaz freno para el posible avance del futurismo en América Latina; el nicaragüense contaba con una publicidad mucho mayor que Juan Más y Pi, quien ni siquiera encontró suficiente apoyo para su programa reformista entre el grupo de jóvenes intelectuales con los que se agrupaba alrededor de la revista *Nosotros*, quizás el órgano más importante, en Buenos Aires, de las tendencias posmodernistas en la década de 1910.<sup>11</sup> Por otra parte, lo que

---

<sup>7</sup> Rubén Darío, “Marinetti y el Futurismo”, en *Poesía*, vol. 5, n° 3–6, 1909, pp. 28–30. El texto está reproducido, entre otros, en las antologías clásicas de Nelson Osorio Tejeda (editor), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho, 1988, pp. 3–7, y de Jorge Schwartz (editor), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 403–408.

<sup>8</sup> Enrique Gómez Carrillo en *Poesía*, vol. 5, n° 3–6, 1909, pp. 28–30. Gómez Carrillo ya había publicado otro trabajo en la revista internacional de Marinetti (“Une danse arabe”, vol. 2, n° 9–12, 1907, p. 29); el contacto ya establecido explica también la integración de su reseña en el panorama de las reacciones de la prensa al manifiesto futurista.

<sup>9</sup> Juan Más y Pi, “Una tendencia de vida: El futurismo”, reproducido en *Hispanérica. Revista de Literatura*, n° 104, 2006, pp. 58–62. La reproducción del artículo en *Poesía*, vol. 5, n° 3–6, 1909, se encuentra en las pp. 30–32.

<sup>10</sup> Véase Patricia M. Artundo, “El futurismo de Juan Más y Pi: una tendencia de vida”, en *Hispanérica. Revista de literatura*, n° 104, 2006, pp. 49–57, y de la misma autora “El futurismo en Buenos Aires: 1909–1914”, en *Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones. Europa/ Latinoamérica*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras, UBA 1999 (CD-Rom). Agradezco a la autora haberme facilitado estos materiales.

<sup>11</sup> Tanto el papel de la revista en el campo cultural argentino de los años del posmodernismo como la discrepancia entre las posiciones de sus colaboradores han sido analizados por Nicolás Shumway,

desfavoreció el impacto en América Latina fue el hecho de que Marinetti, a pesar de intentarlo, tampoco lograra expandir con demasiado éxito su campaña publicitaria por España, más cercana a su propio radio de acción y, desde el punto de vista lingüístico, un terreno aparentemente propicio para difundir su movimiento. Esto explicaría, por lo tanto, el poco respaldo que tuvieron al otro lado del Atlántico posibles adeptos americanos, como Juan Más y Pi, cuya posición europeizante e hispanófila<sup>12</sup> fue bastante cuestionada en el campo literario de la capital argentina.

Adentrémonos primero en el fallido intento de difundir el futurismo por España. Aunque de la prensa española Marinetti sólo incluye en *Poesia* la reseña de Gómez Carillo, su manifiesto sí encontró rápidamente entre los círculos literarios madrileños un joven dispuesto a colaborar en un cambio del paradigma estético. Ramón Gómez de la Serna estaba por entonces lejos aún de encarnar una “generación unipersonal”,<sup>13</sup> pero ya sentía un gran interés por participar en la formación de una vanguardia colectiva con aspiraciones a reformar la vida más allá del arte entendido como una tarea profesional especializada. Por eso mismo, no tardó en acoger al futurista italiano en su revista literaria *Prometeo*. En el número de abril de 1909 apareció una exaltada reseña del manifiesto,<sup>14</sup> además de un texto programático de su propia cosecha titulado “Concepto de la nueva literatura”. Al año siguiente se renueva esta acción paralela con la publicación de una traducción de la “Proclama futurista a los españoles” de Marinetti, acompañada de una introducción del mismo Gómez de la Serna, bajo su conocido seudónimo “Tristán”.<sup>15</sup> Sin embargo, ambos textos no solo se refuerzan mutuamente, sino que también ofrecen un contraste. La retórica altisonante y grandilocuente del manifiesto de Marinetti (basta con citar el comienzo: “He soñado un gran pueblo: ¡sin duda en [sic] el vuestro, españoles!”)<sup>16</sup> encuentra su contrapunto humorístico en un *staccato* de imperativos formados por palabras sueltas o frases cortas que no evocan una visión panorámica,<sup>17</sup> sino una serie de impresiones dispares:

¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana!  
¡Modernismo! ¡Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida!  
¡Antiuniversitarismo! ¡Tala de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedrada en un ojo de la luna! [...].<sup>18</sup>

En el concepto de la nueva literatura de Gómez de la Serna, se condensa el violento antirromanticismo de la épica narrada en el segundo manifiesto del futurismo, *Tuons le Clair de lune*,<sup>19</sup> y queda empequeñecido en una grotesca pedrada al ojo de la

---

“Nosotros y el ‘nosotros’ de *Nosotros*”, en Saúl Sosnowski (editor), *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*, Madrid/ Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 165–180.

<sup>12</sup> Juan Más y Pi fue un miembro fundador del Ateneo Hispano-Americano que intentaba fomentar las relaciones culturales con la vieja metrópoli.

<sup>13</sup> Este ingenioso calificativo lo inventó Melchor Sánchez Almagro en 1923 para resaltar la supuesta independencia que tenía Gómez de la Serna frente a las modas y corrientes literarias. Véase al respecto Víctor García de la Concha, “La generación unipersonal de Gómez de la Serna”, en *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 3, nº 1-2, 1977, pp. 63–86.

<sup>14</sup> “Movimiento intelectual: El Futurismo”, en *Prometeo*, nº 6, abril de 1909, pp. 90–96.

<sup>15</sup> *Prometeo*, nº 20, 1910, pp. 519–531, reproducido en Paul Ilie (editor), *Documents of the Spanish Vanguard*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1969, pp. 73–80.

<sup>16</sup> Cito de la reproducción en Ilie, *op. cit.*, p. 74.

<sup>17</sup> El “sueño” de Marinetti, sin embargo, se concretiza precisamente en una panorámica heroica de la Conquista: “Desde lo alto del cénit, en sueños, he contemplado vuestros barcos formando un largo cortejo como de hormigas sobre la pradería del mar [...]”.

<sup>18</sup> Ilie, *op. cit.*, p. 73.

<sup>19</sup> El texto apareció por primera vez en *Poesia*, vol. 5, nº 7–9, 1909, pp. 1–9.

luna. “Modernismo” y “futurismo” se encuentran unidos en una combinación de actos ‘revolucionarios’ demasiado anárquica, indiscriminada y plural como para establecer un nuevo paradigma efectivo para las letras. Gómez de la Serna resultó ser un aliado poco consecuente y demasiado burlón para contribuir a una recepción más amplia del futurismo inmediatamente después de su fundación. Pero quizás esta alianza poco provechosa con Gómez de la Serna no fue tan decisiva como el fracaso que sufrió Marinetti al intentar exponer en España, concretamente en las Galerías Dalmau de Barcelona, una colección de pintura futurista que estaba llevando de gira por varias capitales europeas;<sup>20</sup> dichas Galerías habían promulgado ya el cubismo e iban a tener una función clave en la propulsión de las vanguardias artísticas unos años antes de la Primera Guerra Mundial. Con la gira europea de sus pinturas, el Futurismo empezó a ganar visibilidad plástica y certificó de una manera concreta la ambición que hasta entonces venía expresando sobre todo en los manifiestos. Vista la enorme resonancia de las exposiciones en las otras capitales europeas (París, Londres, Berlín, Bruselas, Amsterdam, etc.), no resulta demasiado aventurado pensar que la recepción en España hubiera sido otra de haberse realizado el proyecto y el planeado viaje de Marinetti.<sup>21</sup> El italiano, que por su infatigable actividad promotora se ganó el apodo de “la cafeína de Europa”, llegó a Barcelona<sup>22</sup> dos años después de sus viajes por América Latina (Buenos Aires, São Paulo y Río de Janeiro),<sup>23</sup> demasiado tarde, en definitiva, como para impresionar en un momento en el que el paradigma de la vanguardia estética ya estaba tomando un rumbo muy diferente y se encontraba en plena politización.

Finalmente, hay que añadir otro factor más para explicar el relativo fracaso del impacto del futurismo en España, factor que nos permite además volver a la tibia recepción que tuvo el movimiento de Marinetti en América Latina y al papel tan decisivo que desempeñó al respecto Rubén Darío. Nos referimos al *futurisme* regeneracionista y catalanista proclamado por Gabriel Alomar cinco años antes del manifiesto de Marinetti, en una conferencia que tuvo lugar en el Ateneo y que se divulgó impresa tanto en catalán como en versión castellana.<sup>24</sup> Al iniciarse la campaña del futurismo italiano, el propio Alomar recordó en la prensa el nombre homónimo de su iniciativa e intentó rebelarse contra el protagonismo del otro futurismo.<sup>25</sup> Esta coincidencia de dos futurismos diferentes, a la que, al principio, la prensa catalana regional reaccionó sobre todo con comentarios humorísticos,<sup>26</sup> ganó una relevancia mucho mayor cuando Rubén Darío la recogió en su reseña del manifiesto para *La Nación*, poniéndola así en circulación en todo el ámbito hispanoamericano. No se trata de una información desinteresada con el mero propósito de revelar su buen

---

<sup>20</sup> Cf. Milton A. Cohen, “The Futurist Exhibition of 1912. A Model of Prewar Modernism”, en *The European Studies Journal*, vol. 12, nº 2, 1995, pp. 1–31.

<sup>21</sup> Sobre este viaje no realizado, véase Ricard Mas (editor), *Dossier Marinetti*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1994, pp. 39–45.

<sup>22</sup> Sobre el viaje efectuado a Barcelona, véase *ibidem*, pp. 47–64.

<sup>23</sup> Sobre este viaje véase, respecto a Buenos Aires, Silvia Saïta, “Entre la política y el arte: *Marinetti* en Buenos Aires” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 539–540, 1995, pp. 161–169, y, respecto al Brasil, Jeffrey Schnapp/ João Cezar de Castro Rocha, “Brazilian Velocities: On Marinetti’s 1926 Trip to South America”, en *South Central Review*, vol. 13, nº 2–3, 1996, pp. 47–64

<sup>24</sup> Véase nuestra anotación a “Gabriel Alomar”, p. 70 de este documento.

<sup>25</sup> En un artículo para *El Poble Català* fechado el 9 de marzo de 1909, Alomar se queja diciendo: “Quan el nom de futurisme, qua va a ésser la paraula meva i única, cració del qui això escriu, és entrada ja en el nostre lèxic corrent, hi ha encara corresponsals espanyols que la donen com una novetat, sols perquè un poeta parisenc, ‘cinc anys després’ que jo, usa el mateix mot” (citado en *Dossier Marinetti*, *op. cit.*, p. 13 y ss.).

<sup>26</sup> Véase, a modo de ejemplo, la glosa humorística aparecida en *Papitu*, reproducido en *Dossier Marinetti*, *op. cit.*, p. 14.

conocimiento de la actualidad cultural de la Península, sino de una estrategia muy eficaz para desacreditar el futurismo en su médula, su pretensión de inaugurar una novedad radical y absoluta:

Los poemas de Marinetti son violentos, sonoros y desbridados. He ahí el efecto de la fuga italiana en un órgano francés. Y es curioso observar que aquel que más se le parece es el flamenco Verhaeren. Pero el hablaros ahora de Marinetti es con motivo de una encuesta que hoy hace, a propósito de una nueva escuela literaria que ha fundado, o cuyos principios ha proclamado con todos los clarines de su fuerte verbo. Esta escuela se llama El Futurismo. Solamente que el Futurismo estaba ya fundado por el gran mallorquí Gabriel Alomar. Ya he hablado de esto en las *Dilucidaciones*, que encabezan mi *Canto errante*.<sup>27</sup>

Darío eleva a Gabriel Alomar, hasta entonces muy poco conocido fuera del pequeño círculo intelectual catalanista, al nivel de una “gran” personalidad para resaltar con más eficacia el retraso de Marinetti, un retraso doble, además, pues no solo se le ha adelantado Alomar con sus tesis sino también el propio Darío, que las había comentado ya dos años antes, demostrando así que está mucho más *up to date*. Con ese argumento terminológico relativiza la radicalidad retórica del futurismo de Marinetti, que es lo que pretende con la reseña. Y del mismo tenor será la reacción de otros representantes del modernismo como lo evidencia, por ejemplo, una reseña de Amado Nervo posterior a la de Darío. En comparación con la primera, ésta contiene una valoración negativa aun más explícita (de “portaliras italianos” y “prosa truculenta”<sup>28</sup> se habla en ella de forma despectiva) y, por lo tanto, menos sutil que la del nicaragüense, cuya argumentación resulta más compleja, ya que logra disminuir las aspiraciones del futurismo sin despreciarlas directamente mediante una alabanza que se revela irónica. Bastaba, pues, con acoger al nuevo ‘hijo’ con un generoso abrazo paternalista sin cuestionar las jerarquías generacionales establecidas. Así, desde la tribuna del diario *La Nación*, el autor alaba explícitamente el valor de las obras del italiano para integrarlo en las filas de una elite ya establecida de la literatura moderna y otorgarle un puesto inofensivo por detrás de otros ‘vehementes’ de su propia generación como Verhaeren. Al resaltarse la filiación de Marinetti con una tradición simbolista finisecular, se niega, al mismo tiempo, la innovación formal del manifiesto con el que intentaba ir más allá, precisamente, de una producción de obras individuales e inaugurar una práctica artística performativa, masiva y colectiva. Darío, en contraste con Enrique Gómez Carrillo, quien en su ya mencionada reseña señalaba concretamente la novedad de la estrategia publicitaria de Marinetti y la comparaba con la inauguración, también en *Le Figaro*, del simbolismo por parte de Jean Moréas, opina secamente: “lo único que encuentro inútil, es el manifiesto”.<sup>29</sup> Fiel al paradigma de un arte minoritario, sigue apostando por las obras ‘raras’ de individuos excepcionales, de ahí que la producción de un manifiesto le parezca innecesaria, pues incitaría a la imitación y a la creación de una escuela que no haría más que deteriorar la rareza artística de la obra singular. Pero la ignorancia de Darío frente a la importancia del aspecto técnico y publicitario en la construcción de una modernidad literaria es, en realidad, solo aparente, pues él mismo, como destacado representante del modernismo, se supo servir con mucha destreza del poder publicitario,

---

<sup>27</sup> “Marinetti y el futurismo”, *op. cit.* Cito por la reproducción en Osorio, *Manifiestos*, *op. cit.*, de más fácil acceso, aquí p. 3.

<sup>28</sup> Amado Nervo, “Nueva escuela literaria”, en *Boletín de Instrucción Pública*, México, agosto de 1909. Cito la reproducción en Osorio, *Manifiestos*, *op. cit.*, pp. 8–13.

<sup>29</sup> “Marinetti y el futurismo”, *op. cit.*, p. 6.

por lo que llegó a alcanzar un papel central en la red comunicativa de la prensa modernista. Al fin y al cabo fue gracias al poder distributivo del soporte publicitario y no tanto por su posicionamiento irónico ante el futurismo con lo que Darío alcanzó más impacto histórico que Amado Nervo o Enrique Gómez Carrillo con sus comentarios. Para responder con eficacia al grito de guerra de Marinetti lanzado desde *Le Figaro* había que estar a la altura de *La Nación*, el periódico más influyente en América Latina en ese momento. Desde esa tribuna, el irónico comentario de Darío en castellano fue más escuchado en el mundo hispánico que las estridentes palabras francesas de Marinetti, ya que éstas tenían que pasar necesariamente por la mediación de los traductores y comentaristas. Sobre todo el argumento terminológico de Darío y, con ello, el desdoblamiento del futurismo italiano por el de Alomar, se convirtió rápidamente en un tópico de las posiciones críticas posteriores. Juan Más y Pi, por ejemplo, reconoce enseguida la importancia del nexo que Darío había establecido entre los dos futurismos con el afán de frenar el impacto del segundón y, a su vez, intenta deshacer la conexión en otro artículo sobre el futurismo, publicado en agosto de 1909 en la revista *Renacimiento*, marcando sobre todo las diferencias entre el programa de Alomar y el de Marinetti. Insiste en que “Alomar es un clásico cuyo futurismo es un renacimiento, es decir, una continuación; él no va hasta renovar las condiciones de la vida, como anhelamos nosotros”.<sup>30</sup> Pero este ‘nosotros’ futurista no llegó a establecerse. Entre los jóvenes escritores latinoamericanos de esta fase posmodernista o de tránsito entre el modernismo y las vanguardias, muchos preferían apoyar el paradigma estético con el que, por muy francófilo que hubiera sido su orientación en un principio, se había ganado una marca artística propia e incluso la supremacía frente a las tendencias de la vieja metrópoli. Si el ‘nosotros’ de Juan Más y Pi fue concebido como una expansión de un centro europeo hacia el Nuevo Mundo y el globo en su conjunto, muchos otros preferían un ‘nosotros’ con un perfil que se pudiera distinguir culturalmente. En esta dirección apuntaban ya las críticas del venezolano Henrique Soublette,<sup>31</sup> el uruguayo Álvaro Armando Vasseur (en su poemario *Cantos del otro yo*, de 1909), y, algo más tarde, sobre todo, las de Vicente Huidobro quien, en su crónica sobre el futurismo del año 1914, amalgama y radicaliza todas estas voces críticas de los latinoamericanos. Recoge explícitamente la estrategia de Darío de desdoblar el futurismo y el contraste, establecido por Armando Vasseur, entre un futurismo americano primogénito y las palabras histriónicas de la vieja Europa:<sup>32</sup>

Y he aquí que un buen día se le ocurrió al señor de Marinetti proclamar una escuela nueva: El Futurismo.

---

<sup>30</sup> Juan Más y Pi, “Una tendencia de arte y vida: notas sobre el futurismo”, en *Renacimiento*, vol. 1, nº 3, 1909, p. 400. Cita tomada de Patricia M. Artundo, “El futurismo de Juan Más y Pi”, *op. cit.*, p. 54.

<sup>31</sup> “El futurismo italiano y nuestro modernismo naturalista”, en *El Cojo Ilustrado*, nº 418, 15 de mayo de 1909, pp. 283–284. Reproducido en Osorio, *Manifiestos*, *op. cit.*, p. 27–29. Termina con el contraste entre una pretendida revuelta cultural en el lado de “allá” y la necesidad de una modernización de hecho “aquí”: “Allá, entreténganse los futuristas del Mediterráneo en quemar museos y aporrear mujeres, nosotros aquí tenemos algo más serio y más grande que hacer: Desmontar una selva de millón y medio de kilómetros cuadrados” (*ibidem*, p. 28).

<sup>32</sup> La diatriba poética de Armando Vasseur concluye así: “un poeta de la joven América, un contemporáneo del hombre de las ciudades que ha creado el Futurismo en hechos, en cantos, en libros, antes que tú soñarás en histrionizar la palabras (...) te sonrío oh, poeta milanés, calvo, espadachín, y ‘fundador de la escuela’ a los treinta años!”. Cita tomada de un artículo de Nelson Osorio que sigue siendo fundamental: “Sobre la recepción del futurismo en América Latina”, en Mátyás Horányi (coordinador), *Pensamiento y literatura en América Latina*. Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Budapest, Departamento de Español de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest, 1982, pp. 149–168, aquí p. 158.

¿Nueva? No.

Antes que él lo había reclamado un mallorquín, Gabriel Alomar, el admirable poeta y sagaz pensador. Y antes que Alomar lo proclamó un americano, Armando Vasseur, cuyo auguralismo no es otra cosa que la teoría futurista. Por lo tanto el futurismo es americano.<sup>33</sup>

Partiendo del argumento dariano de la posterioridad del futurismo italiano, Huidobro llega a la anterioridad de un futurismo americano genuino, estableciendo una genealogía cultural independiente para la vanguardia que estaba buscando ya en ese momento. Sin embargo, su propia variante de vanguardia americana, el creacionismo, tenía que pasar por la mediación de las vanguardias europeas si quería alcanzar, desde Madrid y París, una resonancia internacional.<sup>34</sup> Así pues, el ejemplo de Huidobro demuestra dos cosas simultáneamente: por un lado, la continuidad del bloqueo del futurismo, inaugurado con maestría por Rubén Darío, que impidió un claro cambio de paradigma estético antes de la Primera Guerra Mundial en América Latina; y, por otro, la dificultad de crear una vanguardia alternativa dentro de un campo literario todavía dominado por la generación de los modernistas y sus redes de contacto.

## 2. Posmodernismo y *Ultra* en la cultura del Río de la Plata

Respecto a la recepción del futurismo, *Los Raros* sigue prolongando básicamente la visión de Rubén Darío cuya reseña Galíndez cita explícitamente tanto al principio (página 3) como al final (página 43) de su ensayo sobre las “nuevas tendencias”. Su intento es integrar el futurismo italiano en el ‘eterno’ fluir de una modernidad literaria que, en su esencia, sería un simbolismo que varía solo en apariencia. Así pues, declara:

Todo es simbolismo, amigos míos, Rimbaud y Mallarmé son simbolistas, como simbolista es Huidobro, como lo son Reverdy y Apollinaire, Cocteau y Rivoire, Cannell y Holley, Blaise Cendrars y Cansinos Assens, Priets y Ruche, Decarisse y Salomón... Sí, amigos míos; Salomón, — 1020-962 — antes de Jesucristo, Salomón el rey libertino de mil y tantas esposas, fué simbolista hace dos mil novecientos cincuenta años; y aún hoy se le imita. (p. 15)

Un concepto tan amplio de ‘modernidad’ literaria, tan abstracto y aglomerante, que pasa por alto toda diferenciación, hace, como mínimo, fruncir el ceño a cualquier estudioso serio de la literatura; pero tan fácil no es como para rechazarlo a la primera. Galíndez aquí no actúa de forma extremadamente excepcional o rara, pues, en 1919, cuando escribe su ensayo, a nadie en Buenos Aires le hubiera resultado sencillo distinguir con

---

<sup>33</sup> Vicente Huidobro, “El futurismo”. En *Pasando y pasando. Crónicas y comentarios*, Santiago de Chile, Imprenta Chile, 1914, pp. 160–171, aquí p. 163. Una reproducción del texto se encuentra en Osorio, *Manifiestos*, op. cit., pp. 42–45.

<sup>34</sup> Me refiero con esto a la revista *Creación* (más tarde *Création*) que Huidobro editó en tres entregas (Madrid, abril de 1921, París, noviembre de 1921 y París febrero de 1924) y que pretendía ser una “revista internacional de arte” como reza el subtítulo, pero que termina prácticamente en una polémica personal con Guillermo de Torre sobre la originalidad del creacionismo. Esta polémica, llevada a cabo en un suplemento castellano al último número, sobrepasa cuantitativamente con creces a la misma revista. Cf. Pedro Lastra, “Sobre la revista *Creación*”, en *Revista Iberoamericana*, n° 106–107, 1979, pp. 175–181.

claridad las diferentes posiciones dentro del panorama del posmodernismo, tan dinámico como confuso.

Aunque la visión del futurismo de Galíndez sigue marcada por la impronta de los argumentos de Darío, su texto se nutre de muchos datos exactos de la historia del movimiento futurista y de sus publicaciones, desconocidos para el intelectual argentino medio hasta este momento, ya que el material accesible en castellano sobre el futurismo en el mercado literario porteño era por entonces muy reducido.<sup>35</sup> Aunque el ensayo adolece de cierta pesadez por la acumulación de información enciclopédica, al autor le sirve para exponerse como erudito estudioso y para destacar su vínculo personal con Marinetti, quien, al parecer, le había proporcionado el material propagandístico que solía enviar a las personas que consideraba difusoras potenciales de sus ideas. El propio autor hace gala de esa relación, pero intenta ocultar su desigualdad fáctica, invirtiendo incluso los papeles de la actividad autorial y la recepción pasiva. Según Galíndez, su fama literaria se había extendido ya tanto que había llegado a los “oídos atentos” de Marinetti:

Los oídos atentos de este gran poeta, han escuchado seguramente mi labor ‘revolucionaria’, ‘extraña’ ‘extravagante’ ‘atrevida’, según mis críticos, y he aquí que, de pronto, con varias de sus obras amablemente dedicadas, me envía tarjetas postales futuristas, papeles futuristas, su retrato y algunos diarios de Florencia y Milán que hablan, claro está, enormemente de él. (p. 5)

Vista la escasa obra publicada de Galíndez hasta este momento, lo que corresponde simplemente a su juventud (acababa de cumplir 23 años al publicar su revista), no hay que ser demasiado crítico para sospechar que, más que una realidad, su propia fama era todavía un proyecto y un deseo. Para realizarlo, el poeta porteño buscaba aliarse, más allá de sus contactos regionales,<sup>36</sup> también con representantes de la vanguardia internacional y más conocidos que él. Igual que en el caso del futurismo de Marinetti, también el contacto con el ultraísmo español le sirve, sobre todo, para intentar tal traspaso de acreditaciones mutuas y la inserción en una fila vanguardista. Esta dimensión estratégica se revela sobre todo en una larga nota a pie de página, donde la ambición del joven degenera en fanfarronería:

Creo, penetrando en mí, que la poesía de *Poemas* y la de mi *Venecia*, es una quintaesencia de sutilidad, exotismo, autocracia, fuerza y emoción, y no, salvo algunos trabajos donde prima la intensificación o condensación del simbolismo, una obra puramente ultraica. Isaac del Vando Villar, director de la revista

---

<sup>35</sup> En cuanto a escritos de Marinetti, se limitaba prácticamente a una antología de textos publicada a finales de 1911: F. T. Marinetti, *El Futurismo*, Valencia, E. Sempere y cia./ Buenos Aires: Viuda de S. Ponzinibbio. Se trata de una traducción directa de la misma antología en francés, realizada seguramente en vista de la planeada exposición de pintura futurista. Por su carácter de coedición hispano-americana, seguramente circulaba también en Buenos Aires. Aparte de esta antología, hay que mencionar también el estudio de Rómulo Romero, *El futurismo literario*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1913, que “casi con certeza, es el primer libro local sobre este movimiento”, según informa May Lorenzo Alcalá, *La esquivada huella del futurismo*, op. cit., p. 18.

<sup>36</sup> Galíndez editó sus primeros poemarios, *Poemas modernos y exóticos* (1918) y *Venecia dorada* (1919) en la editorial de los Hermanos Serantes, dentro de la serie “Biblioteca de autores jóvenes”, dirigida por él. El hecho de que la serie incluyera también una *Antología de poetas jóvenes* (1917) y obras de Alfredo R. Bufano (*El viajero indeciso*, 1917) y de Fausto Burgos (*Cuesta arriba*, 1917 con prólogo de Bartolomé Galíndez), indica la existencia de cierta red de contactos por muy pequeña que fuera. Los datos bibliográficos se han recogido de los fondos de la Biblioteca Nacional de la República Argentina y de la Academia Argentina de Letras.

«Grecia», de Sevilla y príncipe con Cansinos-Assens, del Ultra en España, me ha calificado de ser, yo, el más grande poeta de la América actual. Estas palabras, prueban en parte, la amplitud de miras críticas de los escritores de la nueva tendencia, cosa que casi no ocurre con los del Colegio de Milán. Yo por mí, creo que tanto los futuristas de Milán como los ultraicos de Sevilla y los que como yo mantienen una estética de belleza y aristocracia, estamos en el deber, si bien de vernos los defectos, no por ello combatirnos. Un solo enemigo se nos presenta. El academicismo. (p. 36)

Calificar tales enunciados como una prueba de la “megalomanía”<sup>37</sup> del autor convertiría, sin embargo, en defecto psicológico personal lo que fue una estrategia bastante difundida, ya que el nuevo paradigma de vanguardia permitía adaptarla precisamente a escritores que buscaban un ascenso rápido en el campo literario sin pasar por las acostumbradas lógicas de la filiación intergeneracional entre los ‘padrinos’ intelectuales y sus ‘hijos’ adoptivos. Galíndez, a fin de cuentas, no perseguía una táctica tan diferente a la de Jorge Luis Borges, quien por 1919 estaba entrando en contacto directo con el ultraísmo español y que, tras su regreso a América Latina, intentaría también formar una vanguardia porteña bajo el lema de *Ultra*. Pero Borges, a quien nadie podría negarle sus dotes artísticas, tampoco tuvo demasiado éxito con su proyecto, razón por la que más tarde le negaría su existencia con tal vehemencia que sugiere más bien un verdadero acto de repulsión.<sup>38</sup> Y si Borges no logró cohesionar un grupo ultraísta en 1921, a pesar de disponer entonces de contactos mucho más sólidos dentro de las filas de la vanguardia hispánica, no debe resultarnos extraño el fracaso de Galíndez, pues se había relacionado con el incipiente movimiento ultraísta español, al parecer, sobre todo mediante Pedro Luis Gálvez, personaje éste con “gran notoriedad dentro del hampa literaria madrileña”,<sup>39</sup> pero marginal en el desarrollo del ultraísmo y cuya participación se reduce tan solo a su fase inicial. Si Gálvez fue la principal fuente de información para Galíndez, como supone May Lorenzo Alcalá por la frecuencia con la que se lo cita en el ensayo sobre las nuevas tendencias,<sup>40</sup> se explicaría también fácilmente por qué no llegó a desarrollarse el proyecto del porteño de crear una vanguardia en la que el ultra y el futurismo quedaran fusionados sin dejar, además, de ser simbolista. La idea en sí no solo era peregrina, sino que, además, se perdieron las bases para divulgarla.

El compromiso de Galíndez tanto con el futurismo italiano como con el ultraísmo de Sevilla llegó, por lo tanto, a deshora, demasiado tarde respecto al primero y demasiado temprano en el caso del segundo. En España, *Ultra* tomaría rápidamente

---

<sup>37</sup> May Lorenzo Alcalá, *La esquiva huella*, op. cit., p. 23. Esta valoración negativa resulta precipitada si se considera que Vando-Villar, el director de *Grecia*, había elogiado, efectivamente, la calidad del poeta porteño. Véase la noticia sobre la aparición de “Los Raros” en el número 40, 20 de febrero de 1920, p. 7, donde Vando-Villar habla del “inmenso poeta argentino” y de su “moderna revista”. En el mismo número, le dedica además a Bartolomé Galíndez, “abanderado del Ultra en la República Argentina” su poema “Lluvia”, p. 16.

<sup>38</sup> Es bien sabido que Borges corrigió *a posteriori* sus primeros poemarios (*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuaderno de San Martín*) e impidió reediciones de los originales. La recuperación póstuma de los materiales, sin embargo, ha facilitado estudios sobre el “primer Borges” de los años veinte. Véase al respecto Rafael Olea Franco, *El otro Borges, el primer Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (con enfoque en el ultraísmo ‘criollo’ de Borges) y Carlos Meneses, *El primer Borges*, Madrid, Fundamentos, 1999 (para la fase ultraísta de Borges en España).

<sup>39</sup> Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España 1907–1936*, Madrid, Alianza, 2007, p. 267.

<sup>40</sup> *La esquiva huella del futurismo*, op. cit., p. 23. Sin embargo, es en los textos de Vando-Villar donde hay más muestras de un contacto directo (véase nuestra nota 36).

otros rumbos, lo que provocó un cambio de protagonistas.<sup>41</sup> Rafael Cansinos-Assens, por ejemplo, abandona muy pronto el puesto de ‘maestro’ designado por sus jóvenes seguidores y terminaría rompiendo radicalmente con el incipiente movimiento. El traslado de Sevilla, el primer escenario de acción, a Madrid a principios de 1921 conllevó no solo una radicalización retórica del ultraísmo sino también crecientes luchas internas por la ocupación del privilegiado puesto vacante de Cansinos-Assens. Fue sobre todo Guillermo de Torre el que más se destacó en su búsqueda de protagonismo. A diferencia de Cansinos-Assens, que había resaltado el carácter inclusivo de *Ultra* por considerar que debía abarcar “todas las escuelas” en una común “voluntad de renovaciones”<sup>42</sup> —una vaguedad programática no tan distante del concepto de la perenne modernidad de Galíndez—, Guillermo de Torre aportó con su *Manifiesto Ultraísta Vertical* un tono más rupturista y provocativo frente a la estética ‘novecentista’. Quizás el indicio más evidente de la búsqueda de una nueva modernidad literaria que ya no quería ser modernista, es la ‘modernización’ del léxico mediante neologismos y tecnicismos científicos.<sup>43</sup> Norah Borges aportó dos grabados al manifiesto<sup>44</sup> y su hermano Jorge Luis Borges lo aplaudió sin reservas, en una reseña aparecida en la revista *Reflector*, como un acto imperativo y ‘viril’ “ante la democracia borrosa del medio ambiente”. Adoptando el estilo neologizante y científicista del autor del manifiesto, Borges habla de una “desorbitada faloforia”.<sup>45</sup>

La cercanía que Borges sentía hacia Guillermo de Torre en toda su fase ultraísta americana (y que más tarde, no obstante, se convertiría en una indiferencia ostentativa ante su cuñado) se revela ya desde su colaboración en la “Proclama” con la que Borges intentó constituir un grupo ultraísta en la Argentina.

Apenas dos años después de que Bartolomé Galíndez concibiera un ‘ultra’ futurista como continuación lógica de una eterna renovación modernista, la “Proclama” de Borges y sus cofrades (Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan, y, precisamente, Guillermo de Torre) no deja lugar a dudas acerca de su voluntad de ruptura con la poética de “los rubenianos” y sus “cachivaches ornamentales”:

En su forma más evidente y automática, el juego de entrelazar palabras campea en esa entablillada nadería que es la literatura actual. Los poetas solo se ocupan de

---

<sup>41</sup> Sobre la historia del ultraísmo español remito a mi propio trabajo, del que presento aquí algunos resultados: Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin, Akademie Verlag, 2001, pp. 313–368. En cuanto a la investigación en lengua castellana, hay que resaltar la monografía de Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1965, y el catálogo *El Ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1996.

<sup>42</sup> Véase, sobre todo, su prólogo a una primera antología de los poetas del *Ultra* presentado en la revista *Cervantes*, junio de 1919, pp. 84–86, aquí p. 86.

<sup>43</sup> El manifiesto apareció como suplemento del último número de *Grecia*, núm. 50, 1 de noviembre de 1920.

<sup>44</sup> Véase el grabado a la derecha del título y el que está integrado en el texto. A la izquierda se encuentra un retrato de Guillermo de Torre con gorra de bolchevique, realizado por el pintor uruguayo Rafael Barradas.

<sup>45</sup> Jorge Luis Borges, “Vertical”, en *Reflector*, Madrid, diciembre de 1920, p. 18. Entiendo el neologismo como un compuesto de las voces griegas “phallós” y “pherín” (llevar algo consigo) en analogía con otros cultismos como “euforia”. Sin embargo, López de Abiada supone una errata del impresor y sustituye “faloforia” por la voz argentina “faloria” que, según la Real Academia Española, equivale a “cuento”, “fábula” o “mentira” (véase José Manuel López de Abiada, “Guillermo de Torre: Versificador y teórico ultraísta, cronista y definidor de la vanguardia”, en Harald Wentzlaff-Eggebert (editor), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*, Frankfurt a. M., Vervuert, 1991, p. 92. No me parece necesario esta enmienda, ya que el neologismo encaja perfectamente en la semántica del contexto.

cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora —las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes acuánimes i enjardinados— i engarzar millonariamente los flojos adjetivos inefable, divino, azul, misterioso. Cuánta socarronería y cuánta mentira en ese manosear de ineficaces i desdibujadas palabras, cuánto miedo altanero de adentrarse verdaderamente en las cosas, cuánta impotencia en esa vanagloria de símbolos ajenos! Mientas tanto los demás líricos, aquellos que no ostentan el tatuaje azul rubeniano, ejercen un anecdotismo gárrulo, i fomentan penas rimables que barnizadas de visualidades oportunas venderán después con un gesto de amaestrada sencillez i de espontaneidad prevista.<sup>46</sup>

Si Galíndez, con los *Raros*, intenta, sin éxito, integrarse, desde Argentina, en un movimiento hispánico ‘ultra’ que en ese momento aún no se ha definido claramente, Borges, por su parte, intenta trasplantar un movimiento ‘ultra’ más radicalizado y ya arraigado en España a su país natal. Para ello, continúa la estrategia del posicionamiento polémico de una vanguardia colectiva, estrategia que ya había puesto en práctica durante su estancia en Mallorca, junto con Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova y Juan Alomar, el hijo del ‘futurista’ catalán.<sup>47</sup> Pero mientras que en el contexto mallorquín la “ideología iconoclasta” de los jóvenes se pudo plasmar en una lucha concreta contra un ‘enemigo’ directo, un periodista que arremetía contra ellos y firmaba sus artículos con el seudónimo “Pin”,<sup>48</sup> la proclama del grupo ultraísta argentino no despertó reacciones contrarias, por lo que no tuvieron oportunidad de seguir luchando para entrar en el campo cultural porteño. De modo que el hecho de que el texto programático del primer número de la revista mural *Prisma* fuera reproducido poco después también en la revista madrileña *Ultra*, no se puede interpretar como acto difusor de una nueva vanguardia argentina consolidada, sino más bien como la prueba de que Borges migraba, por así decir, de un contexto a otro buscando fortuna, alentado por un deseo vanguardista personal.

El desencuentro absoluto que se dio entre Jorge Luis Borges y Bartolomé Galíndez en este momento clave es remarcable. Aunque se desconocen las razones de esta llamativa indiferencia mutua, es obvio que no es fruto de la casualidad sino de una decisión deliberada. A finales de 1920, Guillermo de Torre todavía consideraba a Galíndez un aliado del ultraísmo en América. Cuando, en noviembre de ese año, publica una larga presentación del ultraísmo junto con una antología en la revista madrileña *Cosmópolis* menciona también a Galíndez entre los “simpatizantes de las normas ultraicas” en América del Sur —junto con Hugo Mayo y José Juan Tablada.<sup>49</sup> Borges, por su parte, tenía bien presente este artículo cuando publicó en la revista *Nosotros*, en diciembre de 1921, una explicación programática del ultraísmo junto con una antología. Con buenas razones se refiere directamente al “sagaz estudio antológico publicado en el número 23 de *Cosmópolis* por Guillermo de Torre, brioso polemista, poeta y forjador de

---

<sup>46</sup> “Proclama”, publicada el 11 de diciembre de 1921 en *Prisma* de Buenos Aires, y el 1 de enero de 1922 en *Ultra* de Madrid (núm. 21). Reproducido en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados, 1919-1929*, Barcelona, Emecé, 2002, pp. 122–124.

<sup>47</sup> Véase el “Manifiesto del Ultra”, publicado el 15 de febrero de 1921 en la revista *Baleares* de Palma de Mallorca. Reproducido, entre otros, en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados, op. cit.*, pp. 86 y ss.

<sup>48</sup> Véase el comentario de “Dagesmar” (seudónimo compuesto por las últimas sílabas de los apellidos de Sureda, Borges y Alomar) publicado en *La última hora* de Palma de Mallorca, el 3 de febrero de 1921. Reproducido en *Textos recobrados, op. cit.*, p. 83.

<sup>49</sup> Guillermo de Torre, “El movimiento ultraísta español”, en *Cosmópolis*, n° 23, noviembre de 1920, pp. 473–495, cita p. 493.

neologismos”,<sup>50</sup> pues en conjunto, su propio artículo emula, a nivel de la táctica publicitaria, lo que ya había hecho Guillermo de Torre: servirse de una revista externa al grupo de *Ultra* y con mayor circulación, para presentar la nueva estética a un público literario más amplio. Lo que no hace es referirse a un tejido ultraísta, frágil pero ya existente, más allá de su propia revista *Prisma*. El gesto fundacional, propio de la táctica vanguardista, exige la eliminación de una prehistoria que, en este caso, estaba encarnada en Bartolomé Galíndez como representante de ‘ultra’ en Argentina. Fue precisamente Borges quien lo desbancaría de ese puesto un tanto vacilante, marcando así irreversiblemente la historiografía. Mientras Borges tejía su red intelectual fuera y dentro de *Nosotros*, Galíndez y los otros autores porteños reunidos en su antología (véase la parte III de esta edición), iban quedando cada vez más marginados. En este sentido, la fundación de un nuevo ultra por parte de Borges resultó todo un éxito. Sin embargo, el declarado objetivo principal del ultraísmo borgeano necesitaba un reajuste. La denuncia refrendada tanto por Borges como por Guillermo de Torre del decadentismo de la estética modernista no podía resultar demasiado convincente en el campo literario porteño. El “rubenianismo y anecdotismo vigentes”, que, según Borges, “los poetas ultraístas nos proponemos llevar de calles y abolir”<sup>51</sup> no constituían un enemigo demasiado real. Para el campo literario de Buenos Aires alrededor de 1920, ir más allá del modernismo decadente de Rubén Darío no constituía un problema mayor. Por una parte, porque el paradigma estético del modernismo en Argentina no fue tan ‘rubeniano’ como en España, ya que Leopoldo Lugones había producido una primera inflexión crítica con su *Lunario sentimental*, en 1909. Bartolomé Galíndez, quien en su ensayo califica este poemario de “algo que sin ser *Ultra* es ultraico” (p. 35), apunta también en esta dirección. Pero más importante aún que la inflexión estética del modernismo sería la inflexión política que se produjo en el campo literario porteño con el primer centenario de la independencia, pues es en esta ocasión cuando se confrontan las diferentes concepciones e ideas sobre la Argentina, una Nación que sentía la necesidad de darle una cohesión a las diferencias cada vez más plurales y masivas debido al crecimiento dinámico de la inmigración.

### **3. Ultraísmo acriollado: la vanguardia en el campo literario porteño de los años veinte**

Al hablar de campo literario nos referimos, claro está, al método de análisis establecido por Pierre Bourdieu y sus seguidores. Estos conciben la literatura no como una desinteresada producción de ideas o mundos ficticios, sino como una conflictiva arena social marcada por luchas de hegemonía, si bien con leyes específicamente propias y diferentes a las de la política o la economía. Se trataría, en suma, de una autonomía relativa, ya que el campo literario resulta independiente en cuanto a sus formas y medios, pero sigue dependiendo estructuralmente de las reglas de la sociedad en su conjunto, las cuales tienden a la reproducción de las diferencias establecidas.<sup>52</sup> El grado de autonomía, sin embargo, no resulta estable, sino que constituye una variable histórica. Y si es cierto que el proceso de autonomización del campo literario puede ser considerado como un correlato del proceso de modernización en general, es igualmente

---

<sup>50</sup> Jorge Luis Borges, “Ultraísmo”, en *Nosotros*, n° 151, diciembre de 1921, pp. 466–471, cita tomada de *Textos recobrados, op. cit.*, p. 131.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>52</sup> Véase Pierre Bourdieu, “Le champ littéraire”, en *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 89, 1991, pp. 3–46.

cierto que la desigualdad de este proceso a escala mundial exige un análisis específico de las reglas de los campos literarios en sus contextos culturales.

En comparación con la situación de la literatura francesa, de la que parte el mismo Bourdieu, donde ya hacia 1850 se había producido una relativa autonomía,<sup>53</sup> el campo literario latinoamericano se caracteriza por un desfase en este sentido, pues la emergencia de dicha autonomía no se dará hasta casi finalizado el siglo XIX, y el caso de la literatura argentina no será una excepción. La constatación de Ángel Mazzei, según la cual “hasta el año 1900 no había existido generación de escritores profesionalmente considerada”,<sup>54</sup> corresponde a la realidad de un continente cuyos escritores formaban parte de una ciudad letrada en la que la letra era sobre todo un instrumento del poder político y su imaginario. Será tan solo a partir de la generación modernista cuando empiece realmente la emergencia de campos literarios autónomos en América Latina y, con ello, el proceso de diferenciación nacional. En un estudio reciente, Verónica Delgado ha analizado este proceso para el caso argentino a través de las revistas culturales más emblemáticas antes y después de fin de siglo.<sup>55</sup> Termina su análisis en el ya mencionado momento histórico de la “inflexión nacionalista”, en el que la revista *Nosotros* hace acto de presencia, “en el punto más alto de su visibilidad en el mundo cultural y literario”,<sup>56</sup> con la publicación de una encuesta sobre el valor del *Martín Fierro*.

La inflexión nacionalista va íntimamente unida al protagonismo creciente de Leopoldo Lugones, cuya lectura del *Martín Fierro* como epopeya nacional lo sitúa en el centro de la discusión literaria e inaugura un proceso de canonización que culminará en la consagración de éste como poeta nacional en 1926. Cuando Borges se dispuso a instalar su versión del ultra en Argentina, tuvo que percatarse rápidamente de que el que ocupaba el lugar dominante en el campo literario no era el envejecido rubenianismo estético, sino un vigoroso Lugones posmodernista y nacionalista. Era lógico, pues, que había que tomar en cuenta a esta figura central, y de esto eran conscientes Borges y la joven generación literaria en su conjunto. La centralidad de Lugones en el campo literario alrededor de 1920 ya ha sido estudiada con perspicacia por María Pía López y no hace falta repetir su análisis aquí con todos sus detalles.<sup>57</sup> Para nuestro propósito es suficiente resaltar que, para posicionarse de una forma más específica en el campo literario porteño, Borges tuvo que llevar a cabo una doble reorientación del ultraísmo que había importado de España. Por una parte, debió ‘despolitizarlo’, en el sentido de eliminar de su poesía las referencias a la revolución bolchevique que, dentro del ultraísmo español, habían sido una marca típica del autor (aunque no exclusiva, pues, como ya hemos visto, Guillermo de Torre y otros ‘radicales’ del grupo también las utilizaron); y, por otra parte, ‘acriollarlo’ recurriendo a referencias directas a la historia nacional argentina. A medida que el criollismo de Borges, analizado ya con maestría por Rafael Olea Franco,<sup>58</sup> se iba desarrollando, comenzó a darse también un paulatino alejamiento por parte de este autor del ultraísmo español y, más concretamente, de Guillermo de Torre. Es bien sabido que hubo una estrecha unión entre ambos y que la

---

<sup>53</sup> Esta emergencia la analiza Bourdieu en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 76–261.

<sup>54</sup> Ángel Mazzei, *El modernismo en la Argentina. La poesía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ciordia, 1962, p. 42.

<sup>55</sup> Verónica Delgado, *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias (1896-1913)*, La Plata, Edulp, 2010.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 445.

<sup>57</sup> María Pía López, *Lugones: entre la aventura y la Cruzada*, Buenos Aires, Colihue, 2004, esp. pp. 149–204.

<sup>58</sup> Olea Franco, *El otro Borges...*, op. cit.

relación se hizo triangular cuando Norah Borges se convirtió, a partir de 1923, en la novia de Guillermo, con quien finalmente se casaría en 1928. Este estrecho vínculo biográfico no ha facilitado precisamente el análisis de las relaciones culturales entre los exponentes más decididos del ultra a ambos lados del Atlántico. Mientras el Borges ultraísta ha sido recuperado como “el otro Borges” (Rafael Olea Franco), *la otra* Borges y su rol fundamental en la mediación de las culturas hispánicas (demasiado activo para poder reducirlo a la función de musa y objeto erótico de los artistas) todavía permanece relativamente oculta bajo la sombra de su hermano y/o de su marido,<sup>59</sup> ambos consagrados en la historiografía literaria como autores determinantes para el vanguardismo en sus respectivos contextos. Y es que la historiografía suele dejarse llevar, sin la necesaria distancia, por las autoestilizaciones de los autores que se presentan como activos sujetos heroicos y autónomos, fundadores y hacedores de la historia, sin querer reconocer las influencias externas a las que ellos también, en realidad, están sujetos. Seguramente a ninguno de los dos les faltó el afán de protagonismo y dominancia. Aunque sus reseñas y participación en los órganos ultraístas de los dos lados (*Ultra*, por una parte, y *Proa* en su primera y segunda época, por otra) parecen indicar que la relación se mantuvo intacta hasta el estallido del “debate del meridiano”, en 1927, cuando se produjo su enfrentamiento abierto dentro del gran conflicto entre *Martín Fierro* y *La Gaceta Literaria*,<sup>60</sup> una mirada más atenta podría encontrar ya antes de este suceso claros indicios que demuestran el aumento de la distancia cultural y de una rivalidad latente.

Para comprobar esta tesis, basta observar cómo ambos autores se encuentran y desencuentran dentro de la revista *Nosotros*, que por su papel de órgano integrador del campo literario porteño en su conjunto, sirvió como plataforma principal para el posicionamiento de la vanguardia fuera de su restringido círculo publicitario.<sup>61</sup> Al principio, Borges y De Torre obran al unísono como representantes de la nueva estética ultraísta. Así, en el mismo número de diciembre de 1921 donde Borges publica su programático texto sobre el “ultraísmo” con la mencionada referencia a un trabajo anterior de Guillermo de Torre, también se reproduce un artículo de éste sobre “Problemas teóricos y estética experimental del nuevo lirismo”.<sup>62</sup> El comentario de la redacción lo presenta explícitamente “como complemento de los artículos de Francis de Miomandre y de Jorge Luis Borges”.<sup>63</sup> Tras este comienzo, Borges estará muy presente en *Nosotros*, sobre todo por las reseñas a su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires*. Una de ellas viene de la pluma de Rafael de Diego (en octubre de 1923), mientras que otras dos son reproducciones de las que salieron en la prensa española (en noviembre del mismo año y en marzo del siguiente). Hasta aquí, el nexo transatlántico sigue en

---

<sup>59</sup> Contra esta tendencia al olvido hay que destacar la monografía de Ramón Gómez de la Serna, *Norah Borges*, Buenos Aires, Ed. Losada 1945, y los trabajos de Patricia Artundo, *Norah Borges. Obras 1923-1961*, Buenos Aires, Art House, 1990, y *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994.

<sup>60</sup> Sobre este debate véase Carmen Alemany Bay, *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998, y Marcela Croce (compiladora), *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*, Buenos Aires, Simurg, 2006, esp. pp. 55–132.

<sup>61</sup> Para la reconstrucción de la trayectoria de ambos autores dentro de *Nosotros* me ha sido muy útil, claro está, el trabajo de Elena Ardissonne y Nérida Salvador, *Bibliografía de la revista Nosotros 1907-1943*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971. La revista misma la he consultado en su reproducción facsimilar, Nendeln, 1968.

<sup>62</sup> *Nosotros*, n° 151, diciembre de 1921, pp. 545–556.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 545. El referido artículo de Francis de Miomandre trata sobre el “Nuevo estado de la inteligencia” en Francia (p. 474 y ss.) y forma parte de una serie de crónicas sobre la vida intelectual francesa.

funcionamiento. Después, sin embargo, de la vinculación directa se pasa paulatinamente a posicionamientos bien distintos. Guillermo de Torre reaparece en junio de 1925 con un trabajo en el que aplaude “El nuevo espíritu cosmopolita” de las literaturas europeas.<sup>64</sup> Borges, a su vez, manifiesta algunos meses más tarde su posición criollista con un artículo sobre “Las coplas acriolladas”.<sup>65</sup> En él enfoca las “coplas de broma y de jactancia” que —a diferencia de otras que siguen fieles a la tradición peninsular— revelarían un espíritu propio: “Son nuestras y bien nuestras. Todavía queremos y padecemos en español, pero en criollo sabemos alegrarnos y hombrear”.<sup>66</sup> Al concebir lo criollo como una propiedad espiritual y, por ello, capaz de universalizarse, Borges se mantiene alejado de reivindicaciones puramente regionalistas como “el gauchismo, el quichuismo, el juanmanuelismo”, que le parecen “cosa de maniáticos”.<sup>67</sup> De esta forma, no pone todavía en duda lo que unía a las dos vanguardias ultraístas más íntimamente y lo que constituía un lazo cultural previo al encuentro biográfico fortuito de los dos literatos: el idioma común. Pero en la medida en que Borges vaya resaltando también un criollismo lingüístico y enfocando la parte más propia de la lengua, esto es, su núcleo idiomático, se abrirá una diferencia fundamental e irreversible con la vanguardia hispánica del otro lado del Atlántico. Borges defiende su idea de criollismo lingüístico-cultural, por una parte, del purismo casticista del español y, por otra, de las tendencias del habla popular del momento, marcado por la migración, el lunfardo o el “arrabalismo”.<sup>68</sup> Sin embargo, al estallar el debate sobre el meridiano en abril de 1927, abandona por un momento esta utopía nostálgica y se sirve también de las influencias actuales del “arrabalismo” para rechazar la hegemonía de la Península reclamada en el editorial de Guillermo de Torre. Bajo el seudónimo de “Otelli y Gasset” presenta, junto con Carlos Mastronardi, un texto en idioma ‘argentino’ en el que se hace uso con exageración paródica tanto del lunfardo como de la oralidad popular en general, incluido el fenómeno del ‘vesre’, para defender la autonomía cultural contra la propuesta proveniente de la “Javie Patria”, “tirifiladas de su parola senza criollismo”.<sup>69</sup>

Pero dejemos el análisis exacto de la composición a los especialistas del argentino oral y de las literaturizaciones que provocaba. El sentido cultural y la sátira que se encierra en este caso es muy evidente y así lo entendieron también los lectores españoles, aunque supuestamente no entendieran “minga” de lunfardo. Se trataba de convertir el idioma en prueba de una propiedad exclusiva. Sin palabras comunes con ‘ellos’, “minga de fratelanza”, pero sí comunidad interna entre ‘nosotros’, aunque fuera por medio de un artificio. Contra el ‘enemigo’ de fuera, las diferencias internas desaparecían. Criollos y arrabaleros podían “hombrear” juntos y las divisiones dentro del campo cultural porteño (la tan famosa como controvertida oposición entre ‘Florida’ y ‘Boedo’) se olvidaron. El momento de la polémica transatlántica fue el único en el que se formó una vanguardia argentina como colectivo con una marcada identidad propia y un sentimiento de camaradería, que desaparecería inmediatamente después, precisamente por las enormes discrepancias entre ‘nosotros’ en torno a la cuestión sobre

<sup>64</sup> Guillermo de Torre, “El nuevo espíritu cosmopolita”, en *Nosotros*, n° 193, jun. 1925, pp. 211–224.

<sup>65</sup> Jorge Luis Borges, “Las coplas acriolladas”, en *Nosotros* 200–201, en.–feb. 1926, pp. 75–79.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>68</sup> Para esta posición de Borges en el contexto histórico, véase el análisis de Beatriz Sarlo, “Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”, en Walter Bruno Berg/ Markus y Klaus Schäffauer (editores), *Oralidad y argentinidad: estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Tübingen, Narr, 1997, pp. 28–41, esp. p. 33 y ss.

<sup>69</sup> Otelli y Gasset, “A un meridiano encontrao en una fiamblera”, en *Martín Fierro* n° 42, jun–julio 1927. Véase también la reproducción de este texto entre las imágenes que siguen a esta Introducción.

la relación que debía tener el arte respecto a la política.<sup>70</sup> Con la politización de la cultura comenzó también su fragmentación. De la ‘hermandad’ hispánica transatlántica, ensayada bajo el signo de *Ultra*, quedaron sobre todo protagonistas particulares y proyectos individuales. A diferencia de Ernesto Giménez Caballero, quien respondió al nacionalismo de los argentinos con otro nacionalismo neocolonial, Guillermo de Torre se mostró seriamente preocupado por la vehemencia de las reacciones que había suscitado su editorial, e intentó, arrepentido, apaciguar los ánimos con su respuesta, “emproado ya hacia esa latitud americana”.<sup>71</sup> A pesar de la nueva cercanía local en Buenos Aires, ya no se desharía la distancia que se había impuesto entre él y Borges. Después del acriollamiento del utraísmo, éste se embarca definitivamente en una empresa literaria, ya no colectiva, con la que se convertiría en el autor de la literatura ‘universal’ con marca propia que hoy conocemos. Con ello, el futuro del ultra quedó convertido en historia.

#### 4. Breve descripción técnica de la revista

*Los Raros. Revista de orientación futurista* se editó en tamaño octavo (18 cm de altura, aproximadamente), para lo que se utilizó una fuente tipográfica con *serifs* de terminales triangulares, tipo “Romain Elzévir” según la clasificación que François Thibaudet propuso en 1921. El texto abarca en su conjunto 64 páginas numeradas. Por tratarse de una revista de un solo número y de escasísima circulación, no se conocen más datos que los de su primera edición: la calle Balcarce número 175 como lugar de redacción, situada en pleno centro de la capital argentina. Se trata muy posiblemente de la dirección privada del director y único redactor de la revista, Bartolomé Galíndez. La rareza de la revista, que hoy no se encuentra en anticuarios ni en muchas de las bibliotecas y archivos porteños, es indicio de una venta limitadísima; sin embargo, el hecho de que uno de los raros ejemplares se encuentre en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid (sede de Alcalá, signatura ZA/12541) demuestra que formó parte del intercambio transatlántico entre el círculo de los vanguardistas hispanohablantes ‘ultraístas’. La ilustración de portada muestra un motivo que es más típico de la estética orientalizante del modernismo (mujer delante de una esfinge con antifaz en un paisaje egipcio) que de la vanguardia de los años 1920. Se trata de un dibujo del pintor mexicano Roberto Montenegro Nervo (1881?-1968),<sup>72</sup> realizado en tinta sobre papel, del que existe un ejemplar con el título “La reina de Saba” en la Fundación Andrés Blaisten.

---

<sup>70</sup> Aunque no se dio ninguna razón oficial por la desaparición de *Martín Fierro* poco después de la polémica del meridiano, la historiografía suele ver la causa en la discrepancia de las posiciones políticas que surgieron en los comicios de la campaña por la reelección de Hipólito Yrigoyen, apoyado claramente por Borges, que fundó un *Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes*. Véase, al respecto, el estudio preliminar de Horacio Salas a la edición facsímil de *Martín Fierro*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, p. XV.

<sup>71</sup> Véase las respuestas de Giménez Caballero, Guillermo de Torre y otros bajo el título “Campeonato para un meridiano intelectual”, en el número 17 de la *Gaceta Literaria*, 1º de septiembre de 1927, p. 3.

<sup>72</sup> La fecha de nacimiento del pintor, hermano de Amado Nervo, no parece aclarada con seguridad. La corta bibliografía de la fundación Andrés Blaisten afirma que nació en Guadalajara, Jalisco, en 1881 y que murió en 1968 en Morelia, Michoacán. Juan Manuel Bonet, en su *Diccionario de las Vanguardias en España* (*op. cit.*, pp. 424 y ss.), propone el año 1886 como fecha de nacimiento y Pátzcuaro como lugar en el que habría fallecido. Informa, además, que Roberto Montenegro estuvo entre 1914 y 1919 en Pollensa, Mallorca. Por eso, la integración de su dibujo en *Los raros* es una prueba más del vínculo entre Galíndez y los círculos de la vanguardia española.

El número único de *Los Raros* se divide en varias secciones temáticas que son las que formarán también los apartados de nuestra edición:

- a. Un ensayo crítico-literario sobre “Las nuevas tendencias”, que incluye también una selección de varios poemas (pp. 1–43)
- b. Un manifiesto (pp. 44–48)
- c. Una antología de poemas (pp. 49–61)
- d. La presentación de varios proyectos culturales (pp. 62–64)



# PRISMA



## PROCLAMA

**Naipes** Barajando un mazo de cartas se puede conseguir que vayan saliendo en un enfilaiento mas o menos simétrico. Claro que las combinaciones así hecderas son limitadas i de humilde interés. Pero si en vez de manipular naipes, se manipulan palabras, palabras imponentes i estupendas, palabras con entorchados i aureolas, entonces ya cambia diametralmente el asunto.

En su forma mas enrevesada i difícil, se intenta hasta explicar la vida mediante esos dibujos, i al barajador lo rotulamos filósofo. Para que merezca tal nombre, la tradición le fuerza a escamotear todas las facetas de la existencia menos una, sobre la cual asienta las demás, ya decir que lo unico verdadero son los átomos o la energía o cualquier otra cosa...

¡Como si la realidad que nos estruja entrañalmente, hubiera menester muletas o explicaciones!

**En su forma mas evidente i automática, el juego de entrelazar palabras campea en esa entablada nadería que es la literatura actual. Los poetas solo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubeníens heredaron de Góngora - las rosas, los cisnes, los jaunos, los doses griegos, los paisajes ecuménicos, los adverbios - i engazar millonariamente los flojos adjetivos inefable, divino, arcaico, misterioso. ¡Cuanta socarronería i cuanta meñira en ese manosear de melicaces i desdichadas palabras, cuanto miedo altanero de adentrarse verdaderamente en las cosas, cuanto impotencia en esa vanagloria de simbolos ajenos! Mientras tanto los demás líricos, aquellos que no ostentan el tatuaje azulrubeniano, ejercen un anecdótico garrulo, i fomentan penas rimables que barnizadas de visualidades oportunas volverán despues con un gesto de amaestrada sencillez i de espontaneidad prevista.**

**¡Pero i otros señores de la cultura latina, guarderos de su alma, se pedestalizan sobre las marionetas de la leyen pública para dignificar ejercicio tan lamentable. Todos quieren realizar obras apoteosadas i perennales. Todos viven en su autobiografía, todos creen en su personalidad, esa mezcla de pretenciones, ambiciones de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas i postiguada bravucones. Todos buscan la enciclopedia, a los universitarios i a los valientes letrados.**

**El concepto histórica de la vida muestra sus horras. En vez de concederle a cada instante su carácter suficiente - hallar los colores en pequeños polvos. Escríben dramas i novelas ahondadas de arcaizadas epiteliales, de posesu culminantes i de apoteosis donde se impugna definitivamente el vivir. ¡Es inventado ese andamiaje literario - la epítela - según la cual hay que preparar las situaciones i empalmar las imágenes, i que consiste lo que debiera ser digno i brillante en un esfuerzo indigno i trabajado. ¡Místez que les hace ardir un sereno para entonar una línea, i decir en doscientas páginas lo cabedero en dos renglones. (Desde ya puede asegurarse que la novela esa cosa maciza engendrada por la superación del yo va a desaparecer, como ha sucedido con la epopeya i otras categorías dilatadas.)**

**U** Nosotros los ultraístas en esta época de mercancías que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de mucas-queremos desanquilosar el arte. Lúcto i evidenciamos como cualquier otro placer es el que motivan las palabras eficazmente trabadas, mas baroque i convence en lo absurdo de honrar los que le venden, analizando con fines múltiples i trampas antiquisimas. Nuestro arte quiere superar esas maricampas de siempre i descubrir facetas insuspechadas al mundo. Hemos atituzado la poesía en su elemento primordial, la A meñadora, a la que concedemos una máxima independencia, mas allá de los juguetos de aquellos que comparan entre si cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la iluminación de una mitología emocional i variable. Sus versos que escríben la palabra en los millones baratos con siguidos mediante el desplazamiento de palabras exóticas, tienen la conjetura decisiva de los marcogranmas.

**LATICILIA** Hemos lanzado PRISMA para democratizar estos normas. Hemos sembrado de poemas los calles, hemos iluminado con lampas verbales nuestras cabinas, hemos estado nosotros mismos con medallones de verbos. Que ellos, azados como grupo vivan la monotonía exacta de todos los cosas, i sea responsable su belleza (además i transmuta, a la de un juego vulgarizado a la misma desparterranza por una abstracción vital y que señala todo el pasado.

## Revista Mural

Dirección:  
Viamonte 1367

Guillermo de Torre      Eduardo Gonzalez Lenuza  
Guillermo Juan          Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges et al., "Proclama", en: *Prisma*, núm. 1, Buenos Aires 1921

## **A UN MERIDIANO ENCONTRAO EN UNA FIAMBRERA**

¡Minga de fratelanza entre la Javie Patria y la Villa Ortúzar! Minga de las que saltan a los zogoibis del batimento tagai, que se quedamo estufo, que se... con las tirifiladas de su parola senza criollismo. Que se den una panzada de cultura esos ranfañosos, antes de sacudirnos la persiana. Pa de contubernio entre los que han patiao el fango de la Quinta Bollini y los apestosos que la yugan de manzanilla. Aquí le patiamo el nido a la hispanidá y la escupimo el asao a la donosura y le arruinamo la fachada a los garbanzelis.

Se tenemo efe. Una cosa es correr de un toro en Calatayud y otra es afanar gallinas en Tronador e intervenir un pesao en Nueva Chicago o cuerpiar la yuta en Grito de Asencio o hacer un acomodo de prepo con la grela más relinchada de Giribone.

Se tenemo una efe bárbara. No es de grupo que se mos de la mafiosa laya de aquellos crudos que se basuriaban las elecciones más trezadas en Balvanera. Par'algo lo encendimos al tango entre las guitarras broncosas y salió de taco alto y pisando juerte. No es al pepe que entramos en el siglo a punta de faca y tiramos la bronca por San Cristóbal y fuimos la flor del Dios nos libre en Tierra del Fuego y despachamos barbijos en el bajo e la batería y biabas agalludas al portador.

¿Manyan que los sobramos, fandiños. No hay minga caso de meridiano a la valenciana, mientras la barra cadenera se surta en la perfumería del Riachuelo: vero meridiano senza Alfonsito y al uso nosotro.

Espiracusen con plumero y todo, antes que los faje Che meridiano: hacete a un lao, que voy a escupir.

**ORTELLI y GASSET.**

‘Otelli y Gasset’ con su satírica intervención en el ‘debate del meridiano’, en: *Martín Fierro*, año IV, núm. 42, s.p.

## I

### “Nuevas tendencias” por Bartolomé Galíndez\*

\* La **transcripción del texto** sigue fielmente al original, sin que se hayan corregido las múltiples faltas de ortografía, puntuación o errores de imprenta (sobre todo en citas o nombres extranjeros, p.e. “Palazuschi” en vez de Palazzeschi, “parore in libertà” en vez de “parole in libertà”, “Lady Macbell” en vez de “Lady Macbeth”, etc.), ya que consideramos que estos errores documentan, cuando no se trata de fallos del impresor, el conocimiento indirecto y de segunda mano que el autor del texto tenía del futurismo y de la mayoría de las otras “nuevas tendencias” literarias que resume. Se ha mantenido también lo más exactamente posible la disposición de cada página del original, respetando el número de líneas, los guiones de separación y las notas al pie de página. La paginación del texto original se indica en el margen superior y entre corchetes.

**Las notas del editor** se encuentran al final, sin numeración y siguiendo el orden de aparición en el texto. Las palabras anotadas están marcadas en el texto, en color azul claro (en negrita), y conectadas con las notas correspondientes por enlaces (*hyperlinks*) para facilitarle al lector su manejo.

No se trata de amplificar con las anotaciones toda la erudición (por cierto, no siempre exacta) que Bartolomé Galíndez demuestra a lo largo de su texto, añadiendo aún más datos enciclopédicos. El objetivo ha sido, más bien, el de contribuir a la contextualización del escrito dentro del panorama cultural posmodernista, alrededor de 1920. Además, se ha incluido una bibliografía crítica para facilitar futuros estudios comparativos de la revista.

[1]

# LOS RAROS

Revista de orientación futurista

---

BARTOLOME GALINDEZ, DIRECTOR

ENERO 1.º 1920

Balcarce 173, Bs.Aires

---

N.º 1

## NUEVAS TENDENCIAS

Por [BARTOLOMÉ GALÍNDEZ](#)

---

Una nueva escuela literaria se ha fundado en España: El *Ultra*. Sevilla ha sido su Belén.

No se trata de *marinismos* de Juan B. Marini, ni de *gongorismos* derivados de Luis de Argote y Góngora, ni de *eufeuismos* de Juan Lily, que en Inglaterra inició con Meredith, mallarmenismos del gran Stéphane; ni de *romanticismos* a lo Hugo, Lamartine y Vigni, ni de *parnasianismos* a lo Banville, Prudhomme, Dierx y Lahor. No nos hallamos en presencia de éxoticos continuadores de Teófilo Gautier, Paúl Claudel, Lafcadio Hearn y Loti, ni de helénicos románticos azulados por la sombra de Rubén Darío, el mago de «*Prosas Profanas*», ni de sencillistas sutiles como Rabindranath Tagore, el hindú que tiene la serenidad de los dioses del Ganges. Quizás veamos algo de muchos de los nombrados, más del *preciosismo* del Hotel de Rambouillet y buena parte de Lohenstein, que dió a Alemania el amaneramiento, hecho símbolo en Goethe. Se trata de un super refinamiento, de ultra-imaginación, de una comprensión de las cosas dentro interiores retorcimientos y alambicamientos florentinos. Parece como si en todo ese nuevo dibujo intelectual flotara el perfume

de una línea aromatizada en la fuente donde se sumergieron las manos blancas y aristocráticas de Nerval y los puños huesudos de Baudelaire.

Gabriel Alomar, el poeta mallorquín, — ya se ha referido a él Rubén en las «Dilucidaciones» del «*Canto errante*», — ha sido el constituidor de ese futurismo (1). Marinetti, el autor de «*Le Roi Bombance*», con los capítulos de sus «tablas», lo ha continuado en Italia. Whitman, inició en Norte América el verso libre, como Ephraín Mikhael y Verhaeren lo iniciaron en Francia. Faltaba que España despertara un día en su lecho de claveles, y arrojara por el balcón sus almohadas literarias, ya un poco inútiles desde que Rubén Darío, al acostarse bajo el cielo del Cid, puso un montoncito de rosas y laureles bajo su cabeza...

Por otra parte, Ramón Gómez de la Serna, en «*Greguerías*»; Ramón Pérez de Ayala, en el «*Sendero Innumerable*», y Juan Ramón Giménez, en «*Eternidades*» habían ensayado con Baccarisse y José Moreno algunos balbuceos de independencia, que terminaron con el soneto endecasílabo, como todo aquel camino que teniendo forma circular, parte de un punto y concluye en el mismo punto. Sólo persistió Rafael Cansinos-Assens, el actual «padre maestro y apóstol» de la original escuela.

Otras bases de esa moderna lírica en exóticos templos la señala Max Jacob, en 1906, junto con Paúl Fort, Klingsor, Appolinaire, Morand, Allark Frick, Cendrars, Reverdy y Huidobro, éste último chileno, y no hay que olvidar, sobre todo, cuatro grandes nombres precursores más los de Verlaine y Rimbaud: Mallarmé, Moreas, Corbière y Laforgue. Más aún, ¿por qué no recordar el autor de «*Las flores del mal*», eternamente raro Baudelaire, ya que el simbolismo hoy ha encontrado la palabra suprema?

A pesar de que Victor Hugo negaba enfadado, con su voz suave y enorme, ser el fundador de una escuela literaria; a pesar de que Catulle Mendès tronaba contra esas pretendidas orientaciones a las que negaba personalidad intelectual desde Moreas a

---

(1) En «La columna de fuego».

Ghil, los manifiestos literarios flotaban en el aire perfumado de Francia (1) a modo de mariposas, y las escuelas constituidas, con reminiscencias o sin ellas, formaban sus colmenas y sus mieles «El poeta innovador se revela oriental, nietzscheano, de violencia acrática y destructora» dice Rubén en uno de los «mandamientos» de Marinetti. ¿Y por qué no un alambique, una retorta donde la poesía, por razón química, destílese o evapore una modalidad para consistirse en quintaesencia?

A la «*élite*» únese un nuevo vástago, e inmediatamente pensamos en los líricos de Francia, y con razón, pese a la contradictoria afirmación conocidísima del académico Varela.

Los franceses son los maestros en quintaescenciar, en alambicar, en dar el producto artístico en la más mínima expresión retórica, en la más alta expresión estética.

Francia es, — ha dicho el nobilísimo si que pésimo romántico Amado Nervo — quiéranlo o no sus detractores, la maestra suprema de nuestros intelectuales. «París sonriendo ante la boca del supercañón» (2), el mismo París florece para sus poetas, el gesto magnífico de una madre que retrocede a besar la frente de un hijo que canta, porque los poetas de Lutecia tienen su verbo templado en todas las vibraciones, desde el rugido hasta el gemido. Claro está, como asegura Henri Regnier, que la guerra no ha dado a Francia una nueva obra heroica ni un Víctor Hugo, ni un Deroulède, ni un «*Año Terrible*», ni las «*Cartas del Soldado*»; pero, como sostenía Max Nordau en un artículo publicado en «*La Nación*», titulado a la guerra «productora de genios», Benjamín da su «*Gaspard*», y Barbusse su «*Le Feu*», como años atrás dieron Víctor Hugo sus odas enormes, su canto a la columna, y sus magníficos versos al águila de Marengo y Moscú; Alfred de Vigni «*Grandeza y servidumbre militar*», y Sténdhal «*La car-*

---

(1) Aún hoy, véase el grupo “Claridad” encabezado por Anatole France y continuado por H. Barbusse, V. Gril, Rolana Dorgelés, Georges Duhamel, Carles Gide, Henri Jacques, Laurent Talhade, Reymont Lefebre, Charles Richet, Séverine, Steinlen

(2) Edmond Rostand.

*tuja de los bravos*». Francia, a pesar de todo, dará sus grandes himnos, porque *Francia es la madre de las letras*, como Grecia lo es de las artes, e Italia su nodriza.

Paúl Fort decía, no hace mucho tiempo, en una patriótica página en la cual pedía la llegada del poeta que catara el pean de Marte y el pean de Apolo, releendo los cantos de antaño y los del presente, para ser el elegido del dios de la guerra y del dios de los dioses inmortales. «Fuérale más fácil al dios de la guerra el librarnos del ejército de espías, que de éste que forman los poetas medianos y los poetas mediocres, que son peores». Estas palabras prueban que en Francia, como aquí, como en todas partes, abundan los eternos versificadores del estribillo románticamente llorón. Pero, a pesar de todo, ¿qué nación abre un movimiento romántico como el de Chateaubriand, inicia un giro platónico como el de Musset, desenvuelve una helénica serpentina como el parnasianismo de Banville, y descorcha ese rubio champaña del simbolismo de Verlaine? La poesía francesa no tiene igual. En ella vuelcan la aristocracia espiritual y el fino decir y el amable y dulce sentir, todas las aguas claras del corazón. La música, la forma, el concepto, el vino interior, sugestionan, seducen de inmediato. «La flor del pensamiento es la poesía», *dijo el pensador cubano José Martí*, en su admirable libro *«En los Estados Unidos»*, y Francia, más que un tiesto con flores, es un jardín inmenso.

En cuanto a España sólo ha imitado. La literatura contemporánea española es simplemente un calco, desde Valle Inclán, que obedece a la voz del cantor de *«Azul»*, hasta Juan Ramón Giménez, que sabe al lejano Tagore; desde Machado, el de *«Trofeos»*, que sopla las flautas de Verlaine, hasta Rueda que, teniendo flecos de Darío, tiene puntillas de Laforgue y de Richepin. El «padre y maestro», ha sacudido ya un poco el polvo de la capa clásica de los poetas de Castilla; pero, en las arrugas, siempre queda la tierra y la polilla. De ahí, pues, que el tesoro principal de España esté en su *«Quijote»*, su *«Romancero»*, su *«Celestina»*, y su *«Arcipreste»*, como el de Italia está en su Dante, su Petrar-

ca, su Tasso y su Ariosto, precursores de los triunviros sonoros formados por Carducci, Leopardi y Stecchetti, Pascoli, Foscolo y D'Annunzio, que honran la biblioteca milanese de Marinetti... Gran razón para amar los clásicos antiguos, reírse de los clásicos modernos, y mirar con interés y simpatía toda novedad que signifique un esfuerzo o una singularización renovadora.

Confieso que no conocía a Marinetti ni por sus hechos ni por sus libros. Conocíale a través de *Letras* como perfecto hombre de mundo, y por algunas referencias de escritores que, a la verdad, le conocerían tanto como yo. Hoy me encuentro en diferente situación con respecto a él.

Los oídos atentos de este gran poeta, han escuchado seguramente, mi labor «revolucionaria», «extraña», «extravagante», «atrevida», según mis críticos, y he aquí que, de pronto, con varias de sus obras amablemente dedicadas, me envía tarjetas postales futuristas, papeles futuristas, su retrato y algunos diarios de Milán y Florencia que hablan, claro está, enormemente de él.

Es un hombre simpatiquísimo que refleja dentro y fuera de sí, una gran energía, una fuerte voluntad y, sobre todo, una gran fe. Su frente es inmensa, danunziana. Debajo el bigote cortado a la norteamericana, se dibuja un labio que es un reto, que señala un verdadero hombre, uno de esos que no son nunca segundos y jamás terceros.

El cable nos había traído siempre, noticias alarmantes de Marinetti. La Agencia Havas nos asustaba. El calvo «leader» ya tronaba en Milán, ya amenazaba a Roma, ora relampagueaba sobre los museos gloriosos de Italia magnífica. De pronto se cernía [sobre Fiume](#) y descubría su calva brillante rodeada de bayonetas, ante la bandera orgullosa de las Siete Colinas clavada en el asta de un poeta flaco y débil, viejo y pobre, el poeta celeste de *La Nave*, pero más fuerte que los reyes y más potente aún — puesto que iba en contra del mundo entero — que cuatro coronas, varias bandas presidenciales, y un millar de ministros. ¡Sagrado poder del romanticismo! Decidme, italianos, si no oís desde Sicilia a los Alpes, el rumor de los hierros mohosos de Don

Quijote; decídme si no véis ondear las tres plumas doradas de Cyrano de Bergerac!

Marinetti es un hombre de viriles desplantes. Basta, para señalarlo, la obra del *futurismo*, la orientación artística mejor constituída en el mundo.

En Poesía, por ejemplo, el núcleo es sólido. Dirigido por Marinetti, empieza por Paolo Buzzi, Corrado Govani, Luciano Folgore, María Bétuda, Auro D' Alba, Armando Mazza, Dinamo Correnti, Bruno Corra, Oscar Mara, G. Jannelli, y termina con Cangiullo, Boccioni, Settimelli, Balba, Cavalli, Nicastro, Acciari, Depero, Radiante, Guizzidoro, Presenzini, Mattoli, Antó, Carli, Remordino, Pasqualino y Trilluci. En Política, Marinetti, Russolo, Boccioni, Tavalato, Cangiullo y Jannelli. En Pittura, Boccioni, Russolo, Balla, Severini y Sironi. En Música, Balilla Pratella. En Escultura, Boccioni, Balla y Depero. En Arte dei Rumori, Russolo. En Intonarumori, Russolo y Piatti. En Architettura, Antonio Sant' Elia. En Mizurazione, Corra Settimelli y Chito. En Teatro sintético, Marinetti, Settimelli, Corra, Pratella, Buzzi, Cangiullo, Chiti, Govani, Boccioni, Folgore, Carli, Jannelli, Cavalli, Mara, Trilluci y Nannetti. En cuanto a la comisión de Propaganda y Reclame, está compuesta por las mismas personas.

El *futurismo* cuenta con [publicaciones oficiales](#). *Poesía* se titula la revista que dirige su leader. Otra revista, también dirigida por Marinetti, es *Dinamo*. Cuentan además con dos periódicos de batalla, *Roma futurista* y *Enemici d' Italia*, y hasta con un diario: *Lacerba*.

En publicaciones literarias, muchos son los libros que ha editado la revista *Poesía*, empezando por *L' Esilio*, romance de Paolo Buzzi; *L' incubo velato*, versos de Enrico Cavacchioli, y «*Le renocchie turchine*, de Cavacchioli, ganadores en los concursos organizados por estos lordres italianos, *D' Annunzio íntimo*, *Enquête internationale sur les vers libre et manifeste du futurisme*, *Mafarka il futurista*, *Distruzione*, *La battaglia di Tripoli*, *Zan-Tumb-Tumb*, *L' aeroplano del Papa* y *Guerra sola igie-*

*ne del mondo*, de F. T. Marinetti. *Aeroplani* y *L' Elline e la spirale*, de Paolo Buzzi; *Il codice di Perelá* y *L' incendiario*, de Aldo Palazuschi; *Poesie elettriche* y *Rarefazione e parore in libertà*, de Corrado Govani; *il canto dei motore* y *Ponti sull' oceano*», de Luciano Folgore; *Música futurista*, de Balilla Pratella; *Pittura, scultura futuriste*, de Boccioni; *Cavalcango il sole*, de E. Cavacchioli; *Guerra futura*, de Carrá y *Baionette* de Auro d' Alba, comprenden algunas de las publicaciones del colegio futurista.

Y las publicaciones se suceden a las publicaciones, las exposiciones a las exposiciones, las conferencias a las conferencias, los manifiestos a los manifiestos. Y a esa obra activa de hombre de mundo, de propagandista de un ideal honradamente sentido, agrega una gran fe por sí, una noble ambición por sus obras.

Aquí en nuestra América, poco se sabe de Marinetti. Fuera de algunos datos, de las noticias de los diarios, de las referencias de algunos escritores que aman estas sanas novedades, Marinetti era para todos el autor de *Le roi Bombance*, *D' Annunzio intime*, *Futurisme* y alguna que otra cosa más. Pero Marinetti es un trabajador infatigable, ambiciosamente infatigable. Buen sportsmen, buen excéntrico, buen conde italiano, hastiado de su castillo que conserva aún las pisadas del señor Duque de Ferrara. Tiene muchos libros publicados en lenguas italiana y francesa. De los primeros puedo, hoy, señalar gracias a su amabilidad, además de los ya mencionados, a *La conquête des Étoiles*, poème épique, edición de la *Plume, Paris*; *Destruction*, poèmes. Varnier, editeur, Paris. *La Momie sanglante*, poème dramatique. Edizion del «Verde e Azzurro», Milano. *La Ville Charnelle* (cuatro ediciones), París. *Les Dieux s'en vont d' Annunzio reste* (once ediciones) Sansot, París. *Poupées électriques*, drama en tres actos, en prosa, París, y *Futurisme*. Algunos de sus libros se han traducido a varios idiomas. Se leen en italiano, en francés, en español, debido a la traducción de Germán Gómez de la

Mata y Hernández Luquero; y en ruso (ediciones de «Prometeo», Saint-Petersbourg).

Su manifiesto, aquel que comentó el «*Fígaro*», es demasiado precipitado, aún para nuestro siglo. Su manifiesto técnico persigue la visión dinámica, la abolición de los adjetivos, la revolución, en fin, de la gramática empezando por la puntuación a la que sustituye por espacios. «Poeta, futurista, exclama, Io ho insegnato a odiare le biblioteche e i musei, per preparari a odiare l' intelligenza, ridestando in voi la divina intuizione, dono caratteristico delle raze latine».

«*L'imagination sans fils et les mots en liberte*», «*Le splendeur geometrique et mécanique et la sensibilité numérique*» explican, a las claras el vuelo del ala que se cierne sobre la delicadeza de Gutiérrez de Cetina, sobre el claror suave de los ojos asombrados de Leopardi. «; Il futurismo italiano, profeta della nostra guerra, reminatore e allenatore di coraggio e d'orgoglio italiano, ha gridato «A basso l' Austria!» Marinetti, Settimelli y Carli hacen constar la misión del futurismo en la vida, en la política, en el arte y, como ya lo he manifestado, en la guerra. Después de Caporeto, se forma el Fasci Politici Futuristi: el de Firenze con Nannetti, Manni, Spina, Chiti, Rivorechi, Venna, Rosai, Mainardi, Pagliai, etc.; el de Roma, con Folgore, D'Alba, Bolzon, Bocca, Businelli, Volt, Beer, Racchela y otros; el de Ferrara con Crepas, Ronchis y Gaggioli; el de Taranto con Carbonelli; el de Milano, con Marinetti, Settimelli; Dessy, Vecchi, Morpurgo, Soggetti, etc.; el de Ferugia, con Ponzio y Madia.

Después de una buena lectura de las Historias de la Filosofía o de la nada completas. *Proposiciones relativas al porvenir de la Filosofía*, de nuestro Ingeniero, al hallarnos frente a *Le futurisme et la Philosophie*, publicado por Augusto Joly en la revista «Belgique artistique et littéraire», naturalmente regalámonos de otros conocimientos. Bergson — dice Joly, — *concorde le monde de la vie, l' être, comme une projection indiscontinue que des vies coordonnent en organisme, coordonnent en états de conscience, ces «absolus relatifs» : Je pense, je suis... Le futuriste trou-*

ve les mêmes qualites d' absolu, d' achère dans sa facon de «covidonner» non un aspec, mais un motif de l' ifini universel, pour une coordination symbolique».

¿Y en teatro?. Le futurisme, – dice Marinetti, – veut transformer le Music-Hall en Théâtre de la Stupeur, du record et de la physico-folie». En cambio, el piloto aviador Azari, ve en el vuelo una expresión artística de estado de ánimo, el Teatro Futurista, en fin. Se trata de una acrobacia a dos mil metros de altura, verdadero teatro romano de los tiempos de Cómodo, piruetas de águila, clowns celestes. Este teatro futurista cuenta con hombres de valor y entusiasmo. Giacomo Macchi de la escuadrilla de San Marcos; De Briganti, Mario d' Urso, Bergonzi y Guido Keller, todos aviadores, se han adherido de pleno al conjunto de Corso di Venezia. Pintores futuristas como Balla, Bunolo, Funi, Depero, Drudeville, Baldeville, Baldessari, Ronai, Ferrazzi, Arnolfo Guina, Contti y Sironi, se han encargado de decorar fantásticamente los aeroplanos de la acrobacia azul, poniendo sus firmas en las alas del aparato dócil al héroe. En cuanto al Teatro de Variedad, según el Gran Condestable; Il futurismo vuole trasformare il Teatro di Varietà in teatro dello stupore, del record e della fisicofollia».

¿Y la música? Una comisión compuesta de Pietro Mascagni, Giacomo Orefice, Guglielmo Mattoli, Rodolfo Ferrari y Gian B. Nappi, empieza premiando la ópera musical futurista «La Sina d' Vargöun» de Balilla Pratella. Este, más tarde, envalentonado por este éxito, lanza un manifiesto de Musicista Futurista combatiendo las romanzas del género de Tosti y Costa, la reconstrucción histórica, obligando a los compositores a ser como Wagner y Wéber, poetas de su música. A este primer manifiesto, sigue otro técnico del mismo Pratella, en el que considera la inarmonía como una magnífica conquista del futurismo, y la ópera teatral como una forma sinfónica, reconociendo el verso libre, el más adaptable a la música. Poco tiempo después, Luigi Russolo, publica *L' Art del Bruits*, de acuerdo con los principios de Pratella. Inmediatamente aparece *L' Art dei Rumori*, páginas

de estética musical que evolucionan las sinfonías bárbaras de Beethoven y la música viva de Wagner hacia una manifestación de fuerzas centrales naturalmente combinadas como se combina la música de los vientos o la marcha triunfal de los truenos. *A bas le Tango et Parsifal!* dice Marinetti mientras pasa el rumor.

Yo, como todo hombre joven que es hondamente artista, siento por el Arte, por la Belleza un culto sin límites. Me interesa y comparto todo movimiento que culmine la dulzura helénica de la divina y armoniosa dama de Platón. Soy, lo confieso, demasiado independiente, para admirar viejos ídolos de barro requiebrajado por el tiempo; pero no soy tan loco que no ame con devoción los monumentos de oro purísimo que pulieron dedos nerviosos inspirados más allá de la vida.

Marinetti viene a revolucionar el mundo artístico. Alentémosle, ayudémosle con nuestras fuerzas, leal, caballerescamente como cuadra entre hombres de bien. Marinetti levanta la tea incendiaria ante los museos sagrados, llenos del polvo de los siglos y del laurel de las edades. Combatámosle. No permitamos que las manos de sólo un hombre, profanen las coronas de diez genios y la aureola de cien héroes. Penetra el alma arrodillada en los museos porque encarnan la vida de la especie humana, la historia de los pueblos, la perpetuación de las razas. Si Marinetti canta a la guerra, recordémosle que es romántico, que «*La Iliada*» es un gran libro y que Homero era un viejo divino. Si Marinetti canta a los deportes, recordémosle que Píndaro ritmaba hermosas odas a los ganadores de los juegos olímpicos con que se honraba en Grecia y sus colonias, a los Dioses inmortales. **La destrucción del pasado es, pues, imposible** por más modernos que nos sintamos. Mientras tengamos un poco de sensibilidad, nos descubriremos con respeto frente a las puertas del Bristh Museum, entraremos con religioso silencio en el Museo de Florencia, quedaremos temblorosos ante los monumentos eternos de Roma.

La destrucción del pasado, repito, es imposible. Imaginad a

Marinetti, febril, sudoroso, en lucha titánica con el Dante, en verdadera batalla campal con Shakespeare. ¿Qué quedaría de Marinetti por muy simpática que sea su tendencia? Nada, o mejor dicho, poco. Cada siglo ha tenido *un hombre*, un gran hombre, y Marinetti no es el de su siglo para comparársele a los de los siglos pasados.

En pintura Italia tiene el cetro del mundo. Por más que se inquieten Carrá, Boccioni, Russolo y otros, Cimabué, maestro de Giotto, es eterno. Inconmensurablemente eternos son Rafael y Leonardo de Vinci, Correggio y Bartolomeo, Bonifacio y el Veronés, Guido y del Sarto, Tintoretto y Donatello. La magia de la sublimidad parece pasearse por esas telas iluminadas por el asombro respetuoso de todos los ojos que las contemplaron. Reyes, príncipes, magnates, damas hermosas, extendieron hacia ellas sus manos trémulas y las señalaron al viajero, que a cada nombre se estremecía. Siempre inmóviles, siempre gloriosas, tienen la bendición de los Dioses tutelares, el poder de los Númenes. Los años pasan y las respetan dejando sólo un poco de polvo sutilísimo. Los guardianes envejecen a su lado y dejan su herencia a otras generaciones. Para que se las admire, los padres llevan a sus hijos, y los hijos llevan, a su vez, los nietos de sus padres. *El Arte es eternidad*. Entonces, ¿por qué no respetarlo cuando llega a la grandeza que no tiene épocas ni estilos? ¿O es que Marinetti de una escuela literaria pretende hacer una moda o un sport? Es lo único que no disculpa a los hombres apiñados en Corso di Venezia, porque, además, bien pudieron, y lo fueron, ser futuristas, en sus épocas, esos pintores de perfil aristocrático, manos afiladas, ropilla de terciopelo y gola de encajes. Si la tierra que va precipitándose hacia el Zodiaco, no cayese de pronto en el vacío profundo de la postrer parábola de Dios, muchos siglos más tarde Marinetti sería destrozado, aniquilado por vetusto, transformado en papilla sanguinolenta, en verdadero «puré» intelectual. Es la vieja ley de las represalias.

En filosofía, la evolución parece un mito. Recordemos que después de Sócrates, la filosofía tomó carácter de universalidad

en Platón, teniendo por objeto el Ser, el Bien. Aristóteles funda la ciencia filosófica. Epicuro le añade el *practicismo*. Filon el Judío, concilia el judaísmo con el helenismo y Apolonio de Tiana – según Zeller – la mezcla a la resurrección del *pitagorismo*. Luego – Janet y Seailles (1) – «al llegar al Renacimiento, la filosofía reonquista su independencia». Bacon y Descartes la hacen ciencia. En Locke se convierte en análisis del entendimiento humano; en estudio de la naturaleza humana en Hume y Berkeley; en análisis de las sensaciones en Condillac. Kant, que se opone al empirismo inglés, hace de ella una crítica de ideas. En *Crítica de la razón pura* pueden verse las distinciones de la filosofía. Kant combate el dogmatismo matemático de los cartesianos. En Fichte, la filosofía, es ciencia de los actos del espíritu. En Schelling y Hegel es universidad tornando, entiéndase bien, a Sócrates y Platón, Tomás Reid y Dugold Steward, reduce a la psicología. Después del *eclecticismo* de Roger-Collard, perseguido por el espiritualista Víctor Cousin y continuado por Youffoy; la psicología deductiva de Spinoza; la ciencia experimental de Malebranche; el *positivismo* por último. ¿Qué más se puede añadir?

Mucho y nada. Nada para algunos, mucho para un hombre como Nietzsche arrodillado ante la sombra, manipulando sobre imágenes. Queda en pie la filosofía simbolista consignada en la obra de Maurice Maeterlinck. Queda en pie; mas la obra no es de voluntad, ni es de energía: es de intuición.

En suma, el *futurismo* es una escuela de innovación total. Comprende un filtro contra los anacronismos; aspiración universal de alientos artísticos; violento rumor de dinamos, ejes y engranajes; estruendoso sonido de armas. Quizá sea un completo socialismo, un perfecto bolshevikismo intelectual de actitud indefinida. Hermético para unos, llano para otros, ha realizado la trasmutación de las cosas, moviendo la palanca mundial, erizada de herrumbres; y bajo el poder de Espartaco han temblado las

---

(1) “Historia de la Filosofía”.

columnas dorias y los mármoles helénicos. Automáticamente, con precisión chillan las sordinas junto al canto de los pájaros líricos. Sobre el alma perfumada de Atenas palpita el cuerpo heráclida de Esparta. Crepitan los motores de acero. Laten las calderas de hierro. Un inmenso resplandor épico inunda los trigales de oro; y el cielo se nubla; las pobres estrellas tiemblan como ateridas de frío y llorosas de soledad.

Corceles de Apocalipsis relinchan en tropel de exterminio. Locomotoras terribles, negras, trágicas, van devorando la distancia, hambrientas de vigor, y espacio. Encima la locomotora se agitan en el azul, las águilas mecánicas de tendones de alambre. Es ello un himno al peligro, al valor, al músculo; es ello un canto al hombre como aquel inmenso canto que palpita, aunque distintamente, en la «*Légende des Siècles*».

Loemos a la fuerza; pero quieran los Númenes que la poesía no se transforme en una fábrica donde sólo soplen los amplios fuelles y suenen los rudos martillos al golpear los yunques enormes. Triunfe el teatro del aire que inicia el atrevido Azari, triunfe ese circo, más que teatro, para deleite de nuestros nervios; pero convengamos también, que Esquilo, Sófocles y Eurípides no morirán en Grecia, como no morirá Shakespeare en Inglaterra, ni Lope de Vega en España, ni Molière en Francia, ni Schiller en Alemania.

\* \* \*

Se ha dado en [sumar nombres y nombres](#) a la nueva tendencia. De este error padeció Vicente Huidobro que, en el reportaje de Santa María, hizo un ligero análisis estético; y como él, dos o tres jóvenes autores.

Se llama así, pues *creaciontismo* a la tendencia de Pierre Reverdy, el autor de «*La Lucerne ovale*» y «*Le voleur de Talau*»; *unanimismo* a aquella orientación que siente la vida en sentido colectivo, unánime; — tal en Jules Romains y en George Duhamel — *nunismo*, al *momentanismo*; *tactilismo*, a la tendencia Apollinarie, que escribe dibujando; *simultaneísmo*, a la que sus-

tentan Barzum y Voirol, que hacen hablen en sus poemas varias voces a la vez, como se halla en *L' Isle Adam*, y, según el mismo Huidobro, en el Arcipreste de Fita, no muy actual que digamos.. El *imaginismo*, en fin, de Erza Pound y Richard Aldington, que ve las cosas en sucesión de imágenes, asunto archimanoseado por Rimbaud y Mallarmé, en Francia; Rueda y Valle Inclán, en España; Herrera y Reissig y Chocano, en América.

Indudablemente, se trata de una sola tendencia bajo diversos matices: *ultraismo* y nada más que *ultraismo*; *futurismo*, y nada más que *futurismo*. Veo, por ejemplo, a Guillaume Apollinaire, el tactilista, figurando en la revista futurista a la Marinetti «*Sic*» que dirigía en París Pierre Albert Birot. Pierre Reverdy, fundador del *creacionismo*, seguía igual tendencia «*marinettina*» en la misma revista. Vicente Huidobro juzga error en Cansinos Assens, el haber enrolado al *creacionismo* los nombres de Roger Allard y Louis de Gonzague Frick, — por poco originales y «absolutamente» simbolistas» —y los de Guillaume Apollinaire y Max Jacob, por simbolistas también... Ahora bien: Huidobro, contestando a la pregunta de hallar origen al creacionismo, había dicho: «Ante todo, no sé por qué a esta escuela se ha dado en llamarla *creacionista* (sic). Si nos viésemos forzados a buscarle antecedentes a toda costa, algunas de sus características podrían verse en ciertas frases de Rimbaud y Mallarmé, y en casi todos los grandes poetas de épocas anteriores»... ¿En qué quedamos entonces?...

Rimbaud y Mallarmé son simbolistas. Rimbaud más que con una gran obra, había contribuído con un gran talento original (1). El fauno Verlaine mueve sus patas de chivo, y suena sus casca-beles. Jules Laforgue y Tristán Corbière, los gemelos, aplauden, como en una calle de Grecia, el paso del «pauvre» Lelian. Villiers y Retté, van inclinándose un poco hacia el panteísmo «creacionando» en medio del simbolismo. Al gran movimiento hacedor únense Debus Ghil, Saint-Pol, Roux, Lorrain, Valery, Montes-

---

(1) Berichon: “*La vida de Arthur Rimbaud*”, Mallarme: “*Divagations*”.

quiou-Fezensac, Rodembach Samain. Junto a ellos, Retté, Symons, Barrés, Gosse y Kahn, prestan sus plumas «cortaplumas», y con éstos, los críticos Fontaines, Mauclair, Herold Signoret y Remy de Gourmont, Gilbert, Barrés y Lepelletier, — «*Paúl Verlaine. Sa vie*» — son buenos amigos de Verlaine, lo mismo que Tournoux — «*Bibliographie Verlainenne*». Mauclair, Regnier y Thibaudet — *Figures et caractères* — lo son del gran Mallarmé, y Buisseret, Bazalgette y Mockel lo son, a su vez, de Verhaeren.

Jean Moreas da a su simbolismo el parnasianismo florido de una serenidad olímpica. Ephraïm Mikhhael y Verhaeren, lo orientan hacia el naturalismo. Rayére y Merrill, lo pintan a veces con un barniz inglés. Tailhade y Khan, en cambio, no dejan de sentir la influencia de Germania. Regnier y Paúl Fort lo lirizan bañándolo con rosas y jugo de uvas de Champagne.

Todo es simbolismo, amigos míos, Rimbaud y Mallarmé son simbolistas, como simbolista es Huidobro, como lo son Reverdy y Apollinaire, Cocteau y Rivoire, Cannell y Holley, Blaise Cendrars y Cansinos Assens, Priets y Ruche, Decarisse y Salomón... Sí, amigos míos; Salomón, — 1020-962 — antes de Jesucristo, Salomón el rey libertino de mil y tantas esposas, fué simbolista hace dos mil novecientos cincuenta años; y aún hoy se le imita. Lo mismo podría decir con algunos poemas hindúes. En cuanto a ritmo, lo más antiguo es lo más novedoso (1). Galicismos? Motalvo halló —perdón, Lugones, —que el Cid cometía galicismos, y lo mismo Santa Teresa...

(1) Gustave Kahn, el autor de "Palacios Encantados", Stuard Merrill y otros, iniciaron el **versolibrismo** que consiste en arrancar al verso la armonía indefinida, el fonestismo que se une al espíritu, significando parte esencial del conjunto, algo así como la música del gran Wagner. Plausible es ello, desde el momento en que el verso requiere la armonía imitativa por la que se llega musicalmente al espíritu.

El tipo silábico de la versificación castellana, unido al isolábico produce, como en el "**Cantar del Mio Cid**", la versificación amétrica. Las canciones rítmicas iniciadas allá en 1600, consignaron altos motivos musicales de estética atrevida aún para nuestro hoy. En el **Cancionero de Baena, Tesoro de Poesía Castellana, libros de vihuela**, de Pisador, Milán y Vázquez; **Antología**, de Menéndez y Pelayo, **Cancionero del Siglo XV**, de Alva-

El único error de la crítica es no saber distinguir el simbolismo de los simbolistas. ¿Hay algo más allá de ello? Sí: la condensación, la reconcentración, la esencialización, la destilación del simbolismo. Eso es todo. Lo demás lo pone el alma un poco agria, otro poco romántica o jovial, otro poquito imaginativa, colorista, etcétera.

En pintura, en escultura, lo mismo ocurre con el  *cubismo*, simbolismo, mecanismo, arte silogístico, abstracto que no copia, sino sugiere; que no se ocupa de la esencia biológica de la humanidad, sino que madura la expresión suprema de la sugestión, enteramente aplastante. Una concepción puramente exterior, sin concepciones psíquicas, se adjudica con el movimiento continuo, el ritmo de las cosas. De ahí que bajo su dominio magnífico, los objetos brinquen y se repartan con naturales aspiraciones dinámicas. Es, así expresada, la vida que late alrededor de lo inmóvil, penetrando la materialidad, animando las cosas muertas. En cuanto al movimiento continuo aplicado a la sensación, transforma el objetivismo en una verdadera danza de líneas y vértebras, y en la dislocación de las cosas, con la lógica de una nueva armonía artística, o por lo menos sensacional, no deja el nuevo arte de transparentar la absorción de la ciencia en el arte, la sensación dinámica que pide Marinetti en «*Le futurisme*».

Porque entiendo que el  *cubismo* es  *futurismo*, a fin de cuentas, Boccioni, Dalmazo Carrá, Russolo, Balla y Severini, clamaban en su manifiesto por la destrucción del culto al pasado, el destierro de la imitación, la condenación del crítico de arte como

---

rez. **Cancionero de Sevilla, Cancionero Herberay, Antología** de Foulché-Delbox, etc., pueden verse tipos rítmicos de mezclas originales. Así, verbi-gracia, endecasílabos junto a alejandrinos, decasílabos, dodecasílabos y endecasílabos. No hace mucho me llegó, desde México, una interesante **Antología de la versificación rítmica**, de Pedro Henríquez Ureña, que se inicia con un cantar paralelístico del Almirante Diego Hurtado de Mendoza, el autor del **Lazarillo de Tormes**, copia algunas seguidillas anónimas del siglo XV, pasa a Gil Vicente, Cristóbal de Castillejo, Sebastián de Horozco, Cervantes, Góngora, Tirso de Molina, Zorrilla, Calderón, Sor de la Cruz, etc., y luego termina con Machado, Valle Inclán, Darío, Jiménez, Valencia, Díez Canedo y Alfonso Reyes.

inútil y dañoso —; ¿no eran ellos, críticos al escribir ese manifiesto? —, la rebeldía contra el buen gusto y la armonía, expresiones tan elásticas, según los mencionados pintores que, con ello, se puede demoler la obra de Rembrandt, Goya y Rodin. Luego, Carrá, publicó *La Pittura dei suoni, rumor odori*, Boccioni, en «*Vela Latina*», un interesante manifiesto que completa el técnico «primo». ¿Cómo se iniciaba el futurismo? ¿Qué pretendía? Positivamente nada. Orgullosamente, todo. La libertad pictórica, el desprendimiento absoluto de lo bonito, el destierro del arcaísmo artificial, la realidad del objeto, la interpretación de los motivos primordiales de la Naturaleza, la abdicación de la crítica, la destrucción de la naturalidad de los cuerpos por medio del movimiento y la luz.

Hay en el mundo algunos hombres que, donde ponen el índice, ponen el ideal, y, donde ponen un ideal, ponen un retorcimiento de energía serena que es, de hecho, un éxito. Uno de estos hombres es Marinetti. Este, que, como nos lo pinta Pedro Luis de Gálvez, tiene su casa llena de tapices antiguos, viejas cornucopias, grandes arcones y panoplias cargadas de armas de los tiempos de Oliveretto de Fermo, por sólo el respeto hacia su padre, mientras clama contra los museos y las catedrales, este hombre, en fin, que empezó desde un escenario recibiendo por su verbo de fuego, por su fe de creyente y su espíritu revolucionario, el grito de desaprobación general de la «Gran Bestia», y el silencio negro como la burla y la baba del insulto; este hombre pasa a ser casi actual cuando ayer fué para diez generaciones venideras; «casi actual», entiéndase. Bien dice Díez Canedo al hablar de Apollinaire, que si en los tiempos en que se veía tamaños ojos asombrados a los raros Maeterlinck y Paul Verlaine, el descubrimiento de un escritor como Guillaume Apollinaire hubiera dado a los críticos la sensación de hallarse en presencia de un habitante de lejanos planetas. Marinetti, repito, pasa a ser casi actual. Su obra ha triunfado merced a su voluntad. El futurismo literario cuenta hoy, con numerosos partidarios. Los pintores futuristas, empezando por la «Prima Expo-

sizione Nazionale Futurista», ha realizado numerosas exposiciones ya en la «Galería de la Via Tritone», de Roma, ya en el «Salón Cova», o «Galería Centrale d' Art», de Milán, ya en la «Via XX de Settembre», de Génes, ya en el «Salón de la Pergola», de Florence. A los hombres que empezaron por Umberto Boccioni, Carlo D. Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, se han unido los de Funi, Depero, Drudeville, Baldesari, Ronai, Ferrazzi, Guina, Conti, Sivori, de Nardis, Nannetti, etc. En Bélgica, como lo hace constar Ray Nyst, penetra apresuradamente. En Francia, como escribe Blas Cendrars (1), los jóvenes artistas han reaccionado ante la belleza nueva e intacta. Entonces nace la primera rama del *futurismo*: el  *cubismo*, futurismo al fin. Si el *futurismo*, como dice Cendrars, pone el dinamismo del objeto, los cubistas agregan la ritmicidad de la materia.

Hoy el  *cubismo*, puede decirse, ha llegado a un alto nivel. Hubiera resultado difícil imaginarse que desde que Guillaume Apollinaire publicó *Les peintres cubistes* y Alberto Gleizers y Jean Metzinger, dieron *Du cubisme*, hasta nuestras horas, en medio de las desgracias del mundo atrozmente abatido, dentro de la gran guerra, maldición de la Divinidad, el  *cubismo* iba a contar con un millar de adherentes y realizar numerosas exposiciones, entre ellas las de la «Galería del Esfuerzo Moderno», los de Herbin, Laurens, Léger, Metzinger, Braque, Severini, Picasso, Haydn y Gris.

Nos hallamos en plena reacción. Ya nos lo explicó Chavenon (2), nos informó de ella Gustave Coquirot (3), nos condensaron las últimas evoluciones Ozenfant y Jeanneret (4) y algunos críticos (5) consignaron la amenazadora tendencia, la explicaron

---

(1) «*La Rose Rouge*». París.

(2) *Philosophie du cubisme*. París.

(3) *Futuristes. Cubistes Passeiste*. París.

(4) *Après le cubisme*. París.

(5) Entre ellos Pierre Raverdy, Blas Cendrars, Ulrico Brendel, Andre Salmon, Maurice Raynal, Allark, Bussiere, Carco, Smirnof, Vromant, Vaurxelles, Cocteau, Nyst y otros.

como una nube rosada que se deshacería en perlas o caería en grandes gotas de agua turbia. Significáronle las características alucinantes, empapadas en goma, endulzadas con miel. Acordáronle vida de árbol de sombra y calor, árbol con fruto, según unos, sin semillas, según otros. Bella y grande a la vez que interesante, es *la lucha de toda nueva tendencia*. Nace, se le mira con curiosidad; luego, con interés. Empieza el combate del desdén y la injuria. A su alrededor suenan los sendos idiomas movidos como montones de objetos, de hojarasca, de cosas que se avivan bajo la expresión de la sintaxis. Los objetos se suceden a los adjetivos. Y entonces se condensan los adeptos que van a vestir el hábito virgen. El círculo se agranda. Como las avispas, se acercan ya éste que se llama Remy de Gourmont, ya éste otro que se apellida Saint Beuve, ya aquél que se titula Brunetiére. Montan las gafas en la nariz. Estornudan y se van a revisar textos con acotaciones. Al día siguiente, el diario de costumbre publica el artículo. Al artículo sigue el comentario, al comentario el libro. La tendencia como un arbusto, va criando hojas. El tronco se hace duro, de corteza agrietada por el sol, rugosa por el viento. Resiste cualquier embate. Para el hacha es hierro; para el huracán, roca.

Pláceme sobremanera todo anhelo que se encamine hacia una selva de exuberante follaje, troncos centenarios, suelo fecundo, pero cargado de tinieblas. Diversos son los caminos que encuentra el viajero inquieto. Por el techo de las ramas no penetra el sol y cuando lo hace, parece un altar de oro.

El viajero siente la atracción poderosa de los caminos que se presentan como fin de la jornada, del éxito del peregrinaje. Son caminos que han cruzado otros viajeros perdidos, o ya un pastor, que persiguiendo la oveja extraviada, se internó en el reino de los árboles, o ya un leñador robusto de recios biceps, manos de oso y frente de bandido que, hacha en mano, se abrió camino hacia el poniente, muriendo de sed: ¿Qué se hará del nuevo hombre entrado en la selva vieja? Seguir por los caminos abiertos? ¡No! Las manos se crispan y las uñas se hunden en el

pecho velludo clavándose hasta ensangrentar la camisa de dril. Una arruga de rebelde le hiere la frente como una puñalada de energía. Escucha por unos segundos el rumor de los últimos golpes de los leñadores, las postreras canciones de los hombres que luchan con el poder de los bosques salvajes. Sus venas se hinchan: experimenta el religioso y enorme misterio de la selva que va a ahondar. Y no vacila. Vuelve las espaldas a los caminos abiertos, y se arroja contra los árboles de troncos añosos, llenos de nidos de culebras. Por una hora la sombra escucha el rugido del hombre-símbolo que lucha con la selva, como Júpiter luchó con las montañas y el feroz Ulud con los mares. ¿Truena? preguntan los leñadores, llevándose las manos a los ojos y contemplando el cielo. No, no truena. Es un hombre que lucha, y que avanza, y que vence. Los árboles van abriéndole paso. El boabad, los cedros fuertísimos se inclinan. Las ramas van cayendo. Los insectos huyen. El hombre ensangrentado, heridas sus manos por las injurias de los árboles, llega a su fin. Atrás de él queda el bosque. En el bosque muchos pedazos de su cuerpo, muchas gotas de su sangre. Respira orgulloso, victoriosamente. Muchos hombres le esperan. Cuando oyeron tronar y vieron el cielo azul se persignaron. Después creyeron en una lucha monstruosa de titanes con fieras peludas y horrendas. El temor, a veces hace creer en Dios o en las fábulas de monstruos fantásticos. Los hombres le ven llegar, y se le acercan asombrados. El se presenta despreciativo, manchado en toda su sangre mezclada al sudor, con un signo de desdén olímpico sobre el labio. Le miran con curiosidad, atentamente. Le tocan, le palpan. ¿De dónde vienes? le preguntan. ¿Te has perdido en la selva? Y él responde sencillamente: –No me he perdido: me he hallado...

\* \* \*

La selva presenta un nuevo camino en el que los árboles dejan ver las heridas de sus cortezas húmedas de savia vegetal; las espinas grandes gotas de savia humana; el ramaje, los desgajamientos del paso hercúleo, pero infinitamente triunfal; el suelo, las pisadas sangrientas del [hombre-símbolo](#).

¡Gloria al sol! Su oro se derrama ahora a través de la selva herida, alivianada del espesor profundo. El camino semeja una cinta de luz que aún guarda el estertor de los brazos vegetales. ¡*Fiat lux!* ¡*Fiat lux!* exclaman los falsos creyentes. Se acercan silenciosamente a la entrada; huronean con cuidado, casi con cobardía. Recuerdan, quizá, el brasero hechizado de las brujas de Lady Macbell, las adivinas de la Tesalia que cita Plutarco, que recuerda Séneca, que señalan Ovidio y Virgilio, y que no olvida Lucio. *Fiat lux*, repiten; e inmediatamente se inquietan estrechándose. Uno más atrevido que los otros, se acerca al camino, osa pisar la entrada de la selva temblorosa como los órganos palpitantes de una virgen que ha dejado de ser virgen. Dá los primeros pasos; algunos les siguen; otros, los miran internarse unidos de la mano. Temerosos se encogen de hombros. Los demás avanzan. La selva, vencida ya, abierta, chorreando su germen fecundo, envuelta en el vapor que levanta el sol como pequeñas sierpes de humo gris, los deja seguir; no les opone resistencia.

Ellos ven y tiemblan. ¿Cómo ha podido un hombre, un solo hombre entrar en esa espesura fatal que temían hasta las fieras de lomos peludos, hirsutos? ¿Qué fuerzas superiores a sus fuerzas han alentado a ese gladiador digno de luchar sin más armas que sus robustos brazos con leones de los circos del Laciús? Por un instante se detienen, vacilan, se limpian el sudor de sus frentes. Por último se contemplan y, como avergonzados de su debilidad, apartan las manos que llevaban fuertemente unidas. Han comprendido la grandeza que adelanta Jason, el marino de Argos, a Alcibíades, el marino de los pequeños ríos del Atica. Se ha hecho el milagro ante sus ojos dormidos. Han comprendido al hombre-símbolo; pero comprendiéndolo, han visto hermosos árboles que podrán vender a buen precio por la riqueza de su madera. Talarán esa parte de la selva. Harán un hermoso camino hacia el Sur. Serán dueños de una fortuna sin fin...

Tornan silenciosamente a donde se halla el hombre-símbolo ensangrentado, y le besan las manos. Mañana su mujeres co-

merán en vez del pan negro de mala avena, el pan blanco y tierno de buen trigo. Después de un trozo de ciervo salado, podrán beber una copa de vino espumoso...

Vuelven alegremente a sus hogares, cantando con la voz más feliz que hayan templado en sus mejores días. Sus mujeres les esperan junto al brasero donde hierve la mala olla de barro cocido. Se extrañan de verlos tan remozados, y les acercan sus frentes para el beso vespertino. Ellos se inclinan hacia sus hijos y los levantan con orgullo. ¿De dónde vienes?, le preguntan las esposas alborozadas, dichosas como en los días felices de su juventud. Y ellos responden: Hemos descubierto un nuevo camino en la selva, y lo explotaremos. Mañana comerás mejor pan...

\* \* \*

Y pasan los días. El camino se ha llenado de leñadores. A toda hora se escucha el golpe del hacha esforzada. Los desgajamientos suceden a los derrumbes que llenan la bóveda de la selva de vastos rumores. La calle natural conoce ahora la vida, los pájaros, el sol. El hormigueo de la colmena humana allí se multiplica. A la vera se levantan chozas de paja y barro reseco. Las canciones alegran el silencio de la soledad natural. Las sierras mecánicas muerden los troncos impertérritos ante los huracanes y las tormentas enormes; y los troncos indómitos caen dóciles al poder del hombre-ciencia.

Los leñadores viven allí, contentos y fácilmente, pues hacia el Sur, cercano está el pueblo, el premio de sus esfuerzos, la casi ciudad cosmopolita. Allí van sus esposas a comprar buenas ropas para sus pequeñuelos; allí van ellos los domingos a divertirse como honrados colonos, a tratar con los consignatarios y llenar sus bolsillos de monedas de plata.

Toda la gente del pueblo les conoce. Ahí vienen los leñadores felices, dicen al verlos acercarse unidos. Parece que la selva se ha transformado en una mina de oro. Hagámonos sus amigos...

\* \* \*

Un día por el mismo camino viene un hombre delgado, viejo, amarillento de debilidad, los ojos brillantes de fiebre. Se apoya en un bastón de pino, y avanza lentamente, fatigosamente como un Job extraviado. Mira hacia todos lados con atención y desaliento. Viene de un lejano país del Norte, enfermizo, sediento y pobre.

Contempla a su alrededor y suspira. A cada paso, algunas heridas antiguas, que no han podido cicatrizar y se han transformado en úlceras viscosas, le sangran. Conteniendo el dolor va adelantándose por el camino brillante del sol. Por fin se estremece de alegría: ha escuchado un rumor de hachas. Hacia allí se dirige penosamente. Llega a un amplio claro lleno de chozas. Cerca de ellas se hallan muchos leñadores que levantan la cabeza al verle.

El viajero se estremece. Mira aquellas caras tostadas del sol, barbadas, duras como una Esfinge, aquellas caras de alimañas, de cabezas enmarañadas, de ojos de acero, y quiere huir. Los leñadores, a su vez, se estremecen. Han reconocido en ese viajero al hombre-símbolo de años atrás. Le miran con un poco de gratitud y otro poco de ironía. Dejan en el suelo sus hachas y se acercan. El hombre se apoya conmovido en su báculo. Algunos se descubren ante él y limpian sus cabellos bañados de sudor con el dorso de sus manos ásperas como verdaderas pezuñas. El más anciano de ellos entonces, le dice: ¿De dónde vienes? ¿Qué buscas?

—Vengo del Norte, balbucea el hombre-símbolo con voz débil. Busco un camino que hace años abrí y que me llevará fácilmente al pueblo. Estoy hambriento. Tengo sed. ¿Podéis indicármelo?

—¡Como! exclama asombrado el leñador, alargándole su bolsa de pan y su cantimplora de agua fresca, ¿no has conocido en este camino el que tú abriste hace muchos años, cuando nosotros temíamos a la selva? ¿No has hallado en este tu camino?

El hombre mastica un trozo de pan blanco, bebe algunos sorbos de agua, y después responde sencillamente:

– No lo he hallado. Me he perdido...

\* \* \*

La pintura, la escultura cubista que inició Boccioni en 1912, triunfa. A su alrededor en grupo compacto de vivo entusiasmo, laten los vítores de muchos locos, de muchos revolucionarios. Luego, después de la orientación, viene la asimilación, el aprendizaje estético y, más tarde, la *individualización*, vale decir: después del estudio de la escuela, el estudio de sí mismo, que es lo más difícil. Y en esto triunfan sólo las verdaderas individualidades. Apoyada en su estética como quién se apoya en un báculo, la hunden en tierra o arena. Si es arena, se seca; si es tierra, florece. Luego viene el principio fundamental del grado común; se espesa la concepción del porvenir. Empiezan los esfuerzos propios en la zona de la misma individualidad. Una gran mancha se cierne sobre el esforzado. Un claror sobrenatural se deslía en sí. Necesariamente, infinitamente empiezan a desarrollarse los vértices. Sobre la existencia de las cosas, hay una expresión superior, abstracta, figurada. Sobre la materialización de lo vivo, sobre la vivificación de las cosas muertas, inician latidos de crisálidas las imágenes, se extiende el dominio divino de los símbolos.

Y entonces tornamos al simbolismo. «El  *cubismo*, – ha escrito Ulrico Brendel (1)– nos resulta una reedición del simbolismo de Mallarmé». Lo demás es cuestión de buen y de mal gusto. Figuraos un caballo que corre. Este caballo presenta un activo movimiento en sus patas, y entonces, – escribe el mismo Brendel – hay que aplicarle las leyes de la mecánica: pintarle veinte patas... (No sabemos si a alguno se le habrá ocurrido pintar a Budha...).

Imaginaos un caballo con una docena y ocho remos... Po-

---

(1) Mundial

dría, se puede y se hace, aplicar ese movimiento pictórico, a una hélice, a un ventilador, a un cometa, cosas que vemos, porque la ley natural prescribe que todo cuerpo de iguales dimensiones, que gire alrededor de su eje, forme un círculo; pero no es cuestión de ingerir patas en los muslos del más noble animal, como le calificó Víctor Hugo. Antes de eso, prefiero hallarme frente al ancianísimo bajorrelieve hallado en Troya, y actualmente en el Museo del Louvre, que representa a Apolo, hijo de Delos, asomándose de los países del Norte, montado en caballos de dos y de tres patas.

Y pensar que el *cubismo* busca la abreviación, la concisión, a pesar de esta máquina de multiplicar. No copia: guarda la visión. Se adueña de los motivos esenciales. Prefiere la eliminación secundaria de los dibujos innecesarios. Bástale la armonía superior y evocadora de las cosas, las que, siendo partes integrantes del principio que inspira, son los mejores símbolos del espíritu, verdaderos motivos retenidos por la retina. Así, por ejemplo, un vestíbulo en mañana de lluvia, se pintará en esta forma: el sombrero del dueño de casa; un paraguas que gotea; un Perramus listo; dos botines embarrados; el plumero del muca-mo y el jarro para el lechero. Y nada más.

La confusión rebuscada es otra de las aptitudes o actitudes, como quiera entenderse. He visto un «Mapa de Italia», de Jerebstoff, que nos da la impresión de una difícil partida de ajedrez entre dos hijos del Congo, y en noche bien oscura; un «Cazador», de Le Fauconnier que, puesto en veinte posiciones, sólo deja ver el caño de una escopeta Howard o de una pistola Colt, pues ni el caño se distingue bien. «La fiesta de las olas» de José M. Xiro, es algo que pudo haber sido verdaderamente grande; pero más que una fiesta, es una tragedia artística.

Louis Bouquet, Pelczynski, Isern, Commeti, Suzanne Carvillo, Westscher, son otros tantos cubistas. Uno, en «Plegaria»; otro, en «El Naranja»; el tercero, en «Bailadoras de cuadrilla en el bar» y «La mascotte de Tabarin»; el cuarto en «Danza»; el quinto, en «Basurero», y el sexto en «Guerriers combattant»,

muestran algunos rasgos que prueban la pasta de su tela. Sin embargo, algunos otros tomados, a pesar del color atrevido, ponen una nota de simpatía. Brendel asegura que la timidez es el mejor de los méritos de estos pintores...

Vincent-Anglade, en «Portrait de Magie Prestes sur cheval Cicéron»; Raseti, en «Noce Bretonne»; De Heissat, en «Le Jardin d'Amour»; Deslingners, en «Labour»; Castelucho, en «Sur la plage»; Cardoso, en «Cavaliers»; Brune, en «Marseille» (les lupanars); Broussin de Polanska, en «Le Matin»; Birot, en «L'esclave aux enchères»; Barbey, en «Quatres Etudes»: «Dans le soleil, «La roulotte», la fête patronale» y «La feu d'artifice»; Aacksebo, en «Homme roux»; Mme. Hazard, en «Cybèle»; Kern, en «Amazone» y «Pomone»; Luce, en «Chartier de construction», «Le remorqueur» y «Sur les quais»; Seysand, en «Le châtaignier», Les cyprès» y «Coings y raisins»; Puy, en «Séances dans l'atelier»; Bucci, en «Japonesa»; Lebasque, en «Au piano», «Figures et paysage»; Roel, en «Jeune femme en rose»; Marquet, en «Honfleur»; Destiem, en «La rade de Perros»; Blot, en «Jeune femme lisant», etcétera, destilan en vértigos de color y concepción con el novo-helenismo, el grandilocuente simbolismo y el neo-impresionismo con el barniz revolucionario volcado a grandes chorros. Y a estos nombres, agreguemos, [para significar más que una innecesaria erudición](#), la amplitud del *cubismo*, los de Arregui Romana, De Jimeno, Signac, Plumet, Mme. Laurencin, Miss Legget, Merodack- Jeaneau, Mignon, Rivera, Sto Klowsky, Torent, Tribout y Miss Tosker, franceses, ingleses, suizos, belgas, rusos, españoles y americanos. El salón de los Independientes de París, en 1912, dió un inmenso conjunto de voluntad, de puerilidad, de hibridez, y de algunas grandes individualidades, en medio de una mayoría divertida y «sportiva». Afortunadamente para los cubistas, el arte pictórico es más universal que el arte escrito. No teniendo éste una lengua propia, como tiene la pintura el color, y la escultura la forma, carece en absoluto de universalidad, al menos que el Esperanto, el Dey Dayud o el Bolak sean un hecho.

Paréceme que lejos estamos de juzgar en nuestro siglo, a pesar de ser el XX, [la literatura universal](#). Podremos saber algo del latín, más del griego, un poco del árabe, muchos de los países que tienen relación directa con nuestra fable; pero confesémonos profanos frente a las lenguas monosilábicas y aglutinantes. Si Francia, España, Inglaterra, Alemania, han tenido sus poetas, hanlos tenido también China, Cochinchina, Siam, Birmania y el Tibet. Un incomprendible políglota que penetre en el japonés, en el uralo-altáico, hallaría con no poco trabajo, poetas y filósofos tantos, quizá, como en las lenguas polisintéticas. Lo mismo le pasaría en el fenicio, en el arameo, el etíope, el viejo sanscrito, el moderno (bengali). Poetas y filósofos hallarían en el pali, en el hondi, en el cachemiriano, en el iránico, en el pelvi, en el kurdo, y aún en el mismo afgán. La naturaleza dió a los pueblos que hablaron estas lenguas, la belleza solemne de sus mares, de sus lagos, de sus selvas y de sus montañas. Las guerras inundaron sus aduares de barbarie y romanticismos. Las mujeres hermosas amaron, y, como en los poemas de Ossian, el amor hizo llorar a los héroes hermosos como bandidos o dioses. Luego, los desiertos, abiertos a la meditación estupenda. Los oasis, llamando a la contemplación delicada, casi incorpórea por tan sutil, de las noches rosadas del Egipto. Las leyendas, los mitos, las religiones, por último. Millares de poetas deben dormir a la sombra de los secretos de la lengua, sin más gloria que el cariño de las palmeras orientales. Desde los Poemas Sagrados al Tagore, han desfilado por la India misteriosa, impenetrable, cinco mil o más millones de hombres, y, juro por la gloria de mi arte que esa cantidad fabulosa de humanidad, existir deben más poetas que actualmente los haya en la Argentina. ¿Dónde están, pues?

De la misma India, sabemos la existencia de los poemas que cita el autor de la «Historia de la India». No obstante el milagro de venganza y de muerte que ronda los junglares de Raimagal y de Bengala, la patria del tigre real, espíritus absortos habían fijado sus ojos en el enormemente misterioso Indostán. Loti, Gautier, Farrère, experimentaron la sensación infinita de un ex-

tasis alado. Y, sin embargo, nada. Desde los Vedas hasta el Ramayana, de Valmiky, el silencio flotaba sobre las leyendas doradas de Bolpur. Y eso que el idioma inglés había penetrado ya en la médula del sanscrito, confundiendo con la masa de su cerebro. Diríase que la Divinidad se hubiese llevado un dedo a los labios reclamando silencio. Mas he aquí que, de pronto, el mundo culto se estremece. La nobilísima institución que había premiado a Sully Prudhomme, Mistral y Carducci, - la comisión Nobel, de Estocolmo, - se ha inclinado hacia un poeta hindú desconocido: Rabindranath Tagore, autor de *Gitanjali* («Ofrenda lírica»). El tomo era pequeño, de tapas blancas. En esas tapas, en letras de oro resalta el nombre del hindú. La mano del jurado de barba blanca, florida, como hubiese dicho Hugo, se posa en ese insignificante librito, y, por una magia de fakir, desciende de ella como un flúido una cantidad enorme de oro: cien, doscientos mil, trescientos mil francos... Es el premio Nobel. La India del siglo XX tendría ya dos grandes poetas: Rudyard Kipling (1) y Rabindranath Tagore. Luego vendrían los críticos como W.B. Yeats, a asegurar que ningún autor occidental tuviera, en toda Europa, nombre más respetado que el de Tagore entre las razas indostánicas (2); André Gide le traduciría al francés (3); Juan Ramón Giménez y su linda esposa al castellano; Ernesto Rlys le cubriría de ditirambos (4); su discípulo, el joven poeta hindú Basanta Koomar Roy, en un noble libro, le llamaría divino.

La universalización del idioma de Milton, es casi la instauración del Esperanto. A su gracia se debe la resurrección de la poesía indostánica, muerta desde sus poemas antiquísimos. En cambio, el menos docto en lenguas, se puede considerar un simple o perfecto comprendedor de la pintura indostánica. Bástale

---

(1) Autor de "The Ballad of East and West".

(2) Prólogo del "Gitanjali", Londres, 1912.

(3) "L'affrande Lyrique", Paris, 1914

(4) "The Bookman". Citado por Raúl Ramírez. "Selección de las obras de Rabendranath Tagore. Poeta y Filósofo Hindú". Santiago de Chile, 1918.

penetrar en los museos de Calcuta, Bombay, Madrás y Lahore. He visto algunos cuadros de los expuestos hace aproximadamente cinco años en Allahabad, y confieso que los he visto con la comprensión con que los hubiese observado cualquier hijo del Bramaputhra. Por ello puedo sostener que Nundalal Bose, en «El sati»; Abinandra Nath Tagore, en «Ganesa Janani» y «Ramachandra»; Przanath Sinha, en «Yama y Nachiketa» y Mather, en «Saraswati» apoyan el culto estético que inició Mr. E. B. Hawell, director de la Escuela de Artes de Calcuta. Las tradiciones, la fe en la divinidad, el budismo fervoroso y el misterio de la tierra, encarnados en figuras ideales, son los caracteres príncipes del indopictorismo.

Decía que la universalización del inglés continuaría la significación del esperanto. Mas en los casos generales de aplicación común, existe a veces la individualidad factible a declinaciones, a modificaciones expresivas, a cambios de causa que motivaron una sensación, una impresión, un carácter concreto.

Aún en los idiomas cuyas raíces nos enseñaron en los colegios nacionales, facilidad halla el políglota en sacar los libros de los estantes para leerlos; pero fuérale difícil repetírselo a un tercero. Podría decirseme que existe la traducción, ¿más da la traducción el valor total de la obra original? No (1). En primer lugar, la forma, el color, muchas veces el concepto, el ritmo, se

---

(1) Ya escritas estas páginas, me envía, desde París, García Calderón, el estudio del peruano Enrique D. Tovar y R., sobre su obra. Sostiene el referido escritor que "no han sufrido gran cosa las producciones de Darío al ser traducidas a la lengua de Boileau". Conozco a medias esa obra referida: "**Rubén Darío. Pages choisies**". García Calderón escribe en el **Préface**, que las traducciones pertenecen a la "élite". Son entre ellos: Marius André, Jean Aubry, Alfred de Bengoechea, Jean Cassou, Max Daireaux, George Hérelle, Mme. Moreno, Fillement, Soulages y Wurmer. Bien, bien. En primer lugar la obra del autor de "**Prosas Profanas**" no es regional, si no que, por el contrario, es cosmopolita, francesa, puramente francesa. Darío es el gran asimilador castellano del idioma de "Hernani", el transmisor directo de Hugo y Verlaine, Moreas y Mendés. ¿Queda, sin embargo, en los poemas el alma de ese Inca que hablaba como Luis de Francia? Por otra parte, decíame no hace mucho un ilustrado amigo buen gentleman y buen baronet, que los poemas de Rubén Darío vertidos al inglés eran detestables, más detestables aún que los de Lloyd Douglas...

copia; pero el espíritu no se traduce. En segundo lugar, una obra regional no tiene traducción. De ahí que me parezca ridícula, tontamente ridícula y hasta desequilibrada, la de nuestro «Martín Fierro», al italiano, como, así, la versión de las obras de Viana al inglés rígido.

Déjese a cada pueblo con sus enaguas, que una pollera de montañesa de Nápoles, no sienta bien a una linda muchacha de las provincias de Cuyo. Lo mismo pasaría con una bombacha del harém de cualquier Solimán, vestido por la gentil señorita que nos sonríe en la calle de Florída. ¿Es lógica, acaso, la versión del «Quijote» a la lengua regional de Hernández o Ascasubi? ¿Se puede creer, sin reírse, que nuestro Emir Arslan vuelque en el árabe la leyenda de Santos Vega, o se venga Unamuno, a copiar en vasco los sabrosos relatos andinos de mi buen Burgos? Se vería el primero, en el peligro de que Estanislao del Campo, a su vez, se transformara en el Comendador, y apareciera armado con un tronco de tradicional ombú seco y duro, eso es, duro, por nuestra calle Florída toda.

Esa es la ventaja que tiene el arte de Zeuxis y Praxíteles sobre el de Homero. A los primeros se les admira en todas las lenguas, vale decir, en todas las tierras; al segundo se le comprendía poco, un poco más que en la lengua en que ha sido escrito, si se halla «traducción».

En otro sentido, y haciendo paralelos, la traducción de la obra pictórica resulta un desastre para la misma obra. Si un pintor intentase repetir la inimitable «Gioconda», de Leonardo de Vinci, — no hablo de la agradable de Nieto — fracasaría, si no en el color, por lo menos en la sonrisa celeste y pálida que anima a la «dolce madonna», o ya en la divinidad de las manos que hablan. Lo mismo pasaría con la Fornarina, de Rafael, el Rey, de Velázquez, La Virgen, de Rubens, La Marquesa, de Van Dick, y hasta con un paisaje del gran Poissin. En cuanto a escultura, os dejo a vos ¡oh! Sonza Briano, con todo vuestro enorme talento, buril en mano, copiar hasta en sus grietas, a la Venus que halló el campesino, cien veces bendito, de Milo.

La escultura cubista persigue la caracterización del hombre actual, fruto del cielo y de la tierra, bajo el **arcaísmo primitivo**. Parece querer descifrar el secreto orgulloso de la naturaleza. Es un simbolismo de expresión que humaniza el origen esencial de la raza, respondiendo, así, a la fisiología simbolista de la creación, vale decir de los orígenes y acentuando de este modo, un devotísimo culto hacia la especie Paleozoica o Mesozoica, o Cenozoica. Podría decir también, que retornan a los bajo relieves griegos o a los hombres del Egipto dinástico.

El escultor ruso Ardripenko en «Venus», «Negra» y «Mujer y niña», señala esta orientación retrospectiva modernizada y conceptuosa; lo mismo ocurre con Yoltkavitdh en «La Bruja», y con Harma Koschinsky, Millou, Mme. Courtis Huxley, y sobre todo, con Augusto Agero, cuyas estatuas de madera y bronce demuestran la geometrización directa del género humano por la metamorfosis del tiempo, tal la teoría de Darwin y Ameghino frente a los Hominídeos: Tetraprothomo, Triprothomo, Diprothomo, Grothomo, explicando la morfogenia del cráneo, el transformismo y la psicología genética de los fósiles pre-diluvianos.

Así vemos en sus estatuas, rostros de pómulos planos, pechos de ángulos rectos, polígonos, triángulos pitagónicos; piernas como prismas octogonales y ojos cuadrados. La línea humana, el contorno, la suavización que funde la curva, se dislocan. La imitación al budhismo artístico, al «sajonismo» egipcio, al primitivismo hebreo y la romanticismo griego, es meritoria, puesto que persigue la perpetuación de la especie en su transformismo; mas no aplica a su impresionismo de origen, sino una monótona geometría que en nada da el sentido único de la belleza, si bien mucho sugiere. Es, como la entienden los malos cubistas, la degeneración del ser humano, hecho de cubos y cubos, dados y dados, tal una casa se hace de ladrillos. Prefiero a esto, leer el

---

(1) En Alemania, después de la Gran Guerra, el cubismo ha llegado a un alto grado. Durante el último llamado hecho por el gobierno a los artistas, solicitando su concurso para las nuevas estampillas republicanas, presentáronse cuatrocientos, de los cuales trescientos eran cubistas.

libro de Mosché, el viejo de la barba abundante. Por otro lado, hay una ley superior que rige la existencia de los seres; su significación más única y divina, dentro su forma humana, es la belleza. No es artista quien se separe de esta diosa vestida de mujer.

Redondeado el asunto, volvamos al fin principal de estos rodeos: el simbolismo. Como San Marcos decía que el Señor hablaba junto al mar tratando sólo con parábolas, yo repetiría que todo se trata de simbolismo.

En nuestra América, el arte poético *ha sido* en parte suyo: desde Darío hasta Chocano. El romanticismo simbólico, fruto de una mezcla de ensoñación y colorido, ha hecho de García Cabral, actualmente en México, uno de los más grandes, y quizás el más grande de los dibujantes americanos. En Buenos Aires, la figura de Guido adquiere las mayores proporciones dentro el medio por su simbolismo exótico. El simbolismo aristócrata de López Naguil, se une al simbolismo romántico de Sirio, al simbolismo preciosista de Larco, al cárcun romántico de Donni, Sol datí y Huergo, al hipo científico de Muzzo, al altamente conceptual del rodinesco escultor de Sarmiento. Desde luego que en medio de todo, se nota el resurgimiento sutil del novo-imaginismo, cosa que desgraciadamente no ocurre en nuestras letras llenas de achaques reumáticos, bacilosos. Y es que el arte simbolista de Ochoa en España, de Orazí, Vázquez Díaz y Torrè Esquius, se presta a la interpretación directa de la lírica. Henos frente al desierto, después de descender del monte, — diría a otro soñador amigo de Pirron. — El desierto es inmenso, y en su arena, ruge el león real, que oyeron los oídos de Antonio. Más allá el mar. Sobre el mar, el humo de las olas que devora el sol. Henos con los brazos extendidos hacia el mar y las espaldas hacia el desierto.

\* \* \*

«El *Ultra* es, ante todo, sinceridad», dice Pedro Luis de Gálvez; y ya que Pío Baroja calificó a los imitadores de los clásicos de «escritores de oído», el *Ultra*, sin desdeñar la forma,

«desdeña la imitación servil de los antiguos». «No puedo perder el tiempo en explicaciones», decía Ralph Waldo Emerson, refiriéndose a los críticos. El *Ultra* por lo tanto, no puede perder el tiempo en demasiadas explicaciones...

«El arte es perfectamente inútil», opina Oscar Wilde, «El Arte es propiamente, una distracción», según Max Jacob en «Carnel a des». El *Ultra* será entonces «un juego de almas cándidas, un juego de seres puros», asegura de Gálvez. En cambio Juan González Olmedilla afirma: «El *ultraismo* es un ansia de más allá, de comprensión; y más que eso, a mi entender, un anhelo de rutas no holladas».

No desean los ultraistas adeptos ineptos. «Deseamos almas comprensivas que mortificadas en las matraces de las técnicas literarias, más exigentes, estén ya aptas para derramar el caudal cordial de sus emociones en las formas amplísimas y aladas del *Ultra*». Desean no jóvenes inexpertos que desconozcan los teclados del ritmo y el secreto de la rima, sino que recomiendan que hagan «primeramente sonetos, que se torturen en los viejos moldes, que beban con unción de acólitos en los viejos odres clásicos para escudriñar con los ojos embriagados por el vino lírico de antaño, los secretos del Verso, dormidos en el fondo de las antiguas copas. Sólo entonces, deben arrojar contra el suelo los vasos canónicos, y acercar su boca y los claros manantiales libres de la nueva estética». Como se ve por estas últimas palabras de González Olmedilla, los ultraistas desean expertos en el manejo del ritmo, consagrados entre las risas de las Nueve Musas antiguas como la Belleza. Quieren poetas que se revuelvan con independencia entre la técnica del verso como pájaros en el viento. Las aves veinteañescas encerradas en jaulas de durezas y ripios de toda especie y tela, guarden sus aptitudes para el soneto del capitán Boscán y el madrigal de Gutierre de Cetina. Los ultraistas buscan poetas pródigos en monedas rítmicas; un Morgán multimillonario que gire sobre cheques en blanco; en fin; una ventanilla de Banco de Chicago, London, o Nueva York, que despache espléndidamente poemas modernísi-

mos formados con la novísima manera... Y, ¡diablos si corren y giran a todo convoy! Tienen vértigos de supersensación, de plus-sensibilidad hecha cuerda de radium. *Philosophia, quasi parens scientiarum propteritorum omnium*, no les llena del todo cuidando solamente la palabra sutil, la delicadeza y la imagen. Espíritus intelectualmente débiles, dejan transparentar a veces una coraza de Lope de Vega o Fray Luis de León, que les defiende. *Spiritus fortier*, deja ver uno que otro la flor escondida entre tizones, el *ingenium acutum*, la *virtus amabilis*, y, por último, un *strepitus dissonus*. «¡Oh, *Silence and Secrecy!*», dice Carlyle al frente del capítulo sereno de Maeterlinck; y éste más tarde agrega: «Pésense las almas en el silencio, como el oro y la plata se pesan en agua pura». En verdad, muchas veces, ¡cuán más bello y grande es callar para no dar el valor de lo insignificante que somos!

El pobre Marinetti, el pobre poeta de Milán, queda ante ellos a la altura del césped. Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Rallinat, Mallarmé, los más singulares franceses, deben mirarlos desde su Parnaso tamaños ojos. Whilman, Carducci, Goethe, Osorio Castro, Rubén Darío, todos los grandes innovadores, ¿qué pensarán al ver este grupo ultraico revolverse nervioso, compacto en su colmena de Sevilla?

¿Y por qué no entrar en esa colmena? Vaya, *seor* Rodríguez, — como dicen en España — es usted un majadero. Veámos:

Nos hallamos en presencia de una revista bautizada con el nombre de «Grecia». Un ánfora helénica adornada con un carro de Esparta, recoge una hoja caída que es como un corazón. Tal la tapa. Iniciado el texto, exornando la página véñese cuatro mujeres antiguas, inclinando la túnica sobre el seno semi-descubierto, en marcha hacia un pequeño arbusto de Jonia, con los cántaros descansando sobre el hombro izquierdo y la mano doblada artísticamente sobre la cabeza, tal una multiplicada. Frine praxitelina imitando a las pastoras de los valles de Etolia. Luego, más abajo, estos versos que todos conocéis: «En la angustia de la ig-

norancia — de lo por venir saludemos—la barca llena de fragancia que tiene de marfíl los remos».

El director de esta revista de Sevilla, — «Sevilla será para el *Ultra* lo que fué Nazaret para el cristianismo», según Pedro Luis de Gálvez — es Isaac del Vando Villar, artista sevillano al que secundan Rafael Cansinos Asséns, el apóstol y maestro del *Ultra*, autor de los «Psalms» y del «Candelabro de los siete brazos», el «más amplio y completo espíritu de artista que ha engendrado Sevilla modernamente», y el «escritor más delicado y sutil de la lengua castellana», al decir de otro crítico. Luego le sigue Pedro Garfias que descansa su cabeza de diez y ocho años en el pecho del Apóstol; Pedro Raida, Ascabelero; Miguel Romero, «Santiago brioso y mistificador, capaz de ganar batallas después de muerto, como el Cid»; Claudio Mariani, que según de Gálvez, es el Descartés de la sociedad naciente; el doctor Miguel Romero, Martínez y Adriano del Valle, hijos de Zebedeo y luego, Riva Panedas, Gerardo Diego, Eugenio Montes, que a veces en rarezas supera a cinco, por lo menos de los nombrados; Xavier Bóveda, Juan Soca, José R. Yaldon, muchacho que hace en ocasiones rompecabezas chinos; Luciano de San-Saor, que toma píldoras esenciadas de simbolismo; Guillermo de Torre, que en cambio, toma ajenjos de la misma cosa; Salvador Fernández Alvarez; José MI de Puelles; Antonio Espina García; Claudio de la Torre; y eso es por ahora no más. Calculad que la escuela llegue a difundirse y a tomar campo como la bohemia en Montmartre, el decadentismo en el Barrio Latino y el rubenianismo en Centro América; y pensad que a modo de resfrío nos inunde, aunque ya habíamos ensayado por aquí algo que sin ser *Ultra* es ultraico. Lugones en «Lunario Sentimental», pura cosecha laforquina, documento curioso en nuestra literatura «francesa»; el Vizconde Lazcano Teguí (eso de vizconde es de pacotilla) en «La sombra de la Empusa» y «El árbol que canta», y aún yo en algunos trabajos de «Poemas» tales como «El verso futuro», «Liberto», «La divina canción», «Arbol», «Descansa

viajero y otros, (1) habíamos sin conocer la nueva escuela de Sevilla, hecho versos ultraicos, pero hasta cierto punto moderados. El ultraísmo es a veces algo... Y vea el lector si miento al poner puntos suspensivos:

EN LA PUERTA DEL SOL  
 AMISTAD  
 EL MEJOR DESINFECTANTE  
 AMOR  
 AL GENIO  
 DE  
 LA ESPECIE  
 EL REY DE LOS CAMPOS  
 LO MAS BARATO  
 W DETECTIVAE  
 CARTAS ANONIMAS  
 JABON OLVIDO  
 GABINETES RESERVADOS  
 VIAJE LAXANTE  
 POR PAUL MORAND

(Traducción R. C. A.)

---

(1) Creo, penetrando en mí, que la poesía de **Poemas** y la de mi **Venecia**, es una quintaesencia de sutilidad, exotismo, autocracia, fuerza y emoción, y no, salvo algunos trabajos donde prima la intensificación o condensación del simbolismo, una obra puramente ultraica. Isaac del Vando-Villar, director de la revista «Grecia», de Sevilla y príncipe con Cansinos-Asseus, del Ultra en España, me ha calificado de ser, yo, el más grande poeta de la América actual. Estas palabras, prueban en parte, la amplitud de miras críticas de los escritores de la nueva tendencia, cosa que casi no ocurre con los del Colegio de Milán. Yo por mí, creo que tanto los futuristas de Milán como los ultraicos de Sevilla y los que como yo mantienen una estética de belleza y aristocracia, estamos en el deber, si bien de vernos los defectos, no por ello combatirnos. Un solo enemigo se nos presenta. El **academismo**. En cuanto al sencillismo y el realismo de agua azucarada de los poetas de biberón, basta hama-carlos...

Esto aunque no parezca, son poemas, poemas como suena. Reíos de los «*Hilos enredados*», de Max Jacob; de los «*Poemas Articos*» de Huidobro, de las *Baladas francesas*, de Fort. Sonreíd del nudo de Gordión, de la Esfinge de Edipo, del trabajo de Perseo, del Laberinto de mil corredores del héroe de Atica, hijo del rey Egeo. Todo ello es pequeño para compararlo a estos poemas. Alejandro triunfó cortando el nudo gordiano; Perseo vistiendo las armas de Palas Atenea, a cuya égida amarró la cabeza de la Medusa; Edipo, con respuestas más o menos acertadas, que hicieron a la Esfinge arrojarse al precipicio; Teseo, en fin, matando al Minotauro. Pero a esto lo daréis vuelta, lo pondréis de costado y, hay que confesarlo, seréis vencidos. Los poemas sevillanos guardan sus secretos.

El *Ultra* es el *Ultra*. Verlaine, para ellos, ha pasado. Hugo, ha pasado, Rubén Darío, ha pasado «El magnífico palacio del Modernismo debe cerrarse no con siete llaves, «si no con siete mil llaves!» El *novacentismo* ¡pobre Ortega y Gasset!, también debe morir. El *Ultra* es la nueva Escuela del Porvenir. ¡Viva, pues, el *Ultra*! Veamos algo nuevo:

*Horizontes paráxitos,  
Subterráneas locomotoras,  
Constelaciones de aviones.  
Sierpes de automóviles.  
Ramilletes de hélices.*

(De Torre).

---

*El sol que llega  
en automóvil,  
ya tiende las cuerdas de su reflector,  
tirantes y rápidas  
a todo lo largo de los campos  
en inadvertidas jícaras de luz las erguidas torres. (El día monta las  
correas de los grandes motores  
Y quita las sordinas de las trompetas de todos los ruidos)*

(De Yaldón).

*Faroles de gas  
Siglo XIX  
Meyerbeer quizás  
en la Opera. Llueve.*

\* \* \*

*Faroles del día  
La pupila ciega  
de melancolía  
el paisaje riega.  
(De Diego).*

---

*¿Qué importa, oh Rafael Apóstol  
que unos fariseos talen el bosque,  
al pie de un supremo Gólgota,  
si la sangre nueva  
con sus glóbulos hirvientes  
te cultiva un vergel  
en la explanada azul?*

(De Pedro Baida).

¿Qué os parece?

*Sobre el pelo de las mujeres,  
en el lomo de algunos perros;  
dando brincos  
por el humilde vientre de la calle  
alfileres inofensivos ...*

(De Rivas Panedas).

---

*El doctor sacó los aviones del hangar agónicos de asfixia  
Azules pañuelos de despedida.  
Peces fuera del agua.  
El malabarista lanzó los platos  
al golpe de batuta del director del circo.  
Potros sedientos mojan la crin en las nubes.  
Los biplanos son moscas que caen en el vaso del sol.*

(De Montes).

*En la confusión del momento el camarero vertió un vaso de  
 Una gota extendiéndose formó la luna [leche en el cielo,  
 El espejo que portaba el avión se fragmentó,  
 Apagan los astros para dormir.  
 Murió el moscardón en el alambre telegráfico.  
 Danza una estrella en el gasómetro.  
 Orfeón de serpientes en el motor.  
 Los dedos del sol quedaron sin anillos.*

(De Montes).

---

*¡Santo Cruz!  
 Entre los anillos  
 de tus plesosaurios  
 quisiera morir  
 una noche de primavera  
 sin sombras  
 ni silencio.*

(De Puelles).

Y esto no es nada ante las «*Poemáticas Esquematizaciones Fantasistas*», de Eugenio Montes:

*«El crepúsculo barnizado de whisky – es ahogado por alas blancas. – Los rascacielos, arrodillados, elevan – plegarias a las nubes. – El sol está detenido en un vaso – en la mesa de un bar. – Las nubes arrojaron del dedo los anillos. – Ventiladores nómadas. – La multitud es una llama que el viento riza, – presa en el túnel de la avenida. – Los automóviles nadan a impulsos cortos. – Distendidos los brazos y en el pecho un fatigoso jadear. – Treinta gamas de grises cayeron de una paleta, – quemaron las alas y regaron los objetos. – Enmudecieron las cigarras que solfean en el trolley», etc., etc.*

En cambio, sintamos estos versos que, teniendo su originalidad, son delicadamente sutiles y suavemente emotivos:

*Has pasado  
 rumorosa  
 como un vino*

*de oro  
sobre la estela  
blanca  
que mis ojos  
te han dejado.*  
(De Raida).

---

*Desde el banco a la sombra de una acacia  
entre la sombra azul de las palmeras,  
en la semiconsciencia del verano,  
miro hacia el norte de la carretera,  
un carro lleno de oro de naranjas.*

(De Buendía)

---

*El alma del mundo es la costumbre:  
una costumbre es el amor  
que en tiempos medidos y ciegos  
extravasa las vísceras íntimas  
en la vigilia y en el sueño.  
Una costumbre es la primavera,  
y el invierno y la muerte.*  
(De Cansinos Assens).

---

*¡Diván florido, kiosco de Oriente,  
laberintos de imágenes e ideas,  
surtidores que en medio de la noche  
te desgranas en versos y armonías!*  
(De Vando Villar).

---

*Nuevo camino, ¿dónde escondiste, puro, el amparo?  
¿De dónde traes, viejo camino, esta tristeza,  
si te he dejado firme, sereno?*

(De C. de la Torre).

Versos delicadamente suaves, sutiles, que en nada se asemejan al «Nocturno» y al «Cinematógrafo», del dieciochesco Pedro Garfias:

NOCTURNO

*Aeroplanos sin alas  
Una granada incendía un globo.  
Los gnomos sueltan una paloma azul  
con un papel atado al cuello...  
¿Por qué escalas de huellas ascienden esos hombres?  
Un reflector míope bostezando  
hunde en el cielo su nariz.  
Las cúpulas comienzan su diálogo  
y al saludarse  
notan la ausencia de una ...  
Abajo los centinelas tiemblan por el cielo  
ametrallado.*

El poder de las nuevas visiones tiene su encanto y su perfume trascendental. Debe empaparse de ideas puras encontrando el verbo argentino de las cosas bellas. Su peregrinación hacia el difícil campo de la emoción pulimentada, tiene sus etapas que, en síntesis, son retrocesos. Todo lo que combata al sencillismo es una virtud, pero esa virtud debe de ser una cualidad meritoria. Aplaudo todo esfuerzo, como aplaudo todo lo que signifique un atrevido propósito de [arielizarse en Rodó](#), de [simplificarse en Smiles](#). Reconozco lo que enlaza y completa un ideal bellamente sentido; pero olvido lo que siendo un bastardo capricho es sólo un enfermizo retoño. No hace mucho, leyendo la «*Guía de la Vida*» de Emerson, me encontré con este bello pensamiento: «Se dice que el hombre no puede escribir sino un libro, y que si tiene un defecto, es bastante para que deje huellas en todas sus empresas.» Gran decir.

Los del *Ultra* deben cuidar su exaltación, calcular con seriedad su tendencia y enriquecer su devoción con la intensidad de los principios que sustentan. No está su éxito en hacer cosas

incomprendidas, sino en penetrarnos con la originalidad de un decir, con músicas extrañas que, sugestionando, háganse preocupación no solamente artística, sino también espiritual. El concepto añejo de Becquer, la perduración platónica de Saint Beuve, ya encantaron. Oigamos ahora el canto selvático, mezcla de olímpico y aborígen. Oigámosle tanto en Malec al Arithi, árabe, como en Ferdusi, persa, o en Toussaint, moro. No importe que la lengua sea india, griega, inglesa o portuguesa. Del oro bizantino, del cristal de Roma, puede hacerse en cualquier momento una bella copa en la cual no se vuelca bien el vino de España. De España sean copa y buen vino. En cuanto a los moldes irregulares, de nada sirven si no tienen la euritmia necesaria para todo edificio, ya gótico, ya renacimiento, ya ruso. Como si el concepto llegara solo, el ritmo se detiene; la línea entonces déjese libre sin cerrársele con la apariencia de una reja.

El *Ultra* es, a mi parecer, la escuela del porvenir, una vez que pulidas las extravagancias, se hagan costumbre, y más que costumbre sencillez para los espíritus selectos y refinados. ¿Acaso no nos hemos ya acostumbrado a Verlaine, Rimbaud y Baudelaire? ¿Por qué mañana no hemos de leer de corrido los versos de Vando Villar, Cansino Asséns y los demás ultraístas?

Además recuerdo palabras de Mallarmé, en las que, defendiendo el simbolismo y la evocación de los objetos, contestando a Huret, sostenía que de ese modo **el arte no era para todos** y que si un ser de inteligencia mediana pretendiera leer versos escritos bajo la influencia del simbolismo, hallaría dificultades en comprenderlos. ¿No es una razón ello para ser simbolista, habiendo tanto necio que hace versos? Recordemos a Eumolpo en «El Satiricón» (1) : Hay abogado cansado del foro que busca asilo en el templo de las musas, como en tranquilo y seguro puerto. Cree más fácil escribir un poema que un alegato lleno de citas jurídicas.» Otro gran decir.

Sigan los altruistas exprimiendo el simbolismo como a un

---

(1) Petronio, Cap. CXVIII.

limón, sin cuidarse de que éste sea ácido. Pasen por los campos clásicos primero, como ellos mismos piden. Corneille, antes de escribir tragedias, hizo comedias; Scott, antes de hacer novelas, hizo versos. Escriban con un poco de sangre «que de ese modo aprenderán que la sangre es espíritu», según Nietzsche. En motivos, recuerden que, a pesar del desborde de Valera, Moratín se reía, y se ríe aún, desde su lecho en las severas bibliotecas, del que escribía un soneto al bostezo de Belisa o al resbalón de Inés. El porvenir no tiene fin. Campo les sobra. Deben hacer, pues, los poetas de Sevilla de ese campo que no tiene forma ni nivel, un buen caminito rosado.

A veces he pensado si el pasado no es más moderno que la actualidad. «Lo Futuro, — ha dicho Rubén Darío, — es lo pasado al revés». Siendo el modernismo algo novedoso, algo que no está en nuestra constante relación directa, resúltame más vistoso un burgués oficinesco de amplio abdomen, gruesa cadena, sentado tras un escritorio yanqui, junto a un ventilador yanqui, fumando un veguero yanqui, que el mercader de Venecia, digno de Porcia. Amalgamemos. Sobre nuestros abuelos tenemos la ventaja de nuestro siglo. Hemos mirado lo que ellos vieron, y veremos lo que verán nuestros hijos. Lo antiguo es enorme. Palpita en el pasado el alma de los genios, de los santos, de los héroes y de los mártires. Y, por qué negarlo, prefiero el polvo de los museos, al polvo de las fábricas. *Románticos somos.*

*Amalgamemos*, repito, riéndonos en las narices de los Académicos. Cuando hablemos con las Marquesas pensativas del Louvre, calcémonos los guantes de los abates de ojos azules, vistamos los perfumados encajes de Felipe de Orleans. Si lo hacemos con una dactilógrafa, estirémonos los puños, brillantes de almidón y bórax... No renunciemos al pasado aun cuando nuestro pensamiento esté puesto en el futuro. Yo repito con Montalvo: A mí no me cierran las puertas de la antigüedad, porque me las abro a hachazos.

1919.

## Notas del editor

**Bartolomé Galíndez:** No solo la obra, sino también la vida del autor ha caído en un olvido casi absoluto. No figura en ninguno de los repertorios biográficos argentinos consultados para esta edición. La información más detallada la ofrece Julián GARCÉS en una nota necrológica que transcribimos por completo: “Había nacido en Buenos Aires el 10 de diciembre de 1896, y en esa ciudad falleció el 12 de agosto de 1959. En su juventud hizo abandono de los estudios que seguía en la Facultad de Medicina para consagrarse de lleno a las letras, figurando entre sus obras primigenias *Poemas modernos y exóticos*. Radicado en el barrio de Flores de la ciudad porteña, trabajó activamente en el fomento de la cultura de esa zona de la capital argentina, ejerciendo las funciones de presidente de la Junta de Estudios Históricos de San José de Flores. Su fervor por el barrio preferido le llevó a escribir la *Historia de San José de Flores*, obra que ha quedado sin terminar. Entre sus trabajos históricos figuran: *Apuntes de tres revoluciones: 1930 – 1943 – 1955*; e *Historia política argentina, la revolución del 80*. En la Comisión Nacional del Monumento al Teniente General Julio A. Roca, actuó como secretario y director de las publicaciones históricas que editó la misma. Perteneció a distintas academias e instituciones culturales, en las que Bartolomé Galíndez prestó sus entusiasmos y conocimientos”.

📖 Julián GARCÉS, “Bartolomé Galíndez”, en *Revista de Historia de América*, nº 48, 1959, p. 604. Además se puede consultar la nota sobre el autor que ofrece Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Madrid, Alianza, 2007, p. 264.

**Ultra:** Galíndez no se refiere, evidentemente, a la minúscula revista del grupo ultraísta español que ya existía en 1920 y que se editó en Oviedo (cino números entre 1919 y 1920), sino al lema del grupo en general. Andrew A. ANDERSON lo explica como un derivado del adjetivo “ultra-romántico” que expresaría el deseo de superar un modernismo identificado con el romanticismo. Sin embargo, en las primeras manifestaciones del grupo, la oposición anti-romántica no fue ni tan clara ni tan decidida; el Ultra, al principio, tenía más bien un vago deseo de renovación. Esto es, al menos, lo que se percibe en el primer manifiesto de Ultra, donde se explica el término de la siguiente manera: “Nuestro lema será ultra, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán” (“Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria”, en *Cervantes*, enero de 1919, p. 2.).

📖 Andrew A. ANDERSON, “Futurism and Spanish Literature in the Context of the Historical Avant-Garde”, en Günter Berghaus (editor), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin / New York, de Gruyter, 2000, pp. 144–181. El estudio más importante sobre el ultraísmo sigue siendo el de Gloria VIDELA [1963], *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971.

**Gabriel Alomar:** Efectivamente, Gabriel Alomar (Palma de Mallorca, 1873 – El Cairo, 1941) utilizó antes que Marinetti el lema ‘futurismo’ para una tendencia estética que intentaba ir más allá del arte por el arte. Primero dio una ponencia en catalán en el Ateneo Barcelonés, en 1904, que se divulgó un año más tarde como texto editado por L’Avenç y se tradujo al castellano en dos entregas, en la revista *Renacimiento*, en 1907. El mismo año aparece también la revista *Futurisme* en Barcelona, que tuvo tres números. En 1911, Alomar publica un libro de poesías con el título *Columna de Foc*, que es al que se refiere aquí Galíndez.

📖 Existe una viva controversia entre los investigadores sobre el grado exacto de la influencia de Alomar en Marinetti. Imprescindible resulta el artículo pionero de Lily LITVAK, quien argumenta a favor de una analogía ideológica más allá del puro préstamo de un concepto: “Alomar and Marinetti: Catalan and Italian Futurism”, en *Revue de Langues Vivantes* vol. 38, nº 6, 1972, pp. 585–603. Entre los que se oponen a esta tesis se destaca Guiseppe E. SANSONE, “Gabriel Alomar e il futurismo italià”, en *Actes del IV Colloqui Internacional de Lengua i Literatura Catalanes*, Montserrat, Publicaciones de L’Abadia de Montserrat, 1977, pp. 431–457.

**Rafael Cansinos Assens:** Aunque no he podido localizar la fuente exacta de la cita utilizada por Galíndez, que califica a Cansinos Assens (Sevilla 1883 – Madrid 1964) de “padre, maestro y apóstol” del ultraísmo, estos eran, efectivamente, los atributos que se le daban al fundador del movimiento ☞ **Ultra** ya desde principios de 1919, los cuales se convirtieron rápidamente en un tópico difundido en las primeras veladas del grupo celebradas en el Ateneo de Sevilla. Miguel Romero Martínez, por ejemplo, termina la “Palinodia” de su *Scherzo ultraísta* con estos “ardientes vítores” a Cansinos Assens: “¡oh Rafael, gran Maestro y Apóstol,/ tierno y clarividente a lo Vinci!” (en *Grecia* nº 13, 15 de abril de 1919, p.1). Cansinos Assens, sin embargo, abandonó pronto el pedestal erigido por los jóvenes y se distanció del ultraísmo a partir de 1921, antes de que éste llegara a su auge.

📖 Rafael CANSINOS ASSENS ha dejado un autorretrato irónico de su papel de “maestro” del Ultra en su novela en clave, *El Movimiento V.P.* Prólogo de Juan Manuel Bonet, Madrid, Viamonte, 1998 (primera edición Madrid, Mundo Latino, 1921).

**dice Rubén:** Galíndez se refiere a la reseña de Rubén Darío del primer manifiesto futurista, publicada primero en *La Nación*, el 5 de abril de 1909, y reproducida luego en *Letras*, Madrid, Mundo Latino, 1918, pp. 187–195. Una de las dos publicaciones seguramente fue la fuente directa de Galíndez. Darío comenta en su texto el lema de Marinetti, “Queremos glorificar la guerra”, que forma el centro/núcleo del noveno de los once “mandamientos” del italiano. Galíndez se sirve prácticamente por completo de dicha reseña y la cita aquí literalmente.

**el académico Varela:** Aquí, con toda seguridad, se trata de una errata, pues el autor debe referirse a Juan Valera (Córdoba, España 1824 – 1905), miembro de la Real Academia de la Lengua desde 1861. Sus *Cartas Americanas*, aparecidas

primero en las páginas de *El Imparcial*, a partir de febrero de 1888, antes de editarse en un volumen propio en 1889, encontraron una amplia difusión en América Latina. Famosas se hicieron, sobre todo, sus dos cartas-reseñas a *Azul* de Rubén Darío, integradas rápidamente en las ediciones del libro, después de su primera aparición. Aunque Valera constata un “galicismo mental” de Darío, no considera al poeta un mero imitador de la poesía francesa anterior: “Leídas las ciento treinta y dos páginas de *Azul...*, lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa [...]. Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo, lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ello una rara quintaesencia” (Carta del 22 de octubre de 1888). El hecho de que Galíndez hable también de “alambique”/ “alambicar”, quintaesencia”/ “quintaesenciar” nos parece un indicio muy claro de que estaba teniendo presente esta fuente. El texto de Valera se puede consultar en <http://www.dariana.com/valera.html>, s.p.

**Francia es la madre de las letras:** el prestigio de París como capital de la modernidad literaria del siglo XIX es indudable y está muy presente ya en la literatura romántica de América Latina. El modernismo hizo de esta francofilia una exaltada declaración de amor, como lo muestra la conocida frase de Rubén Darío en el prólogo a sus *Prosas profanas* (1896): “Mi esposa es de mi tierra, mi querida de París”. Esta tópica fascinación por la “madre de las letras” que Galíndez todavía compartía, después de la Primera Guerra Mundial entraría en deterioro, como lo muestra claramente el estudio de Denis ROLLAND. En el caso argentino, la inflexión nacionalista de la literatura que comienza antes de la Gran Guerra con el centenario de la independencia ya supuso un alejamiento del ‘afrancesado’ cosmopolitismo universalista. Basta recordar, a modo de ejemplo, la invectiva de Julio Noé en su reseña a las *Páginas argentinas* de Leguizamón contra el “francesismo literario” de “muchos de nuestros escritores, nacidos en la última aldea provinciana” que “lloran su Versalles y su duquesita de blanca peluca”. (*Nosotros* n° 34, 1911, pp. 110-111).

📖 Denis ROLLAND, *La crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine. Culture, politique et identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

**dijo el pensador cubano José Martí:** Lo que Martí dijo exactamente fue que “la poesía no va contra la seriedad del pensamiento, sino que es el mismo pensamiento en flor” (Roberto Agramonte, *Martí y su concepción del mundo*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1971, p. 330, que toma la cita de las *Obras completas de Martí*, La Habana, Trópico, 1942 y ss., vol. 74, p. 127). Aparte de la pequeña inexactitud de la cita de Galíndez es remarcable también el hecho de que califique a José Martí de “pensador cubano”, cuando en 1920 fueron mucho más usuales los calificativos de “héroe”, “revolucionario” o “mártir”, es decir, la dimensión política de José Martí. En este aspecto, como en muchos otros, Galíndez se orienta por Rubén Darío, quien, en la nota necrológica a Martí, había resaltado sobre todo al poeta y su raro sacerdocio en el arte.

📖 En cuanto a la visión de Darío sobre Martí, véase Susana ZANETTI, “Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*” en Susana ZANETTI (coordinadora), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, pp. 9–59, en especial pp. 24 y ss.

**sobre Fiume:** referencia a la ocupación militar de la ciudad de Fiume por tropas de *arditi* bajo el comando de Gabriele d’Annunzio en septiembre de 1919. Este acto anexionista fue aplaudido por Marinetti y otros irredentistas. El líder del futurismo se desplazó pocos días después de la “Sacra Entrata” (12 de septiembre) a la ciudad, junto con Ferruccio Vecchi (16 de septiembre), pero unas dos semanas más tarde tuvieron que abandonarla por insistencia de D’Annunzio.

📖 Sobre la ocupación de Fiume, muy presente en la prensa internacional cuando Galíndez publica *Los Raros*, véase Claudia SALARIS, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D’Annunzio a Fiume*, Bologna, Il Mulino, 2003, especialmente pp. 75–98 en cuanto a la presencia de Marinetti.

**Publicaciones oficiales (del futurismo):** Aunque la lista que nos ofrece Bartolomé Galíndez dista de ser exhaustiva, sirve para verificar su pretensión de ser un buen conocedor del futurismo italiano ante el lector porteño de su época. Sin embargo, esa lista revela también que su conocimiento es de segunda mano y poco exacto, fruto de la propaganda de Marinetti y no tanto de sus propias lecturas. En comparación con el radio geográfico que alcanzó el material informativo que Marinetti hizo llegar a sus mediadores en todo el mundo para construir y corroborar la ‘mundialidad’ de su movimiento, la divulgación de las publicaciones futuristas mismas fue mucho más reducida. Los periódicos futuristas mencionados, *Poesia* (Milano, 1905-1909), *Dinamo* (Roma, 1919) *I nemici d’Italia* [sic!] (Milano, 1919) y *Roma futurista* (Roma, 1919-1920) no se difundían más allá de Italia y constituyen hoy una rareza bibliográfica; algunos de ellos son ahora más accesibles gracias al proyecto de digitalización CIRCE (*Catalogo informatico riviste culturali europee*; <http://circe.lett.unitn.it/>). El periódico florentino *Lacerba*, aunque constituyó la tribuna publicitaria principal del futurismo en su fase intervencionista antes de la guerra, en contra de lo que sostiene Galíndez, ni fue editado por Marinetti (sino por Giovanni Pappini y Ardengo Soffici) ni era un diario (sino una publicación quincenal y, después, semanal).

📖 Claudia SALARIS, *Marinetti editore*, Bologna, Il Mulino, 1990.

**La destrucción del pasado:** Bartolomé Galíndez intenta refutar el gesto iconoclasta y rupturista del futurismo, advirtiendo que sus temas tienen ya una larga tradición. Sin embargo, pasa por alto las innovaciones formales que Marinetti había introducido en el ámbito de la literatura con el *Manifiesto tecnico della letteratura futurista*, en 1912, donde se declaran los principios del parolibrismo que se vinculan íntimamente con la percepción de la guerra (Marinetti había trabajado como corresponsal de la guerra de Libia, en 1911) y la representación auditiva y visual de esta percepción. Si bien Homero ya había cantado a la guerra, sin embargo, su concepción era muy diferente de la del

italiano, pues Marinetti no la concibe como una lucha heroica con un claro objetivo (la posesión de Helena) sino como fin en sí mismo, como una “guerra festa” que se experimenta con todos los sentidos y que no necesita servir de instrumento.

📖 Para la concepción de la guerra de Marinetti, véase Mario ISNENGI, *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Roma / Bari, Laterza 1973, pp. 169–174.

**El arte es eternidad:** Galíndez entiende la modernidad literaria no como un proceso evolutivo irreversible y lineal, sino como una modernidad ‘esencial’ y eterna; la otra cara de ésta sería la apariencia fugitiva de los temas, tal y como BAUDELAIRE había definido la modernidad (“La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”, p. 695). Por ello, los modernistas aristocráticos y alejados de las parafernalias del mundo técnico le parecen a Galíndez tan modernos para ese tiempo como los futuristas ahora para el suyo.

📖 Charles BAUDELAIRE, “Le peintre et la vie moderne”, en *Œuvres complètes*, Ed. C. Pichois. 2 Vols., Paris, Gallimard, 1975/1976, vol. 2, pp. 683–724.

**sumar nombres y nombres:** de acuerdo con el concepto de una modernidad estética esencial del que Galíndez es partidario, las diferencias entre los “ismos” de la vanguardia le parecen mera moda terminológica. A las corrientes que menciona junto con el utraísmo y el futurismo (*nunismo, momentanismo, tactilismo, simultaneismo, creacionismo*), se podrían añadir otras más que han entrado en el léxico de las vanguardias, entre ellos también pseudo-ismos como el *adamismo*, que se crearon como parodias de la proliferación de los ismos contemporáneos.

📖 El repertorio clásico de los ‘ismos’ del arte plástico de los años veinte lo publicaron Hans ARP y El LISSITZKY, *Die Kunstismen – Les ismes de l’art – The ismes of art*, Erlenbach / Zürich, Rentsch, 1925 (reproducción facsimilar 1990). Para un estudio historiográfico de los diferentes ‘ismos’ véase, por ejemplo, Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Ismos*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1943. El adamismo como parodia de los ismos fue fundado por Max ERNST bajo el seudónimo de “Adamax” en su revista *Die Schammade*, abril de 1920, p. 16.

**Huidobro:** Bartolomé Galíndez cita aquí textualmente de la entrevista de Ángel Cruchaga Santa María a Huidobro, aparecida en *El Mercurio* de Santiago de Chile, el 31 de agosto de 1919, una cita que evidentemente le es muy oportuna para su propia visión de las tendencias nuevas de las vanguardias como prolongación del simbolismo. Sin embargo, frente a la visión evolucionista de su creacionismo, Huidobro reclamaba también haber inaugurado una “revolución” y una clara ruptura con el pasado estético bajo el signo de dicha corriente. Por esta creación original y por la paternidad de la ‘revolución’ vanguardista, pronto se desencadenarían duras luchas en el seno de la vanguardia hispanohablante. El hecho de que Galíndez hablara del creacionismo como “tendencia de Pierre

Reverdy”, demuestra que la famosa polémica sobre la paternidad de este movimiento entre Huidobro y Reverdy ya se había desatado y que Galíndez compartía la visión de los ultraístas ibéricos, de los que obtenía sus informaciones. En conjunto, esta polémica se utilizó como instrumento para imponer la autoría vanguardista dentro de una lucha entre las culturas hispánicas, lucha protagonizada por Vicente Huidobro, por un lado, y Guillermo de Torre, por el otro, cuando éste se dispone a ocupar la plaza vacante de Cansinos-Assens.

📖 La citada entrevista de Huidobro se puede consultar *online*:

<http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/entrevista1.htm>. En cuanto a la polémica sobre la autoría del creacionismo, véase Juan Jacobo BAJARLÍA, *La polémica Reverdy-Huidobro: origen del ultraísmo*, prefacio de Fernand Verhesen, Buenos Aires, Ed. Devenir, 1964. Las crecientes tensiones entre Huidobro y Guillermo de Torre se perciben muy bien en su correspondencia: Vicente HUIDOBRO, *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre. 1918-1947*, Ed. de Gabriele Morelli con la colaboración de Carlos García, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.

**Todo es simbolismo**: la visión ahistórica y esencialista del arte que Galíndez defiende, la lleva aquí a su punto culminante al integrar también los salmos de Salomón en el concepto de simbolismo. Es evidente que con esta ‘definición’ Galíndez no coincide en absoluto con la que defiende Jean Moréas en su proclamación del simbolismo en 1886 (véase nuestro comentario en p. 91 y ss.). La ventaja de esa noción ahistórica de simbolismo es su capacidad inclusiva, su desventaja es la evidente falta de capacidad explicativa. Si todo es simbolismo, cualquier intento de llegar a un entendimiento específico es irrelevante.

**versolibrismo**: la técnica de los versos libres (*vers libres*) —no hay que confundirlo con la de los *vers libérés*— fue muy empleada en el simbolismo. Antes de crear el parolibrismo como técnica literaria típica del futurismo, Marinetti participó en el movimiento del versolibrismo simbolista al iniciar, en su revista *Poesía*, una encuesta internacional sobre el verso libre (año 2, nº 3–5, abril-junio de 1905). Las respuestas fueron publicadas más tarde también de forma monográfica junto con el manifiesto del futurismo, lo que demuestra que este movimiento vanguardista tenía como base el tejido simbolista en el que había trabajado Marinetti, por mucho que su gesto performativo se empeñara en exponer una autocreación *ex nihilo*.

📖 *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du futurisme par F. T. Marinetti*, Milano, Éditions de "Poesia", 1909.

**como nos lo pinta Pedro Luis de Gálvez**: se refiere al artículo “Marinetti. El estilo y el hombre”, aparecido en *Grecia* nº 14, 30 de abril de 1919, p. 7. Una reproducción se encuentra en BARRERA LÓPEZ, vol. 1, p. 207 y ss.

📖 José María BARRERA LÓPEZ, *El ultraísmo de Sevilla (Historia y textos)*. 2 vols., Sevilla, Alfar, 1987.

**la lucha de toda nueva tendencia:** en este párrafo Galíndez se asoma a la dimensión social de la literatura, por lo general ausente en su ensayo. Si bien de forma metafórica y no muy analítica, aquí esboza, no obstante, el desarrollo de un ‘movimiento’ literario y el papel fundamental de la prensa en relación con él. Pero, al final, este momento reflexivo de lo social se perderá en una metafórica naturalista que desmiente precisamente la visión socio-histórica de la literatura en favor de una esencialización (“La tendencia como un arbusto, va criando hojas”). El excursus es muestra, pues, de la falta de coherencia argumentativa que caracteriza el ensayo o, quizás, de la deliberada incoherencia de un autor que se propone amalgamar las diferencias (☞ [amalgamemos](#)).

**El hombre-símbolo:** en el núcleo de su ensayo, Galíndez coloca una suerte de parábola del hombre-símbolo que abarca más de cuatro páginas (pp. 19–24). Como muchas de las parábolas bíblicas, no tiene una función didáctica clara, sino que intenta irritar la lógica común. En este caso la lógica común que entiende la historia como progreso no es válida para el “hombre-símbolo” pues al principio, como hombre nuevo, se halla a sí mismo perdiéndose en el bosque, pero al final, como hombre viejo, se pierde cuando debería reconocer el antiguo camino que se abre. Galíndez, con esta parábola, quiere exponer su propio concepto del “simbolismo” como un arte de lo cifrado, más allá de lo histórico. El motivo de la naturaleza como un bosque de símbolos por el que el hombre tiene que atravesar lo toma del poema “Correspondances”, de Charles BAUDELAIRE, es decir, de un texto que se puede considerar como una de las piedras fundacionales del simbolismo. Sin embargo, a pesar de esa coincidencia, la versión del simbolismo defendida por Galíndez resulta bastante alejada de la corriente histórica, a la que se acerca sólo de forma muy tangencial. Mientras que en Baudelaire el camino por el bosque de símbolos es, sobre todo, un medio para lograr una percepción determinada: la confusión y expansión de los sentidos (“transports de l'esprit et des sens”), en Galíndez es un trabajo contra la naturaleza, en la que el hombre deja buena parte de su propio cuerpo.

☞ Charles BAUDELAIRE, “Correspondances”, en *Les fleurs du mal*. Repr. en *Œuvres complètes*. Ed. C. Pichois, 2 vols., Paris, Gallimard, 1975/1976, vol. 1, p. 11. Versión electrónica en: <http://fleursdumal.org/poem/103>.

**Individualización:** para Galíndez el arte es, sobre todo, una forma de expresión del individuo. En este punto, su posición no podría estar más alejada de los postulados de las vanguardias, que, por lo general, se muestran críticas en cuanto al papel central del sujeto, al que prefieren ver multiplicado en una multitud de sensaciones y convertido en un haz de *personae*. Veamos, al respecto, la posición de BORGES en su fase ultraísta: “La poesía lírica no ha hecho otra cosa hasta ahora que bambolearse entre la cacería de efectos auditivos o visuales, y el prurito de querer expresar la personalidad de su hacedor. El primero de ambos empeños atañe a la pintura o a la música, y el segundo se asienta en un error psicológico, ya que la personalidad, el yo, es solo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de los estados de conciencia” (p. 131).

📖 Jorge Luis BORGES, “Ultraísmo”, en *Nosotros* n° 151, diciembre de 1921.  
Repr. en *Textos recobrados, 1919-1929*, Barcelona, Emecé, 2002, pp. 126-131.

**Y pensar que el cubismo:** como para Galíndez “todo es simbolismo” y el simbolismo, la esencia del arte, presenta una interpretación simbolista del cubismo que resulta bastante heterodoxa respecto a lo que la investigación actual suele decir sobre este ismo.

**para significar más que una innecesaria erudición:** por un momento, Bartolomé Galíndez parece darse cuenta de lo fastidioso que tiene que resultarle al lector la pura enumeración de fechas y datos. Mediante una especie de lítote niega retóricamente la “innecesaria erudición” enciclopédica, pero sin prescindir de ella realmente.

**la literatura universal:** Galíndez resalta la diferencia entre la universalidad del ‘lenguaje’ pictórico frente a la limitación de los lenguajes naturales que también limitaría el alcance de la literatura. El Esperanto, creado en 1887 por Lazarus Ludwig Zamenhof, fue el más conocido de los idiomas artificiales que surgieron a principios del siglo veinte. Los hay de carácter aposteriorístico, es decir, con base de lenguas naturales existentes (además de Esperanto, *Ido*, *Antido I*, *Antido II*, *Lingvo Esperanto*, *Nov Esperanto*, etc.) y apriorístico (*Ro*, *Solresol*, etc.). Esta búsqueda de una lengua universal coincidió, no por casualidad, con la fase de las vanguardias, como lo demuestra sobre todo el caso de Dada. En América Latina, fue Xul Solar el representante más particular e interesante de esta tendencia, el cual llegó a establecer sistemas lingüísticos propios (y en continua transformación): el llamado “neocriollo” y la “panlengua”.

📖 O. B. HARDISON JR., “Dada, the Poetry of Nothing, and the Modern World”, en *Sewanee-Review* vol. 92 n° 3, 1984, pp. 372–396, aclara la coincidencia entre el universalismo lingüístico y Dada. Sobre el universalismo lingüístico de Xul Solar véase, por ejemplo, Naomi LINDSTROM, “Xul Solar: Star-spangler of languages”, en *Review (Center for Inter-American-Relations: Literature and Arts of the Americas)*, n° 25–26, 1980, pp. 117–121.

**arcaísmo primitivo:** la fascinación por el arte de culturas consideradas ‘primitivas’, constituyó una vertiente del cubismo y de los movimientos vanguardistas en general. A principios del siglo veinte, el grupo de *Les Fauves* empezó a coleccionar máscaras africanas, dando inicio a una especie de ‘regreso’ a formas culturales presuntamente arcaicas y primitivas que se convertiría en una tendencia de las corrientes vanguardistas antes de la Primera Guerra Mundial; Carl EINSTEIN, ya en 1915, lo criticaría como concepto erróneo.

📖 Carl EINSTEIN, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weißen Bücher, 1915. Para la corriente ‘primitivista’ en su conjunto, véase, además, Colin RHODES, *Primitivism and modern art*, London, Thames & Hudson, 1994, y Ulrich SCHULTZ, *Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen*

*Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*, Gießen, Anabas, 1995.

**y aún yo:** Galíndez no se quiere integrar simplemente en la corriente española del ultraísmo, sino que reivindica uno argentino *avant la lettre*, cuyo protagonista pretende ser él mismo, que ahora ve reforzado gracias al nexo transatlántico con España. La antología poética que presenta más tarde sirve tanto para establecer la nueva red de contactos como para ‘verificar’ esta pretendida genealogía de un ultraísmo argentino autóctono.

**arielizarse en Rodó, simplificarse en Smilles:** es un buen ejemplo de la conexión de elementos dispares a la que, a veces, conduce el afán de sabiduría enciclopédica de Galíndez. Si Rodó y su ideal ‘arielista’, propuesto en su famoso ensayo *Ariel* de 1900, se integra directamente en el paradigma de la estética modernista, la conexión con una “simplificación en Smilles” resulta enigmática, incluso si se tratara de una alusión al escritor moralista escocés Samuel Smiles (1812-1904), que propuso una moralidad ascética centrada en los valores del esfuerzo propio, la constancia y la humildad. *Ayúdate a ti mismo (Self-Help)* fue, precisamente, el título de uno de sus libros más exitosos.

**el arte no era para todos:** Galíndez no es partidario, como se ve, de un arte ‘popular’ o democrático, accesible a todos. En este punto, las vanguardias de los años veinte no tenían una posición coherente. Aunque el futurismo expandía su programa estético-político a todos los ámbitos de la vida e incluía también formas de la cultura popular masiva de su tiempo, como el *Music-Hall*, el circo o el cine, no dejó de ser un movimiento nutrido por un impulso antidemocrático y por la creencia en una actitud de aristocracia espiritual. Por eso mismo, no resulta tan extraño que la primera revista futurista catalana, de Joan Salvat-Papasseit, en 1917, se titulara *Un enemic del poble (Enemigo del pueblo)*. En el ámbito de las culturas hispánicas, Ortega y Gasset incluso llegó a considerar, en su estudio sobre *La deshumanización del arte*, de 1925, el carácter impopular como condición *sine qua non* del arte nuevo: “Todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de un destino esencial [...] el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia, más aún, es antipopular” (ORTEGA Y GASSET, p. 2). Sin embargo en esta época, aunque la vanguardia no dejó de ser elitista en cuanto a su circulación dentro del mercado literario, con el surrealismo sí se empezó a imaginar un arte radicalmente abierto a todos, de acuerdo con el lema del conde de Lautréamont: “La poésie doit être faite par tous, non par un”.

📖 José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1958 (primera edición de 1925).

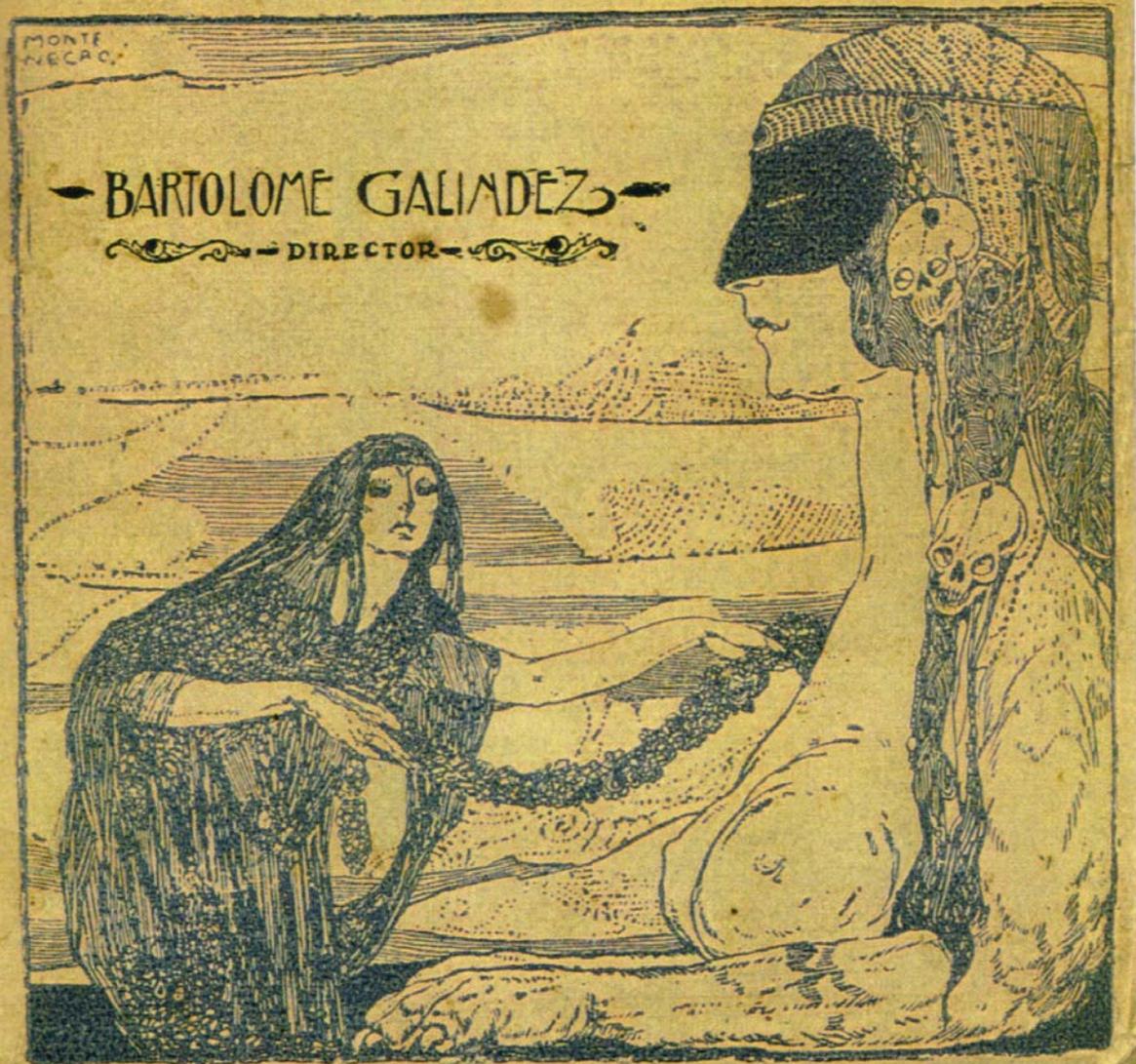
**amalgamemos:** el final resume la posición que Galíndez defiende a lo largo de todo el número de *Los Raros*. No quiere ver las nuevas tendencias literarias del futurismo o del Ultra como ruptura con el modernismo, sino que intenta

conciliarlas con la tradición simbolista en la que ve la base de una modernidad eterna y perenne, que solo transforma su superficie.

**Imágenes  
(selección)**

# LOS RAROS

REVISTA DE  
=ORIENTACION FUTURISTA



*Los Raros. Revista de orientación futurista, portada*

22/12541

# LOS RAROS

Revista de orientación futurista

BARTOLOME GALINDEZ, Director

ENERO 1.º 1920

Balcarce 173, Bs. Aires

N.º 1



## NUEVAS TENDENCIAS

Por BARTOLOMÉ GALINDEZ

Una nueva escuela literaria se ha fundado en España: El *Ultra*. Sevilla ha sido su Belén.

No se trata de *marinismos* de Juan B. Marini, ni de *gonzorismos* derivados de Luis de Argote y Góngora, ni de *eufeuismos* de Juan Lily, que en Inglaterra inició con Meredith, mallar-menismos del gran Stéphane; ni de *romanticismos* a lo Hugo, Lamartine y Vigni, ni de *parnasianismos* a lo Banville, Prudhomme, Dierx y Lahor. No nos hallamos en presencia de exóticos continuadores de Teófilo Gautier, Paúl Claudel, Lafcadio Hearn y Loti, ni de helénicos románticos azulados por la sombra de Rubén Darío, el mago de «*Prosas Profanas*», ni de sencillistas sutiles como Rabindranath Tagore, el hindú que tiene la serenidad de los dioses del Ganges. Quizás veamos algo de muchos de los nombrados, más del *preciosismo* del Hotel de Rambouillet y buena parte de Lohenstein, que dió a Alemania el amaneramiento, hecho simbolo en Goethe. Se trata de un super refinamiento, de ultra-imaginación, de una comprensión de las cosas dentro interiores retorcimientos y alambicamientos florentinos. Parece como si en todo ese nuevo dibujo intelectual flotara el perfume

viajero y otros, (1) habíamos sin conocer la nueva escuela de Sevilla, hecho versos ultraicos, pero hasta cierto punto moderados. El ultraismo es a veces algo... Y vea el lector si miento al poner puntos suspensivos:

EN LA PUERTA DEL SOL  
 AMISTAD  
 EL MEJOR DESINFECTANTE  
 AMOR  
 AL GENIO  
 DE  
 LA ESPECIE  
 EL REY DE LOS CAMPOS  
 LO MAS BARATO  
 W DETECTIVAE  
 CARTAS ANONIMAS  
 JABON OLVIDO  
 GABINETES RESERVADOS  
 VIAJE LAXANTE  
 POR PAUL MORAND

(Traducción R. C. A.)

(1) Creo, penetrando en mí, que la poesía de **Poemas** y la de mi **Venecla**, es una quintaesencia de sutilidad, exotismo, autocracia, fuerza y emoción, y no, salvo algunos trabajos donde prima la intensificación o condensación del simbolismo, una obra puramente ultraica. Isaac del Vando-Villar, director de la revista "Grecia", de Sevilla y príncipe con Cansinos-Asseus, del Ultra en España, me ha calificado de ser, yo, el más grande poeta de la América actual. Estas palabras, prueban en parte, la amplitud de miras críticas de los escritores de la nueva tendencia, cosa que casi no ocurre con los del Colegio de Milán. Yo por mí, creo que tanto los futuristas de Milán como los ultraicos de Sevilla y los que como yo mantienen una estética de belleza y aristocracia, estamos en el deber, si bien de vernos los defectos, no por ello combatirnos. Un solo enemigo se nos presenta. El **academismo**. En cuanto al sencillismo y el realismo de agua azucarada de los poetas de biberón, basta hama-carlos...

Esto aunque no parezca, son poemas, poemas como suena. Reíos de los «*Hilos enredados*», de Max Jacob; de los «*Poemas Articos*» de Huidobro, de las *Baladas francesas*, de Fort. Sonreíd del nudo de Gordión, de la Esfinge de Edipo, del trabajo de Perseo, del Laberinto de mil corredores del héroe de Atica, hijo del rey Egeo. Todo ello es pequeño para compararlo a estos poemas. Alejandro triunfó cortando el nudo gordiano; Perseo vistiendo las armas de Palas Atenea, a cuya égida amarró la cabeza de la Medusa; Edipo, con respuestas más o menos acertadas, que hicieron a la Esfinge arrojar al precipicio; Teseo, en fin, matando al Minotauro. Pero a esto lo daréis vuelta, lo pondréis de costado y, hay que confesarlo, seréis vencidos. Los poemas sevillanos guardan sus secretos.

El *Ultra* es el *Ultra*. Verlaine, para ellos, ha pasado. Hugo, ha pasado. Rubén Darío, ha pasado «El magnífico palacio del Modernismo debe cerrarse no con siete llaves, «si no con siete mil llaves!» El *novecentismo* ¡pobre Ortega y Gasset!, también debe morir. El *Ultra* es la nueva Escuela del Porvenir. ¡Viva, pues, el *Ultra*! Veamos algo nuevo:

*Horizontes paráxitos,  
Subterráneas locomotoras,  
Constelaciones de aviones.  
Sierpes de automóviles.  
Ramilletes de hélices.*

(De Torre).

*El sol que llega  
en automóvil,  
ya tiende las cuerdas de su reflector,  
tirantes y rápidas  
a todo lo largo de los campos  
en inadvertidas jicaras de luz las erguidas torres.  
(El día monta las correas de los grandes motores  
Y quita las sordinas de las trompetas de todos los ruidos).*

(De Yaldón).

*Faroles de gas  
Siglo XIX.  
Meyerbeer quizás  
en la Opera. Lluve.*

\* \* \*

*Faroles del día.  
La pupila ciega  
de melancolía  
el paisaje riega.*

(De Diego).

*¿Qué importa, oh Rafael Apóstol,  
que unos fariseos talen el bosque,  
al pie de un supremo Gólgota,  
si la sangre nueva  
con sus glóbulos hirvientes  
te cultiva un vergel  
en la explanada azul?*

(De Pedro Baida).

¿Qué os parece?

*Sobre el pelo de las mujeres,  
en el lomo de algunos perros;  
dando brincos  
por el humilde vientre de la calle  
alfileres inofensivos...*

(De Rivas Panedas).

*El doctor sacó los aviones del hangar agónicos de asfixia.  
Azules pañuelos de despedida.  
Peces fuera del agua.  
El malabarista lanzó los platos  
al golpe de batuta del director del circo.  
Potros sedientos mojan la crin en las nubes.  
Los biplanos son moscas que caen en el vaso del sol.*

(De Montes).

En la confusión del momento el camarero vertió un vaso de  
 Una gota extendiéndose formó la luna. [leche en el cielo.  
 El espejo que portaba el avión se fragmentó.  
 Apagan los astros para dormir.  
 Murió el moscardón en el alambre telegráfico.  
 Danza una estrella en el gasómetro.  
 Orfeón de serpientes en el motor.  
 Los dedos del sol quedaron sin anillos.

(De Montes).

—  
 ¡Santa Cruz!  
 Entre los anillos  
 de tus plesosaurios  
 quisiera morir  
 una noche de primavera  
 sin sombras  
 ni silencio.

(De Puelles.

Y esto no es nada ante las «Poemáticas Esquematisaciones Fantasistas», de Eugenio Montes:

«El crepúsculo barnizado de whisky — es ahogado por alas blancas. — Los rascacielos, arrodillados, elevan — plegarias a las nubes. — El sol está detenido en un vaso — en la mesa de un bar. — Las nubes arrojaron del dedo los anillos. — Ventiladores nómadas. — La multitud es una llama que el viento riza, — presa en el túnel de la avenida. — Los automóviles nadan a impulsos cortos. — Distendidos los brazos y en el pecho un fatigoso jadear. — Treinta gamas de grises cayeron de una paleta, — quemaron las alas y regaron los objetos. — Enmudecieron las cigarras que solfean en el trolley», etc., etc.

En cambio, sintamos estos versos que, teniendo su originalidad, son delicadamente sutiles y suavemente emotivos:

Has pasado  
 rumorosa  
 como un vino

*de oro  
sobre la estela  
blanca  
que mis ojos  
te han dejado.  
(De Raida).*

*Desde el banco a la sombra de una acacia  
entre la sombra azul de las palmeras,  
en la semiconsciencia del verano,  
miro hacia el norte de la carretera,  
un carro lleno de oro de naranjas.*

(De Buendía).

*El alma del mundo es la costumbre:  
una costumbre es el amor  
que en tiempos medidos y ciegos  
extravasa las visceras íntimas  
en la vigilia y en el sueño.  
Una costumbre es la primavera,  
y el invierno y la muerte.*

(De Cansinos Assens).

*¡Diván florido, kiosco de Oriente,  
laberintos de imágenes e ideas,  
surtidores que en medio de la noche  
te desgranas en versos y armonías!*

(De Vando Villar).

*Nuevo camino, ¿dónde escondiste, puro, el amparo?  
¿De dónde traes, viejo camino, esta tristeza,  
si te he dejado firme, sereno?*

(De C. de la Torre).

Versos delicadamente suaves, sutiles, que en nada se asemejan al «Nocturno» y al «Cinematógrafo», del dieciochesco Pedro Garfias:

## NOCTURNO

*Aeroplanos sin alas.  
Una granada incendia un globo.  
Los gnomos sueltan una paloma azul  
con un papel atado al cuello...  
¿Por qué escalas de huellas ascienden esos hombres?  
Un reflector miope bostezando  
hunde en el cielo su nariz.  
Las cúpulas comienzan su diálogo  
y al saludarse  
notan la ausencia de una...  
Abajo los centinelas tiemblan por el cielo  
ametrallado.*

El poder de las nuevas visiones tiene su encanto y su perfume trascendental. Debe empaparse de ideas puras encontrando el verbo argentino de las cosas bellas. Su peregrinación hacia el difícil campo de la emoción pulimentada, tiene sus etapas que, en síntesis, son retrocesos. Todo lo que combata al sencillismo es una virtud, pero esa virtud debe de ser una cualidad meritoria. Aplaudo todo esfuerzo, como aplaudo todo lo que signifique un atrevido propósito de arielizarse en Rodó, de simplicarse en Smiles. Reconozco lo que enlaza y completa un ideal bellamente sentido; pero olvido lo que siendo un bastardo capricho es sólo un enfermizo retoño. No hace mucho, leyendo la «Guía de la Vida», de Emerson, me encontré con este bello pensamiento: «Se dice que el hombre no puede escribir sino un libro, y que si tiene un defecto, es bastante para que deje huellas en todas sus empresas.» Gran decir.

Los del *Ultra* deben cuidar su exaltación, calcular con seriedad su tendencia y enriquecer su devoción con la intensidad de los principios que sustentan. No está su éxito en hacer cosas

## II

### **Un manifiesto intempestivo antes del *boom* de los manifiestos vanguardistas en América Latina**

De todo el número único de *Los Raros*, el manifiesto constituye, sin duda, la parte más conocida de esta desconocida revista, por haber llegado a formar parte del corpus de textos programáticos recogidos en las antologías sobre las vanguardias de América Latina (o, al menos, en parte de ellas).<sup>1</sup> El modelo formal por el que se orientó Galíndez fue, claramente, el primer manifiesto futurista de Marinetti, el cual, a su vez, no solo constituyó un prototipo, multiplicado con variaciones en los centenares de manifiestos que se fueron sucediendo dentro del futurismo,<sup>2</sup> sino que también impulsó el afán de las vanguardias posteriores por manifestarse, una práctica ésta que originó incluso la aparición de un neologismo: el “manifestantismo”.<sup>3</sup>

Es cierto que ni la publicación de textos artísticos programáticos que intentan defender una nueva ‘escuela’ ni el uso de una retórica combativa y agonal en sí es una característica propia de las vanguardias. Lo que hizo necesario tomar de posición y estrategias de ‘marketing’ ya a finales del siglo XIX, como se ve muy bien en el París de la *Belle Époque*,<sup>4</sup> indiscutido centro de la modernidad artística europea en aquel entonces, fue la expansión cada vez más dinámica del moderno mercado literario y artístico y del proceso de diferenciación interna del campo cultural. Sin embargo, hay también claras diferencias entre este ‘manifestantismo’ finisecular modernista y el nuevo ‘manifestantismo’ de la vanguardia inaugurado por Marinetti con el lanzamiento del primer manifiesto, en 1909. Un primer indicio de esta diferencia es de naturaleza terminológica. El hecho de que en las proclamas finiseculares no se usara aún la denominación explícita de ‘manifiesto’, pero sí en los de las vanguardias, resulta más significativo de lo que pudiera parecer a primera vista. Si bien la crítica finisecular hablaba ya a veces de ‘manifiestos’, los artistas se abstendían de reclamar este término para sus declaraciones y tenían buenos motivos para ello, ya que el manifiesto constituía todavía un tipo de texto relacionado directamente con el campo político y sus poderes. La función política del ‘manifiesto’ como declaración pública de un gobierno fue la dominante en el siglo XIX y siguió en vigor hasta la Primera Guerra Mundial, cuando, por ejemplo, el emperador del Imperio Austro-Húngaro, Franz Joseph I, comunicó su declaración de guerra en forma de “manifiesto” a sus pueblos.<sup>5</sup> Con el manifiesto del

---

<sup>1</sup> El manifiesto de Bartolomé Galíndez se encuentra en Oscar Collazos, *Los Vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, Ediciones 62, 1977, pp. 57–60, y en Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles (editores), *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*. Tomo V: *Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 166 y ss.

<sup>2</sup> Es imposible contar con exactitud la multitud de textos del futurismo italiano que llevan la denominación de ‘manifiesto’ en su título o que imitan claramente el modelo formal de los manifiestos de Marinetti, pero se podría hablar, sin exagerar, de centenares. Claudia Salaris, en su *Bibliografía del futurismo*, Biblioteca del Vascello, Roma, 1988, incluye 209 entradas en el apartado de “Manifeste e comunicati stampa in folgio volante” (pp. 79–92). Manfred Hinz, a su vez, ha recogido tan solo para el *Secondo Futurismo* (es decir, el futurismo de posguerra bajo el régimen fascista) 140 títulos; véase “Bibliographie der Manifeste des Secondo Futurismo”, en Wolfgang Asholt/ Walter Fähnders (editores), *“Die ganze Welt ist eine Manifestation”*. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, pp. 310–325.

<sup>3</sup> Franz Pfempfert publicó en la revista expresionista *Die Aktion*, en octubre de 1913, bajo el seudónimo de ‘August Stech’ una “llamada al manifestantismo”. Véase la reproducción de este texto en el original alemán (“Aufruf zum Manifestantismus”) en Wolfgang Asholt/ Walter Fähnders (editores), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart, Metzler, 1995, pp. 63–65

<sup>4</sup> Las proclamas literarias de este tiempo han sido recogidas por Bonner Mitchell (editor), *Les manifestes littéraires de la belle époque, 1886–1914: Anthologie critique*, Paris, Seghers, 1966, y analizadas por Joachim Schulz, *Literarische Manifeste der “Belle époque”, Frankreich 1886–1909. Versuch einer Gattungsbestimmung*, Frankfurt a. M./ Bern, Lang, 1981.

<sup>5</sup> Véase el “Manifest Kaiser Franz Josephs”, en *Der Kriegausbruch 1914. Thron – und Kanzlerrede. Denkschrift und Aktenstücke*, Berlin, 1914, p. 70 y ss. Sobre la dimensión política del manifiesto y su relevancia para el manifestantismo vanguardista, véase Hubert van den Berg, “Zwischen Totalitarismus

partido comunista de 1848, se cuestionó de forma radical, aunque tan solo dentro del ámbito político, el privilegio del gobierno a ‘manifestar’ su poder. Una de las innovaciones principales de Marinetti al servirse del término ‘manifiesto’ para la fundación del futurismo fue, por lo tanto, el traslado de la función política al ámbito del arte, con lo cual la delimitación de ambos terrenos se borra y se inaugura una nueva forma de artecracia vanguardista: la voluntad de gobernar con formas derivadas de la imaginación artística, pero no restringidas al territorio específico de un determinado campo profesional. Desde entonces, empiezan a coexistir el manifestantismo político, en sentido estricto, y el manifestantismo político-artístico, una convivencia que muchas veces produciría fricciones, intersecciones y ambivalencias. Este combate de diferentes manifestantismos que empieza con el futurismo aun antes de la guerra, estará presente sobre todo en los años veinte, por una parte, debido a la proliferación de los ‘ismos’ artísticos y, por otra, a los movimientos políticos revolucionarios o contestatarios tanto en Europa como, ahora ya también, en América Latina, zona donde el futurismo no había encontrado arraigo por las razones que ya expusimos.<sup>6</sup>

El cambio de funcionalidad del manifiesto de vanguardia respecto a la proclama artística finisecular, indicado ya en la nueva apropiación del término ‘manifiesto’, se puede constatar claramente al comparar el manifiesto futurista de Marinetti con “Le symbolisme” de Jean Moréas, aparecido en el mismo periódico, *Le Figaro*, el 1 de septiembre de 1889, es decir, casi veinte años antes. El texto de Moréas constituye un acto público de legitimación de una estética simbolista que ya había quedado plasmada con anterioridad en obras artísticas.<sup>7</sup> La “deformación subjetiva”, que se declara como núcleo de la nueva estética simbolista, se autoriza dentro de un concepto de la historia del arte considerado como un proceso evolutivo permanente, y queda respaldada por autores ya consagrados en el campo cultural francés, como Baudelaire, Verlaine y otros. No se trata, pues, de la fundación de un movimiento artístico sino de la explicación y justificación de una manera de concebir el arte y la producción de obras. Marinetti, dos decenios más tarde, no justifica, sin embargo, obras ya existentes, pues no existía todavía un estilo futurista; lo que pretende es inaugurar una novedad absoluta con un gesto puramente performativo cuyo significado se realiza en el acto mismo de la enunciación. El bautizo, por poner un ejemplo conocido, constituye, en este sentido, un acto performativo por excelencia. El manifiesto de Marinetti es, en su conjunto, mucho más que tan solo la declaración de un programa futurista en once puntos; es precisamente el bautizo del futurismo. No por casualidad, la declaración viene precedida por una narración mitológica que escenifica una suerte de sacrificio ritual mediante el cual el hombre viejo se convierte en un hombre-maquina al fusionarse con el automóvil, ‘muere’ en un accidente voluntario, al caer en una fosa, y ‘resucita’, después de este bautizo, como hombre nuevo, futurista.<sup>8</sup> No es de extrañar que los

---

und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifestes”, en Wolfgang Asholt/ Walter Fähnders (eds.), “*Die ganze Welt ist eine Manifestation*”, op. cit., pp. 58–80. A este artículo debo la fuente arriba mencionada.

<sup>6</sup> La coincidencia entre movimientos políticos contestatarios y manifestantismo vanguardista se hace evidente al repasar los cinco volúmenes antológicos sobre *Vanguardia Latinoamericana* de Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles. Aquí se percibe también claramente que el movimiento de reformas universitarias iniciado por la huelga universitaria de Córdoba (Argentina), en 1918, fue el factor político desencadenante de las vanguardias latinoamericanas, como en Europa lo habían sido la crisis de las monarquías y la Primera Guerra Mundial.

<sup>7</sup> Véase la reproducción del texto en Bonner Mitchell (editor), *Les manifestes littéraires de la belle époque*, op. cit., pp. 27–31.

<sup>8</sup> Ya que en este contexto no puedo desarrollar una interpretación exhaustiva del manifiesto futurista, remito a mi trabajo: Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin, Akademie Verlag, 2001, pp. 87–98. Véase,

detractores del futurismo, como Rubén Darío, no mencionen en absoluto esta primera parte del manifiesto, pues es la parte que más claramente se distingue de su propio modo de concebir el arte.

Ahora bien, Bartolomé Galíndez ni rechaza el manifestantismo futurista como lo hicieron Darío y todos los modernistas, ni tampoco imita el modelo de Marinetti. Su propio manifiesto afirma y niega, al mismo tiempo, la validez de dicho modelo, pero de un modo bien diferente a como lo hicieron los dadaístas, que con sus paradójicos anti-manifiestos ironizaban el manifestantismo futurista.<sup>9</sup> Galíndez afirma el modelo futurista en lo formal, al menos con respecto a la parte declaratoria, y por coincidir también en algunos contenidos del programa de Marinetti como, por ejemplo, el antifeminismo. El italiano habla del “desprecio por la mujer” y declara la lucha contra el feminismo; Galíndez, por su parte, parece secundarle al declarar: “Combatiremos el feminismo de los poetas, mala herencia del vinagre de la Francia”. Sin embargo, se distancia, de forma directa o indirecta, de muchos otros puntos del programa futurista: “No glorificaremos la guerra, higiene del mundo [...] como los futuristas del colegio de Alomar”. Pero más allá de los contenidos particulares, el manifiesto de Galíndez invalida el modelo futurista en su rasgo estratégico principal, la aspiración fundacional de generar una novedad absoluta. Galíndez no intenta llevar al absurdo la lógica manifestantista del futurismo como Dada, ‘enemigo íntimo’ del futurismo en el interior de las vanguardias; simplemente intenta conciliar los nuevos temas del futurismo con una estética simbolista. De este modo, reduce el aporte del futurismo a un mero cambio temático. El manifiesto de Galíndez está lejos de construir conscientemente posiciones paradójicas (como Tzara y otros dadaístas), pero se muestra indeciso y oscilante al querer afirmar la validez de dos paradigmas opuestos entre sí. Especialmente sintomático es, en este sentido, el punto 12, el cual es una reacción al punto 4 del manifiesto futurista en el que se exalta la belleza de la velocidad y del coche de carreras en detrimento de la belleza clásica de la Victoria de Samotracia:

El automóvil por su velocidad es útil; pero sería bello si tuviese figura de cisne, dragón, pavo real, tiburón o dinosaurio. Damos esta idea a sus mecánicos. El aeroplano nos encanta: pero reconocemos que la vida de los hombres es más preciosa que los tornillos de las máquinas y los motores de nafta. Sin embargo, declaramos que el desprecio al peligro es hijo de Ícaro y debe ser cantado. Y no olvidaremos la gloria de la hélice, ni la victoria del riel. (p. 47)

La propuesta de conciliar o, como dice el propio Galíndez, de “amalgamar” la tecnofilia futurista con la estética modernista en la figura de un coche de carreras con forma de cisne, resulta involuntariamente cómica. No solo lo hubieran rechazado los mecánicos, ocupados en buscar, en vez de belleza, la forma más eficaz y económica, sino también los propios futuristas italianos, que no celebran precisamente la ‘utilidad’ del automóvil en cuanto vehículo para desplazarse rápidamente, y adoran de una forma irracional la técnica como un dispositivo de poderes mágicos. Galíndez no comprende el accionismo del futurismo y su voluntad de fusión con una dinámica vital que se supone inaccesible para la razón. Marinetti demuestra el accionismo y el antirracionalismo del

---

además, Fanette Roche-Pézar, *L'aventure futuriste 1909-1916*, Roma, École française de Rome, 1983, pp. 74-103, y Filippo Tettini, “Analisi testuale del primo manifesto futurista”, en *Marinetti futurista. Ined., pagine disperse, documenti e antologia critica a cura di “Es.”*, Napoli, Guida, 1977, pp. 75-93.

<sup>9</sup> Prototípico para toda una serie de anti-manifiestos del dadaísmo es el “Manifest Dada 1918”, leído por Tristan Tzara en Zúrich el 23 de julio de 1918 y publicado por primera vez en la revista *Dada*, nº 3, diciembre de 1918.

futurismo en un punto central de la parte narrativa de su manifiesto, cuando se produce el accidente:

Donnons-nous à manger à l’Inconnu, non par désespoir, mais simplement pour enrichir les insondables réservoirs de l’Absurde! Comme j’avis dit ces mots, je virai brusquement sur moi-même avec l’ivresse folle des caniches qui se mordent la queue, et voilà tout-à-coup que deux cyclistes me désapprouvèrent titubant devant moi ainsi que deux raisonnements persuasifs et pourtant contradictoires. Leur endolement stupide discutait sur mon terrain... Quel ennui! Pouah!... Je coupai court, et par dégoût, je me flanquai – vlan – cul par-dessus tête, dans un fossé...<sup>10</sup>

Si los ciclistas simbolizan, en el cuento de Marinetti, la razón persuasiva y “sin embargo” contradictoria, el accidente se produce voluntariamente para escapar de este dudoso terreno de la razón. Este voluntarismo irracional, Galíndez ni lo comparte y ni lo comprende. Ignora el mito fundacional del futurismo y su accionismo performativo, e incluso intenta razonar seriamente a propósito de la proclama del futurismo. Como si se tratara de un debate argumentativo, pondera los ‘contenidos’ del programa de Marinetti e intenta mediar entre ellos y el idealismo estético del simbolismo. Por eso, junto con los futuros verbales con valor imperativo típicos de la retórica manifestantista (“amaremos”, “seremos”, “glorificaremos”, etc.), en el manifiesto de Galíndez destacan sobre todo las conjunciones adversativas (“sin embargo”, “pero”), fruto de este intento de moderar entre paradigmas irreconciliables.

Ya en el ensayo histórico-crítico de Galíndez se podía percibir la intempestividad de su toma de posición, demasiado tardía para el modernismo y temprana para el vanguardismo. En el manifiesto ahora se condensan y concretizan las contradicciones inherentes a tal posición insostenible. De ahí que este resulte ser el momento más raro en el conjunto de *Los Raros* y el más acrónico. Anticipa el *boom* del manifestantismo vanguardista que se iniciaría pocos meses después en América Latina, los múltiples manifiestos del Ultra en la Argentina, del estridentismo en México, del euforismo en Puerto Rico, del runrunismo en Chile y un largo etcétera. Y, sin embargo, se encuentra todavía firmemente anclado en un tiempo pasado, pre-vanguardista, cuando el arte todavía se dedicaba a la contemplación y la expresión de lo bello y la proclama no era más que una manera de justificarlas.

---

<sup>10</sup> Cito la versión francesa del manifiesto por la reproducción en Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents*, Lausanne, L’âge d’homme, 1973, pp. 85–89, aquí p. 86.

## **Imágenes**

## MANIFIESTO

*Porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vacua, como ya lo ha dicho el admirable autor de PROSAS PROFANAS; porque desde México a la Argentina y desde el Brasil a Chile, la juventud hispano-americana carece de elevación intelectual; porque la revisión de valores no es un hecho, ni el estudio es hoy, una cualidad; porque el pesimismo artificial dicta, desde temprano, las páginas que debieran llenarse de fé y unción; porque los poetas mendicantes de compasión, muestran dolores como los mendigos llagas; porque el afeminamiento místico se va apoderando de la juventud y el Arte se siente enfermo de sentimientos no fuertes, ni sanos; nos creemos en el deber, en pleno derecho moral e intelectual, de lanzar este manifiesto:*

(1) *Amaremos la antigüedad desde Homero hasta Hugo, desde Shakespeare a Schiller, desde Plotino a Maeterlinck, desde Anfon a Beethoven y desde Fidias a Rodin. Tendremos un santo respeto hacia la antigüedad; pero, porque comprendemos que en la pared del «Quijote» imposible es colgar los retratos de todos los académicos, los olvidamos en un rincón.*

(2) *Seremos optimistas. Combatiremos el feminismo de los poetas, mala herencia del vinagre de la Francia. Creemos que la obra del artista debe ser sana y pura, pura y sana. Sin amar la risa desdeñaremos el llanto, que en el poeta como todos sus confesiones, es un egoísmo. El mundo es grande, las almas son muchas y el espíritu es un ala. Cantaremos al mundo las cosas y las almas. El artista debe de velar por la perpetuación de la especie, cantar a la grandeza del hombre, al hombre símbolo, a la mujer como belleza y fruto de la divinidad, del cielo, del mar y de la tierra; como encarnación de los sentimientos humanos, transmisorios a la posteridad. No así con los pequeños movimientos y actos de la vida de ambos. El hombre y la mujer símbolos, se imponen sobre el pasar de los siglos, y la Historia habla de ellos. Baste para expresar la significación de estas líneas, citar a Cristo y a Atila, a María y a Lucrecia Borgia. Seremos, así-*

mismo, humanos, aunque, obligados a ello, enterraremos la sinceridad y lo bonito en provecho de la Belleza.

(3) Seremos universales y cosmopolitas en todo momento, e inquietos a toda hora. Lo mismo será para nosotros hallarnos frente a las Pirámides que a los Rascacielos, a los Circos que a las Columnas, a los Bazares de Argel que a los templos del Acrópolis.

(4) Como los chinos glorificaremos al pensamiento, superior al sentimiento, por ser, éste, fruto de la sensibilidad, o sea de la materia, por ser el primero, la impalpabilidad del ser humano. La grandeza del mundo, las grandes máquinas, las obras enormes, no se deben a lo segundo, sino a lo primero. Desde Arquímedes a Edison, el pensamiento es como el calor del sol. Su velocidad es infinita. Ni aún los caballos de Febo, que cita Ovidio, Ethon, Pyrois y Heoo, le alcanzan. En un segundo recorre cuarenta millones de metros. En el mismo espacio de tiempo llega a Neptuno, distancia que el tren más ligero recorrería en cuarenta siglos; se pasea por Venus y Saturno, y se posa en la más cercana de las estrellas, a la cual un Caproni de 900 H. P. llegaría en treinta millones de años.

(5) No creemos con Oscar Wilde, y los futuristas del Ultra, que el Arte sea perfectamente inútil. En algunas ocasiones, el Arte hace que una ciudad no se convierta en escombros — citaremos a Venecia, — en otros, que un rey tiemble; — citaremos a Napoleón III, — y, por último, que una nación se immortalice y una raza se haga ejemplo: — citaremos a Grecia. El Arte antiguo ha dejado para los Museos del Vaticano, del Louvre, de Florencia y Londres, el carácter religioso, la belleza plástica y espiritual de la especie humana mil y más años anteriores a la Era Cristiana. Ha perpetuado las glorias de los hombres superiores, el advenimiento de los Dioses. En Grecia, fué único. En Italia, según Saint Victor, «la razón del Arte prevalecía sobre la razón de Estado». Es conocido el botón de capa pluvial que Benvenuto Cellini obsequió a Clemente VII, cuando éste le mandó llevar al Quirinal para castigarle. Para la humanidad, pues, ni para el

*hombre, el Arte no es inútil. Homero fué declarado divino; siete ciudades se disputaron su cuna, y hasta hubo una orden religiosa apellidada Homérica. Si viviese en la actualidad Don Miguel de Cervantes y Saavedra, cobrando los derechos anteriores de sus obras, sería el más rico de los hombres.*

*Sabemos que la Belleza es la perfecta poesía, que el arte es exquisitez y que el poeta, como ya lo ha dicho Marinetti en su manifiesto, «debe gastarse en calor, brillo y prodigalidad, para aumentar el brillo entusiasta de los elementos primordiales.» Desdenaremos las cosas vulgares y sencillas, la literatura de aldea, las pequeñeces de nuestro alrededor. La novela y el cuento se han hecho para ese alrededor; la filosofía para nuestro interior, y el Arte, la poesía por excelencia, para lo superior.*

(6) *No glorificaremos la guerra, higiene del mundo — «la peste reclama» — como los futuristas del colegio de Alomar; pero glorificaremos al héroe de Carlyle. La espada de la lucha de Carpio y Rolando es bella; pero el cañón es horrible y las máquinas de guerra actuales, horrorosas. Aplaudiremos el paso de César vestido con la levita de Monsieur Catulle Mendés, y la marcha de un regimiento que lleve por bandera un ramo de rosas. Premiaremos al esfuerzo, cantaremos a la gloria. No exaltaremos en el arte el paso gimnástico, ni otro deporte; pero como medida de energía, la recomendaremos PARA DESPUÉS DE HACER EL ARTE. La nueva generación de artistas debe de ser fuerte para que la obra nazca vigorosa.*

(7) *Cada cual concebirá su Dios; pero, porque sabemos que las religiones que tienen menos realidad, tienen más poesía, amaremos a Jehová junto a Budha y a Júpiter junto a Odín. Agregaremos a las Musas griegas una más: la mujer; y a Orfeo un compañero: Sancho Panza.*

(8) *Nuestra poesía será un resto indiscubierto, mezcla de principios:*

Rp:	Forma . . . . .	200	gramos
	Fantasia . . . . .	100	»
	Símbolo . . . . .	150	»

<i>Aristocracia</i> . . . . .	200	gramos
<i>Esencia sutil</i> . . . . .	150	»
<i>Romanticismo</i> . . . . .	100	»
<i>Emoción filtrada</i> . . . . .	15	»
<i>Ritmo académico</i> . . . . .	003	centigramos
<i>Ritmo</i> . . . . .	300	gramos
<i>Piedad, alegría, dulzor, ex-</i> <i>cipiente</i> . . . . .	100	»

*El corazón es mar; su agua es salada. Pásese por el alambique del cerebro.*

(9) *No es poeta, creemos, quien escribe versos como lo hacen todos: es cantor. El poeta verdadero se forma en la actualidad de diferentes ramas de las ciencias y de las artes: matemáticas, historia, metafísica, geografía, ciencias naturales, mecánica, arqueología, idiomas, etc.*

(10) *Amaremos a la Naturaleza porque el espacio es infinito y Copérnico es grande. Humanizaremos las cosas y daremos vida a la Naturaleza muerta.*

(11) *Sutiles seremos. El Genio crea; el talento hace. Sin crear, por lo menos intentaremos creacionar, originándonos. Concisos seremos. Mataremos el anecdotismo poético y las confesiones baladíes, que a nadie interesan, sino al que las escribe; mandaremos al patíbulo al madrigal; guillotinaremos al soneto, y daremos de puñaladas al octosílabo. En cuanto a la elocuencia rítmica, le pondremos camisa de fuerza.*

(12) *El automóvil por su velocidad es útil; pero sería bello si tuviese figura de cisne, dragón, pavo real, tiburón o dinosaurio. Damos esta idea a sus mecánicos. El aeroplano nos encanta; pero reconocemos que la vida de los hombres es más preciosa que los tornillos de las máquinas y los motores de nafta. Sin embargo, declaramos que el desprecio al peligro es hijo de Icaro y debe ser cantado. Y no olvidaremos la gloria de la hélice, ni la victoria del riel.*

(13) *Lo solemne sin ser macabro nos entusiasmará. Nos descubriremos siempre con respeto ante el sol. Y descendiendo*

de la montaña en la hora azul, iremos a contemplar el mar.

(14) *No mataremos a la Luna: primero porque es un farol económico; segundo, porque tiene inverosimilitud de leyenda; tercero, nos divierte y sugestiona; cuarto, porque sin ser «paraíso artificial», es un excitante de los nervios.*

(15) *Los campos de trigos, los maizales, los terrenos llenos de árboles frutales, grandeza de la tierra y del hombre agricultor, enriquecen a las naciones que, a su vez enriquecen las bibliotecas. Todos los poetas, desde Triptolemo, allá en el Eleusis, conocen el trigo y el campo fértil. Debe de ser cantado.*

(16) *Despreciaremos el alcohol, el opio, la morfina, cuya influencia en la poesía es señalada. En este sentido, Baudelaire se nos antoja un pobre hombre y De Quincey otro pobre hombre. Sin embargo, elogiamos la extravagancia personal, ya que apoyamos la estética sin reparos.*

(17) *El subjetismo y el objetismo son nuestros condensados. La libertad es el rey más pródigo. Libres somos, sin embargo. Por pauta una recta...*

(18) *Desterraremos la voluptuosidad exagerada, los vicios, todo lo que oculte la frase de Terencio. La voluptuosidad exagerada, puramente carnal, enferma las juventudes. En cambio, la voluptuosidad artística es Belleza. Bello es un desnudo de gloria plástica. Bella es Venus brotando desnuda del Mar Egeo. El Arte no tiene pudor.*

*Cada uno será crítico de su propia obra. Los demás que pasen. Abierta está la puerta. Un león de piedra los escucha.*

(19) *Formaremos el grupo del porvenir. PORVENIR. Nuestra obra será amplia. Prepararemos la generación sana, serena y enérgica del mañana. A nuestro alrededor latirán los artistas perfectos en alma y cuerpo. Cristo es grande, pero tan grande como Cristo es un niño que, defendiéndose, arroja piedras a un monstruo de lomos comidos por la lepra.*

(20) *Hombres seremos dos brazos abiertos bañados de sol.*

BARTOLOMÉ GALÍNDEZ.

Buenos Aires, Enero 1.º de 1920.

### **III**

## **La antología de poemas**

Una antología de poemas es, o al menos puede ser, mucho más que una simple recopilación de textos. Puede ser un elemento de la toma de posición en el campo literario y un instrumento eficaz para crear genealogías y filiaciones dentro de este campo, mediante el tejido de una red en la que se integran ciertos autores y se ignoran otros que acabarán cayendo en el olvido. Por eso, lógicamente la antología ha sido objeto de preocupación tanto para la crítica como para la teoría, desde que Alfonso Reyes experimentara con su “teoría de la antología”.<sup>1</sup>

En América Latina, son los años veinte los que constituyen una época en la que la dinámica del campo literario y su reconfiguración mediante las vanguardias se percibe claramente también en el auge de ediciones de antologías. En esta década se publicaron las más importantes, las cuales pronto se convirtieron en verdaderos clásicos que marcaron pautas en la historiografía, como por ejemplo la antología *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*<sup>2</sup> o la *Antología de la poesía argentina moderna* de Julio Noé.<sup>3</sup> Ésta, editada por *Nosotros*, representa la visión sobre la literatura defendida por la revista en general. Las corrientes de vanguardia ocuparon en ella un lugar visible, aunque no tan prominente como sus representantes lo hubieran deseado. Guillermo de Torre, por ejemplo, que reseña la antología para *La Gaceta Literaria*, se queja de que la parte dedicada a las últimas tendencias poéticas “se queda estrecha ante nuestra curiosidad”.<sup>4</sup> Y no es este el único lugar donde el escritor advierte de la posibilidad que ofrece la antología en cuanto medio para una toma de posición eficaz. En la introducción general quedó mencionado ya el papel que tuvo su propia antología de poesías ultraístas publicada en *Cosmópolis*, en noviembre de 1920, modelo directo de la que Borges realizó para *Nosotros* un año más tarde. Al igual que en el caso del género manifiesto, también respecto al género antológico Galíndez resulta un precursor de los vanguardistas sin serlo del todo. Precursor, por un lado, por haber ensayado ya las típicas estratagemas para posicionarse en el campo cultural, pero sin serlo de todo, por otro, por la discrepancia entre su propia visión de la modernidad literaria y la de los vanguardistas, interesados en inaugurar una nueva época, tal y como lo indicaba Guillermo de Torres ya en su reseña, al separar los “veinte años” anteriores de la poesía de los últimos “cinco”.

---

<sup>1</sup> Alfonso Reyes, “Teoría de la antología” (1930), en *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruguera, 1986, pp. 149–154.

<sup>2</sup> Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, *La poesía moderna en Cuba (1882–1925)*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando S.A., 1926. Sobre el papel de esta antología, véase Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y Vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 2001, pp. 85–98.

<sup>3</sup> Julio Noé (editor), *Antología de la poesía argentina moderna. 1900–1925*, Buenos Aires, Nosotros, 1926. Un análisis de esta antología la ofrece Anibal Salazar Anglada, “Julio Noé y *La Antología de la poesía argentina moderna* (1926): un punto de inflexión en la práctica antológica en Argentina”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 36, 2007, pp. 171–197. Véase, además, Jerónimo Ledesma: “Cosechas. Sobre tres antologías de la vanguardia”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2009, vol. 7, pp. 705–713.

<sup>4</sup> Guillermo de Torre, “Veinte años + cinco de poesía argentina”, en *La Gaceta Literaria*, Año I, n° 1, enero de 1927, p. 4. El texto se reprodujo también en *Nosotros* n° 213, febrero de 1927, pp. 279–283. En cuanto a la *Gaceta*, desde noviembre de 2011, la revista es de fácil acceso para el público gracias al proyecto de digitalización de *Revistas de la Edad de Plata*, realizado por la Residencia de Estudiantes de Madrid: URL <http://revistas.edaddeplata.org>.

En realidad, *Los raros* de Bartolomé Galíndez, no solo integra una antología poética, sino dos colecciones de poemas: una primera al final de su ensayo sobre “Las nuevas tendencias”, que contiene varios ejemplos de poetas ‘ultraístas’ no argentinos, la mayoría de ellos (con excepción de Paul Morand) de España; y la antología presentada como una parte propia de la revista que, al contrario de la anterior, reúne sobre todo a poetas argentinos residentes en Buenos Aires. Esto indica, a primera vista, la intención de Galíndez de prolongar la corriente del Ultra hacia América Latina, creando una filiación local entre los poetas afines, que representarían la modernidad literaria en el campo de Buenos Aires. Sin embargo, la relación entre ambas colecciones poéticas es más ambivalente, pues la primera no constituye en sí un modelo completamente positivo, ya que en la presentación de los ejemplos del ultraísmo europeo, Galíndez diferencia entre los que le parecen logrados (Pedro Raida, Rogelio Buendía, Isaac del Vando-Villar, Rafael Cansinos Assens y Claudio de la Torre), y otros que considera fallidos, como es el caso de Pedro Garfias, a quien Galíndez considera “dieciocheco” a pesar de la afinidad con el mundo técnico que demuestra en su “Nocturno”. Precisamente esta afinidad con la tecnología parece molestarle también en otros ultraístas (entre ellos, también Guillermo de Torre). Se podría decir que los primeros ejemplos le sirven para delimitar una tendencia ‘positiva’ del ultraísmo como ultramodernismo que continúa la modernidad simbolista, de otra más espectacular y vanguardista dentro del grupo sevillano, que, a finales de 1919, aún no se había decidido claramente por la estrategia rupturista. La antología propiamente dicha, que aparece después del ensayo, intenta, por lo tanto, prolongar la continuidad del ultramodernismo y trasladar únicamente esta línea a Buenos Aires. De los poetas porteños reunidos por Galíndez algunos son prácticamente desconocidos hoy en día (al menos el editor los desconoce),<sup>5</sup> como es el caso de Martín de Berutti, Atilio García y Mellid o Athol de Páros (con seguridad un seudónimo). Los más conocidos, como Amado Villar, Emiliano Lascano “Vizconde” de Tegui o Ezequiel Martínez Estrada, sin embargo, no figuran entre los autores que Guillermo de Torre considera representantes de la vanguardia en la mencionada crítica a la antología de la poesía argentina, ni tampoco figurarán en el círculo de los ultraístas argentinos formado por Borges. La mayoría exhibe ya en los títulos su adhesión a las temáticas e ideales típicos del modernismo, como “Pureza” (Felipe Hidalgo) o “Los palacios encantados” (Atilio García y Mellid), y abundan, como diría Borges en su proclama, los “cachivaches ornamentales”.

Es evidente que el intento de Galíndez de establecer una filiación ultramodernista no tuvo fortuna. Pero no por eso deja de tener importancia como prueba histórica de lo que fue la visión de la literatura y sus posibilidades en el panorama del confuso posmodernismo, antes de su reorganización por la vanguardia.

---

<sup>5</sup> No figuran tampoco entre los colaboradores o los autores reseñados por la revista *Nosotros*, verdadero repertorio de la literatura de esta época.

## **Imágenes**

## PAX

*A José Gómez Pinto.*

*Vencedores de la muerte de distintos colores  
—blancos, amarillos, negros, encarnados, —  
con banderas de estrellas con banderas de sol  
en París han triunfado como si fuesen dioses,  
¡Oh Francia heroica, bajo el Arco del Triunfo  
ha desfilado sonriente la justicia de Dios!*

*¡Músicas, lluvias de flores, gritos de alegría!...  
Una niña de Alsacia y otra de Lorena  
recitan unos versos que no dejan oír;  
De rosas y de lises entregan un bouquet  
con un beso patriótico a Papá Loubet.*

*¡Con el purpúreo de la sangre vertida  
volverán a granar las doradas espigas  
y las nuevas ideas cambiarán la vida!*

*No rindamos más culto al terrible Moloch,  
nada de gestos fieros ni bélicos ruidos.  
No queremos más símbolos que perpetuen infamias.  
Ha sonado la hora de amarse como hermanos.  
Con el sudario de Cristo enjuaguemos nuestras lágrimas.*

*Y porque sea, oh hermanos, la Era que comienza  
una era de justicia y un camino de luz,  
ofrendo este canto, a quien por salvarnos, murió en una Cruz.*

ISAAC DEL VANDO VILLAR.

Sevilla.

## ROSA MISTICA

*Era ella  
Y nadie lo sabia  
Pero cuando pasaba  
los árboles se arrodillaban  
Anidaba en sus ojos  
el Ave Maria  
Y en su cabellera  
se trenzaban las letanias  
Era ella  
Era ella  
Me desmayé en sus manos  
como una hoja muerta  
Sus manos ojivales  
que daban de comer a las estrellas  
Por el aire volaban  
romanzas sin sonido  
Y en su almohada de pasos  
me quedé dormido.*

Sevilla.

GERARDO DIEGO.

## EL CISNE

*El cisne del lago navega y navega  
Bañado en la casta dulzura lunar  
Y finge a lo lejos un ánfora griega  
De nácar y nieve y espuma de mar.  
Su pico sangriento, sus alas de seda,  
Son dos avatares de cálido amor:  
Su pico es la boca sedienta de Leda,  
Sus alas los brazos del lúbrico ardor.*

*El va por las aguas radioso, armonioso;  
Radioso en su peplo de cándida huri,  
Y rítmico al vasto pentágrama undoso  
Por do sinfoniza la gama del sí.*

*¡Oh cisne doliente, sensual y divino;  
Doliente de un sueño divino y sensual,  
Que bordas de Nuestro Señor en el lino  
Celeste del lago, su blanca inicial.*

*¿Qué sinos, saudades, sentires y sueños  
Anuncia en la S tu cuello gentil?*

*¿Qué encantos, enconos, esperas y empeños  
Tu estela de lirios de plata y marfil?*

*¡Oh cisne que finges un ánfora griega  
De nácar y nieve y espuma de mar,  
Navega, navega, navega y navega  
Bañado en la casta dulzura lunar.*

MARTÍN DE BERUTTI.

Buenos Aires.

---

### LOS PALACIOS ENCANTADOS

*Un soplo del Partenón  
me trajo un ala de helenismo,  
y tuve tres alas en mi corazón  
y tres luceros de mi propio abismo...*

*Y en los «palacios encantados»  
de mis jardines interiores  
hubo silencios deshojados  
como una lluvia de flores...*

*Sobre mi copa florecida  
cuando bebe mi labio deja,  
una ilusión que cobra vida  
para volar como una abeja...*

*Desde el Oriente fabuloso  
me han llegado tres dromedarios  
con el cargamento misterioso  
de sus senderos solitarios...*

*Y mis palacios interiores  
les franquearon sus portales,  
y hubo un vuelo de ruiñeñores  
bajo los arcos triunfales...*

*La caravana me traía  
cuanto el Asia y Africa dan...  
(Entre los dromedarios venía  
un elefante blanco de Sían)*

*Y en mis «palacios encantados»  
fueron dejando sus tesoros,  
y los ruiñeñores dorados  
dieron sus cantos sonoros...*

*El blanco vino de Teutonia  
llenó el cristal de mi copa,  
y los olivos de Jonia  
coronaron a la tropa*

*Rítmica de mi verso,  
y al posar mi labio fino  
sobre el vaso, un Universo  
desbordó el blanco vino.*

*Desde los pies nevados  
de la luna, una oportuna  
nieve, a mis «encantados  
palacios» llenó de luna.*

*Y de esa nieve divina  
de esperanza y de ilusión,  
como una copa argentina  
se llenó mi corazón...*

*Todo llena de armonía  
a mis «palacios encantados»,  
mientras dan su poesía  
mis ruiseñores dorados...*

*Gimen los arcos triunfales  
de mi emoción,  
y se agitan los portales  
del parque del corazón...*

*Mis ruiseñores ducales  
cansados de su rincón,  
quieren abrir los portales  
del parque del corazón...*

*(¡Oh, los parques interiores,  
sin una luz infinita,  
donde lloran los ruiseñores  
de un alma cosmopolita!...)*

*Paso. Bajo una lluvia de flores  
—astros despetalados—,  
vuelan ya los ruiseñores  
de mis «palacios encantados».*

ATILIO GARCÍA Y MELLID.

Buenos Aires.

---

VERSOS DE PRIMAVERA

*Primavera y pomas olorosas.  
He aquí una satisfacción humana:  
Sentir el frescor de las higueras  
y tener las manos llenas de rosas.*

*Mujeres de los bosques floridos  
coronad de ramas  
al viajero que llega;  
dadle agua con vuestras manos  
y con los ojos, olvidos.*

*Alma, sensación de ser todo,  
carne, sensación de ser nada.  
Cante la primavera diáfana*

*en la nieve del lirio,  
en la sangre de la granada.*

*Mujeres de los bosques floridos,  
coronad al viajero que llega.  
Bajo las estrellas,  
cuidad sus pies heridos.*

ATHOL DE PÁROS.

Buenos Aires.

---

HUERTO MATUTINO

*¡Buena la mañana  
que quedó dormida,  
que se ahogó en la fuente  
como una suicida!*

*En la tierra apenas  
se siente el ruido  
del andar de amantes  
que no tienen nido.*

*Sol en las estatuas  
sol en los canteros,  
sol en las espaldas  
de los jardineros.*

*Los labios amantes,  
cual los peregrinos,*

*Piden solamente  
¡sombra en los caminos,  
sombra en los caminos!*

EMILIO LASCANO TEGUI.

*Buenos Aires.*

---

PRESAGIO

*Pasa el cadáver de la luna.  
Susurra el moribundo viento  
su absurda confesión: Final palabra  
dicha al oído del Misterio atento.*

*Un árbol, fraile negro,  
se inclina levemente... Escucha.  
Confidencia lejana:  
Sé que una voz sin voz angustiada me nombra.*

*(El fraile negro intenta una señal macabra  
que se alarga en la sombra...)*

---

ABSTRACCION

*La pira del alma transformada  
en lo esencial, humo sutil,  
asciende en voluptas amplias,  
domina el principio y el fin.*

*Envuelve todo niebla vaga,  
pierden las cosas su perfil  
y de nuevo espiritualizadas  
su esencia, el caos, está en mí.*

AVISO:

*(En esta matriz de la Nada  
se está engendrando el porvenir;  
mi comprensión amplificada  
es sólo un grito zahorí).*

AMADO VILLAR.

Buenos Aires.

---

FUERZA

*¡Gloria al músculo que impulsa el arado,  
a Ceres que dora los campos fecundos,  
al sol que madura las pomos!*

*El músculo, moneda de los fuertes, es pródigo;  
guía las hélices en los mundos  
y las hélices en los espacios.*

*Es una horizontal tendida hacia las montañas.  
A su contacto crepitan las máquinas  
las calderas se llenan de sudor,  
las ruedas muerden los rieles,  
y la distancia queda a las espaldas del hombre.*

*La fuerza del músculo llega al espíritu,  
y éste hace que las venas se hinchen;*

*la energía salta a los ojos,  
la ambición tiembla en los labios,  
el tórax se levanta,  
y los dínamos, como dos manos, baten palmas!*

FELIPE HIDALGO.

Buenos Aires.

#### EL MAL COMPRENDIDO ULTRAISMO

*Desgraciadamente para el Arte hay personas que se rien en sus narices, alvidando que la nariz de Cyrano de Bergerac puede dejarlos tuertos... Se pretende así, hacer modernismo. Non, señores; eso es hacer piruetas de Frank Brown, eso non es modernismo: es humorismo.*

*El Director de LOS RAROS, que cuando no usa aspirina a base de ácido ortooxibenzólico, se viste con el frac verde de Pio Cera, ha escrito mientras tomaba el chocolate con bizcochos Canale, estas «notables poesías», lo más grandioso y moderno-futurista que se haya escrito hasta 1920. De más está decir que el doctor Cabred y otros médicos del Hotel de Vieytes, le han enviado efusivas felicitaciones...*

#### NOCHE

La ciudad fuma; — por sus chimeneas, narices de ladrillo inglés, — arroja humo de vegueros de quebracho. — Un poco resfriadas algunas, — se limpian con los pañuelos de las nubes. — Otras nubes como franelas, — lustran los botones de oro de la casaca del chambelán «Osa Menor». — Un campanario como un taco de billar — quiere hacer carambola con las «Tres Marías».

Hace dos días, una estrella indigestada de tanto fósforo y azufre, — tomó un metro cúbico de aceite castor, — y entonces se formó un cometa...

La luna es un pastel de cucuyos. — A la parte Este del cielo le ha salido una erupción cutánea: ya vendrá el médico Sol que se ha ido a almorzar, — a curarlo con albayalde.

En cambio la parte Sur está rompiendo huevos y preparando yemas, — para hacerle un còktel al padre Júpiter...

## DIA

La ciudad ha dejado su levita negra de noche — y se ha puesto su guardapolvo blanco de farmacéutico. — La lengua del trolley de un tranvía, — va saboreando los macarrones del cable.

Con la noche, el alfa, barba de la quinta, se ha llenado de rocío; — ya vendrá la buena, la buena navaja de la guadaña a afeitarla.

El fonógrafo de las calles empezó a dar vueltas su disco. — La platea de las veredas se ha llenado de vendedores: — unos venden tumores de árboles y, otros, gritos sin precio.

He recibido un radiotelegrama de la luna: — está buena, aunque con un poco de jaqueca.

En un aeroplano de 1.000.000 H. P., — le envié algunos sellos de aspirina.

Flammarión es un mentiroso.

1919.

PIO CERA.

## LAMENTACION

Verdaderamente, en verdad de realidad, ¡cuán lejanas están las épocas, abandonadas sin tutela a una generación petulante y siniestra, las épocas floridas de los bíblicos rapsodas!

No solamente los habitantes, malos o malvados, que perturbaron los formidables designios; no solamente las leyes con que legislan su existencia sombría, la multiplicación de los seres, matematizada, artificializada; la utilización de las cosas y de las fuerzas y de la personalidad; sino las mismas cosas, las mismas fuerzas, las mismas conciencias colectivas, y las individuales, madres y raíces, han modificado hasta geológicamente la tierra, y este bárbico planeta, agobiado por una atmósfera humana, asfixiante para el sano pulmón, y por el peso de millares de millones de hombres que viven empotrados, incrustados, en la humanidad que constituye la humanidad permanente — con alguna analogía al arquetipo esencial, — parece como que estuviera próximo a violentar su órbita, y a rodar por el vacío, al son de una trompeta milagrosa.

¡Épocas floridas de los profetas fuertes!

Arcades consultores de los genios adictos; Triptolemos sanos y Cincinatos respetuosos de la vida; prolificadores de la entraña perenne; pitagóricos pastores que, al compás de la música de flauta de cilindros sonoros, veían danzar los astros, regulando el ritmo melodioso al ritmo sideral; habitantes rudimentarios; patriarcas de las barbas lunares; Ruth y todas las demás, rubias y morenas,

hijas de las primitivas familias; guerreros alejandrinos y argonautas; y vosotros, coronados de mirtos y rosas y de laurel, poetas y filósofos, hijos de Dios!

¡Epocas floridas del salmista regio: psalterio y frescor de viña, piedra y piedra, campo y sol. Y mar!

Lejanos de los días loables, no sólo en otros tiempos, sino en otro mundo, henos aquí, reflexivos y activos, complicados en la conspiración del padre contra el hijo, del esposo contra la esposa y del hermano contra el hermano, esperando el advenimiento del hombre diminuto, braxibio, receloso e impersonal presentado por Nietzsche, el evangelista satánico; henos fraguando un arma rebelde, subordinando los elementos, cíclopes y demiurgos; henos Adanes prolongados en la prolongación del castigo, extranjeros y falsos profetas!...

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA.

Buenos Aires.

---

## EXPOSICION ANUAL DEL LIBRO

Todos los años, se realizan dos exposiciones pictóricas: una, el "Salón de los acuarelistas", otra el "Salón Anual". Los libros solamente desfilan por las redacciones, y pasan a los estantes de las bibliotecas.

Podría decirsenos que se exhiben; pero, ¿y la ventaja de las exposiciones particulares de los pintores?

**IV**  
**Los proyectos culturales**

Bartolomé Galíndez finaliza su revista de orientación futurista anunciando futuros proyectos culturales que demuestran su voluntad de emprender una labor cultural de más largo alcance. En esta publicación, que vendría a ser como la obra inaugural, propone tres innovaciones para fomentar las letras modernas en su ciudad natal:

- a) una exposición anual de libros análoga a las exposiciones anuales de obras pictóricas ya existentes
- b) una oficina de depósito y canje internacional para fomentar “el intercambio literario, tan necesario para el desarrollo amistoso y el acercamiento intelectual de esta nación con las demás naciones de la América hispano-latino-sajona” (p. 62)
- c) una “casa de descanso mental para escritores pobres” con la que Galíndez quiere remediar los males de la vida moderna y su ritmo desenfrenado; esa aceleración que experimentaba la mente en el umbral del siglo la hacía padecer de neurastenia, una enfermedad que se convirtió en una especie de síntoma cultural generalizado (al menos en el discurso público, donde la preocupación por los nervios fue un tema permanente)

Pero todos estos proyectos no pasaron de ser meras ideas y nunca llegarían a realizarse. La red intelectual y los medios financieros necesarios estaban fuera del alcance de Galíndez. Los “dioses tutelares” no aparecieron por ningún “pequeño hotelito” (p. 64) para ampararlo a él y a otros pobres literatos, con lo que sus ambiciones quedaron frustradas y el camino futuro y orientador que pretendía trazar en *Los Raros* resultó, al final, un callejón sin salida.

## **Imágenes**

LOS RAROS, realizará a no mediar circunstancias en contra, y a permitírsele el concurso de los autores, desde 1920, la EXPOSICION ANUAL DEL LIBRO, a la que podrían concurrir los escritores radicados en el país. Se tratará de poder ofrecer a las mejores obras un buen número de premios, probablemente donados por casas de comercio, diarios y revistas, argentinos.

Oportunamente lanzaremos la invitación.

---

OFICINA DE DEPOSITO Y CANJE  
INTERNACIONAL DE «LOS RAROS»

El intercambio literario, tan necesario para el desarrollo amistoso y el acercamiento intelectual de esta nación con las demás naciones de América hispano-latino-sajona, no es un hecho. La Argentina, Buenos Aires en especial, carece de una Oficina de Canje Internacional, la cual está bien constituída en la República de Costa Rica, a pesar de ser esta república muchas veces más pequeña que la nuestra.

«LOS RAROS» constituye esa Oficina en Buenos Aires, ofreciendo a los autores jóvenes argentinos, la oportunidad de salir de los límites de Buenos Aires y hacer conocer por ende, sus escritos en nuestras provincias, América del Sud, Central y del Norte, y en España, Francia y Portugal.

Los autores de libros nuevos que deseen hacer llegar sus libros a intelectuales, diarios y revistas extranjeros, pueden dirigir la cantidad de ejemplares que deseen, adjuntando estampillas para franqueo certificado, a la OFICINA DE DEPOSITO Y CANJE DE «LOS RAROS», Balcarce 173, Buenos Aires.

Oportunamente se les enviará el intercambio.

---

CASA DE DESCANSO MENTAL  
PARA ESCRITORES POBRES

No hace mucho, un conocido médico decía a una de las personas de esta casa, que los escritores deberían escribir tres meses y descansar otros tres meses. Nuestro compañero de tareas, acostumbrado a hacerlo todo el año sin descanso, se sonrió y le consultó sobre este tópico: ¿Hipofos? ¿Sosa? ¿Hierro? ¿Manganeso? ¿Fitina? ¿Estricnina? ¿Genciana?... — Campo, amigo mío. Descanso, campo...

Por desgracia los escritores conocemos tan poco el campo! Una mano para la pluma y la otra dedicándola al libro que leemos, estamos atados a la biblioteca y a la mesa de trabajo. Empiezan los primeros síntomas, los insomnios, las palpitaciones, los fosfatos que se escapan de cuatro a cinco gramos por día y, por último, la debilidad cerebral que postra a Vargas, que ha postrado a Pérez Galdós, que ha llevado a jóvenes estudiosos a casas de salud. Entonces empiezan los calmantes; a los calmantes siguen los excitantes, la morfina, el bromuro, el alcohol el anhidrooximethelenfosfato de cal, y la vida se hace desgraciada, si una gran voluntad no vence, si el sistema nervioso no reacciona. Hamlet aparece. Por otro lado, pasa la Caravana de los vencidos: Verlaine, De Quincey, Rimbaud, Musset, Poe, Nerval, Baudélaire, Chopín, Wilde

y con ellos, diez, cien, mil. Los vicios muerden la carne. El opio, los clorales, la cafeína clavan sus uñas. Y los infelices van cayendo uno a uno. Este, en mitad de una calle, como Poe; aquél, loco, como Rollinat; aquel otro sifilítico, como Verlaine; aquél baciloso, como Chopín; bajo aquél, sodomita, como Oscar Wilde.

Se hace necesario, indispensable, constituir en la Argentina un lugar de recreo, de salud, de descanso, de reconstitución física y mental. Estamos seguros de que a ello contribuirán muchos hombres pudientes, de que los diarios generosamente prestarán sus columnas y se harán eco, de que todo artista lo apoyaría. Un pequeño hotelito edificado en Sierras de Córdoba, en los valles de los Andes, un pequeño hotelito de diez habitaciones bastarían. Su costo no puede exceder a la suma de veinte mil pesos, cantidad fácil de alcanzar por medio de beneficios, donaciones, contribuciones directas, ya por ayuda oficial. En él deben abundar toda clase de deportes sanos y útiles, materiales de gimnasia para ejercicios físicos higiénicos que organicen el equilibrio celular, den energías a todo el organismo vistiendo de vigor, como quien cambia de traje, a los cuerpos cansados. Naturalmente, y es fácil explicarse, que faltar debe la biblioteca.

La permanencia de los huéspedes en él podría turnarse, ya sea en cantidad de quince, treinta o sesenta días, fijando un *máximum* de días. En fin, eso requiere una gobernación apta.

Bueno, bueno; esto es muy noble, muy sincero, muy necesario. ¿Dejará de ser un sueño? Quiéranlo los Dioses tutelares. Ojalá algún día podamos, hermanos pobres, ser propietarios de una casa en tierra sana y poseedores, así, de una nueva vida!

---

## Bibliografía

- Alcalá, May Lorenzo, *La esquiva huella del futurismo en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Patricia Rizzo, 2009.
- Alemaný Bay, Carmen, *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.
- Anderson, Andrew A., "Futurism and Spanish Literature in the Context of the Historical Avant-Garde", en Berghaus, Günter (editor), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin/New York, de Gruyter, 2000.
- Ardissonne, Elena y Salvador, Nélica, *Bibliografía de la revista Nosotros 1907-1943*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- Arp, Hans y Lissitzky, El, *Die Kunstismen – Les ismes de l'art – The ismes of art*, Erlenbach/ Zürich, Rentsch, 1925 (reproducción facsimilar 1990).
- Artundo, Patricia M., *Norah Borges. Obras 1923-1961*, Buenos Aires, Art House, 1990.
- Artundo, Patricia M., "El futurismo de Juan Más y Pi: una tendencia de vida", *Hispanamérica. Revista de Literatura*, nº 104, 2006, pp. 49-57.
- Artundo, Patricia M., "El futurismo en Buenos Aires: 1909–1914", *Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones. Europa/ Latinoamérica*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"/ Facultad de Filosofía y Letras, 1999 (CD-Room).
- Artundo, Patricia M., *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (editores), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart, Metzler, 1995.
- Bajarlía, Juan Jacobo, *La polémica Reverdy-Huidobro: origen del ultraísmo*, pref. De Fernand Verhesen, Buenos Aires, Ed. Devenir, 1964.
- Barrera López, José María, *El ultraísmo de Sevilla (Historia y textos)*. 2 vols, Sevilla, Alfar, 1987.
- Berg, Walter Bruno / Schäffauer, Klaus / Schäffauer, Markus (editores), *Oralidad y argentinidad: estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Tübingen, Narr, 1997.
- Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España 1907–1936*, Madrid, Alianza, 2007.
- Borges, Jorge Luis, "Las coplas acriolladas", *Nosotros*, nº 200-201, 1926.
- Borges, Jorge Luis, "Ultraísmo", *Nosotros*, nº 151, diciembre de 1921. Reproducido en *Textos recobrados, 1919-1929*, Barcelona, Emecé, 2002, pp. 126-131.
- Borges, Jorge Luis, *Vertical*, Madrid, Reflector, 1920.
- Bourdieu, Pierre, "Le champ littéraire", *Actes de la Recherche en sciences sociales*, nº 89, 1991, pp. 3-46.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Cansinos Sáenz, Rafael [1921], *El Movimiento V.P.* Prólogo de Juan Manuel Bonet, Madrid, Viamonte, 1998.
- Cansinos-Assens, "Los poetas del 'Ultra'", *Cervantes*, junio de 1919, pp. 84-86.
- Cohen, Milton A., "The Futurist Exhibition of 1912. A Model of Prewar Modernism", *The European Studies Journal*, vol. 12, nº 2, pp. 1-31, 1995.

- Collazos, Oscar, *Los Vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, Ediciones 62, 1977.
- Croce, Marcela (compiladora), *Polémicas intelectuales en América Latina. Del "meridiano intelectual" al caso Padilla (1927-1971)*, Buenos Aires, Simurg, 2006.
- Darío, Rubén, "Marinetti y el Futurismo", *Poesía*, vol. 5, n° 3-6, 1909.
- Delgado, Verónica, *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias (1896-1913)*, La Plata, Edulp, 2010.
- Ehrlicher, Hanno, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin, Akademie Verlag, 2001.
- Einstein, Carl, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weißen Bücher, 1915.
- Garcés, Julián, "Bartolomé Galíndez", *Revista de Historia de América*, n° 48, 1959.
- García de la Concha, Víctor, "La generación unipersonal de Gómez de la Serna", *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 3, n° 1-2, 1977, pp. 63-86.
- Giménez Caballero, Ernesto, Guillermo de Torre y otros, "Campeonato para un meridiano intelectual", *Gaceta Literaria*, n° 17, 1 de septiembre de 1927.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Ismos*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1943.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Norah Borges*, Buenos Aires, Ed. Losada 1945.
- Gullón, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- Hardison, O. B. Jr., "Dada, the Poetry of Nothing, and the Modern World", *Sewanee-Review*, vol. 92, n° 3, 1984, pp. 372-396.
- Hinz, Manfred, "Bibliographie der Manifeste des Secondo Futurismo", en Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (editores), "*Die ganze Welt ist eine Manifestation*". *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, pp. 310-325.
- Horányi, Mátyás (coordinador), *Pensamiento y literatura en América Latina*. Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Budapest, Departamento de Español de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest, 1982.
- Hubert van den Berg, "Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifestes", en Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (editores), "*Die ganze Welt ist eine Manifestation*". *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, pp. 58-80.
- Huidobro, Vicente, *El futurismo*, Santiago de Chile, Imprenta Chile, 1914.
- Huidobro, Vicente, *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre. 1918-1947*. Ed. de Gabriele Morelli con la colaboración de Carlos García, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.
- Ilie, Paul (editor), *Documents of the Spanish Vanguard*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969.
- Isnenghi, Mario, *Il mito della grande guerra da Marinettia Malaparte*, Roma/Bari, Laterza 1973.
- Lastra, Pedro, "Sobre la revista *Creación*", *Revista Iberoamericana*, n° 106-107, pp. 175-181.
- Ledesma, Jerónimo, "Cosechas. Sobre tres antologías de la vanguardia (1926-1927)", en Manzoni, Celina (directora del volumen), Jitrik, Noé (director), *Rupturas. Historia crítica de la literatura argentina*. vol. 7, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 705-713.

- Lindstrom, Naomi, "Xul Solar: Star-spangler of languages", *Review (Center for Inter-American-Relations: Literature and Arts of the Americas)*, n° 25–26, 1980, pp. 117–121.
- Lista, Giovanni, *Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents*, Lausanne, L'âged'homme, 1973.
- Litvak, Lily, "Alomar and Marinetti: Catalan and Italian Futurism", en *Revue de Langues Vivantes*, vol. 38, n° 6, 1972, pp. 585–603.
- Lizaso, Félix y Fernández de Castro, José Antonio, *La poesía moderna en Cuba (1882–1925)*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando S.A., 1926.
- López, María Pía, *Lugones: entre la aventura y la Cruzada*, Buenos Aires, Colihue, 2004.
- Manzoni, Celina, *Un dilema cubano. Nacionalismo y Vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 2001.
- Marinetti, Filippo, *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du futurisme*, Milano, Éditions de "Poesia", 1909.
- Marinetti, Filippo, "Movimiento intelectual: El Futurismo", *Prometeo* n° 6, abril de 1909, pp. 90-96.
- Más y Pi, Juan, "Una tendencia de arte y vida: notas sobre el futurismo", *Renacimiento*, vol. 1, n° 3, 1909.
- Más y Pi, Juan, "Una tendencia de vida: El futurismo", *Hispanamérica. Revista de Literatura*, n° 104, 2006.
- Mas, Ricard (editor), *Dossier Marinetti*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1994.
- Mazzei, Ángel, *El modernismo en la Argentina. La poesía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ciordia, 1962.
- Mitchell, Bonner (editor), *Les manifestes littéraires de la belle époque, 1886–1914: Anthologie critique*, Paris, Seghers, 1966.
- Müller-Bergh, Klaus y Mendoça Teles, Gilberto (editores), *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo V: Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- Olea Franco, Rafael, *El otro Borges, el primer Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- Otelli y Gasset, "A un meridiano encontrao en una fiambreira", *Martín Fierro*, n° 42, 1927.
- Osorio Tejada, Nelson (editor), *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho, 1988.
- Prieto, Adolfo, "Una curiosa 'Revista de Orientación futurista'", *Boletín de literaturas hispánicas*, n° 3, 1961.
- Reyes, Alfonso [1930], "Teoría de la antología", en *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruquera, 1986, pp. 149–154.
- Rhodes, Colin, *Primitivism and modern art*, London, Thames & Hudson, 1994.
- Roche-Pézar, Fanette, *L'aventure futuriste 1909–1916*, Roma, École française de Rome, 1983.
- Rolland, Denis, *La crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine. Culture, politique et identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.
- Saítta, Silvia, "Entre la política y el arte: Marinetti en Buenos Aires", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 539–540, pp- 161-169, 1995.

- Salaris, Claudia, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- Salaris, Claudia, *Bibliografía del futurismo*, Roma, Biblioteca del Vascello, 1988.
- Salaris, Claudia, *Marinetti editore*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Salazar Anglada, Aníbal, “Julio Noé y *La Antología de la poesía argentina moderna* (1926): un punto de inflexión en la práctica antológica en Argentina”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 36, 2007, pp. 171–197.
- Sansone, Guisepppe E., “Gabriel Alomar e il futurismo italià”, en *Actes del IV Colloqui Internacional de Lengua i Literatura Catalanes*, Montserrat, Publicaciones de L'Abadia de Montserrat, 1977
- Schnapp, Jeffrey / Castro Rocha, João Cezar de, “Brazilian Velocities: On Marinetti's 1926 Trip to South America”, *South Central Review* vol.13, nº 2–3, 1996, pp. 47–64.
- Schultz, Ulrich, *Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*, Gießen, Anabas, 1995.
- Schulz, Joachim, *Literarische Manifeste der “Belle époque”, Frankreich 1886–1909. Versuch einer Gattungsbestimmung*, Frankfurt a. M./ Bern, Lang, 1981.
- Schwartz, Jorge (editor), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Scrimaglio, Marta, *Literatura argentina de vanguardia (1920–1930)*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1974.
- Solares-Larrave, Francisco, “Hacia un panteón alterno: las estrategias críticas de Rubén Darío en *Los raros*”, *Crítica Hispánica*, vol. 27, nº 2, 2005.
- Sosnowski, Saúl (editor), *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*, Madrid/ Buenos Aires, Alianza, 1999.
- Sosnowski, Saúl (editor), *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.
- Soublette, Henrique, “El futurismo italiano y nuestro modernismo naturalista”, *El Cojo Ilustrado*, nº 418, 1909.
- Tettini, Filippo, “Analisi testuale del primo manifesto futurista”, en *Marinetti futurista. Inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica a cura di “Es.”*, Napoli, Guida, 1977.
- Torre, Guillermo de, “El movimiento ultraísta español”, *Cosmópolis*, nº 23, 1920.
- Torre, Guillermo de, “El nuevo espíritu cosmopolita”, *Nosotros*, nº 193, 1925.
- Torre, Guillermo de, “Veinte años + cinco de poesía argentina”, en *La Gaceta Literaria*, Año I, nº 1, enero de 1927.
- Torre, Guillermo de, *Manifiesto Ultraísta Vertical*, Grecia, nº 50, 1920.
- Videla, Gloria [1963], *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (editor), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*, Frankfurt a. M., Vervuert, 1991.
- Zanetti, Susana, “Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*” en Susana Zanetti (coordinadora), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, pp. 9–59.

## **Nota sobre el editor**

Hanno Ehrlicher es Profesor Titular de Literaturas Iberorrománicas en la Universidad de Augsburgo, Alemania. Se ha doctorado en la Universidad Libre de Berlín con un trabajo sobre prácticas manifestantistas y retórica de la violencia en las vanguardias europeas (*Die Kunst der Zerstörung*, Berlín, Akademie Verlag 2001) y publicado desde entonces numerosos artículos. Actualmente está realizando un proyecto sobre cambios culturales y mediáticos en revistas de la modernidad dentro del área cultural hispanohablante.