

UN “‘ARTE’ DE LA NEGACIÓN”:  
EL MANIFIESTO DE VANGUARDIA EN AMÉRICA LATINA

POR

VIVIANA GELADO  
*Universidade Federal Fluminense*

Nunca fomos catequizados.  
Oswald de Andrade, *Manifiesto antropófago*

En su abarcadora y minuciosa obra *La parole pamphlétaire*, Marc Angenot caracteriza el manifiesto como género demostrativo adyacente al panfleto y a la polémica, escritos con los cuales el manifiesto comparte la brevedad y el carácter de interpelación. En este sentido, son características funcionales comunes a estos tres géneros: la toma de posición de su(s) signatario(s); el consecuente requerimiento frente al público de adherir o de explicitar el desacuerdo; el cariz performático del discurso, que significa la asunción de un riesgo y expresa un juramento o promesa por parte del (los) signatario(s); y la presencia de momentos agonísticos o refutativos. Se trata, pues, de un discurso axiomático cuya estructuración demostrativa exhibe un carácter “manifiesto” (60-1).

También Renato Poggioli, sensible a la importancia del manifiesto en el período de las vanguardias, distingue, en el prólogo a su *Teoría del arte de vanguardia*, las nociones de “manifiesto” y “programa”. En efecto, Poggioli alude a los manifiestos como “documentos consistentes en preceptos de índole artística y estética”, en tanto que los programas serían “las declaraciones ideológicas más generales y más vastas, visiones de panoramas de conjunto” (18). Este deslinde, esclarecedor en términos teóricos, tiene sin embargo una aplicación práctica bastante problemática, en la medida en que en la praxis escrituraria vanguardista manifiesto y programa se articulan, en la mayoría de los casos, indisolublemente. Para resolver esta contradicción teórica entre manifiesto y programa, la definición propuesta por Claude Abastado resulta más operativa porque tiende un puente en dirección a la pragmática discursiva de estos textos. Según Abastado, el manifiesto “actualiza un proyecto [...]; es a la vez un programa y su puesta en marcha” (5, traducción mía).

En otra gran obra teórica sobre la vanguardia, Peter Bürger, al referirse a la categoría de obra y a su cuestionamiento desde los movimientos de vanguardia, ejemplifica este cuestionamiento con los *ready mades* firmados por Duchamp, caracterizándolos como productos en los que “el acto de provocación mismo ocupa el puesto de la obra” (113). Esta misma afirmación podría hacerse con relación a los manifiestos de la vanguardia. Puesto que, si son interpretados apenas como declaración de principios o enumeración preceptiva de los valores estéticos defendidos por un grupo o autor individual, pierden

buena parte de su poder cuestionador de la institución social del arte. Pierden también su valor específico en tanto obra, en la medida en que son sometidos a un cotejo con las producciones posteriores de sus signatarios, se exige una coherencia ideológica entre ambas producciones y se interpreta el manifiesto como simple promesa de una “obra” posterior. Por el contrario, interpretados históricamente (según el modelo de análisis de la obra de arte vanguardista de Bürger), se revelan como medio privilegiado de ataque al fenómeno del arte en el seno de la sociedad burguesa.

En sentido análogo y antes que Bürger, Mario de Micheli, al referirse a los manifiestos dadaístas, ya apuntaba que, puesto que el dadaísmo surgió en el escenario artístico después del cubismo, el futurismo y el abstraccionismo, en su “arte” son reconocibles elementos de los movimientos precedentes. No obstante, estos elementos son utilizados como materiales para el ejercicio de una crítica de base negativista (contra el positivismo por el que aún apostaban los movimientos precedentes). Por esta razón, según De Micheli, los dadaístas “no ‘crean obras’: fabrican objetos”. Dicho de otro modo, la suprema contribución del dadaísmo para el arte moderno no está tanto en la “obra” artística (en el sentido atribuido a ella incluso por los movimientos de vanguardia precedentes), sino en el “significado polémico del procedimiento” (150) expuesto, en toda la acepción de la palabra y de manera privilegiada, en el *Manifiesto Dada 1918* (142-4). De la misma manera, el manifiesto se constituye en obra de vanguardia por excelencia, en la medida en que articula una propuesta estética crítica (el antiarte) y es, al mismo tiempo, su praxis (gesto polémico y contestatario).

Por su parte, en el capítulo dedicado al manifiesto de su bellísimo y perspicaz libro *O momento futurista*, Marjorie Perloff expresa su acuerdo con Giovanni Lista en la evaluación que este hace de los manifiestos futuristas, enfatizando “la problemática de la precedencia del proyecto en relación con la obra, del metalenguaje en relación con la creación”, y hesita:

La novedad de los manifiestos futuristas italianos [...] es su rechazo atrevido a permanecer en el plano expositivo o crítico, y su comprensión de que el pronunciamiento de grupo, suficientemente estetizado, ante los ojos de la audiencia masiva, *casi* puede tomar el lugar de la obra de arte prometida. (160 y 169, traducción y énfasis mío)

Retomando el ensayo citado de Abastado, en él el autor establece deslindes entre el manifiesto y otros géneros y especifica las características y funciones de los manifiestos de la vanguardia histórica. Estrictamente en lo que se refiere a la extensión, formato, circulación, tenor discursivo y destinatario(s) de este escrito, Abastado considera que

el término [manifiesto] se aplica [...] a textos, a menudo breves, publicados en folletos, en periódicos o en revistas, en nombre de un movimiento político, filosófico, literario, artístico.  
[...] Un manifiesto tiene como efecto siempre la estructuración y afirmación de una identidad. Es el acto fundador de un sujeto colectivo. [...] Esta intención explica el ritual de autodestrucción de los escritos manifiestarios: los signatarios informan y contemplan en ellos una imagen especular. (3 y 7, traducción mía)

Así, en lo que respecta a la relación existente entre el destinatario del manifiesto y la construcción de una identidad, podemos afirmar que el deseo de delineamiento de una identidad

está presente en la mayoría de estos textos aun cuando, paradójicamente, el sujeto colectivo público, ajeno al grupo de signatarios y al cual esa identidad haría también referencia, no lo esté. En otras palabras, en el propio enunciado del manifiesto aparecen claramente definidos como interlocutores los perfiles de (id)entidades literarias y artísticas, mucho más que una construcción discursiva representativa de un público receptor más amplio; el destinatario por excelencia del manifiesto es el arte como institución.

Continuando en este esfuerzo de caracterización del manifiesto como género discursivo, Abastado también establece un contraste tipológico y funcional con el prefacio y el relato.

Con relación al primero, el autor postula que manifiesto y prefacio pueden compartir su funcionalidad programática y polémica, aunque las formas de surgimiento y circulación de ambos sean diferentes. Esta funcionalidad autoriza, pues, la inclusión de prefacios de obras individuales y colectivas en el *corpus* textual que analizaremos aquí, por considerar que, estratégicamente, desempeñaron la función programática y polémica reservada, prioritaria pero no exclusivamente, al manifiesto.

En lo que se refiere a la comparación entre manifiesto y relato, Abastado postula que ambos géneros comparten la función de lugar privilegiado de lectura. En este sentido, el relato sería el lugar privilegiado de lectura del imaginario de una cultura, mientras que el manifiesto sería el lugar de lectura de la práctica de una sociedad, en la medida en que expresa las tensiones ideológicas, las relaciones polémicas y las luchas por la conquista del poder simbólico dentro de la misma. Estas características están presentes en muchos manifiestos de la vanguardia latinoamericana, pero son especialmente evidentes en los de los estridentistas después de 1922, en el de la revista *Martín Fierro* y en el *Antropófago*.

Abastado también compara el manifiesto con el relato utópico y el mito. En su opinión, el pensamiento manifiestario tiene en común con el relato utópico la amalgama de proyectos filosófico, político y estético: el deseo de instaurar una nueva vida, alterar el orden social y practicar nuevas formas de arte o, en otras palabras, el deseo de conquista del poder simbólico, el dominio político y la hegemonía estética. Al tiempo que, con el mito, el manifiesto tendría en común el tratamiento maniqueísta de la temporalidad, estrechamente relacionado con la noción de lo nuevo como absoluto. En este sentido, el pasado aparece caracterizado en el manifiesto como tiempo de la no-vida o como tiempo de gestación de la verdadera vida (sería el caso del manifiesto del grupo puertorriqueño noísta), o aun, dentro de una visión cíclica de la historia, como un tiempo de inocencia y pureza primitivas que el futuro debe reconquistar (tal como lo postula el *Manifiesto antropófago*).

Por su parte, Mangone y Warley comparan el manifiesto con otros géneros discursivos y afirman:

El manifiesto es literatura de combate. Es literatura en tanto presupone la utilización de recursos formales más o menos estabilizados. Es de combate porque se construye a partir de una necesidad de intervención pública. Los manifiestos se producen por las urgencias de la lucha pública y se “escriben” desde un modelo genérico. (9)

En la lectura de la historia, el manifiesto pone el acento en los aspectos críticos que demandan de manera apremiante una reestructuración del campo ideológico. Llevando al límite la representación discursiva de las tensiones históricas, el manifiesto será, en términos

de Marino, “la ‘forma’ por excelencia del ‘arte’ de la negación y de la inversión” o, más aún, llegará a ser “la forma vacía de una negación” (825-34, traducción mía).

Coherente con la caracterización del manifiesto como género de una “literatura de combate”, hecha por Mangone y Warley, este escrito se aproxima al discurso militar. Esto explica la presencia en dichos textos de lexemas, imágenes retóricas, núcleos temáticos comunes a un espacio bélico y que, en la modernidad, aparecen como formulación del discurso característico de la vanguardia.

Entre los aspectos formales y efectos de sentido enumerados por diversos críticos y que contribuyen a esta caracterización y funcionalidad del manifiesto están: la situación enunciativa de un emisor que espectaculariza su lugar de enunciación; la puesta en juego de un acto de legitimación; la búsqueda de una identidad colectiva; una estrategia de conquista; elementos polifónicos próximos a la dimensión polémica (tales como la construcción del otro como enemigo en una guerra verbal); el uso de formas de argumentación más ligadas a las específicas de la disputa polémica (el uso, entre otras, de la refutación y la injuria); y el recurso anafórico como componente didáctico del texto.

Así, el título de los manifiestos, proclamas, editoriales de revistas, programas estéticos, etc., funciona como síntesis de ese programa, como su definición o como un eslogan, y adopta, en la mayoría de los casos, una forma publicitaria, a la manera de los panfletos, carteles o letreros.

El título se levanta en grandes caracteres en una hoja volante –*Actual - N°1, Hoja de Vanguardia, Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*–, con una gran foto del autor; es izado –BANDERA– en *rascacielos*; se hace imperativo luciferino en *Non serviam*; toma cuerpo en *Anatomía de mi Ultra*; muestra conciencia de sí y de la causa por la que aboga en *Amauta*.

La importancia del título es fundamental puesto que cifra lo medular de la propuesta de cada grupo. Además de su valor estratégico y performático instantáneo –*Gesto*– y de la utilización eufórica de los medios mecánicos de reproducción tipográfica disponibles que exhiben, los títulos gritan –estridentismo– (a la manera como los vendedores de periódicos vociferan las noticias diarias o como se anuncia la presencia de la máquina –*Klaxon*–), desde la altura –atalayismo, “Andamios de vida”–, los vértices –*Proa, Prisma*–, o los estados y estares extremos –desvairismo, euforismo, ultraísmo, minorismo, *La extrema izquierda*– y escandalosos –*Manifiesto antropófago*–. Otros agreden al público –*El hondero lanzó la piedra, Granizada*– y anuncian el cambio –*Switch*– a golpes de badajo –*Gong*–. Otros aun se erigen burlonamente en máxima antiautoridad –*Ligera exposición y proclama de la Anti-Academia nicaragüense*–.

Materialmente, algunos utilizan de manera explícita estrategias publicitarias corrientes: circulan en forma de carteles u hojas volantes –*Actual - N°1*, del Estridentismo mexicano; *Prisma*, del Ultraísmo argentino; *Cartel runrúnico*, en Chile– y acaban yendo más allá del grito singular y transformándose en publicaciones periódicas.

El tono predominante es el de la agresión (acústica, cromática, eléctrica, física, atmosférica) y la burla y cuestionamiento de un sistema de valores culturales y políticos anquilosado. No obstante, es indudable que cuando se compara el poder de fuego de la vanguardia latinoamericana con el de grupos europeos empeñados en campañas semejantes –como el Dadaísmo, el Cubofuturismo ruso o el Surrealismo francés–, el tenor de los

manifiestos, proclamas y textos programáticos de la vanguardia latinoamericana es de una violencia menor, sobre todo en lo que se refiere a la violencia orientada directamente al público receptor. Así, y a modo de ejemplo, el efecto en el destinatario de la agresividad contenida en títulos como *El hondero lanzó la piedra* (1924) de Evaristo Ribera Chevremont y *Bofetada en el gusto del público* (1912) de los cubofuturistas rusos (Telles 127-8) es menos directo y, por lo mismo, menos contundente en el primero que en el segundo, en la medida en que el segundo figura una agresión directa al público para obligarlo a abandonar la automatización en la lectura, mientras que la *performance* gestual del primero introduce un distanciamiento físico espacial entre enunciador y destinatario. El porqué de esta relación menos directa entre enunciador y receptor puede ser, en parte, el carácter difuso de la idea de quién desempeñaría, en la sociedad latinoamericana, el papel de un público lector más amplio. En efecto, en una estructura social tan fuertemente polarizada como la latinoamericana, el destinatario privilegiado del discurso vanguardista continuaba siendo la “minoría selecta”, letrada, recortada e (in)formada por el Modernismo en Hispanoamérica y por el Simbolismo y el Parnasianismo en Brasil. El perfil de un público más numeroso y diversificado aparece bastante desdibujado en la mayoría de los manifiestos de la vanguardia latinoamericana, cuando no como un descubrimiento a ser hecho, en los casos de *Terra roxa... e outras terras* y *A revista*. En consecuencia, el papel de la burguesía, como blanco privilegiado de los ataques de la vanguardia europea, es desempeñado, en los manifiestos de la vanguardia latinoamericana, ya por poetas “pasatistas” y la burguesía provinciana –Estridentismo, Ultraísmo, *Manifiesto da Poesia Pau-Brasil*, etc.–, ya por la “aristocracia intelectual” –Postumismo– o por el poder político –grupo minorista–.

En cuanto a la organización del texto, uno de los trazos más evidentes es su estructuración sobre la base de la enumeración. Como en *L’Antitradition futuriste* (1913), “manifeste=synthèse” de Apollinaire, en el que se ofrecen “rose” y “mer...de...” respectivamente a afectos y desafectos, la enumeración determina la presentación maniquea de afectos y desafectos al movimiento en el *Manifiesto estridentista* de 1923, en el *Manifiesto de Martín Fierro* de 1924, en el *Primer congreso de poetas de vanguardia* de 1928;<sup>1</sup> es la espina dorsal de la propuesta del Estridentismo (*Actual - N°1*) y del Postumismo en 1921; y resume la propuesta del Euforismo en 1922, entre otros. En el caso particular de *Actual - N°1*, será utilizada como elemento aglutinador de propuestas contemporáneas afines y expresivo del deseo cosmopolita del Estridentismo mexicano:

VII. Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, [...] de “ismos” más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis [...] que resolviendo todas las ecuaciones del actual problema técnico, [...] ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> En este texto sobre un congreso apócrifo, Mariblanca Sabás Alomá enumera afectos y desafectos en estilo telegráfico: “cayeron heridos de muerte para siempre poemas juan de dios peza bonifacio byrne josé santos chocano leopoldo lugones resultado práctico primer congreso de vanguardia [...]”. Véase Osorio Tejada 324.

<sup>2</sup> Fragmento de la hoja volante *Actual - N°1*, lanzada en la Ciudad de México en diciembre de 1921. Véanse Schneider 44, Verani 90, Osorio Tejada 104 y Schwartz 165.

Una forma paralela a la de la enumeración de afectos es el trazado de líneas de filiación o listas de precursores, que invierten la dirección de la linealidad temporal y fundan genealogías sorprendentes:

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Où Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos. (Telles 354)

La repetición anafórica de estructuras precedidas por la preposición *contra* –*Manifesto antropófago*– o por la locución preposicional *frente a* –*Manifesto de Martín Fierro*–, así como la reiteración, a modo de refrán, de aserciones que adquieren el valor de eslóganes, acaban produciendo un efecto estilístico aliado “a una fuerte pulsión ideológica” (Marino 826, traducción mía). Esta estrategia discursiva tiene, pues, una función publicitaria y didáctica: el manifiesto desea divulgar y enseñar la propuesta estética que vehicula. Como en este ejemplo:

A vitória, no caso, pertence à Arte Moderna.  
Para consegui-la – guerra aos preconceitos artísticos. Liberdade e Alegria. Guerra aos códigos literários, às fórmulas preestabelecidas. Guerra ao parnasianismo, ao gagaísmo, ao academismo, ao naturalismo da prosa, ao virtuosismo, ao conformismo, ao copismo, ao dicionarismo. Guerra aos “almofadinhas do soneto”, aos gramáticos “ápteros”, aos regionalistas sistemáticos. Guerra ao passadismo inatualizável. Guerra à estética absoluta, à arte oficial, à pintura de cópia. Guerra ao belo como o fim da arte. (Telles 334)<sup>3</sup>

Las enumeraciones sintéticas de los nuevos materiales y técnicas pueden adoptar también un tono monótono, que facilita su comprensión:

[...]  
A síntese.  
O equilíbrio.  
O acabamento de carrosserie.  
A invenção.  
Uma nova perspectiva.  
Uma nova escala. (Telles 328)

No es otro el efecto que produce la repetición paroxística y “encantatoria” de una misma palabra:

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. (Telles 355)

O el efecto ritualístico que Oswald de Andrade también obtiene repitiendo aserciones que parodian e invierten semánticamente la letanía: “Nunca fomos catequizados”; o “A alegria é a prova dos nove” (Telles 355-6 y 358-9, respectivamente).

<sup>3</sup> Fragmento de una carta-manifiesto del 5 de julio de 1924.

En los ejemplos citados, además, el énfasis está puesto, en el plano del significado, en enunciados fragmentarios que pueden funcionar como alegoría de la fragmentación operada por los nuevos medios de (re)producción técnica y estética (tipográfica en general y, en el primero de ellos, cinematográfica) y cuya materia está constituida tanto por lo que hay de más avanzado en términos técnicos como por dichos populares o hablas cotidianas, mientras que, en el plano del significante, el énfasis está puesto en la continuidad como efecto o resultado de los procesos posibilitados por esos mismos medios. A este respecto es importante destacar que diversas formas de la fragmentación característica de la obra de arte de vanguardia –además de las citadas: el uso del espacio en blanco, las onomatopeyas e interjecciones, la sintaxis entrecortada, etc.– se encuentran difundidas ampliamente no sólo en la producción de manifiestos, sino también en la obra poética de List Arzubide y Maples Arce en México, en la de Oliverio Girondo en Argentina, y en la de Oswald de Andrade en Brasil, para citar sólo a algunos. Por otra parte, estas formas de fragmentación pueden interpretarse también como significativas, en el plano de los discursos, de la participación desigual que caracteriza a la sociedad latinoamericana tanto en el plano objetivo de los recursos como en el de la producción y consumo de bienes simbólicos.

Volviendo a las formas que reviste la enumeración, podemos verla también funcionando como pauta de una argumentación. Tal es el caso de la nota editorial en que Mariátegui, desde la materialidad elemental de diversas clases de palabras (sustantivos, adjetivos, adverbios), concluye:

Confesamos, sin escrúpulo, que nos sentimos en los dominios de lo temporal, de lo histórico [...] Dejemos con sus cuitas estériles y sus lacrimosas metafísicas, a los espíritus incapaces de aceptar y comprender su época. El materialismo socialista encierra todas las posibilidades de ascensión espiritual, ética y filosófica. Y nunca nos sentimos más rabiosa y eficaz y religiosamente idealistas que al asentar bien la idea y los pies en la materia.<sup>4</sup>

Semejante a la división maniquea de afectos y desafectos a los movimientos, ya mencionada, es la enumeración en columnas paralelas de “etiquetas” alusivas a los grupos de Boedo y Florida realizada por Mariani en *La extrema izquierda*. A diferencia del uso dado por Mariátegui, recién citado, Mariani afirma con sarcástica irresponsabilidad que se trata de un “procedimiento cómodo y fácil” que puede ser utilizado “hasta desfallecer por falta de argumentos”.<sup>5</sup>

Otra forma de la enumeración reconocida por Marino es la de las fórmulas “casi algebraicas”. Como sabemos, el Futurismo fue el movimiento que utilizó más extensamente esta formulación y también uno de los más conocidos y de mayor poder de deflagración de polémicas entre los grupos de vanguardia latinoamericanos y, antes, entre estos y los así llamados “pasatistas”. No obstante esto, y aunque varios movimientos de vanguardia en América Latina incorporaron eslóganes futuristas en sus manifiestos, no sucedió lo mismo con el uso de las fórmulas. El cuestionamiento de las “complicaciones” lógicas se efectuó aquí a través del uso de una sintaxis simple, basada en sintagmas nominales

<sup>4</sup> La cita corresponde a la página 3. Véanse Osorio Tejada 319 y Schwartz 310.

<sup>5</sup> Véanse Osorio Tejada 230, Videla 219 y Schwartz 474.

o estructuras frasales simples. Los manifiestos firmados por Oswald de Andrade son un ejemplo contundente de esta (s)elección. Es decir que, aunque la recepción del Futurismo por parte de la vanguardia latinoamericana haya sido bastante amplia, el recurso a otro tipo de técnica de cuestionamiento parece significativo de la selectividad –consecuencia del conocimiento– con que la vanguardia latinoamericana recibió las innovaciones formales operadas por los movimientos europeos de vanguardia en su conjunto. En particular, en el discurso de Oswald de Andrade la simplificación sintáctica puede interpretarse como significativa de un cuestionamiento del discurso lógico y bachilleresco en tanto trama de argumentos que encubren razones y relaciones coloniales de apropiación.<sup>6</sup>

Con todo, hubo efectivamente un poeta brasileño que usó, aunque raramente, este tipo de formulación; fue quien se ocupó, además, de estudiar más seriamente los movimientos de renovación estética: Mário de Andrade, cuya gran preocupación fue el primitivismo. La fuente citada, no futurista, será el director de *L'Esprit nouveau*:

Lirismo + Arte = Poesia. Fórmula de P. Dermée. (N. do A.)

Esta fórmula será retomada por Mário más tarde, en *A escrava que não é Isaura*:

Quem conhece os estudos de Dermée sabe que no fundo êle tem razão. Mas errou a fórmula.  
[...] Corrigida a receita, eis o marron-glacé: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia

Y, en un capítulo que se inicia con una “conta de somar”: “Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de acção + necessidade de prazer = Belas Artes” (Andrade, *Obra imatura* 203 y 205).<sup>7</sup>

Las diversas modalidades de la enumeración y la articulación expresa del entimema al *topos* dan a la retórica del manifiesto un carácter de “continuidad explícita” (Angenot 61). Por otra parte, este énfasis en la utilización de la enumeración de adversarios y novísimos precursores, de materiales y técnicas nuevas, de rótulos definidores, de fórmulas que condensan propuestas estéticas, contribuye a polarizar el campo intelectual y a facilitar la aprehensión de estas propuestas. Contribuye también a dar al manifiesto un estilo que Marino define como “el estilo de proceso verbal, de requerimiento, calcado del modelo oficial” (826, traducción mía).

Paralelamente al belicismo de este estilo de requerimiento, hay en el período un espíritu de rebelión y oposición que se traduce en la utilización de formas verbales del imperativo, metáforas combativas o infamatorias, aserciones negativas, injurias, formas de exhortación e invectiva, provocaciones, *boutades*, toda suerte de paradojas, adverbios asertivos, etc. Veamos.

<sup>6</sup> La única “suma” utilizada por Oswald de Andrade en sus manifiestos aparece en el *Manifesto Antropófago*, significativamente, al referirse a “O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorancia real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a pro(le)-curiosa”, *Revista de Antropofagia* (7). Véase también en Telles 358.

<sup>7</sup> Véase también Telles 300 y 303, respectivamente.

El modo imperativo agrega al estilo de requerimiento la perentoriedad en el cumplimiento de lo impuesto. Así, los estridentistas pautarán su segundo manifiesto en dos partes introducidas por verbos en imperativo –“afirmemos” y “caguémonos”–, enfatizados por el uso de versalitas, que conminan “a la juventud intelectual” a proclamar “como única verdad la verdad estridentista” y a “defender nuestra vergüenza intelectual”.<sup>8</sup>

En el *Manifiesto de Martín Fierro*, el imperativo tendrá, además de esta función, la de imitar el discurso publicitario:

¿Simpatiza Ud. con “MARTÍN FIERRO”?  
¡Colabore Ud. en “MARTÍN FIERRO”!  
¡Suscríbese Ud. a “MARTÍN FIERRO”! (*Manifiesto de Martín Fierro* 2)<sup>9</sup>

En el *Manifiesto euforista*, de Tomás L. Batista y Vicente Palés Matos, la obligatoriedad se vuelve hacia el propio poeta:

El poeta debe ser para la humanidad un tónico y no un laxante. (Batista y Palés 2)<sup>10</sup>

Esta misma función conminatoria la cumplen también auxiliares modales tales como “es necesario” o “debemos”:

[...] Expulsamos a dinastía. É preciso expulsar o espíritu bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte. (Andrade, *Manifiesto antropófago* 7)<sup>11</sup>

Es preciso hacer notar esta diferencia entre la verdad de la vida y la verdad del arte [...]  
El confundir ambas verdades es la principal fuente de error en el juicio estético.  
Debemos poner atención en este punto, pues la época que comienza será eminentemente creativa. (Huidobro 720).<sup>12</sup>

Con una beligerancia a veces menor, el subjuntivo expresa el deseo colectivo y puede ganar más fácilmente el asentimiento de adversarios y “no iniciados”:

Convengamos en que los libros de hoy son de poesía y ya no de poemas y que exigen la comunión atenta, fiel, de ojos y entendimiento... (Ortiz de Montellano 143)<sup>13</sup>

Esta forma, con todo, es más común en textos de corte ensayístico y en grupos menos audaces y beligerantes que los del período inicial de las vanguardias, como es el caso de

<sup>8</sup> Hoja mural lanzada en Puebla, el 1 de enero de 1923. Véanse Schneider 49-50, Verani 94-5, Osorio Tejada 125-6 y Schwartz 170-1.

<sup>9</sup> *Manifiesto de Martín Fierro*, *Martín Fierro* 4. Véanse Verani 273, Osorio Tejada 135, Videla 37-8 y Schwartz 114.

<sup>10</sup> Véanse Hernández Aquino 228, Verani 115, Osorio Tejada 123, Videla 173 y Schwartz 188.

<sup>11</sup> Véase también Telles 360.

<sup>12</sup> Véanse también Verani 211, Osorio Tejada 94, Videla 80 y Schwartz 82.

<sup>13</sup> Véase Verani 101.

los “Contemporáneos” en México. Los textos programáticos o declaradamente polémicos del período prefieren la “metáfora lancinante” o injuriosa como estrategia de comunicación más directa con el público. Así, *Martín Fierro* iniciará su manifiesto enfrentándose “a la impermeabilidad hipopotámica del ‘honorable público’”.

Por su parte, varios grupos, coherentes con la necesidad de destrucción y cuestionamiento de lo instituido, optarán en el momento de las definiciones y autodefiniciones por aserciones negativas. Es el caso del Runrunismo en Chile:

EL RUNRUNISMO no es un movimiento estático [...]
   
no es un movimiento isomorfo [...]
   
el runrunismo no es un movimiento de adhesión laica [...]
   
... el runrunismo no se ofrece a los zoófagos
   
EL RUNRUNISMO NO ES UN ALIMENTO
   
EL RUNRUNISMO NO ES LO QUE UD. CREE.<sup>14</sup>

Opuesto al caso renovador, más que vanguardista, de *Los Nuevos* en Colombia, que antepone reparos a su revista –“No vamos a lanzar un manifiesto ni a formular un programa. Diremos, simplemente la razón de nuestra revista”–,<sup>15</sup> el Noísmo puertorriqueño incorpora radicalmente la negación con función afirmativa. Se trata de un grupo de inspiración dadaísta, que publica su manifiesto –*Gesto*– en 1925. En él susurra:

LECTOR, UNAS PALABRITAS AL OÍDO
   
Nosotros mismos no sabemos lo que es el NOÍSMO.
   
ELNOÍSMO no resuelve ningún problema estético, ni moral, ni social, ni político, ni económico.
   
[...] Desde cualquier punto de vista el NOÍSMO no significa nada.<sup>16</sup>

En la mayoría de los casos, sin embargo, la negación se esgrime como cuestionamiento de la crítica y, consecuentemente, de la institucionalización del arte, tanto desde los grupos más agresivos como desde los menos polemizadores. Así, Jaime Torres Bodet del “grupo sin grupo”, “Contemporáneos”, protestará en “La poesía nueva”:

Nada más discutido que el espíritu de la poesía contemporánea. Discutido es casi un término cortés, porque, en realidad, lo que la crítica –adversa o simplemente benévola– ha hecho hasta hoy, con el material de la nueva poesía, es negarla. (25-9)<sup>17</sup>

Los excesos verbales, insultos, injurias, amenazas y apelativos groseros aplicados a los que no participan en el movimiento de renovación estética o se erigen en “representantes ilustres del pasado” se extienden por muchos manifiestos:

<sup>14</sup> Originariamente publicado como cartel en Chile, en abril de 1928. Véase Osorio Tejada 326-7.

<sup>15</sup> Editorial de la revista *Los Nuevos*, cuya publicación se inicia en Bogotá el 6 de junio de 1925. Véase Osorio Tejada 156.

<sup>16</sup> *Del Noísmo - Gesto*, publicado originariamente en *El Imparcial* de San Juan de Puerto Rico, el 17 de octubre de 1925, 2. Véase Hernández Aquino 242 y Osorio Tejada 164.

<sup>17</sup> Véase Verani 98.

MUERA EL CURA HIDALGO

CAGUÉMONOS: Primero: [...]

Segundo: En don Felipe Neri del Castillo, fonógrafo interpretativo del histerismo primaveral tergiversado, que hace catrinas, pulque con cenizas de latines para embriagar a sus musas rezanderas [...], y en algunos estanquilleros literarios, como don Delfino C. Moreno y don Enrique Gómez Haro.<sup>18</sup>

A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. [...] Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros.<sup>19</sup>

Como antes lo hiciera el Futurismo italiano, el Estridentismo mexicano y el Euforismo puertorriqueño opondrán al valor positivo de la fuerza del músculo el negativo de la debilidad femenina, infantil y romántica.

Otra forma privilegiada de expresión del espíritu de contradicción y destrucción del período es la paradoja, que socava toda pretensión de certeza y torpedea el conservadurismo cultural:

La materia es inmortal porque se destruye a cada instante. EVOLUCIÓN.  
DADÁ destruirá a DADÁ.<sup>20</sup>

No es otra la materia de que están hechas las piedras de la *Granizada* de José Antonio Ramos Sucre: “El bien es el mal menor”, o “La incertidumbre es la ley del universo”, o “Los apellidos ilustres son patentes de corso”, o aun “Lo único decente que se puede hacer con la historia es falsificarla”.<sup>21</sup>

En última instancia, lo que el uso de la paradoja deja expuesta es la confusión de los dogmas estéticos deseada por los movimientos de vanguardia pero que, paradójicamente también, se constituyó en instrumento de negación de muchos de ellos. En efecto, al cuestionar el arte como institución y, consecuentemente, proponer o adoptar toda suerte de estrategias de inversión (discursiva y comportamental o, cuanto menos, performática), muchos de estos movimientos (los que desearon perpetuarse) pagaron el precio de su contemporaneidad; es decir, cayeron en una de las “trampas” de la modernidad: la contradicción. Cada nueva curva en la espiral significa construcción y destrucción, y puede no significar nada.

Por esto quizá, cuando aplicada a los dogmas estéticos precedentes o contemporáneos, la inversión adopta muchas veces, en lugar de la forma de una paradoja, la ligereza de la *boutade*. Así, con relación a la tradición, *Klaxon* propondrá:

Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos.  
Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> *Actual - Nº1*. Véanse Schneider 41, Verani 87, Osorio Tejada 101 y Schwartz 162.

<sup>19</sup> *Manifiesto estridentista*. Véanse Schneider 50, Verani 94-5, Osorio Tejada 125-6 y Schwartz 170-1.

<sup>20</sup> Edwards, J. (pseudónimo de Joaquín Edwards Bello), *Espiral*, texto que precede su libro *Metamorfosis*, de “composiciones ultraístas y dadaístas” (Chile, 1921). Véase Osorio Tejada 85.

<sup>21</sup> Publicado originariamente en *Elite I/4* (Caracas, 10 octubre de 1925) 4. Véanse Verani 169-71 y Osorio Tejada 160-1.

<sup>22</sup> *Klaxon 1* (São Paulo, 15 de mayo de 1922). Véase Telles 296.

En el Modernismo brasileño, quien más practicó esta forma corrosiva de lo institucionalizado fue Oswald de Andrade. A modo de ejemplo, en el fragmento dedicado a la relación del arte con los nuevos medios de reproducción técnica (fotografía, fonografía, estatuaría), en su *Manifiesto da Poesia Pau-Brasil* rematará:

Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.<sup>23</sup>

La *boutade* será también la forma de relación privilegiada entre los miembros del movimiento de vanguardia nicaragüense y la pesada figura de Rubén Darío, sinónimo del Modernismo hispanoamericano y emblema de lo que debe ser execrado por la vanguardia.

La *boutade* se aplica también al cuestionamiento de los dogmas o de las posiciones estéticas de movimientos contemporáneos. Éste será el caso del *Manifiesto del grupo sin número y sin nombre* (México, 1929), que ironiza sobre la proliferación de grupos de nombres rimbombantes y manifiestos colectivos en serie. Y el de Jorge Basadre, en Perú, quien tempranamente (1928) concluye:

A veces se anhela que lo más pronto posible venga la “post vanguardia”.<sup>24</sup>

En tanto medio lúdico de destrucción, la *boutade* no supone necesariamente la venganza de lo destruido, es decir, su retorno. Proporcionalmente también, el efecto cuestionador y destructivo de la *boutade* será sin duda menor que el de la paradoja.

Otras formas de inversión, como estrategia de ataque inicial de los movimientos de vanguardia, fueron las propuestas de un antigusto, un antiarte o una antiliteratura. Inicialmente, esta estrategia resultó estéticamente productiva. Pero realizaciones posteriores de grupos que adoptaron como bandera esta antiliteratura (como el movimiento de la antipoesía, por ejemplo) acabaron retomando formas del realismo precedente junto con las nuevas formas de coloquialismo y prosaísmo.

Como vimos, el discurso polémico de los manifiestos, proclamas y textos programáticos de la vanguardia articula un lenguaje violento y preciso. De acuerdo con Marino, la violencia es la que da el tono a este discurso, mientras que por la precisión se traducen los objetivos perseguidos. No obstante esto, el uso de la violencia verbal y simbólica puede tener otras funciones además de las ya observadas. En efecto, puede ser una manera de exorcizar el pasado, como en la propuesta antropofágica de ida hacia los orígenes indígenas brasileños para fundar sobre esa base un primitivismo moderno que supere las contradicciones de la sociedad patriarcal. O como en el primer manifiesto publicado por el movimiento que propulsaba la reforma universitaria en Córdoba (Argentina), del 21 de junio de 1918:

Hombres de una república libre, acabamos de romper la última cadena que, en pleno siglo xx, nos ataba a la antigua dominación monárquica y monástica. [...] La rebeldía estalla ahora en Córdoba y es violenta porque aquí los tiranos se habían

<sup>23</sup> Véase Telles 328.

<sup>24</sup> Véase Osorio Tejada 314.

ensoberbecido y era necesario borrar para siempre el recuerdo de los contra-revolucionarios de Mayo.<sup>25</sup>

Aliada a la violencia verbal y simbólica está la tendencia a la hipérbole, expresión cabal de la “disposición a la exageración, al paroxismo, a la vehemencia”, en opinión de A. Marino. Con esta disposición a la exageración y a la “acción”, los redactores de *A Revista* se quejan de la falta de público y del exceso de escritores en estos términos:

... falta-nos desde a tipografia até o leitor. Quanto a escritores, oh! isso temos de sobra. (Assim Deus Nosso Senhor mandasse uma epidemia que os reduzisse à metade!);<sup>26</sup>

los estridentistas amenazan:

Apagaremos el sol de un sombrero;<sup>27</sup>

y Oswald de Andrade desea:

Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.<sup>28</sup>

El ápice de la disposición a la exageración y al espectáculo será el grito: forma extrema y elemental de la función fática del lenguaje. El grito es la hipérbole acústica (y cromática) que los estridentistas escogerán para definirse. Como “grito primario del hombre”, “primer verso del recién nacido”, los poetas chilenos Martín Bunster y Alberto Rojas Giménez denominarán “Agú” su efímera escuela poética. La combinación tipográfica de mayúsculas y versalitas y los signos de exclamación tendrán también esta función en varias proclamas y manifiestos (*Actual - N°1*, *Klaxon*, estridentista, *Martín Fierro*).

Otra forma de violencia y de expresión del espíritu de contradicción del período es la constituida por las diversas manifestaciones de inversión de los códigos estéticos y sociales preestablecidos. La presencia de antihéroes en la literatura del período –bárbaros, locos y aun el hombre común inmerso en su vida cotidiana intrascendente– actúa como medio de crítica social.

¡Vivan los locos, los atrevidos, los aeroplanos, las azoteas, el jazz-band, las coquetas y los vagos!<sup>29</sup>

El humor, expresado en diversas modalidades (negro, pseudocientífico, doctrina surrealista del humor objetivo) y figuraciones (ironía, risa, *blague*, burla, sarcasmo, parodia, caricatura,

<sup>25</sup> Hoja volante lanzada el 21 de junio de 1918 en Córdoba (Argentina). Véase Osorio Tejada 60.

<sup>26</sup> Publicado en *A Revista* 1 (Belo Horizonte, julio 1925). Véase Telles 336.

<sup>27</sup> *Manifiesto estridentista*. Véanse Schneider 50, Verani 95, Osorio Tejada 126 y Schwartz 171.

<sup>28</sup> *Manifiesto antropófago* (3). Véase también en Telles 354.

<sup>29</sup> *Del Noísmo - Gesto*. Véanse Hernández Aquino 245, Osorio Tejada 165 y Schwartz 196.

grotesco, *boutade*), se esgrime como medio de refutación y negación social y estética. Estrategias que demuestran el espíritu lúdico y la vocación espectacular de los movimientos de vanguardia, pero que también son utilizadas como forma de distanciamiento (*ostranenie*) y cuestionamiento de los preceptos estéticos y cuyo objetivo es la desautomatización en la recepción de la obra de arte.

La parodia se aplica sobre todo al cuestionamiento de discursos legitimados, como el evangélico:

Somos un puñado de hombres jóvenes con fe, con esperanza y sin caridad.<sup>30</sup>

En un principio la emoción fue.  
[...] Hoy sólo queda la palabra sobajada y sobajada,  
Lunar postizo, colorete.<sup>31</sup>

La caricatura se deleita en causar el mayor daño posible a amigos y enemigos, mientras que la eficacia polémica de la ironía se hace sentir sobre los dogmas gastados y los personajes que los encarnan. Huidobro las reúne en la caracterización de la poesía precedente al Creacionismo en su manifiesto *Non serviam*: “Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra...”,<sup>32</sup> e ironiza a sus adversarios contemporáneos: “Pero a Vasseur toca la gloria de ser el primer futurista... ¡qué gloria!”<sup>33</sup>

La risa puede surgir tanto en el momento de la recepción:

[...] FELIZ AÑO NUEVO.  
VIVA EL MOLE DE GUAJOLOTE!<sup>34</sup>

como estampado en el propio manifiesto: *Gesto*, la “Incitación del Grupo ¡No!”, se abre y se cierra con la onomatopeya de una carcajada.

Basadas en supuestos o implícitos del discurso, las ideas, en fin, se teatralizan:

—¿Se emociona Ud. en endecasílabos?<sup>35</sup>

Se trata de un período que puso en boga nuevamente géneros populares de representación teatral, como el circo y el teatro de marionetas, y la adopción, por parte del enunciador del manifiesto, de lo que Perloff llama el arte de la improvisación, como “postura performática que deja espacio para el accidente y la sorpresa” (186, traducción mía).

<sup>30</sup> *Somos*, publicado originariamente en *válvula* 1 (Caracas, enero 1928). Véanse Verani 175, Osorio Tejada 278 y Schwartz 202.

<sup>31</sup> *Primer manifiesto 'Agú'*, de Juan Martín (seudónimo de Martín Bunster) y Zain Guimel (seudónimo de Alberto Rojas Giménez), publicado en *Claridad* I/13 (Santiago, 13 de noviembre de 1920) 7. Véase Osorio Tejada 81.

<sup>32</sup> Huidobro, *Non serviam*, leído en el Ateneo de Santiago en 1914. Véase sus *Obras completas* 715. También en Verani 204, Osorio Tejada 34, Videla 94 y Schwartz 73.

<sup>33</sup> Huidobro, *El futurismo*, publicado originariamente en *Pasando y pasando...* (Chile, 1914). Véase sus *Obras completas* 700. También en Osorio Tejada 44.

<sup>34</sup> *Manifiesto estridentista*. Véanse Schneider 50, Verani 95, Osorio Tejada 126 y Schwartz 171.

<sup>35</sup> *Primer manifiesto 'Agú'*. Véase Osorio Tejada 81.

Otra forma de teatralización es el uso de la cita. El tratamiento y las funciones de esta técnica pueden variar. En efecto, puede presentarse en su forma canónica –entre comillas y con la referencia a un autor–, con la función de establecer una filiación entre un nuevo movimiento de vanguardia y movimientos o autores precedentes:

“Un automóvil en movimiento, es más bello que la victoria de Samotracia”. A esta eclatante afirmación del vanguardista italiano Marinetti [...], yuxtapongo...<sup>36</sup>

Puede también presentarse en la forma del estilo directo y con la misma función de establecimiento de una filiación o con el valor de un argumento de autoridad:

Uma sugestão de Blaise Cendrars: –Tendes as locomotivas cheias, ides partir. [...] O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.<sup>37</sup>

En este mismo manifiesto oswaldiano aparece otro uso de la cita: su presentación enmascarada u oculta en la enumeración de elementos y técnicas de vanguardia tomados de *Les peintres cubistes* de Apollinaire. Esta misma forma de cita es adoptada por varios grupos en sus manifiestos cuando se trata de elementos tomados del Futurismo italiano. Las razones de la adopción de esta estrategia pueden ser el más amplio conocimiento de que gozaban ambos movimientos entre los *connaisseurs* y el público lector de suplementos literarios en América Latina y/o una forma lúdica y moderna de subversión de la autoridad que Apollinaire y Marinetti representaban en relación con el Cubismo y el Futurismo, respectivamente. Significativamente, no sucederá lo mismo más tarde con los manifiestos de los grupos surrealistas y la figura de André Breton.

En otras ocasiones, la cita se hace parodia y caracteriza una práctica antropofágica sobre la cultura heredada, o lo que Abastado define como “desconstrucción de modelos canónicos [y] factor poderoso de la evolución de la escritura”. La función de la cita paródica puede ser tanto el cuestionamiento, por el humor, de la herencia cultural, como la resignificación de elementos culturales que se preservan de la destrucción. Así, la búsqueda de una identidad nacional y la determinación de sus orígenes llevará a Oswald de Andrade a concluir:

Tupy, or not tupy that is the question.<sup>38</sup>

Esta pregunta por los orígenes estará presente en la mayoría de los movimientos de vanguardia en América Latina. Tanto por los orígenes colectivos nacionales como por los del propio grupo. La respuesta a ella puede darse a través de definiciones del movimiento (“*Agú es la Verdad. [...] Agú está*”<sup>39</sup>) o su estética.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> *Actual - Nº1*. Véanse Schneider 42, Verani 88, Osorio Tejada 102 y Schwartz 163.

<sup>37</sup> Andrade, *Manifiesto da Poesia Pau-Brasil*. Véase Telles 327.

<sup>38</sup> Andrade, *Manifiesto antropófago* (3). Véase Telles 353.

<sup>39</sup> *Primer manifiesto 'Agu'*. Véase Osorio Tejada 82.

<sup>40</sup> Véase *La poesía*, fragmento de una conferencia de Huidobro en el Ateneo de Madrid, en 1921. Publicada como prólogo a *Temblor de cielo* (Madrid, 1931) y reproducida en sus *Obras completas* (716-7). Véanse también Verani 206-8, Osorio Tejada 89-91 y Videla 94-8.

La pregunta por los orígenes y la afirmación de lo nuevo fundan en los manifiestos el uso de un discurso inaugural que no excluye a veces un retorno al pasado. El manifiesto *Gesto* inaugurará una era, la Era Noísta; así como el *Manifiesto antropófago* cifrará simbólicamente como referencia temporal inaugural la devoración del obispo Sardinha. Este carácter inaugural de los movimientos de vanguardia llevará a Uslar Pietri a referirse a sus producciones como a un “arte recién nacido” (273).<sup>41</sup> En efecto, ya en 1914 Huidobro anuncia que “una nueva era comienza”;<sup>42</sup> en 1922, el *Manifiesto postumista* afirma que “Cuatrocientos y más años han sido suficientes para un período de gestación en esta nueva media parte del mundo”;<sup>43</sup> y en el mismo año, el *Manifiesto euforista* proclama “la hora de gritar que en Puerto Rico se anuncia la aurora del siglo xx”.<sup>44</sup> Anuncios, en fin, de movimientos cuyos “fautores” “la historia no [...] ha bautizado definitivamente todavía”.<sup>45</sup>

En algunas propuestas estéticas, la afirmación del instante o del presente como absoluto temporal se traduce en una afirmación o de lo nuevo o de lo actual, expresada a través de una proliferación de neologismos (Estridentismo, por ejemplo), y en la afirmación paralela de un tiempo futuro –el Estridentismo llamará a “ponerse en marcha hacia el futuro”,<sup>46</sup> el Postumismo apuntará “ahí está el porvenir”–,<sup>47</sup> de la utopía –contra el “esfuerzo regresivo de los manicomios coordinados, con reglamentos policiacos”–,<sup>48</sup> de la concretización de las profecías y certezas de la modernidad (Estridentismo, Postumismo, Antropofagia, entre otros).

En suma, como “acto fundador de un sujeto colectivo” que rechaza los valores sostenidos por el arte como institución, el manifiesto, “arte de la negación”, se constituye en obra de vanguardia por excelencia, al articular el antiarte como propuesta estética crítica y el gesto polémico y contestatario como su praxis.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Amauta* (1926-1930). Ed. facs. Lima: Amauta, 1976.  
 Abastado, C., “Introduction”. *Littérature* 39 (París, octubre 1980): 5.  
 Andrade, Mário de. *Obra imatura*. 3 ed. São Paulo: Liv. Martins Ed.-Itatiaia, 1980.  
 Andrade, Oswaldo de. *Manifiesto da Poesia Pau-Brasil, op.cit.*  
 \_\_\_\_\_. *Manifiesto antropófago. Revista de Antropofagia* I/1 (mayo 1928).  
 Angenot, Marc. *La parole pamphlétaire*. París: Payot, 1995.

<sup>41</sup> Véase Osorio Tejada 272-4.

<sup>42</sup> Huidobro, *Non serviam*. Reproducido en sus *Obras completas* (716). También en Verani 204, Osorio Tejada 34, Videla 94 y Schwartz 73.

<sup>43</sup> Avelino, A., *Manifiesto postumista*. Originariamente, publicado en su libro *Fantaseos* (Santo Domingo, Imprenta La Cuna de América, 1921). Reprod. en HV:111 y NOT:109.

<sup>44</sup> *Manifiesto euforista*. Véanse Hernández Aquino 227, Verani 115, Osorio Tejada 123, Videla 173 y Schwartz 188.

<sup>45</sup> Mariátegui, “Presentación de *Amauta*” (1). Véanse Verani 180, Osorio Tejada 191, Videla 205 y Schwartz 304.

<sup>46</sup> *Manifiesto estridentista*. Véanse Verani 94, Osorio Tejada 125 y Schwartz 170.

<sup>47</sup> Avelino, *Manifiesto postumista*. Véanse Verani 111 y Osorio Tejada 109.

<sup>48</sup> *Manifiesto estridentista*. Véanse Verani 94, Osorio Tejada 125 y Schwartz 170.

- Avelino, A. *Manifiesto postumista*. Originariamente, publicado en su libro *Fantaseos*. Santo Domingo: Imprenta La Cuna de América, 1921.
- Basadre, Jorge. *Equívocasiones. Ensayos sobre literatura penúltima*. Lima: 1928.
- Batista, T.L. y V. Palés Matos. *Manifiesto euforista*. Publicado originariamente en *El Imparcial* (San Juan de Puerto Rico, 1 de noviembre de 1922).
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- CONTEMPORÁNEOS* (1928-1931). Ed. facs. México: FCE, 1981.
- Dada*. Zurich, 3. *Dada, 1916-1922, Zurich-Paris*. París: Jean Michel Place, 1981.
- de Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*. Córdoba: Universitaria, 1968.
- Hernández Aquino, Luis. *Nuestra aventura literaria (los ismos en la poesía puertorriqueña), 1913-1948*. 2 ed. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1980.
- Huidobro, Vicente. *Obras completas*. Santiago: Andrés Bello, 1976.
- \_\_\_\_\_. *La creación pura*. Publicado originariamente en *L'Esprit nouveau* 7 (abril 1921).
- Inojosa, Joaquim. *A arte moderna: 60 anos de um manifesto modernista, Recife 1924-1984: o manifesto que originou a 2a. fase do modernismo*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1984.
- Klaxon* (1922 -1923). Ed. facs. São Paulo: Martins-Sec. de Cultura do Estado de São Paulo, 1976.
- Littérature* 39 (1980). (*Manifestes littéraires*)
- Mangone, Carlos y Jorge Warley. *El manifiesto, un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Mariátegui, José Carlos. *Aniversario y balance [de Amauta]*. *Amauta* III/17 (Lima, septiembre 1928): 1-3.
- \_\_\_\_\_. “Presentación de *Amauta*”. *Amauta* I/1 (Lima, septiembre 1926): 1.
- Mariani, R. *La extrema izquierda*. Publicado originariamente en la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)* P.-J. Vignale y C. Tiempo, orgs. Buenos Aires: Minerva, s/f., X-XI.
- Marino, Adrian. “Le manifeste”. *Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle*. Jean Weisgerber, dir. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. II: 825-34.
- Martín Fierro* (1924-1927). Ed. facs. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Ortiz de Montellano, B. *Suma de poesía*. Publicada originariamente en *CONTEMPORÁNEOS* IV/12 (mayo 1929).
- Osorio Tejada, Nelson (ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Perloff, Marjorie. “Violência e precisão: o manifesto como forma de arte”. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Revista de Antropofagia* (1928-1929). Ed. facs. São Paulo: Abril, 1975.
- Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo. México, 1921-1927*. México: UNAM, 1985.
- Schwartz, Jorge (ed.). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Telles, Gilberto Mendonça. *Vanguardia européia e Modernismo brasileiro*. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

- Torres Bodet, Jaime. *Contemporáneos: notas de crítica*. México: Herrero, 1928.
- Unruh, Vicky. "Constructing an Audience, Concrete and Illusory: Manifestos for Performing and Performance Manifestos". *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: UCLA Press, 1994. 31-70.
- Verani, Hugo (ed.). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)*. 2 ed. ampl. México: FCE, 1990.
- Videla, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza: UNCuyo, 1990. II.
- Vignale, Pedro Juan y César Tiempo. *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires: Minerva, s/f.