

Juan Jacobo Bajarlía

# Orígenes del vanguardismo en la poesía castellana

## 1. INTRODUCCIÓN Y PERIPLO



**S**I Rubén Darío es el que inicia el modernismo en las letras castellanas ¿quién o quiénes son los que llevan este modernismo a ulterior consecuencia? He aquí una pregunta cuyo alcance no ha sido fijado en la historia de la poesía castellana. Y no ha sido fijado porque el esclarecimiento de la cuestión plantea distintos problemas que se refieren al vanguardismo y a su dimensión estética en las diversas tendencias que se vertebran y escalonan a partir desde el origen, si es que este origen puede señalarse con precisión. Comencemos con que el mismo vocablo—*vanguardismo*—ha sido negado como denominación cualitativa de la poesía contemporánea. ¿Qué diremos, entonces, del origen y de las tendencias que justifican su vertebración? Pero el investigador no puede detenerse en el pleito de la nominación. La estética y la historia de las letras que coordina sus relaciones en el tiempo, exigen el vocablo y su conceptualización, a partir de los cuales

será posible el análisis. De ahí, pues, que puestos en el trance de estudiar lo que advino a determinada estructuración modernista, adoptemos la palabra vanguardismo como cifra y contenido de una calidad que en tanto es modernista—o nueva—está en oposición con las formas modernistas que le antecedieron. No hay otra alternativa ya que en el vanguardismo caben las diversas tendencias de su avance.

Aun admitida la denominación de vanguardismo, no es difícil recurrir al pasado, al *antevanguardismo*, para buscar el punto de vertebración que ha tenido su desarrollo mucho después de ser formulado. Es el caso del mismo Darío en lo que respecta a su artículo *Catulle Mendes—Parnasianos y decadentes*, aparecido el 7 de abril de 1888, cuatro meses antes de *Azul*, en el diario «La Libertad Electoral», de Santiago de Chile. Se trataba, en verdad, de un *manifiesto encubierto*, en el cual, so pretexto de elogiar a Mendès y a los hermanos Goncourt, hacía la defensa de su propia poesía. En esta defensa hemos hallado algunas formulaciones que si Darío olvidó en la obra de creación o no pudo realizarlas, otros las aprovecharon, mas no porque recurrieran a él, sino porque las condiciones ya eran propicias para su vertebración ulterior. Así, cuando dice: «pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas» (1), damos con ese *perfume del astro* que si no se resuelve en la obra del autor, aparecerá como propósito en Marinetti cuando pretende distinguir «el ruido rotativo del sol africano» y el «peso anaranjado del

---

(1) Cfr. *Obras escogidas de Rubén Darío*, t. I, p. 130, edición crítica y notas de Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes, Santiago de Chile, public. de la Universidad, 1939.

cielo», sin contar con otras calidades que expresará en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912).

En el artículo sobre Mendes, dirá Rubén Darío: «hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio» (2). El enunciado incluye una imagen que no podrá realizar el iniciador del modernismo. Pero la anticipa sin conciencia de la *invención* que se concretará a partir del momento en que Vicente Huidobro reformulará el pensamiento en el «Arte poética» de *El espejo de agua* (1916): «Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!—Hacedla florecer en el poema».

Convenido, pues, en qué es posible hablar de vanguardismo y de los puntos que llamamos de vertebración, será preciso indicar quién es el sucesor o en quién se continúa—con su nueva expresión—la poesía del modernismo. La contestación, para nosotros, ha quedado implícita en esa conciencia a que nos referíamos en el párrafo precedente. Lo que afirma Rubén Darío tiene su desarrollo en Vicente Huidobro. A éste le corresponde, por tanto, ser el iniciador del vanguardismo, aunque luego se le supere en su mismo concepto de la invención. No obstante ello, Federico de Onís, exaltando a Juan Ramón Jiménez en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, afirma: «si por Rubén Darío entra definitivamente la poesía hispánica en el modernismo, por Juan Ramón Jiménez sale definitivamente de él, viniendo a ser los dos polos en torno a los cuales gira toda la poesía contemporánea» (3). Y también esta otra frase: «cuando los poetas

---

(2) *Obras escogidas de Rubén Darío*, ed. cit., t. I, p. 131.

(3) Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932), p. XVIII, *Introducción*. Madrid, J. pa. Ampl. de Ests. e Investigs. Científ., 1934.



de hoy levantan nuevas banderas en franca reacción contra el modernismo rubendariano se acogen a la paternidad de Juan Ramón Jiménez, a quien todos reconocen como maestro» (4). Es lo que, a mayor abundamiento, dirá mucho antes Valbuena Prat cuando nos habla de «la influencia de escuela» y del «período» que llena el poeta hispano (5). Formulada así, con transgresión del proceso estético, la premisa que enarbola el nombre de Juan Ramón Jiménez como signo del vanguardismo, no faltará quien se vaya a los extremos para sostener que los «nuevos», los que huían del ultraísmo y de las «escuelas fugaces» de la primera postguerra, se acogían a éste por ser el «evidente maestro de toda aquella generación» (6). Hay quienes adoptan una posición intermedia y le dan valores de *transición* en el sentido de que habiéndose liquidado el modernismo con la poesía de Jiménez, último representante de la tendencia iniciada por Rubén Darío, queda la vía expedita para lanzarse en una nueva expresión (7). No faltará, por supuesto, el dictamen apasionado: «a nuestro juicio, no rebasa los límites de su generación: ¡es demasiado fiel a sí mismo! Aun

(4) Federico de Onís, ob. cit., p. 577.

(5) Angel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, ps. 52 y 65 y ss. Madrid, Cía. Ibero-Americana de Publics., 1930.

(6) V. Alfredo de la Guardia, *García Lorca—persona y creación*, p. 121. Buenos Aires, Schapire, 1944.

(7) En esta posición están: Guillermo Díaz-Plaja, *Historia de la poesía lírica española*, p. 383 y ss. Barcelona, Labor, 1948, 2.<sup>a</sup> edic., y Arturo Berenguer Carisomo, *Las máscaras de Federico García Lorca*, p. 38, período 1918-1922, Buenos Aires, Ruiz, 1941.

después de su *Segunda Antología poética* (1922) sigue representándose como un insalvable espíritu finisecular, conmovido a la puerta del novecentismo. No se ajusta a la nueva escala de valores» (8).

## 2. PROPOSICIONES ESTÉTICAS

Establecidos los puntos de vertebración entre Rubén Darío y Vicente Huidobro, y confrontada la crítica sobre Juan Ramón Jiménez, corresponde aclarar ahora qué se entiende por *continuador*, que tal es el título que se le da a éste con relación al nicaragüense. Digamos, en seguida, que no hay continuación ahí donde se profundizan las estructuras expresivas de una misma tendencia. Continuar significa pasar de un estado definido a otro no menos definido y con sus elementos específicos. Profundizar es estar en una fase o estado con un desarrollo más consciente, pero circunscripto a la misma fase o estado. La profundización para llevar, a su vez, a distintos desarrollos. Y estos desarrollos, por más diversos que sean, sólo serán aspectos de los elementos generales que los condicionan. De ahí, pues, que profundizar, en poesía, y profundizar una tendencia, no sea nada más que una *permanencia* y no una continuación. Habrá continuación cuando en nuestro lenguaje haya vertebración. Es decir, cuando se pasa de una estructuración determinada a otra que, por nueva, le es antagónica, ley ésta que se cumple de acuerdo con un proceso que no vamos a estudiar por exceder la índole de estas líneas. Esbozado así el problema de la continuación en

---

(8) Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 42, Madrid, Caro Raggio, 1925.

cuya instancia puede observarse, no obstante, el aporte de los antecesores de que hablaba Peyre al referirse a la transformación de los «movimientos» literarios (9), llegamos a la conclusión—y lo veremos luego—de que Jiménez, en relación con Darío, *permanece* en el modernismo, mientras Huidobro lo *continúa* y se coloca en el origen del vanguardismo. El primero, tras larga permanencia, agota el modernismo finisecular. El segundo da el salto e inicia el nuevo ciclo. Entre Rubén y Huidobro, Jiménez es el punto de sutura. Mas no el precursor. La posición teórica de ambos es evidente al respecto.

A) Dos exigencias preocupan a Jiménez: el clasicismo como equilibrio formal y una especie de ética panteísta como actitud revalidada en la poesía. Como classicista (*Poemas impersonales*, 1911, formas abiertas; *Sonetos espirituales*, 1914-1915, formas cerradas) plantea dentro del modernismo un problema de reacción hacia la poesía antigua. Como ético-panteísta (*Diario de un poeta recién casado*, 1916, y excesivamente en *Animal de fondo*, 1949) se acomoda a un concepto que si es elevado con relación a lo moral, no lo es, en cambio, en su vinculación con la poesía en tanto poesía y no mediación para alcanzar un «dios posible» o una cierta divinidad.

a) En calidad de classicista no era extraño que relacionara la dualidad *romanticismo-clasicismo* con la pérdida y la contención de lo dinámico. Vale decir que invierte el concepto romántico de fuerza para adjudicárselo al clasicismo. Pero entre romanticismo y clasicismo, reconoce un punto de contacto que sería

---

(9) V. Henri Peyre, *Les générations littéraires*, p. 46. Paris, Boivin et. Cie., 1948.



el academicismo. |Y decimos punto de contacto porque lo define como un «dominio sin fuerza adentro», ya que de haberla sería clasicismo: «fuga perdida sin dominio de lo dinámico, es Romanticismo. Dominio sin fuerza dentro, Academicismo. Clasicismo, dominio retenedor de lo dinámico» (10). Su posición sería, pues, la opuesta al romanticismo: «Hay dos dinamismos; el del que monta una fuerza libre y se va con ella en suelto galope ciego; el del que coge esa fuerza, se hace con ella, la envuelve, la circunda, la fija, la redondea o a domina: el mío es el segundo» (11). Hay, por consiguiente, un espíritu de *retención*, un esfuerzo que al buscar el equilibrio le impedirá el arrojado creador. Este espíritu de retención es permanencia. Porque la permanencia le dará el dominio de la fuerza ya existente y no el de la que está por venir, cuyas leyes requerirán otro esfuerzo y otra evolución. Su clasicismo, será, por ello, el dominio del modernismo finisecular, después de cuyo límite se pasará a una etapa más avanzada.

b) Esta idea de equilibrio como explayación de lo clásico, llevará a Jiménez, cual aconteció mucho antes con Brunetière, a confundir la idea de lo moral con la idea de la literatura y el hacer poético. Y ya en la idea de lo moral, el concepto de Dios será inevitable: «la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentro con una idea de dios» |...| «para encontrar un dios posible por la poesía» |...| «que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque es-

(10) Cfr. Enrique Díez Canedo, *Juan Ramón Jiménez en su obra*, p. 90. México, El Colegio de México, 1944.

(11) Enrique Díez Canedo, loc. cit.

taba creando un mundo del cual había de ser el fin un dios» (12). Tal actitud está en oposición con la especificidad del hacer estético. Porque o se admite, por ejemplo, que Prudencio y San Juan de la Cruz son poetas antes que místicos en el *Peristéphanon* y el *Cántico espiritual*, o se acepta que son místicos y no poetas. De suceder esto último, sería tomar el tema por las vivencias. La decoración por lo esencial.

B) Las dos exigencias que preocupan a Jiménez no son válidas para Huidobro. A la preocupación formal y a la necesidad ético-panteísta de aquél, éste opone la dimensión de una estética que anuncia, desde el primer instante, la posibilidad de un módulo antagónico respecto de todo lo existente. La piedra dejará de ser piedra y se convertirá en otra cosa. La metáfora verá nacer la imagen. Sobre el equilibrio del uno se levantará el estallido del otro. Del modernismo que se aposentó en su relleno clasicista, se saltará, violentamente, a un estado de revolución en el que Huidobro ha de confundir—y no podía ser de otro modo—los conceptos de creación e invención, como luego veremos.

a) Cuando Huidobro publicó *Horizon carré*, en 1917, dijo expresamente: «Nada de anecdótico ni descriptivo», ya que el poema debe ser «creado en todas sus piezas como un objeto nuevo». Pero ampliando estos conceptos, el mismo Huidobro, al explicar la razón del título en sus *Manifestes* (Paris, «La Revue Mondiale», 1925), agregó: «Horizonte cuadrado. Un hecho nuevo inventado por mí, creado por mí». Y más adelante: «los creacionistas han sido los primeros poetas que han

---

(12) Cfr. Juan Ramón Jiménez, *Animal de fondo*, pp. 116-18. Buenos Aires, Pleamar, 1949.



aportado al arte el poema inventado en todas las piezas por su autor». Se identifica, pues, creación con invención (13). Huidobro, poeta de los orígenes del vanguardismo, no sabrá hacer la distinción entre imagen creada e imagen inventada. No lo intentará ni le importará. El fin inmediato de su *creacionismo-inventacionismo* es lanzar la imagen que ha de valer por sí misma, como *hecho nuevo*, y no por su referencia a la realidad circundante, desiderátum que no se cumple en toda su plenitud. Si analizáramos su poesía, en este sentido, hallaríamos una extraña correspondencia con el mundo de las cosas, en el cual las imágenes se integran de la transposición de elementos connaturalmente en oposición, pero emocionalmente en el vértice metafórico. Logra, para la primera época, una imagen de nuevo tipo, cuya estructura, por más limitada que sea, dará comienzo de liquidación al verso finisecular.

b) De qué manera coincide Huidobro con Reverdy o Reverdy con Huidobro, es un tema que no podemos desarrollar en los límites de este trabajo. La semejanza podrá ser muy interesante. Pero su análisis no pasaría de una correlación en la toma de posiciones respecto de una época en que la poesía debía reestructurarse para salir de su antigua expresión. Y si el procedimiento fuera válido, cabría recordar igual paralelismo entre Darío y Verlaine. Vamos a decir sola-

(13) La misma circunstancia puede observarse en *Vientos Contrarios*, p. 36, Santiago de Chile, Nascimento, 1926: «Lo que se ha llamado poesía hasta hoy es un mezquino comentario de las cosas de la vida y no una creación de nuestro espíritu. Son vanos floreos puestos en torno de las cosas, pero no es la creación de un hecho nuevo inventado por nosotros».

mente—saliéndonos del asunto—que el Reverdy de los últimos años va, en lo teórico, mucho más allá del autor de *Altazor*, ya que al concepto de creación añade el de la voluntad como elemento formal de la imagen. De donde el hacer poético se vierte en una operación de conocimiento controlado (14).

### 3. FECHA PROBABLE Y CONTENIDO

Como instante inicial del vanguardismo podríamos señalar el año de 1917. Es la fecha en que Huidobro escribe su *Horizon carré*, y Jiménez sus *Eternidades*. Sin embargo, ninguna de estas obras representa plenamente las nuevas formas que habrían de revolucionar la estructuración precedente, aunque aquí el verbo revolucionar sólo cabría para el libro del primero. En *Horizon carré* hay, sí, un impulso renovador. Pero sus poemas sólo contienen fragmentariamente cierta materia que balbucea un hallazgo todavía indomeñable. Se anticipa en el propósito teórico y no en la secuencia continuada de lo que habría de ser la nueva poesía. Y aunque en desventaja desde este punto de vista, no presentará tantos elementos antiguos como las *Eternidades* de Jiménez. Aquí la rémora es más grave. La metáfora es aún un punto de referencia con relación a una realidad embellecida. Mas no a un estado estrictamente poético.

Un año después, en 1918, avanzando mucho más ambos poetas, nos hallamos con *Ecuatorial*, de Huidobro, y con *Piedra y cielo* de Jiménez, que escrito entre 1917-1918, se publica en 1919. Son dos libros casi

---

(14) V. Pierre Reverdy, *La fonction poetique*, p. 583, Mercure de France, t. CCCVIII, N.º 1,040, Paris, 1850.

simultáneos que aparecen en España cuando las tendencias de fin de siglo se repliegan definitivamente para los renovadores. Huidobro es, entonces, el poeta iconoclasta a cuyo consejo bulle la nueva promoción. Desde su casa, en Madrid, se lanzan las más abstrusas teorías del arte y la literatura. Y desde allí, mientras Jiménez se mantiene en una especie de ascetismo que le lleva a profundizar sin consecuencias la expresión en quiebra, los nuevos idean el ultraísmo, que no será otra cosa que el creacionismo de Huidobro transplantado a España. En realidad, un intento de neo-creacionismo que se frustra sin haber superado al poeta chileno.

En *Ecuatorial* está ya el espíritu de nuestro tiempo:

*El viento mece los horizontes  
Colgados de las jarcias y las velas*

*Sobre el arco iris*

*Un pájaro cantaba  
Abridme la montaña*

El espíritu y la imagen que inventan el futuro:

*Pasan lentamente  
las ciudades cautivas  
Cosidas una a una por hilos telefónicos*

Todo y aun la nostalgia. Pero siempre con esa dinámica que huye del adverbio para crear la imagen como un hecho directo de la voluntad y no como un vinculación entre dos términos cuyo resultado dependerá del azar o del acierto más o menos próximo del objeto:



La luna nueva  
con las jarcias rotas  
Ancló en Marsella esta mañana

A esta poesía inflamada, Jiménez en *Piedra y cielo* sólo puede oponer un mundo ligado sentimentalmente al pasado. Un mundo becqueriano, en el gran sentido del vocablo, con un renunciamiento del hacer por lo que ya es concepto irreversible:

No deshacer la luz...  
Dejar la hora mala  
correr hasta que caiga sola  
bajo la acacia en flor del sentimiento,  
bajo el cielo estrellado de la idea.  
¡Nada como la dicha  
del comprenderse, al fin, bajo la frente buena,  
bajo el buen corazón!

Después,  
en un retorno lento y sonriente,  
ir cubriendo con alma florecida  
las fosas entreabiertas, apretando  
las rosas dentro de ellas  
—¡todas, todas las rosas:  
que el alma bien podada,  
no dejará de darlas ya!—

(XVIII: *No deshacer la luz...*).

Hay más unidad en la poesía de Jiménez. El tema está ceñido a una duración casi prefijada. Pero la existencia de unidad no importa alcanzar los límites poéticos. Y en este caso más vale una poesía un tanto dispersar respecto de su contenido y fuertemente re-

novadora como la de Huidobro, que una poesía sin fisonomía nueva por más encuadrada que esté en las leyes del desarrollo. No olvidemos, además, que todo comienzo de renovación lleva implícito el quebrantamiento de la unidad, que sólo hallará su cauce definitivo cuando la vertebración ha culminado en la clara conciencia de sus integrantes. Lo importante, en los orígenes, es el avance, aunque en tal avance haya de quemarse el mismo creador. Iniciado este avance, se habrá operado el hecho maravilloso que ha de poner signo de vejez a todo lo que le precedió. O bien, signo de revolución para el alba que se inicia. Si Jiménez tiene forma, carece, en cambio, de signo renovador. Y si Huidobro no tiene forma o medida ceñida, posee, sin embargo, el signo que indica el avance. Entre ambas virtudes con sus defectos antinómicos, nadie dudaría en la posesión del signo.

El mismo problema queda planteado con otras tres obras de Huidobro, aparecidas también en Madrid en 1918: *Tour Eiffel*, *Hallali* (*poème de guerre*) y *Poemas árticos*. Constituyen el caso de *Ecuatorial*, con la salvedad de que esta composición es superior a las otras.

Después vinieron *Saisons choisies* (1921), *Automne régulier* (1925), *Tout à coup* (1925) y especialmente *Altazor*, que escrito en 1919, fué editado, por primera vez, en 1931. Dividido en siete cantos, es en este libro donde Huidobro alcanza su máxima invención. No tuvo el influjo de *Ecuatorial* porque apareció muchos años después de su redacción. Pero a poco que se estudie, se observarán en él las virtudes y defectos del libro de 1918, con la diferencia de una exaltación exacerbada que coloca a su autor entre los grandes genios barrocos de la poesía. El poema es ya una pieza que sólo se atiene al acaecer incesante con mengua de

toda estabilidad o contenido a las potencias del ser. La nueva imagen y el dinamismo que la inviste ha roto el prejuicio de algunas categorías admitidas hasta ese momento como intransferibles:

*Sabemos posar un beso como una mirada  
Plantar miradas como árboles  
Enjaular árboles como pájaros  
Regar pájaros como heliotropos  
Tocar un heliotropo como una música  
Vaciar una música como un sacco*

(III, 68-73).

*Mujer el mundo está amueblado por tus ojos  
|Se hace más alto el cielo en tu presencia  
La tierra se prolonga de rosa en rosa  
Y el aire se prolonga de paloma en paloma*

(II, 1-4).

En *Altazor* se daba ya (c. III) el automatismo surrealista de *L'union libre* (1931) de André Bretón, y se veía el influjo jitanjáforico (c. VII) de *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1916) de Tristán Tzara. Mas esta importancia quedó un tanto rezagada debido a la publicación tardía del libro. No obstante, en el mismo año en que Bretón se inclinaba por el procedimiento de letanía, dando la imagen cambiante del sexo, Huidobro, más controlado, hacía lo mismo con las imágenes de la señora arpa. Pero aún así, todo esto no quita que los orígenes del vanguardismo estén en *Horizon carré* y *Ecuatorial*, es decir, en los años 1917-1918.



## 4. CONTINUIDAD Y PROYECCIÓN

A) Aunque hallamos colocado en 1917-1918 la fecha inicial de los orígenes, no debemos olvidar que éstos se prolongan hasta 1922, año en que aparece, en Lima, el libro *Trilce*, de César Vallejo. La imagen casi directa de Huidobro, con miras a la presentación substantiva del hecho poético, se convierte, en el peruano, en una dimensión más abstracta del proceso creador. La logicidad discursiva desaparece, para dar entrada a elementos más puros, más acordes con la materia poética. Insiste exclusivamente en su esencia y no en su conjugación formal. La poesía va comprendiendo ya que hay una lógica poética con sus leyes específicas. Bergamín estuvo a punto de señalar esta circunstancia cuando dijo, refiriéndose a *Trilce*, que «el poeta desarticula la estructura gramatical del lenguaje descoyuntándolo en sorprendentes cabriolas neologísticas» (15).

(15) José Bergamín, *Noticia*, p. 16, a la segunda edic. de *Trilce*, Madrid, Cía. Ibero-Americana de Publics., 1930. (Para un estudio sobre Vallejo, puede verse José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de Interpretación de la realidad peruana*, Lima, 1928; Xavier Abril, *Estimativa y universalidad de César Vallejo*, en *Antología de César Vallejo*, organizada por el mismo Abril, Buenos Aires, Claridad, 1942; Juan Larrea, *Profecía de América*, en la cit. antología; César Miró, Prólogo a sus *Poesías completas* (1918-1938), Buenos Aires, Losada, 1949; José María Valverde, *Notas de entrada a la poesía de César Vallejo*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», N.º 7, Madrid, enero-febrero, 1949; un breve paralelo de Vallejo y Joyce en Antonio de Undurraga, *El arte poética de Pablo de Rokha*, pp. 99 a 105, Santiago de Chile, Nascimento, 1945; y Pablo Rojas Paz, *Cada cual y su mundo*, pp. 121 a 144, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

La invención ha dado un paso más, aunque siempre dentro de la transposición de elementos:

*Pero una mañana sin mañana  
entre los aros de que enviudemos  
margen de espejo habrá  
donde traspasaré mi propio frente  
hasta perder el eco  
y quedar con el frente hacia la espalda*

(VIII, 9-14).

Y a veces se ha mezclado con el expresionismo:

*Grupo dicotiledón. Oberturan  
desde él petreles, propensiones de trinidad,  
finales que comienzan, ohs de ayes  
creyérase avaloriados de heterogeneidad.*

(V, 1-4),

Esta dimensión abstracta le da a Vallejo una categoría que no alcanzó Huidobro. Pero la obra de éste será más importante por la proyección y el sentido caudaloso que la caracterizan.

B) A partir de Huidobro, España se introduce en otra poesía. El espíritu renovador del creacionismo considerado como tendencia general, signará las páginas de los mejores autores, llámense o no ultraístas. Por supuesto que cada uno conservará su individualidad. Pero todos ellos incorporarán la nueva imagen de que blasonaba *Ecuatorial*. Tratarán, inclusive, de mejorarla. Y todo podrá hacerse después de la liberación huidobriana. Sin embargo, las huellas del pri-

mero, sin desmerecer la poesía de sus autores, se hallarán siempre en ese período que hemos estudiado, y mucho después, hasta 1929.

Los primeros que se adscriben a la nueva expresión, sobresaliendo entre los demás, son Gerardo Diego y Juan Larrea (16). Aquél se destacó con *Imagen* (1922), *Manual de espuma* y *Fábula de Equis y Zeda* (1926-1929). Este bifurcó el rumbo en busca de un equilibrio entre lo que se estaba haciendo y una expresión más sencilla. Pero de los dos, es Diego el que más permanece en la nueva imagen. Después, ambos poetas darán un paso hacia el ideal clasicista de Juan Ramón Jiménez.

De *Imagen* es el siguiente verso:

*Por el termómetro trepa la emoción*

(Gesta).

Y de la *Fábula de Equis y Zeda* los que van a continuación:

*el viento que de todo hace botellas  
y orejas tiernamente desdobladas  
recogía su cola de ocho huellas*

---

(16) Es interesante hacer notar que Larrea, refiriéndose a Huidobro, expresa que no anduvo lejos del surrealismo: «Existen en la obra de Vicente Huidobro, poeta que en ocasiones no anduvo lejos del surrealismo, los mismos presagios de fin de mundo que registramos antes en las actividades poéticas de André Bretón». *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (entrega III), «Cuadernos Americanos», N.º 5, p. 944; p. 240 N.º 30.



(Exposición).

De los ultraístas no hay uno que se salve de la influencia huidobriana. Y si hemos de referirnos exclusivamente al libro *Hélices* (1918-1922) de Guillermo de Torre, publicado en 1923 (Madrid, Mundo Latino) nos bastaría con señalar estos versos:

*Antenas y mástiles sobresalientes  
enhebran las estrellas ancladas*

(Pleamar),

para confrontarlos con los siguientes de *Ecuatorial*, ya citados más arriba:

*Pasan lentamente  
las ciudades cautivas  
Cosidas una a una por hilos telefónicos*

Los años 1917-1918, a los que podríamos agregar el de 1919, fecha de la redacción de *Altazor*, son importantísimos en toda Europa. A la liquidación del simbolismo, iniciada con Apollinaire, habrá que registrar dos hechos fundamentales para la poesía: la publicación, en 1917, de *Le cornet à dés*, de Max Jacob, que da por tierra con las parábolas baudelaireanas y mallarmeanas, y la estridencia, si no constructiva al menos revulsiva, de un Tristán Tzará que escribe, también en 1917, *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. En 1918 aparecen los *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire (*je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention—De l'Ordre et de l'Aven*

ture: «*La jolie rousse*»). *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, de Blaise Cendrars, y los *Vingt-cing poèmes* del mismo Tzará, sin contar con su *Cinema calendrier du cour abstrait*, redactado por la misma época. Por fin, en 1919, Cendrars publica los *Dix-neuf poèmes élastiques*. La poesía se integra ya en otra dimensión.

Sc.: Cerrito 466. Buenos Aires, Argentina, enero, 1951.