

La difusión de la vanguardia hispanoamericana en España a través de las revistas coruñesas

Resumen: Nuestro artículo tratará de demostrar la importancia fundamental que las revistas culturales de La Coruña e Hispanoamérica han tenido en las primeras décadas del siglo XX a la hora de difundir y proyectar las estéticas innovadoras de las Vanguardias en el territorio español. No en vano, el importante flujo migratorio gallego y coruñés de los primeros años del siglo generó la creación de una clase intelectual gallego-latinoamericana que creó unos firmes puentes de unión entre las manifestaciones culturales de una orilla y otra del Atlántico, por lo que podemos afirmar el carácter pionero de La Coruña y Galicia en la introducción de las estéticas de la modernidad en España.

Palabras Clave: Vanguardias Latinoamericanas, Revistas Coruñesas.

Carlos Ferreiro
González
carlosfg@edu.xunta.
es

Universidad de A
Coruña.
Av. Hércules 93, 3a
D 15002. A Coruña,
España.

Recibido:
15/05/2005

Aceptado:
30/07/2005

The latinamerican vanguards in Spain: a study of la coruña's magazines

Abstract: This article tries to show the main role of cultural reviews in LatinAmerica and La Coruña durings the first decades of XX Century in terms to developpe the new estectics of Historicals Vangards in Spain. The important number of Galician and Coruni-an migrants in the first years let to born a intelectual generation of Galicians in Spanish-America. All of them built some strong cultural bridges between both sides of Atlantic. So we can say that Galicia and La Coruña are the principal actors in the introduction of Modernity estectics in Spain.

Keywords: Latin American Vangards, Coruña's Reviews.

Introducción

Las ligaduras entre Hispanoamérica y Galicia se han desarrollado históricamente con gran fluidez. Las primeras décadas de este siglo han visto intensificado este proceso debido a la fuerte corriente migratoria que lleva a miles de gallegos a establecerse en el Nuevo Continente, y, por otra parte, al despertar de la conciencia e identidad cultural hispanoamericanas, que comienza a difundir sus obras en Europa. A partir del rastreo de las revistas gallegas del primer cuarto de siglo, o bien de otras impresas en Hispanoamérica como vehículos de difusión de la comunidad gallega, hemos podido constatar la presencia de autores americanos consagrados que aportan sus textos en este tipo de publicaciones. Cabe señalar que, en la mayor parte de los casos, estas revistas poseen un carácter temático general, no especializado, y los diferentes textos y autores aparecen de modo esporádico y asistemático. Del mismo modo, respondiendo a esa tipología miscelánea, los escritos destacan por su diversidad (ensayos de tipo político, social o artístico, breves relatos, reseñas biográficas o poemas sueltos), y su publicación coincide en ocasiones con algún acontecimiento señalado en relación con sus autores, o simplemente como una preferencia por parte de los editores. Nuestra investigación tratará de aportar un cierto orden y esbozar un panorama coherente de lo que supuso para el desarrollo cultural, social y económico de la provincia esta nueva situación que genera un desdoblamiento, pudiendo distinguir en cierto modo dos Galicias y dos Coruñas, en las respectivas orillas del Atlántico. El hecho histórico de la contienda civil española condiciona una segunda etapa en la que las relaciones entre ambos entornos se cargan de un tinte político-social evidente, y representan la fractura que sufre la sociedad gallega. De nuevo mediante el apoyo en las publicaciones periódicas del momento, trataremos de recomponer el panorama histórico y cultural de la comunidad, especialmente, en los aspectos centrados en los referentes provinciales.

I. A Coruña, núcleo del impulso cultural galleguista.

El año 1916 marcará un punto de inflexión determinante en el ámbito cultural y literario de Galicia. La ciudad de A Coruña cobra un protagonismo primordial en este hecho. Los hermanos Antón y Ramón Vilar Ponte fundan las *Irmandades da fala* (*Hermandades de la*

lengua), y, de modo casi simultáneo, echa a rodar la revista *A nosa Terra*. La relevancia de estos nuevos núcleos de difusión radica en dos aspectos: en primer lugar, el despertar de una conciencia emergente que valora el sentimiento nacionalista y las ansias de identidad del pueblo gallego en todos los planos. Estas inquietudes se reflejan en un rechazo a los poderes fácticos establecidos y una necesidad de quiebre con los aspectos más tradicionales de la sociedad galaica. Y es esa vía reivindicativa y rupturista la que permitirá la introducción de las nuevas nociones estéticas, que proceden de una recepción indirecta, a través de jóvenes escritores e intelectuales como Risco o Euxenio Montes, de las doctrinas vanguardistas que comienzan a cobrar lugar destacado en Europa y también en Hispanoamérica.

Esta realidad no significa en ningún caso que las publicaciones gallegas y coruñesas se vean invadidas por oleadas de textos sumergidos en el imaginario moderno. En líneas generales, la producción literaria (y artística por extensión) en nuestra comunidad, camina por los derroteros del realismo de tono barojiano (Wenceslao Fernández Flores publica sus primeras novelas), las resonancias tardorrománticas o modernistas, y, sobre todo, como herencia casi estigmática de la tradición local, siguen predominando las manifestaciones de carácter folklorista. Este fenómeno de la tangencialidad en las formas innovadoras del arte coincide, por tanto, con la situación que se percibe de modo paralelo en los marcos culturales latinoamericanos. Tanto en Argentina, Uruguay, México o Chile, (Verani, 1996) las nuevas teorías estéticas comienzan a propagarse en esta década a través de publicaciones periódicas dirigidas por jóvenes universitarios de capas medio-acomodadas; la fugacidad de estas ediciones y la inconsistencia de muchos de los manifestantes que en ellas se proclaman, no hacen sino poner de relieve el carácter espontáneo, rebelde y vitalista de esta generación que subvertirá todos los pilares en los que se cimentan las estéticas oficialistas de la época. El carácter singular que muestra esta nueva orientación que las revistas coruñesas van a anticipar, se revaloriza si tenemos en cuenta el lugar periférico (real y metafórico) que la cultura gallega ocupaba en este momento en el panorama peninsular. Frente al inmovilismo que definía a los círculos intelectuales cercanos al poder, estos renovadores pondrán a Galicia, y especialmente a nuestra ciudad, en la avanzadilla de las ideas de la vanguardia, tanto en el nivel estético como en el político o filosófico. Vicente Risco tomará el papel de impulsor definitivo de las corrientes modernas: desde el

plano práctico como poeta, ensayista o narrador, hasta su faceta teórica y reflexiva acerca de cuestiones artísticas de toda índole; su contribución al desarrollo de una conciencia de creación no imitativa en el fosilizado mundo literario gallego, marcará un antes y un después de las *Irmandades* y señala este año de 1916 como la entrada de Galicia en el tren artístico-cultural del siglo XX. A partir de una serie de textos publicados en diversas revistas de la época, iremos rastreando la lenta absorción de las nacientes ideas en el panorama local y comprobaremos como una serie de nombres acaparan el liderazgo intelectual del momento. Como habíamos anticipado, vanguardia política y literaria corren caminos paralelos. Solo así puede explicarse el interés de este grupo por dos realidades literarias con rasgos tan divergentes como pueden ser la narrativa pseudo-realista de Baroja o la poesía iluminada y cosmogónica de Whitman. Es, en realidad, a partir de sus ideas progresistas en el plano filosófico-político en donde gravita el plano de interés de Montes y sus coetáneos. Risco deja constancia del matiz innovador que va a aportar la poesía de Montes, y la conciencia clara de su adscripción al sistema compositivo creacionista; esta afirmación, que más tarde habrá que contrastar con su correlato real en los textos, coloca a Montes y al grupo de *A Nosa Terra* en la punta de lanza de la vanguardia hispánica, aún imberbe en el resto del país:

Los poemas gallegos que hoy publicamos de Euxenio Montes están hechos en la escuela creacionista fundada por el poeta chileno Vicente Huidobro y por los franceses Cendrars y Reverdy. En ellos se deben buscar las imágenes, conocidas a primera vista: serán empleadas aquí por primera y última vez, y que el poeta no lleva otra guía para crearlas que su fantasía y su capricho. (Risco, 1919).¹

Lo que hace Risco (1919) en esta presentación no es sino una animosa glosa a modo de defensa del Manifiesto *El Creacionismo* esbozado por Huidobro en 1916. Sabemos que el padre del creacionismo viajó a Madrid en otoño de 1918 y allí mantuvo contacto continuo con los tertulianos del café Pombo, además de publicar cuatro obras: *Hallali* y *Tour Eiffel*, en francés, y *Poemas Árticos* y *Ecuatorial*, en español. De tal modo, en los dos textos de Montes que siguen a esta reseña de

1 | Tanto el poema "Noite" como el posterior "Neve" de Euxenio Montes se encuentran en esta publicación. (*A Nosa Terra*, 5-VIII-1919) tras el artículo de Risco, y con el antetítulo global de "Esquemaciones fantasistas".

Risco, observamos que el joven Euxenio se adhiere de modo cuasi mimético a las preceptivas que Huidobro había marcado en estas primeras obras vanguardistas. Imágenes celestes, novedosas, cargadas de analogías sinestésicas, en las que lo visual y lo musical se entremezclan, son habituales en el primer poema titulado “Noite”: (“O reiseñor, canso de solfear sonetos, apagouse”) (“Déitase no antepalco a lúa e rí histriónica”). También es un recurso común en estas manifestaciones la utilización de un léxico de base futurista. Tengamos en cuenta que nos encontramos en el momento inicial de las nuevas producciones, instante de devoción modernólatra, y lejano aún a las angustias y las desconfianzas existencialistas que marcarán más tarde un nostálgico rechazo a la noción de progreso:

Esquecéuselle o tinteiro ó calígrafo que puña tildes no ceo.
A lúa mandalle razón a Xúpiter nun telegrama. (Montes, 1919).²

El poema culmina con una imagen anticipatoria de carácter visionario y apocalíptico, pero con un efecto claramente distorsionado por el matiz humorístico y distanciador del último verso. La utilización del absurdo como clave fragmentadora entronca definitivamente el poema con las estéticas de la vanguardia.

En el segundo poema, “Neve”, se intensifican las asociaciones inesperadas en el dominio semántico y de nuevo se insiste de modo acusado en la utilización de un ‘léxico de la modernidad’. En este sentido, destaca la referencia a ámbitos filmicos y deportivos, objeto de admiración de los futuristas teóricos como Marinetti o Alomar, que cantan al dinamismo y a la fuerza depuradora y creativa del movimiento continuo:

Telón d’un cine crebándose nos ollos
Store cubrindo o hourizonte
As cuartillas choven pelotas de tennis. (Montes, 1919).

Nada más alejado, por tanto, de la retórica llorosa y contemplativa de nuestra tradición folklorista. Sin embargo, las referencias paisajísticas

2 | Evito la traducción de los fragmentos citados, por considerar que el texto es asequible a los lectores no gallego hablantes. En las disquisiciones teóricas la traducción es mía.

siguen remitiendo a un imaginario rural gallego y se sigue echando en falta la afirmación de un universo urbano para que este apego a las nuevas formas parezca auténtico y no una mera apropiación de los postulados por una actitud de negación rebelde hacia los cánones establecidos. No obstante, estos primeros ensayos de Montes y su recepción positiva en las publicaciones emergentes, abren una senda que permitirá el asentamiento de una vía, tangencial pero tangible, de las estéticas vanguardistas en nuestra literatura. Y es en esta difusión en donde A Coruña y su joven grupo cultural desempeñan un papel básico. En 1920, Vicente Risco va a publicar un texto en *A Nosa Terra* “U...ju...juu...” (subtitulado por el propio autor como poema futurista). La etiqueta es importante, pues se tratará del primer texto en el plano de la literatura gallega que se inscriba conscientemente dentro de la nueva corriente, y lo hará en un momento en que el futurismo da sus últimos coletazos como manifestación teórica, aunque sus plasmaciones en las distintas realidades textuales estén aún en plena vigencia (Micheli, 1979).

GALICIA FOR EVER
 CRUÑA
 Puntos de tensión máxima da vida
 VIGO
 Terra
 N.S.E.W.
 Terra
 Chuvia d’estrelas
 Alborada
 Lostrego
 Rayos X
 Profecía
 HIP HIP HIP
 HURRA
 VICENTE RISCO.
 (Risco, 1920).

Sin duda, el texto asume de modo dogmático los principios marinettianos. La sintaxis se ha visto esquematizada, simplificada y hasta anulada por la eliminación de nexos. La actitud del autor se acerca a un cosmopolitismo universalista muy del gusto de la vanguardia, pero que no diluye un cierto talante de proclama nacionalista, radicado en el manido celtismo de la cultura gallega. El

léxico es, por supuesto, acusadamente futurista: (“Antenas para radiografía-los nosos himnos ás estrelas”). La visión del progreso es absolutamente optimista, y, en palabras de Eva Valcárcel, “el poema constituye un canto de fe en el hombre”.(Valcárcel, 2000, 61).

En el plano formal, lo más significativo es la disposición pseudo-caligramática del texto, que se asume desde un esquema gráfico y simbólico de la verticalidad. Los últimos versos parecen significar la visión del rayo que sacude a la tierra para culminar con un término de inexorabilidad: Profecía. Además, los espacios vacíos entre los distintos elementos del verso, responden a la eliminación de los diferentes conectores, pero también a una necesidad de plasmar el talante fragmentario de la experiencia vital y artística. En toda manifestación artística que responda a un paradigma moderno, la importancia de los silencios, de lo ausente supera incluso a la trascendencia de lo textual. A modo de escritura telegráfica (una metáfora que asumirían sin reparo estos autores) el poema se embarca en un proceso de esencialización. La existencia se reduce a una serie de entidades simplificadas: (“Terra, chuvia d’estrelas, alborada, lóstrego, rayos X y profecía”). Finalmente el texto culmina con una ambigua destrucción celeste a favor de lo sólido, que no puede ocultar el tono iconoclasta de la poética de Risco. Tal vez por ello, las últimas verbalizaciones de la composición se sitúen a medio camino entre el estertor inconsciente y el júbilo de la liberación. Con este modelo poético que continuará Risco con otras muestras como “Bambalinas”, publicado en ese mismo año 1920 en la madrileña revista *Grecia*, el pionero gallego establece las puertas de esta denominable primera vanguardia, que anticipará el hilozoísmo de Manuel Antonio, al igual que Montes introdujo a Gerardo Diego en la praxis creacionista. Ya en 1922, Manuel Antonio estaba absolutamente vinculado a las propuestas modernas a través de la figura huidobriana y reconoce a Risco como integrante de esa corriente innovadora que pretende reestructurar los caminos literarios en Galicia. A través de sus relaciones personales y epistolares, ambos autores pretenden organizar con un cierto carácter orgánico a este grupo intelectual (Manuel Antonio, 1979). La semilla de la vanguardia parece haber fructificado en el panorama gallego de inicios de los veinte, pero quedará un largo trayecto por consolidar. Algunas veces con peso específico se alzan de modo crítico contra los revolucionarios modos de hacer literatura. La figura de Daniel Alfonso Rodríguez Castelao abanderada del progresismo en otras facetas, resulta aquí el elemento

ción frente a las nuevas ideas que, en ocasiones, parece no estar dispuesto a aceptar. En este caso, vanguardia política y artística divergen.

Para analizar la actitud de Castelao frente a la vanguardia, es preciso que nos remitamos a la publicación en junio de 1922 de su artículo “Cubismo” en la revista *orensana Nos*. En este escrito, repasa la génesis del movimiento, menciona a sus principales representantes: Braque, Apollinaire, Matisse, Léger, Gris, y, evidentemente, Picasso. Ante el pintor malagueño, Castelao adopta una mirada distanciada, en la que muestra su admiración por el genio natural, pero también una notable óptica escéptica con respecto a la fundamentación teórica que se desliza tras la praxis cubista. En ciertos pasajes, Castelao parece reconocer las virtudes del movimiento cubista, e incluso, haber comprendido los preceptos artísticos y estéticos que lo configuran:

El artista cubista comienza por elegir y agrupar cortos elementos de la realidad exterior, o dicho de otra manera, por la síntesis él saca de un motivo, después de analizarlo, los elementos necesarios al conjunto del asunto. (Castelao, 1922).

Sin embargo, en cuanto se llega al análisis de la plasmación real de esos principios creativos, la voz de Castelao se yergue crítica y revela su incapacidad de compasión y aceptación de un arte puramente referencial. En ocasiones no es capaz de ocultar su rechazo a un modelo artístico que él considera excesivamente formalista, tal vez porque el peso ideológico que arrastra no le permite arrancar a las manifestaciones estéticas de su función reivindicativa. Ya anteriormente, en su *Diario de viaje*, Castelao había manifestado su abierto rechazo a la obra picassiana, desestimando cualquier posibilidad de que esta sentase un tipo de escuela. Apela a nociones de superioridad cultural eurocéntrica para descalificar a la nueva forma de crear:

Los cuadros cubistas de Picasso son para volver loco a cualquier americano del sur; pero una persona bien organizada espiritualmente y con una tradición pesando encima de su raza no los puede tomar en serio. (Rodríguez Castelao, 1922).

Como heredero natural de una visión nacionalista de corte post-romántico, Castelao destila una fe ingenua en las creaciones de corte popular-nacional y esta creencia, basada en una concepción del ca-

non y buen gusto de raigambre decimonónica, le lleva a emprender un rumbo crítico frente a todo lo que se aparte de la ortodoxia de identidad combativa. En conclusión, Castelao queda fascinado por todo lo que el cubismo posee de rupturista y por la vocación renovadora y anti-tradicionalista de las nuevas estéticas, pero, a la vez, rechaza por desconocimiento toda su vertiente más pura y no acepta la desvinculación de los movimientos de las doctrinas nacionalistas que él defiende. De hecho, aquí estriba la contradicción que manifestarán los autores gallegos frente a la vanguardia y que dificulta e impide la absorción total de las ideas francesas e hispanoamericanas en nuestra comunidad. De todos modos, la repercusión de los ataques de Castelao fue mínima y no precisó una respuesta puntual, tal vez porque las posturas de los pre-vanguardistas ya habían quedado claras a través de la disertación de Risco, “Arte Nova” publicada en abril de 1921 en *A Nosa Terra* (A Coruña). El análisis es ciertamente más profundo que el anterior, o al menos, denota una mentalidad mucho más abierta ante los cambios. Para Risco, la estética cubista no es simple provocación o juego, sino arte reflexivo que precisa un sistema constructivo y compositivo. Proviene de una nueva mirada hacia la realidad exterior que, a partir de un proceso fraccionador, se reconstruye con un criterio estético intelectual.

De un modo ecléctico, Risco sabrá, frente a la actitud de Castelao, adaptar todo lo que representa el espíritu dinámico, crítico, creativo y relativista de la vanguardia, a las necesidades renovadoras del arte y la cultura gallegas, como fundamento básico para la institución de un auténtico pensamiento social e intelectual propio.

En la exposición celebrada en 1920 en A Coruña, en homenaje a Castelao, Risco defiende su postura con vehemencia y firmeza. Es ya el líder indiscutible de la vanguardia en Galicia, demuestra conocer las causas que han dado origen al nuevo ‘statu quo’ del arte y, sobre todo, admite su compatibilidad con las ansias de afirmación nacional y el respeto por las tradiciones autóctonas. Su mirada crítica hacia el cauce histórico, lo predisponen a la admisión desprejuiciada de las novedades. Es la vocación aperturista del hombre del siglo XX.

II. El asentamiento de las vanguardias en Galicia.

Hacia el año 1923 se produce un acontecimiento cultural que situará a la ciudad coruñesa en uno de los centros difusores esenciales de la vanguardia en el entorno hispánico. El poeta Julio José Casal, recién llegado de Montevideo para asentarse en A Coruña, fundará la revista *Casa América-Galicia*, más tarde rebautizada como *Alfar*. Casal proviene del contexto cultural más avanzado de su país, con autores como José María Delgado, el argentino Roberto Ortelli, Luisa Luisi y, sobre todo, el franco-uruguayo Jules Supervielle. Todos ellos publican sus colaboraciones en *Alfar* y es este clima el que favorece la asunción receptiva de la revista como un claro portavoz de la poesía moderna, todavía marcada entre los círculos mayoritarios con el estigma de la rareza. El propio Julio J. Casal nos deja muestras de su lírica en *Alfar*, aun cuando su producción no es calificable de modo ortodoxo como vanguardista, ya que mantiene serios lazos con los moldes formales del simbolismo. En todo caso, desde el punto de vista temático, revelan la coincidencia con uno de los tópicos más manejados en la praxis vanguardista: el árbol. En “El forastero” y “Hermano” desarrolla la visión del árbol como entidad orgánica, paralela a la construcción poemática, depositarios ambos de la recepción del mundo que asume todo creador:

¡Un árbol más, un árbol nuevo! Hijos,
que él encuentre en vosotros, agua y sedas ...
Soltad la prisa todos
los pájaros de casa ...
Para todos hay un hueco en su cabeza. (Casal, 1924).³

Sin duda, una de las aportaciones más valiosas que nos transmiten como legado las páginas de *Alfar*, serán las polémicas entre Guillermo de Torre y Vicente Huidobro que desatan una guerra literaria para atribuirse uno y para desmentir el otro, la paternidad del movimiento creacionista. Mencionaremos de modo esquemático este cruce de acusaciones que por lo demás, ha investigado con profusión Eva Valcárcel (1995, 11-49) en su artículo “Vicente Huidobro y el creacionismo en España”, al igual que Juan Jacobo Bajarlía (1957) en su

3 | Casal, 1924, resiste como vemos, en la imagen del potencial asimilada del arte poético (“Para todos hay un hueco”) y la necesidad de equilibrio entre la sentimentalidad y la belleza formal (“agua y sedas”).

excelente trabajo “Los plagios de Guillermo de Torre” publicado en la *Revista Aérea*.

En septiembre de 1923, De Torre publica un artículo titulado “Los verdaderos antecedentes líricos del creacionismo en Vicente Huidobro”. De principio a fin, el texto descalifica al chileno y atribuye la originalidad de los postulados creacionistas al uruguayo Julio Herrera y Reissig, un, por lo demás, interesantísimo poeta, pero enclavado sin ambages en la ortodoxia modernista de su país. Le asigna deudas evidentes con Mallarmé, Rimbaud o Lautréamont, que por otra parte, están presentes de modo latente en la obra huidobriana. Guillermo de Torre se muestra tajante contra el chileno:

He ahí, pues, el origen herreriano de todas las manipulaciones celestes y de toda la heráldica sideral que blasona los poemas de Huidobro y de tantos otros [...]

He aquí, pues, el origen - uno de los orígenes - de las famosas imágenes creacionistas “creadas” por Huidobro, cuya “exclusiva” y “primaria” originalidad ahora más que nunca quedan irrefutablemente negada. (De Torre, 1923).

La respuesta de Huidobro, siempre combativo y que encontraba su círculo natural de desarrollo en la disputa literaria, no se hace aguardar y en abril de 1924 contraataca con el artículo “Al fin se descubre mi maestro”. Sutilmente Huidobro apela a su respuesta por la figura de Herrera y Reissig, al que disculpa de las erróneas interpretaciones de Guillermo de Torre. Frente a este, Huidobro da rienda suelta a su sarcástica artillería verbal y acaba incluso acusándole de plagiar sus propios textos:

Pero, me preguntará el lector, ¿quién es Guillermo de Torre? Si no te es suficiente lo que has leído, debes saber que este modernísimo vate adora el siguiente trío; Walt Whitman, Góngora y Herrera Reissig. ¿Qué tal? ¿Qué me dicen los otros poetas modernos, los pobrecitos que no comprenden nada? (Perdona, Góngora, pero te juro que no es culpa mía). (Huidobro, 1924, 21-22).

Huidobro no puede aceptar las insinuaciones hechas por De Torre, sobre todo si consideramos que el padre del creacionismo rechazaba de pleno el arte refinado, decadente e hipersentimental del modernismo herreriano. Lo curioso e incoherente es el hecho de que De Torre desprecie la obra huidobriana cuando él mismo trata de

plasmar modelos creacionistas. Huidobro lo acusa de modo directo:

Hablé de sus antenas, de los polos ¿Qué hacían aquí los polos? Etc., etc. y dije:

“Es el viento de la Europa,
el viento eléctrico” (Huidobro).

El inefable Guillermo la llama “araña del cielo”, “Hombre mecánico”, “Reflector; brújula, pararrayos”, habla de sus antenas y de los polos y luego agrega lógicamente:

“Mi espíritu se lanza
en el aire eléctrico” (G. Torre).

No creáis que en el viento eléctrico, no, señores, no seáis mal intencionados, es el aire eléctrico. (Huidobro, 1924, 24).

A este texto seguirá otra réplica de Guillermo de Torre. En realidad, sería ocioso repasar este intercambio de descalificaciones, en cuanto su germen radica ya en una primera declaración de este contra Huidobro en un texto fatuamente calificado como “Interview a Guillermo de Torre”, cuando lo que esconde es una pretenciosa ‘autoentrevista’ en la que el autor manifiesta sus peculiares ideas estéticas, insertas en el marco de la vanguardia. En realidad, De Torre postula una ruptura severa frente a la tradición y parece analizar con rigor los mecanismos funcionales de los diferentes -ismos. Este artículo refleja de modo inmejorable el clima desconcertante que se vive en el panorama de las letras españolas ante la multivectorialidad que se está dibujando en su marco teórico:

Este es un país de gentes impermeables. Lluve sobre ellos y no se enteran. A veces, en el fragor de una discusión literaria, he creído coincidir con algún antropopiteco, por la violencia con que ambos pronunciábamos un nombre. Pero no: era sencillamente que mientras él iba en la ruta de sus admiraciones, yo venía ya de regreso: ¿Cómo quiere usted que un libro tan puro y tan distinto a todo lo admitido como *Hélices*, que no explota la cuestión sexual ni el sindicalismo, ni tiende a halagar las orejas de asno de los que leen a Campoamor pueda interesar aquí? (De Torre, 1923b, abril).⁴

4 | En la crítica a la incompreensión de los medios oficiales, De Torre coincide con Huidobro, Emar, Girondo, Gómez de la Serna y el resto de vanguardistas hispánicos.

De Torre prosigue repasando las distintas fases evolutivas que han sedimentado los diversos movimientos que configuran la estética de vanguardia. A todos ellos los acusa de imperfectos, más centrados en la ruptura que en el verdadero establecimiento de nuevos parámetros de creación:

El ultraísmo ha cumplido el papel que él mismo se había asignado: marcar una ruptura neta con los maestros y las normas de 1900, instaurar nuevos modelos líricos y, en suma, provocar una nueva etapa de renacimiento literario [...]

Este es el mismo caso de DADA. El dadaísmo gritó colectivamente mientras vio el peligro de una detención en el cubismo, de una consolidación dogmática del esfuerzo juvenil. Hoy, una vez rebasada esa meta, los dadaístas se han disgregado y se oponen seriamente a la realización de su obra. Así Tzara, Soupault, etcétera. Sólo siguen la broma algunos incorregibles bufones como Picabia y Compañía. (De Torre, 1923b, abril).

Por último, Guillermo de Torre no deja escapar la oportunidad de acusar a Huidobro de un supuestamente imperdonable afrancesamiento (curiosamente coincidente con las ácidas críticas que la intelectualidad más reaccionaria vierte contra él en Chile). Solo la animadversión personal puede explicar este argumento, absolutamente indefendible para un supuesto integrante de las nuevas estéticas, que propugnan el cosmopolitismo como valor superior en el plano creativo:

En cuanto al bilingüe (¿?) actor de *Horizon Carré* y de *Ecuatorial* le diré a usted que, ni en París, donde le consideran como un 'metèque', rechazando así de plano su megalómana presunción de 'padre del creacionismo' ni aquí, donde los pocos que podían admirarle le han vuelto la espalda, tiene gran influencia. (De Torre, 1923b, abril).

Por tanto, la revista *Alfar*, bajo la batuta de Casal, se convierte en testigo de privilegio de uno de los debates más candentes en todo el proceso de consolidación de las vanguardias en el ámbito hispánico. No podemos olvidar que la producción de vanguardia manifiesta sus realizaciones de máximo interés no solo en el plano puramente textual, sino, en muchos casos, en el dominio del manifiesto y la controversia, convirtiéndose de este modo en una literatura autorreflexiva, en disquisición metaliteraria.

Tras constatar la referencia a un joven Gerardo Diego, que asume la capitanía del movimiento ultraísta en España y que es reconocido

como adepto incondicional a la praxis huidobriana, otro representante del movimiento del 27, Jorge Guillén, publica sus textos en las páginas de *Alfar*. Sin duda el texto que presentaremos a continuación no parece inscribirse plenamente en moldes asumibles por las nuevas corrientes, pero sí conecta con su posterior etapa llamémosle ‘cosmofánica’. La abstracción de anécdotas y la eliminación de lo puramente puntual, ofrecen una poesía desnuda, con tendencia a la retracción, donde la mirada del mundo es limitada y geométrica. En el plano formal, se asienta ya su uso particular del cuarteto de heptasílabos con rima asonante, lo que produce un ritmo poético antidiscursivo que fluye a partir de la concisión nominal, la mera profusión de pensamiento e ideas y el total antirretoricismo.

¿Y yo perdí aquel tiempo
que se perdió? La mano
Alcanza sin esfuerzo
Esta luna de antaño. (Guillén, 1924, 2).

El texto de Guillén se desliza por espacios teñidos de irrealidad, caracterizados por su precaria solidez: son los marcos de lo que constituye la ‘poética del arte’, rasgo que para Teodosio Fernández define a la estética huidobriana y, por extensión, es una huella personalizadora de la vanguardia. Desde los primeros escauceos de las nuevas corrientes en Europa y América, los textos modernistas en su transición al plano de los –ísmos se van cargando de un tono evanescente, una cierta necesidad de elevación en un plano extraterreno que libere de cualquier connotación puntual y realista al producto creado. (Subercaseaux, 1998). Tal vez el ejemplo paradigmático de esta veta ‘aérea’ y de un fragmento poético reconocible como esencialmente vanguardista, se produzca con la publicación de un poema del autor uruguayo, radicado en París, Jules Supervielle. Sumergido de lleno en un marco celeste, el texto está vertebrado a partir de un absoluto geometrismo constructivo, que responde a una preceptiva cubista del arte⁵, plagada además de imágenes novedosas, analogías inesperadas que se enmarcan en la ‘estética de la sorpresa’ como clave interpretativa de la contemporaneidad:

5 | Ver: Agrasar, F. (1995, 53-68).

Cimiterie aérien, céleste poussière
 où l'on reconnaîtrait des amis
 avec des yeux moins avarés,
 cimiterie aérien hanté de rues transversales
 et de larges avenues [...]
 tous ces gens qui parlent fort de leur bouche colorée
 et font faire á leurs regards le circuit de l'horizon.
 (Superville, 1924).

Como vemos, el carácter difusor de la publicación coruñesa no restringe su mirada hacia el entorno propio y afronta su vocación fundacional con una apertura de horizontes que permite una visión panorámica de los nuevos sistemas de creación, tanto en el núcleo cultural europeo como en el hispanoamericano. Tal vez este hecho haga entender mejor el carácter internacionalista de las nuevas ideas artísticas, que rechazan de pleno las limitaciones provincianas que resultan de una interpretación tradicional del arte como producto nacional. El talante de *Alfar* ha superado ya las polémicas estériles que Castelao y Montes debatían un lustro atrás y considera formalizada una nueva preceptiva desprovista de prejuicios temáticos, geográficos o genéricos. Esta revolución no se limitará, como veremos, al campo de la lírica y, en las páginas de *Alfar*, los textos prosísticos denotarán ese cambio de rumbo literario e ideológico de las vanguardias.

La nueva sensibilidad estética que se había introducido en la España de 1916-1918 de la mano de Huidobro, se acentúa en los años 20 y amplía su radio de acción al ámbito extrapoético. El alejamiento de la realidad aparente y la 'deshumanización del arte' que postulará Ortega, hacen propicio el giro que presentará la producción narrativa en el seno de los jóvenes creadores. Tal modo de composición suscitó más rechazos que simpatías, causó desconcierto y malestar en el lector medio, acostumbrado a un modelo de relación figurativo-realista. La prosa de vanguardia fue tildada de francachela, 'boutade', simple artificio visual, vía de huida para no afrontar un auténtico sistema de construcción, y, sin embargo, su vinculación con todos los esquemas artísticos nacientes es indudable y su valor precursor no tuvo parangón en la historia del arte. Se irguió como escritura inconformista y rebelde, alejada de las esclavitudes academicistas, todo ello con la finalidad de conseguir una obra independiente que conlleve una arquitectura.

En *Alfar*, cobra protagonismo la figura señera del vanguardismo peninsular en el plano prosístico con Ramón Gómez de la Serna. Amigo personal de Vicente Huidobro y contertulio asiduo del círculo intelectual del café Colonial, donde el chileno publicitó su poética creacionista, y también del café Pombo, al que Huidobro acudía de modo más ocasional, Ramón escribió multitud de relatos breves y varias novelas, rompiendo los fosilizados límites del género. Se desinteresa por el argumento y lo sustituye por cuadros, divagaciones, definiciones e imágenes. El número 39 de la revista coruñesa nos presenta el breve cuento “En la supuesta Cinelandia. Los cocktails absurdos”. La lectura detenida de la narración nos ubica en un tiempo y un espacio imaginarios, de base futura y futurista, en la que se pincela una sociedad puramente estetizante, artística, devota de un fenómeno cultural emergente que supondrá un ámbito sacralizado para los vanguardistas: el cine. En efecto, el nacimiento de la literatura fílmica solo es comprensible en el desarrollo evolutivo de las vanguardias históricas en las que prevalece, por encima de todo objetivo, la poética de la extrañeza, clave interpretativa del discurso cinematográfico:

Más que traducir lo extraño a términos familiares, la imagen poética “convierte en extraño” lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado. Arrancando el objeto de su contexto habitual, aunando nociones dispares, el poeta da un golpe de gracia al cliché verbal, y nos obliga a una percepción más elevada de las cosas y de su trama sensorial. El acto de “deformación creadora” restaura la agudeza de nuestra percepción, dando “densidad” al mundo que nos rodea. (Carmona, 1991, 32).

La trama del relato se difumina a favor de un lenguaje novedoso, en la que el absurdo, presente ya en el título, va poblando las páginas, y anticipa un tipo de prosa que alcanzará su cenit en las composiciones de Vicente Huidobro y Hans Arp, *Tres inmensas novelas*. El humor se logra a través de la asociación de imágenes inesperadas y con la ruptura de la lógica del relato a partir de giros iconoclastas que quiebran la aparente verosimilitud exigible a la novela:

(Con el cocktail Charlot se sale imitando a Charlot involuntariamente, dominado el que lo bebe por un fatal baile de San Vito de Charlot y cogiendo con un bastoncillo de cayado por el cuello o por una pierna o por un brazo al transeúnte distraído). (Gómez de la Serna, 1924, 4).⁶

Pero el humorismo de Gómez de la Serna, como el de Huidobro, Tzara, Emar o el resto de vanguardistas, no procede de la simple voluntad cómica, de una necesidad desaforada de irrisión. Con un claro componente catártico, el humor se perfila como un espacio de liberación para resarcirse del sinsentido y la angustia del hombre contemporáneo. El potencial estético de la muerte se perfila también en el relato a través de la figura del suicida, predilecta en el entorno de la modernidad:

Todos recordaban que había habido un gran actor que servía de modelo de tísicos y que en una ocasión se tomó el cocktail del suicidio, invento suyo [...]

Todo el mundo le veía preparando el verso largo de su cocktail último, hasta que un día, con el poema de la composición alcohólica en la mano, subió a su taburete como al paraíso y se lo entregó al camarero de americana blanca. Todos esperaban ver el efecto del cocktail del suicidio, mirando hacia arriba como si vieses uno de esos equilibristas que andan por las cornisas de los rascacielos haciendo cosquillas también a la Providencia. [...]

El hombre pálido, sonrió, se “achivó” la barba con la mano y, por fin, cayó como un aviador, muerto debajo de su taburete.

(Gómez de la Serna, 1924, 4).

El esquema narrativo del texto avanza sin un objetivo prefijado y oscila entre la comicidad hilarante y la angustia desazonada que siembra en ocasiones la disposición fragmentaria del relato. De este modo, el texto se desdobra, en un ejemplo de estrategia característico de la vanguardia, en un subtexto que centra su focalización en otro aspecto de Cinelandia: el de unos personajes, los tenebrosos, que son presenta

6 | Gómez de la Serna, (1924, abril, 4). Contrástese con la siguiente cita de Huidobro-Arp en *Tres inmensas novelas*: “En oratoria hay tres grandes partidos. El partido de aquellos a los cuales les tiembla la mano derecha al llevarse una copa a los labios y que se llama el partido de los sanfistas; El partido de aquellos a los cuales les tiembla la mano izquierda y se llama el partido de los espiroquetistas; ...” (V. Huidobro, 1976, 453).

dos al lector con un mecanismo tipográfico espectacular de evidente raigambre fílmica, teñido de imágenes y elementos propios del cine y la novela negra:

LOS TENEBROSOS

Los tenebrosos son hombres con grandes facultades sombrías. Oscurecen la habitación en que están sentados en un rincón de la taberna del cinedrama, le dan un aspecto imponente y un alcance que sin ellos no tendrían [...]

También tienen amores los tenebrosos, pero escogen muy bien sus mujeres, siendo las escogidas sus damas, en cuya garganta hay siempre una lóbrega carraspera con la que entumescen el día, la carraspera agarrada a la garganta que no hay pastillas que curen.

(Gómez de la Serna, 1924, 5).

Por ello, el texto se configura como una constante trashumancia temática, una oscilación entre los referentes puramente estéticos y las implicaciones filosóficas y existenciales, que demuestran que todo proceso creativo guarda un haz y un envés. Ese esquema de narración, que chocaba de pleno contra todas las normas vigentes en la recepción del discurso novelesco, preparan al lector de *Alfar* para el advenimiento de una nueva fórmula narrativa, en la que lo ligero y lo grave, lo absurdo insertado en el realismo más fidedigno, tendrán cabida de modo armónico. Así, Wenceslao Fernández Flórez aportará sus dosis de fantasía en clichés del relato cercanos al costumbrismo. La narrativa hacia 1922 romperá con el escenario precedente y conquistará áreas de desarrollo formal y temático signadas por la heterodoxia, la paradoja, lo misceláneo y la presencia del aquí y ahora que convierten a la literatura en un objeto de consumo inmediato. Nada mejor pues, que las revistas para su automática difusión.

Para culminar con este somero repaso a los nombres decisivos que colaboraron de un modo directo en las páginas de *Alfar*, es preciso mencionar la presencia de Benjamín Jarnés, considerado por la crítica actual como el único de los calificables como 'novelista de vanguardia' en la España peninsular. Su colaboración en la revista adquirió un carácter casi permanente y se manifestó tanto en textos teóricos o de carácter crítico, como en sus propias realizaciones narrativas. Jarnés establece un nuevo molde novelesco, a medio camino entre la novela formalista cultivada por Gabriel Miró, (también colaborador ocasional de *Alfar*) y

la llamada novela deshumanizada, herencia de las novelas unamunianas.

Su visión del arte literario le lleva a proclamar un deseo de esencialización de la escritura, que deberá guardar el precario equilibrio entre lo excesivamente anecdótico y aferrado a la realidad y los peligros del vuelo distanciador que aleja a la palabra de su dimensión humana y libertadora.⁷ Todos estos preceptos los anuncia Jarnés en el artículo titulado *El poeta de la ternura indeterminada*. El texto se inicia con el anticipo de la dualidad antes mencionada:

Hay poetas de las mujeres y poetas de una mujer. Los segundos pueden caer en el poema doméstico, donde la mujer es reina del lugar y tirana de los sentidos [...] Cansinos Asséns que fue, siempre, detrás de todas las mujeres, ha escrito –natural– los poemas de la ternura indeterminada, tan llena de escollos como la ternura demasiado definida. (Jarnés, 1924c, 41).

Es preciso reseñar que Cansinos Asséns es ya un escritor consagrado en la España de los veinte. Sin poderse encasillar de un modo definido en el ámbito vanguardista, su actitud ecléctica y receptiva le granjeó la admiración y respeto del núcleo de los jóvenes. Por otra parte, su tarea propagadora del movimiento es de un valor decisivo. Jarnés la contempla con una mirada de admiración y crítica, propia del que aprueba la plasmación textual del creador pero cuestiona sus principios programáticos:

Cansinos Ansséns es el hombre del largo y florido monólogo que subió al pico más alto y solitario. Por eso su figura tiene para nosotros tal interés..., aunque le tenderíamos la mano para que bajase. [...] Se ha dicho de Cansinos que era poco universal. Nada más universal que el tema único de sus poemas: el sexo. (Jarnés, 1924c, 41).

En sus instancias defensoras, el autor aprueba los intentos de originalidad de Cansinos y su preocupación por la temática sexual, presente de algún modo en las vanguardias, a partir de las imbricaciones freudianas de liberación subconsciente que ensalzan al sexo como sello de la personalidad individual. La huida del tópico, premisa básica de

7 | Esa dualidad es la que afecta a los personajes huidobrianos en *Sátiro* o en *Papá* o el diario de Alicia Mir. Semejante temática angustiada la desarrollará Jarnés en *Locura* y *muerte de Nadie*.

ismos, obsesiona a Cansinos de tal modo que bascula hacia el intimismo críptico. Jarnés encuentra recomendable la filiación mínima del discurso lírico con la realidad, aunque curiosamente en sus obras 'novelas' acabe por anular tal enlace. Encerrado en su 'torre de marfil' el lenguaje poético de Cansinos puede convertirse en enigma intangible:

Cansinos no dejará en el arte ningún nuevo lugar común. No ha creado Ofelias ni Margaritas ni Mireyas. Con ello prueba su odio al tópico. Pero, si es preciso evitar la repetición de un tipo o de un tópico, es laudable y glorioso crearlo. [...] Cansinos Asséns se alejó de todo tiempo y lugar, pero eso cuesta un poco caro. Un poema escrito tan lejos de todo, tiene el castigo de que nadie podrá acercarse a él. (Jarnés, 1924c, 42).⁸

En el texto titulado *Pentagrama*, Jarnés traza la desaparición de lo que ha de ser el lenguaje poético de los nuevos tiempos, alejado del simbolismo, que resulta ya infructuoso por su agotamiento, pero cercano a la investigación intelectual y sensorial de la palabra:

Ironía: Algo que suelen escribir al margen de un texto, quienes no saben escribir el texto.

Tiene su idioma la ciencia. El arte casi no lo tiene, porque cada día lo recrea. Fundir ambos lenguajes sería algo así como construir poemas antológicos o plantear ecuaciones para canto o piano. (Jarnés, 1924b, 48).

Como ya había planteado en el artículo a Cansinos, Jarnés matiza su apuesta a favor de un estilo poético que suponga una continua exploración creativa, ansia de trascendencia, en busca de una concepción orgánica del arte, pero sin que desdeñe la vertiente más humanizada de la construcción literaria:

Hay poetas de infinitos planos, como el cono, es decir, de un solo plano infinito, que no admite dones de la luz, que nos la devuelve más pura, más blanca. Hay otros que sólo tienen muchos planos, como la pirámide, y en ellos la luz incidente desparrama su regalo de colores

8 | Como observamos, Jarnés aún no ha podido soltar el lastre de la visión del creador como fundador de espacios estilísticos con vocación de permanencia y trascendencia.

[...]

Antonio Machado es una alta colina viva frente a una alta y laboriosa pirámide que es Juan Ramón Jiménez. (Jarnés, 1924b, 49).

Como podemos observar, el juicio de Jarnés admite el valor de compromiso humano de la lírica machadiana frente al esencialismo intimista de un Juan Ramón sumergido de lleno en su etapa intelectual, inaugurada hacia 1916 con la edición de *Diario de un poeta recién casado*. Su búsqueda de la desnudez lo lleva a un proceso de interiorización que lo conduce a la mera actitud contemplativa y al hermetismo. Será lo opuesto al ideal del escritor vanguardista, un místico de la belleza. Si el autor de *Moguer* representa la creación pura, cerrada y tendente a la incomunicación, la poesía anhelada por Jarnés queda definida por la lucha continua del potencial expresivo, la multisignificación frente a la certidumbre amarga de nuestros límites interpretativos:

¡Que pena llevar libros a la feria! Tuvieron un día de gozo, al ser cortados de la rama para exprimirlos, para chuparlos hasta dejar marchita su pulpa... Y, ahora, allá van a la fosa sus despojos. Sabíamos que nos dejarían en los dientes un sabor de ceniza – porque todo libro fracasa al ser agotado -: y, a pesar de todo, ¡cómo nos cebamos en ellos golosamente! (Jarnés, 1924a, 58).⁹

Sin duda, la figura de Jarnés adquiere su auténtica relevancia en el ámbito peninsular a partir de sus textos narrativos, que establecen, siguiendo la crítica contemporánea, la praxis de la novela vanguardista en España como ejemplo excepcional. En realidad, las características que definen a ese tipo de narrativa son múltiples y, en muchos, coincidentes con otros modelos, como el formalista o la llamada ‘novela intelectual’. En todo caso, el rasgo más significativo de esta producción estriba en la casi ausencia absoluta de trama. No existirá una historia propiamente dicha, porque la prosa fluye cargada de lirismo, en un mundo irreal, anímico, ficticio e interior, y, en ocasiones, se limita a un conjunto de elucubraciones, disertaciones acerca de un personaje, de una obra de arte o de una simple idea obsesiva. En el relato publicado en *Alfar*, “Ventanas”, nos anticipa una

9 | Obsérvese la coincidencia de Jarnés con el núcleo vanguardista en el rechazo a la vertiente mercantilista de la escritura y la defensa de un arte iluminador, de implicaciones inagotables.

muestra de lo que ha de materializarse como su obra trascendente.

El texto recrea las impresiones de un protagonista inactivo, que contempla el mundo desde una ventana atemporal, o más bien, transtemporal, es decir, que abarca un recorrido progresivo por su existencia. Pero lo más destacado de este personaje es su tendencia a lo hiperanalítico, que anula su voluntad y lo lleva a una existencia puramente mental, alejada de toda consistencia material. Así, en ocasiones, no podemos distinguir si el relato posee un referente real o nos sumerge en un simple sueño:

Aquella ventana daba a una alegre avenida donde bajaba el sol a jugar con las melenas rubias de los niños. Allí encontré a Carlota. Me bastó desear que viniese, para verla llegar [...]

Yo siempre había soñado una novia así: alegre, ingenua, dócil...

Yo, entonces, filosofaba – antes de vivir –, y ponía condiciones al amor. Preferí que se llamase Carlota, porque se me reveló entre niños. (Jarnés, 1924a, 34).

El relato culmina con una divagación de claro sentido metapoético, anclado en un marco topográfico de evidente vinculación vanguardista: el café. Desde esa ventana, se reformula una nueva mirada hacia el mundo en la que el valor predominante va a ser el ludismo y el poder transformador de la imaginación:

Esta ventana no es una valla, es un mostrador por el que pedimos a la calle lo que ésta nos niega. No somos francos amigos de la calle. Los grandes regalos de sus rifas no llegan a nosotros, emboscados del café. Habría que saltar al otro lado, invadir el gran almacén y volver a tomar luz de café, con los bolsillos llenos. Entonces, esta ventana tendría un bello sentido de aro de circo. (Jarnés, 1924a, 34).

En enero de 1924, aparece publicado en *Alfar* un breve poema de Jorge Luis Borges, titulado “Alejamiento”. Más que por su valor literario, este hecho destaca por la relevancia testimonial que supone la colaboración del argentino en las páginas de la revista coruñesa. A estas alturas, Borges dirige con Pablo Rojas y Ricardo Guiraldes la revista *Proa*. Es una figura consolidada como fundador del ultraísmo (Borges, 1921, 5-16). Algunos meses más tarde volverá a publicar en *Alfar* (nº 40-41) el artículo “Examen de metáforas”. El texto lírico al que aludimos, “Alejamiento”, no es precisamente una muestra rotunda de renovación poética, hecha la salvedad de que, en general, la crítica ha

tendido siempre a encuadrar la poesía de Borges en unos parámetros más clásicos que su prosa. En cierto modo, la elección del texto parece responder a los gustos estéticos de Julio José Casal y presenta una atmósfera cercana al simbolismo decadentista, en un poema escrito en verso libre, polimétrico y que recrea el tema de la evocación de tierras añoradas por Borges, en ocasiones, desde el propio desconocimiento. Fechado en 1923 en Ginebra, el carácter innovador del texto radica en su faceta más existencialista, en la presencia de esa nostalgia de lo ignoto que genera una lírica defectiva, de ‘canto a lo perdido’ que sí representa un rasgo de una de las líneas de producción vanguardista:

Más allá de las casas del suburbio
 sórdidas como puños llenos de flaca ira [...]

Negado por las cosas y negándolas
 caminé yo con tu recuerdo por esos campos
 que sólo eran la certitud de tu ausencia [...]

Tierras que nunca viste!
 (Borges, 1924, 25).

Conclusión

En resumen, la aparición de las *Irmandades da fala* y la publicación de *A Nosa Terra* con el liderazgo intelectual de Vicente Risco, señalan la irrupción en A Coruña de las estéticas vanguardistas, que se verán profundamente reforzadas a partir de la llegada de Julio José Casal y su proyecto de *Casa América – Galicia y Alfar*. La interrelación con el marco hispanoamericano enriquece la recepción de las nuevas ideas en nuestro conservador panorama cultural. Con todo, es preciso relativizar los resultados de esta corriente en nuestro entorno, que no se plasmarán con autenticidad hasta la materialización de las prosas ‘hilozoístas’ de Manuel Antonio. Las conclusiones de los estudios más avanzados en la materia, moderan la aparente trascendencia de las aportaciones vanguardistas en nuestra literatura, aunque, de acuerdo con Eva Valcárcel, es innegable el carácter de avanzadilla que nuestra comunidad y nuestra provincia desarrollaron en este proceso:

Galicia no quedó totalmente al margen del proceso de la vanguardia histórica, ya que algunos intelectuales gallegos conocen y comprenden la revolución artística, pero la práctica artística de la vanguardia en Galicia es esporádica, no supone una línea de trabajo elegida de

manera exclusiva, lo que parece deberse a que la vanguardia es decididamente antitradicionalista, antinacionalista y antiestilista, y, en Galicia, las aspiraciones al reconocimiento de la diferencia ocupaban el pensamiento de los intelectuales, dedicados a crear y conservar una tradición que engrosara la diferencia y que fortaleciese la idea de país. La vanguardia tendía al nihilismo, a su propia aniquilación; no parecía el vehículo adecuado para cubrir una larga serie de necesidades antropológicas de arraigo. (Valcárcel, 2000, 78).

Referencias Bibliográficas

- Agrasar, F. (1995). Huidobro y la axonometría. La clave visual de la vanguardia. En E. Valcárcel, *Huidobro. Homenaje 1893-1993* (pp. 53-68), A Coruña: Ed. Universidade da Coruña.
- Anderson Imbert, E. (1954). *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Antonio, M. (1979). *Correspondencia*. Vigo: Galaxia.
- Apollinaire, G. (1979). Los pintores cubistas. En A. González, F. Calvo, & S. Marchán, *Escritos sobre arte de vanguardia 1900/1945* (p. 57), Madrid: Turner.
- Bajaría, J. J. (1957). *El vanguardismo poético en América y España*. Buenos Aires: Perrot.
- Barrera, T. (1998). *Modernismo y Modernidad en el ámbito hispánico*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía- AEELH.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Borges, J.L. (1921, mayo). Anatomía de mi Ultra. *UIM*, s/n, 3-10.
- Borges, J.L. (1924, enero). Alejamiento. *Alfar*, 36, 25.
- Bueno, R. (1998). La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 48, 25-37.
- Burgos, F. (1992). *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- Bürguer, P. (1989). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Busto Ogden, E. (1983). *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*. Madrid: Playor.
- Calvo Serraller, F. & González García A. (1920-1926). Vanguardia y surrealismo en España. *Cuadernos Hispanoamericanos* 349, 5-18.
- Carmona, R. (1991). *¿Cómo se comenta un texto fílmico?* Madrid: Cátedra.
- Casal, J. (1924, Abril). El forastero. *Alfar*, 39, 8.
- Collazos, O. (1977). *Las vanguardias en América Latina*. Barcelona: Península.
- De Torre, G. (2001). *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla: Renacimiento.
- De Torre, G. (1923a). Los verdaderos antecedentes líricos del creacionismo en Vicente Huidobro. *Casa América-Galicia*, 32, 2-4.

- De Torre G. (1923b, abril). Vicente Huidobro. Un poeta chileno. *Casa América-Galicia*, 28, 2-5.
- Estrada, J. (1978). El estallido de las vanguardias en América Latina. *Camp de l'arpa*, 55/56, 25-30.
- Fernández R., T. (1995). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid: Universitas.
- Godoy Gallardo, E. (1989). Los espacios poéticos en Desolación. *Revista Signos*, 27 (60) 25-32.
- Gómez de la Serna, R. (1924, abril). En la supuesta Cinelandia. Los cocktails absurdos. *Alfar*, 39, 4.
- Guillén, J. (1924, abril). Poesía. *Alfar*, 39, 2.
- Huidobro, V. (1924, abril). Al fin se descubre mi maestro. *Alfar*, 39, 21-22.
- Huidobro, V. (1976). *Obras Completas*. Tomo II. SCL: Andrés Bello.
- Jarnés, B. (1924a, enero). Ventanas. *Alfar*, 36.
- Jarnés, B. (1924b, marzo). Pentagrama. *Alfar*, 38, 48.
- Jarnés, B. (1924c, octubre). El poeta de la ternura indeterminada. *Alfar*, 45, 41.
- Mattalía, S. (1998). Las vanguardias del veinte en Latinoamérica y España. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 500, 209-220.
- Micheli, M. (1979). *La vanguardia artística del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Montes, E. (1919, agosto). Neve. Esquemaciones fantasistas. *A Nosa Terra*, s/n, 2.
- Montes, E. (1919, agosto). Noite. Esquemaciones fantasistas. *A Nosa Terra*, s/n, 2.
- Morales, A. (1992). Orígenes del Creacionismo en España. *Revista Signos*, 25 (31-32), 111-127.
- Risco, V. (1919, agosto). Esquemaciones fantasistas. *A Nosa Terra*, s/n, 3.
- Risco, V. (1920, febrero). U...ju...juu... , *A Nosa Terra*, 113, 3.
- Risco, V. (1921, abril). Arte Nova. *A Nosa Terra*, 3.
- Rodríguez Castelao, D. (1922, mayo). Cubismo. *Nos*, s/n, 2-5.
- Subercaseaux, B. (1998). *Geneología de la vanguardia en Chile*. Santiago de Chile: Ed. Universidad de Chile.
- Superville, J. (1924, marzo). Poème. *Alfar*, 38, 2.
- Valcárcel, E. (1995). *Huidobro. Homenaje 1893-1993*. A Coruña: Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña.

- Valcárcel, E. (1998). *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Valcárcel, E. (2000). *La vanguardia en las revistas literarias*. A Coruña: Servicio de Publicacións Universidade da Coruña.
- Valcárcel, E. (1998). La introducción de los modelos vanguardistas en España hasta 1918. La proyección de las teorías de vanguardia en la poesía. *Revista Signos*, 31 (43-44), 125-138.
- Verani, H. (Ed). (1996). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM.
- Villar, A. (1993). La polémica entre ultraísmo y creacionismo. *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios* 12, 25-39.
- Yurkievich, S. (1996). *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus Pensamiento.