

# Evolución del manifiesto literario de vanguardias hispanoamericanas: Del desapego al compromiso

Carlos Pacheco  
The University of Arizona

Suelen establecerse conexiones, puntos de encuentro entre un autor de la vanguardia y otro, entre un “ismo” y otro, a través de factores comunes en sus poéticas. En el estudio de otras épocas de la literatura se utilizan comúnmente versos o pasajes narrativos que ilustran las semejanzas entre los dos elementos. Pero al hablar de la vanguardia, los manifiestos pueden ser más reveladores que las producciones poéticas. Por ejemplo, los primeros versos del poema estridentista “Canción desde un aeroplano” pueden parecer tanto surrealistas como creacionistas o ultraístas:

“Estoy a la intemperie  
de todas las estéticas;  
operador siniestro  
de los grandes sistemas,  
tengo las manos  
llenas  
de azules continentes” (Schneider 191).

En cambio, los manifiestos de las vanguardias son en su mayoría, concisos, y luchan por una actualidad, novedad y unicidad. Por supuesto, no existe un manifiesto vanguardista puro, sin influencia inmediata de una fuerza anterior o contemporánea y aún los manifiestos capitales de las vanguardias europeas conservan deudas a otras obras. Pero si los imaginamos a todos encadenados y formando una especie de guía histórica, podremos notar que esta colección de textos al parecer caprichosos y arbitrarios describe el tránsito de una actitud vital hacia otra casi diametralmente opuesta en las mentes de toda una generación de artistas. Ese es el intento de este estudio.

El manifiesto siempre ha sido esencialmente una declaración de las políticas de una persona u organismo. La historia del manifiesto como género retórico se remonta al siglo XVI, cuando se usaba en el contexto del código de caballerías; se sugería como un texto escrito en prosa en el que el caballero “se dirige a todas las personas para librarse a uno mismo de acusaciones [...] de

autoría incierta.” (Somigli 31)<sup>1</sup>. Con los años la diferencia entre “declaración” y “manifiesto” no eran claras: no fue sino hasta 1644 que la *Declaración o manifiesto a los estados y aliados de Hungría* —en el que Georg Rákoczi I, príncipe de Transilvania, justificaba los avances armados de sus tropas en defensa de los protestantes de Hungría— separó la declaración del manifiesto, quedando para éste la fama de “espacio textual en el cual se articula una postura política excéntrica o alternativa a aquella que está en el poder” (Somigli 33).

La fina transición del manifiesto político al manifiesto artístico sucedió con *El manifiesto del Partido Comunista* de Friedrich Engels y Karl Marx, publicado en 1848, utilizando una metáfora central, la del comunismo como un fantasma: “Un espectro acecha Europa. El espectro del comunismo” (Marx 10). Al establecer relaciones de significado entre términos como “burguesía”, “proletariado” y “lucha de clases” con una retórica cuasilírica, logra una concertación única que fue admirada e imitada en prácticamente todos los manifiestos (políticos y artísticos) hasta hoy día (Caws 20): “Que las clases dominantes tiemblen ante la revolución comunista. Los proletarios no tienen otra cosa que perder más que sus cadenas. Y tienen todo un mundo para ganar” (Marx 83)<sup>2</sup>.

La historia del manifiesto es diferente a la de la preceptiva literaria, pero el manifiesto literario es, en esencia, el encuentro de la exhortación del discurso

político con el discurso de la preceptiva aristotélica. Por muchos siglos los textos preceptivos y “artes poéticas” en verso y prosa funcionaban como guías de creación y apreciación artística, pero también como indicadores del estatus cultural de quien o quienes los producían. Hoy se han convertido en valiosos documentos de historiografía literaria y cultural.

Pero los manifiestos —ya no preceptivos ni artes poéticas— estrictamente literarios tuvieron que esperar hasta el siglo XIX. Evolucionaron lentamente a través de los primeros años del simbolismo<sup>3</sup> hasta la aparición de las primeras vanguardias, cuando encontraron su período de prosperidad, y donde el arquetipo del manifiesto de Marx fue sustituido por el de *La fundación y manifiesto del futurismo* (1909) de Filippo Tomassi Marinetti.

Este texto consta de dos partes: la “fundación” describe en una narración corta un vertiginoso paseo en automóvil con el mismo Marinetti y sus amigos como protagonistas. El “Manifiesto” es una enumeración de estatutos que servirán de ejemplo a los vanguardistas de todo el mundo. La irreverencia de la ya legendaria aseveración “Un automóvil de carreras adornado con grandes tuberías como serpientes de aliento explosivo es más bello que la *Victoria de Samotracia*” (Caws 181) establece el molde estético (un elemento clásico comparado ante un elemento icónico<sup>4</sup> de la modernidad) y hace eco inmediato en el manifiesto futurista ruso, llamado *Una*

*bofetada en el rostro del Buen Gusto* y firmado en 1912 por Vladimir Maiakovski, David Burliuk y otros. En éste se lee: “Arrojen a Pushkin, Dostoevski, Tolstoi, etc., etc., por la borda del Navío de la Modernidad” (Caws 230). También resuena en el *Comprimido estridentista* de 1921 con su “Chopin a la silla eléctrica” (Schneider 6), así como en el *Manifiesto amarillo* (1928) de Salvador Dalí, cuando asegura que “Grecia continúa en la precisión numérica del motor de un aeroplano” (Caws 369).

El futurismo giraba en torno de un culto al movimiento “hacia delante”. El cuarto apartado del *Manifiesto* de 1909 señala que “La magnificencia del mundo ha sido enriquecida con una nueva belleza: la belleza de la velocidad” (Caws 187). La renuncia a la linealidad como concepto incluía la renuncia a la historia como acumulación del pasado: “Destruiremos los museos, bibliotecas, academias de todo tipo [...]” (*idem*). Este par de visiones de mundo convergían en una consideración privilegiada de la máquina, elemento de modernidad y progreso constantemente poetizado: “Pensaban que había muerto mi hermoso tiburón [*el automóvil de Marinetti, después de quedar varado en un charco de lodo*], pero una caricia mía bastó para revivirlo, y ahí estaba, vivo de nuevo, corriendo sobre sus poderosas aletas” (Caws 186).

El mexicano Manuel Maples Arce, en su *Comprimido estridentista* en la hoja volante *Actual número 1* de 1921, confiesa su “apasionamiento decisivo por las máquinas

de escribir” y su “amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos” (Schneider 5). Pero también, unas líneas después, niega que el estridentismo sea una simple extensión del futurismo: “Nada de futurismo [...] Hagamos actualismo” (Schneider 10).

Antes del estridentismo mexicano<sup>5</sup> la literatura en español ya había saludado al futurismo con entusiasmo. En 1910 Ramón Gómez de la Serna apenas un año después de la aparición del primer manifiesto futurista, publicó su “Proclama futurista para los españoles” en el periódico *Prometeo*: “¡Terremoto renovador, envigorecedor! ¡Azadones trocados por espadas! ¡Secularización del cementerio! [...] ¡Pasar al galope por encima de las ciudades viejas y los hombres sabios!” (Caws 372).

Y sería España la cuna del movimiento que cifra en sí mismo uno de los nexos principales entre la Europa y la Latinoamérica vanguardista: el ultraísmo. Mary Ann Caws considera al ultraísmo solamente “una reverencia Modernista a las vanguardias” (380); su manifiesto, compuesto en 1918 y publicado en 1921 menciona vagamente la única diferencia entre la poesía ultraísta y el resto de la poesía: “Lo que cambia es la estructura. Cada una de sus innovaciones más esenciales radica en esto: la sensibilidad y el sentimiento serán siempre los mismos. No pretendemos modificar el alma o la naturaleza. Lo que renovamos es el medio de expresión” (381).

En cambio, el creacionismo, gestado

en Chile y París por Vicente Huidobro no sólo cuenta con un poema emblemático, *Altazor* (1931), sino con varios textos a manera de manifiestos y un *Ars Poetica* (1921) en verso. Incluso su *Altazor* contiene un mini-manifiesto creacionista:

“Los verdaderos poemas son incendios[...]

Se debe escribir en una lengua que no sea la materna.

Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte.

Un poema es una cosa que será.

Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.

Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser.

Huye del sublime externo, si no quieres morir aplastado por el viento”<sup>6</sup>. (Huidobro 57)

Futurismo, ultraísmo y creacionismo eran movimientos no sólo apolíticos, sino apolitizantes: aun cuando tomaban prestada la autoridad emanada de la retórica del discurso político, el contenido verdaderamente político de poemas y manifiestos era raro o nulo. Sin embargo, el futurismo en Rusia tomó un vuelco que habría de influenciar las vanguardias latinoamericanas.

Vladimir Maiakovski y otros, en *Bofetada en el rostro del Buen Gusto*, hace desfilar a los grandes escritores románticos y realistas y les da el acostumbrado tratamiento futurista: “Todos los Maxim Gorkis, los Kuprins, Bloks, Sologubs, Remizovs, Averchenkos, Chornis, Kuzmins, Bunins, etc., necesitan sólo una casita cerca del río. Tal es la recompensa que le da el

destino a los sastres” (Caws 230).

Pero este tono meramente literario, estrictamente artístico se convierte solamente tres años más tarde en una transición neta hacia la crítica social en su *Gota de brea* (1915), un “discurso para ser dicho a la primera ocasión conveniente”, en la que se dirige a un público ideal de burgueses temerosos de la muerte en las trincheras de la Gran Guerra:

“Los jóvenes que nos aman no volverán pronto del campo de batalla; pero ustedes, que se han quedado aquí[...] Ustedes, bolsas viejas saturadas de arrugas y de canas, están preocupados por encontrar la manera más suave de abandonar este mundo y no por el destino del arte ruso”. (Caws 233)

Maiakovski encuentra la manera de hacer coincidir su preocupación social con su inquietud por “salvar” el arte ruso pues ve en la juventud que muere en las trincheras “el futuro”.

Para 1921, no sólo la Revolución Mexicana había terminado su fase armada, sino también Rusia estrenaba un gobierno comunista y las ideas prácticas del socialismo se extendían rápidamente, hallando cauce hacia las empobrecidas naciones latinoamericanas.

En el continente americano el estridentismo fue la vanguardia más social en apariencia. Utilizó “un lenguaje de solidaridad con la causa obrera o campesina de México”, pero su defensa de los ideales de cambio social “son producto más del afán de rebeldía y subversión que a una adhesión razonada a los principios y métodos

marxistas” (Schneider 36). Los cuatro manifiestos estridentistas incluyen alguna exclamación populachera que le da un toque único al movimiento, y también alguna referencia a la juventud opuesta a los regímenes anteriores y “momificados”. Maples Arce arguye:

“¿Quién es más sincero? ¿los que no toleramos extrañas influencias y nos depuramos y cristalizamos en el filtro cenestésico (*sic*) de nuestra emoción personalísima o todos esos poderes[...] que sólo tratan de congraciarse con la masa amorfa de un público insuficiente, dictatorial y retardatorio de cretinos oficiosos, académicos fotofóbicos y esquirols traficantes y plenarios?”. (Schneider 9)

Pero el surrealismo fue el movimiento de vanguardia que más evidentemente sufrió este cambio de enfoques hacia lo social. El surrealismo —o más bien André Breton— experimentó esta transformación especialmente después de su visita a México durante 1938. Breton le pidió a Diego Rivera que escribiera junto a él un *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* (1938), pero por una u otra razón terminó escribiéndolo ese mismo año con Lev Trotski, que vivía en la misma casa que Rivera en esos tiempos. La carta-manifiesto proponía la creación de una especie de Federación Internacional en contra de la opresión de los artistas rusos bajo el régimen de Stalin, como una alternativa para que los escritores comunistas pudiesen escribir sin tener que abandonar el comunismo.

Esta completa politización del tema artístico contrasta con el *ars gratia artis* proclamado en los inicios del surrealismo, no sólo por Breton sino también por Antonin Artaud y muchos otros, en la *Declaración de enero 27 de 1925*: “Hemos juntado la palabra *surrealismo* con la palabra *revolución* solamente para mostrar el carácter desinteresado, insubstancial e incluso enteramente desesperado de esta revolución” (Caws 450).

Sin embargo, como los mismos surrealistas señalan en esta *Declaración...*, “somos expertos en la Revuelta” (*idem*); y la diferencia sustancial entre *revuelta* y *revolución* cifra, a final de cuentas, el verdadero carácter “revolucionario” de las vanguardias: estaban interesadas en el caos, la subversión, la superficie primitiva y brutal de las revoluciones sociales, pero no en sus substancias profundas. Los manifiestos de vanguardia, que comenzaron como la justificación de una visión de mundo excéntrica, volvieron poco a poco a la vertiente política de la cual se originó el manifiesto originalmente.

El pintor surrealista chileno Roberto Matta Echaurren da a conocer en 1954 el manifiesto *Sobre la emoción*, en el cual escribe frases reveladoras de este cambio en la sensibilidad no sólo surrealista, sino vanguardista: “La verdadera poesía es profundamente humana. Y el verdadero poeta se obstina a no olvidar que *el hombre* es el centro de todo y que toda desviación hacia acciones anti-humanas debe ser

denunciada” (Caws 493). Nada de esto recuerda la simple aseveración de Tristan Tzara en el *Manifiesto DADA* de 1918: “DADA no significa nada” (Caws 297).

Muchos “manifiestos” muy posteriores a la vanguardia tienen un carácter estrictamente contestatario y se establecen como defensa de un punto de vista humanista y liberal hacia problemáticas sociales —ya raramente exclusivamente literarias o artísticas<sup>7</sup>. Es esta pasión por la causalidad, la que acabó con las vanguardias. El hechizo de la no-representación no pudo durar mucho.

Aun así, Somigli hace notar que el espíritu de las vanguardias se parece al del romanticismo, con la diferencia de que el romanticismo no supo modificar los canales de expresión con los que su mensaje de revuelta y rebeldía podían llegar al auditorio (Somigli 123). El vanguardismo sí lo logró, pero no pudo sostenerse por mucho tiempo.

La trascendencia de este espíritu de rebeldía ha gestado aún después de la muerte canónica de las vanguardias un sinfín de movimientos marginales de “literatura menor” que ven en el vanguardismo una especie de vehículo de expresión y “liberación del espíritu artístico”. De esta manera, son poco conocidos los movimientos de vanguardia tardía, de naturaleza esencialmente efímera y anacrónica. La mayoría son posteriores a los años cincuentas. Nombres como vedrinismo, diepalismo, postumismo, versolibrismo, los sorprendidos<sup>8</sup>, agorismo, poeticismo<sup>9</sup> —de

cierta importancia literaria—, se confunden con vanguardias trasnochadas contemporáneas que aun hoy día funcionan con relativa salud.

Tomo México como muestra de unas pocas: en Ciudad de México C.O.N.C.R.E.T. (Club de OficiNistas Cabrones, Rabiosos, Enojados Todos), en Nuevo León el Colectivo Tres, en Sonora el Ateneo de los Ciegos y el Club Chufa<sup>10</sup>, todos con manifiestos modelados a la antigua, en una retrospectiva idealizadora que no tiene nada que ver con la iconoclasia de sus predecesores y sí con una nostalgia que —contrario a lo que ellos piensan— se podría clasificar como un novísimo neoclasicismo que reafirma el movimiento en espiral que, a final de cuentas, mantiene a la literatura en el movimiento regular que la conserva con vida.



Vinculan a suicida con Club “Chufa”

El pie de foto dice: “En correos de Internet (*sic*) hacen suponer que Dan Sotelo intentó expresar arte-espectáculo callejero.” Fuente: Periódico *Cambio* de Hermosillo, Sonora, México

## Notas

<sup>1</sup> La traducción al español de las citas de Luca Somigli y Mary Ann Caws es mía.

<sup>2</sup> Destaca en Marx la necesidad de terminar el Manifiesto no sólo con una cláusula definitiva en términos lógicos, sino además la de terminar con un aire creativo e interesante, expresado en el binomio “perder / ganar” y en el juego conceptista de “perder” como negativo, pero “perder las cadenas” nulificando la negatividad de la primera mitad de la frase. Este ingenio se contagió a los manifiestos posteriores y la gran mayoría de los redactores de manifiestos intentaban terminar de una manera impresionante y creativa, que en el caso de los vanguardistas, cifrara también la doctrina de su movimiento. Ejemplos de frases finales de manifiestos: Futurista: “Erectos en la cima del mundo, otra vez, lanzamos nuestro reto a las estrellas” (Caws 183). Creacionista: “Ese Fiat Lux que [el poeta] lleva clavado en su lengua” (Huidobro 21). Surrealista: “La existencia está en todas partes” (Caws 221). Y, por supuesto, el estridentista: “¡Viva el mole de guajolote!” (Schneider 104).

<sup>3</sup> Mary Ann Caws menciona como ejemplos de protomanifiestos tanto el prólogo de Oscar Wilde a El retrato de Dorian Grey (1891) como Ten O’Clock (1885) de James Abbot McNeill Whistler, pero hace resaltar ante todos, por su influencia en la literatura posterior, el poema antilineal de Stephan Mallarmé Un coup de Dés (1897).

<sup>4</sup> Cabe anotar que esta iconización fue iniciada precisamente en las vanguardias y se consolidó definitivamente durante los años del pop art norteamericano.

<sup>5</sup> Tan temprano como 1912, la República Dominicana incubaba el “vedrinismo”, bajo la pluma rectora del poeta Vigil Díaz. Sin embargo, su inquietud pareciera ser más de corte modernista tardío que genuinamente vanguardista, como lo muestra este fragmento del preliminar a su poema “Galerías de Pafos” (que se considera el manifiesto de este movimiento): “No he manchado la aristocracia etólia [sic] de mi alma en los muelles de Cartago, ni en los prostíbulos de Bizancio; es que necesito ir a Atenas, a Roma, y pasearme de nuevo por el único camino líquido lírico[...].” (Mateo 31-32).

<sup>6</sup> “...aplastado por un merengue” según una versión publicada en el diario chileno La Nación en 1925 (Huidobro 181).

<sup>7</sup> Mary Ann Caws agrega a su extensa antología de manifiestos literarios algunos que “representan diferentes maneras de combatir o escapar las prisiones del

pensamiento binario —blanco/negro, hombre/mujer, heterosexual/homosexual, americano importado/americano nativo, doméstico/foráneo” (Caws 604).

<sup>8</sup> Todos estos movimientos de vanguardia en República Dominicana son descritos por Andrés L. Mateo en Movimientos literarios de la República Dominicana, ed. Taller, Santo Domingo, 1984.

<sup>9</sup> Este efímero y débil movimiento literario mexicano es analizado apasionadamente por Evodio Escalante en La vanguardia extraviada, UNAM, México, 2003.

<sup>10</sup> El joven escritor Omar Cadena, nacido en Ciudad de México, prepara una antología poética con crítica extensa de los “movimientos” artísticos de 1992 a 2002 en los estados mexicanos de Sonora y Sinaloa.

## Obras citadas

Breton, André y Lev Trotski. “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”, en *Un listón alrededor de una bomba*. México: Embajada de Francia en México e INBA, 1997.

Caws, Mary Ann, editora. *Manifiesto*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.

Escalante, Evodio. *La vanguardia extraviada*. México: UNAM, 2003.

Huidobro, Vicente. *Altazor/Temblor de cielo*, edición de René de Costa. Tercera reimpresión. México: Editorial REI, 1997.

Marx, Karl y Friedrich Engels. *Manifiesto del Partido Comunista*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1990.

Mateo, Andrés L. *Manifiestos literarios de la República Dominicana*. Santo Domingo: Editorial Taller, 1984.

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo: vanguardia literaria en México*. México: UNAM, 1999.

Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.