

LA BUENA NUEVA

El futurismo nació el 15 de octubre de 1908 tras un accidente de coche del que el vespertino *Il Corriere de la Sera* daba noticia así: «Esta mañana a eso del mediodía el poeta Filippo Tommaso Marinetti iba al volante de su automóvil por la calle Dormodosola acompañado de su mecánico Ettore Angelini, de 23 años. No está claro lo sucedido pero al parecer tuvo que dar un volantazo ante la aparición repentina de un ciclista, con el resultado de que el coche se le fue a la cuneta. Tanto Marinetti como su mecánico fueron enseguida rescatados. Dos coches de las cercanas fábricas de Isotta y Fraschini conducidos por Trucco y Giovanzanni, llegaron pronto al lugar de los hechos. Trucco llevó a su casa a Marinetti. Al parecer no había sufrido más que un buen susto. En cuanto al mecánico, Giovanzanni lo llevó a la clínica situada en la calle Paolo Sarpi, donde lo trataron de diversas heridas superficiales».

Ese buen susto al tratar de esquivar a un ciclista que al periodista de *Il Corriere* no le da más que para unas líneas, Marinetti lo hinchará de grandilocuencia para depararnos el preámbulo del primer *Manifiesto futurista*, publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, aunque circulara antes en impresiones sueltas. Un mismo hecho, dos versiones muy distintas. Después de una descripción, muy simbolista y cuajada de imágenes preciosistas, y exclamaciones inspiradas por una evidente ebriedad –«¡Abandonemos la sabiduría –exclamé de nuevo– como ganga inútil y perjudicial! ¡Invadamos como un fruto pimentado de orgullo y de entereza, las fauces inmensas del viento! ¡Démosnos a comer a lo desconocido no por desesperación, sino simplemente para enriquecer los insondables almacenes del absurdo!»–, el conductor Marinetti empieza a hacer trompos con su coche –«viré bruscamente sobre mí mismo con la fiebre loca, desposeída, de los perros que se muerden la cola»–, y es entonces según su versión cuando «dos ciclistas comienzan a discutirme con razonamientos persuasivos y contradictorios. ¡Su dilema lanzado sobre mi terreno! ¡Qué fastidio! ¡Puah! Corté por lo

sano, y hastiado... ¡Paf!... me arrojé de cabeza a un foso...». O sea, no se fue a la cuneta por evitar atropellar a un ciclista, como decía *Il Corriere della Sera*, sino por no aguantar más a dos ciclistas, representantes evidentes de la Antigüedad, que le estaban echando la bronca: «¡Oh! ¡Maternal foso medio lleno de agua fangosa! ¡Foso de fábrica! ¡Yo he saboreado glotonamente tu lodo fortificante que me recuerda las mamas negras de mi nodriza sudanesa! Así, arrojado mi cuerpo mal oliente y fangoso, he sentido a la espada roja de la alegría atravesarme deliciosamente el corazón». Una vez fuera, aunque se hubiera creído muerto al coche (y muerto estaba, siniestro total, a juzgar por la foto publicada por *Il Corriere della Sera*), basta una caricia de Marinetti en su lomo para resucitarlo y hacerlo correr por las avenidas para, al fin «con el rostro cubierto del cieno de las fábricas, lleno de escorias de metal, de sudores inútiles y de hollín celeste, llevando los brazos en cabestrillo, entre el lamento de los naturalistas afligidos», dictar las que llama «nuestras primeras voluntades a todos los hombres vivientes de la tierra», los 11 puntos del primer *Manifiesto futurista*.

¿Quién era en 1908 ese Filippo Tommaso Marinetti que tanta literatura podía hacer de un volantazo a bordo de un Fiat cuatro cilindros? Es importante señalar cuanto antes que era ya un poeta lo suficientemente conocido como para ocasionar una monografía titulada *Il poeta Marinetti*, firmada por Tullio Panteo en 1908. Y es importante recordar que era un hombre adinerado, gracias a que heredó de su padre un «discreto sustento del cual no me he servido nunca de manera banal, valiéndome de mi situación de independencia para actuar en mi vasto y audaz programa de renovación intelectual y artística: proteger, alentar y ayudar materialmente a los jóvenes ingenios renovadores y rebeldes que son sofocados a diario por la indiferencia, la avaricia y la miopía de los editores», según escribirá unos años más tarde. Antes de su legendario accidente de coche ya había mostrado Marinetti su eficacia como promotor cultural: había fundado la revista internacional *Poesia*, y había llamado la atención con un poema de simbolismo irreal –la definición es suya– que se inicia con una llamada a la gran batalla expresada en una larga onomatopeya. Marinetti no sólo procedía del simbolismo, sino que su primera misión evangélica como gestor cultural, según confiesa él mismo en la breve autobiografía recogida en *Scatole d'amore in conserva*, fue una campaña literaria para revelar a Italia la fuerza del simbolismo y el decadentismo francés. Ya desde entonces pujaba por torcerle el cuello al cisne y matar a todas las princesas decadentes, ya era futurista antes del futurismo: o sea, cantaba a las mismas princesas que el decadentismo pero las quería utilizar de otro modo, no quería contemplar su languidez sino violarlas. De hecho una de las primeras piezas poéticas suyas que se dará a conocer en español como ejemplo de la revolución, que no renovación,

futurista es una «Canción al automóvil» que está llena de mero simbolismo, lo que no es de extrañar, porque es del año 1905, es decir bastante antes de la redacción del *Manifiesto*. De ahí que deba hacerse hincapié en la diferencia que hay entre considerar renovador al futurismo –como hace el propio Marinetti en su alegación para defenderse durante el proceso por ultraje al pudor en su novela *Mafarka el futurista*, que fue enjuiciada el 8 de octubre de 1910 en París– o considerarlo revolucionario: la obra de Marinetti deja claro que aunque sus propósitos fueran revolucionarios, sus métodos sólo eran reformistas en un principio. La propia prosa de su novela *Mafarka el futurista* tiene muy poco de futurista y mucho de modernismo llevado a la extenuación de sus posibilidades –más en lo argumental, el erotismo encendido del famoso episodio del estupro de las negras, muy cercano de todas maneras a Barbey, Villiers o Lorrain, que en lo formal. Mafarka es así un héroe futurista expresado con caracteres simbolistas, un hijo del superhombre al que se coloca en una situación de tórrida lujuria y embrutecimiento para que haga emerger su gran voluntad heroica: librarse de la tiranía del amor y de la obsesión de la sensualidad para abrir las grandes alas que duermen en la carne del hombre. Como se ve, hay un aliento místico en este canto del esplendor, y no es lo menos destacable de un personaje como Mafarka, el héroe africano hecho de temeridad y de audacia, que, después de haber manifestado la más irreductible voluntad de ganar batallas múltiples y vivir múltiples aventuras, libere su ciudad y no se sienta satisfecho y entienda que el heroísmo bélico debe ser prolongado en un heroísmo artístico. ¿Cómo? Confeccionando un hijo que sea una obra maestra de la vitalidad, un héroe alado al que transfundirle vida en un beso supremo sin el concurso de la mujer. ¿Para qué? Para dar a los hombres una esperanza ilimitada en su perfeccionamiento espiritual y físico, desvinculándolo de las ventosas de la lujuria y asegurándole su próxima liberación del sueño, del estancamiento y de la muerte. Estoy utilizando todo el tiempo palabras del propio Marinetti. No voy a ponerme a discutir con él.

Me ha parecido importante traer a colación estas palabras de Marinetti porque si las comparamos con los resultados dan cuenta de uno de los fundamentos del futurismo de primera hora al que a partir de ahora llamaremos futurismo heroico para contraponerlo al que vendrá después, al que vamos a llamar futurismo decorativo antes de generar –ya fuera de Italia, allá por donde pasara, más inclinado a la influencia rusa que a la italiana– el futurismo social (o socialista). La comparación de esos primeros brotes de futurismo con los fundamentos teóricos explicitados en el primer *Manifiesto* arrojan un saldo decepcionante, pero por otra parte definen la principal característica del movimiento: el futurismo es una actitud, o como muy bien definirá el futurista tardío y africano Emilio Notte, «el futurismo es un

clima», como el mediterráneo. También podríamos decir que es un idioma: de hecho, en algunas de las gacetas que salieron para dar información de las veladas futuristas, los periodistas lo expresaban así: «se leyeron diversos poemas escritos en futurismo». Ni en italiano ni en francés ni en ningún otro idioma: en futurismo. Es cierto que en la definición de esa actitud se recurre muy a menudo a la generalización excesiva, pero en la época en la que se pronuncian las potentes palabras del primer *Manifiesto*, resultaba imposible no recaer en ese vicio. El primer *Manifiesto* no especifica cómo han de ser los poemas futuristas: no pasa de ser una gran salva por un tiempo nuevo, pero se pierde en mero brindis. Se dice que ha de cantarse el peligro, la fuerza, la temeridad, que los elementos capitales de la poesía futurista serán el coraje y la audacia, que contra la inmovilidad de pensamiento y el éxtasis y el sueño de la vieja literatura, la nueva poesía será agresiva, cantará el insomnio febril, el paso gimnástico y los puñetazos. Declara el nacimiento de un nuevo esplendor, una nueva diosa: la velocidad, y su artefacto predilecto será el coche de carreras, asegura que no hay otra belleza que la de la lucha y que todos los jefes de escuela deben ser recalcitrantemente violentos: la poesía es un asalto agresivo de las fuerzas anónimas y desconocidas que han de inclinarse ante el nuevo hombre que vive ya en el reino de lo Absoluto, glorifica la guerra como única higiene del mundo, el militarismo, el gesto destructor de los anarquistas, el desprecio de lo femenino, las bellas ideas que matan, las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía, las resacas multicolores y shalalá... Como se ve, en el primer *Manifiesto* la cuestión era más de fondo que de forma: lo que había que cambiar eran los temas. Se podían seguir cantando igual –de hecho, todo el primer Marinetti futurista es insoportablemente simbolista– con tal de que fueran otras cosas. Y así siguió siendo hasta la invención de «las palabras en libertad», que sí implicó un cambio formal evidente contra el mundo heredado, una manera de iniciar un camino nuevo que ignorara todos los caminos que habían llevado a él.

Cabe preguntarse si en los tuétanos de este documento había tanta cafeína como para despertar de repente la oleada de entusiasmo nervioso y juvenil que levantó, junto a una no menos entusiasmada batería de críticas cuya metralla, como suele pasar en el mundo artístico y el literario, no sólo no alcanza a herir a quien pretende fusilar sino que cada vez que le acierta le da más fuerza y entidad. Lo cierto es que el texto empezó a traducirse enseguida a otras lenguas. El primero que lo tradujo y se refirió a él por extenso fue Rubén Darío, sin darse por aludido. A Marinetti debió de gustarle tanto lo que escribiera el nicaragüense que decidió publicar su colaboración en un número de la revista *Poesía*. Darío tradujo sólo los 11 puntos del *Manifiesto* e hizo glosa de la introducción que contiene el episodio del coche accidentado, y los publicó con sus comentarios en el diario *La Nación* de Buenos Aires

[12] JUAN BONILLA

el 5 de abril de 1909, esto es, un mes y medio después de la aparición del original en la cubierta de *Le Figaro* de París. En agosto de ese mismo año, y en el Boletín de Instrucción Pública de México, quien se ocupa del *Manifiesto*, reproduciéndolo, es Amado Nervo. Un poco más tarde, en noviembre, es la Revista de la Universidad de Tegucigalpa la que publica el *Manifiesto* en traducción del director de la publicación, el poeta Rómulo Durón. Es evidente que tanto Amado Nervo como Durón conocían el texto de Rubén Darío, que también sirvió de base a Vicente Huidobro para las páginas que le dedica al futurismo en su libro *Pasando y pasando* (fechado en 1914).

DARÍO INFORMA

Cuando Darío decide ocuparse del *Manifiesto futurista*, tiene varios nombres en mente. El de Gabriel Alomar en primer lugar, autor de un librito titulado *El futurisme* y publicado en 1905. Se pregunta si conocía Marinetti el texto catalán de una conferencia con la que, de todos modos, el futurismo italiano no tendrá deuda alguna. Más interesante es el otro nombre en el que piensa Darío: el del poeta belga Verhaeren. Los poemas de Marinetti, nos dice Darío, son violentos, sonoros, *desabridados*: «he ahí el efecto de una fuga italiana en un órgano francés». También alaba Darío el libro que en 1901 Marinetti le dedica a d'Annunzio (de hecho, es el libro inaugural de su prolífica bibliografía), tan bien hecho y tan mal intencionado que no puede sino gustar a d'Annunzio. Y más: «Sus poemas han sido alabados por los mejores poetas líricos de Francia. Su obra principal hasta ahora: *Le roi Bombance*, rabelesiana, pomposamente cómica, trágicamente burlesca, exuberante, obtuvo un éxito merecido, al publicarse, y seguramente lo obtendrá cuando se represente en L'Oeuvre de París bajo la dirección del muy conocido actor Lugné-Poe». O sea, Marinetti no ha salido de la nada, es alguien bien conocido que, de repente, ha sorprendido a todos fundando una escuela. A continuación Darío pasa a examinar los once puntos del *Manifiesto* dedicando un breve comentario a cada uno, así al primero y famoso «Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad», un renuente Darío comenta: «En la primera proposición paréceme que el futurismo se convierte en pasadismo. ¿No está todo en Homero?». Repetirá el argumento de que no hay nada nuevo en las propuestas de los futuristas en más de una ocasión, y no comprende por qué ha de compararse la belleza de un coche de carreras con la de la Victoria de Samotracia como no comprende el afán por acabar con museos y bibliotecas, con el pasado. Pero Darío termina aplaudiendo algo de un *Manifiesto* del que, según apunta, lo único que sobra es el manifiesto: aplaude el vigor

y el ánimo, aplaude las ganas y aplaude fundamentalmente la juventud: «Y, en su violencia, aplaudo la intención de Marinetti, porque la veo por su lado de obra de poeta, de ansioso y valiente poeta que desea conducir el sagrado caballo hacia nuevos horizontes. Encontraréis en todas esas cosas mucho de excesivo; el son de guerra es demasiado impetuoso; pero ¿quiénes sino los jóvenes, los que tiene la primera fuerza y la constante esperanza, pueden manifestar los intentos impetuosos y excesivos?»

El futurismo, como nueva estética lanzada al mundo para cambiar el mundo, tuvo mucha más repercusión periodística que estética en nuestro ámbito. El periodista cubano Emilio Bobadilla le dedicó un artículo a la aparición del *Manifiesto*, luego recogido en su volumen de 1911 *Bulevard arriba, Bulevard abajo...* Su temperamento agresivo y malencarado, que le había hecho cobrar singular fama, no ahorra chistes a la hora de medir lo que de payasada intuye en las algaradas futuristas. Ese mismo tono, si bien quizá sin tanta gracia, sería el que adopten muchas gacetillas en los periódicos de todo el continente. Al fin y al cabo, si los futuristas pretendían que su movimiento fuera algo más que un movimiento estético y saltara la tapia que suele separar a la estética de la ética y al arte de la vida, bien se podía aceptar que el futurismo había conseguido presentarse como cosa distinta a un asunto de artistas y afectara a toda la sociedad, a las estructuras sociales, husmeara en la política y por supuesto en la aplicación de las artes a la rutina diaria para convertir en espectáculo el hecho de vivir.

El futurismo llegó a inspirar a los propios modernistas contra quienes se había alzado en combate. De ahí que no fuera raro encontrarse con poemas que hacían alusión al nuevo movimiento en libros esencialmente modernistas (llenos de exotismos, rimas alejandrinas, poemas a princesas). En el único libro de poemas del español Isaac Muñoz, titulado *La sombra de una infanta* y publicado en 1911, que se abre precisamente con un poema «A una princesa muy amada», se encuentra el poema «Futurismo»:

Músculos de titanes, esculpidos en bronce;
¿para qué cincelar
esculturas antiguas, torsos muertos en frágiles
arcillas polvorientas? ¡Mujer, torna a tu hogar
a tejer realidades y destejer ensueños
y a amamantar los hijos de la Casualidad!
Mis fraguas no se han hecho para ensalzar tu nombre.
¿Qué te importan mis obras? Yo no labro un fugaz
cintillo de diamantes para adornar tu cuello
donde un surco de sangre ha dejado el dogal,
ni cincelo la ajorca de arabescos de plata

que ha de ceñir tus muslos, que aprisionaron ya
las cadenas de hierro de las esclavitudes...
Yo a golpes de martillo le doy forma al metal
para forjar espadas que esgriman la violencia,
corazas que defiendan el sagrado ideal,
y si tejo arabescos y cincelo bellezas
es para ornar con ellas el mango de un puñal...
En mi sangre no hay ímpetu sino para la guerra,
mi brazo sólo tiene el heroico ademán
de la espada del héroe que nos señala un vértice,
una altura gloriosa que habrá de conquistar.
Tras mi gesto se arrastran las nuevas multitudes,
rebaños de leones que tras los héroes van,
ebrios de sangre, rotos los viejos estandartes,
entre el rojizo y bárbaro resplandor de un volcán.
Húndense las ciudades en sombras humeantes,
las llamas son serpientes y hay una tempestad
de cabezas hirsutas y de puños alzados,
que asaltan los estériles refugios de la paz.
La belleza ¿qué importa? Es la caduca estatua
de la Venus de Milo: tiembla en su pedestal,
y a los golpes del hacha se desploma en pedazos,
lo mismo que una frágil figura de cristal.

Como se ve, parece una traducción en verso modernista de algunos puntos del *Manifiesto futurista*: ahí está el canto acrítico a la belleza de la violencia, el insulto a la belleza antigua, el canto de las multitudes, el desprecio de la mujer como agente pasivo, como musa, como representante de los deliquios del arte burgués.

Las técnicas de propaganda de los futuristas, sólo aparentemente casuales o fruto de la agitación creativa más que de un propósito programado, se irán asemejando cada vez más a las de un grupo empresarial donde cada decisión tiende a consolidar una imagen coherente en su exterior y a reforzar sus propias razones no tanto en el plano de un inocente e inofensivo terreno de experimentación estética, como en el plano de la competitividad artística. Marinetti confía la valía de su imagen electiva a su real o presunta accesibilidad, y en nuestro caso tuvo correspondencia con varios autores de avanzada, empezando por supuesto con Ramón Gómez de la Serna, que ya había traducido el *Manifiesto* en *Prometeo*, en 1909, y para quien el italiano escribió una *Proclama a los futuristas españoles* que fue publicada por la misma revista en 1910; y siguiendo, mucho más adelante, con un adolescente llamado

Guillermo de Torre o con alguien tan afín en todo como Ernesto Giménez Caballero. Incluso el poeta bohemio Pedro Luis de Gálvez puede fardar de haberlo frecuentado, porque Marinetti está a disposición de todos, frecuenta a todos, su casa está abierta a todos, responde toda la correspondencia y se siente capitán de un ejército: no importa que aún no haya ejército, él ya sabe quién es el capitán y su misión cardinal es crearlo. Para llegar a él no hacen falta intermediarios, basta con tocar el timbre de la Casa Rossa de Corso Venezia o escribirle pidiéndole colaboración u opinión. Los testimonios recogidos por Sergio Lambiase y Battista Nazario en *Marinetti entre los futuristas* no dejan lugar a la duda: Marinetti alentaba a todos, creaba futuristas por donde pasaba como los santos yoguis despiertan la kundalini de los discípulos a quienes eligen: se acercaba uno a él y al rato ya era poeta futurista, o pintor futurista o músico futurista o sólo futurista. Porque futurista acabaría imponiéndose como sustantivo que transformaba en adjetivo el nombre al que siguiera. Como mero ejemplo de esto valga el artículo de Augusto Mario Delfino que publicaba la revista *Martín Fierro*, en octubre de 1925, sobre el libro de poemas *El cencerro de cristal*, de Ricardo Güiraldes, una de las obras inaugurales de la vanguardia latinoamericana. El autor dice: «*El cencerro de cristal* es un libro recién venido. Cubismo, futurismo, expresionismo, dadá, ultraísmo y todas esas modalidades surgidas en Europa después de 1915 se esbozan fuertemente y en forma nítida en las composiciones de este volumen. El precursor, es justo llamarle». No parece importarle al crítico ni que cubismo, expresionismo y futurismo fueran anteriores a 1915 ni que en *El cencerro de cristal* no hubiera asomo de futurismo ni de dadá, si bien parece muy evidente que el libro de poemas de Güiraldes puede considerarse como el primer título de vanguardia poética en América e influyó en los poetas argentinos que vendrían después de la guerra a establecer el ultraísmo como «ismo» nacional. Güiraldes era por entonces un autor mayor que había tenido la audacia de publicar un libro que gustó a los jóvenes –Hidalgo no dudó en incluirlo en su *Índice de la nueva poesía americana*, como incluyó a Macedonio Fernández, tan maestro de la paradoja que puede decirse de él que fue el mejor discípulo de aquellos autores que lo consideraban maestro. En el libro de Güiraldes hay verso libre, poema en prosa, leve ramonismo –un sapo que hace gárgaras con las erres, una rana que mastica palillos sonoros–, pero no la celebración enérgica propia de la juventud: «He puesto mis labios en los de la vida: Náusea. / He visto la suerte golpear en torno suyo con manoplas de idiota / Y el hombre es un espectáculo tan pequenamente sórdido, que busco en mí la soledad. / Recuerdos: / ¡Qué blancos eran los muros de las casas, qué heroicos los hombres!». Esta nostalgia de una edad de oro hubiera enfermado a cualquiera de los que por entonces estaban protagonizando las greclas de lo que hoy conocemos como vanguardia legendaria.

También Huidobro afeará por avejentado a Marinetti. Lo único en lo que dice estar de acuerdo con el poeta italiano es en la necesidad del verso libre, que no es invento futurista sino de «María Krysinska, Gustave Kahn, y Vielé-Griffin». El texto que le dedica el joven Huidobro al futurismo en el libro *Pasando y pasando* aplaude el fondo de furibundo anhelo de rebelión y también trae a colación el librito de Gabriel Alomar, al que aun así adelanta un precursor americano: Álvaro Armando Vasseur, inventor del auguralismo, temprano traductor de Whitman, amigo de Lugones y Rubén, en cuyos cantos, en palabras de Huidobro, «vibra el clarín futurista, en todos ellos fulgura la llama de la potencia, de vigor y movimiento tan gritada hoy por Marinetti». Para cuando Huidobro escribe su texto, el movimiento futurista se ha multiplicado en manifiestos y libros y exposiciones y nombres, y las palabras del poeta chileno llegaban con harta tardanza. Nelson Osorio Tejada ha estudiado la recepción que tuvo el *Manifiesto* de Marinetti en América Latina, y comienza apuntando con ojo certero: «Aunque la influencia y el prestigio del Modernismo se prolongan en Hispanoamérica hasta bien entrado el siglo XX, ya en su primer decenio se pueden localizar voces disonantes que muestran un espíritu de cuestionamiento en el interior mismo de dicho sistema literario. Pensamos por ejemplo en el colombiano Luis Carlos López, el peruano Clemente Palma, el uruguayo Álvaro Armando Vasseur, el mexicano José Juan Tablada o el argentino Leopoldo Lugones. Pero este cuestionamiento funciona al interior del mismo sistema modernista y no puede en rigor considerarse como algo que vaya más allá de un reformismo que reacciona contra la creciente retorización de los epígonos». Así es, la renovación del modernismo aplastante que dominó la poesía en español durante lustros —y que, no nos engañemos, sobrevivió a los empujes de la vanguardia corrigiendo su tono, volviéndolo susurro, poniendo cotidianeidad de suburbio donde antes había palmeras del desierto— tuvo más que ver con las reformas que hicieron desde dentro poetas como los mencionados —u otros, importantísimos, como el mexicano López Velarde y sobre todo el peruano José María Eguren— que con la nueva ola revolucionaria de la que informaban los corresponsales en Europa. Una Europa que habría de hacerse importante para América no sólo por las novedades estéticas que emitiría a lo largo de la década sino porque fue allí, en Europa, donde muchos latinoamericanos cobrarían conciencia de su origen. Al juntarse las novedades estéticas que ya en las principales capitales europeas habían ingresado en cierta rutina, con la conciencia de procedencia de los visitantes americanos se produjo una chispa que dotaría de personalidad propia lo que los artistas de avanzada americanos terminarían haciendo. Hay muchos ejemplos que dar, Huidobro en Francia, y en francés, Hidalgo después de su excursión europea, Borges y su estancia en Suiza y en Espa-

ña... la relación sería interminable, pero bástenos por ahora con esos tres nombres que se aliarían, de manera un tanto artificiosa, para producir más adelante la primera antología de la poesía vanguardista latinoamericana, el *Índice*, en cuyo primer prólogo, firmado por Hidalgo, se lee que, en efecto, las algaradas futuristas europeas tuvieron en los poetas de América menos influencia y eco que la renovación que, desde dentro del modernismo, empezó a efectuar Eguren.

LAS VOCES MÚLTIPLES

Si nos dejamos ablandar por la concepción de la Historia de la Literatura como un relato, puede que encasillemos a esos poetas postmodernistas como autores de transición: no lo son, ni mucho menos. Cada uno de ellos, sobre todo Leopoldo Lugones, Luis Carlos López, Fernández Moreno, Ramón López Velarde y José María Eguren, son grandes poetas, autosuficientes, no necesitan ser etiquetados para que nos produzcan aún gozo y emoción, y en sus obras, sin sitio para la duda, encontraremos los primeros arpegios de renovación de la poesía latinoamericana.

De Lugones diría Borges que en su libro de 1909, *Lunario sentimental*, encontraron los jóvenes poetas argentinos motivos e imágenes suficientes que les influyeron más vivamente que cualquier manifiesto.

Luis Carlos López, reconocido por su tono menor, su énfasis provinciano, su ironía que muy a menudo se resuelve en sarcasmo, su prosaísmo sentimental, de hondo lirismo bajo la apariencia de candidez sonriente, publicó en Madrid sus dos primeros libros, *De mi villorrio* (1908) y *Posturas difíciles* (1909), y completó su obra con *Por el atajo*, publicado ya en Cartagena de Indias en 1920, cuando la vanguardia había colonizado las voces de los más jóvenes poetas en buena parte de América (si bien Colombia fue de los países más reacios a admitir el «nuevo tono»). A pesar de haber sido un viajero profesional, dado que su condición de diplomático del gobierno colombiano le hizo residir en Munich y en Baltimore, el cosmopolitismo en su caso sólo consiguió acentuar su denominación de origen. Nueva York, y ese juego científico del golf, fueron para él una manera de echar de menos «la tierra tranquila del banano». Poemas como «Versos futuristas» o «Película» dejan asomar su desconfianza ante la poesía de la velocidad y la prisa y su, siempre sonriente, nada dramática, jibarización del por entonces muy en boga gigantismo del subconsciente y el simbolismo de los sueños. Se diría que nada más contrario a la típica figura destructiva del poeta vanguardista que un poeta de pueblo, maestro de la rima y el ritmo, como Luis Carlos López, pero lo que alía a López con los poetas de la vanguardia, que ense-

guida empezarán a formar una caravana de poetas por toda América, es la mirada desacralizadora, el tono humorístico, el golpe irónico, las ganas de bajar del pedestal a la poesía.

VERSOS FUTURISTAS

La sombra que proyecta mi aposento
dibuja en un tejado
y una pared, la oreja de un jumento
y una sartén...
La oreja
se alarga en el crepúsculo morado
dando la sensación
del caminar de una pantufla vieja
y la sartén se mete en un balcón...
¿No es un presentimiento
matrimonial? Y como un argumento
se oye una tremolina
que invade la quietud de mi aposento...
Y es que un gallo persigue a una gallina.

PELÍCULA

Vertiginosamente
dobla una esquina un automóvil: rápida
visión que hace un esguince
y se lleva, en audaz golpe de magia,
las muletas de un turco patituerto.
Y qué rabia la del turco,
que pierde el equilibrio
y se pone a ladrar a cuatro patas...

Como se ve, la antipoesía que tanto rédito habría de darle años más tarde a Nicanor Parra tiene un antecedente muy claro en el Luis Carlos López más tentado por echarse unas risas a costa del vanguardismo juvenil que lo rodeaba.

Entre los jóvenes poetas que expresaron su admiración por la obra de López, estaba Alberto Hidalgo, con quien el colombiano mantuvo correspondencia. Tan pronto como en 1912, el joven arequipeño le escribió a López pidiéndole que le consiguiera un ejemplar de su primer volumen de versos publicado en Madrid, pues quería hacer una nota crítica sobre toda su obra,

considerándola la más adelantada que había producido el continente. También mantuvo correspondencia López con otro peruano, Alberto Guillén, y a su muerte Nicolás Guillén no dudó en calificar de asombro el momento juvenil en que descubrió la poesía del «Tuerto» López.

Su lección fue, sin duda, oída, y uno de los primeros pálpitos de los ismos en América, que no sin grandes discusiones ha quedado fuera de nuestra caravana, fue el sencillismo de Fernández Moreno, que ya en 1917 publica su libro *Ciudad*, ampliado más tarde, y luego *Mil novecientos veintidós* y *Versos de negrita*. Son libros de música leve, gratos, irónicos, de modernismo muy suavizado y puesto el pie en tierra, donde se cantan las esquinas y los parques y se hacen observaciones impresionistas. Es una música parecida a la que practicarían durante toda la década siguiente muchos poetas cercanos a la vanguardia que sin embargo apenas se asomaban a ella, dominados sus ímpetus por la grata música ligera y el «tono menor», por utilizar el título de un libro del argentino López Merino, uno de los mejores representantes de esa otra caravana americana que fue el posmodernismo. De hecho, muchos de los poetas que presentamos en nuestra caravana militaron en algún momento en la otra, y los puntos de intersección de una y otra son múltiples. No se puede decir que el ímpetu vanguardista y las nociones del sencillismo entraran en conflicto directo, y es fácil observar en muchos autores una clara evolución de un tono al otro –en ambas direcciones por cierto. Por ejemplo, el chileno Manuel Rojas, más conocido por sus narraciones, empieza con una poesía cercana al sencillismo, que confía sus alcances a la rima asonante y a cierta melancolía, para dejarse ganar, a mediados de los años veinte, por la iluminación alucinada de *Tonada del transeúnte*, y al revés, auténticos apostantes de la vanguardia como Marcos Fingerit, que se da a conocer con *Canciones del hogar* –cuyo título ya deja ver su filiación–, publica luego su importante libro *Antena* –otro título que no deja dudas– y más tarde regresa a sus inicios. El sencillismo, sobre todo la obra de Fernández Moreno, merece sin duda atención, pero quizá más como coletazo final del modernismo que como pálpito inaugural de unas vanguardias de las que siempre desconfió.

Cuando Alberto Hidalgo trata de encontrar precursores para los poetas de la vanguardia latinoamericana con los que compone su *Índice* en 1926, sólo encuentra un nombre después de renunciar a aceptar influencia europea alguna que no sea la del gigante español Ramón Gómez de la Serna. Y ese nombre es el de José María Eguren. En palabras de Mariátegui –editor de la primera recopilación de sus poesías, y artífice de la importante revista *Amauta*, donde Eguren publicó buena parte de su obra en verso y prosa, esta última luego recopilada con el título de *Motivos estéticos*–, «Eguren representa en nuestra historia literaria la poesía pura».