

Matrices de humo:
Función y naturaleza de los manifiestos vanguardistas en
Latinoamérica y Europa

CHRISTOPHER URIBE

Universidad de Chile

Resumen

El presente artículo discute algunas de las principales problemáticas en torno al estudio de las vanguardias (y al uso mismo del término aglutinador vanguardia), proponiendo el estudio de los manifiestos como una posibilidad de establecer un diálogo entre las vanguardias latinoamericanas y europeas. A través del análisis comparativo de un corpus selecto, se proponen diferencias fundamentales en el uso y constitución de los manifiestos redactados por grupos latinoamericanos de vanguardia, en contraste con aquellos producidos en Europa.

Palabras clave: Manifiestos, Vanguardias, Ultraísmo, Movimiento Antropófago, Amauta

Abstract

This article discusses some of the main problems related to the study of avant-gardes (and the use of the term avant-garde), proposing the study of manifestos as a possibility to establish a dialogue between the Latin American and European avant-gardes. Through the comparative analysis of a selected corpus, this article proposes fundamental differences in the use and constitution of manifestos written by Latin American avant-garde groups, in contrast to those produced in Europe.

Keywords: Manifiesto, Avant-gard, Ultraism, Anthropophagic Movement, Amauta

Recibido el 14 junio 2017 / Aceptado el 02 agosto 2017

1. Palimpsesto: precisiones necesarias para el estudio de las vanguardias

El estudio de la relación entre las vanguardias europeas y latinoamericanas es un área compleja de abordar, puesto que requiere la clarificación y puesta en diálogo de una serie de aristas conflictivas, de no muy fácil traducción debido a la serie de procesos sociales e históricos que confluyeron en el surgimiento de esos movimientos, así como las políticas y estéticas que cada uno de ellos desarrolla. A esto se debe sumar, por otra parte, la existencia de una fuerte producción crítica, que ha capturado y polarizado la lectura de las vanguardias y su producción, dependiendo de los intereses de determinados proyectos de cristalización del presente, que, como destaca Nelson Osorio (1985), no superan “el criterio tradicional que quiere ver en las manifestaciones de la vanguardia de los años 20 sólo un epifenómeno, un eco, una resonancia de las vanguardias europeas” (XXII). Y, aunque una serie de estudios¹ se han propuesto una visión más amplia sobre esta relación, no es de extrañar que (a pesar de su lugar relativamente periférico dentro del proceso de las letras latinoamericanas), las vanguardias sigan siendo interpretadas ora bajo el yugo de una dependencia total (o mayúscula) a los marcos de sentido europeos, ora bajo el yugo de una independencia absoluta y forzosamente unitaria dentro del continente latinoamericano.

Más que condenar la aparente miopía crítica de los investigadores, hay que entender que sus lecturas se enmarcan en la obsesión por la historización de los movimientos artísticos, reconfigurada durante el siglo XX en el seno de la reintegración del arte en el imaginario político y social, que nos llevó a leer la vanguardia (junto a buena parte de la producción literaria) desde tres pilares fundamentales: a) la proposición de un ideario común (o ciertas características similares) supercede a la comprensión y relaciones que los propios movimientos establecen (así como la realidad material en la que se desarrollan); b) la existencia de una serie de afinidades racionales en los movimientos (ya sea entre los miembros o con la tradición del pensamiento occidental), permite explicar racionalmente el accionar de las vanguardias (dentro del marco del pensamiento occidental), expulsando otras posibles formas de comprensión o afinidad (afectiva, esotérica) como principios válidos de intelección; y c) toda traducción y comprensión que las vanguardias ejecutan sobre su presente y el pasado de la tradición (particularmente los conceptos y textos de otros escritores o filósofos), siempre es nítida y no reviste tipo alguno de malicia, traición o equivocación por parte de los miembros de los movimientos.

¹ Confróntense, por ejemplo, los siguientes estudios: Gloria Videla de Rivero, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* (1990); Guillermo Duff, “Huidobro, Pound y Eliot: estudio comparativo de las vanguardias chilena y anglo-americana” (2010); Rodolfo Mata, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia. Tablada, Borges, Vallejo, Andrade* (2003); Francine Masiello, *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia* (1986).

Así, el uso clásico del término vanguardia se concibe como un tenue marco de adhesión para la producción desarrollada en múltiples espacios durante un tiempo determinado, y que si bien no tiene una única fecha válida de origen o cierre entre los investigadores, es considerado como un movimiento estético clausurado ya tras la segunda guerra mundial — o un poco después si tomamos en cuenta el Postismo español (1945-1950)²— tal como señala Jorge Schwartz en la introducción a su compilación crítica de manifiestos *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (1991). Esto implica que las vanguardias conviven con una buena parte de las retóricas y estéticas que emanan de la modernidad —el Postismo es un excelente ejemplo de esto (al igual que la mayoría de los movimientos vanguardistas latinoamericanos: indigenismo, criollismo, novela histórica, ciencia ficción, entre otras)—, muchas veces ubicadas en el centro de la valoración y concepción del arte de sus respectivas épocas, y entre las cuales no parece haber un mayor intercambio o preocupación, salvo por ciertos comentarios de tipo aparentemente afectivo, que son racionalizados como críticas al sistema social abstracto contra el que, se ha de suponer, toda vanguardia llevaba a cabo una guerra silenciosa, y no como instancias de disrupción del modelo de recepción y percepción de la obra artística occidental o alguna otra posibilidad similar. En este sentido, la crítica de acceso más inmediato (escolar, periodística, divulgativa informal), ha preferido ejecutar una democratización forzosa de los imaginarios involucrados, volviendo las vanguardias un espacio nebuloso, que suele adolecer de aquello que Silviano Santiago (2012) criticara como visibilización de lo invisible en “Eça, autor de Madame Bovary”: las continuidades, más no las rupturas. Un caso de ello, acaso el más emblemático, es el doble problema que representan los idiomas al momento de abordar las vanguardias.

Por una parte, y aunque varios de los artistas involucrados en el movimiento de las vanguardias poseían conocimiento de los idiomas más gravitantes en la esfera europea, hay que tener en cuenta que los autores sudamericanos debían traducir tanto las palabras como las ideas que se encontraban detrás de las propuestas vanguardistas céntricas. Ahora, si bien esta traducción no es un fenómeno exclusivo al movimiento vanguardista, como se puede entrever en los textos de Rubén Darío o José Asunción Silva, por nombrar sólo algunos autores, la actitud y reflexión desarrollada por las vanguardias frente al lenguaje vuelven implausible la propuesta de una recepción ingenua, lo que nos obliga a pensar en una serie de dialectos inmigrantes, que conviven con las discusiones internas (estéticas y teóricas) de nuestro continente. Así, el principal problema a la hora de estudiar las vanguardias proviene de la excesiva homologación que se efectúa sobre los imaginarios artísticos y culturales sobre los que cada movimiento se sitúa. El origen de este problema puede rastrearse en las propias consignas de las vanguardias, que al proponer, explícita o implícitamente, una

² Para un estudio y caracterización del Postismo (reducción de Post-surrealismo), cfr. Rafael de Cózar, “Tres jalones a un proceso: Postismo, Introrealismo y A.P.O”, en *Metanoia* (1990), de Carlos Edmundo de Ory.

democratización del arte y del acceso a éste, construyen una dislocación entre la tradición artística histórica y el nuevo orden que su proyecto de tabula rasa intenta llevar a cabo.

Por otra parte, y continuando con la noción de los dialectos inmigrantes, también se debe tomar en consideración la fragmentaria naturaleza de los idiomas dentro de América Latina, donde existe (incluso hasta el día de hoy) una fuerte segmentación entre los hispanohablantes, portugueses, caribeños y hablantes de dialectos e idiomas autóctonos. Ya Pedro Henríquez Ureña (1989) señalaba este problema en su ensayo de 1925, *La Utopía de América*, indicando que existían dos américas dentro de nuestro continente; una adherida a las formas de organización europeas, deudora de su proyecto de progreso, y otra retrasada, que se encontraba alejada del centro-sur del continente. Podríamos decir que, a efectos de las vanguardias, sin embargo, existen (al menos desde la visión parcial que se puede establecer desde la óptica chilena), cuatro divisiones (muy similares a las idiomáticas). En primer lugar, la esfera de los hispanohablantes y la esfera de la producción brasileña (portugués). En general, muy reducido es el conocimiento acerca de esta segunda esfera dentro del mundo de los hablantes del castellano latinoamericano, si bien una serie de estudios de gran calidad han sido producidos en el último tiempo (principalmente de la mano de los mismos brasileños),³ aunque debe indicarse que tales indagaciones no superan la esfera de lo académico —y por tanto tienen una nula incidencia en el lector no especializado—. En segundo lugar, dentro de la esfera de lo hispanohablante se encuentran los proyectos vanguardistas canónicos (usualmente ligados, directa o indirectamente, a los grupos vanguardistas europeos: creacionismo, ultraísmo, producciones en el marco del surrealismo, en el marco del futurismo) y los proyectos anómalos o no canónicos. Estos últimos se encuentran compuestos de dos sub-tipos, a su vez, que son las tentativas individuales, que no logran engarzarse dentro de grupos o formar propiamente una existencia altamente visible en el campo literario (Juan Emar, Felisberto Hernández, Pablo Palacio), y luego los grupos de vanguardia que sí logran establecerse visiblemente en el campo, pero que pertenecen a iteraciones periféricas de la vanguardia europea, usualmente de corte local (aunque no por ello menos significativas). Finalmente, un cuarto grupo se encontraría formado por aquellos miembros de la otra América, es decir, los países que forman parte del Caribe y el norte de América, Centro-América y México incluidos, los cuales desarrollan sus propuestas en una periferia interna, con valoraciones descontextualizadas de ciertos artistas.

Este problema relativo al lenguaje, las relaciones entre los países latinoamericanos y con Europa, a la vez que los diferentes mapas de escisiones ideológicas y culturales entre los

³ Aunque son varios los estudios destacables respecto al tema, recomendamos revisar los siguientes trabajos: José Miguel Wisnik, “Entre erudito e o popular” (2007); Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003); y Silviano Santiago, “Permanência do discurso da tradição no modernismo” (2002).

grupos de vanguardia, produce tal atomización que, en una primera instancia, podría indicarse que la existencia de una vanguardia latinoamericana (entendida como unidad, a la manera del modernismo) no es más que una invención de la academia. Pero, ¿por qué se han amalgamado las diferentes vanguardias, entonces?; ¿por qué si la historia del continente latinoamericano es ostensiblemente diferente de la europea, se propone como un camino viable de acceso la homologación de los movimientos inter-continenciales? Una primera respuesta sería la consciencia acerca de los movimientos europeos y la relación previa existente entre ambos continentes. Por más que existan diferencias entre los grupos vanguardistas, es innegable que las iteraciones europeas existen en el imaginario y la producción discursiva de las vanguardias latinoamericanas. Asimismo, parte importante del sistema cultural contra el que los grupos de nuestro continente deben confrontarse se encuentra conformado por una excesiva devoción a los marcos de sentido propugnados por Europa y la tradición occidental.

No obstante, dudamos que la reacción a lo europeo y las propias sociedades sea lo único que permita amalgamar los disímiles movimientos vanguardistas interna y externamente. Así, las vanguardias latinoamericanas, al igual que las europeas, se suelen amalgamar por la presencia de ciertos elementos estructurantes que se presentan con recurrencia en sus propuestas estéticas y políticas: hacer tabula rasa, la consciencia del lenguaje como un elemento que daba forma y sentido a las estructuras sociales (y no a la inversa), la proposición de sustitutos de religión (Girardot) y la reformulación de un lugar para el arte y los artistas dentro del sistema social que está surgiendo con la modernidad. Pero, y aun teniendo en cuenta los problemas previamente explorados, la cercanía de los idearios generales de estos movimientos nos parece razón insuficiente para sustentar la amalgama de sus proyectos en un término único. Tomando en cuenta la limitada esfera de comprensión sobre las vanguardias desde la que enunciamos este trabajo, la esfera hispanoparlante céntrica, nuestra hipótesis incompleta sobre la existencia de las vanguardias como término de cohesión general (y no discursos caracterizados por sus propuestas independientes), se basa precisamente en la presencia de Europa, tangencial o directa en dichos discursos. Sin embargo, es importante destacar el matiz “despersonalizador” que el término vanguardia conlleva y lo eurocéntrico que puede llegar a entenderse su empleo en el marco de sociedades que estaban muy lejos del rampante militarismo europeo (que no tardaría en extenderse hacia esta América, en todo caso), así como la contraposición a una clase burguesa que —por más que se intente— poca o anómala compatibilidad podría llegar a tener con la concepción europea de este grupo socio-económico. Se vuelve imprescindible, entonces, responder o al menos realizar la siguiente pregunta, en el marco del contexto latinoamericano: ¿vanguardias de qué?

Si bien la respuesta a esta pregunta puede encontrarse en las propuestas mismas de las vanguardias latinoamericanas —aquellas traducciones, apropiaciones y lecturas maliciosas que realizaron desde y sobre la tradición occidental y sus respectivos contextos sociales—, otras posibilidades de exploración parecen ser más significativas, teniendo en cuenta la praxis vanguardista. Si aceptamos la hipótesis de que las vanguardias funcionaban como una base creativa y no como una estructura restrictiva, buena parte de la investigación en torno a ellas debería centrarse no tanto en lo que las vanguardias dicen o proponen discursivamente, sino que en las maneras en que llevan a cabo dichos idearios, así como las estructuras retóricas mediante las cuales los comunican a una población muchas veces reacia o contraria a sus propuestas. Así, una de las principales posibilidades de explorar la real significancia del ideario vanguardista se encuentra en los mismos para-textos explicativos que ésta produce: los manifiestos. Un tipo de texto que constituye una particular relación anómala en el binomio praxis/teoría de los movimientos artísticos. Después de todo, muy pocos de ellos, a lo largo de la historia, han construido su teorización explícita de forma paralela o con antelación a la producción misma, usualmente elaborándose una teorización o apología/crítica como reacción a la interpretación que el público lector y la proto-academia (usualmente mediante la crítica periodística) realizaban sobre el grupo de obras de un autor, y posteriormente el movimiento al que adhería o representaba. Los manifiestos, por el contrario, se proponían como una declaración de principios que regulaba y enmarcaba la producción, a la vez que la volvía relativamente accesible para los lectores, clarificando cómo es que la estética y la política de las vanguardias se engarzaban en un proyecto artístico de amplia envergadura. Una materia aparte es, por supuesto, si el lector no especializado podía o quería confrontar las propuestas de las vanguardias con sus marcos de sentido y valoración estética.

Asimismo, la figura del manifiesto se vuelve altamente significativa para las vanguardias no tanto por el contenido, que varía en cada una de ellas, sino por la función que este documento tiene en la conformación de un rostro público para los movimientos. En cierto sentido, además de ser un lineamiento programático sobre lo que las vanguardias quieren desarrollar, el manifiesto funciona como portavoz ante el resto de la sociedad, constituyéndose en el único medio autorizado para transmitir la voluntad del colectivo a los ciudadanos. De esta manera, los manifiestos pueden homologarse a una constitución nacional, en tanto difunden las leyes a la vez que excluyen cualquier otro tipo de interpretación o proposición anterior respecto de lo que define o caracteriza al grupo humano que constituye su población. Los manifiestos, de este modo, se sobrescriben a sí mismos, volviendo obsoletas sus versiones anteriores, incluso si proponen puntos similares o repiten ciertos planteamientos. Son, en definitiva, textos performativos que en la activación lectora de su discurso informan y al mismo tiempo actúan dicha información, razón por la que en muchos de ellos se adopta una voz directa, plagada de marcas propias

del habla oral, con un tono y lenguaje de naturaleza altamente afectiva, valorativa y censuradora en muchos casos de la tradición y ciertos aspectos de la sociedad. Lo anterior también puede entenderse como un modo de distanciamiento de la tradición altamente racional del discurso occidental. Particularmente, el positivismo y el lenguaje legal, que son los pilares más o menos incólumes sobre los que las sociedades en las que las vanguardias emergen se cimientan.

Por estas razones, es que hemos determinado los manifiestos como objetos de estudio de esta presente investigación, en un intento por caracterizar desde las propias propuestas de las vanguardias el modo en cómo estas se concebían a sí mismas y las relaciones con otros movimientos y estéticas presentes y pasadas, locales y extranjeras. En el siguiente apartado —a causa de lo extenso y polifacético que resulta la exploración de todas las posibles aristas en todas las posibles vanguardias— nos remitiremos a establecer los principales lineamientos para un contraste entre los manifiestos de las vanguardias latinoamericanas y las europeas, centrándonos principalmente en el modo en el que desarrollan su argumentación, performación y provocación dichos documentos, así como la relación que establecen con la sociedad y los marcos de sentido propuestos por la tradición. Asimismo, debido a la multiplicidad de manifiestos y movimientos que pueden ser revisados dentro de este itinerario, nos abocaremos al estudio de un corpus selecto, compuesto por manifiestos del ultraísmo, el movimiento antropófago y la revista *Amauta*.

2. ¿Tabula rasa?: función y naturaleza de los manifiestos vanguardistas latinoamericanos y europeos

Marc Angenot (1982) caracteriza al manifiesto como un género demostrativo, cuyas principales señas son, tal como señala Gelado (2008): “la toma de posición de su(s) signatario(s); el consecuente requerimiento frente al público de adherir o de explicitar el desacuerdo; el cariz performático del discurso, que significa la asunción de un riesgo y expresa un juramento o promesa por parte del (los) signatario(s); y la presencia de momentos agonísticos o refutativos” (649). Una idea que también comparte, aunque de manera más simplificada, Santaella (1992) quien define al manifiesto como: “una toma de posición con respecto a ciertos hechos e ideas relativas a un hacer concreto de la literatura. Por lo tanto, este compromiso implica, a su vez, la elaboración meticulosa de una teoría, de una *poética* —si llega el caso— y de un discurso que será preciso convertirlo en una escritura militante con el objeto de ganar legitimidad y poder de convencimiento” (13).

Así, se podría resumir y proyectar la figura del manifiesto como un tipo de texto complejo, que por una parte se debate en un estado intermedio de completitud (contiene una

proposición axiomática finita, pero a la vez necesita de una audiencia que la reconozca como existente y acólitos que la difundan/actúen), mientras que por otra se constituye, según la escisión planteada por Poggioli (1964), como una representación particular de un ideario general, un programa, que es lo usualmente destacado o definido como vanguardia por la crítica.⁴ La pregunta por el manifiesto, de esta forma, es la pregunta por la micro-política de las vanguardias, en lo que podríamos denominar un frente de resistencia singular. En este sentido, la metáfora implícita del ejército o una batalla que acompaña al nombre del movimiento vanguardista resulta bastante útil para caracterizar la relación entre los manifiestos y sus respectivos grupos: planos de combate y delimitaciones ideológicas. Razones y estrategias para la guerra. Lo que no exonera, por supuesto, al ojo crítico de vislumbrar un caos y desorganización que lleva a pensar más bien en guerras y en la existencia o concepción de una valoración estratégica del resto de ejércitos involucrados, ya sea como aliados de avanzada, remanentes de tradiciones anteriores o enemigos a derrotar.

Por ejemplo, en el “Manifiesto Ultraísta” de Isaac del Vando-Villar, se ‘manifiesta’ que “Los ultraístas estamos situados en la vanguardia del Porvenir: somos eminentemente revolucionarios y aguardamos impacientes la hora en que los hombres de ciencia, los políticos y demás artistas estén de acuerdo con nuestras rebeldías para proclamar, de una manera definitiva, el triunfo del ideal que perseguimos” (1919: 9). Más allá de constatar las características mencionadas por Gelado, Angenot y Santaella, sin embargo, lo llamativo de este pequeño extracto es la forma en cómo se construye la presentación de la vanguardia, su objetivo y la función que el manifiesto cumple en relación a la población receptora. En primer lugar, es importante notar que a pesar de estar redactado por Isaac del Vando-Villar, poeta sevillano, el manifiesto se presenta como representativo de la colectividad ultraísta, mediante un enunciador plural, impersonalizado pero revelado en su naturaleza colectiva —“los ultraístas somos” (Vando-Villar, 1919: 9)— a lo que se suman las descripciones del movimiento, que le establecen ya en tensión a una tradición —“eminentemente revolucionarios”; “aguardamos impacientes” (Vando-Villar, 1919: 9)— que si bien no revela en el párrafo citado, corresponde a exponentes del novecentismo español (Valle-Inclán, Ricardo León, Azorín). Pero, tal como se indica más adelante:

⁴ Gelado (2008) cuestiona la proposición de Poggioli (1964), indicando que si bien suena simple en teoría, la práctica propone una serie de problemas para expresar el funcionamiento de esta separación entre manifiesto y programa, al suponer que existe un programa de la vanguardia propuesto y transado por toda la vanguardia, sea cual sea su punto de origen, contexto social o similares. Nos parece, sin embargo, que la división propuesta por Poggioli da cuenta de una escisión necesaria de realizar. Los manifiestos, y por tanto los movimientos y/o artistas que los producen, constituyen realidades independientes del programa posterior que se ha interpretado por la crítica europea y latinoamericana.

no son ellos —me refiero a Valle-Inclán, Azorín y Ricardo León—, los verdaderos culpables de este embotamiento retrospectivo literario. Es el núcleo de sus aburguesados lectores, que tienen vendados los ojos del entendimiento ante la luz ceguedora de nuestras imágenes que alzan sus vuelos hacia las colinas azules del pensamiento moderno (Vando-Villar, 1919: 9).

De esta forma, el verdadero frente de batalla del Ultraísmo, de acuerdo a este manifiesto, no es la producción artística de dichos autores, sino que un cierto segmento de la sociedad, relacionada con la vertiente que consume acriticamente la estética del novecentismo, en un guiño que, siguiendo la interpretación tradicional de la crítica vanguardista, podríamos denominar como programático. Además, esta frase revela la real envergadura del manifiesto mismo al situar el grito de batalla ultraísta en el terreno local español. Los referentes para el aburguesado son españoles y, particularmente, españoles conocidos dentro del circuito literario. Podría, probablemente, establecerse un grupo etario y social específico dentro del país que consumiera dicho tipo de obras. Lo mismo sucede con —o así lo interpretamos— el guiño a la tradición modernista condensado en la metáfora “las colinas azules del pensamiento moderno” (Vando-Villar, 1919: 9), que emula la figura del ave azul propuesta por Rubén Darío, aunque con una visión mucho más positiva y concreta de la misma: la pequeña ave es reemplazada por colinas; es decir, un espacio hacia donde se puede transitar y que posee una cierta solvencia. Un espacio donde se puede establecer o fundar algo, mientras que el ave modernista se encuentra sola y a merced del espacio (o la ausencia de éste). Una vertiente que, por el contrario, no será emulada por la sección ultraísta latinoamericana, que descargará su particular crítica en la producción artística del modernismo, centro de su querrela al no existir émulo de la burguesía en nuestras tierras y encontrarse las naciones latinoamericanas recién en la conclusión de un primer proceso de alfabetización, formación del sistema educativo y establecimiento de sistemas sanitarios que permiten soslayar la alta mortandad, sobre todo infantil.

Pero, quizá, lo más relevante de todo lo expuesto hasta ahora se encuentra en la caracterización que el ultraísmo (en la voz-interpretación de Vando-Villar) realiza de sí mismo: “estamos situados en la vanguardia del Porvenir” (1919: 9). En primer lugar, la forma en que se encuentra ordenada la frase, parece sugerir que el grupo no es la única vanguardia —estamos, en vez de somos—. En segundo lugar, se define que no es cualquier ideal el que convoca a la vanguardia, sino que el Porvenir, que, en el contexto específico de la enunciación de este manifiesto, se puede interpretar desde tres posiciones distintas. Por una parte, una dirección o teleología. Por otra, una temporalidad cercana (inminente, pero no inmediata). Finalmente, y ya en el marco de las referencias socio-culturales, se puede entender el empleo del término porvenir (en vez de futuro, en vez de progreso), como una desviación de dos ideales articuladores de la sociedad española: el proyecto ilustrado,

relativamente común a todo el marco europeo, y la ideología cristiana, que propone una definición de porvenir extra-humana, que precluye cualquier tipo de esfuerzo o intervención humana. Visto desde esta óptica, por ejemplo, el uso del término Porvenir sería mucho más significativo y gravitante que en otros contextos como Francia, Inglaterra o Alemania.

Por el contrario, en el caso del Ultraísmo latinoamericano, el panorama se presenta muy diferente. Casi contradictorio, a pesar de ser el “mismo movimiento”, en apariencia. Jorge Luis Borges, productor de varios de los manifiestos de esta agrupación, propone dos entradas interesantes en la lista de los manifiestos que, si se revisan detenidamente, revelando importantes cismas entre el pensamiento europeo y el latinoamericano. En su contribución al número 11 de la revista *Ultra*, titulada “Anatomía de mi Ultra”, Borges indica que: “Yo busco en [mis esfuerzos líricos] la sensación en sí, y no la descripción de premisas espaciales o temporales que la rodean. [...] Yo —y nótese bien que hablo de intentos y no de realizaciones colmadas— anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden” (ctd. Fernández Moreno, 1967: 493). Más allá de la propuesta presentada por el autor —que Schwartz (1991) acertadamente conectará por este y otros comentarios a los planteamientos de Huidobro, sobre todo en la búsqueda del establecimiento de una teoría estética—, es interesante notar como la figura del artista es textualizada directamente mediante el uso de la primera persona (yo, mis), separando a este manifiesto de otros del mismo movimiento, así como de la vertiente europea del ultraísmo.

Lo anterior nos obliga a repensar el manifiesto como un texto sin una dirección, intención o características definidas a priori. Acaso por esta razón, además de la dualidad propositiva/performativa, las vanguardias lo eligieron como el tipo de textualidad mediante el cual comunicarían sus esfuerzos e intenciones a la comunidad. ¿Quién es el público receptor de Borges en este texto? ¿Desde dónde se enuncia? A simple vista, no hay una definición de estas variables en casi ninguno de los elementos presentados por el signatario del documento. Sólo una mención de Pio Baroja y el futurismo, al momento de establecer las dos modalidades y estéticas con que un artista (poeta en este caso) puede trabajar dan cuenta del marco de una tradición. No se engañe el lector, sin embargo: el texto de Borges está implícitamente construido sobre una problemática que da cuenta de una serie de autores coetáneos y pasados dentro del contexto de la tradición occidental; lo que no persiste o existe son marcas que permitan ligarlas directamente a dichas querellas, salvo acaso el uso de determinadas figuras o elecciones (como el ritmo y la metáfora), en este caso, y que más que volver dependiente al autor de un determinado movimiento, simplemente lo reposiciona dentro del circuito de elecciones estéticas. Lo interesante de revisar aquí, no obstante, es como el texto se construye en contra de estéticas clásicas

(Baroja) y de la misma vanguardia (Futurismo), situación que vuelve a ocurrir — cronológicamente primero— en parte del manifiesto “Ultraísmo” de 1921, donde el escritor argentino comenta, tras el análisis de algunos poetas ultraístas (Guillermo Juan, Juan Las, Heliodoro Puche y Ernesto López-Parra) la posición que su vanguardia guarda con relación a otros movimientos, indicando que:

la lectura de estos poemas demuestra que sólo hay una conformidad tangencial entre el ultraísmo y las demás banderas estéticas de vanguardia. La exasperada retórica y el bodrio dinamista de los poetas de Milán se hallan tan lejos de nosotros como el zumbido verbal, las enrevesadas series silábicas y el terco automatismo de los sonámbulos de Sturm o la prolija baraunda de los unanimistas franceses (Borges, ctd. Schwartz, 1991: 137).

De forma muy similar al (poe)-manifiesto creacionista “Arte Poética” (ctd. Schwartz, 1991), las entradas de Borges en el polifacético canon estético vanguardista parecen despreocuparse del contexto inmediato, la contingencia, la biografía (“depurada de los adicionales datos que la preceden”), aunque con un menor énfasis en la libertad creativa abstracta; la libertad se logra, a través del ritmo y la metáfora. En este sentido, podría proponerse, teniendo en cuenta otras entradas dentro del canon estético vanguardista (como el manifiesto antropófago, el manifiesto *Martín Fierro* o el manifiesto *Amauta*), que existen dos orientaciones dentro de la producción de manifiestos latinoamericanos, que no se pueden vislumbrar o apreciar tan explícitamente en las vertientes europeas de forma, donde la separación entre contexto y proposición estética se encuentra difuminada con más fuerza.

Así, en primer lugar tenemos los manifiestos centrados en la difusión del ideario vanguardista y la reescritura de la tradición y la recepción artística en el marco de dicha sociedad receptora, que podríamos nominar como manifiestos divulgativos (y que pueden adoptar una tonalidad de arenga o de admonición). En segundo lugar, en cambio, se encuentran los manifiestos centrados en la proposición, delimitación y resolución de una querrela estética dentro del sistema literario local y/u occidental, como el caso del poema “Arte Poética” de Huidobro o “Anatomía de mi ultraísmo” de Borges. Esta segunda dirección de los manifiestos se podría nominar como manifiestos de querrela estética o propositivos. Por supuesto, lo anterior no implica que, tal como sucede en el manifiesto antropófago o en el manifiesto de *Amauta*, se presenten algunas instancias en que ambas direcciones se entretengan en torno a un solo objetivo: divulgar y proponer.

La razón de esta separación, posiblemente, provenga del hecho de que las vanguardias latinoamericanas deban reaccionar contra la idealización propuesta por los marcos de interpretación estética anterior (modernismo, romanticismo), donde los modelos sociales y

estéticos europeos funcionaron como pináculos de la expresión correcta y sublime del arte, estableciendo una suerte de reinterpretación mimética (ya no se representa la realidad, sino que la tradición occidental en la obra de arte), que posiciona a Latinoamérica en un espacio ambiguo, voyerista, dentro de la producción artística. Lo anterior, a nuestro entender, explica que surjan con mayor frecuencia este tipo de manifiestos propositivos en América ya que existe un desfase entre el contexto social e histórico del continente y el espacio de discusión asignado al arte.

Mientras algunos artistas buscaban raíces en los pueblos autóctonos del continente — particularmente en la música, la escultura y la pintura — como señala Henríquez Ureña (1989) —, la mayoría del sistema tenía sus ojos puestos en Europa y, por lo tanto, se puede concluir que se había creado un sistema ficticio, donde el arte no provenía de la interacción natural con las sociedades y sus procesos histórico-sociales, sino que se establecía como una suerte de pilar externo con una función altamente ideologizada, desde una perspectiva política (o tendiente hacia esta arista). Gran parte de las novelas de la segunda mitad del XIX en Chile (*Martín Rivas*, *Casa Grande*) y Argentina (*Facundo*, *Amalia*), por ejemplo, cumplen funciones similares a las que el *bildungsroman* proponía dentro de sus respectivas sociedades de origen, mientras que en otros casos (*Don Guillermo* de José Victorino Lastarria, verbigracia), se adoptaba la alegoría de manera más abierta, de modo cercano a la fábula, puesto que los escritores — en su mayoría — comprendían las falencias propias de sus sociedades y se abocaban a la formación de un público lector como su principal o una de sus pivotaes tareas.

Este es otro punto de contención entre el contexto europeo y el latinoamericano que, también, permite entender o caracterizar las diferencias en la función de los manifiestos y las razones de su origen/modalidad de difusión. Mientras en Europa los procesos de la modernidad y la modernización que ésta acarrea produjeron trastornos y cambios en el funcionamiento de las sociedades (desplazamientos de poblaciones, surgimiento de nuevos grupos sociales, modificaciones en la relación del hombre con el trabajo), del mismo modo que las guerras lo harán posteriormente, se podría decir que, en desmedro de ello, ya existía una tradición lectora y un campo literario formado, con periódicos que realizaban crítica literaria, cánones escolares y otras varias instancias similares en el marco de la clase burguesa. Lo que es muy difícil de encontrar en América Latina salvo en aislados intentos y muchas veces en un estado embrionario, al menos hasta finales del XIX, cuando los procesos independentistas llegaron a una relativa estabilidad y las naciones tomaron una forma más definida.

De esta manera, las vanguardias aparecen en un medio que es mucho más grato a su formato de presentación, mediante revistas, publicaciones en diarios, pasquines, si tomamos en cuenta que parte fundamental de la conformación del campo periodístico

latinoamericano sucede durante el modernismo y a raíz de los procesos de modernización en Europa, ante los cuales varios corresponsales-artistas (Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío, entre los más celebres) son enviados para informar de las noticias más relevantes a la aristocracia decadente y los proto-burgueses del continente. Latinoamérica es un continente fundado sobre la prensa y el arte, casi con naturalidad, prefirió siempre el formato de la publicación masiva, seriada, al libro o formas excluyentes de posesión (que en todo caso gozaban de popularidad y prestigio). Basta notar que la mayoría de las novelas del periódico romántico-realista (o romanticismo a la latinoamericana) fueron publicadas primordialmente en forma de folletines y que la principal difusión de la poesía, relatos breves o comentarios sobre el arte en el continente o en Europa se desarrolló a través de periódicos como *La Nación* o *El Mercurio*.

Pero caracterizar los manifiestos y las vanguardias a través del caso del ultraísmo, y particularmente de la producción de manifiestos a cargo de Jorge Luis Borges es un poco reductivo, al menos desde la perspectiva y el objetivo de este trabajo. En lo que podríamos llamar la rivera contraria, tanto dentro del ultraísmo como en otras vanguardias, se presentan tres manifiestos sobre los que interesará detenerse con más detalle. El primero de ellos, redactado por Oliverio Girondo, corresponde al “Manifiesto *Martín Fierro*” publicado en el cuarto número de la revista homónima, en 1924. En él, Girondo establece una presentación del programa de la revista, dividida en dos secciones tenuemente diferenciadas: la construcción de un contexto de enunciación contra lo social (marcado por el uso de la palabra “Frente” al inicio de las oraciones, excepto en una que inicia con “Y sobre todo frente”) y la construcción de los preceptos ideológicos que guiarán la labor de dicha revista (marcados por el uso del nombre de la revista, en cursiva, al inicio de cada oración). Lo interesante aquí, contrario al caso de Borges, es que Girondo dota de cierta independencia a la revista *Martín Fierro*, utilizando el título como metonimia de sus integrantes pero también una suerte de humanización, mediante frases como “*Martín Fierro* acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud” (Girondo, ctd. Schwartz, 1991: 142) o “*Martín Fierro* artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen, de continuo, el hábito y la costumbre” (Girondo, ctd. Schwartz, 1991: 143). Este insólito efecto de mediaciones a través del lenguaje, pocas veces replicado en otros movimientos de vanguardia, construye en el posible lector una identificación no con el movimiento abstracto en el que se originan las proposiciones y querellas presentadas (ultraísmo), sino que con la producción tangible que dicho grupo produce: la revista *Martín Fierro*.

Idea que se refuerza si tomamos en cuenta las líneas finales del manifiesto, que apelan directamente al lector, por primera vez, para preguntarle “¿Simpatiza usted con *Martín Fierro*?” (Girondo, ctd. Schwartz, 1991: 143), agregando, casi de inmediato, un mandato

implícito de conversión: “¡Colabore usted con *Martín Fierro!* / ¡Suscríbese usted a *Martín Fierro!*” (Girondo, ctd. Schwartz, 1991: 143). Estos llamados de atención, sin embargo, esconden una posibilidad de estudio e interpretación que va más allá de la mera constatación de características del manifiesto como género literario. Permiten suponer y proponer que el manifiesto, además de ser un texto ideológico y performativo, también puede estar dotado de una dimensión estética en sí mismo, sobrepasar los límites de la mera transmisión de información. Respecto a esto, Gelado (2008) —jugando un poco con algunos planteamientos de Peter Bürger⁵ sobre el *ready-made* de Duchamp— indica que los manifiestos al mismo tiempo que contienen información, intentan presentarse como actos de provocación, donde dicha intención de remover —*épater le bourgeois*— es igual de importante que la crítica socio-política o la proposición de senderos estéticos desarrollada en sus páginas. Sin embargo, el principal problema del planteamiento de Gelado (2008) es que concibe al manifiesto sólo como un objeto producido, difuminando o poniendo en segundo plano la producción estética del mismo y las razones que llevan a utilizar ciertos mecanismos o modalidades de expresión en su confección más allá de la información y la provocación. ¿Por qué referirse a “la impermeabilidad hipopotámica del honorable público” (Girondo, ctd. Schwartz, 1991: 142)? ¿A la “funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifica todo cuanto toca” (Girondo, ctd. Schwartz, 1991: 142)? Si leemos el manifiesto exclusivamente como un repositorio de información, sólo se verá la crítica social oculta tras la ironía. Si leemos el manifiesto exclusivamente como un repositorio de provocación, sólo se verá la parodia o la ironía de manera generalizada, como recurso para incitar a una reflexión o una desautomatización en la relación espectador-obra de arte.

Si entendemos el manifiesto como documento dotado de una dimensión estética, en cambio, podremos entender que las frases anteriores son las que permiten efectivamente unificar la crítica social y la provocación en un acto coherente con los principios establecidos a lo largo del manifiesto. La performance del discurso a través de su enunciación artificiosa, desechable. Por esta razón es que consideramos que lo importante dentro de los manifiestos no es qué dicen, ni cuál es su público receptor, sino que la manera en la que organizan y transmiten dichas coordenadas, ya que allí se encuentra el germen de lo que se ha considerado la propuesta vanguardista: el establecimiento de relaciones cohesionadoras, unificadoras acaso entre técnica, práctica, teoría y estética. Por supuesto, la fruta de Girondo no cae muy lejos del árbol ultraísta, ya que sus planteamientos sostienen y profundizan la división entre contexto social y tradición artística (no tan explícitamente como Borges, pero igual), desarrollando lo que podríamos denominar, tentativamente, una comprensión trasatlántica de las vanguardias: problemas locales, marcos de sentido

⁵ Para un análisis y problematización sobre las principales propuestas de Bürger, así como su recepción en la crítica, confróntese el estudio de Alejandra Soledad González (2008), “La *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger: su contribución crítica y epistemológica a la historia de las artes”.

Europeos. Ante esta situación, se vuelve necesario revisar otro tipo de propuestas, que intenten revertir o al menos desarticular dicha construcción silenciosamente evidente en la producción de las vanguardias intermediadas por el pensamiento europeo.

Dentro del vasto, medianamente explorado y caótico medio de las vanguardias latinoamericanas, dos de los ejemplos más interesantes al respecto son el “Manifiesto Antropófago”, publicado en la *Revista de Antropofagia* en 1928 y redactado por Oswald de Andrade, y la “Presentación de *Amauta*”, publicada en 1926 en la homónima revista bajo la redacción de José Carlos Mariátegui. En ambos se presenta lo que podría denominarse como una escisión (aunque no por ello inconsciencia) con las discusiones e imaginarios propuestos por la tradición occidental, estableciendo problemas con la concepción de las artes y de la sociedad en términos externos a la realidad social imperante en sus espacios de producción/reflexión (Brasil y Perú, respectivamente), y que, de una u otra manera, se pretenden solucionar mediante la búsqueda en el mismo contexto, ya sea de técnicas o imaginarios que permitan construir un proceso alterno de refundación. Una tabula rasa propiamente latinoamericana.

En el caso el “Manifiesto Antropófago”, lo primero que llama la atención, en comparación a otros manifiestos de la época, es la forma en que se encuentra redactado. Oraciones breves, sin conectores, separadas constantemente (por cada idea nueva) mediante el uso de puntos seguidos. Esto produce una sensación de velocidad en la lectura, que debido al salto en los temas y la fragmentariedad da la idea de una corriente de la consciencia, pero, también, una ruptura con la retórica pulcramente embellecida y desarrollada que la tradición occidental (particularmente el modernismo hispanoparlante y el parnasianismo) establece como forma de expresión estándar del artista y del hombre propiamente civilizado, tal como lo señala en el siguiente párrafo: “Contra el padre Vieira. [...] Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia” (Andrade, 1981: 68). Pero, en un giro interesante que actúa la propia ideología propugnada, la voz del manifiesto demuestra que logra dominar los imaginarios de los invasores, parodiando la tradición mediante una serie de juegos de palabras —“tupí or not tupí, that is the question” (Andrade, 1981: 67) — e inclusión de frases en otros idiomas, que más allá del ataque y la burla construyen visualmente la sensación de un lenguaje heredado y una sociedad que se debate entre la inclusión en un proyecto mayor o la resistencia.

El manifiesto, en ese sentido, desafía las convenciones de un lenguaje accesible al receptor (en tanto muchos de los símbolos y términos utilizados pertenecen a elementos de las culturas autóctonas brasileñas), jugando con las preconcepciones que muchas de estas palabras solo tienen en el contexto de una sociedad colonializada (o que recientemente ha pasado por un proceso de esta índole). Por ejemplo, indica, cerca del principio que se está “Contra todas las catequesis” (Andrade, 1981: 67), un término que dentro del sistema social

europeo relativamente contemporáneo a tal proposición no tiene ninguna connotación violenta, pero que en el marco de Brasil dice referencia a los procesos de invasión y masacre de las poblaciones aborígenes. Pero luego señala que “nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos nacer a Cristo en Bahía. O en Belén del Pará” (Andrade, 1981: 68). Y finalmente revela que “nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue Carnaval. El indio vestido como senador del imperio. Fingiendo ser Pitt. O apareciendo en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses” (Andrade, 1981, p. 69). De esta manera, el manifiesto evita convertirse en una pura pontificación, actuando su contenido implícito (la antropofagia, que es mencionada constantemente, pero nunca desarrollada o explicada al lector) en la construcción misma de una argumentación errática. Incluso si se quiere llegar hasta ese extremo, el lector suspicaz debería pensar que el uso de la forma manifiesto y de la vanguardia no es más que una manera del antropófago de fortalecerse y emanciparse secretamente mediante la deglución del último intento de catequesis occidental.

Probablemente, este es el primer manifiesto donde aparecen elementos de las culturas aborígenes del continente, empleadas de manera positiva, como una suerte de piedra angular para el desarrollo de un violento proceso argumentativo que, por más que el manifiesto nos diga que no presenta una lógica, se encuentra allí, escondida entre todas las frases incomprensibles y saltos narrativos. En el marco de este manifiesto, el término lógica debe ser entendido no solo como una explicación causal de la realidad, un sistema de orden, sino que también dice relación con la relación empática entre el hablante y el lector; la economía del lenguaje, el empleo de términos conocidos, el seguimiento de una estructura lineal. Si se quiere seguir siendo performativo, o, más bien, pensar el manifiesto como alegoría, se podría decir que las líneas que están escritas son lo que queda del proceso devorador. Así, la antropofagia como vanguardia, se define silenciosamente en la acción misma de la redacción conscientemente alterada, anómala, para el pensamiento occidental. Pero, si se pone atención en lo que dicen los fragmentos citados, si se ignoran las propuestas de una “edad de oro anunciada por la América” (Andrade, 1981: 68), de una “revolución Caribe. Mayor que la Revolución Francesa” (Andrade, 1981: 68) —que son una segunda dirección argumentativa alejada de la construcción del imaginario y ligada más al desarrollo de un proceso concreto de oposición al ideario occidental—, se podrá notar que la voz del manifiesto revela que en realidad el texto representa de manera gráfica el pensamiento de un habitante del Brasil, posiblemente —si hacemos las mediaciones necesarias— del habitante Latinoamericano en sí. De esta forma, la primera línea del manifiesto es también la última línea: “Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente” (Andrade, 1981: 67). Si se observa bien, a pesar de que existen nexos tenues entre las diferentes ideas, la forma en que el manifiesto se encuentra redactado permite interpretar los diferentes grupos de párrafos temáticamente relacionados

como una serie de círculos argumentativos concéntricos, que se clausuran en sí mismos, que, además de romper la lógica tradicional occidental como ya habíamos mencionado, actualizan el imaginario metafísico de las culturas aborígenes invocadas a lo largo del texto.

Quizá es aquí donde deberíamos hacer hincapié con mayor vehemencia. A diferencia de los textos anteriormente revisados, donde la voz del manifiesto (su hablante) es principalmente la de un esteta, aquí nos encontramos con el primer ejemplo de un profeta, que propone una revelación que no funciona en los términos con que tradicionalmente el artista y el hombre occidental transan la realidad. Independiente de si Oswald de Andrade cree o no en las palabras que ha redactado, el manifiesto emula una concepción sobrehumana del mundo, que devora el imaginario occidental y lo utiliza, con algo de desprecio, para transmitir parte de un mensaje que solo puede ser entendido desde un marco no-occidental de pensamiento. Este hablante codificado en la figura de un profeta, se diferencia del hablante del manifiesto de Vando-Villar en tanto no ha roto con las raíces explicativas de su mundo, los elementos míticos y cosmogónicos, permitiendo que estos sigan gobernando la estructura social, política y cultural de Brasil, sin que el arte deba verse obligado a reemplazarlos. Los humanos deben, por tanto, abocarse solamente a revolucionar las estructuras humanas. Mientras que las vanguardias europeas se ven obligadas a emprender esta misión inabarcable, con la inexorabilidad de sostener un discurso trascendente a través de elementos transitorios. Por supuesto, dudamos que Oswald de Andrade realmente persiguiera la creación de una religión o una explicación metafísica de la existencia, pero la redacción de su texto en estos términos le permite soslayar uno de los problemas fundamentales a los que se enfrenta occidente desde la Ilustración y los prolegómenos de la modernidad.

Una propuesta similar a la del “manifiesto Antropófago” es la que desarrolla José Carlos Mariátegui en su editorial “Presentación de *Amauta*”, aunque en un tono mucho más mesurado que el del manifiesto de Oswald de Andrade. En cierto sentido, este manifiestoide (editorial de una revista recientemente publicada), replica la estructura argumentativa del texto antes mencionado (ruptura con el pensamiento occidental, necesidad de volver a una suerte de raíz identitaria, crítica al funcionamiento de la sociedad) pero con una retórica de envergadura mucho menos amplia, engarzada en el marco del discurso científico y con la proposición de un proyecto a largo plazo, ligado no a la producción de obras artísticas, sino que al desarrollo de un pensamiento original que permita terminar con el excesivo anquilosamiento de ciertos prejuicios y pre-concepciones. Redactada en la voz del editor, Mariátegui, la presentación discurre las razones de la creación de este espacio, uniéndolo a la biografía del autor, pero también presentando una tenue, aunque firme, ruta de trabajo. Lo interesante de todo este proyecto, sin embargo, se encuentra en la posición de enunciación que Mariátegui establece como base para su texto:

la post-vanguardia o, por decirlo de mejor manera, una corriente paralela a la vanguardia, que no se opone a ésta, pero que la vislumbra y juzga desde otra posición. Una posición preeminente. Indica Mariátegui, al respecto, que:

El primer resultado que los escritores de *Amauta* nos proponemos obtener es el de acordarnos y conocernos mejor nosotros mismos. El trabajo de la revista nos solidarizará más. Al mismo tiempo que atraerá otros buenos elementos, alejará a algunos fluctuantes y desganados que por ahora coquetean con el vanguardismo, pero que apenas éste les demande un sacrificio, se apresurarán a dejarlo. *Amauta* cribará a los hombres de la vanguardia —militantes y simpatizantes— hasta separar la paja del grano (2010, p. 114).

No creemos que las palabras de Mariátegui expresen un desdén contra la vanguardia, sino que —como bien lo establece al indicar que “*Amauta* no es una tribuna libre abierta a todos los vientos del espíritu” (2010: 114)— moviliza el enfoque de la crítica desde la tradición del pensamiento occidental hacia la propia práctica vanguardista, creando lo que podríamos denominar un segundo movimiento dentro del ideario de vanguardia, ya no ligado a la deconstrucción y reconstrucción de la relación tradición artística occidental/sociedad europea/sociedad latinoamericana, sino que a la consciencia de la vanguardia como una etapa transitoria hacia otro horizonte, que en la editorial de 1928, “Aniversario y Balance” —escrita en conmemoración del tercer aniversario de la revista *Amauta*—, se vislumbra como la oposición entre Capitalismo y Socialismo, la lucha de clases y la persecución por una sociedad que reelabore —antropofagice, si se nos permite el nexo— parte del ideario social del Imperio Inca, junto a las corrientes provenientes del marxismo y el socialismo. Para Mariátegui, de la misma forma que para Oswald de Andrade, el concepto de futuro estaba en la transformación del pasado, la experiencia del pasado en contraste a un ficticio o enmascarado presente —“un país de rótulos y de etiquetas” (Mariátegui, 2010: 114)— y no en la proposición de una tabula rasa total. Por esta razón, nos parece fundamental el juego de temporalidad que se establece entre la delimitación del proyecto de *Amauta* y las razones detrás del nombre que ésta recibe.

3. Conclusiones

Dice Mariátegui: “*Amauta* [...] no tiene necesidad de un programa; tiene necesidad tan sólo de un destino, de un objeto” (2010; 114), para luego agregar —con algo de ironía, nos permitimos sospechar— “el título preocupará probablemente a algunos. [...] El título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo. Pero

específicamente la palabra *Amauta* adquiere con esta revista una nueva acepción. La vamos a crear otra vez” (Mariátegui, 2010: 114). Independiente de si *Amauta* representa o no el principio del fin de las vanguardias y de los manifiestos, creemos que esta última reflexión, la persecución de un destino y la refundación del pasado en el presente, única forma de crear futuro, dirección, es representativa del esfuerzo que las vanguardias lograron, en ese abstracto y ficticio programa, proponer como posibilidad de restituir al hombre en medio de las fuerzas que, a causa de su inconsciencia, un día le doblegaron y le expulsaron de sí mismo. No obstante, las similitudes, la obsesión por lo invisible, termina allí y allí debe terminar.

La revisión de estos manifiestos —somera en comparación a todos los nexos posibles de establecer— nos ha permitido comprobar que es necesario volver a visitar los documentos programáticos de estos movimientos, para desentrañar su lenguaje y la envergadura real de sus propuestas, acaso como una primera etapa, previa o paralela al estudio de la producción y las precisiones que esta ejecutó sobre el ideario aparentemente abstracto de estos grupos. Sin embargo, también nos ha permitido esbozar algunas posibles interpretaciones para los manifiestos y su función dentro del proyecto mayor de la vanguardia. Por una parte, que la retórica de la mayoría de las vanguardias europeas en sus manifiestos se propone desde la ilusión de un futuro sobre el que proyectarse desenfrenadamente. La ingenuidad, en cierto sentido, de un porvenir que pudiera restituir el dominio del hombre sobre las estructuras de sentido que un día robó a los dioses. Situación que, como pudimos comprobar en relativa mayor extensión, no ocurre de igual manera en las vanguardias latinoamericanas, las cuales se construyen en torno a los restos de un pasado y un presente tensionantes, contradictorios, que se vislumbran fragmentariamente en el arte, las ciudades, el idioma. Así, el manifiesto funciona no tanto como un documento de futuro, sino que como un errático y polifacético ajuste de cuentas. Testamentos de una temporalidad ideológica, que permiten diseccionar las palabras proferidas en la blanca libertad del papel y recontextualizarlas en el marco de los diferentes procesos sociales, históricos y estéticos que variopintos e inconscientes grupos humanos tratan de elevar como respuestas a problemas que se han vuelto más y más modernos, más y más veloces, pero que aún se escriben en el mismo alfabeto fatídico de nuestros antepasados.

Bibliografía

- Andrade, Oswald de (1981). *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Angenot, Marc (1982). *La Parole pamphlétaire*. Typologie des discours modernes. Paris: Payot.
- Aguilar, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Cózar, Rafael de (1990). “Tres jalones a un proceso: Postismo, Introealismo y A.P.O.” En Carlos Edmundo de Ory (1990). *Metanoia*. Edición de Rafael de Cózar. Madrid: Cátedra.
- Duff, Guillermo (Agosto-Diciembre, 2010). “Huidobro, Pound y Eliot: estudio comparativo de las vanguardias chilena y anglo-americana”. *Discursos/prácticas* (4-2), 1-16.
- Fernandez Moreno, César (1967). *La realidad y los papeles*. Madrid: Aguilar.
- Gelado, Viviana (Julio-Septiembre, 2008). “Un ‘arte’ de la negación: el manifiesto de vanguardia en América Latina”. *Revista Iberoamericana*, LXXIV (224) 649-666.
- González, Alejandra Soledad (2008). “La Teoría de la vanguardia de Peter Bürger: su contribución crítica y epistemológica a la historia de las artes”, en *Boletín de Estética, Programa de Estudios en Filosofía del Arte, Centro de Investigaciones filosóficas*. 05-04-2017, de Centro de Investigaciones Filosóficas. Sitio web:
<http://www.boletindeestetica.com.ar/trabajosmonograficos/Gonzalez_La_teor%C3%ADa_de_la_vanguardia_de_Peter_Burger.rtf>
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2004). *El modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, Pedro (1989). *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Mariátegui, José María (2010). *La Tarea Americana*. Selección y estudio introductorio a cargo de Héctor Alimonda. Buenos Aires: Clacso/Prometeo Libros.
- _____. (1928). “Aniversario y Balance”. 05-04-2017, de Marxist Internet Archive (MIA). Sitio web: <<https://www.marxists.org/espanol/mariateg/1928/sep/aniv.htm>>
- Masiello, Francine (1986). *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- Mata, Rodolfo (2003). *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia*. *Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*. México: UNAM.
- Osorio, Nelson (1985). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Poggioli, Renato (1964). *Teoría del arte de Vanguardia*, Madrid: Revista de Occidente.
- Santaella, Juan Carlos (1992). *Manifiestos literarios venezolanos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Santiago, Silviano (2012). *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Mary Luz Estupiñan & Raúl Rodríguez Freire (Trad. & Eds.). Santiago: Escaparate Ediciones.
- _____. (2002). "Permanência do discurso da tradição no modernismo". *Nas Malhas da letra*. Río de Janeiro: Rocco. 108-144.
- Schwartz, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Vando-Villar, Isaac del (30 de junio, 1919). "Manifiesto ultraísta". *Grecia* (2-20) 9.
- Videla de Rivero, Gloria (1990). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza: Ediunc.
- Wisnik, José Miguel (2007). "Entre erudito e o popular". *Revista de Historia* (157-2) 55-72.