



**UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR  
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA**

Elementos del absurdo dadaísta lírico en el período de vanguardia plena

(1919-1933) de Hugo Mayo

Informe final del proyecto de investigación presentado como requisito parcial para la obtención del  
Grado de Licenciado en Ciencias de la Educación, mención Ciencias del Lenguaje y Literatura

Autor: Héctor Francisco Orbe Proaño

Tutor: Marco Ricardo Pante Quishpe, MSc.

Quito D.M., septiembre de 2017

## DEDICATORIA

A mis padres,  
siempre absurdos en su inagotable amor.

A mis hermanos,  
de quienes aprendo más de lo que les he podido enseñar.

A mis amigos,  
perfectos compañeros de viaje.

A Sophia,  
mi gran amiga.

## AGRADECIMIENTO

A mis profesores,  
toda mi admiración y gratitud por su paciencia, esmero  
y talento.

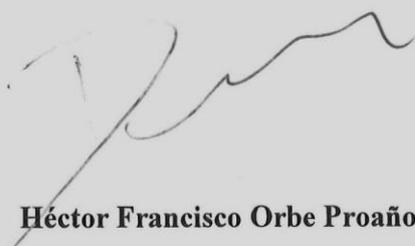
De ustedes siempre llevaré especiales recuerdos.

## **AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL**

Yo, Héctor Francisco Orbe Proaño, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “ELEMENTOS DEL ABSURDO DADAÍSTA LÍRICO EN EL PERÍODO DE VANGUARDIA PLENA (1919-1920) DE HUGO MAYO”, modalidad de Proyecto de Investigación, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DEL LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, concedo a favor de la Universidad Central del Ecuador una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos. Conservo a mi favor todos los derechos de autor sobre la obra, establecidos en la normativa citada.

Así mismo, autorizo a la Universidad Central del Ecuador para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de titulación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

El autor declara que la obra objeto de la presente autorización es original en su forma de expresión y no infringe el derecho de autor de terceros, asumiendo la responsabilidad por cualquier reclamación que pudiera presentarse por esta causa y liberando a la Universidad de toda responsabilidad.



**Héctor Francisco Orbe Proaño**

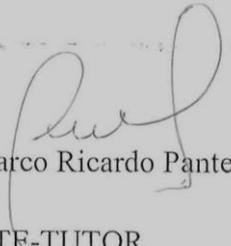
C.C. 172089459-9

orbpro2015@gmail.com

## APROBACIÓN DEL TUTOR DEL PROYECTO

Yo, MSc. Marco Ricardo Pante en mi calidad de tutor del trabajo de titulación, modalidad Proyecto de Investigación, elaborado por el señor **HÉCTOR FRANCISCO ORBE PROAÑO**; cuyo título es: **ELEMENTOS DEL ABSURDO DADAÍSTA LÍRICO EN EL PERÍODO DE VANGUARDIA PLENA (1919-1933) DE HUGO MAYO**, previo a la obtención del Grado de Licenciado en Ciencias de la Educación mención Ciencias del Lenguaje y Literatura; considero que el mismo reúne los requisitos y méritos necesarios en el campo metodológico y epistemológico, para ser sometido a la evaluación por parte del tribunal examinador que se designe, por lo que lo **APRUEBO**, a fin de que el trabajo sea habilitado para continuar con el proceso de titulación determinado por la Universidad Central del Ecuador.

En la ciudad de Quito, a los 21 días del mes de agosto de 2017



M.Sc. Marco Ricardo Pante Quishpe  
DOCENTE-TUTOR

C.C. 171766131-6

## APROBACIÓN DE LA PRESENTACIÓN ORAL/TRIBUNAL

El tribunal constituido por: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Luego de receptor la presentación oral del trabajo de titulación previo a la obtención del Grado de Licenciado en Ciencias de la Educación mención Pedagogía de la Lengua y la Literatura, presentado por el señor Héctor Francisco Orbe Proaño.

Con el Título:

\_\_\_\_\_

Emite el siguiente veredicto:

\_\_\_\_\_

Fecha: \_\_\_\_\_

Para constancia de lo actuado firman:

	Nombre y Apellido	Calificación	Firma
Presidente	_____	_____	_____
Vocal 1	_____	_____	_____
Vocal 2	_____	_____	_____

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTO .....	iii
AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL.....	iv
APROBACIÓN DEL TUTOR DEL PROYECTO.....	v
APROBACIÓN DE LA PRESENTACIÓN ORAL/TRIBUNAL.....	vi
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	vii
ÍNDICE DE ANEXOS.....	x
RESUMEN.....	xi
ABSTRACT.....	xii
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I.....	3
<b>El Problema.....</b>	<b>3</b>
<b>Planteamiento del problema .....</b>	<b>3</b>
<b>Formulación del problema.....</b>	<b>4</b>
<b>Objetivos.....</b>	<b>4</b>
<b>General .....</b>	<b>4</b>
<b>Específicos.....</b>	<b>5</b>
<b>Preguntas directrices.....</b>	<b>5</b>
<b>Justificación.....</b>	<b>5</b>
CAPÍTULO II.....	7
<b>Marco Teórico.....</b>	<b>7</b>
<b>Antecedentes de la investigación.....</b>	<b>7</b>
<b>El absurdo dadaísta lírico .....</b>	<b>8</b>
<b>Aproximaciones al absurdo.....</b>	<b>9</b>
<b><i>Lo absurdo.....</i></b>	<b>9</b>
<b><i>La idea de absurdo.....</i></b>	<b>10</b>
<b><i>Contextos absurdos.....</i></b>	<b>12</b>
<b><i>De lo absurdo de la vida.....</i></b>	<b>13</b>
<b><i>De lo absurdo de la guerra.....</i></b>	<b>14</b>
<b><i>El gran absurdo.....</i></b>	<b>15</b>

<b>Antecedentes del absurdo de vanguardia</b> .....	<b>18</b>
<i>Simbolismo y Modernismo: una proyección a las vanguardias</i> .....	20
<i>Los ideales simbolista y modernista</i> .....	21
<b>Rupturas vanguardistas: primeras vanguardias</b> .....	<b>23</b>
<i>Cubismo</i> .....	27
<i>Futurismo</i> .....	28
<i>Expresionismo</i> .....	29
<b>La Primera Guerra Mundial: el verdadero cambio de siglo</b> .....	<b>30</b>
<b>Dadaísmo: el intento de ruptura total</b> .....	<b>32</b>
<i>Dadaísmo en Europa</i> .....	33
<i>Elementos de la obra dadaísta</i> .....	36
<i>Constantes</i> .....	36
<b>La categoría literaria: absurdo dadá en poesía</b> .....	<b>41</b>
<i>Absurdo dadá y Hermenéutica</i> .....	42
<b>Hugo Mayo: un poeta diferente</b> .....	<b>46</b>
<b>Vanguardia latinoamericana</b> .....	<b>46</b>
<i>Ultraísmo, Surrealismo y Creacionismo latinoamericanos</i> .....	49
<i>Altazor y Non Serviam</i> .....	49
<i>Anatomía del Ultra: los prismas y los espejos</i> .....	51
<i>Lo suprarreal en las nuevas sensibilidades</i> .....	53
<b>El dadaísmo en la lírica latinoamericana</b> .....	<b>54</b>
<b>Poesía de vanguardia ecuatoriana</b> .....	<b>58</b>
<b>Proyección de la poesía mayana</b> .....	<b>59</b>
<i>La obra mayana y Dadá</i> .....	61
<i>Vanguardia plena de Hugo Mayo (1919-1933)</i> .....	62
<b>Fundamentación Legal</b> .....	<b>63</b>
<b>Definición conceptual de variables</b> .....	<b>65</b>
<b>Glosario</b> .....	<b>66</b>
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>69</b>
<b>Metodología</b> .....	<b>69</b>
<b>Diseño la investigación</b> .....	<b>69</b>
<b>Enfoque de la investigación</b> .....	<b>69</b>
<b>Nivel de la investigación</b> .....	<b>69</b>
<b>Tipo de investigación</b> .....	<b>69</b>
<b>Población y muestra</b> .....	<b>70</b>

Matriz de operacionalización de variables .....	71
Técnicas documentales .....	72
Técnicas de procesamiento y análisis de resultados .....	72
CAPÍTULO IV .....	73
<b>Análisis e interpretación de resultados .....</b>	<b>73</b>
<b>Presentación y análisis de resultados .....</b>	<b>73</b>
1.- Oración por la muerte de Medardo Ángel Silva (1919) (citado en Verdugo, 1995).....	73
2.- Nocturno celeste (1921) (Singulus) .....	76
3.- Bujía Polar (1921) (Singulus) .....	77
4.- Visión de esquina (1921).....	79
5.- El zaguán de aluminio (1921) .....	82
6.- Croquis de abismo (1922) (Proteo).....	84
7.- Mediodía (1922) (Proteo).....	85
8.- Fluvial (1922) (Proteo).....	86
9.- Cinema (1922) (Proteo) .....	88
10.- Oda Gaseosa (1922) (Philelia) .....	89
11.- Alba (1922) (Philelia) .....	92
12.- Desiree Lubowska (1926) (Índice de la Nueva Poesía Americana, Hidalgo, Borges, Huidobro) .....	94
13.- El jardín de noviembre (1926) (Índice de la Nueva Poesía Americana, Hidalgo, Borges, Huidobro) .....	96
14.- La noche de las estrellas (1926) (Índice de la Nueva Poesía Americana, Hidalgo, Borges, Huidobro) .....	97
15.- Mercado de manzanas (1926) (Índice de la Nueva Poesía Americana, Hidalgo, Borges, Huidobro) .....	98
16.- Milagrería (1925) (Motocicleta) .....	99
17.- De “Kudzu” (1926) (Savia).....	102
18.- Otoño de los misterios (1926) (Savia) .....	103
19.- El farol de media noche (1926) (Savia) .....	104
20.- Tarde de aldea (1926) (Amauta) .....	106
21.- Polo sur (1926) (Amauta) .....	107
22.- Pueblo de siglo nuevo (1926) (Savia) .....	109
23.- Trote de mar (1927) (Savia) .....	111
24.- Poema sin título (1927) (Savia).....	113
25.- Poemas machos (1927) (Savia) .....	114
26.- Canto al montuvio (1927) (Savia).....	120

27.- Poema (1928) (Páginas selectas) .....	122
28.- Poema de la revolución (2) (1928) (Savia) .....	123
29.- Poema de la revolución (4) (1929) (Protesta) .....	124
30.- Definitivamente (1930) .....	126
31.- Poema de la revolución (1) (1930) (Páginas selectas) .....	129
32.- Frente único (1932) (Semana Gráfica) .....	131
33.- Exaltación del montuvio (1932) (Ecuador Ilustrado) .....	133
34.- Poema de la revolución (3) (1933) (Cuaderno de Poesía de la Asociación Ecuatoriana de Bellas Artes “Alere Flamman”).....	136
CAPÍTULO V .....	139
<b>Conclusiones y Recomendaciones</b> .....	139
<b>Conclusiones</b> .....	139
<b>Recomendaciones</b> .....	141
CAPÍTULO VI .....	143
<b>PROPUESTA-ENSAYO</b> .....	143
Referencias .....	159

## ÍNDICE DE ANEXOS

<b>Evidencias de la utilización de las técnicas documentales.....</b>	<b>153</b>
---	------------

**UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA**

**ELEMENTOS DEL ABSURDO DADAÍSTA LÍRICO EN EL PERÍODO DE  
VANGUARDIA PLENA (1919-1933) DE HUGO MAYO**

**AUTOR:** HÉCTOR FRANCISCO ORBE PROAÑO

C.C. 172089459-9

**TUTOR:** MSC. MARCO RICARDO PANTE

C.C. 171766131-6

**RESUMEN**

La poesía ecuatoriana, en todos sus diferentes caminos de explosión, siempre es poseedora de rostros extraños, singulares y espectaculares que reflejan las sensibilidades y susceptibilidades del *yo lírico*. Cumple sus objetivos cuando encuentra almáciga en el sujeto apreciador y receptor quien provee a la misma de significaciones y resignificaciones diferentes y oportunas. Por ello, la presente investigación tiene como objetivo la apreciación y descripción de la obra de vanguardia plena del poeta manabita Hugo Mayo por medio del esclarecimiento tanto de las influencias como de los rasgos originales de su imaginario. El período comprendido entre 1919-1933 del poeta en cuestión, correspondiente a su primera fase escritural, encaja en la temporalidad de los primeros impulsos europeos de nuevas tendencias, por lo que el dadaísmo, a través de su absurdo característico, es vinculado e identificado en sus adaptaciones a diferentes contextos. Es así que, mediante la categorización de la cualidad en poesía, se realiza la identificación, análisis e interpretación de los elementos del irracional *dadá* en la lírica mayana.

**PALABRAS CLAVES**

POESÍA ECUATORIANA, VANGUARDISMO, DADAÍSMO, ABSURDO, HUGO MAYO

**UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE PEDAGOGÍA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA**

**ELEMENTS OF ABSURD LYRIC DADA IN THE FULL FOREFRONT PERIOD (1919-1933) OF HUGO MAYO**

**AUTHOR:** HÉCTOR FRANCISCO ORBE PROAÑO

I.D. 172089459-9

**TUTOR:** MSC. MARCO RICARDO PANTE

I.D. 171766131-6

**ABSTRACT**

The Ecuadorian poetry, in all its different ways of explosion, always holds spectacular, unique and strange faces that reflect the sensibilities and sensitivities of lyrical. It fulfills its aims when it finds mastic in the fastened appraiser and receiver, who provides the same one of significances and different opportune resignificances. For it, the present investigation has as aim claim the work of full forefront of the poet Hugo Mayo by means of the influences clarification as original features of his imaginary one. The period covered among 1919-1933 of the poet in question, corresponding to his first scriptural phase, fits in the temporality of the first European impulses of new trends, by what the Dadaism across its typical absurdity which is linked and identified in its adjustments to different contexts. It is so, by means of the categorization of the quality in poetry, there is realized the identification, analysis and interpretation of the elements of the irrational *dadá* given in the mayan lyrical.

**KEYWORDS**

ECUADORIAN POETRY, AVANT GARDE, DADAISM, ABSURD, HUGO MAYO.



## INTRODUCCIÓN

El texto poético de vanguardia coincide con la noción de la incoformidad. La creatividad a través de las intenciones constantes de innovación y renovación descubre para sí misma caminos del quehacer artístico impredecibles y a veces enigmáticos. Frente a la idea del arte como totalidad, en la que los códigos diversos para la confección del objeto son llevados hasta los mismos límites del lenguaje, el absurdo, a través del dadaísmo, sugiere diferentes tipos de lecturas a las convencionales.

En todos sus distintos caminos de explosión, la poesía ecuatoriana, siempre ha sido poseedora de facetas extrañas, singulares y espectaculares que son el reflejo de lo sensible y susceptible que resulta ser el *yo lírico*. El camino de la misma, sin embargo, se mostrará completo solamente cuando el sujeto apreciador y receptor la signifique.

Frente a lo dicho, este estudio tiene como uno de sus objetivos la apreciación y descripción de la poesía llamada de vanguardia plena de Hugo Mayo, por medio del esclarecimiento tanto de las influencias como de los rasgos originales de su imaginario. El período comprendido entre 1919-1933 del poeta en cuestión, correspondiente a su primera fase escritural, encaja en la temporalidad de los primeros impulsos europeos de nuevas tendencias, por lo que el dadaísmo, a través de su absurdo característico, también es vinculado e identificado en sus adaptaciones a diferentes contextos. Es así que, mediante la categorización de la cualidad en poesía, se realiza la identificación, análisis e interpretación de los elementos del irracional *dadá* en la lírica mayana.

En el Capítulo I de este trabajo se plantea y formula el problema de investigación que pregunta sobre la presencia de los elementos irracionales del dadaísmo en la lírica de Mayo en su período inicial de escritura. Si bien el autor que se investiga es encasillado en algunos movimientos como el ultraísmo o el surrealismo, también es influido por otras tendencias tanto locales como extranjeras para su arte singular, entre ellas, el dadaísmo. Se plantean entonces los objetivos justificando en la mejor y mayor comprensión para la poética del autor de interés.

El Capítulo II se desarrolla con la intención de contextualizar y conceptualizar las variables de investigación. En la primera parte se mencionan algunos estudios como antecedentes, los cuales han contribuido con direcciones teóricas e interpretativas para el curso de este trabajo. En una segunda parte se expone el marco teórico subdividido en las dos variables pertinentes. La primera es la correspondiente al Absurdo Dadaísta Lírico que es abordada desde la noción de lo absurdo contrastado en diferentes contextos, seguido por la identificación de la misma cualidad en los escenarios pre-vanguardistas, en los intentos iconoclastas de las primeras vanguardias y,

finalmente, todo se resume en la categorización de la cualidad en cuanto a poesía, señalando las constantes irracionales-*dadá* en las obras y sus aperturas hermenéuticas.

La segunda variable, Hugo Mayo en su período de vanguardia plena (1919-1933), se desarrolla vinculando la obra poética del autor con las influencias tanto latinoamericanas como europeas para descubrir el camino del absurdo en su quehacer artístico.

El presente trabajo se inclina al análisis de una cualidad en un texto poético por lo que la investigación corresponde a un diseño cualitativo netamente bibliográfico-documental de tipo descriptivo-explicativo. Se realiza entonces la recopilación teórica para fundamentar la problemática de este estudio; esto se explicará en el Capítulo III.

El Capítulo IV contiene el análisis e interpretación de los resultados obtenidos. A través de la categorización de la primera variable de estudio, mediante las constantes absurdo-*dadá* y sus caminos hermenéuticos, se realiza la identificación, el análisis y algunas interpretaciones para los elementos encontrados en la poética mayana.

Posteriormente al ejercicio analítico e interpretativo, en el Capítulo V se concluye en torno a los rasgos dadaístas irracionales encontrados en los treinta y cuatro poemas estudiados, al igual que en cuanto a la categoría literaria y las apuestas iconoclastas vanguardistas. También se realizan algunas recomendaciones sobre la lectura y apreciación para las obras caracterizadas por ser no convencionales al utilizar lo absurdo para su confección.

Finalmente, el Capítulo VI es una propuesta a modo de ensayo que rescata la idea de la ruptura total proclamada por el dadaísmo de inicios y su relación con la actualidad tanto en las propuestas artísticas como en la propia vida. En este texto se explican algunos rasgos que poetas y escritores comparten en sus obras con el espíritu iconoclasta radical de la vanguardia de interés, así como de ciertas técnicas clásicas de esta escuela. Se resalta también la noción de creación y recreación permanente, en especial para la poesía, a partir del caos en dinamismo constante y en absoluta destrucción y construcción, el cual es sugerido por el arte o antiarte dadaísta a través de su absurdo.

## CAPÍTULO I

### El Problema

#### Planteamiento del problema

La poesía es un encuentro de elementos diversos confluyentes en un mismo cuerpo que procuran horizontes amplios y a veces extraños. Definir en la actualidad al concepto exacto que engloba todo el bagaje de condiciones, situaciones y factores que intervienen en el quehacer poético resulta una tarea sino poco exitosa, tal vez muy complicada. La tradicionalidad y el formalismo se presentan como pugnas hacia el encasillamiento a modelos y categorías que, si bien aportan y coadyuvan a una mejor apreciación del poema y en general del objeto artístico, siempre representan un límite. Pese a eso, la propia cualidad del arte de no permitirse un estancamiento paradigmático total revela constantemente nuevos rumbos de estudio y perspectiva. “La poesía descubre en la ingenuidad lo que la rectitud del pensamiento organiza desde su lógica. De ahí la diferencia de los discursos” (García A. , 2008, pág. 5).

La temática de la modernidad y el espíritu de renovación que inicia incluso antes de las primeras vanguardias son ejes precisos que permiten comprender los instintos de ruptura. La característica particular del siglo XX, especialmente en sus comienzos, es la búsqueda del cisma con el pasado. En ese contexto iconoclasta se presentó el dadaísmo con su apuesta idealista por la separación absoluta de cualquier sentido, sugiriendo un absurdo singular que mostrara en sus propuestas una burla y rechazo a cualquier forma artística, cultural y social.

En Latinoamérica el sentir vanguardista gestado en contextos europeos también echa raíces. Si bien es una época en la que los *ismos* afloran en distintas posturas, cada una de carácter evanescente y en transformación continua, las influencias entre las distintas corrientes *avant garde* pueden ser rastreadas. La escuela del *dadá* surgida de forma virulenta con sentimientos de repudio hacia la misma sociedad, causados por el panorama desolador de los horrores de la contienda universal de 1914 y sus consecuencias, con su rebeldía y anticonvencionalismo, otorga una primera idea de revolución absoluta de los cánones. Esta escuela dejaría un legado que permanece patente hasta nuestros días (Preckler, 1999).

Hugo Mayo, considerado uno de los más importantes poetas de vanguardia en Ecuador (Verdugo, 1995), explora su *yo lírico* con técnicas y motivos correspondientes a las tendencias innovadoras de la época. Especialmente su poesía encuentra identificación con los cortes ultraísta y surrealista (es conocido su vínculo con algunas de las figuras más importantes de la vanguardia tanto latinoamericana como europea), aunque parte de su poesía, en especial la que se encierra entre los años 1919 – 1933, correspondiente con lo que Jacqueline Verdugo menciona en su estudio, es de vanguardia plena, lo que apertura a la noción de que el dadaísmo también es un configurante de su obra.

Cuestiones como las reformulaciones de los planos discursivos, su ironía y humor, la desreferencialidad léxica en un antilirismo poético, son algunas de las condiciones apreciables en este período de su obra y, aunque es encasillado en los dos primeros movimientos, muchos de los recursos utilizados por el autor en su confección poética e incluso sus cosmovisiones también tienen carácter dadaísta.

La vanguardia del *dadá* se hace presente en el mundo con una postura radical que utiliza lo absurdo como elemento contrastivo. Al igual que muchas otras corrientes en su expansión, este movimiento se reconfigura al contacto con otros escenarios, sin embargo, su particular propuesta de sinsentido y la tendencia radical a la ruptura pueden ser indicios para su identificación.

La obra mayana situada cronológicamente en los primeros momentos de explosión poética del autor en cuestión coincide temporalmente con los ismos primerizos generados tanto en Europa como América Latina. En los textos pertinentes se encuentran diferentes manifestaciones de las influencias del poeta, pese a eso, sus elementos vanguardistas concluyen en una poesía especial y enigmática que goza de un imaginario propio. De entre todos los rasgos que se pueden observar, uno puede ser el absurdo *dadá*, el mismo que provee al objeto poético de visiones y factores delirantes, inverosímiles, espectaculares e irracionales.

## **Formulación del problema**

¿Cómo se presenta el absurdo dadaísta lírico en la obra comprendida entre 1919-1933 de Hugo Mayo?

## **Objetivos**

### **General**

Analizar el absurdo dadaísta que constituye los textos del período de vanguardia plena (1919-1933) de Hugo Mayo por medio de la categorización de la cualidad.

### **Específicos**

- Definir lo absurdo en sus diferentes contextos.
- Distinguir la relación presente entre absurdo y dadaísmo mediante la categorización del irracional lírico pertinente.
- Integrar planteamientos metodológicos para la hermenéutica del elemento absurdo dadaísta.
- Explicar cómo el absurdo dadaísta se presenta en la lírica latinoamericana.
- Describir el imaginario poético de Hugo Mayo.
- Identificar elementos absurdos *dadá* presentes en la retórica mayana de 1919-1933 para su análisis e interpretación.
- Manifestar mediante la propuesta (ensayo), la relación entre el absurdo dadaísta y la propuesta de creación y recreación permanente.

### **Preguntas directrices**

- ¿Qué es el absurdo?
- ¿Qué relación existe entre absurdo y arte?
- ¿Qué relación existe entre absurdo y dadaísmo?
- ¿De qué forma se puede interpretar el absurdo característico del dadaísmo?
- ¿Cómo se refleja el sinsentido *dadá* en la vanguardia latinoamericana?
- ¿Cómo se presenta el absurdo en la poética de vanguardia plena (1919-1933) de Hugo Mayo?

### **Justificación**

El presente proyecto pretende vislumbrar aspectos influyentes de las primeras vanguardias europeas en sus homólogas del espacio latinoamericano y precisamente en el ecuatoriano con su exponente Hugo Mayo.

La intención prima consiste en identificar los elementos de producción y la perspectiva peculiar del quehacer artístico que la vanguardia dadaísta, en cuanto a lo absurdo, legó a los demás entornos. La poesía comprendida en el período de 1919 a 1933 del autor ecuatoriano, es una obra que se enmarca en los momentos históricos de explosión de las primeras *avant garde* y por ende puede presentar rasgos de influencia en su composición.

La poesía latinoamericana, previa a la aparición escandalosa de las nuevas corrientes, se sujetaba a condicionamientos tradicionalistas procurados por el modernismo. La postura

cosmopolita de la mayoría de autores que encontraron afinidad en la búsqueda de nuevos horizontes, permitió que el apareamiento de cada vanguardia tuviera una difusión extremadamente rápida y un estado de pureza en su existencia relativamente corto debido a que eran de un carácter variacionista.

En la poesía mayana, las mismas propuestas que se difuminaban y metamorfoseaban constantemente, se concretan y consolidan en propios imaginarios que, utilizando elementos y formas diferentes, la convierten en única. El objeto de estudio en esta investigación precisamente se analizará para encontrar aquellas influencias dadaístas que tienen como motivo general al sinsentido, diferenciándolo de los rasgos originales de los que el autor hace uso para elaborar su propio sello poético.

Debido a que lo absurdo es una cualidad no presente únicamente en el dadaísmo sino en diferentes situaciones, la posibilidad de vincularlo e identificarlo con el poeta en cuestión en las publicaciones de su primer ciclo escritural, es amplia. Dicho de otra manera, al establecer la historicidad del sinsentido *dadá*, su categorización lírica y su proyección hacia el contexto pertinente, se encontrarán algunos enlaces entre la escuela de vanguardia europea y el vanguardista ecuatoriano.

Todo *yo lírico* es un conjunto de situaciones subjetivas y objetivas que cobran forma en el objeto poético. Con sus transgresiones, el poema mayano, representa un enigma y un reto para su lector. Con respecto al absurdo dadaísta, el estudio que se hace de la poesía de vanguardia plena de Mayo no solamente será de un análisis formal sobre los elementos poéticos, sino que al tener cercanía con los condicionamientos que procura la condición de lo irracional, será promovido a una metodología que aperture diferentes inclinaciones hermenéuticas para una mejor y mayor apreciación.

El desarrollo y análisis de este proyecto tienen factibilidad en tanto se adquieran diferentes y concomitantes maneras de percibir al imaginario poético mayano a través de la metodología utilizada, la cual pondrá en evidencia los aspectos absurdos dadaístas presentes tanto en los poemas como en la propia personalidad del autor. Los recursos utilizados (humano y financieros) para llevar a cabo este trabajo también son accesibles.

## CAPÍTULO II

### Marco Teórico

#### Antecedentes de la investigación

Mediante el proceso de investigación se encontraron trabajos de especial utilidad para este proyecto.

Para la aproximación al dadaísmo en cuanto a su absurdo característico es de suma relevancia el estudio de (Fernández, 2014). *El concepto del tiempo en las vanguardias históricas: Futurismo, Pintura metafísica y Dadaísmo* (Tesis doctoral). Departamento de Arte y Ciencias del Territorio, Universidad de Extremadura. En esta investigación el autor esclarece las temporalidades manifestadas en las obras y los artistas de las corrientes vanguardistas que menciona en su título, contrastando con las conceptualizaciones del tiempo en la filosofía contemporánea.

Siguiendo en la misma línea de categorización de la variable independiente, la investigación de (Pérez, 2016), *Sugestiones poéticas, una imagen a la deriva. El artista indócil y la trampa irónica de los signos* (Tesis doctoral), de la Universidad de Granada, coadyuvará con sus propuestas hermenéuticas para distintos procedimientos de análisis artístico respecto a los formales. En esta, su autor propone que para la poesía experimental son necesarias nuevas posturas que amplíen la apreciación para superar sus propias fronteras, uniendo arte y antiarte en un concepto total. Propone asimismo la idea de nuevos grados de conciencia para la recepción artística.

Otro trabajo de gran importancia es el realizado por (López, 2002), *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta* (Tesis doctoral) de la Universidad de Barcelona. En este, la investigadora estudia la cosmovisión de la figura más importante del dadaísmo durante el tiempo de su existencia como movimiento vanguardista. También establece relaciones entre obra y pensamiento artístico en el impulso arte-vida y nihilismo.

En la tesis doctoral de (Portillo, *La interpretación inferencial en la comunicación absurda (Aplicado a un programa de Matt Groening)*) (Tesis doctoral), 2014), de la Universidad de Sevilla, el autor expone diversos mecanismos que intervienen en la construcción e interpretación de la

comunicación del absurdo atendiendo a los niveles de concreción implícitos y explícitos presentes en el objeto. También analiza el concepto de “inferencialidad” y los procesos de codificación y decodificación lingüísticos a partir de varios mecanismos para la comprensión de situaciones irracionales.

Con respecto a la poética de Hugo Mayo, solamente se cuentan con dos estudios académicos en calidad de tesis que abordan el imaginario y la problemática del autor ecuatoriano. Uno de ellos es el de (Carrión, 2000), *La poesía Vanguardista de Hugo Mayo*, encontrado en el repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. En este trabajo se analiza la primera etapa artística del poeta indagando en los rasgos vanguardistas que posee. También sitúa al autor en correspondencia a su contexto y al fenómeno de nuevas tendencias de su época.

La otra investigación corresponde a (Verdugo, 1995), *Tras las huellas vanguardistas de Hugo Mayo*, publicada en la Universidad Andina Simón Bolívar. En este trabajo su autora presenta una aproximación histórico-social del contexto latinoamericano-ecuatoriano de los años veinte del siglo pasado, así como una panorámica general del universo poético del artista en cuestión estableciendo rasgos característicos acerca de su obra para el estudio del poemario “Chamarasca”.

### **El absurdo dadaísta lírico**

En esta fracción del capítulo se realizará el acercamiento al contexto en el que se presentó “el absurdo” o “lo absurdo” en las situaciones de vanguardia asentadas a principios del siglo XX para examinar puntos claves en torno al mismo. Se establecerán relaciones que vinculen el tópico del que se habla con el pre-vanguardismo, las primeras vanguardias y el absurdismo a través de un diálogo que contraste con las diferentes acepciones que se tienen del tema para situar al *absurdo dadaísta*.

Conviene subrayar de antemano que algunos autores, como Boulaghzalate y Hurtado, entre otros, coinciden en cuanto a las nociones de “lo absurdo” y “el absurdo” como homólogas, no obstante, los artículos neutro y determinado respectivamente, sugieren diferencias. La morfología de ambos precisa formas distintas de mirar de acuerdo a sus niveles de abstracción. En otra perspectiva, el criterio de la primera acepción refiere de manera general a la condición del sinsentido o lo irracional, mientras que la segunda delimita la misma cualidad a género de pensamiento. Las dos direcciones no son distantes entre sí por lo que ambos conceptos servirán para este trabajo en etapas distintas.

Adicionado a esto, se tiene como sinónimos del concepto “absurdo” las palabras: irracional, ilógico, sinsentido, contradictorio, paradójico, estúpido, que en muchos trabajos sobre el

tema son usados en la misma categoría, sin embargo hay que acotar que existen diferencias epistemológicas referentes a cada término, como explicará Pérez al establecer diferencias entre el sinsentido, lo paradójico y lo absurdo, véase (Pérez, 2016) en *Las formas del absurdo y el sinsentido en la literatura*; no obstante, para hacer mención del tema de esta investigación se utilizarán con pertinencia las diferentes acepciones del mismo.

Con la intención de percibir los antecedentes del irracional dadaísta, se realizará un acercamiento breve a las escuelas prevanguardistas más notables como son el simbolismo y el modernismo, para relacionar sus ideales artísticos con el ideal absurdo, de la misma forma que también se hará con las vanguardias previas a la que se estudia. Al igual que con las escuelas mencionadas, se realizará una corta aproximación a la filosofía existencial de modo que se puedan establecer semejanzas y diferencias entre los diferentes paradigmas del sinsentido.

### **Aproximaciones al absurdo.**

#### ***Lo absurdo.***

El absurdo se presenta en la historia durante épocas de crisis y es particularmente visible como un género de postguerras (Lanaspa, 2005). La condición de “lo absurdo” se visibiliza en la vida y es el sentido del ser humano frente a la irracionalidad de lo que sucede en el mundo y en las sociedades. Como propuesta de creación, sin embargo, no se observará sino hasta inicios del siglo XX con las escuelas vanguardistas, las cuales lo presentaron como motivo de ruptura y, no se consolidará verdaderamente como género, hasta el advenimiento de la filosofía existencialista en torno al mismo.

*Los años 50 (...) fueron tiempos de reflexión y de cambio en toda Europa (...). Después de la guerra civil española, preámbulo de la segunda guerra mundial (39-45), tragedias que ponen en entredicho la condición humana, una mayoría social, sin perder el miedo del todo, empieza a mirar hacia delante. (Lanaspa, 2005, pág. 136)*

La problemática irracional va construyéndose y reconstruyéndose por etapas, lo que invita a reflexionar sobre el período en el que se presenta el sinsentido en el dadaísmo y las diferencias que tiene con los otros absurdos como el surrealista, el de la filosofía existencialista o también, si se quiere, en las situaciones absurdas siempre presentes en la vida del ser humano.

Es especialmente en Europa donde florecen corrientes artísticas y filosóficas con respecto al ámbito tratado, pero no es el único lugar ni momento que se tizna de estas cosmovisiones, de modo que será oportuno, continuando con lo dicho en el párrafo anterior, también aclarar el

absurdo del protagonista de esta investigación, Hugo Mayo, que es considerado dadaísta en parte de su producción poética.

### *La idea de absurdo.*

Para establecer el curso de esta investigación es necesario tener cercanía con las acepciones que se dan en cuanto al concepto “absurdo” y, a través de estas, encontrar las conexiones que hay del mismo en los diferentes paradigmas, precisamente, los artísticos.

Se entiende entonces por absurdo aquello que en primer lugar rompe con la lógica (Preckler, 2004), o lo que se podría considerar como lógico desde cierta perspectiva, es decir, algo que distorsiona el equilibrio sensato, que lo trastorna, que no es típico o usual, algo que incluso puede acercarse a lo patológico o anormal. En otras acepciones se tiene como absurdo a lo que es contrario a la razón, que se relaciona directamente con lo arbitrario y disparatado. Se dirá también que algo absurdo señala lo contrario al sentido natural, un modo de alejarse de la realidad. Alguien con un comportamiento absurdo podría ser llamado estúpido, necio o falto de coherencia (Portillo, 2013).

Son propias del existencialismo las reflexiones que conducen al absurdo, no obstante, según las distintas definiciones, hay también diferentes sinsentidos, lo cual encauzaría directamente con los movimientos artísticos vanguardistas. (Portillo, 2013) afirma que: “El sentido normativo del término indica la ausencia de pensamiento y procedimiento común tal como lo haría la generalidad de las personas” (pág. 106). Entonces, y sin querer llegar a una conclusión demasiado anticipada, según la cita, se puede decir que toda ruptura representa un absurdo.

Lo ilógico definitivamente rompe con los órdenes establecidos, sin embargo, no es exclusivo de los años cercanos a 1914 o 1939; lo hará con el advenimiento de las vanguardias, en la filosofía existencialista y en el arte dramático, aunque son las guerras las que permitieron una verdadera consolidación de las diferentes formas del mismo en el pensamiento. Lo irracional siempre ha existido en la vida, pero en cuanto al arte y la filosofía, tuvo momentos específicos de explosión; un caso puntual sería el explorado por los surrealistas, a partir del psicoanálisis y lo onírico, observados en sus propuestas creativas y, cabe nombrar al icónico pintor Salvador Dalí, el cual entrega en sus obras un modelo claro y perceptible del mundo subconsciente, a veces ilógico y abstracto.

Es irrefutable para la gran mayoría de personas en la actualidad que lo verdaderamente irracional fue(es) la guerra y todo su bagaje de consecuencias; esto posibilita distinguir en este punto de la investigación dos absurdos cronológicos: el que va de la mano con los eventos cercanos

a la primera gran guerra internacional y el que se distingue en torno a la segunda. Al respecto, (Preckler, 2004) dirá: “El Dadaísmo utilizó el absurdo como detonante crítico contra el absurdo de la guerra y más concretamente de la Primera Guerra Mundial” (pág. 171). En la afirmación, la autora, al aludir a esta vanguardia, la encasilla en un momento de la historia y al mismo tiempo circunscribe a sus contemporáneas en “un irracional”. Hay que resaltar lo que en la cita se plantea, “un absurdo contra otro”; más adelante se inspeccionará la posición con la el movimiento de interés optó para mostrar su presencia. La corriente del *dadá* se estableció con una postura radical y, al igual que sus congéneres, sugirió un nuevo horizonte para las concepciones del pensamiento, en particular en el arte.

Es adecuado en esta instancia recordar que, en la medida en que la investigación se aproxima su tópico general, al referir “lo absurdo”, cada vez más se distingue la delimitación del género por lo que hay mención de “el absurdo”.

No es curioso que la temática del sinsentido haya sido y sea hasta la fecha un motivo de cavilación y creación. Tanto el género dramático como la filosofía han sido los campos de mayor cultivo, desde el humor en las historias picarescas de escenarios antiguos hasta el irracional del ser (Portillo, 2013), en intermedio las ideas dadaístas, surrealistas y de algunas vanguardias, que lo introdujeron como forma característica y materia artística en la llegada del siglo XX (Preckler, 2004); también se encuentran inmersas a la par los ambientes contradictorios e ilógicos de la propia vida de las personas. Esto quiere decir que existe un conjunto interconectado de cualidades en las que la irracionalidad como motivo es el centro. Por lo tanto, decir que no es una sorpresa el advenimiento de las ideas que cercan lo absurdo se justifica en el proceso secuencial de coyunturas en el mundo entero y en la existencia misma, de manera que la llegada al sinsentido de vanguardia, al existencial y al de los géneros siguientes tuvo un curso trazado.

Las dosis de absurdo han sido diferentes en el tiempo y en las propuestas, algunas pueden ser divertidas y tener aceptación con su gracia y mordacidad, pero otras pueden llegar incluso a producir agotamiento tocando ámbitos tal vez llamados inapropiados y ocasionar rechazo. Todo dependerá del orden que se rompa. Su apreciación también vendrá a partir de la época, y este es el caso puntual de las vanguardias, que en sus fases pudieron ser revulsivas, repelentes, libidinosas, procaces y extrañas, lo que en nuestros días apenas sería molesto u ofensivo (Preckler, 2004).

Los *ismos* artísticos de inicios de siglo fueron objeto de escándalo, fastidio e incluso censura al levantarse como *avant garde*, de esto que sea quizás un comportamiento natural en el ser humano la resistencia al cambio o el abandono de una zona de confort, sin embargo, como se verá más adelante, la inconciencia de lo absurdo será un factor que nutra la tradicionalidad.

No es el objetivo de esta investigación ahondar demasiado en temas filosóficos, pese a que lo irracional siempre resultará una cuestión para la reflexión. Lo que se mencionará a continuación será un breve esbozo de los escenarios en los que la temática en cuestión se anexa.

### ***Contextos absurdos.***

*El término absurdo ha sido utilizado como objetivo refutador de demostraciones, como concepto filosófico que muestra la desesperación, como espejo público, acerico crítico en el teatro y como productor de situaciones cómicas. Todas sus acepciones se apoyan en la falta de sentido, unas veces entendido como incorrección, otras veces como origen de la resiliencia o como detonante humorístico. (Portillo, 2013, pág. 107)*

De lo citado, se entiende que lo absurdo se abre espacio en las artes y en el pensamiento en general mediante dosificaciones variables. Conforme a esto, hasta aquí se han distinguido dos espacios temporales concernientes al irracional humano claramente sobresalientes por su impacto social. Ahora bien, en la cita, Portillo habla de la presencia en otras situaciones, lo que hace pensar en cierto estado de tolerancia de las personas frente a esta condición.

Una circunstancia es el absurdo humorístico. Se entiende que es admisible para la mayoría el contacto con la comicidad, debido a que lo gracioso o lo hilarante, es parte de las vivencias diarias que en muchos casos rayan con lo ilógico. Es muy común encontrarse con eventualidades sin mucho sentido, incluso estas son explotadas en los medios masivos; un claro ejemplo es la serie animada de televisión *Los Simpsons* (1987), véase (Portillo, 2014), que utiliza el día a día de una familia con situaciones aparentemente normales vistas desde lo cómico, entre paradójico y absurdo.

También del mismo productor se puede mencionar la serie *Futurama* (1999); otras del mismo corte, las mundialmente famosas *The Big Bang Theory* (2007), *Two and a Half Men* (2003) o *Friends* (1994). En un entorno más cercano, se puede mencionar al programa crítico político-social que sigue la misma línea temática: *No-ticias* (2013). De modo que, si lo jocoso es parte del cotidiano del ser humano, no solo actualmente sino a lo largo de su historia, y lo absurdo es aquello que permite el mismo, la aceptación de las personas vendrá por el tipo de humor que se tenga, es decir, por la cantidad de sinsentido que posea.

Acotando, Aladro citado por (Portillo, 2013, pág. 127) dirá que una de las condiciones más importantes para que exista el humor es la multiplicidad en los planos de significación, lo que quiere decir que el mensaje no necesariamente es directo y se presta a una especie de “choque con la realidad” produciendo una deformación en la apreciación, dando lugar a diferentes valoraciones y a la confusión. Esto último no solo compete a lo cómico, sino que, como se verá, también es

característica de los demás absurdos. La ambigüedad que da el mensaje no directo, la comunicación interrumpida, la llegada a la abstracción, tienen conexión directa con el terreno de lo irracional.

*De lo absurdo de la vida.*

Un hombre medita bajo un manzano y sin esperárselo es golpeado en la cabeza por una de sus frutas; la misma persona a partir de ese suceso más tarde cambiaría para siempre la forma de mirar todo lo existente. Lo que le sucedió a Newton tiene un gran trasfondo de sinsentido y lo extravagante de eso es que de situaciones similares se han producido reflexiones muy profundas. El caso de la dialéctica de Sócrates, la cual es fundamental en la filosofía, es otro ejemplo que parte de la idea de la persona que contesta una pregunta con otra. Platón y la alegoría del hombre de la caverna, son individuos encadenados mirando una pared. Dicho de esta manera, y utilizando a propósito una forma muy banal para hacer estas referencias, se puede observar que hay mucho de absurdo en la historia del ser humano.

Ejemplos alejados del humor también existen, como las irracionalidades del Imperio Romano, sus Calígula y Nerón con sus excentricidades, o el Crucificado. Con anterioridad se había explicado que no es el objetivo de la investigación indagar demasiado en temáticas filosóficas, pero, aprovechando la alusión a Jesús de Nazaret, a modo de inquietud, se pueden mencionar los dilemas religiosos como otras situaciones que pueden tener cercanía con lo ilógico. Hay muchos ejemplos en contextos parecidos que no necesariamente son de conflictos bélicos, en consecuencia, cualquier cosa puede tener una cuota de absurdo.

En Latinoamérica, lo más notable siempre va a ser lo que circunda en torno a la conquista de los pueblos ancestrales. Lo absurdo se percibe en todo ese período, sin embargo, como se dijo, no necesariamente se visualiza en los motivos de guerra, aunque con justas razones los mismos conllevan más elementos de irracionalidad. Se puede observar también lo ilógico en las costumbres y rituales étnicos o la cosmovisión no occidental de las civilizaciones oriundas. Aquí es adecuado aclarar que se refiere como sinsentido a muchas de las formas en las que las culturas ancestrales miraban (y aún miran) el mundo, para poder afirmar que lo absurdo es relativo, es decir que se dará una interpretación diferente dependiendo de la perspectiva que se tenga. Por ejemplo, para un ateo adorar o creer en algún ente es ilógico, de la misma forma que para un creyente lo es el hecho de que otro no comparta su fe; también esto sucederá con el humor y por supuesto con las intenciones artísticas.

Esto último también da un indicio de por qué el vanguardismo y en general las propuestas de ruptura no tuvieron aceptación en su época, lo que también sucede al día de hoy con cualquier cosa considerada dentro de algún paradigma tradicional que al verse modificado genera polémica y

repulsa, debido a que “existen circunstancias que funcionan como procesos generadores de disonancia a partir de la rotura de expectativas en relación a lo normal” (Portillo, 2013, pág. 106). La normalidad será un punto de referencia que separe lo absurdo de la conciencia que aprueba el colectivo.

*De lo absurdo de la guerra.*

*“(…)y el arma del guerrillero se dispara,  
y eso atraviesa pues, el cojín, el corazón de mi hijo, la ventana,  
lo atravesó (…)”*

*Fernando Solórzano*

No concierne a esta investigación tener una postura en cuanto a moral y ética. Se refiere las palabras de (Solórzano, 2016) para evidenciar un motivo de ilogicidad. La frase citada es parte de un testimonio que expone la frecuente situación producto de las hostilidades de las guerrillas colombianas. Habla de un sinsentido que pareciera habitar en el azar: el arma simplemente “se disparó”, dice. La alusión a las palabras de la representación del actor sirven para respaldar la idea de que es imposible para alguien que no haya presenciado algo parecido dimensionar en su totalidad el absurdo de la guerra. Ahora bien, pese a lo dicho, gracias a las evidencias, vivencias y los aportes teóricos tanto de personas casuales como de intelectuales allegados a los distintos conflictos militares y políticos, se tiene un acceso aproximado a la esencia de este irracional singular.

Como se mencionó en párrafos anteriores, habrá diferentes absurdos en cuanto a temporalidad y situación, cada uno partirá de la idea central del sinsentido. Lo que concierne a este trabajo son los ya aludidos en cuanto a las guerras mundiales, con énfasis en la primera debido a que la vanguardia estudiada se sitúa en los momentos específicos de crisis de este contexto irracional. La referencia a la segunda únicamente permitirá una mejor proyección hacia el absurdo dadaísta.

Para lo no-lógico de las primeras vanguardias se dispondrá más adelante de un espacio especial en el que se abordará de mejor manera su guerra mundial. Si bien es cierto, comparando las guerras, es el segundo conflicto internacional con el que la historia vinculará el gran absurdo de la existencia del ser humano, de modo que, el espacio siguiente será para apuntar algunas notas sobre la filosofía existencialista en torno a esta temática.

*El gran absurdo.*

*“Y el absurdo dijo: Búsqese la imagen de Dios.  
Y el hombre se lanzó al vacío.”*

*José Hurtado Galves*

Con el acaecimiento de la querrela de las naciones en las fechas cercanas a 1939-1945, se dispararon las reflexiones más recónditas sobre la realidad esencial del ser humano. Al respecto, el mismo Portillo (2013) dirá:

*Quizás la obra más representativa del absurdo sea el ensayo filosófico de Albert Camus: El mito de Sísifo. Una obra basada en el atribulado personaje mitológico Sísifo que plantea el valor de la vida y la alternativa al suicidio a través de la toma de conciencia de lo absurdo de la existencia humana frente a la desventura. El absurdismo filosófico desde Kierkegaard hasta Sartre presentó angustias, dudas y confusiones existenciales. (pág. 107)*

No está demás recordar que en este contexto se refiere a un absurdo enmarcado. Si la investigación presente fuera un trabajo netamente filosófico, sería imprescindible indagar entre todas las teorías que giran al rededor del existencialismo para encasillar a la filosofía del absurdo. De modo que, como el objetivo principal es el acercamiento al ideal artístico absurdo de la vanguardia dadaísta, es suficiente con mencionar al filósofo del absurdo por antonomasia, el ya referido francés Albert Camus.

La filosofía camusiana en su mayoría representa una conclusión postguerra. Al igual que todo lo que se vislumbra en cuanto a la temática en cuestión, el absurdismo de este autor es una respuesta ante la irracionalidad de los acontecimientos de la época. Figuras de gran peso en el existencialismo como Sartre, de Beauvoir, Malraux, Adamov, Becket, Ionesco, entre otros, tendrán mucho apego en cuanto a línea de Camus, no obstante, este último tiene mayor pertinencia en el presente trabajo porque propone el ideal del “ser absurdo”. Como dirá (Cuquerella, 2014) citando la opinión que Sartre tiene de la novela de Camus: “el personaje de Meursault encarna al hombre absurdo, es decir aquél que percibe el desajuste entre las exigencias humanas de unidad, de orden, de eternidad (...) y lo que el mundo le ofrece: sinsentido y muerte” (pág. 132).

En 1942, Camus publica *El extranjero*, que sería de cierta forma la antesala de *El Mito de Sísifo*, publicada en el mismo año. En el primero el escritor explora en la narrativa y en el segundo propone filosóficamente al héroe absurdo. Meursault es el arquetipo literario y Sísifo la encarnación filosófica. Sus dilemas, el primero, un antihéroe con una condena a muerte a la que

responde con alienación y el segundo, un clásico de la mitología griega con la sentencia eterna de empujar una roca hasta la cima de una montaña para luego dejarla caer y continuar en un eterno retorno, son la muestra de la indagación profunda de su autor en cuanto a la condición del hombre en la época moderna. El autor escribe sus provocadoras obras con el trasfondo de una sociedad colmada de modernidad que ha sido herida y violentada. Los tiempos de guerra y miseria, de interrogantes y tribulaciones, de la desestabilidad y el desconcierto fueron escenarios que no solamente Europa contempló, sino también, el mundo entero; todo un bagaje de formas y fondos se impregnó dolorosamente en los espíritus de pensadores y artistas resultando en trabajos altamente críticos sobre la sociedad y el individuo.

Después de dos guerras mundiales acaece el momento en el que el ser humano toma conciencia del absurdo en su vida. En un sentido filosófico, la misma cualidad será el vacío que deja la falta de finalidad en la existencia. Como el propio Camus, citado por (Gutiérrez, 2001), dice: “Llegado el absurdo y cuando se trata de vivir consecuentemente, un hombre comprueba siempre que la conciencia es la cosa más difícil de mantener del mundo. Las circunstancias casi siempre se oponen a ello” (pág. 127). Es un punto en el que la lucidez se pierde frente a un panorama borroso e incierto.

Son tantas las circunstancias que se pueden referir para corroborar el planteamiento del autor francés; temáticas como el totalitarismo de algunas naciones como el nacional socialismo alemán, el facismo italiano, el comunismo ruso, pueden ser algunos ejemplos. Se puede concluir con esto que el mundo entero ciertamente tenía que llegar a ese punto de desasosiego. Esto último también se vincula directamente con los ideales artísticos de vanguardia: el ser humano de a poco va encontrando esa conciencia del absurdo. Si bien es cierto que la filosofía absurdista llegaría años más tarde con respecto a las vanguardias, aquí se corrobora lo dicho anteriormente acerca de que lo irracional se va dosificando de forma cronológica, llegando a su pronunciamiento concreto en la postguerra de la mitad del siglo XX.

El acercamiento al absurdismo permite contrastar las ideas del sinsentido de inicios y mediados del siglo en el que se produjeron. Algunas consideraciones sobre la propuesta camusiana son las que (Boulaghzalate, 2010) menciona en su ensayo “Lo absurdo en Camus y Sábato”, en el que, aparte de explicar el pensamiento filosófico-literario del francés a través de Meursault, lo vincula al latinoamericano con su obra magna *El túnel* (1948) y su personaje también arquetípico irracional Juan Pablo Castel.

La autora explica que ambos personajes permiten que se observe la inconexión que existe en la instancia de la conciencia del absurdo, entre el ser y el mundo exterior. También dirá que las dos obras resaltan los problemas definitivos de la situación del individuo que son la soledad, la muerte, la desesperanza y esperanza, y sobre todo, el sentido de la existencia. Los protagonistas de

ambas novelas son marginales y su posición frente a todo es de extrañeza; de hecho, los títulos de ambos relatos son sugestivos; Castel lo corrobora al final de la narración hablando de su propio túnel, de su propio abismo, y Meursault convierte a su propia persona en un extranjero que somete a juicio a una sociedad de una moral privada de sentido.

Si se toma en cuenta las problemáticas de la situación humana visualizadas en las propuestas narrativas de Camus y Sábato, ambas de la mano con el existencialismo, se puede notar que las mismas no cambian pese a que los escenarios son distintos con respecto al de las vanguardias. Puede ser un supuesto el hecho de que las sociedades de las primeras décadas del siglo también tuvieran de alguna manera esas inquietudes frente lo que sucedía y, en el caso de los vanguardistas, el reflejo de la sociedad moderna se puede observar en su arte. Esa desconexión entre el hombre y su entorno tiene amplia relación con el ideal absurdo dadaísta, debido a que los partícipes de esta escuela promovieron una ruptura absoluta, incluyendo la propia: ellos mostraron un sinsentido frente a otro sinsentido.

Una diferencia entre el absurdismo y el absurdo de primera vanguardia que se puede notar en estas instancias está en el sentido de la introspección, esto quiere decir que el irracional filosófico indaga mucho más en el estado del ser, mientras que las vanguardias no inspeccionan demasiado este terreno, ya que ellas, como se explicará posteriormente, se desarrollaban en torno a los impulsos de ruptura del canon artístico.

Según Camus citado en (Soberanis, 2010), el buscar el sentido de la existencia es inútil porque el hecho de que la misma sea absurda quiere decir que no importa lo que se haga, siempre habrá la indiferencia frente a la realidad. La falta de sentido viene también de la mano de la ausencia de una deidad, tal como lo argumentará la filosofía nietzscheana, es decir que, el ser humano, al encontrarse solo y mirar a su alrededor, que en el contexto de la guerra es un horizonte desgarrador, se descubre caóticamente frente al ilogismo.

Un aforismo que (Hurtado, 2010) propone en cuanto a *El mito de Sísifo* es: “El absurdo es contrario, subcontrario y contradictorio (subalternante y subalternadamente). No puede ser premisa de nada. El absurdo es conclusión contingente de un instante infinito de no ser” (pág. 3). Es ese instante sin embargo lo que hace que el ser humano encuentre posibilidades, entre ellas el suicidio o abandono total y la rebelión. Aquí se puede mencionar la publicación de Camus, *El hombre rebelde* (1951), en la que el autor evoluciona de la idea del absurdo a la de la rebeldía conciente: moral y metafísica.

En ambas obras del francés está presente un innegable encadenamiento que muestra posiciones frente al sinsentido. Sísifo, como afirma (Malishev, 2000), tiene una firme intención de seguir con su vida pese a que esta no se apoya en un sendero razonable, es decir que el personaje

mitológico se niega a caer en la desesperación de lo ilógico: simplemente continúa levantando su piedra. El individuo rebelde emerge también desde el que ha tomado conciencia del absurdo. Hay que vincular otra vez en este punto a la vanguardia artística: el ideal de ruptura fue producto de algo parecido a esa conciencia mencionada, esto quiere decir que, de cierta forma, hay similitud en las propuestas artísticas de nuevas escuelas con la evolución camusiana absurdo-rebelión.

El absurdismo como propuesta se centrará en mayor medida en el fondo, en cambio las vanguardias, en especial la dadaísta, que utiliza el sinsentido como motivo, buscarán una innovación en la forma, aunque no se alejan de las profundas reflexiones filosóficas, como se verá mas adelante.

El pedestal sobre el que se instala la filosofía del absurdo de Camus es la constatación de que el ser humano no puede hacer más que mirar su impotencia frente al destino y todo en general; lo que le queda es la aceptación, de la cual vendrá lo que lo realizará como ser. También de lo mismo vendrá su posición frente al sinsentido, y es lo que los vanguardistas presentaron en la praxis: su rechazo a lo tradicional, a lo en boga, a lo lógico, que resultaría con su ruptura con las escuelas canónicas. De hecho, también Camus, citado por (Boulaghzalate, 2010, pág. 3) dirá que lo absurdo es esencialmente un divorcio.

### **Antecedentes del absurdo de vanguardia.**

De las más importantes revoluciones del pensamiento, muchas se sitúan en el siglo XX, este “acoge un período en el que acontecen fuertes cambios sociales, políticos y económicos, a la par que surgen potentes innovaciones científicas y filosóficas” (Colón, 2016, pág. 69). Después haber referido escuetamente al absurdo filosófico de Camus, hay que hacer un miramiento en retrospectiva de los otros posibles absurdos presentes en el arte para tener mayor cercanía con el del dadaísmo.

Lo que se realizará a continuación será una inspección de las escuelas próximas a la que se estudia, de manera que se pueda enfocar el curso del sinsentido desde las innovaciones que procuraron el simbolismo y el modernismo. Se sugiere ambas escuelas y no otras, como por ejemplo la *Generación del 98*, que también tuvo como principal motivo de crítica al belicismo, por la razón de que este apartado busca mostrar solamente una evolución paradigmática en cuanto a las medidas de lo irracional.

Resulta una pretención ingenua hablar de los antecedentes vanguardistas y mencionar únicamente a las corrientes simbolista y modernista, y en cada una referir simplemente a los *Poetas Malditos* y a Rubén Darío, haciendo caso omiso de otras escuelas y de otros grandes escritores y artistas que, si bien no fueron tan célebres o nombrados como las figuras-modelo de los

movimientos enunciados, tienen también un indudable nexo con la proyección hacia los nuevos paradigmas de inicios del XX. Aunque puede ser imperdonable la inadvertancia, la intención única del espacio a continuación es la de abordar las concepciones ideales de los dos movimientos aludidos para hacer contraste con el ideal irracional.

En cuanto a lo último, como ya se hizo notar, en torno al contexto del sinsentido estarán presentes varios ideales absurdos, entre ellos, los ya mencionados: camusiano y *dadá*. Esto indica también que, según la variabilidad de cuotas de irracionalidad, habrá cierta presencia de ideales del sinsentido en diferentes espacios. En este caso, corresponde explicar esta posible presencia en las corrientes de pre-vanguardia ya anunciadas.

Será lo que circunda al arribo de la modernidad lo que motive cambios drásticos en el modo de ver del ser humano con respecto a lo entedido por sociedad y civilización. En el caso del *avant garde*, un conjunto de nuevos paradigmas se gestaron en esferas distantes nutriéndose de a poco de todo lo que acontecía para dar a luz a empujones, abriéndose sus propios caminos y construyéndose a través de la destrucción. Las artes de este período tuvieron cambios bruscos, desafiándose y trastocándose desde todos los puntos de vista. A principios de este siglo, lo artístico, fue constituido por un grupo heterogéneo de movimientos que coincidieron en un ideal común: la ruptura del estatus (Colón, 2016). Filósofos, artistas e intelectuales funcionaron como evangelistas y la marca profunda y visible que dejaron esos años se inscribiría con el nombre de “vanguardia”.

Sin embargo, las nociones de modernidad y sus ideales de ruptura no solamente inspiraron a los *ismos* de inicios del siglo XX, sino que también es observable la misma intención de alejamiento con respecto a las prácticas tradicionales en toda la historia literaria, la de las artes y la del pensamiento general.

Al llegar la concepción que se tiene de algo a ser un modelo de referencia, en cualquier contexto, toma la categoría de “clásico”; como ya se dijo, lo tradicional, es decir, lo enmarcado en cierto clasisismo, no tiene larga duración, ya que el hecho de que el ser humano no se permita un establecimiento perenne en un molde es una señal de la apuesta intensa por el cambio. Aquí habrá entonces dos panoramas: uno como el apego a lo fijo que indica el repudio a lo nuevo, es decir el choque con lo que desde esta primera perspectiva se considera irracional, y en un segundo, una suerte de desarraigo que impugna por la desavenencia. En episodios anteriores ya se mencionó que la conciencia de lo absurdo es en gran medida la promoción de la ruptura; en un sentido amplio, esto implica también al arte: figura un absurdo el paradigma que pretende reemplazar al instalado.

Las llamadas vanguardias históricas se basaron en planteamientos muy diferentes a los del arte tradicional que hasta el momento eran vistos como cánones, lo que supuso un cambio de perspectiva completo a la forma de mirar el mundo (Fernández, 2014). Resulta obvio decir que en

el arte y el pensamiento a lo largo del tiempo, refiriendo lo antes mencionado, los paradigmas considerados como establecidos e inamovibles tienen variaciones constantes, es decir que, de cierta forma, siempre está en el ambiente el fenómeno de la ruptura. Se hablará de una “era” en la que, más que en otros momentos, ningún pensamiento goce de su propio instante sin verse modificado por otro.

Para la tarea de enfocar y categorizar al irracional característico del dadaísmo, será necesaria la visualización escueta de la evolución de los paradigmas del arte cercanos al mismo, teniendo un especial énfasis literario en cuanto a poesía. El simbolismo y el modernismo serán los marcos estéticos, en gran medida sobresalientes en el sentido artístico, que son en parte el motivo del quiebre y contra los cuales reaccionarían la mayoría de los nuevos ideales, al mismo tiempo que lo que gira en torno a la Primera Guerra Mundial (1914), de la que se hablará más adelante. No se realizará una indagación exhaustiva en estos puntos ya que ese no es el objetivo de este trabajo, lo que interesa es el vínculo con la vanguardia que se estudia.

Se puede decir entonces que, toda ruptura en cierta medida es un absurdo y la llegada de este al canon (o sus cánones, en correspondencia con lo dicho anteriormente con respecto a “los absurdos” y lo que respecta a la filosofía existencial) no ha sido producto del azar; la secuencia de las situaciones apuntan a que el camino para su posicionamiento fue proyectado.

Con anterioridad se afirmó que los dadaístas expresaron en sus propuestas una irracionalidad frente a otra, empero, es concerniente inquirir en cuánto de absurdo existe precedentemente al ideal del cisma absoluto.

Si las posturas de las nuevas tendencias fueron tan revulsivas fue por ese mayor acercamiento conciente al dominio de lo absurdo; de esto se tratará a continuación.

### ***Simbolismo y Modernismo: una proyección a las vanguardias.***

El sentimiento de pertenencia a la naturaleza, en cuanto a la búsqueda armónica, fue uno de los legados del simbolismo al modernismo y es lo que las vanguardias rechazarían con mayor ímpetu. De manera distinta, los autores de estas corrientes se ligan subjetivamente a elementos que eluden el racionalismo, no obstante, al mismo tiempo se apegan a él. El modernismo, al igual que gran parte del simbolismo, de todas sus múltiples características, comparten un profundo deseo de evasión y rebelión, de esto que muchas de las obras de estas corrientes propongan un inherente rechazo. Es claro con lo referido que las rupturas no son un particular de las vanguardias.

El simbolismo francés fue el anticipo de lo que se llamaría nuevo o novedoso, continuaría con el camino artístico la mal llamada escuela de la modernidad y después se asentarían las

vanguardias, que permitirían (así como la mayoría de corrientes que nacen y chochan con el paradigma establecido) una perspectiva nunca antes mostrada del quehacer artístico (Sáinz, 1997).

Aunque son cánones diferentes de acuerdo con su cronología y propuestas, los tres macro movimientos artísticos no se separan del todo. Son aparentemente obvias sus disimilitudes, sin embargo, tienen conexiones importantes. Se podría tomar como ejemplo el hecho de que algunos de los elementos imprescindibles de la vanguardia como son las propuestas de independencia de referentes externos y autonomía de la imagen poética se encuentren en los simbolistas, como en cuestión de la poética de Mallarmé (Sáinz, 1997). O como el caso del modernismo hispanoamericano poético, que corrobora lo antes dicho, este también se enlaza de cierta forma a ambas corrientes mencionadas porque inicia con una misma intención: su punto de partida fue negativo porque rechazó las normas y formas que en el momento de su surgimiento no se avenían con sus tendencias (Henríquez, 1954). Por lo visto, frente a lo mencionado, no se podría hablar de una ruptura total entre los cánones, al menos no en el sentido estricto de la palabra.

(Fernández, 2014) dice: “Entendemos por novedad un paso más allá, o más acá, de un modo de mirar-pensar las obras hasta entonces no lo suficientemente explorado por la historia del arte. No un inventar, sino un re-novar, un re-interpretar, un re-describir” (pág. 25). Esta cita y lo dicho con antelación permiten afirmar que las tres macro corrientes, y quizás toda escuela que intentó en su momento ser “lo actual”, fueron una renovación, reinterpretación y redescipción de la(lo) anterior; esto último también justificado con la idea de que el conocimiento no se crea sino que se re-crea.

El curso del ideal absurdo de vanguardia, en particular de la corriente que estudia esta investigación, se puede esbozar entonces desde los ideales simbolistas y modernistas (inclusive previo a estos). El discernimiento de lo irracional indica un camino que en los dadaístas se inclinaría hacia la intención de la ruptura total, pese a eso, fenómenos parecidos se encuentran los postulados tanto simbolistas como modernistas y de las primeras vanguardias. No hay que olvidar lo ya dicho antes: los ideales de alejamiento de lo llamado clásico (entendido el concepto como cualquier tendencia que se convierte en modelo referencial) se inician con la misma intencionalidad.

#### *Los ideales simbolista y modernista.*

Hay una coincidencia importante entre el modernismo y el simbolismo: su rechazo al realismo y al mismo tiempo al exceso de romanticismo. Entendido de manera muy general, ambas corrientes, junto con las vanguardias, tienen en cierta forma puntos que las entrelazan en cuanto a su búsqueda de la ruptura.

Baudelaire por ejemplo inicia una separación con un nuevo realismo poético (sin dejar de ser subjetivo) en el que incluirá el imperativo de la totalidad (De Riquer, M. y Valverde, J., 1994), esto quiere decir que no habrá la limitación a un solo aspecto, a un solo hecho, que no se referirá solamente al mundo observado, sino que incluye al observador, al poeta, que aparece despersonalizado en todas sus paradojas y ambivalencias humanas.

Para los *poetas malditos*, lo absurdo y contradictorio fue la carencia de sentido que la poesía, tal y como se la conocía, tenía. La poesía con la que soñaron Mallarmé, Rimbaud y el propio Baudelaire, fue la de la “superación” del ser (Henríquez, 1954), significando esta, la posición de inconformidad en un completo sentido de búsqueda de la esencia misma del poema. El poeta debía unir su *yo lírico* con lo que sería un símbolo natural sensible.

En la propuesta simbolista está latente la exploración incansable que parte de la concepción de que todo lo natural es un enigma por descifrar. El mismo nombre con el que Verlaine bautiza a los exponentes del movimiento sugiere su intención contrastiva. Como se dirá en (De Riquer, M. y Valverde, J., 1994) sobre las *Flores del Mal* (1857): “además de ser un gran libro de poemas, marca el comienzo de una nueva época (...) en un sentido de mentalidad histórica, nos parece que deja atrás el Romanticismo, es innegable que conserva de él lo más valioso” (pág. 9).

El caso del primer escritor simbolista mencionado permite visualizar un cisma, ya que este es de quien se puede referir como el “gran superador” de lo que en boga, que en su contexto era el personalismo romántico; su obra es por excelencia moderna en sus ambivalencias, antinomias y paradojas (De Riquer, M. y Valverde, J., 1994).

Al igual que Baudelaire, otro que asciende del modelo convencional es el autor de *Azul* (1888), Rubén Darío, quien estableció también una invitación a nuevos sistemas que rompían y reorganizaban los matices de aceptación de la época. El *art nouveau* también se caracterizó por su rebeldía y sus ideas renovadoras del lenguaje. Según (Henríquez, 1954), “en el modernismo encontramos el eco de todas las tendencias literarias que predominaron” (pág. 10), aunque al mismo tiempo las combatía.

El nicaragüense cimienta los ideales modernistas en la literatura hispanoamericana que, de forma similar a los simbolistas, se plantean frente a una crisis de las letras. El modernismo también fue un movimiento de reacción y renovación, aunque, al igual que los simbolistas, no representó una ruptura total. Según lo que explica el mismo (Henríquez, 1954), la oposición de los modernistas “no iba (...) contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos, y, sobre todo, contra la vulgaridad de la forma y la repetición de lugares comunes e imágenes manidas, ya acuñadas en forma de clisés” (pág. 11).

Darío citado por (Henríquez, 1954) hace una pregunta interesante: “¿Quién que Es, no es romántico?” (pág. 11). La mención a las palabras del poeta ratifica la noción de la ruptura parcial. Las vanguardias históricas al igual que los dos movimientos aludidos son el producto de la revolución romántica. Pese a que los primeros vanguardistas trataron de señalar diferencias y reaccionaron en contra de lo tradicional, también son consecuencia de la liberación que se estaba dando anteriormente a ellos (Sáinz, 1997).

En muchos lugares del mundo ocurrieron situaciones culturales y artísticas que sin haber sido aún vanguardistas, removieron profundamente el estado de las cosas (De Riquer, M. y Valverde, J., 1994). Por ambas partes, tanto en conservadores como innovadores, el choque con lo contradictorio encarna lo absurdo, lo que redirecciona a lo ya mencionado: en lo paradójico habrá una dosis de irracional.

El tradicionalista que observa algo alejado de su cosmovisión tendrá una reacción hacia lo que le figuraría absurdo y de igual forma en el innovador que opta por la misma reacción respecto a lo retrógrada. En el caso de las escuelas mencionadas, lo discordante se observa en la no coincidencia del pensamiento arraigado con sus ideales renovadores, lo que provoca su quiebre (o aparente separación) motivado por una conciencia de lo ilógico. Sin embargo, como dirán (Everett, K. y Kuhn, H., 1948) en su *Historia de la estética*:

*Todas las formas artísticas que han llegado hasta nosotros a través de los siglos son propiedad de la sociedad que ha cultivado la tradición artística. Emplear cualesquiera de esas formas (no existen realmente formas nuevas) significa rendir homenaje a la tradición y su patrocinador. (pág. 559)*

### ***Rupturas vanguardistas: primeras vanguardias.***

La característica principal de una intención de ruptura es la tentativa de encontrar la libertad, es decir, la persecución (a veces anárquica) de un ideal que se diferencie del *status quo*. Como ya se ha dicho, las osadías de las vanguardias han sido consecuencia del instinto emancipador de escuelas previas. En los inicios del siglo XX, especialmente en su segunda década, se llevó al extremo la novedad expresiva como si se intentara partir desde un génesis de la totalidad: fue en muchos casos la pretensión de encontrar un punto de partida desde la nada (De Riquer, M. y Valverde, J., 1994).

Si el instinto baudeleriano y de los simbolistas se orientaba hacia lo irracional y oculto con una meta cuasi-divina en la inefabilidad de la poética y en la victoria del orden y de la unidad, ambos generados por el espíritu sobre una naturaleza incoherente, y el camino dariano y de los modernistas estaba guiado por la posibilidad de construir universos con extravagantes

correspondencias a través de la separación de la ley clásica de las analogías, el legado que llegó al *avant garde* fue la utopía del cisma total (Sáinz, 1997).

Un ideal de ruptura total no es sino un ataque general a lo vigente. Los vanguardistas querían superar lo fabricado anteriormente, desfachándolo y reivindicándolo con un ejercicio de libertad individual y de audacia en la experimentación. El artista transformado era un modelo de disconformidad: tenía la obligación de abandonar lo que le resultaba carente de sentido y falto de respuestas para el contexto actual. La comparecencia de los jóvenes rebeldes, llamados así en tono de burla por algunos modernistas como Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Amado Nervo, se había decidido en la historia bajo otro modo: con elementos que incidieron profundamente en su praxis discursiva como el impacto tecnológico, el cambio de siglo y la guerra mundial (Barzuna, 1997).

En contraste con otras corrientes artísticas de la historia, las vanguardias fueron una sucesión extremadamente rápida de propuestas. El mundo interior del artista mostraba permanentemente una respuesta antitradicionalista por parte de su conciencia sobre la sociedad, y en algunos casos, en una actitud vital de protesta radical. De esto, (Barzuna, 1997) dirá: “Los escritores que darían este salto, especialmente capas medias de intelectuales, estudiantes, sistematizarían artísticamente un intenso cuestionamiento de las condiciones sociales, con todas las ambigüedades, debilidades, contradicciones e inconsecuencias que el proceso del nuevo siglo implicó (pág. 131).

Los vanguardistas tuvieron una conciencia contemporánea (para esa época) de crítica a la estética y al pensamiento sistemático en general. Fueron tiempos que conllevaron desestabilidad y emociones diversas, gracias al encuentro del ser humano con espectáculos extraños que promovieron su apertura hacia la idea de un amplio horizonte que había que reconocer, conocer, comprender y demoler.

Los propósitos de estas escuelas respondieron a su época. (Harvey, 1990), en su trabajo “*La condición de la posmodernidad*”, cita a dos importantes críticos que explican su perspectiva acerca de la “modernidad” y la “posmodernidad”. Sobre la primera Berman como se citó en (Harvey, 1990, pág. 25) dirá que es la permanencia en un entorno que tiene la promesa de la aventura, del goce, del poder, del crecimiento y transformación de cada ser humano y del mundo, al mismo tiempo que existe la amenaza de la destrucción de todo, lo cual caracterizaría a la vida como la existencia en permanente cambio y fugacidad. Huyens, citado por (Harvey, 1990, pág. 56) sobre la posmodernidad afirmará que es el plano de la última moda, la divulgación publicitaria y la función vacía que forman parte de una lenta metamorfosis cultural. Una transformación no referida en gran escala del orden socio-económico-cultural, pero sí de un desplazamiento en tanto a sensibilidad y praxis de las constituciones del discurso frente a lo anterior.

Autores, como el propio Harvey aproximan lo “posmoderno” a mediados del siglo XX, y sobre lo “moderno” hay discusiones acerca de la confusión de los términos en cuanto a sincronía y diacronía, pero se puede aproximar una modernidad en el arte hacia la época de los poetas simbolistas en los mediados del XIX.

La alusión a ambos conceptos por medio de los criterios de los autores mencionados sirve para descubrir detalles que el ideal vanguardista comparte. Las acepciones (no tan distantes entre sí) desvelan que las nuevas escuelas vendrían a ser un puente de conexión entre modernidad y posmodernidad. Esto último se relaciona al mismo tiempo con la afirmación ya explicada de que no se puede hablar de una innovación completa en un sentido absoluto, pese a que eso mismo era lo que buscaban la mayoría de las vanguardias.

(Krauss, 2006), más tajante al respecto, sobre la evolución de los paradigmas en cuestión dirá: “el arte moderno evoluciona a partir del pasado sin rupturas ni brechas, y, cada vez que llega a una conclusión, ésta nunca deja de ser inteligible en términos de la continuidad del arte” (pág. 15).

La vanguardia del *dadá* sería la única que quizás se acercó a ese ideal de ruptura total, del cual se tratará más adelante. La escuela artística de interés sitúa su surgimiento en 1916, previo a esta se encuentran el cubismo (1906), el futurismo (1909) y el expresionismo (1910), que según (Carrión, 2000) tienen reacciones antinaturalistas. El mismo autor categoriza al dadaísmo en otro grupo delimitado al que llama “vanguardias de la vanguardia” (pág. 18), que sugiere diferencias con respecto a las tres primeras. En este último conjunto, también vincula al formalismo (1916) y surrealismo (1924). Todas las mencionadas se circundan en el acontecimiento magno de la Primera Guerra Mundial en mayor o menor medida.

Junto con el dadaísmo, a las corrientes de reacción antinaturalista se las referirá en este trabajo como “Primeras Vanguardias”. La mención de estas escuelas continúa con la línea iniciada que busca los sentidos absurdos presentes en los ideales y motivos, por lo que a la par de revisar las situaciones de realización de cada procedimiento artístico, se realizará un examen de los mismos contrastándolos con las ideas expuestas anteriormente sobre la temática de “lo irracional”.

Para (Taylor, 2000): “el arte moderno desde el impresionismo era una manifestación de la personalidad (...) artística creativa, a medida que iba tendiendo de forma progresiva, pero inexorable, a la abstracción” (pág. 7). Esto lo afirma a modo de conclusión después de aseverar que los movimientos secuenciales del arte en la modernidad empezaban a caer en una costumbre de simples formalidades novedosas, cada una con un ideal más atrevido que otra.

El término abstracto, viene del latín *abstractus* que significa en un sentido adjetival “alguna cualidad con exclusión del sujeto” y en otro, “dicho de un artista u obra de arte que sigue el arte abstracto” (RAE, 2017). La “abstracción” en un sentido filosófico es una:

*Operación intelectual que consiste en separar mentalmente lo que es inseparable en la realidad. (...) es (...) el instrumento de la generalización. (...) A lo abstracto se opone lo concreto, (...) lo abstracto es lo construido por el pensamiento (...) que no tiene más límite que lo contradictorio. (DEH, 2017)*

Lo abstracto será entonces una generalidad, es decir, un camino hacia lo absoluto. Se entiende con esto también que el/los ideales absurdos son un producto de una abstracción hacia lo no concreto; de hecho, los paradigmas absurdos son respuestas a modo de interrogantes.

No necesariamente, como se verá, las primeras vanguardias se expresarán a través de los mismos modelos irracionales, pero en el caso del dadaísmo, la inclinación hacia esos absolutos es evidente. El *avant garde* de interés en primera instancia persigue la idea de libertad completa, y esto al mismo tiempo se puede vincular con elementos presentes en la evolución camusiana absurdo-rebelión.

Según lo que se había explicado en Camus, el ser humano, después de la conciencia del sinsentido, la cual le da cierta iluminación moral y ética frente a la sociedad, que no raya únicamente con el nihilismo sino que implica un camino que solamente él mismo puede direccionar, tiene decisiones que tomar, y, una de ellas, la que propone el autor, es la de la rebelión. Esto quiere decir que la vía hacia esa insurrección camusiana se suelta por medio de lo absurdo. Cabe mencionar que en el caso del absurdismo del francés, los hechos de la Segunda Guerra Mundial fueron claves para la configuración de su postura.

Con respecto a la situación de las escuelas de vanguardia iniciales, contrastando con lo dicho, se puede apuntar dos cuestiones referentes a lo irracional: la primera es que las cuatro escuelas referidas, incluyendo las que vinieron después, tienen inmerso el ideal de la ruptura que, como ya se había aclarado, se genera a partir del sinsentido en cuanto a la contradicción de posiciones, y, la segunda es que la vanguardia que reflejará el absurdo puro de la guerra es la del *dadá*.

Si en Albert Camus, el absurdo conduce a la rebeldía, fenómeno similar ocurre con el ideal de ruptura en todas las vanguardias, aunque la idea del cisma total (casi concretado en *dadá*) se derivará también de las incoherencias de la Primera Guerra Mundial, como se explicará más adelante.

En los apartados siguientes se caracterizará brevemente a las escuelas referidas, de manera que sucederá lo mismo que con las mencionadas corrientes pre-vanguardistas simbolismo y modernismo, ya que no será necesario hacer una explicación amplia de cada una debido a que solamente interesan de acuerdo a su posición con respecto a lo absurdo y al ideal del dadaísmo. También solamente se mencionan las tres vanguardias, y no se hablará por ejemplo del fauvismo,

porque estas tienen mayor proximidad en cuanto a algunos elementos estéticos coincidentes con los de la escuela de interés. En cuanto a esta última, se dispondrá de un apartado diferente para desarrollarla más adelante.

### *Cubismo.*

Las figuras que resaltan en cuanto al ideal cubista son Pablo Picasso y Guillaume Apollinaire. El movimiento lo emprendería el pintor español quien se arraigaba al desafío de Nietzsche de respuesta a la moral del rebaño con un impulso creativo inestable e hiperactivo, que proponía una aguda conciencia estética diferente; sería el pie del ideal genuino de esta vanguardia (Castro, 2008).

En cuanto a literatura, Apollinaire es quien, aparte de teorizar al movimiento y situarse a la cabeza, será un arquetipo cubista en poesía. Esta vanguardia como tal se circunscribe entre los años 1907-1914, aunque no termina su producción en dicha fecha (Conde, 2010); como ideal inicial se encierra en ese lapso de tiempo y amplía sus horizontes hasta años más tarde. Se conoce por ejemplo de la vinculación con el creacionismo huidobriano e incluso se afirma que esta escuela latinoamericana es otro nombre para un cubismo literario (Castro, 2008).

Los cubistas de inicios tenían adheridos a su personalidad artística el concepto romántico del genio creador, de hecho, las características del movimiento que menciona Torre, como se citó en (Martínez, 1995), son los juegos de descomposición, recomposición, fragmentarismo y yuxtaposición, la visión simultaneísta, el predominio de lo intelectual sobre lo sensorial y sentimental, la búsqueda de la invención. Existe en estos artistas un humor juvenil e ilusionado que en la técnica se presenta con una cierta geometría temática. En el terreno poético, los caligramas de Apollinaire son pieza clave para entender esa misma perspectiva geométrica en cuanto a forma, y en otros autores como Max Jacob, la constante contradicción de fragmentos de diferentes planos en uno solo (Martínez, 1995).

La poesía cubista es en mayoría visual, y goza de una conciencia intelectual y teórica de la estética que se vislumbra en la intertextualidad. El cubismo integra las artes: el caligrama por ejemplo, es una mezcla pictórica literaria; también el collage, que igualmente encontrará su espacio con los dadaístas, tiene algo de escultura, literatura y pintura.

Los cubistas, a veces también huyendo del intelectualismo, se acercarán a lo ilógico a través de la espontaneidad y los juegos con los intertextos. La fragmentarización responde quizás a un motivo espiritual: estos artistas se inclinaron también hacia la esencialidad. Como dirá (Martínez, 1995) explicando sobre dos poetas igualmente cubistas: “Los experimentos de Duncan

Grant y Vanessa Bell están íntimamente relacionados con la búsqueda de la abstracción y el desarrollo de la teoría de las correspondencias” (pág. 62).

De esto último, también hay que decir que en este movimiento sus artistas se inclinan hacia la búsqueda de los fundamentos del mundo del objeto en sí, penetrando en su intimidad enigmática. Un dato importante correspondiente a esta escuela es que, en el sentido político, también tuvieron contacto con las crisis sociales que se desenvolvían, ya que en estas fechas los nacionalismos en varios países, por ejemplo Italia y su fascismo, se encontraban en momentos de plenitud.

### *Futurismo.*

El eje de la corriente futurista comenzada en Italia es Marinetti. El ideal de este movimiento se asemeja con el del cubismo y del resto de vanguardias en cuanto a su anuncio agresivo de ruptura con el pasado y la convencionalidad. El manifiesto fundacional es publicado por el autor mencionado en 1909, en el cual se sistematiza el ideal inicial futurista consistente en la adoración a la velocidad, el peligro, las audacias, la actitud agresiva y la rebelión.

La belleza desde esta posición iba desde la exaltación del automóvil (el heroico conductor que dirige su nave hacia lo ulterior), hasta la pasión por la guerra, el militarismo y el sentir patriótico. Esta escuela también hacía pregón de la misoginia en un serio conflicto con el feminismo. El futurismo fue de un insomnio febril que vibraba como el fuego de artillería, del ferrocarril, como el humo de los barcos de vapor y con lo espléndido de las enormes estructuras (Lentzen, 1989).

La originalidad vanguardista que tiene esta escuela se traduce en la vehemencia al dinamismo del mundo moderno junto con sus sistemas tornadizos; es una ovación a la fuerza, la energía, al tiempo y sobre todo a la velocidad. También es un movimiento que utiliza en su mayoría la imagen, la cual se caracteriza por el empleo de formas geométricas, transparencias y colores deslumbrantes en sucesiones a modo de caleidoscopio.

El futurismo toma algunas características del cubismo, como por ejemplo, la superposición de planos y yuxtaposición y, al igual que este, también tendrá fases en las que llegará a ser abstracto; de hecho, al respecto, habrá muchos artistas en este círculo que simpaticen con el ocultismo y la teosofía, incluso el propio Marinetti es partícipe de algunos manifiestos que evocan temas alquímicos y esotéricos, mostrando continuar con la misma postura de inconformidad respecto al tradicionalismo.

Para los futuristas, en un sentido idealista, el pasado representaba una especie de transgresión y debía ser suprimido. La fijación por las ciencias ocultas, que muchas veces conducía

a la abstracción, se desprende de su propio ideal que busca manifestaciones de diferentes fenómenos que vayan más allá de lo conocido, que resultaría ser: el presente (Sarriugarte, 2009).

Esta vanguardia resultó ser bastante controversial, hubo muchos artistas que la admiraron y al mismo tiempo otros que la censuraron. El peruano Mariátegui, por ejemplo, que obtuvo de primera fuente el acercamiento a esta escuela, exaltó la finalidad renovadora e innovadora del movimiento, su emblema revolucionario y el afán de expansión, pero lo juzgó fuertemente (al igual que Hugo Mayo) por la adhesión y simpatía por el fascismo. El mismo autor también criticaba al movimiento como contradictorio por su sentimiento revolucionario-conservador y de pretensiones universales apoyadas en nostalgias totalitaristas rancias (Mojarro, 2007).

Pese a que tiene un evidente deseo de transformación que busca modernizarlo todo, esta vanguardia, al igual que muchas otras, cae en el dogmatismo propio de la propuesta última ya que se ve en la obligación de tener una postura autoconciente sobre su significado simbólico en cuanto a sus técnicas y motivos (Verchilli, 2012).

#### *Expresionismo.*

Lo que es manifestación del interior del artista, todo lo especulativo e intuitivo, lo que atiende a la sugestión es expresionismo, es decir una exteriorización del, a veces angustioso, estado anímico. Este movimiento tiene su génesis en Alemania en 1910, con clímax en 1918 y término en 1927. En literatura tuvo una explosión quizá mayor que las otras dos vanguardias mencionadas ya que esta expande sus horizontes hasta la narrativa, dramaturgia y ensayística (Alonso, 1990).

Ritcher como se citó en (Alonso, 1990), propone una definición de expresionismo y afirma que es la reproducción de sensaciones que son producto de impresiones, sin que se consideren los atributos reales de las cosas que causan las mismas. Aunque fue un movimiento bastante heterogéneo, sus artistas coincidieron en la reacción al impresionismo, naturalismo y positivismo proponiendo su arte personal donde la visión mundo interno del artista se sobreponía a la realidad.

El expresionismo deforma la realidad reflejándola de una manera en gran mayoría subjetiva dejando que fluya un sentimentalismo en favor de la soledad, la miseria y la amargura. Los artistas de este círculo tienen una afición por la representación de la irracionalidad ya que se acercan a la abstracción tomando rasgos definitorios de la imagen, exagerándolos o distorsionándolos, prescindiendo de otros elementos de la misma figura y ganando una potencia expresiva (González, 2006).

Este movimiento manifestó el descosuelo de sus artistas en las etapas iniciales de preguerra, entre y posguerra con un deseo de cambio individual y social, porque se vincula

concientemente a la situación vital humana y defiende un anhelo metafísico existencialista de la tragedia de los seres humanos. En cuanto a la poesía, figuras importantes vinculadas con la gran guerra son: Heynicke, Klemm, Werfel, Stadler, Benn, Becher y Stramm quienes asumieron una estética de la fealdad, la perversidad y lo grotesco, con los motivos de la desolación, lo apocalíptico y la alienación.

Hay una conciencia de lo absurdo de la sociedad en estos artistas que implica un vacío existencial conducido a la búsqueda de un nuevo sentido de la vida y sugiriendo una suerte de regeneración (García C. , 2004) . El artista expresionista da un juicio propio sobre una cosa o acontecimiento que lo conmueve con una postura especulativa en la que no dice lo que ocurre o lo que mira sino que expresa un subjetivismo (Alonso, 1990).

### ***La Primera Guerra Mundial: el verdadero cambio de siglo.***

Sobre las hostilidades de los conflictos militares y políticos del siglo XX, (Lanaspa, 2005) afirma que el absurdo es un género de postguerras, pero es posible que su sentencia sea inconsistente; el absurdo es mas bien un género de pre, durante y postguerra, y, como ya se había mencionado, será relativo y dependerá de sus contextos. Lo irracional que gira al rededor de la Primera Guerra Mundial será diferente en cierta medida a lo que en la segunda se percibe, al igual que en lo que respecta a otros momentos históricos.

Las vanguardias ya referidas fueron cercanas a este primer gran conflicto bélico internacional iniciado en 1914 y en sus artistas también se vio reflejada una postura singular frente a este escenario, sin embargo, fueron los expresionistas y dadaístas los que realmente la criticaron con vehemencia tomando una conciencia sobre lo incoherente que representaba la misma y manifestando a su manera propia un arte que la dictaminaba.

El período que enmaraca a las dos grandes guerras es una era caracterizada por “extremos políticos, errores trágicos y opciones perversas” (Judt, 2008, pág. 28). Los estigmas que dejaron estos tiempos persisten hasta la actualidad. Ya se cumple una centuria desde que el ser humano contempló lo que resultó ser uno de los momentos más catastróficos e irracionales de la historia; las mismas manos que pudieron haber servido para crear fueron las forjadoras de un infierno terrenal, y, como si estuviese latente un deseo insatisfecho por la desgracia, solamente una separación de dos décadas precedió al gran absurdo del Holocausto (Stevenson, 2014).

Al menos diez millones de soldados muertos fue el resultado de la devastación del conflicto. Entre 1914 y 1918 se produjo una agitación desmesurada que tenía como partícipes a las potencias más opulentas y avanzadas de ese entonces: Alemania, Austria-Hungría, Gran Bretaña, Francia, Italia, Rusia, Japón, Estados Unidos, el imperio Otomano y Bulgaria. “Pareció que se

hubiera producido un salto atrás al lo primitivo” (Stevenson, 2014, pág. 21). Una violencia tal como la que se sucedió no tenía antecedentes.

Algo tremendamente peculiar es el motivo de justificación inicial de esta gran coyuntura; si bien es cierto, en aquellos momentos existían conflictos políticos entre las naciones, que a pesar de todo eran resueltos de manera diplomática, las disputas independentistas e ideas invasivas provocaban tensión. Como explica (Stevenson, 2014):

*La chispa de la guerra (...) la hizo saltar un acto terrorista perpetrado en el convulso centro de Europa. (...) En Sarajevo, provincia del Imperio Austro-Húngaro, un serbo-bosnio de diecinueve años, Gavrilo Princip, disparó contra el archiduque Francisco Fernando, heredero del trono austríaco, y contra su esposa, la duquesa de Hohenberg, causándoles la muerte. (pág. 57)*

No se puede minimizar el asesinato quienes hubieran sido los futuros monarcas de uno de los reinos más importantes de Europa, pero hay un gran elemento absurdo en cuanto a la sucesión de los hechos siguientes justificados en ese primer acto: los bandos contrincantes se formaron solamente por cuestiones de lealtad, y, pese a que se podía alcanzar la paz por cualquier medio, todos optaron por la guerra.

Stevenson, en su *Historia de la Primera Guerra Mundial*, explica algunas consideraciones sobre el conflicto. Para este autor, la guerra tiene características recíprocas en la competencia de crueldad implicando que la persona pacífica se convierta al mismo tiempo en asesino y víctima. Al igual que muchos que tratan el tema, este autor también fue cercano al hecho histórico, él mismo lo explica en la introducción de su libro. Sobre el tema, también dirá: “(...) la gente de la época fue perfectamente consciente de lo insólito de aquella guerra y de la falta de precedentes históricos. (...) sintieron que sus políticos y sus generales estaban perdiendo la razón” (Stevenson, 2014, pág. 22).

Para el mismo autor, todos los países podían elegir entre la guerra y la paz. “Los gobiernos y la población de Europa estaban acostumbrados a las posibles guerras imaginarias plasmadas en los proyectos de los forjadores de planes militares y en la popularísima literatura de carácter futurista que proliferó en las décadas anteriores a 1914” (Stevenson, 2014, pág. 49). Puede incluso que muchos futuristas ya no miraran sus postulados vanguardistas de la misma manera frente a los acontecimientos que se sucedieron.

La guerra fue muchísimo más destructiva de lo imaginado, todas las sociedades participantes se sirvieron de irrazonables decisiones y procesos para equiparse con armas devastadoras y enviar a millones de soldados para ninguna otra cosa que morir en condiciones deplorables. La paz armada no fue muy duradera y encaminó a la movilización de más de setenta millones de militares para un gran motivo del irracional humano (Stevenson, 2014).

La guerra de inicios del XX fue una coyuntura sin lugar a dudas de un carácter totalmente absurdo. Sería la causa de una distinta forma de observar el panorama social, ético, moral y cultural e inicia una nueva etapa histórica en la conciencia humana. En lo que respecta a las artes y al pensamiento sería: un motivo más de inspiración para la transgresión.

### **Dadaísmo: el intento de ruptura total.**

*Dadá* más que cualquier otra cosa es ese espíritu íntegro de transgresión total. Los precursores de este movimiento, quienes se llamaban a sí mismos anti-artistas, iniciaron y figuraron su propio universo al interior de las paredes del suizo Cabaret Voltaire. Esta escuela sería la más controversial de los asentamientos vanguardistas de principios del siglo XX con sus propuestas radicales de negación, rechazo y búsqueda de autonomía gracias a la concepción de que todo lo habido en el pensamiento, y en consecuencia en el arte, tenía una necesidad inherente de destrucción.

(Bencomo, 2012) al hablar de Hugo Ball, refiere que estos personajes estaban en una constante búsqueda de un poder que corrompiera e hiciera de la anarquía su fuerte. Los dadaístas de inicios optaron por lo festivo y carnavalesco, por lo que iba en contra de la lógica normativa y por los impulsos hacia la irracionalidad para mostrar su postura tajante en favor de la innovación.

Los cuestionamientos propios de las vanguardias respecto a la tradición y los andamiajes morales, éticos y estéticos son en esta escuela llevados a posiciones polémicas y quizás para aquella época muy extremistas, adoptando incluso sus mismos postulados al propio estilo de vida de cada miembro. El *shock* que procuran es de alguna forma una militancia frente a la realidad que observan, debido a que los espíritus sensibles de estos artistas también fueron afectados por su época: 1916, que apenas se encuentra a mitad de plena guerra mundial, es la fecha en la que se funda el sitio que vería dar a luz este arte o anti-arte singular.

La historia del dadaísmo, ya tantas veces mencionada, comienza con los artistas perseguidos por las políticas totalitarias que, refugiados de la guerra en la neutral ciudad de Zúrich, tienen reuniones en las que encuentran conexiones entre sus pensamientos. Con una fuerte contraposición al arte paradigmático, que tenía como adepto ferviente a la sociedad aburguesada, los primeros *dadás* impusieron sus formas artísticas de una manera arriesgada y provocadora en todos los campos, tal como lo explica (Ayala, 2013): “El dadaísmo plantea desde un no-planteamiento y crítica desde una no-crítica. (...) se valió de lo absurdo e incoherente para formar una visión artística (...) que rompe con el sentido (...)” (pág. 43). Su principal objetivo sería entonces forjarse una capacidad de alterar e irritar los criterios aparentemente inamovibles que insistían en pensar al arte como solemnidad, encasillándola al preciosismo y a modelos

estandarizados (Bencomo, 2015). *Dadá* significaba, al tratar de no significar nada, una idea de ruptura absoluta.

### ***Dadaísmo en Europa.***

En la segunda década del XX en el legendario Voltaire, el poeta alemán Hugo Ball junto con el también poeta, escritor y ensayista rumano Tristan Tzara, el escritor y poeta germano Richard Hülsenbeck y el francoalemán escultor, poeta y pintor Hans Arp, junto con otros, fundan el *avant garde* más alucinante de ese entonces. Con veladas artísticas de atmósfera incendiaria en las que la espontaneidad y el juego, la ironía y la parodia, el escándalo, el sinsentido, el rechazo, y, sobre todo, bajo un postulado contrastivo de transformar la vida misma en arte, estos individuos pretendían borrar la obra artística insistiendo en su idea de un no-progreso, una no-lógica, es decir, una anti-propuesta de construcción o reconstrucción de su época; su respuesta hacia los tiempos que se vivían era de una risa convulsa y provocadora para la moralidad, la religión, la burguesía, el Estado y la Patria (Hernández S. , 2014).

*DADÁ es nuestra intensidad: que erige las bayonetas sin consecuencia la cabeza sumatral del bebé alemán; DADÁ es la vida sin pantuflas ni paralelos; que está en contra y a favor de la unidad y decididamente contra el futuro; sabemos sensatamente que nuestros cerebros se convertirán en cojines blancuzcos, que nuestro antidogmatismo es tan exclusivista como el funcionario y que no somos libres y gritamos libertad; necesidad severa sin disciplina ni moral y escupamos sobre la humanidad.*

*Tristan Tzara*

El fragmento tomado del los *Siete Manifiestos Dadá* del poeta y figura más importante del movimiento es el preludio a la cosmovisión de estos artistas. El dadaísmo es una prédica que responde a un sentimiento, quizás nihilista, de la vida; no al modo expresionista de la respuesta subjetiva frente a los males del ser humano y el mundo, sino con una posición casi infantilista de desear nada y todo caprichosamente, lo que también, a la final, encerraría una reflexión muy profunda.

Fue una postura tan extremista de ruptura (al menos en su ideal) que tuvo una difusión ampliamente internacional con “un lenguaje universal para artistas de culturas muy diferentes” (Vlad, 2009, pág. 272), y, aunque no fue aprobado y en su gran mayoría fue censurado, este movimiento encontró adeptos en todas partes del mundo. Las ciudades de Budapest, Bucarest, la

mencionada Zúrich, Liubliana, Berlín, París y Nueva York tuvieron los escenarios más fructíferos de la explosión inicial de esta escuela.

Lo que ofrecían eran espectáculos de variedades en los que se eclecticizaban *performances*; por ejemplo, está el primer saludo de *dadá* al mundo en el *Voltaire*, que se entregó con la lectura singular de poesía singular, la música de cafetín ambiental, en un espacio de intensidad bohemia, de conjuros tribales maoríes, decoraciones vanguardistas y números de danza expresionista, es decir que al público solamente se le ofrecían fragmentos y desreferencias buscando expresamente la no-convencionalidad (Rasula, 2016).

A los dadaístas primigenios se les sumaron diferentes y potentes personalidades artísticas que contribuyeron a la construcción y reconstrucción del movimiento. Los nombres más sobresalientes del paso de esta nueva tendencia en su expansión son los de Marcel Duchamp, quien lo llevaría a Norte América, el pintor y arquitecto israelí Marcel Janco, el pintor y cenasta alemán Hans Richter, los cuales también propagaron las ideas del movimiento por las ciudades de Berlín, Colonia y París. Otras figuras de gran importancia en la misma forma son Raul Hausmann, Kurt Schwitters, Francis Picabia, Walter Serner, Franz Jung, George Grosz, Max Ernst, Man Ray, y también, las no menos importantes dadaístas: la pintora francesa Suzanne Duchamp y las alemanas: la escritora y performer Emmy Hennings y la fotógrafa y artista plástica Hannah Höch. Todos juntos presentaron al mundo entero los multivalentes, irónicos y absurdos rostros de *dadá*.

El dadaísmo como movimiento tuvo contradicciones: pese a que ambicionaba el cisma absoluto respecto a cualquier tipo de normativa, tendía a la propia, que se convertía para sí mismo en una ley; de modo que, el ideal dadaísta de la ruptura total fue, al menos en los primeros dadaístas, algo no alcanzado, sin embargo, eso no deja de convertirlo en el génesis de todas las transgresiones sensoriales de las futuras generaciones artísticas en la contemporaneidad.

Los experimentos dadaístas se basaron en su idea de separación absoluta, aunque, por definición, expresaban una propuesta que tomaba el tinte de cosmovisión utópica. Lo que ofrecían con su radicalidad, o al menos lo que trataban, era un anti-arte que no tuviera un trasfondo; su sinsentido se inclinaba a una apreciación más bien de la forma, hacia el hecho y no tanto al contenido, porque (según ellos) no existía, sin embargo, su misma pretensión absurda es dotadora de múltiples significaciones. Según (Kaprow, 2016) en su ensayo *Arte experimental* (1966):

*Para el experimentador, como para el extremista o el radical, hallarse en los márgenes exteriores es una de las condiciones principales para arrojar al centro del tablero asuntos de la máxima urgencia, pero para el experimentador esos asuntos son más filosóficos que estéticos. Nos hablan más de la existencia que de cuestiones estéticas. En cambio, la pintura extremista –el cubismo, por ejemplo– no necesita ser experimental en absoluto; para el público quizá no sea más que una evolución desagradablemente rápida de una*

*modalidad anterior. (...) Los artistas evolutivos saben lo que es el arte. Por lo menos tienen fe en él como una disciplina cuyos horizontes pueden ampliarse. Los experimentales no conocen esa fe. Lo que saben de las artes y de la variedad de teorías estéticas confirma su sospecha de que el arte es un todos contra todos que significa todo y nada al mismo tiempo. (pág. 110)*

Esto lo explica el autor en sus ensayos sobre el *happening*, el mismo que sería impulsado por las corrientes vanguardistas posteriores a la dadaísta y que presenta una perceptible influencia suya. De lo citado, se infiere que la escuela del *dadá* era una suerte de sincretismo entre filosofía y arte, aunque sus mismos promotores lo hayan contradicho hasta la saciedad; el propio Tzara en su manifiesto expresa que la palabra que designa al grupo no significaría nada. Ese no significado descubierto frente a la vida y al arte es lo que urge en estos anti-artistas para mostrar su sentencia informe, caótica y diversa como promesa de la existencia real (Sierra, 2014).

El dadaísmo juega a ser experimentador, extremista y radical en el mismo instante con su estrategia consistente en “dar y negar en un solo gesto” (Rasula, 2016, pág. 12). Esto último indica que el ideal de este movimiento expresa la contradicción de la contradicción, que, aunque no fue llevada a su cumplimiento total, resultaría ser teóricamente la idea de un circuito interminable que proyecta al absurdo absoluto, conectado directamente con Nietzsche y su tragedia humana del sinsentido existencial.

*Dadá* era de una energía rabiosa y sus exponentes de una vitalidad desbordante, no obstante, aunque estos artistas impugnaban sus estilos de una manera explosiva, con bullicio y alegría, contestando a su época y colocándose a sí mismos una máscara que representara su desaprobación y rechazo completo, eran, como todos los pensadores, también el resultado de la misma: siempre estaban presentes en sus espíritus susceptibles, de forma aparente o casi oculta, los estragos emocionales que dejaron esos años. Se sabe por ejemplo que la mayoría de ellos, sino todos, sufrieron y tuvieron cercanía con la guerra, como el caso de Ball y su compañera sentimental, figura también imprescindible del movimiento dadaísta, quienes tampoco encontraron opción diferente que el exilio cuando estalló el terrible conflicto. Sobre ambos escritores alemanes, (Rasula, 2016) dice:

*Etéreo, creativo, introvertido, Ball no tenía nada que ver con el combate brutalmente mecanizado que asolaba Europa. (...) tenía veintiocho años cuando en agosto de 1914 estalló la Primera Guerra Mundial, pero, aunque intentó alistarse tres veces, no pudo ir al frente por motivos de salud, y hasta la última pizca de lealtad a la nación que pudiera tener se evaporó cuando en noviembre de 1914, pocos meses después de empezar la guerra, visitó el frente belga. No tardó en participar en protestas antibélicas, mientras Emmy Hennings, su amada, falsificaba pasaportes para quienes se negaban ir al frente. (...) finalmente ambos huyeron de Alemania (...) con pasaportes falsos. (págs. 21-22)*

Como lo diría Richard Huelsenbeck citado en (Rasula, 2016), *dadá* fue la relación más primitiva que se podía tener con la realidad que los rodeaba. Su escepticismo más que cualquier otra cosa fue un resultante de lo absurdo que se percibía, y los representantes de esta corriente encontraron su vínculo en el mismo. Frente a cualquier ideal pasado, plantearon un presente y futuro inmediato caóticos imperados por la irracionalidad. Fueron la continuación del antiformalismo ya gestado anteriormente que en su caso tuvo la tonalidad radical.

El aporte dadaísta al arte y al pensamiento en general es célebre pese a que ellos mismos hayan encontrado su propia contradicción viéndose nuevamente en el terreno de la formalidad, ya que cualquier cambio de paradigma supondría también la “confirmación profunda de la existencia de leyes, órdenes e ideas” (Kaprow, 2016, pág. 229).

### ***Elementos de la obra dadaísta.***

Los ingredientes revolucionarios de transformación que se muestran en las corrientes posteriores a las primeras vanguardias tendrán en el dadaísmo una influencia marcada. El mismo *dadá*, por ejemplo, aunque no lo deseó en ningún momento, fue político al estar en contra de cualquier régimen y eso fue, al igual que muchas de sus otras características, lo que las generaciones siguientes de artistas individuales y colectivos tomarían como herencia para sus propios modelos.

En el apartado a continuación se mencionarán las constantes esenciales de las obras de esta vanguardia, es decir que se hará un esbozo de los requerimientos que tendría una obra para ser considerada dadaísta, con el objetivo de elaborar posteriormente el contraste con el objeto de estudio y su debido análisis.

### ***Constantes.***

La originalidad del espíritu dadaísta se encuentra en la búsqueda de la *Gesamtkunstwerke* u *Obra de Arte Total* que se empeñaba con el irracional promovido por su idea absolutista de la desconexión con cualquier forma paradigmática (Vlad, 2009). Como se mencionó anteriormente, *dadá* era el espíritu de la transgresión completa, empero aunque solamente lo fueron para su época, la idea filosófica de la ruptura total es la mayor propuesta y legado de su anti-arte.

Aunque las obras dadaístas no cumplen literalmente con el ideal presente en sus manifiestos, son una prueba irrefutable del cumplimiento de su misión provocadora e innovadora. Las constantes que vinculan los trabajos de los artistas de este movimiento se pueden observar tanto en los motivos como las técnicas presentes en cualquiera de las manifestaciones artísticas, ya sea en pintura, fotografía, escultura o poesía; pese a que lo célebre de esta escuela se vislumbra de

mejor manera en las exposiciones de su mismo concepto, es decir, en sus propias veladas, en las que las fuerzas inventivas de sus representantes convergían.

Los elementos dadaístas son perceptibles con mayor facilidad en la pintura y la escultura. Visiones insolentes y radicales son plasmadas en los objetos sensibles buscando la expresión adecuada para los grandes y continuos cambios de aquellos momentos. Obras como *La fuente* (1917) de Marcel Duchamp: la gran obra de escultura dadaísta y ejemplo arquetípico de los *ready mades* u objetos encontrados, junto con su *L.H.O.O.Q.* (1919): la Gioconda con bigotes, o *La columna de Schwitters* (1920) de Kurt Schwitters: un multiforme en cambio constante que continuaría en perenne variabilidad si no hubiese sido destruido, el *Broken and Restored Multiplication* (1918) de Hannah Höch, tienen características particulares de la escuela como son: la ausencia de patrones de sentido, motajes ambiguos y la pretensión de la ausencia de un discurso. También cuentan con su estilo de humor entre satírico e irónico criticando lo tradicional. En las dos últimas mencionadas también se aprecia la idea del caos en movimiento constante. Como ya se mencionó, se busca un arte sin argumento que requiere de una apreciación diferente.

En *Truth Speaking* o Decir la Verdad (1915) de Hennings, la autora provee de elementos que permiten encontrar sentidos en su montaje como puede ser su postura política y su insinuación sobre la propaganda con los componentes como la araña, el micrófono o la cabeza de mujer, sin embargo también muestra otras piezas como el ventilador o la escalera que tendrían significados en su mayoría indeterminados. En otro ejemplo, está otra obra de Schwitters, *The Skittle Picture* (1921) que muestra un conjunto de elementos que parecieran estar colocados al azar en un marco; o *Elasticum* (1920) de Hausmann, que reflejaría mas bien un conjunto arbitrario de imágenes y letras superpuestas en las que se puede intuir una temática sobre la mecánica y se distinguen las palabras “picabia” y “merde” que podrían aludir al poeta de mismo grupo artístico y al vocablo francés respectivamente. Estas tres obras comparten otro rasgo dadaísta que es la yuxtaposición de imágenes o conceptos que no necesariamente expresan un vínculo con y en la misma obra, y es, junto con la defensa de la casualidad, el acto inconsciente o lo arbitrario, una de las condiciones para el absurdo característico de esta corriente, ya que al permitirse la disposición veleidosa de elementos se tiene como resultante en la apreciación a la duda e incoherencia de los significados (Preckler, 1999).

Los dadaístas fueron iconoclastas por naturaleza y rechazaron los cultos burgueses tradicionalistas. Promovieron las técnicas del *collage*, *assemblage*, y el ya referido *objeto encontrado*, que en esta corriente se diferenciarán de las otras por la insistencia en la falta de trasfondo en sus elementos, es decir una falta de concreción. Esta cualidad se observa claramente en los *Merz* de Schwitters, los cuales se derivarían de *dadá* y tomarían una postura mucho más política al separarse del grupo inicial. Estos presentan una perversión simultánea y deliberada de

los códigos al igual que la heterogeneidad de los mismos (García C. , 2013). Hay un acercamiento a la abstracción en estas propuestas artísticas, aunque el sentido estricto del espíritu absurdo dadaísta siempre lo rechazaría.

También en lo que refiere a las asociaciones irracionales entre los elementos de la obra, se encuentran las que competen a imagen-texto e imagen-título; por ejemplo la pintura de Duchamp: *Desnudo bajando una escalera* (1912), que manifiesta una incongruencia con su título al corresponder con el estilo cubista. Lo que el autor realiza con la no-pertinencia de texto y objeto es la insinuación de lo que Mit, citado en (Hernández S. , 2014) llama el “tercer texto” y que se presenta cuando ninguno de los elementos, ya sea el título o la imagen, sirve para ilustrar o aclarar en un sentido reiterativo sino que ambos se complementan para formar otro concepto. Ejemplo también es la misma *Fontaine* del francés en la que la imagen deja de tener su figuración propia cuando se la titula (Hernández S. , 2014).

El acoplamiento de imágenes y conceptos absurdos en muchas obras dadaístas también se presenta como “virtualidad” que, en otras palabras, es el hecho de que los elementos que las constituyen no sean producto único de la espontaneidad ni tampoco el resultado total de cálculos previos, como en el caso de la ya aludida *Columna de Schwitters*, en la que los todos sus elementos también poseían un significado particular designados por el mismo autor, pero que se alteraban conforme la misma se transformaba. Con esto se entiende que el arte dadaísta era una profunda aspiración de autoliberación, por lo cual sus autores hurgaban entre todas las posibilidades para construir propios lenguajes (Burgos, 2009).

Las obras de esta escuela, al escarbar en su humor particular, se encuentran paralelas a lo que luego se llamaría “patafísica”. Lo infantil e irreverente provoca la corrupción propia del lenguaje y los objetos, que intentan ser llevados hasta sus límites en un juego crítico, irónico y reflexivo (Hernández, 2004). El resultado de ese juego también se visualiza en sus frotomontajes, los cuales utilizaban de forma mucho más agresiva que en otras vanguardias los fragmentos de texto e imágenes; por ejemplo, el famoso *Cut with the kitchen knife through the Beer-Belly of the Weimar Republic* o Cortado con el cuchillo de cocina a través de la barriga cervecera de la República de Weimar (1919) de Hannah Höch. Esta obra refleja muchas de las características ya mencionadas de la escuela del *dadá* y es muy importante porque evidencia la inestable situación política y social de la época. Con su estilo marcado, esta obra se bate entre entre el sinsentido y lo racional: cada elemento puede tener un significado nutriendo para el total de la obra, pero al mismo tiempo apuesta por el pensamiento ilógico rompiendo las estructuras coherentes al mostrar un abanico de imágenes tendientes al absurdo.

La crítica dadaísta era utilizada en una especie de destructivismo con su rebeldía, irreverencia y sacrilegio. Otro elemento dadaísta puro son las “asociaciones disparatadas” que

abren la puerta al sinsentido con la ruptura de la coherencia discursiva, o al menos la perceptible, y que se inclinaría al arte abstracto; un ejemplo pertinente es *Candéau* (1921) de Man Ray: la plancha de clavos. En estas yuxtaposiciones impera el uso no justificado de elementos para la obra artística que tiene o se propone una ausencia de criterio y calidad, muchas veces a modo de recurso jocoso. La idea de este modelo artístico la sugiere claramente Tzara en uno de sus manifiestos al dar la receta para hacer un poema que cumpla con la tendencia del grupo que era la búsqueda de la subversión absoluta (Hernández S. , 2014).

En poesía, los autores más sobresalientes son Ball, Picabia, Arp, Schwitters, Hausmann y el ya referido Tristan Tzara, aunque otros autores de la misma forma también la incursionaron. Los poemas singulares de este movimiento también se operan con las características ya mencionadas de los otros géneros artísticos; en este género, los dadaístas exploran su interés primo de ruptura hacia la búsqueda de un nuevo discurso. Se encuentra la constante pugna vanguardista de mostrar riesgos en la configuración del objeto artístico.

La tendencia experimentalista inmanente en estos poetas provoca tensión en el lenguaje, que es mostrado de diversas formas. En el poema se presentan conceptos e imágenes que no permiten una asimilación racional, al mismo tiempo que son alterados gramatical y sintácticamente, manifiestan neologismos y también elementos sitestésicos como las onomatopeyas. En la constante incitación contrapuesta al sentido común, la poesía del *dadá* goza de motivos y elementos azarosos productos de la “escritura automática” o inconsciente, lo arbitrario y lo espontáneo, los cuales también fueron promovidos por este movimiento (Bencomo, 2015).

La creación poética dadaísta refleja un espíritu puro de vanguardia en su cuestionamiento de los esquemas representativos comunes y de deteriorada retórica, corroyendo cualquier tipo de andamiaje moral, ético o estético. Uno de los ejemplos más importantes es la poesía de Ball con su *Karawane* (1917), poema fonético que hace uso del sonido puro con sustratos que no tienen función representativa y son irracionales. También esas mismas características se pueden apreciar en *Gadgi beri bimba* (1916) del mismo autor, que igualmente yuxtapone vocablos incongruentes dejando espacio a la incomprensión generada por el absurdo (Bencomo, 2012).

El “poema simultáneo” fue también explorado por los dadaístas. Está por ejemplo, el experimento realizado por Hülsenbeck, Janco y Tzara que fue presentado en 1916 en el Cabaret Voltaire, y consistió en un recital con las tres voces de los artistas en tres lenguas diferentes para el mismo poema. De esto, (Burgos, 2009) dirá: “La sonoridad, la entonación de vocales, el ruido, todos estos elementos llevan hasta el extremo la expresión para desaparecer las barreras que existen entre una y otra” (pág. 38). Esto último da a entender que la poesía dadaísta tendrá la apertura a nuevos recursos en su constitución.

Se atacaba al poema con los extremos ejercicios lingüísticos que permitían el descubrimiento de otros lenguajes artísticos independientes de los regímenes. Esta forma de reconstrucción, destrucción o agotamiento del lenguaje, genera una crisis de sentido que roza con los límites mismos de la intención comunicativa (Burgos, 2009).

Hausmann incursionó con los poemas letristas que serían una derivación de los fonéticos. En su *Fmsbw* (1920), crea a partir de letras ritmos sonoros en los que factores como la respiración, la audición y la sonoridad en combinaciones diferentes tienen relevancia para la expresión de los mismos. En palabras del propio autor, como se citó en (Burgos, 2009) estos poemas fueron los pasos primigenios a la retórica abstracta no-objetiva.

Al igual que los poemas del escritor mencionado, muchos otros también se nutrían de elementos externos para su propia complejidad como obra, como es el caso anecdótico del *Ur-sonate* de Schwitters que salió a la luz en 1925, en el que incluso la risa y la burla provocada en el público al presenciarlo lo constituyeron para quedar completo. Es un poema que cumple su propósito dadaísta en la puesta en escena mostrando cualidades como la inclusión del espectador en la obra, lo que sugiere la noción de una multiplicidad interpretativa, que también se desprendería de los motivos irracionales. El poema utiliza elementos no-convencionales para dejar su huella *dadá*, desde gritos, silbidos, graznidos, hasta monosílabos y palabras incoherentes que establecen caminos hacia el sinsentido total. Este lenguaje no subordinado a la significación o a la lógica, que escudriña en estados primitivos de la misma lengua, se puede vincular también con el ya referido “principio del azar” utilizado por estos artistas y que es regido por el automatismo y la inconsciencia.

El recurso de la casualidad es impulsado también por Arp quien tomaba desordenadamente frases escritas, eludiendo la coherencia para crear las expresiones poéticas; una idea muy similar a la de Tzara para la elaboración de poemas que respondieran a sus postulados (Burgos, 2009).

En definitiva, el arte como totalidad en la obra dadaísta borraría las limitaciones del pensamiento y la estética, permitiendo aperturas y la proyección (inclusive más allá de sí misma) en un acto que simboliza a la propia vida. Existe en ella una reivindicación de convicciones en las que se sugiere incansablemente que la propuesta artística, eclectizada por este movimiento y apostada por el absurdo, se signifique y re-signifique entre todo y nada al mismo tiempo, ya que al fin y al cabo “dadá niega todo y a todos, se niega a sí mismo para convertirse en pura acción carente de objetivo, programa o función” (Albarrán, 2011, pág. 14), y al mismo tiempo niega su no-significado.

### ***La categoría literaria: absurdo dadá en poesía.***

La obra absurda está bañada de tinturas conceptuales y establece un singular caótico de datos, de nuevos senderos de pensamiento y lenguajes. Los elementos contradictorios e ilógicos se presentan en esta a modo de máximas desconcertantes e irónicas. A veces con moderación y cierto control, otras con gestos de rebeldía y transgresión total, las propuestas del sinsentido son invitaciones extraordinarias a la experimentación de distintos placeres intelectuales y artísticos. Si bien involucra a todos, está especialmente presente en los artistas que elucubran sobre lo irracional el hecho de que sus respuestas mas bien sean preguntas. Esto último es particularmente palpable en la postura absurdo vs absurdo de *dadá* (Pérez, 2016).

La poesía dadaísta, al igual que todas las propuestas del movimiento, de entre todas sus vistosas características, refleja su propia conciencia de lo absurdo en cada una de las constantes artísticas anteriormente mencionadas, las cuales se presentan en sus obras tanto en las técnicas como los motivos concomitantes.

Para categorizar el sinsentido peculiar de esta vanguardia en cuanto a poesía, es necesario mencionar nuevamente los dos puntos de crisis presentes en sus configuraciones: el que refiere a la postura de los autores con respecto a sociedad-cultura-arte, el mismo que refleja su espíritu artístico correspondiente al ideal de ruptura absolutista, y el otro, en cuanto al factor irracional concretado en las obras.

Los poetas del movimiento, al igual que todos sus congéneres artísticos, muestran su posición iconoclasta radical al plantearse frente a la realidad irracional de la que son observadores. La respuesta suya es la personificación de lo ya mencionado en la filosofía camusiana: héroes absurdos. Esta condición de estado es clara en su mayor exponente, Tristan Tzara (López, 2002), y expresada en todos los manifiestos de la escuela, los cuales a fin de cuentas, resumen su esfera ideológica. El alma del artista *dadá*, no es sino, el absurdismo llevado a la praxis y el *yo lírico* será esa personificación del absurdo quien, de alguna manera, se convierte en un ente que se resuelve entre lo contradictorio de la ruptura de todo y la propesta de nada.

La mentalidad marginal de estos artistas responde con un ataque general a la realidad perceptible que se figura irracional a través de una búsqueda caótica de esencialidades. En el poema, las mismas esencias son inherentes y están vivas en cada elemento, desde la letra, la palabra, el sonido, hasta la risa e inclusión del espectador. Ese camino hacia la sustancia misma del objeto artístico por medio del ojo que no percibe razones y que sin embargo intenta penetrar en su intimidad enigmática a la par, descubre en este o bien un significado o ningún significado o todos los significados existentes, ya que absurdo contra absurdo es la contradicción de la contracción, y su antítesis.

Encontrando cuna en la rebelión, el irracional del espíritu *dadá* toma cuerpo en cada propuesta. Las constantes ya mencionadas como son: la desconexión paradigmática en la indagación de nuevas expresiones, la falta de patrones de sentido, las yuxtaposiciones y fragmentarismo basados en la casualidad, el tinte humorístico, el caos, el poco o faltar fondo de elementos, por mencionar los más notorios, tendrán anclaje con el ideal del movimiento, cada uno con una dosificación diferente de absurdo. Se infiere con esto que, en los posibles sentidos comunicativos de las obras, existe una dirección en ascendencia al abstracto total, siendo este el equivalente de la tesitura hermética.

El agente absurdo dadaísta en los poemas está presente en cuanto a la intención misma del autor, aunque, como se explicará más adelante en la hermenéutica de esta categoría, las condicionantes que plantea el mismo son solamente una parte confluyente con todo el bagaje comunicativo (inclusive no pretendido) que procuraría la cualidad. Cada parte constituyente se entrelaza creando una suerte de correspondencias, incluso (especialmente) con los elementos azarosos, en un juego de intertextualidad. Esta última, en el sentido de que diferentes tipos de códigos concomitan para el mismo discurso en el objeto artístico.

La actividad poética dadaísta, al igual que las otras expresiones, hace equivalencia con la propia vida, siendo esta un todo completo y complejo de condiciones que conforman una misma idea. El poema vendría a ser una suerte de totalidad y cada parte suya una dotación de significados ambiguos, lo cual, por obvias razones, contrastaría con la apreciación tradicional de los conceptos retóricos. Lo que en estos poetas era “sonoridad antes que sentido” y “expresividad antes que significación” (López, 2002, p.135), encaja con su pretensión de la no-propuesta artística, que es paradójica (como ya se explicó) al mismo hecho de su quehacer en el arte; esto último da a entender que existirían posibilidades interpretativas, sino infinitas al menos cuantiosas, tomando el objeto artístico como una suerte de cripticidad.

Finalmente, el poema *dadá* será más bien un “espacio voraginoso” en el que converjan elementos esenciales que harán del mismo otro “algo” absoluto y caótico.

#### *Absurdo dadá y Hermenéutica.*

Si bien nunca fue llevado a cabo y permanece como una especie de utopía, el elemento puro dadaísta, que responde teóricamente al ideal del movimiento, sería el límite mismo de la abstracción. Este factor es el único que encaja correctamente con la noción del hermetismo total: algo carente o impenetrable a la comprensión. No obstante, en los poemas y obras dadaístas, las constantes y diversas cuotas de absurdo sugieren posibilidades hermenéuticas, al mismo tiempo

que se podría hablar multiplicidades interpretativas y de clasificaciones en cuanto a las dosificaciones del sinsentido.

Guillén como se citó en (Portillo, 2013) afirma que cualquier escenario que utilice lo absurdo deberá contar con un contexto que resulte creíble, un elemento irracional que lo irrumpa y la minimización del mismo hecho por parte del personaje o receptor de esa situación. Encauzando la reflexión del autor con el terreno poético dadaísta, todas de esas condiciones no encajarían del todo, pero se puede rescatar de la misma que el poema o la noción del mismo, la idea de su forma o el margen que lo separaría de otra expresión artística sería lo único real que se podría percibir, lo cual resultaría un indicio para la interpretación.

El elemento absurdo *dadá*, en su apuesta por la destrucción misma de la obra artística, representa múltiples barreras al entendimiento, sin embargo, en la totalidad del poema, este lo hace ser una “nada significativa” (Mateo, 2012, pág. 22), a la par de que remonta a la idea de un “todo significativo”, lo que permite especular que pese a cualquier formalidad que se encuentre para el análisis tanto de elemento como de obra, siempre permanecerán probabilidades en su exégesis hasta el encuentro con la impermeabilidad íntegra.

Tomando en cuenta lo dicho, se puede señalar patrones de estudio del absurdo propuestos por algunos autores como por ejemplo (Pérez, 2016) quien concluye que de cualquier texto se puede inferir algún tipo de sentido, por lo cual la carencia de este estaría excluida de la literatura, y en consecuencia del arte. Aunque lo expresado por el autor es una sentencia tajante, esto no afirma que se puedan encontrar todos los sentidos posibles en la expresión artística, por lo cual siempre impera la sugerencia del muro impenetrable que podría o no ser derrumbado.

El mismo autor cita a Deleuze (2005), quien distingue cuatro paradojas en cuanto a la noción de sentido, de las que interesan: la de la proliferación indefinida y la del mismo absurdo. La primera explica que el sentido siempre va a ser sentido de otra cosa, siendo este condicionante y condición al mismo tiempo, ya que detrás de cualquier expresión siempre habrá de trasfondo una serie de elementos que lo contextualizan. La segunda declara que en esos “objetos imposibles” llamados absurdos, aquellos que no pueden ser y que se designan contradictorios, son poseedores también de sentido (Pérez, 2016). Se entiende con esto que, en cuanto a lo irracional, el sentido está presente de distintas maneras pese a que no encuentra su plenitud, lo que encaja con lo que se llamaría “simulación del absurdo” (Portillo, 2013, pág. 126). Esto quiere decir que, hasta que no se demuestre lo contrario, no existirá el sinsentido total.

Una clave para la dotación “parcial” de sentido del poema *dadá* puede ser permitida a través de la contextualización, es decir, todos los factores externos que se tengan para el encuentro con posibles significaciones. Sobre esto, (Portillo, 2013) dirá:

*El contexto discursivo está formado por todos los elementos concomitantes que rodean a la producción lingüística, elementos que influyen directamente en la interpretación del significado y en la adecuación del mensaje. Es el conjunto de circunstancias que se producen durante la comunicación, el entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados. El contexto no es previo al enunciado ni su naturaleza es ocasional, es un proceso activo que no se encuentra determinado en primera instancia. Sin embargo el forzamiento e inclusión de algún dato por parte del emisor puede ejercer una ligera orientación de la interpretación. La intervención del emisor en el contenido (restricción contextual) será utilizada por el receptor para interpretar la información recibida. El oyente debe asumir la interpretación de la emisión lingüística tratando de construir un contexto óptimo. Desde las circunstancias de espacio y tiempo en las que tiene lugar el evento comunicativo hasta las expectativas, características, conocimientos e intenciones de los participantes de dicho evento, el contexto comprende un conjunto amplio y complejo de elementos. (pág. 107)*

Sobre esto hay que acotar algunas cuestiones que no se adecuarían completamente con el poema dadaísta. El autor se refiere al evento comunicativo para explicar la existencia de información dotadora de sentidos, lo que en la expresión poética de este movimiento (al menos en pretensión) no existiría, pese a que se pueden establecer relaciones (encontradas en los apartados anteriores) que vinculen la intención artística comunicativa con el objeto propuesto. También el mismo autor refiere a la producción lingüística, situación que es llevada a un estado de tensión en el mismo poema ya que es conformado eclécticamente por diferentes códigos discursivos, tanto interiores como exteriores.

El poema *dadá* descubrirá sus misterios dependiendo de los grados de sensibilidad que posea el intérprete. Si bien lo mencionado anteriormente sobre el contexto favorece un acercamiento a los viables sentidos que permitan el entendimiento de este tipo de poesía, la sujeción a la idea del objeto artístico como unidad encriptada retorna a la característica particular de la obra dadaísta, siendo esta una pretensión de la *Gesamtkunstwerke* u obra de arte total. Esto último permite vislumbrar la teoría de que permanezcan latentes otros caminos a la comprensión de la totalidad del poema. Uno de ellos puede ser la propia “ausencia de contexto” tanto de elemento como del objeto artístico.

Se entiende entonces por descontextualización al “proceso mediante el cual se saca de su contexto a un enunciado. Un mensaje descontextualizado es aquel que ha sido despojado intencionada o accidentalmente de la información circunstancial que mantenía íntegro su significado” (Portillo, 2013, pág. 112). El terreno de lo absurdo permite este procedimiento ya que las probabilidades significadoras son cambiantes, tanto que se permiten sus propias resignificaciones.

Ampliando la misma idea, se pueden sugerir líneas deconstructivistas que sumen oportunidades al encuentro de significados del poema dadaísta. Una de ellas puede ser la propuesta por (Derrida, 1986) quien explica:

*Lo que se experimenta en el trabajo deconstructivo es que a menudo, no solamente en ciertos textos en particular, sino quizá en el límite de todo texto, hay un momento en que leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible, que no hay un sentido escondido detrás de los signos, que el concepto tradicional de lectura no resiste ante la experiencia del texto; y, en consecuencia, que lo que se lee es una cierta ilegibilidad. (pág. 162)*

Esa última condición mencionada en la cita correspondería con el elemento dadaísta puro. Lo que propone el autor es una estrategia diferente de lectura que, aunque no cuenta con una metodología de análisis formal, parte de la noción de la inexistencia de una base estable para la significación de un texto, lo que permite intuir en que se pueden encontrar sentidos en la inspección de las grietas y fisuras de la estructura misma del objeto artístico, ya que la deconstrucción propone perforar los sistemas descubriendo las esencias propias de los elementos conformantes del entretejido, que en este caso es el poema dadaísta.

Resultaría ser una reflexión entre absolutos que establecería que tanto elemento como obra poética *dadá* serían la diferencia de todo aquello que no los representa; como por ejemplo, con respecto al escritor ecuatoriano investigado, su irracional característico en cuanto a la vanguardia en cuestión, sería el resto de lo que vincula al ultraísmo y surrealismo . A la par, también en el mismo camino, se puede entrever que, en cuanto a su interpretación, las estructuras del absurdo dadaísta en poesía tendrán dos direcciones: una que permina la abstracción y otra que no lo haga, concordando esta última con la noción del hermetismo total.

Tomando en cuenta la ya mencionada posibilidad de que la obra al igual que todos sus factores constituyentes procuren valores relativos, existe una apertura mayor a caminos diferentes para la interpretación. Estas sugerencias de la misma manera se pueden observar con (Barthes, 1968) en *La muerte del autor*, cuya conclusión es el hecho de que la obra artística halla la plenitud objetiva cuando encuentra los condicionamientos proporcionados por el sujeto receptor de la misma, que en su caso sería el lector. En otras palabras, sería el propio intérprete del poema quien atribuiría mayores cualidades para la concreción de sus sentidos completos. Esto último es pertinente con otra de las características de los poemas del movimiento ya que su confección total se daba en la puesta en escena, la cual tomaba elementos que el público le proveía como la risa, los gritos, la bulla, otorgando fascetas nada convencionales.

De lo dicho se puede intuir entonces que, en cuestión de su sinsentido singular, estos objetos poéticos pueden ser fuente de multiplicidades hermenéuticas que serían validadas por su

propia condición irracional. En términos del mismo absurdo, tanto la apreciación de un niño, como de un filósofo o un docente en letras resultarían efectivas y constituirían senderos significadores.

Acotando a lo mismo, (Ricoeur, 2006) alude a una libertad en el ejercicio interpretativo que busca también nuevos caminos a la significación del discurso, expresará que el acceso a la escritura conlleva una superación al historicismo y los contextos hacia la transferencia del discurso a una condición de idealidad permitiendo una ampliación infexinada de la esfera de la comunicación. Sus palabras serán:

El concepto existencial de apropiación no se enriquece menos por la dialéctica entre la explicación y la comprensión. En efecto, no debe perder nada de su fuerza existencial. “Hacer propio” lo que antes era “extraño” sigue siendo la meta final de toda hermenéutica. La interpretación en su última etapa quiere igualar, hacer contemporáneo, asimilar algo en el sentido de hacerlo semejante. Esta meta es lograda en la medida en que la interpretación actualiza el sentido del texto para el lector del presente. (pág. 103)

Finalmente, los caminos interpretativos mencionados llevan a situar al absurdo del dadaísmo en las interrogantes esenciales del ser y no ser, que a fin de cuentas, la misma condición del sinsentido negaría, ya que su misma cualidad, tal como lo dice Jean-Paul Sartre (1943) en su *Explicación de El Extranjero* como se citó en (Cuquerella, 2014), debería ser estudiada bajo los parámetros del absurdo.

El sinsentido entonces servirá para distinguir entre las modalidades fosilizadas en convencionalismos que, de muchas maneras, restringen las posibilidades hermenéuticas. Es tan amplia la capacidad de condicionar los elementos artísticos que posee el absurdo que encuentra puntos destructores en el mismo llegando a convertirlo en nada y todo en el mismo instante, ya que al intentar esclarecerse en sentidos, su propia naturaleza es la que se encarga de eludirlos, negarlos y recrearlos.

### **Hugo Mayo: un poeta diferente**

En esta parte del capítulo se realizará una concisa exploración del panorama latinoamericano en cuanto a sus impulsos vanguardistas más importantes y cercanos al poeta protagonista de esta investigación. Se hará de la misma manera un miramiento de las propuestas locales y regionales más sobresalientes que encajan con las tendencias de búsqueda artística mayana al igual que se continuará con la inspección de los rasgos peculiares absurdos, especialmente los dadaístas, como influencias europeas y también como manifestaciones propias.

### **Vanguardia latinoamericana.**

Antirrubedarismo fue el grito de guerra de la mayoría de las vanguardias en latinoamérica, no contra el nicaragüense sino en oposición la continuidad de sus modelos retóricos que revelaban

un poeta como genio de la palabra: una suerte de *dandi* compositor que hacía uso de dotes rítmicas y musicales para mostrar una idea de poesía por excelencia, de poderosa capacidad inventiva para realidades “hermosas” que reflejaban las emociones y sentimientos personales (De Torre, 1969).

Con un mayor desarrollo en los campos literarios, el movimiento *avant garde* de este contexto tuvo también facetas de respuesta no solamente a los paradigmas artísticos convencionales sino a los notables cambios de la sociedad que se suscitaban en aquel entonces, tanto mundialmente como en el sentido local. Una nueva cosmovisión frente todo aconteció en cada artista e intelectual después de los eventos de la segunda década del siglo XX. La crisis internacional involucraba a cada ser humano en una época confusa y contradictoria que en los vanguardistas latinoamericanos de igual manera se expresaba en sus obras.

América latina en el marco histórico pertinente comienza con sus propuestas estéticas e ideológicas de innovación con el modernismo literario. Sin embargo, la incorporación a los sistemas económicos de la civilización industrial de occidente, la capitalización, desarrollo de las ciudades centrales, la segregación de los provincianos, el afianzamiento de nuevos estratos burgueses controladores de la sociedad (Osorio, 1998), y toda una serie de conflictos sociales y culturales, generaron un cosmopolitismo degradante que reconfiguró y representó los motivos principales de los proyectos de ruptura venideros. Un sentido crítico de denuncia frente a la realidad tomó varias perspectivas. En Darío y los modernistas sería la evasión con sus ficciones y placeres literarios, de hedonismos y sensualidades, en sublimaciones como antídotos y en la mayoría de vanguardistas encontraría características militantes.

Las corrientes cimentadas en el entorno latinoamericano que resaltaron en mayor medida fueron el creacionismo, el simplismo, el estridentismo, el nadaísmo y el ultraísmo. Sobre estas escuelas (Yurkievich, 1976) afirmará:

*La vanguardia libró sus ofensivas tratando de borrar todo legado. Sólo validó un presente versátil, proyectado hacia el futuro. Un presente prospectivo, vector de progreso, cercenado de toda dimensión pretérita. Renegó radicalmente del pasado inmediato sin vislumbrar, como en tantas revoluciones, que todos sus propósitos, que todos sus logros habían germinado un poco antes. (pág. 7)*

Esta cita alude a la continuidad de los pensamientos separatistas iniciados anteriormente a los postulados de vanguardia en lo que (Paz, 1986) llama “tradicción de la ruptura” (pág. 16). Aunque se establecen conexiones con el modernismo y escuelas previas, como se aclaró en apartados anteriores, será el espíritu del dadaísmo el único que se acerque a la desvinculación completa. También es preciso mencionar que esta última vanguardia no fue explotada como movimiento latinoamericano ya que tiene su finalización en el círculo europeo, pese a eso, su

propio carácter universal, evidenciado en sus manifiestos, la lleva a adaptarse a los escenarios que aquí interesan.

El vanguardismo, como ya se refirió, fue un fenómeno internacional que encontró en todo el mundo lugares y adeptos para su germinación y desarrollo. El contexto latinoamericano sería el proveedor para esta nueva tendencia de múltiples condicionantes a través de sus problemáticas, las cuales serían plasmadas en la obra artística con planteamientos reconfigurados y reconfiguradores para las perspectivas del arte. Cuestiones como el criollismo, universalismo, nativismo, descubrimiento temático en las etnias, indigenismo, americanismo, mestizaje, nacionalismo, anticolonialismo, las acusaciones al imperialismo, serían posturas que entregarían expresiones diferentes a la poesía y en general al arte de Latinoamérica.

Se pueden distinguir entonces dos líneas que circundarían el terreno poético-artístico de este espacio geográfico: una con el sentido cosmopolita iconoclasta y otra con una aspiración socialmente comprometida. Ambas direcciones también de la misma manera tienen coexistencia ya que se conjugan, entrecruzan y mezclan para el fin óptimo de sus corrientes.

Chile, a través de Vicente Huidobro, tuvo el honor de aperturar el amplio camino para las nuevas corrientes estéticas generadoras de tensiones ideológicas y polémicas varias. Otras figuras claves, precursoras de cuestionamientos tajantes para el arte, son Jorge Luis Borges, Alberto Hidalgo, Manuel Maples Arce, Pablo Neruda, Gonzalo Arango, José Carlos Mariátegui, César Vallejo, entre otros, quienes impusieron en cada una de sus tierras natales sus perspectivas de renovación del quehacer tanto poético como artístico. Cada uno de los mencionados palpó con cercanía las ideas rupturistas iniciadas en Europa gracias a las mismas cualidades del movimiento cosmopolita, los viajes que realizaron y sus vínculos con los más importantes representantes del obraje creativo de la época.

Las voces literarias que se escucharon en el contexto latinoamericano en el intenso período de fermentos culturales de las primeras tres décadas del XX, son un conjunto de mosaicos extraordinarios en todas sus expresiones. Las propuestas chocan entre sí con posiciones y elementos contrastivos, y las líneas de diferenciación y semejanza no suelen ser completamente distinguibles (Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, 1991).

Aunque buscan su propia identidad, también se forjan con imitaciones ya que los *ismos* en América Latina también encontraron inspiración en los europeos. Algunos autores se mantienen consecuentes a las poéticas iniciales del *avant garde* de inicios y otros (quizás la mayoría) persiguen incansablemente nuevas formas de articulación de sus objetos artísticos, lo que los convierte “no en un simple epifenómeno de la vanguardia europea sino como una respuesta

legítima a condiciones previas y articulado a otras vanguardias, como variable específica de un fenómeno internacional más amplio” (Osorio, 1998, pág. 20).

Al igual que en el panorama europeo, América Latina también se tiznó de noveles formas para su propio arte prometidas en sus diversos y múltiples manifiestos. El poder cuestionador de las instituciones en todos los casos se revelaba como “medio privilegiado de ataque al fenómeno del arte en el seno de la sociedad burguesa” (Gelado, 2008, pág. 650). La propia intención de elaborar los postulados en sus proclamas es otra de las huellas de las primeras vanguardias. Esto quiere decir que, pese a que se pretendía lo contrario e incluso muchos autores, como por ejemplo el peruano Vallejo, negaban ser vanguardistas o tener algún vínculo simpático por las corrientes del otro lado del mundo (Ayala, 2013), siempre estará presente el nexo que conlleva a las articulaciones entre las diferentes posiciones.

Aunque muchos críticos como (Jitrick, 1982) concluyen opuestamente, la aceptación de las influencias puede ser un recurso importante para la amplia comprensión de las perspectivas del arte latinoamericano, pese a que estas no dejan de marcar sus hitos diferenciadores con sus paradigmas concertados en la propia cultura e identidad.

### *Ultraísmo, Surrealismo y Creacionismo latinoamericanos.*

Se hace referencia a estas tendencias vanguardistas (las dos primeras del título afines a Hugo Mayo en su producción artística) porque en la mayoría de sus planteamientos poéticos y literarios hurgaban en la progresiva desarticulación y transformación del lenguaje hacia sus límites expresivos. En el escenario latinoamericano se anexan del mismo modo que sus congéneres, con sus panoramas e ideas singulares provenientes tanto de España como Francia (Ultraísmo y Surrealismo respectivamente) y Chile, a la problemática de este contexto generando imaginarios propios.

Con la sombra de los *ismos* europeos, en cada uno de sus países, los impulsores y continuadores de estas cosmovisiones desarrollaron autoconsciencias nacionales y continentales identitarias. Aunqu que el Creacionismo es el único de estos tres movimientos que se enraizó desde su inicio en el espacio latinoamericano, todas estas escuelas conjugaron las innovaciones de occidente con la propia realidad histórica y social de sus patrias.

### *Altazor y Non Serviam.*

En sus manifiestos críticos y promotores del Creacionismo al igual que en su obra, el poeta chileno Vicente Huidobro señala su separación hacia lo que se encuentra más allá de los simples

horizontes perceptibles; él expresará: “El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza. Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo” (Osorio, 1998, pág. 33).

La poesía para este autor se virginiza de todo prejuicio y su lenguaje toma una noción de neonatismo con una precisión que no denomina cosas sino que las gesta y las ve nacer. Afirmará que el lenguaje poético es el de la creación que busca nuevos universos a través de una nueva voz. El vocabulario de esta poesía “es infinito porque ella no cree en la certeza de todas sus posibles combinaciones. Y su rol es convertir las probabilidades en certeza” (Huidobro, 2011, pág. 193).

El *Non serviam* es la primera proclama de la escuela al mundo y en esta, el artista refleja su apego a la innovación y el desdén por el pasado que, aunque le resulta inolvidable, necesita abandonarse en algún lugar alejado. La búsqueda de originalidad de esta corriente se plasma en un arte del sugerimiento, es decir el de sentidos múltiples, que deja al perceptor del poema el deleite de la reconstrucción de los elementos. El mismo poeta dirá:

*Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada.* (Huidobro, 2011, pág. 186)

Esta descripción encaja perfectamente con la obra más notable del autor y quizás la más importante de esta corriente en sus características rupturistas. *Altazor* (1931) tiene una temática metafísica que inspecciona en las trascendencias y transmutaciones del espíritu mismo del poeta. Aunque posee claramente sus propios matices diferenciadores, este poema ha sido vinulado también con los remanentes modernistas por el lazo entre el *yo lírico* huidobriano y el personaje del poema. A la par de eso están presentes en los mismos experimentos lingüísticos del poeta el direccionamiento hacia la inaccesibilidad de la significación de sus elementos siendo estos a menudo sugerencias herméticas, las cuales se pueden relacionar con las técnicas y motivos de las tendencias dadaísta, surrealista y ultraísta, aparte de ser una prueba irrefutable de las adaptaciones cubistas al contexto de América Latina (Mitre, 1980).

Sobre las influencias de este artista que vinculan los absurdismos, (Moscoso de Cordero, 1987) acotará lo siguiente: “El espíritu del Dadaísmo no deja de estar presente en Huidobro, en constante ímpetu de rechazo y arbitrariedad, sin embargo en cuanto a este (...), se observa que la obra huidobriana lo supera hacia una creación más razonada” (pág. 39). Y en cuanto al surrealismo afirmará que en los años posteriores a 1925 el autor presentará un humor negro típico de la corriente europea y resultado de las conjeturas de carácter dadaísta con “un matiz de misterios y de

oscuros laberintos mentales en imágenes de carácter alucinatorio y una visión obsesiva de la muerte” (pág. 39).

La imagen y la metáfora serán los ejes más explotados por el creacionismo huidobriano, formuladas extraordinarias en el poema referido; ambas se conjuran con las irreverencias, ironías y audacias propias de vanguardia con múltiples temáticas en la búsqueda de una independencia artística. Estas dos tendrán sutiles líneas de similitud con las observadas en Reverdy y Breton (el primero asociado al surrealismo, cubismo y creacionismo y el segundo dadá-surrealista por excelencia) representadas con fundamentos esenciales y simbolizando ejercicios de libertad absolutas.

El universo de Altazor se caracteriza por lo heterogéneo y fragmentario colindando con experiencias místicas, oníricas y metafísicas. Pese a que supera los márgenes lingüísticos, el poema referido y la obra huidobriana en general, no deja de tener integridad comunicativa (Mitre, 1980).

El creacionismo de Huidobro logra niveles elevados de expresión estampados en lineamientos depurados y bastante cultivados para sus elementos poéticos, convertidos en virtualizaciones que se abstraen a la concreción y se concretan en la abstracción (Moscoso de Cordero, 1987).

#### *Anatomía del Ultra: los prismas y los espejos.*

El manifiesto de 1921 en el que Jorge Luis Borges citado en (Osorio, 1998) reafirma los principios del movimiento ultraísta se sintetiza en cuatro macro condiciones para el quehacer poético que respondiera a las tendencias de esta vanguardia. El poema debía ser reducido al elemento de la metáfora, excluir las frases medianeras, los nexos y las adjetivaciones inútiles, derogar los confesionalismos, ornamentalismos, circunstanciaciones, prédicas y nebulosidades rebuscadas, y conjugar sintéticamente imágenes a un solo cuerpo para acrecentar su capacidad sugestiva.

Los intentos vanguardistas latinoamericanos de insertar a la universalidad su contribución propia y participar en la gran armónica cultural internacionalista fueron también muy notables con el ultraísmo acarreado desde España, que en este escenario también redireccionó sus particulares imaginarios. En el medio de las nuevas escuelas “cualquier sacralización abría un campo de disputa” (Mata, 1995, pág. 95), y, al igual que con las otras corrientes, siempre prevalecía el conflicto entre imitación y originalidad. Pese a que el ultraísmo borgiano, tal como sucedió con el creacionismo huidobriano, anexa a sus propuestas el tinte criollista y la propia

cultura con sus diversos sustratos, no deja de desvincularse de muchas de sus semejantes contemporáneas.

Sobre esto último (Padín, 2000) afirmará acerca de la existencia de nexos con las demás vanguardias. Con la creacionista por ejemplo, teniendo cierta derivación de la misma ya que busca también nuevas dimensiones significativas; al igual que con el futurismo al exaltar el progreso y sobrevalorar las técnicas y con las formalidades cubistas como la yuxtaposición de planos o el simultaneísmo y dislocamiento de elementos. También es relacionado con lo romántico por sus tonalidades sentimentalistas, con el dadaísmo por su tendencia radical escandalosa, con el neosimbolismo e incluso con las líneas modernistas tanto temáticas como formales.

El ultraísmo también era un indagador de las sustancias; el mismo Borges citado en (Osorio, 1998) diría que sus premisas tan fértiles considerarían a las palabras “no como puentes para las ideas, sino como fines en sí” (pág. 75). La difusión de estas nociones vanguardistas fue procurada por el argentino especialmente en su patria y, pese a que los postulados iniciales se prolongaron, con los intentos de innovación y deserción se reconfiguraron en el martinfierrismo, el cual fue el resultante de la mezcla entre la tradición legada desde Europa y el criollismo. *Fervor de Buenos Aires* (1923) podría situarse en este dualismo artístico del autor (Videla, 1994).

Pese a su propia fiebre iconoclasta, este movimiento también se deriva y reafirma con similitudes a sus contemporáneos, extendiéndose y reconfigurándose con los elementos particulares de cada contexto al que visitaba, incluyendo a la mayoría de países de habla hispana, en ellos Colombia, Perú y Ecuador (Padín, 2000).

La estética ultraísta para Borges, expresada en su manifiesto *Anatomía de mi Ultra* (1921), citado en (Osorio, 1998) se dividía en dos: la pasiva de los espejos, en la que el ambiente es el instrumento, y, la activa de los prismas, en la que se abandona el mismo ambiente hacia estadios superiores conceptuales. Ambas direcciones pueden coexistir en un mismo objeto artístico, lo que sugiere que hay un juego entre contradictorios, por lo que muchas veces también las obras de esta escuela harán uso de factores irracionales para sus composiciones. Las dos estéticas se encuentran en búsqueda de la esencia y no de la descripción ya que se desarrollan “volviendo de la emoción a la sensación y de ésta a los agentes que la causaron” (Osorio, 1998, pág. 83).

Tanto el prisma como el espejo borgianos serán elementos simbólicos e índices para la apreciación de sus obras y las de esta escuela en general. El espejo resultaría la representación de lo que es y ha sido mientras que el prisma la idea de sugerimiento constante. Las dos “sustancias” confluyen en lo que Borges llama “la expresión recién redimida del transformismo en la literatura” (Osorio, 1998, pág. 74). Un arte que se adapta, engulle, tiene diversos surgimientos y renace al mismo tiempo.

*Lo suprarreal en las nuevas sensibilidades.*

Se ha reconocido la derivación surrealista desde los contextos de *dadá*, siendo quizás la más próxima a sus primeros postulados radicales expuestos en 1916. Aunque la vanguardia gestada en Zúrich tuvo una vida relativamente corta como movimiento iconoclasta, sus preceptos pervivieron pese a la desconsideración que se le dio a su nombre. Como si se tratara de su proge, el surrealismo es una ramificación del dadaísmo, que gracias a Breton y Freud consagraría sus bases diferenciadoras.

El impulso primario surrealista era la descripción del a menudo absurdo subconsciente a través de algunas técnicas y motivos heredados de otras escuelas (de cierta forma se podría decir que adjuntaron nuevos significados al irracional dadaísta). Sus artistas aspiraban una transformación vital y de las condiciones del ser humano a través de la liberación absoluta de su espíritu. Este movimiento intentó expresar las búsquedas interiores y exteriores de las cuestiones esenciales como el amor, lo erótico, la libertad, en sublimaciones oníricas, cósmicas, trascendentes y hasta metafísicas que perseguían la creación de realidades superiores (Videla, 1994).

Sobre el asentamiento de vanguardia en Latinoamérica, (Schwartz, 1991) explica que si bien hubo contacto con el contexto europeo, las contribuciones hacia occidente por parte de latinoamericanos fue algo limitada. Las influencias surrealistas fueron en la gran mayoría producidas por las visitas de los artistas extranjeros como en el caso de Robert Densos en Cuba, el cual tuvo contacto con Alejo Carpentier y Miguel A. Asturias; también de Henri Michaux como invitado en Ecuador, el caso de Benjamín Péret en Brasil, Anonin Artaud en México (reconocido por Breton como el lugar de mayor explosión de la vanguardia suprarrealista en el contexto referido). También el autor menciona la vinculación que tuvo el pintor y poeta peruano César Moro con la escuela europea en su llegada a París en 1925, siendo uno de los pocos que tuvo de primera mano el acercamiento a las cosmovisiones superrealistas.

Después de que André Breton afirmara que la tierra mexicana era el territorio surrealista por antonomasia, el bilbaíno poeta y ensayista Juan Larrea ratificaría extendiendo la misma declaración del francés a todo el continente hispanoamericano al definir “la esencia transhistórica de América Latina como surrealidad” (Ferdinán, 2002, pág. 73). También hubo opiniones e inclusive proclamas formales contrarias al movimiento aludiendo a su incapacidad de adaptarse al contexto de Latinoamérica por tener una índole acrítica, retrasada y hasta anárquica, pese a sus intentos de vincularse con políticas izquierdistas (Ferdinán, 2002). Como ejemplo está Vallejo citado por (Osorio, 1998) y su *Autopsia del Superrealismo* (1930) en la que afirma el propio deceso de esta vanguardia y criticando su falta de vinculación social y de propuestas constructivas (pese a

que la poesía del peruano es la conjunción sintética de muchos planteamientos de las *avant garde*, incluso dadaístas y surrealistas).

Muchas de las estéticas particulares en este contexto, siempre en búsqueda de nuevas sensibilidades y rupturas con los ejes tradicionales (a los que las mismas vanguardias tendían), sostenían intensamente su originalidad apartándose de sus influencias. Pese a eso, la innovación no necesariamente era el equivalente a desvinculación total. Por ejemplo el caso del estridentista Manuel Maples Arce, citado por (Ferrada, 2007), quien, a la par de rechazar a las demás escuelas de la época, propone hacer una extracción de cada una de ellas para sus propias configuraciones. Lo mismo sucedió (aunque sin pretenderlo) con otros como el ya mencionado Vallejo o Pablo Neruda con su *Tentativa del hombre infinito* (1925), este último defendido al extremo como no vinculado con el surrealismo de inicios (Alazraki, 1972).

El surrealismo en general también será una vanguardia sincrética que toma elementos de todas partes (de sus congéneres, lo freudiano y, en el caso del contexto latinoamericano, también sus singulares patrones) y los eleva a yuxtaposiciones entre lo real y lo onírico. Tendrá temáticas ocultistas, visiones alucinadas y sobrenaturales, algunos estímulos románticos como los viajes imaginarios y la búsqueda de infinitos hacia realidades e irrealidades absolutas. Combinando absurdos, esta vanguardia cruza sus propios límites artísticos hacia el hallazgo de mundos maravillosos, proféticos y misteriosos (Alazraki, 1972).

### ***El dadaísmo en la lírica latinoamericana.***

*Las vanguardias no tuvieron la naturaleza compacta de un cristal de roca, ni formaron un sistema coherente en el cual cada etapa refleja la estructura uniforme del conjunto. Las vanguardias se deben contemplar en el flujo del tiempo como el vector de una parábola que atraviesa puntos o momentos distintos.* (Schwartz, 1991, pág. 15)

La agresiva retórica de la vanguardia literaria, y en general de la artística, con sus intentos de promoción de nuevas estéticas nunca deslinda sus ramificaciones, jugando estas de alguna forma a entrecruzarse, ocultarse y separarse constantemente en caminos múltiples de direcciones similares lo mismo que diferentes.

Tal como se pudo constatar en los apartados anteriores, *dadá*, pese a su prematura extinción como escuela, es un ente observador, condición y condicionante de las diferentes corrientes y posturas vanguardistas. Ninguna cosa de lo que se ha hecho el arte (y en todas las cosas en general) posterior a su apareamiento, deja de merecer su aporte significativo aunque prevalezcan las opiniones contrarias.

El antagonismo radical frente a los órdenes establecidos expresado por el dadaísmo es perceptible en los autores de la vanguardia latinoamericana, no en un sentido formal ya que no existió un grupo dadaísta ni nadie que se reconociera con ese nombre, sino más bien de la manera en que algunos configuraron sus obras mediante accionares particulares afines a la corriente referida. Aunque la mayor fuerza expansiva en el continente se le atribuye a los *ismos* ya referidos, el surrealismo (justa derivación de *dadá*) sería el que tuviera la mayor difusión hasta momentos posteriores (Videla, 1994).

El vanguardismo latinoamericano no es un “injerto artificial” (Videla, 1994, pág. 24) del europeo, sin embargo, pese a que encontró sus múltiples estados de madurez, no es posible desvincularlo de sus influencias. El dadaísmo en este contexto necesariamente se fusionará al marco de los procesos sociales, culturales y políticos condicionantes hacia las creaciones independientes con sus propias personalidades artísticas y su regionalismo. Aunque no lleva su nombre de pila, sus fascetas se pueden percibir dispersas en las distintas expresiones.

Para argumentar esto último es clave el ensayo crítico en el que (Ayala, 2013) establece una relación entre la gran obra vallejana *Trilce* y su autor con los elementos y actitudes dadaístas. *Vallejo y el dadaísmo: la Vanguardia y la guerra contra la interpretación*, publicado en la Revista Surco Sur, es una insinuación directa de que las formas, motivos y cosmovisiones de las primeras vanguardias, pervivían en los escenarios latinoamericanos. Según este crítico, al poeta peruano no se lo puede encasillar a ninguno de los ismos que se acomodan a sus contemporáneos pese a que la misma poética vallejana se identifica con muchas de las técnicas y motivos utilizados por las demás escuelas.

Grew Dawes citado por (Ayala, 2013) afirma que el peruano sería el vanguardista latinoamericano por excelencia refiriendo a su tajante y constante cuestionamiento de los discursos artísticos y criticando también de forma muy severa a sus mismos contemporáneos vanguardistas. La visión poética de Vallejo estaba en contra de cualquier tradicionalidad opresora y limitante, lo que resultaba en su propia visión rupturista, la cual podría vincularse al dadaísmo.

Los dadaístas de inicios “aparentemente” expresaban una falta de seriedad junto con ludicidad y despreocupación en sus obras y actitudes artísticas. Esa condición no encajaría en nada con el peruano, completamente comprometido socialmente y profundamente identificado con el dolor de los demás en una sensibilidad única, aunque el mismo demostraría su afinidad al movimiento europeo afirmando que representaba todas las inquietudes del ser humano (Oviedo, 1997).

Para muchos es el poemario *Trilce* (1922) la obra más extravagante de las literaturas hispanoamericanas, en la que el afán experimentador de su autor es expresado con rupturas

conscientes (en casos talvez también inconscientes) de los sistemas fundamentales lingüísticos. Aunque el *yo lírico* vallejiano en ningún sentido tiene connotación deliberada, el mismo nombre con el que bautiza su obra tiene un carácter semi-dadaísta que en un inicio debía llamarse “Cráneos de Bronce” para, a través de un manoseo de la palabra “tres”, convertirse casualmente en el título de la obra más enigmática del escritor peruano (Ayala, 2013).

La constante pugna entre “arte comprometido” y “arte puro” conlleva situaciones controversiales con respecto al sentido identitario de las propuestas latinoamericanas vinculadas en mayor medida con un sentir descolonizador y nacionalista. En Vallejo sin embargo se observa una propuesta heterodoxa que no implica renunciar a ninguna de las categorías anteriores para establecer sus imaginarios singulares, coexistiendo cadenciosamente tanto un poeta vanguardista que acople y resignifique las proclamas artísticas de sus contemporáneos y otro que sea un revolucionario más próximo a las ideas izquierdistas, quien encuentra en el indigenismo su mayor virtud. Tal como lo explica José M. Oviedo citado por (Oviedo, 1997), el literato peruano no tendrá ningún temor en mostrarse paradójico al reajustar las realidades a su propio orden.

Ortega citado por (Oviedo, 1997) dirá que *Trilce* es el reflejo del vacío del desamparo, con temáticas en torno a la incompreensión humana y las injusticias que son plasmadas a través de un discurso de la carencia. Sus recursos para la configuración de ese lenguaje se darán a través de la reformularización de las mismas técnicas vanguardistas en la corrupción ortográfica, la prosopopeya de los abstractos, neologismos, metamorfosis de las categorías gramaticales, juego con las paranomasias y calambures, destruyendo y recreando nociones metafísicas, y, en general, apostando constantemente en contra de los convencionalismos (Ayala, 2013).

Ayala atribuye las características dadaístas a los poemas de *Trilce* argumentando que pese a que Vallejo no abandona totalmente el idioma, “(...) aún contando con datos sobre contexto histórico-personal (...) es difícil –por no decir imposible– llegar a una conclusión definitiva sobre el significado intrínseco (...) si es que tiene alguno” (Ayala, 2013, pág. 44).

Como ya se explicó en los apartados anteriores sobre la categoría del absurdo dadaísta, los elementos irracionales no necesariamente equivalen al hermetismo aunque tampoco se pueden avalar únicamente con respecto a la intención comunicativa del autor, siendo esta la proveedora de algunos significados mas no de todos. Sin embargo Vallejo hace una privatización al lector con una posible intención de irritarlo en su empeño interpretativo acercando también a la idea ya mencionada de los múltiples caminos hermenéuticos que puede procurar el sinsentido dadaísta. Sobre esto también (Ayala, 2013) acotará:

*La ruptura con los modelos tradicionales de interpretación (y expresión) pone al dadaísmo y a Vallejo —así como a otros movimientos de vanguardia— en el contexto de lo absurdo.*

*(...) tanto el dadaísmo como Vallejo crean —más el primero que el segundo— obras que retan los preceptos lógicos de la interpretación e incluso del significado, obteniendo el mismo resultado de ruptura y quiebra. (pág. 45)*

Las diferencias necesarias entre Vallejo y los dadaístas son establecidas en sus concepciones ideológicas presentadas en direcciones contrarias ya que el poeta manifestaba con todo su ser las visiones del sufrimiento del mundo y su gente que en ningún plano se podrían comparar con las posturas nihilistas del movimiento europeo, aunque ambas son respuestas hacia situaciones culturales, sociales y morales similares, que en el peruano son anexadas al contexto propio. Pese a eso, y contradictoriamente, su actitud anti-vanguardista de radicalidad total lo convertía en un vanguardista muy cercano a los gestados en Zúrich (Ayala, 2013).

Muchos autores y críticos latinoamericanos diferían de los criterios artísticos europeos de vanguardia por su inadaptabilidad al contexto continental. Aunque rescataban puntuales características en cuanto a técnicas y motivos, también los censuraban. Por ejemplo, está el caso del ya citado Mariátegui y muchos autores de la vanguardia de América Latina (incluido Hugo Mayo) quienes reprobaron las actitudes nacionalistas totalitarias del Futurismo de Marinetti. Sobre esto, (Mojarro, 2007) acerca de la afinidad del escritor y poeta peruano a la corriente dirá que “apuntó la finalidad renovadora del movimiento, idónea en una literatura demasiado apegada a lo clásico, su bandera revolucionaria y su afán de extenderse por todas las latitudes, pero no le perdonó su adhesión al fascismo” (pág. 1).

También sobre el dadaísmo hubo críticas negativas de carácter importante en el espacio hispanoamericano como la del diplomático y escritor cubano Luis Rodríguez-Embil citado por (Osorio, 1998). En su escrito *El dadaísmo y nuestra época* el autor manifiesta su desacuerdo con el movimiento afirmando que este:

*(...) ganó adeptos casi inmediatamente. (...) lo cual parece acaso más inexplicable, dada la carencia absoluta —y proclamada— de sentido, de objeto, de idea del movimiento mismo. En esta carencia (que constituye paradójicamente, por otra parte, su razón de ser), se halla también su único derecho a reclamar una originalidad cualquiera. (pág. 76)*

Para el mismo, las proclamas y manifiestos parecen carentes de interés aunque, por otro lado, señala también su sorpresa al haberse identificado con la peculiar corriente autores de la talla artística de los franceses Jean Cocteau y Blaise Cendrars, los cuales para el latinoamericano poseían un declarado talento. Afirma de manera rotunda que el absurdo, en general, no puede ser sino solamente motivo de condena o risas, ya que para el mismo “era algo grotesco, vacío, alucinante tal vez un segundo, como una fantasmagoría demente, y, en seguida, cansado. Nada, en efecto” (pág. 77).

En definitiva, se puede apreciar que en el contexto de América Latina siempre podrán existir opiniones encontradas tanto a favor como en oposición. Pese a aquello, los remanentes del dadaísmo visualizados en Vallejo permiten considerar las influencias que en Ecuador, a través de Hugo Mayo, puedan estar presentes.

### **Poesía de vanguardia ecuatoriana.**

La poesía ecuatoriana comprendida aproximadamente entre los años 1918 – 1934 no escapó a la incertidumbre caracterizada por las corrientes de vanguardia establecidas en América Latina. Si bien no llega a producir sus propios proyectos renovadores en el sentido de gestar movimientos nacionales, fue favorecida en compensación por un intenso importe e intercambio de nociones sobre el quehacer artístico adecuado a la época. Debido al cosmopolitismo particular de las artes del siglo XX, Ecuador fue un contexto en el que confluyeron tanto pensamientos continentales locales como extranjeros, dando lugar a firmas incuestionables de amplia relevancia (Schwartz, 1991). Sin embargo, tal como afirma Humberto E. Robles citado en (Polit, 2001), en el espacio ecuatoriano más bien existieron nociones de vanguardia visualizadas en las actitudes de sus partidarios.

Tal como sucedía en los demás espacios latinoamericanos, el país de la mitad del mundo se enfrentaba también a un bagaje de situaciones políticas, sociales, económicas y culturales (a las que se le sumaban los conflictos internacionales) que condicionaban las producciones artísticas. Por ejemplo, los hechos históricos como los acontecimientos del 15 de noviembre de 1922, la Revolución Juliana de 1925 o la conformación del Partido Socialista Ecuatoriano en 1926, entregan índices para la comprensión acerca de la agitación social en la que se encontraba el país en los momentos de producción de los autores de vanguardia y también de la razón por la que muchos eran afines a las ideas izquierdistas.

El *avant garde* ecuatoriana tiende a ser tardía respecto a las fluctuaciones de los contextos europeos, teniendo una mayor explosión al rededor de los años 30 con figuras como, Gallegos Lara, Pareja Diezcanseco, Aguilera Malta, Ángel F. Rojas, Adalberto Ortiz, Jorge Icaza, Dávila Andrade, Pablo Palacio, quienes tuvieron propuestas inclinadas al regionalismo, realismo e identidad social, exepctuando los dos últimos los cuales tuvieron mayor experimentación en cuanto a temáticas, por lo mismo que fueron fuertemente criticados e incluso rechazados.

En la temporalidad de las primeras escuelas *avant garde* las personalidades de Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, Miguel Ángel Zambrano, Alfredo Gangotena, Miguel Ángel León, Aurora Estrada y por supuesto Hugo Mayo, entre otros, serán los pilares fundamentales de conexión con las tendencias de la época, todos caracterizándose en sus obras artísticas por la fusión

entre las localidades y universalidades y serán, a decir de Rodrigo Pesántez Rodas citado en (Mayo, Poemas de Hugo Mayo, 1976), aquellos que torcerían el cuello al cisne de engañoso plumaje.

(Carrera, 1967) afirmará que: “desde el primer cuarto de siglo XX la poesía hispanoamericana intenta marchar sola, con sus propios medios, y descifrar los enigmas eternos sirviéndose de sus propios instrumentos intelectuales” (pág. 26). La poética de este autor, al igual que las de sus contemporáneos compatriotas, en especial las de Escudero, Mayo y Gangotena, trasciende entre lo autóctono y local rompiendo las fronteras. Todos estos con notorias influencias externas a las que procuran sus huellas nacionales y latinoamericanas. El entusiasmo iconoclasta propio de las primeras vanguardias se contagió en el contexto ecuatoriano a través de los nombres mencionados.

### **Proyección de la poesía mayana.**

Según (Rodríguez, 1933), el poeta ecuatoriano Hugo Mayo, sin adscribirse a ningún *ismo* formal de los que se presentaban en América Latina y los contextos europeos, creaba con su propio espíritu vanguardista. Es para este autor el único formidable artista, con su espeño y persistencia extraordinarios, en su marginalidad, quien nunca renunció a su singular apuesta por la libertad total en su quehacer poético. El poeta manabita siempre proclamó su particular iconoclastia; por ejemplo, en su poema *Me identifico* encontrado en *Poemas de Hugo Mayo* (1976) refiere expresamente su espíritu inquieto e innovador: “**Mi rebeldía, como mi mar, la doy en tumbos / Mis primigenios: un bosque y un océano / Así la engendración de savias y aguasal, / a no dudar, he sido, soy y sigo siendo**”. Sería un autor diferente, ese a quien llamarían “**verdugo del verso**”, un artista distinto que, a su propia manera, tal como lo refiere en uno de sus poemas: vadearía lo imposible.

Mayo fue un dueño de lo ecléctico y no daba razón ni cuentas a nadie para justificarse. En su poesía convergen perfectamente su vitalidad innovadora-renovadora constante y su ecuatorianismo. Sus excentricidades necesarias exploran desde ciertos resagos modernistas en cuanto a ritmo y musicalidad, pasando por el nativismo y regionalismo, hasta las neoesuelas entre ellas: futurismo, ultraísmo, surrealismo y dadaísmo (Rodríguez, 1933).

El manabita Miguel Augusto Egas, nacido en 1898, se encontró en su temprana etapa escritural con el postmodernismo, del cual no abusaría demasiado, sino que, tal como afirma Rodrigo Pesantez Rodas citado en (Mayo, Poemas de Hugo Mayo, 1976), preferiría “ensayar nuevos vuelos, solitario, pero convencido de que sólo destruyendo con amor se dignifica el arma y el combate” (pág. 12). Se inclinó desde temprana edad al cultivo de la literatura, se da a conocer hacia 1918 y en pocos años, después de publicar en algunas revistas sus primerizos poemas, se

convierte en una firma conocida en las letras tanto ecuatorianas como extranjeras. Pese a que tuvo muchas críticas negativas, fue uno de los autores preferidos de la juventud escritural del país, la cual tomó como modelo de nuevas creaciones. Contemporáneo exacto del modernista Medardo Ángel Silva, el poeta de Manta, marcaría su ruptura con las formas tradicionales tan aclamadas en aquel entonces, siendo un profeta no respetado en su propia tierra. (Pesantez, 1976).

La fiebre de vanguardia y los vientos de nuevo siglo que trastocaron Europa y todo el mundo contagiaron también al contexto ecuatoriano y la expedición vanguardista de Mayo se desarrollaría vertiginosamente con la idea de la libertad absoluta inherente. Aquellos poemas de noveles formas, histéricos, desasosegados y angustiados del imaginario mayano son densidades de un lirismo especial que convierten al manabita en uno de los más grandiosos artistas de este escenario (Rodríguez, 1933).

Mayo fue cosmopolita y tuvo un afán espectacular de expansión artística. Halló contacto con algunos de los más importantes difusores y artistas de la época como Huidobro, Mariátegui, Eluard, Borges, A. Hidalgo y muchos otros representantes de diversos movimientos a través de sus esfuerzos de integración vanguardista. Sin embargo, como sucede con muchos hacedores de la innovación, fue aislado, duramente criticado y hasta afectado por conspiraciones en su contra, razones por las que su obra, en Ecuador, permaneció dispersa, publicada muchos años más tarde y casi en el olvido. Tuvo también colaboración con muchas revistas de selección expresa de vanguardia como las españolas *Grecia*, *Cervantes*, *Creación*. Fue el fundador de *Singulus*, *Motocicleta*, en las que apostó completamente por la transformación de la cultura hegemónica y persiguió con esfuerzo y ardiente sensación de juventud el ideal de otro renacimiento para el espíritu del arte por medio de la poesía (Serrano, 2005).

El ambiente de modernismo retrasado que se vivía en el país en la época en la que el autor en cuestión emergía con su arte fue una encrucijada expresamente difícil; Mayo realiza su empresa de alguna forma bajo la sombra de Medardo Ángel Silva, el gran modernista ecuatoriano, quien para ese entonces encuentra el clímax artístico y amplia aprobación por la crítica. Sin duda el terreno por el que el manteño intentaba caminar únicamente le procuraría la soledad en su propia tierra. Pese a eso, como preferencia, optó por su marginalidad sin dejar de allegarse a los grandes renovadores de otros países, es así que emprende su hazaña más arriesgada al crear la espléndida revista “Motocicleta” en la que colaboraron figuras alto rango como Apollinaire, Neruda, Vallejo, Gerardo Diego, Marinetti, Cocteau, los ya mencionados Huidobro y Eluard, entre otros, quienes, por medio de esta, sellaron pactos vanguardistas y universalistas (Pesantez, 1976).

La difusión de la poesía mayana fue sido injustamente violentada. Algunos de los títulos a los que se puede acceder con facilidad en el presente son los realizados por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en su mayoría antologías, como *El regreso* (1973), *Poemas de Hugo Mayo* (1976), *El*

*Zaguán de Aluminio* (1982) y *Chamarasca* (1984), y, pese al esfuerzo de muchos autores quienes intentan todavía rescatar su obra del olvido, el imaginario del poeta manabita tiene latentes muchas sorpresas.

### ***La obra mayana y Dadá.***

El único manifiesto dadaísta en el espacio ecuatoriano fue adjudicado por el guayaquileño José Antonio Falconí Villagómez en 1921 y representó también un contacto introductorio con la vanguardias europea y un convenio entre Mayo y *dadá*.

Falconí escribirá:

*Y tú, Poeta, sé la antena / que recoja las vibraciones del Cosmos / espectacular y polifónico (...) Y sé también un poco enciclopédico / y otro poco cosmopolita, / para hablar el universal lenguaje (...) arroja tus dados al aire, / Poeta dadaísta, / sin que te importe el prójimo una higa / pues asistes a tu propio espectáculo / sin cobrar tarifa.*  
(Villagómez, 2017)

Lo más probable es que Mayo, tras una proclama como esa, reafirmara sus cosmovisiones ya rupturistas y encontradas en su poética a través de su atmósfera irreverente, comulgando los *ismos*, y, a fin de cuentas, destruyendo y restituyendo al mismo lenguaje.

La poesía de Mayo circuló siempre de manera fragmentaria, como si el mismo espíritu de la casualidad dadaísta hubiera fraguado para que en su totalidad fuera tan confusa. Pese a los intentos de ordenar cronológicamente los poemas de este autor por parte de algunos críticos como Jackelin Verdugo Cárdenas y César Eduardo Carrión, la obra mayana sigue siendo un enigma en cuanto a los momentos específicos de su producción.

(Verdugo, 1995) en su estudio *Tras las huellas vanguardistas de Hugo Mayo* sintetiza tres macro momentos para la poética de este autor: el primero de 1919 a 1933, segundo de 1952 a 1972, y el tercero de 1972 a 1988 (año de su fallecimiento). Sobre el primer momento la autora destacará la presencia de elementos irónicos, humorísticos, la desreferencialidad del lenguaje, antilirismo poético, las imágenes absurdas como tópicos constituyentes del proceso artístico del poeta. En el segundo momento la misma afirmará sobre los elementos nativistas y surrealistas fusionados para la construcción de metáforas americano-ecuatorianas singulares ampliando sus sistemas imaginarios. Para el tercer momento destacará la madurez con la que los motivos presentes en toda su obra como la muerte, la angustia, el desconcierto social, la vida misma, toman facetas más críticas, sin dejar de lado sus propios planteamientos vanguardistas desarrollados a inicios de su incursión literaria.

Sin embargo, la autora hace alusión a la publicación del trabajo mayano más no a su momento exacto de elaboración, por lo cual el vacío presente en la sincronía de su obra es razón suficiente para inferir que no necesariamente el *yo lírico* mayano evolucionó de acuerdo a las fechas de su divulgación. Esto último indicaría la posibilidad de que los elementos del absurdo del dadaísmo tanto en técnicas, como temáticos y en su propia cosmovisión puedan estar presentes a lo largo de toda su obra.

En cuanto al dadaísmo presente en el poeta, (Carrión, 2000) afirma que es engañoso e incluso el mismo crítico a momentos llega a negarlo. El autor dirá: “Más allá del lenguaje, el dadaísmo se consagra en el sentido de sus construcciones, resume y niega las anteriores vanguardias. Mayo es dadaísta en la medida en que practica en la mayor parte de sus escritos esta síntesis” (pág. 44). No obstante, el análisis que realiza requiere imprescindiblemente de una contextualización, inclinación hermenéutica que, como ya se explicó, no abarca completamente la significación de la lírica absurda dadaísta.

#### ***Vanguardia plena de Hugo Mayo (1919-1933).***

El objeto de estudio para esta investigación será facilitado a través de la selección realizada por Jackelin Verdugo Cárdenas y corresponderá al primer momento de las publicaciones de Hugo Mayo (1919-1933) en revistas como: *Singulus*, *Savia*, *Proteo*, *Hélice*, *Philelia*, *Amauta*, *Ocaña Films*, *Protesta*, *Páginas Selectas*, *Ecuador Ilustrado*, en *Cuaderno de Poesía de la Asociación Ecuatoriana de Bellas Artes “Aiere Flamman”*, también en el *Índice de la Nueva Poesía Americana* y la mítica *Motocicleta*, que al encontrarse entre los años más cercanos al pleno contacto con las primeras escuelas de vanguardia, poseerá una notoria influencia.

Miguel Augusto Egas fue uno de los animadores principales de las vanguardias en Ecuador. Su figura es de misterio y toda su obra se confeccionó desde su aislamiento; el arte mayano es una poesía que, en el contexto ecuatoriano, no se supo entender, interpretar ni leer y que fue normalmente subrayada como insolente y falta de criterio, la cual era el reflejo de un ímpetu de guerra al status quo, aquello que estaba obsoleto y anquilosado (Serrano, 2005).

Tal como lo afirma (Verdugo, 1995), la intención experimental, su particular sensibilidad y su rebeldía convertirían a Mayo en “un exiliado de las publicaciones nacionales” (pág. 39). Sin embargo, el inicio del viaje que realiza por medio de la palabra y el pensamiento lo realiza quebrantando las fronteras.

La vanguardia plena de Hugo Mayo tiene un génesis aproximado hacia 1919 partiendo de las nociones novedosas como la idea de ruptura, la libertad y la autonomía del arte, las cuales se desarrollan en procedimientos para su quehacer poético como “la espacialización, la construcción

de imágenes, la fragmentación de la frase, la presencia de lo absurdo, la desreferencialidad, el juego metafórico, la ironía, el antilirismo” (Verdugo, 1995, pág. 41). También esta primera etapa escritural tendrá diferentes momentos que hallen vínculo entre la experimentación y búsqueda vanguardista, el corte nativista y la conciencia social. En su mayoría, al igual que en los posteriores períodos de producción, la retórica mayana se presentará bajo una palabra desgarrada con fortaleza y cotidianidad, mezclada con la vitalidad y una delicada ironía. El poeta será desde su emergimiento como artista un hito que señale uno de los senderos de renovación cultural y estética para la literatura ecuatoriana; el producto de eso será un universo de hallazgos contruidos por una subjetividad diferente, individual y cósmica (Verdugo, 1995).

### **Fundamentación Legal**

Conforme a lo legal, para la validación de los resultados obtenidos, la presente investigación se apoya y fundamenta en los artículos pertinentes a la Constitución de la República del Ecuador 2008, los cuales establecen:

#### **Principios fundamentales**

##### **Art. 3.- Son deberes primordiales del Estado:**

1 Garantizar sin discriminación alguna el efectivo goce de los derechos establecidos en la Constitución y en los instrumentos internacionales, en particular la educación, la salud, la alimentación, la seguridad social y el agua para sus habitantes.

#### **Sección Quinta**

##### **Educación**

**Art. 26.-** La educación es un derecho de las personas a lo largo de su vida y un deber ineludible e inexcusable del Estado. Constituye un área prioritaria de la política pública y de la inversión estatal, garantía de la igualdad e inclusión social y condición indispensable para el buen vivir.

Las personas, las familias y la sociedad tienen el derecho y la responsabilidad de participar en el proceso educativo.

**Art. 27.-** La educación se centrará en el ser humano y garantizará su desarrollo holístico, en el marco del respeto a los derechos humanos, al medio ambiente sustentable y a la democracia; será participativa, obligatoria, intercultural, democrática, incluyente y diversa, de calidad y calidez; impulsará la equidad de género, la justicia, la solidaridad y la paz; estimulará el sentido crítico, el

arte y la cultura física, la iniciativa individual y comunitaria, y el desarrollo de competencias y capacidades para crear y trabajar.

La educación es indispensable para el conocimiento, el ejercicio de los derechos y la construcción de un país soberano, y constituye un eje estratégico para el desarrollo nacional.

**Art. 28.-** La educación responderá al interés público y no estará al servicio de intereses individuales y corporativos. Se garantizará el acceso universal, permanencia, movilidad y egreso sin discriminación alguna y la obligatoriedad en el nivel inicial, básico y bachillerato o su equivalente.

Es derecho de toda persona y comunidad interactuar entre culturas y participar en una sociedad que aprende. El Estado promoverá el diálogo intercultural en sus múltiples dimensiones.

El aprendizaje se desarrollará de forma escolarizada y no escolarizada. La educación pública será universal y laica en todos sus niveles, y gratuita hasta el tercer nivel de educación superior inclusive.

**Art. 29.-** El Estado garantizará la libertad de enseñanza, la libertad de cátedra en la educación superior, y el derecho de las personas de aprender en su propia lengua y ámbito cultural.

Las madres y padres, o sus representantes, tendrán la libertad de escoger para sus hijas e hijos una educación acorde con sus principios, creencias y opciones pedagógicas.

## **TÍTULO VII**

### **Régimen del buen vivir**

#### **Capítulo primero**

##### **Sección Primera. Educación**

**Art. 349.-** El estado garantizará al personal docente, en todos los niveles y modalidades, estabilidad, actualización, formación continua y mejoramiento pedagógico y académico; una remuneración justa, de acuerdo a la profesionalización, desempeño y méritos académicos. La ley regulará la carrera docente y el escalafón; establecerá un sistema nacional de evaluación del desempeño y la política salarial en todos los niveles. Se establecerán políticas de promoción, movilidad y alternancia docente.

**Art. 350.-** El sistema de educación superior tiene como finalidad la formación académica y profesional con visión científica y humanista; la investigación científica y tecnológica; la

innovación, promoción, desarrollo y difusión de los saberes y las culturas; la construcción de soluciones para los problemas del país, en relación con los objetivos del régimen de desarrollo.

La Ley Orgánica de Educación Superior afirmará sobre los fines de la educación en correspondencia con la presente investigación:

**Art. 8.-** Serán fines de la Educación Superior.- La educación superior tendrá los siguientes fines:

- a) Aportar al desarrollo del pensamiento universal, al despliegue de la producción científica y a la promoción de las transferencias e innovaciones tecnológicas.
- b) Fortalecer en las y los estudiantes un espíritu reflexivo orientado al logro de la autonomía personal, en un marco de libertad de pensamiento y de pluralismo ideológico.
- c) Contribuir al conocimiento, preservación y enriquecimiento de los saberes ancestrales y de la cultura nacional.
- f) Fomentar y ejecutar programas de investigación de carácter científico, tecnológico y pedagógico que coadyuven al mejoramiento y protección del ambiente y promuevan el desarrollo sustentable nacional.

### **Definición conceptual de variables**

Las variables establecidas para este trabajo de investigación son: El absurdo dadaísta lírico y la obra poética de vanguardia plena (1919-1933) de Hugo Mayo.

**Variable independiente:** El absurdo dadaísta lírico, se enmarca en las concepciones vanguardistas de las primeras décadas del Siglo XX, teniendo en estas su apogeo en cuanto a producción artística. El sinsentido de este contexto será un elemento temático que configure tanto obras como personalidades en función de las propuestas creativas.

Con sinónimos como irracional, ilógico, sinsentido, contradictorio, paradójico, estúpido, anormal, el absurdo es aquello considerado como la distorsión del equilibrio de la razón (Preckler, 2004). Este también señalará sentidos opuestos a lo establecido como natural o convencional.

En la lírica dadaísta, este fenómeno se presenta como respuesta a los escenarios particulares europeos en cuanto a los conflictos internacionales y la crisis del arte de la época. Será un motivo para la ironía, la parodia y el escándalo propios de esta escuela y se establece como un postulado que intentará transformar las nociones arte-vida. Las tendencias experimentalistas radicales de esta corriente explorarán con su interés rupturista la configuración de nuevos discursos para sus objetos

artísticos. A través del absurdo, la vanguardia del *Dadá* constituirá sus poemas por medio de técnicas como asociación irracional de planos, alteraciones gramaticales y sintácticas, inclusión de elementos azarosos o inconcidentes, etc., en la búsqueda de una obra de arte total (Hernández, 2014).

**Variable dependiente:** La poesía de vanguardia plena (1919-1933) de Hugo Mayo, corresponde a la primera etapa escritural del artista ecuatoriano. En esta el autor se sitúa en completo contacto con la explosión de las nuevas escuelas generadas tanto en Europa como América Latina. En sus textos se pueden apreciar las influencias de los postulados de las diversas corrientes como ultraísmo, futurismo, surrealismo y dadaísmo, al igual que sus marcados regionalismo y ecuatorianismo. El objeto de estudio consistió en la selección procurada por Jackelin Verdugo Cárdenas (1995) y corresponderá a las publicaciones realizadas por el autor en cuestión en el período mencionado por medio de revistas de índole vanguardista como *Singulus*, *Savia*, *Proteo*, *Amauta*, *Índice de la Nueva Poesía Americana*, *Motocicleta*, etc.

### Glosario

**Dadaísmo:** es el movimiento literario-artístico iniciado en Zúrich (1916) por el poeta rumano Tristán Tzara que establece un contraparadigma de libertad total en la expresión artística enjuiciando todos los modelos de expresión convencionales cuestionando los conceptos absurdo-arte-vida.

**Surrealismo:** movimiento artístico surgido en Francia por el apóstata dadaísta André Breton; se inspira y basa en las propuestas teóricas del psicoanálisis freudiano y busca en el objeto artístico el reflejo del subconsciente.

**Futurismo:** movimiento vanguardista fundado en Italia por Filippo Tommaso Marinetti que afirmaba la belleza artística en la velocidad, la tecnología, la guerra y el dinamismo; buscaba la ruptura con la tradición pasadista y la convencionalidad pregonándose con agresivo y febril entusiasmo.

**Ultraísmo:** De marcada influencia futurista en sus inicios, es un movimiento gestado en España que pregona una ruptura con el modernismo rubendariano; fue en mayoría literario y en la poesía se caracterizó por el uso de la metáfora, excreción de elementos considerados inútiles como las frases medianeras, adjetivaciones y nexos, dejar de lado el ornamentalismo y confesionalismo, buscar una poesía plástica y romper con las estructuras ortográficas y sintácticas.

**Cubismo:** corriente artística iniciada en 1907 y encabezada por Pablo Picasso que define una ruptura con los elementos tradicionales, en poesía, su estructura conforma figuras que ejemplifican el objeto artístico, con rima opcional y carencia de métrica.

**Creacionismo:** movimiento poético de vanguardia cuyo mayor exponente es el chileno Vicente Huidobro, se caracterizó por establecer que los elementos y la estructura del poema debían valorarse según su capacidad de sugestión; los objetos artísticos de esta corriente debían enfatizar caracteres visuales con usos tipográficos, también evita lo anecdótico y descriptivo, y entiende al poeta como un dios creador.

**Modernismo:** movimiento literario especialmente explorado en poesía y caracterizado por una rebeldía creativa mostrada en la renovación estética del lenguaje y la métrica; era de impulsos refinados, narcisistas, evacionistas, en favor de un rechazo a la sociedad aburguesada.

**Vanguardismo:** el término refiere a las tendencias innovadoras y experimentales producidos en Europa en las primeras décadas del siglo XX; caracterizados por una búsqueda de libertad expresiva, fueron polémicos en el arte, la filosofía, la política y la cultura en general.

**Lírica:** sinónimo de poesía; es un género literario que tiene como forma de arte principal al poema en todas sus manifestaciones y caracterizado por la expresión de sentimientos y emociones.

**Retórica:** disciplina que estudia la forma y las propiedades del discurso; en poesía observa la métrica, rima y musicalidad.

**Literatura:** Arte de la expresión en la escritura o el habla y la creación de composiciones en prosa o verso.

**Arte:** expresión plasmada de diferentes formas; es entendida como cualquier actividad u objeto propuestos con finalidades estética y comunicativa.

**Absurdo:** contrario a la lógica o a la razón, de difícil comprensión, irracional, sinsentido.

**Hermenéutica:** arte de interpretar textos sagrados; procedimientos que permiten la interpretación.

**Análisis:** examen a detalle de un objeto con la finalidad de comprender y conocer sus cualidades para elaborar conclusiones.

**Paradoja:** refiere la utilización de nociones o conceptos contradictorios entre sí que poseen valores significativos de acuerdo a distintos niveles de abstracción.

**Eclecticismo:** cualidad de ecléctico; trata de conciliar o reunir distintos valores, nociones y tendencias de diferentes sistemas.

**Sincretismo:** conjuga y armoniza diferentes pensamientos o conceptos opuestos.

**Discurso:** forma expresiva, comunicativa e informativa que manifiesta pensamientos, razonamientos, deseos o sentimientos.

**Iconoclasta:** que obvia las normas, tradiciones y valores convencionales y busca nuevas propuestas.

**Deconstrucción:** tendencia filosófica propuesta por Jacques Derridá que critica y analiza las palabras y conceptualidades proponiendo la nulidad en la estabilidad cuando se refiere a la interpretación; entiende que la significación de un texto es el resultado de la diferencia con las palabras empleadas para representarlo.

**Filosofía:** Ciencia que reflexiona el pensamiento a lo largo de las etapas del ser humano; es la cavilación sobre las esencias, propiedades, causas y efectos de las cosas, los individuos, colectivos y el universo.

**Nihilismo:** escepticismo absoluto fundamentado en la negación de principios morales, religiosos, políticos, sociales o culturales, que se sostiene en la desvalorización de la existencia y el conocimiento.

## **CAPÍTULO III**

### **Metodología**

#### **Diseño la investigación**

##### **Enfoque de la investigación.**

El presente proyecto se designa en el paradigma de enfoque cualitativo apoyándose y sustentándose en la observación bibliográfica-documental. Al respecto (Hernández R. F., 2010) afirma que este modelo utilizará una recolección de datos sin ninguna medición numérica para la interpretación a partir de las preguntas directrices.

La metodología cualitativa permite realizar la hermenéutica de la información recopilada de artículos científicos, libros y documentos web para el estudio pertinente.

##### **Nivel de la investigación.**

Al establecerse la modalidad respectiva, se realizan revisiones profundas, rigurosas y sistematizadas del material de conocimientos teóricos para el sustento de las premisas desarrolladas en la investigación por lo cual tiene carácter descriptivo-explicativo. De acuerdo a esto, (Palella, 2010) también dice que este tipo de estudio tiene el propósito de conocer, profundizar, ampliar y deducir distintos criterios y propuestas teóricas sobre un asunto determinado con base en documentación diversa.

##### **Tipo de investigación.**

Como ya se mencionó, la investigación se desarrolla por medio de la revisión de documentación tanto bibliográfica como netgráfica; el análisis que compete al período de producción de vanguardia plena (1919-1933) de Hugo Mayo, textos de tipo poético, se concreta con el objetivo de percibir la influencia del dadaísmo así como la categorización de un absurdo

característico. Para esto han sido examinados documentos de diferente tipología con el afán de la resolución del problema de esta investigación.

Al estar en el nivel descriptivo-explicativa, la investigación pretende recopilar información sobre las situaciones y actitudes del quehacer artístico de la época inicial vanguardista para contrastar las diferentes propuestas. Acerca de esto (Hernández R. F., 2010) dirá:

*Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis. (...) pretenden medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren (...).* (pág. 80)

También, el fenómeno de lo absurdo en la lírica dadaísta requiere de una caracterización y categorización para relacionarse con el imaginario poético de Hugo Mayo, de tal forma que se hace una explicación previa del fenómeno para su análisis en el objeto de estudio. Al respecto (Hernández R. F., 2010), también dirá:

*Con la finalidad de identificar relaciones entre temas, debemos desarrollar interpretaciones de los mismos, los cuales emergen de manera consistente con respecto a los esquemas iniciales de categorización y las unidades. Es una labor de encontrar sentido y significado a las relaciones entre temas y podemos apoyarnos en diversas herramientas para visualizar tales relaciones.* (pág. 464)

Las variables de la investigación entonces, en su problema, tienen aptitud para desarrollarse a través de la conceptualización y teorización que se procure en cuanto a las relaciones que existan entre las mismas.

### **Población y muestra**

Para (Ferreyra, 2014), las unidades de análisis representan un universo total que en la investigación se circunscriben como miembros de un colectivo particular. Sin embargo, el término hace alusión a un conjunto de individuos, de modo que se refiere al conjunto de los casos que concuerdan con una serie de especificaciones.

En cuanto a la muestra, esta es “un subgrupo de la población de interés sobre el cual se recolectarán datos, y que tiene que definirse o delimitarse de antemano con precisión, éste deberá ser representativo de dicha población” (Hernández R. F., 2010, pág. 173)

Para esta investigación no se ha realizado ninguna selección de acuerdo a muestra o población debido a que los datos de esa tipología no son requeridos.

## Matriz de operacionalización de variables

	VARIABLES	DIMENSIONES	INDICADORES
INDEPENDIENTE	<p><b>ABSURDO DADAÍSTA LÍRICO</b></p> <p>Tendencia experimentalista radical que explorará con su interés rupturista la configuración de nuevos discursos para los objetos artísticos a través del sinsentido.</p>	<p>1. APROXIMACIONES AL ABSURDO</p> <p>2. ANTECEDENTES DEL ABSURDO DE VANGUARDIA</p> <p>3. DADAÍSMO</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lo absurdo</li> <li>• Contextos absurdos</li> <li>• Simbolismo y Modernismo</li> <li>• Rupturas vanguardistas</li> <li>• La Primera Guerra Mundial</li> <li>• Dadaísmo en Europa</li> <li>• Elementos de la obra dadaísta</li> <li>• La categoría literaria: Absurdo dadá en poesía</li> </ul>
DEPENDIENTE	<p><b>EL PERÍODO DE VANGUARDIA PLENA (1919-1933) DE HUGO MAYO</b></p> <p>Corresponde a la primera etapa escritural del artista ecuatoriano en la que el autor se sitúa en pleno contacto con la explosión de las tendencias vanguardistas</p>	<p>4. VANGUARDIA LATINOAMERICANA</p> <p>5. POESÍA DE VANGUARDIA ECUATORIANA</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ultraísmo, Surrealismo y Creacionismo latinoamericanos.</li> <li>• Dadaísmo en la lírica latinoamericana.</li> <li>• Grandes representantes y contemporáneos de Hugo Mayo.</li> <li>• Proyección de la poesía mayana</li> </ul>

generadas tanto en Europa como América Latina.		
--	--	--

### **Técnicas documentales**

Para la investigación “*Elementos del absurdo dadaísta lírico en el período de vanguardia plena (1919-19133) de Hugo Mayo*”, encajada en un paradigma cualitativo, con una modalidad de estudio bibliográfica-documental y de tipo descriptivo-explicativo, se han tomado como técnicas de recepción e indagación documental a la Lectura Científica y el Subrayado.

Sobre la definición de técnica, (Rojas, 2011) explicará que “es un procedimiento típico, validado por la práctica, orientado generalmente (...) a obtener y transformar información útil para la solución de problemas de conocimiento en las disciplinas científicas. Toda técnica prevé el uso de un instrumento de aplicación” (pág. 278). Las técnicas mencionadas servirán para la aproximación, procesamiento y recuperación de la información contenida en los documentos concernientes al desarrollo de este proyecto.

### **Técnicas de procesamiento y análisis de resultados**

Dentro de una investigación, las técnicas de procesamiento de información contribuyen al proceso de obtención de resultados para su posterior análisis con miras al cumplimiento de los objetivos. Según Kerlinger citado por (Ávila, 2006, pág.5) el análisis de los datos es el antecedente a la actividad hermenéutica. La interpretación será realizada según los resultados particulares de la investigación. El procedimiento consiste en la deducción y la inferencia acerca de las relaciones encontradas entre las variables del estudio para poder concluir y recomendar.

En cuanto al estudio de la categoría del absurdo dadaísta lírico en la poesía de vanguardia plena de Hugo Mayo, mediante la teorización, contextualización y conceptualización se han podido proyectar algunos caminos hermenéuticos para la cualidad estudiada mencionados en el apartado “Absurdo dadá y Hermenéutica”. El procedimiento para el cumplimiento de los objetivos del estudio consiste en la indentificación de los elementos de interés para posteriormente realizar el contraste con la información teórica y concluir con la interpretación. De modo que serán fundamentales los planteamientos de lectura propuestos por Jesús Portillo Fernández en cuanto a la contextualización y descontextualización del aburdo. Por otro lado, Jacques Derrida en la noción de deconstrucción; Roland Barthes y la idea de la significación completa para la obra artística a través del receptor y Paul Ricoeur con su propuesta de libertad interpretativa para el texto. Todas las direcciones coadyuvarán para complementar entre sí los diferentes caminos hermenéuticos.

## CAPÍTULO IV

### Análisis e interpretación de resultados

#### Presentación y análisis de resultados

De la atenta lectura de los poemas correspondientes al período de vanguardia plena (1919-1933) de Hugo Mayo y, de acuerdo con los objetivos de esta investigación, se han podido identificar los siguientes elementos artísticos correspondientes a la categoría literaria del absurdo dadaísta lírico, los cuales, a través de los caminos hermenéuticos referidos con anterioridad, han sido objeto de interpretación.

Los poemas han sido transcritos en lo posible de manera fiel a la publicación de Jacqueline Verdugo Cárdenas, pese a que las variantes tipográficas condicionan la apreciación de los poemas.

#### 1.- Oración por la muerte de Medardo Ángel Silva (1919) (citado en Verdugo, 1995)

##### ORACION POR LA MUERTE DE MEDARDO ANGEL SILVA.

Ahora  
el romboide de tu vida  
en el lago de la muerte

Las paralelas de tu camino  
se ahogó en el triángulo  
de amor

Ya tu palabra rimada  
en un cuadrado de poesía

Dormías circunferencia  
azabache

en el poliedro del absurdo

Y tu pirámide  
cayó en 21 pedazos  
en 21 después para siempre

Sangre la tuya  
en la copa de un octaedro  
la roba Monseñor Satán  
Baudelaire te espera  
con un pentágono  
de **Fleurs do Mal**

Tus quevedos enfocan  
desde un camión acutángulo  
un 32 recortado

Y a mis siete Avemarías  
en un rectángulo en cruz  
para que te liberes del infierno

También  
por las cotangentes  
que te abandonaron  
Por los cuerpos volumétricos  
a tu memoria  
Amén

De este poema (Carrión, 2000) afirma que se trata de un corte cubista-futurista por la terminología utilizada tanto tecnológica como científica para las imágenes que se expresan. Con una temática irónica a modo de plegaria, el poema consta con varios recursos de tipo vanguardista, mas no totalmente dadaístas, siendo estos últimos identificables al estar la mayoría sujetos a un condicionante azaroso o casual junto con dosificaciones de irracionales.

Sin embargo, elementos que se aproximan a *dadá* son los conceptos numéricos de algunos versos, los cuales sugieren uno, diversos o ningún sentido.

Ya mis **siete** avemarías  
en un rectángulo en cruz  
para que te liberes del infierno

Simbólicamente un tipo numérico equivaldría a un concepto absoluto, de lo cual se infiere que se trata de una abstracción que representa una magnitud esencial. Si bien en el verso se designa una cantidad exacta, el sentido comunicativo del poeta es relativo. Contextualizando el número con el aspecto religioso que alude, no existe alguna especificidad para la cifra de avemarías. Podría referirse en otro sentido a los días semanales como si hablara de una letanía diaria, también al aspecto sagrado del número en la terminología bíblica, o podría ser netamente un factor casual.

En otra estrofa escribe ya no en palabras sino en signos numéricos la referencia a las partes de una pirámide. El objeto en pedazos podría sugerir el desmoronamiento de las escuelas pasadistas:

Y tu pirámide  
cayó en **21** pedazos  
en **21** después para siempre

Al mismo tiempo también puede expresar la idea de una multipartición infinita en la que la misma pirámide (un concepto que alude a la estructura, o el sistema de algo) se transforme o extienda en ramificaciones. La idea del infinito tiene también cercanía con el condicionante absurdo.

En otro verso se tiene:

Tus quevedos enfocan  
desde un camón acutángulo  
un **32** recortado

Si bien el poeta alude al personaje-autor romántico en esta estrofa y refiere a la cosmovisión clacisista de la perspectiva poética, la imagen que utiliza con el número treinta y dos podría tener (al igual que los números en los otros versos referidos) múltiples significados a la vez que ninguno, ya que está también la posibilidad de que sea proyectado desde lo arbitrario y eso lo

hace resignificarse. Por ejemplo, también el número recortado puede explicar la destrucción del canon o al mismo tiempo ser una imagen dadaísta-cubista que da la idea de un collage.

Al ser factores, los elementos numéricos que se utilizan para este poema pueden ser tomados como absolutos, los cuales tienden a abstraerse, encontrándose a la par en la secuencia dadaísta hacia el irracional total.

## 2.- Nocturno celeste (1921) (Singulus)

### Nocturno Celeste

TRES

es-  
tre-  
llas

como broches de camisa

En el Océano de Aire  
una Gran O baña medio cuerpo  
dibujando un paréntesis  
huérfano

Ancianos que han lanzado  
sus  
bar-  
bas  
al vacío

como jeroglíficos pretéritos

Desde los Laboratorios desconocidos  
ruedan disolventes  
dejando negra la placa

El poema resalta por sus cualidades cubistas, visibles en la forma de estructurar los versos, los cuales dejan a la percepción una suerte de imagen angulosa.

Respecto al dadaísmo, en el inicio de la primera estrofa y en la última se puede apreciar, en cuanto a forma, un rasgo tipográfico:

**TRES**

es-

tre-

llas

La estrofa final:

Desde los **L**aboratorios desconocidos

ruedan disolventes

dejando negra la placa

Si bien estas características parecieran de poca relevancia para el poema, su importancia se argumenta con el hecho de que la obra de carácter dadaísta, al eclecticizar diferentes códigos, permite la apreciación de estos en cada elemento conformante del objeto artístico. Esto último permite rescatar el instinto *dadá* subyacente en la creación del poema: sin aparente motivo, en las estrofas se utiliza un factor, también visual, que al poema continúa caracterizando a través de un sinsentido en el manejo de los recursos de la apariencia estética.

### **3.- Bujía Polar (1921) (Singulus)**

## **Bujía Polar**

Palúdicas

las rosas polares viudas

Llega el ritmo Ngaljakh-muizi

Paraselene

la moneda oro en el espejo

Nace la congelación del Silencio

Las Focas tienen su

DANZODROMO.

Este poema encontrará en su confección técnicas dadaístas como la ausencia simulada de patrones de sentido y de una especie de montajes ambiguos. Si bien es notorio un posible sentido futurista con los términos “bujía” y “danzódromo” haciendo eje en la tecnología, mas bien se puede estimar terceros textos, ya que el título y los conceptos dentro del poema pueden sugerir diferentes connotaciones.

En el primer par de versos se hace uso de la contradicción de nociones, ya que genera un suspenso para el hallazgo del sentido en la prosopopeya de las rosas:

**Palúdicas**

las **rosas polares viudas**

El siguiente verso entrega otra idea abstracta que está entre una sugerencia arbitraria y un impulso creacionista:

Llega el ritmo **Ngaljakh-muizi**

Se puede tratar de un neologismo o de un condicionante a la musicalidad inherente del poema (tal vez al estilo maorí de los primeros poemas del movimiento europeo). No solamente la palabra “ritmo” será el motivo sugesor sino el nombre con el que lo bautiza ya que se inclina a la idea del poema fonético.

Otro elemento en los versos siguientes está en el concepto “**Paraselene**” que, al tratarse también de un neologismo, tiene rasgos vanguardistas incluyendo también al sentido irracional del dadaísmo, ya que se encuentra una referencia clara en concordancia con los demás versos. Pese a eso, se pueden suponer significaciones, por ejemplo, puede aludir al nombre “Selene” y también utilizar el prefijo “para” como sinónimo de “pseudo”.

También, al igual que en el poema anterior, está presente un posible uso azaroso de factores estéticos para la forma del poema encontrados en la tipografía como: “**Las Focas**”, “**DANZODROMO**”, “(...) la congelación del **Silencio**”, “**Ngaljakh-muizi**”, que si bien pueden explicarse como una manera de resaltar los términos, también se incluyen como aspectos regidos por la casualidad.

En general, el poema hace uso de juegos de descomposición-recomposición para los elementos como en el caso de las imágenes, las cuales se acercan a la abstracción.

#### 4.- Visión de esquina (1921)

### VISION DE ESQUINA.

A Antonio Bellolio,  
clínico de la línea,

#### FEDALA

#### UN CISNE

Un cirrus  
aterrizado

Una burbuja  
de éter

Una flor  
que despetala

Un suspiro  
aviador

#### UNA INTERROGACION EN MARCHA

\*\*

#### ANIA

La  
antena  
de  
los  
corazones

Las  
astas  
de

un  
molino

La  
célula  
de  
las  
espirales

### UNA S QUINTUPLICADA

\*\*\*

**MAGDA**

### UN ULTRAIMAN

Dos abismos  
traidores  
Dos botones  
sangre

### UNA SERPIENTE EBRIA

El vértigo  
planetario  
La fuente  
multiplicadora

**110 VOLTIOS      42 CYCLOS**

El poema necesariamente posee un corte cubista-futurista por la estructura que utiliza y la secuencia de conceptos de carácter geométrico como “**esquina**”, “**burbuja**”, “**astas de un molino**”, “la célula de las **espirales**”, “una s **quintuplicada**” y científico-tecnológico como “**110 VOLTIOS**”, “**42 CYCLOS**”.

Sin embargo, los elementos absurdos dadaístas pueden encontrarse en los conceptos “**FEDALA**” y “**ANIA**” reflejando en el poema una virtualidad al poder encontrarse dentro de una espontaneidad y al mismo tiempo en una intencionalidad. Ambas palabras son abstractas y podrían representar nombres esporádicos, sin embargo, entregan al poema significación. Otro término, posiblemente en la misma línea (en mayor medida de insinuación futurista): “**MAGDA**”.

El poema también presenta rasgos estilísticos en cuanto a forma que varían según las publicaciones en diferentes libros y revistas. Ya se mencionó con anterioridad que la apariencia de las tipografías y factores visuales son representativos dentro de una obra de carácter vanguardista y más aún dadaísta, por lo que es oportuno mencionar estos elementos, que en apariencia no son representativos, pero, constituyen la totalidad del objeto artístico.

Por ejemplo, en el título del poema encontrado en el trabajo de Verdugo (1995), se cierra la línea con un punto aparte: VISIÓN DE UNA ESQUINA(.) y en otra publicaciones como la de la Casa de la Cultura (2005) o Hugo Mayo (1976), en algunos de los poemas correspondientes al objeto de estudio pertinente, este elemento (también dadaísta) es omitido.

Otros elementos cuasi dadaístas que también dotan al poema de cierta virtualidad son los asteriscos, los cuales de alguna manera, son usados (en apariencia) por el poeta como separadores de espacios en el mismo objeto artístico:

#### UNA INTERROGACIÓN EN MARCHA

\*\*

Y en:

#### UNA S QUINTUPLICADA

\*\*\*

Aunque dotan al poema de una suerte de armonía, no hay un sentido claro que explique la razón de la permanencia de estos signos en la configuración de la totalidad del poema, por lo que encajan con la categoría de irracional dadaísta. Podrían tener significaciones diversas al ser de carácter icónico, incluso puede decirse que al ser visuales, se trataría de dibujos de flores. Esto último en concordancia con la interpretación del absurdo a través del absurdo, a la par que también está presente la mención del concepto en los versos:

Una **flor**  
que despetala

## 5.- El zaguán de aluminio (1921)

### EL ZAGUAN DE ALUMINIO

Nino Amanolik,  
viejo dibujante de cosas raras  
Nino Amanolik,

Un día lo encontré  
dormido como una garza real  
Le pregunté cuál era su país de origen  
I aletargado, no pudo responderme  
No recordaba ni su propio apellido.

A Nino Amanolik  
lo visitaron nueve bellos colibríes  
Le habían traído  
nueve colores diferentes  
en sus plumajes.

I Nino Amanolik  
dibujó un zaguán, seguramente,  
para portada de algún libro  
Emocionado, expuso la figura  
una noche de luna recortada.

A una caverna de voces armoniosas,  
llevé a Nino Amanolik  
De puro gusto, se desmayó,  
oyendo mis novimorfos poemarios  
I le robé el dibujo  
que guardaba en uno de sus bolsillos.

I coloreé el dibujo  
con tinta aluminífera.  
De ese pintorreado, nación  
el nombre para el libro  
que había escrito  
Con llaneza lo llamé:  
EL ZAGUAN DE ALUMINIO.

NinoAmanolik  
viajó, después, mal encarado,  
a su país de origen:

el País de Locas Calaveras.

¡Cómo me está golpeando  
el recuerdo de Nino Amanolik!

Desde el título, el poema sugiere contradicciones de nociones al proponer una imagen ilógica quizás más aproximada a lo surreal.

El personaje de **Nino Amanolik** se presenta disforme, absurdo, y la única especificidad que se tiene es la de ser un viejo pintor a quien visitan bellos colibríes y que se anonada por los novimorfos poemarios de Mayo. Su nombre también sugiere musicalidad al estilo de los poemas fónicos dadaístas, siendo su apellido una especie de neologismo.

El poema cuenta con características vanguardistas como las alteraciones ortográficas (en la publicación de Verdugo):

Le pregunté cuál era su país de origen  
**I** aletargado no pudo responderme  
No recordaba ni su propio apellido.

Las mismas alteraciones son obviadas y “corregidas” en otras publicaciones, como la de la CCE Benjamín Carrión (2005). Ya se explicó sobre la importancia de estos elementos estilísticos, los mismos que pueden ser resultados o no de la intencionalidad del autor, pero que sobre todo componen la complejidad del objeto artístico. De manera que estos elementos se ubican en el absurdo correspondiente a través de lo azaroso.

También en el poema se mencionan constantes numéricas:

A Nino Amanolik  
lo visitaron **nueve** bellos colibríes  
Le habían traído  
**nueve** colores diferentes  
en sus plumajes.

Como ya se explicó, estos recursos tendrán carácter esencial, de modo que significarán también absolutos y absurdos: todo y nada al mismo tiempo. Por ejemplo, uno de los significados

del número nueve podría estar en el sentido astrológico del Tarot que representa a la luz interior, la sabiduría o los ideales universales de realización.

## 6.- Croquis de abismo (1922) (Proteo)

### *Croquis de abismo*

La cabeza del gran plano  
semeja la Cordillera de los Andes

Los aviones nocturnos  
registran un terremoto sordo-mudo  
ante la multitud de figuras geométricas

#### DENTICIONES

PRETÉRITAS    FUTURAS    PRESENTES

El Jardín Celeste se copia  
en la paleta del Santa Ana

Una rosa de fuego  
como los vientres de nueve meses  
pare las proyecciones  
inversas del Siglo

El poema se puede enmarcar en una temática futurista: Los **aviones** nocturnos / registran un terremoto sordo-mudo / ante la **multitud de figuras geométricas**, con rasgos estructurales cubistas, sin embargo, presentará imágenes absurdas que corresponden al ultraísmo y dadaísmo:

registran un **terremoto sordo-mudo**

También:

#### DENTICIONES

PRETÉRITAS    FUTURAS    PRESENTES

Y:

Una rosa de fuego

como los vientres de nueve meses  
pare las **proyecciones**  
**inversas del Siglo**

En estos versos, utilizando un motivo talvez apocalíptico, del que se desprende la muerte, utiliza nociones contradictorias para elaborar una suerte de profecía. Hay uso del concepto “denticiones” expresando un tinte irónico-humorístico, que es absurdo en relación con los términos cronológicos.

También en la última línea expresa el sinsentido de la realidad perceptible criticándola: “proyecciones inversas del Siglo”. Posiblemente una conciencia lo absurdo.

## 7.- Mediodía (1922) (Proteo)

### MEDIODIA

El sol va pasando  
con nombre  
olvidando los niños.

Las calles como paralelas  
son testigos de las embajadas  
de Pleamar y Bajamar.

Dentro de las vitrinas  
mundos soñados  
por Copémico.

Carros con colonias  
giran sobre su órbita.

Empleados que esperan en los ventiladores  
el milagro prometido.

Telescopios  
negros  
café  
azules  
llevan  
termofobia

Pasa la vida en busca de una congelación  
azul.

Los transeúntes son  
lluvia de Diana.

El poema, en su estructura cubista, establece la multiplicidad de planos en el mismo objeto artístico explorados por esta vanguardia. También hace uso de terminología futurista-cubista como “telescopios”, “paralelas”, “mundos soñados por Copérnico”, “ventiladores”.

No cuenta con elementos de carácter absurdo dadaísta y, pese a que se plantea en la yuxtaposición de planos y fragmentarismo acercándose a lo abstracto, se apega bastante a la autoliberación del lenguaje de las dos vanguardias antes referidas. Sin embargo, a través del irracional dadaísta, se puede sugerir que la lectura del poema no necesariamente es lineal y está latente una resignificación a través de lecturas disformes. Por ejemplo:

El sol va	pasando	Las calles como paralelas
con nombre		son testigos de las embajadas
olvidando los niños.		de Pleamar y Bajamar.

Ambas estrofas se encaran y permiten una lectura tanto vertical como horizontal (al mismo tiempo que pueden haber otras), dando lugar a significaciones distintas y oportunas para el mismo poema. Esto se sujeta a la multiplicidad interpretativa que sugiere la perspectiva desde el absurdo, de tal manera que se podría reelaborar un verso como: “El sol va pasando de Pleamar y Bajamar”.

También el poeta utiliza la letra mayúscula de modo intencional, sin ningún motivo aparente para mencionar “**Pleamar**” y “**Bajamar**”, talvez nominándolos en la misma categoría de “**Diana**”. Impera en esto la virtualidad propia del dadaísmo.

## 8.- Fluvial (1922) (Proteo)

### FLUVIAL

El síncope de la noche anula el aire en soluciones de sulfato.	Puntuaciones ortográficas de otro siglo en el alumbrado de embarcaciones.
--	--

Discursos insolubles	Proyecciones de cuerpos geométricos
-------------------------	--

Yodo en oposición  
con Coty.

Arabescos

formando  
ecuaciones  
nihilistas

Marinos de barbas niqueladas  
soplan chimeneas ambulantes

La ciudad líquida  
como sanatorio de sales

adiciona.

Sucedará en este texto lo mismo que con el anterior; en su estilo cubista-futurista, también se podrán entablar diferentes lecturas para el mismo poema a través del absurdo dadaísta. Una lectura horizontal de las primeras estrofas por ejemplo dejaría como resultado: “**El síncope de la noche Puntuaciones ortográficas de otro siglo / anula el aire en el alumbrado de embarcaciones. / en soluciones de sulfato**”. El producto son imágenes también con capacidad de sugestión que, si bien tal vez no puedan encontrarse en la intencionalidad comunicativa inicial del poeta, amplían la significación del objeto artístico. En términos de lo absurdo, estas reformulaciones igualmente estarían validadas.

Se puede decir también que la estructura aleatoria del mismo poema, si bien encaja en las otras vanguardias, tendrá del mismo modo una intencionalidad dadaísta, ya que el mismo fragmentarismo defiende la casualidad y acerca a la abstracción a través de la duda o incoherencia de sus significados, lo cuales se resignifican en concordancia a lo mencionado anteriormente.

La única imagen cuasi-absurda se puede vislumbrar en:

Yodo en oposición  
con **Coty**

Utilizando el término químico el poeta hace una contradicción con un referente irracional que podría aludir a un nombre o un conjunto arbitrario de letras.

## 9.- Cinema (1922) (Proteo)

### *Cinema*

Bajo la penumbra de Autoline  
Luca della Robia en una mariposa  
aterriza en la Galería Devamber  
El Cupé Aéreo "OW"  
Sombreros feminios en paquetes postales  
como "Tek-pai"  
Agni en las Ondas Hertzianas  
fecundiza el Sistema Planetario  
Bailarinas con colorete de Ingran  
Close revive en un PATE DE FOIE ORAS  
para una escuela de Aviación  
El romance de Ersha Lapidowski  
Júpiter Pitcher mundial de Base Ball  
El Clown de la noche  
por cuarto menguante  
Nati la Bilbanita a 50 Dollars  
en los rasca-cielos de la Grand-Rapids.  
Los Elke en el desfile de la electricidad.  
El Globo Terráqueo se descompone:  
en  $3/4 + 4/5$   
  
Los logaritmos fijan el Tipo del Cambio  
en el Polo Sur.

Este poema encajaría en el corte ultraísta desde la alusión en su título, haciendo ovación a las tendencias cineastas y recurriendo a metáforas e imágenes de cierta ilogicidad propias de esta vanguardia:

#### **fecundiza el Sistema Planetario**

o también:

#### **Júpiter Pitcher mundial de Base Ball**

Igualmente maneja también rasgos de tipo futuristas en sus imágenes como: “Agni en las **Ondas Hertzianas**”, o en “para una escuela de **aviación**”, o “Los **logaritmos** fijan el **Tipo de Cambio**”, expresando uno de los motivos claves de este estilo como es el dinamismo.

El texto no posee rasgos absurdos propios del dadaísmo, sin embargo una imagen cuasi-*dadá* puede ser la alusión descriptiva de la descomposición del Globo Terráqueo:

en  $3/4 + 4/5$

La referencia a los números fraccionarios es condicionada por un absolutismo que se puede encontrar también en la línea del absurdo que interesa.

Otros elementos cuasi-dadaístas, los cuales no poseen una referencialidad precisa, también están presentes en:

El Cupé Aéreo “**OW**”

o en: Sombreros feminios en paquetes postales  
como “**Tek-pai**”

Ambas podrían pertenecer a una selección arbitraria de letras al mismo tiempo que pueden ser, en el caso de “OW” siglas pertenecientes a algún nombre, y en el de “Tek-pai” una alusión al vocablo de lengua pemón del sureste de Venezuela, significando “cabeza de piedra”, o también en su segunda palabra al término quechua referente al agradecimiento. Pese a que no encajarían con la temática del poema, todas las direcciones extienden rasgos significativos.

## 10.- Oda Gaseosa (1922) (Philelia)

### ODA GASEOSA

AL POETA REMIGIO ROMERO Y CORDERO,  
A QUIEN INVITO A FORMAR EN LAS FILAS  
REVOLUCIONARIAS DE LA NUEVA CRUZADA  
DE BELLEZA.

Saturno invita un SYMPOSIUM  
La telepatía de las calles  
en una Film  
por\$. 0,20  
en los café

de  
penumbras  
mientras la orquesta  
en su biología  
sueña  
el X capítulo  
del  
GENESIS  
Nubes eterómanas  
danzando  
como cuerpos  
aerométricos  
forman los planos  
de ciudades  
futuras

El baño de la Luna  
azoga las calles asfaltadas  
anunciando

#### EL HERMES DE PRAXITELES

La mecánica  
matriculada  
con el No 33  
en la Facultad de  
CIRUJIA DENTAL  
amalgama la  
THYMOPHENOL

Letras obsesionadas  
en la fotografía submarina

viajan 7 horas 112  
en las bujías  
de los vapores  
como estrellas mudas

#### LANIKE

sobre los Bars de gelatina  
Lluvia de sombreros  
en una visión

de  
abecedarios  
en desorden

Los espejos  
son una  
mercuriografía  
de geroglíficos  
atléticos  
solubles



por diez carbonos. El término técnico en el poema puede haberse citado erróneamente o puede que la intención del poeta haya sido la expresión de una leve incoherencia. También la palabra “thymo” puede relacionarse con “timo”, sustantivo del verbo timar.

Los versos entre sí conllevan un fragmentarismo inducido de un sentido cubista-dadaísta, insistiendo en una sutil falta de concreción y dotando al poema de virtualidad. Rompe en ciertos momentos con la coherencia discursiva yuxtaponiendo los mismos versos:

mientras la orquesta  
en su biología  
sueña  
**el X capítulo**  
**del**  
**GENESIS**  
**Nubes eterómanas**  
**danzando**  
como cuerpos  
aerométricos

#### 11.- Alba (1922) (Philelia)

### ALBA

Observo  
parcialmente  
la cinematografía de la calle  
Puntos centinelas  
se cierran  
nostálgicos de sueño  
en tanto la alegría  
pasa rompiendo los cristales  
de una vida en  
ALPHA  
Va de prisa  
*el pan nuestro de cada día*  
con la sonatina atolondrada  
despertadora de la burguesía  
Arterias musculares



El motivo central del poema se expresa también en una postura algo nihilista frente al presente inmediato moderno: “alegría embotellada” en una “**Danza de viviendas / ambulantes / sin corazones**”.

Hay de la misma forma la presencia de un “tercer texto” que discorda con la temática central del poema, situando al lector en un plano contradictorio: “**Alba**” referiría claramente un paso hacia el nuevo comienzo, hacia una amalgama de nuevas posibilidades.

**12.- Desiree Lubowska (1926) (Índice de la Nueva Poesía Americana, Hidalgo, Borges, Huidobro)**

**DESIREE LUBOWSKA.**

**M**OLINETE hidráulico.

Nafragio en la visión irresistible.

Curva sobre el horizonte.

Espiral enigmática  
que descontorsiona la penumbra  
en hélices pluricolores ...

Célula de la locura cuerda.

Logaritmo embrujado  
en un espasmo oceánico.  
La Danza encontró sus péndulos  
en tus senos vibracionistas ...

Todo el pentagrama  
se multiplica con tus dorsos caderaes.

El declive de tus ojos  
pluraliza la invitación a tu órbita  
de desnudeces voltaicas.

Amalgama  
con el vacío.

Pleamar  
rebosada por el maremoto de los ritmos.

Ebullición  
en el panorama de la musicografía.

Unica clave  
del noviformo sensualismo astral.

Tempestad dispersa:  
el imán de tus pies  
varía el rumbo de los hemisferios...

El pertinente objeto artístico, para el mismo Carrión (2000), se enmarcaría en posiciones dadaístas y futuristas. En mayor medida esta última a razón del tratamiento del tema ya que utiliza terminología particular exaltando los motivos científicos-tecnológicos como: “**Molinete hidráulico**”, “**curva**”, “**espiral**”, “**descontorsiona**”, “**hélices pluricolores**”, “**pendulos**”, “**senos vibracionistas**”.

También utiliza temáticas eróticas al referir al personaje femenino: “**novimorfo sensualismo astral**”.

Direcciones absurdas dadaístas y también de corte ultraísta pueden percibirse en el montaje que crea imágenes contradictorias en visiones simultaneístas al mismo tiempo que contraponen conceptos absolutos:

Célula de la **locura cuerda**.

O en:

**Amalgama**  
con el **vacío**.

Elementos en cuanto a forma estética se perciben quizás azarosos. Se mencionó anteriormente que en algunas de las publicaciones editoriales hay omisiones de factores que dotan a los poemas de significación visual; sucede por ejemplo con el punto final en el título que permanece en la versión de Verdugo (posiblemente fiel al texto original) y en la de la CCE Benjamín Carrión se elimina al igual que en *Poemas de Hugo Mayo* (1976).

Ocurre también con el uso tipográfico en el concepto inicial “**Molinete**” que en Verdugo cuenta con letra capital y se escribe toda la palabra en mayúsculas. Los puntos suspensivos al final de algunos versos de la misma forma pueden o no pretenderse a través de lo arbitrario:

en tus senos vibracionistas...

Igualmente hay un concepto que se mayusculiza en su primera letra sugiriendo virtualidad para el poema: “**Danza**”. También hay que mencionar que en las otras publicaciones de cierta forma se “corrigen” elementos ópticos como las puntuaciones, dejando de lado la importancia significativa que estos puedan tener y dar al poema.

La estructura del texto, si bien presenta cierta armonía, rompe con la métrica y opta por el estilo vanguardista y probablente (aunque muy leve) con una idea de desproporción dadaísta en la distribución espacial de los versos.

Sobre el título, el nombre del personaje, si bien puede referir a alguna persona allegada o a alguien en particular, connota también cierta virtualidad y lo que se podría intuir únicamente sería talvez un origen eslavo, el cual, en la totalidad del poema, se descubriría a modo de retrato.

**13.- El jardín de noviembre (1926) (Índice de la Nueva Poesía Americana, Hidalgo, Borges, Huidobro)**

**EL JARDIN DE NOVIEMBRE**

**S**I HUBIERE en la galería todos los asientos  
no tendrían las madres  
collares hechos de lágrimas.  
La huerta que no conoció su pasado,  
ha florecido campanas azules.  
Desde el otoño  
alguien miraba los montones de hojas  
-decorado del cielo de ayer-  
para sonreír.  
Pero,  
bastó que partiera la señorita de las máscaras  
para que en la huerta  
murieran las campanas azules.

El poema no cuenta con elementos absurdos dadaístas sino mas bien de tipo ultraístas en sus metáforas e imágenes irracionales:

La huerta que no conoció su pasado,

ha florecido **campanas azules**.

O al referirse a los montones de hojas como “**decorado del cielo de ayer**”.

Lo único que podría estar cercano al terreno *dadá*, en la casualidad, sería el fenómeno frecuente en las publicaciones de estos poemas al omitirse rasgos visuales que, aunque aparentemente son irrelevantes, también configuran la totalidad del objeto artístico. Sucede esto con las primeras palabras del poema “**Si hubiere**”, los cuales en la versión de Verdugo utilizan letra capital y mayúsculas.

**14.- La noche de las estrellas (1926) (Índice de la Nueva Poesía Americana, Hidalgo, Borges, Huidobro)**

**LA NOCHE DE LAS ESTRELLAS**

**E**N LA laguna habían caído todas las estrellas ...  
Muchas, que no sabían nadar,  
parecían ahogarse.  
Y era para ver  
cómo un par de chiquillas  
las aprisionaban con las manos;  
pero las estrellas volvían a la laguna  
**E**l suelo, alfombrado de flores,  
habían mandado su corazón hacia la luna  
mientras unos chiquillos  
arrancaban las flores formando letras sueltas.  
En tanto,  
el momento era una gran ruleta  
que sólo jugaba nones ...  
Después, cuando regresábamos a casa  
la laguna había escrito con flores:  
"Ha comenzado la noche de las estrellas"  
Y era un par de estrellas los ojos de la niñas.

En el poema en cuestión, el autor hace un cierto retorno a la evasión modernista sintiéndose descubridor de un acontecimiento majestuoso:

la laguna había escrito con flores:

**“Ha comenzado la noche de las estrellas”**

Y era un par de estrellas los ojos de las niñas.

No se presentan rasgos absurdos dadaístas pese a que se sugieren imágenes que tienden a la abstracción y el absolutismo:

mientras unos chiquillos  
arrancaban las flores **formando letras sueltas**

También en:

el momento era **una gran ruleta**  
que sólo **jugaba nones...**

Estas últimas se acercan a una perspectiva simultaneísta y también insisten en un trasfondo no concreto pese a que se pueden denotar sentidos.

**15.- Mercado de manzanas (1926) (Índice de la Nueva Poesía Americana, Hidalgo, Borges, Huidobro)**

**MERCADO DE MANZANAS.**

**T**ODOS los tableros  
fueron laberintos de colores.  
Entre las mujeres  
algunas corrían a los zaguanes  
para no ser vistas;  
y esto perjudicaba a los espejos.  
Quizá la edad había naufragado.  
Luego, antes de que llegáramos,  
se veía algo para no decirlo.

El texto en cuestión no presentará rasgos estructurales de estilo dadaísta, sin embargo, el absurdo correspondiente se percibe en la asociación cuasi-irracional de imágenes y versos. Se pueden identificar cinco partes en el poema que siguen una secuencia, cada parte constitutiva posee también nociones cercanas a los absolutos; la primera parte por ejemplo:

**Todos los tableros  
fueron laberintos de colores**

La posibilidad sugestiva de cada concepto es amplia por lo que conduce a la abstracción. Las segunda y tercera partes se yuxtapondrán con cierta ilogicidad en cuanto a sus referencias:

Segunda parte: **Entre las mujeres**

**Algunas corrían a los zaguanes  
para no ser vistas;**

Tercera parte: **y esto perjudicaba a los espejos.**

También el fragmentarismo y la desreferencialidad de los versos siguientes: “**Quizá la edad había naufragado**” continuando con: “**Luego, antes de que llegáramos, / se veía algo para no decirlo**”.

La tendencia hacia el sinsentido se vislumbra de la misma forma en ese último verso “**algo para no decirlo**”, expresando la multivalencia. La sugestión primera la hace el título con “**Mercado de Manzanas**”, la cual provee terceros textos para significar el texto, ya que sin la alusión que hace, el poema presentaría mayor ambigüedad en sus versos. El texto poético se inclina a lo absurdo por su falta de concreción, la misma que entrega duda, incertidumbre e incoherencia en los significados. También se inclina a momentos débilmente al surrealismo.

**16.- Milagrería (1925) (Motocicleta)**

**MILAGRERIA**

A Aurora Estrada y Ayala, compañera  
en la cruzada de una Nueva Poesía.

1

Abrid la selva abstracta. Insisto  
Me inquieta la barbulla de los pájaros  
El buey seguía rumiando lo mentido de la oruga

2

Perforo hacia lo hondo en lo profundo  
El agua salta, corre, danza. Intensa, ríe

Relanzando llegaron las nubadas

3

Tal vez la flor abierta, clamorea  
Al encante la venta de macetas  
Tabú fue el perfume desde entonces

4

Otro mutismo largo tuvo el hombre  
Otra alegría clave el pez sangriento  
Había un espeluzno en los océanos

5

Presto, lavad al viento, hermano verso  
Eterniza la herida en el poema  
Era un llamar a Osián como una espera

6

Ese turbión de llama que me quema  
Esa remaneciente cosa, cosa impía  
En ambigú el sinsabor de los venenos

7

Pensad que es en domingo la partida  
Arrumba un hondo aflato ya caído  
Odio a la media noche que la roba

8

Esta vez la cosecha fue tan poca  
Para el torvo que espera no llegaron las uvas  
Manos! las segadoras de los zarazos frutos

9

Visten sandalias toscas los seráficos  
Los pies de un lobo tata en travesía  
Fra Angélico, grave, pintaba el colorido

10

Ese mirar agudo de la cita  
Un alampar por celos en la amasía  
Meninos, cerner los secretos de la alcoba

11

Le di mi fe al ángel infelice  
Un algo de alegría al pez nostálgico  
Extático un misacantano, de rodillas

12

Ahogaron a los lotos, malandanzas  
Los meñiques del viento, zambullidos  
En vuelo de rencor van colibríes

Si bien el poema presenta una estructura ordenada de tercetos en secuencia, como una suerte de letanías, la “milagrería” se expresa en visiones inverosímiles. Esto encajaría con un surrealismo. Sin embargo se prestan inclinaciones absurdas propias de las desreferencialidad también utilizada por *dadá*. Desde el inicio, con el título está presente una ambigüedad de sentido condicionada también por conceptos esenciales como: “la selva **abstracta**”, “**lo mentido** de la oruga”, “**lo hondo en lo profundo**”.

Los versos son de alguna manera juegos metafóricos, imágenes y descripciones yuxtapuestas. Todos los recursos son asimilados entre sí con el referente de tercer texto que sugiere el título. El poeta hace una prédica incitando al curso de nuevos y desconocidos caminos, insiste en abrir esa “**selva abstracta**” y refigurar la poesía “**Presto, lavad al viento, hermano verso**”.

Se puede percibir una temática entretrejida en referencias simbólicas, sin embargo, los conceptos también tienen una tendencia ambigua, por ejemplo:

Me inquieta la **barulla** de los **pájaros**

O en la tercera estrofa:

Tal vez la **flor abierta**, clamotea  
Al encante la venta de macetas  
**Tabú** fue el **perfume** desde entonces

Hay resagos del modernismo literario en la forma de la expresión aunque alude al sentimiento de ruptura con los ideales pasadistas. También en ciertos momentos del poema hay una tendencia a la abstracción a través de un lenguaje figurativo:

**Otro mutismo** clave tuvo el hombre  
**Otra alegría** clave el **pez sangriento**  
Había **un espeluzno en los océanos**

Un elemento dadaísta motivado por el absurdo puede notarse en los neologismos utilizados que parecieran ser modificaciones de palabras preexistentes, por ejemplo: “Los pies de un lobo **tata** en travesía”, al igual que en “Un alampar por celos en la **amasía**”. Este último podría referir al rey judaico “Amasías” o al supercontinente futurista “Amasia” fusionado entre Norteamérica y Asia, o también a un concepto nuevo derivado de “a más”. Las posibles significaciones corresponderían también con el alampar (irritación) por celos del que habla, solamente a través de una asociación irracional.

También se puede sugerir con respecto al eje temático una suerte de conciencia de lo absurdo que indica el camino a la rebelión “milagrosa” que se expresa a manera de profecía-homilía y que no destruye el pasado pero tampoco lo alienta. Incita a la búsqueda de nuevas expresiones:

Le di mi fe al ángel infelice  
Un algo de alegría **al pez nostálgico**  
Extático **un misacantano, de rodillas**

### 17.- De “Kudzu” (1926) (Savia)

## DE "KUDZU"

A. Norah Lange

### EL BOHEMIO

Como la ironía de algún antepasado,  
tras la penumbra, era tu otro yo,  
aquel árbol seco.

### ELARBOL

Paraguas de la Tierra.  
Toda la vida viene desde tu sur;  
en tu norte se inician otras vidas.

### LA MARIPOSA

El espacio te tiene como su paleta;  
pero como eres un motor  
buscas tu hangar hacia abajo.

En este poema se presenta una desreferencialidad desde el título. Un significado para “Kudzu” puede estar en la mención de un tipo de planta llamada en terminología científica “pueraria lobata” y utilizada en la medicina tradicional china; al no encontrar más referentes al nombre, se infiere que el título puede sugerir un tercer texto a la inversa, dotando al poema de ambigüedad.

No hay presencia exacta de elementos absurdos del dadaísmo, aunque se pueden referir como rasgo dadaísta la existencia de terceros textos que cada subtítulo precedente a los tercetos en el poema puede conllevar. Se hace presente el vínculo referenciador entre título-objeto, pese a que “EL BOHEMIO”, “EL ARBOL” y “LA MARIPOSA” se encuentran dentro del mismo poema. También los conceptos referidos pueden ser condicionantes de carácter esencial y representar absolutos. En el poema, al mismo tiempo, estos últimos otorgarían una estructura de corte posiblemente cubista aunque también otorgan la apariencia de microgramas.

#### 18.- Otoño de los misterios (1926) (Savia)

### OTOÑO DE LOS MISTERIOS

*Recorriendo un camino encontramos pisadas;  
mas un tma charca cercana  
lanzaba piedras un anciano desconocido  
como cualquier niño.  
-Bello joven  
sí no llevara un otoño en cada mano!-*

*El viento era una larga bodoquera  
disparando hijas secas  
como para dibujo de una zapatilla.*

*Observando sobre vidrios opacos  
el anciano borraría todas las pisadas,  
y sólo quedaría  
un buen capítulo de novela corta.*

*Después, nos veremos como un farolito chino  
en un barrio de pueblo!*

Este texto no cuenta con rasgos absurdos dadaístas debido a que encajaría en mayor medida como un ejemplo de poesía modernista. Tendría una similitud temática con el poema rubendariano *Alaba los ojos negros de Julia* encontrado en *Prosas profanas y otros poemas* (1896), porque establece una especie de retrato para el anciano:

En el poema se encuentra:

**-Bello joven**

**si no llevara un otoño en cada mano!—**

En Darío:

Los ojos de las reinas fabulosas,  
de las reinas magníficas y fuertes  
**tenían las pupilas tenebrosas**  
que daban los amores y las muertes.

Un latente sinsentido dadaísta se podría sugerir en las en las analogías ambiguas que utiliza el poeta:

**El viento era una larga bodoquera**  
disparando hojas secas  
como **para dibujo de una zapatilla.**

También en:

Observando sobre los vidrios opacos  
el anciano borraría todas las pisadas,  
**y solo quedaría**  
**un buen capítulo de novela corta.**

El poema finaliza con una imagen desrefenciada que posee amplia sugestión y entregaría un plano virtual al otorgar direcciones de significación. Al mismo tiempo, un tercer evoca más sentidos al poema cuando dice: “**nos veremos como un farolito chino / en un barrio de pueblo**”. El *yo lírico* funciona como un narrador que invade otro espacio y tema, reconfigurando los versos anteriores con una sentencia confusa.

También se puede mencionar las variantes tipográficas y el arbitrario uso de los signos de puntuación como rasgos vanguardistas-dadaístas.

## **19.- El farol de media noche (1926) (Savia)**

### **el farol de media noche**

con la soledad linterna de bolsillo  
me hundí en la media noche de la esperanza  
el camino alargado de cansancio

árboles como señales de algún crimen inédito  
sentían la nostalgia de los días rubios  
como una paradoja de Honegger  
el viento subrayada las flautas  
las sombras de otros  
en marcha silenciosa cual monjes trasnochados  
se arrimaban a los muros  
puertas encendidas y con cuerdas  
donde se guardan piruetas de la vida  
era como lluvias de lunas en creciente  
el equipaje de la barca oscura  
en el canal del alma  
humildad hasta en las casas de tres pisos  
la pareja que nadie vio de frente  
dejando en las esquinas iniciales de carne  
sólo la sombra del recuerdo herido  
pasaba sobre mi monóculo.  
algo en los jardines de todo lo vacío  
para llevar la angustia como pomo de esencia  
collares de miradas  
se arrebujaban en mi bufanda blanca  
mis manos eran abanicos de la muerte

Desde inicio, en el título, el poema descubre características vanguardistas con sus recursos en el desapego a los reglamentos ortográficos como son el uso de minúscula en cada verso (excepcionalmente el nombre del personaje “**Honegger**”). También deja de lado las puntuaciones y parece arbitrariamente elegir un único verso para colocar un punto final:

sólo la sombra del recuerdo herido  
pasaba sobre mi monóculo.

También en el objeto poético se aprecia una voz lírica confesionalista que utiliza elementos aparentemente oníricos para describir un estado del ser que observa. El poema tiene un estilo surrealista perceptible en las imágenes irracionales que expresa: “árboles **como señales de algún crimen inédito**”, “**puertas encendidas y con cuerdas** / donde se guardan las piruetas de la vida”. Se percibe un lenguaje sugestivo a través de metáforas discordantes.

Del mismo modo hay versos como: “**el viento subrayada las flautas**”, que tienen alteraciones sintácticas intencionales y conllevan a una desreferencialidad entre las palabras conformantes.

Se percibe igualmente cierta desconexión entre las alusiones sucesivas de cada verso, al estilo de una escritura automática:

era como lluvias de lunas en creciente  
el equipaje de la barca oscura  
en el canal del alma  
humildad hasta en las casas de tres pisos  
la pareja que nadie vio de frente  
dejando en las esquinas iniciales de carne  
sólo la sombra del recuerdo herido  
pasaba sobre mi monóculo.

Hay también presentes conceptos de carácter absoluto (cerca de lo abstracto) con gran potencia sugestiva como: “en los jardines **de todo lo vacío**”, “las sombras **de otros**”, “humildad hasta en las casas de **tres pisos**”, “la sombra del **recuerdo herido**”, “para llevar la angustia como **pomo de esencia**”, todos ejecutados bajo un aire nostálgico.

## 20.- Tarde de aldea (1926) (Amauta)

### TARDE DE ALDEA

sobre la ventana  
blusa de organdie rosa era el viento  
en este rato mirando a la esquina  
habría terminado  
todo el rompe-cabeza que nos enloquecía  
i daba en continuar  
sensación de un clavel rojo  
el mismo telón cursi  
hasta dejamos los ojos ciegos  
si hubiéramos conseguido un espejo cóncavo  
no estaría en los cántaros  
las violetas marchitas  
de allí que el momento fué obtuso  
para la pobre niña que sembraba amapolas  
sin que existiere un cine a media penumbra

pasó proyectándose a saltos una pareja en negro

Con asociaciones tal vez inconexas que provocan cierto distanciamiento de los referentes del texto en la expresión, este poema se acerca al absurdo dadaísta a través de la desreferencialidad. Con maestría, sin embargo, el *yo lírico* se establece como narrador de escenas en descripciones vertiginosas de los sucesos de una tarde (este concepto también bastante sugestivo).

Existen también juegos con las temporalidades condicionando los momentos con desórdenes gramaticales y sintácticos. Por ejemplo, se encuentra una yuxtaposición de los tiempos verbales primero un pretérito imperfecto seguido por un presente inmediato, luego un condicional simple en tercera persona y en el siguiente verso otro pretérito imperfecto:

sobre la ventana  
blusa de organie rosa **era el viento**  
**en este rato** mirando la esquina  
**habría** terminado  
todo el rompe-cabeza que nos **enloquecía**

Los saltos temporales tienen una función evocadora para la duda y defienden cierta casualidad, lo mismo que una intención inherente en el poeta. Generan un discurso que se autolibera del sentido racional.

De la misma forma, hay un uso de recursos antiortográficos como la eliminación mayúscula y la transmutación de caracteres. Esto último es señal de un sentido sarcástico dadaísta:

**i** daba en continuar  
sensación de un clavel rojo

## 21.- Polo sur (1926) (Amauta)

### POLO SUR

desfilar de todos los hombres  
y yo el único  
el de la estrella al sur

con mis viajes en número cinco  
sin conocer los puertos  
haciendo en el mar los barcos ilusiones

para salir lejos  
cibicando los bolsillos desolados  
y con muchos luceros en los dedos de mi izquierda  
completamente sin ver las auroras  
hasta conseguir tu luna

porque yo no tengo caballos  
y siempre voy a galope

soy el de los arcos luminosos  
que rubricará las noches  
aunque ahogué el collar de otro navegante  
que regalaba flechas

con la figura de los recuerdos  
tengo mi faro en el horizonte  
y mandaré las estrellas  
hacia las islas de los que no quisieron seguir

y con mis arcos luminosos  
llegaré al final

el único  
el de la estrella al sur.

El poema describirá a un navegante, a un viajero que refiere a sí mismo como “**el único / el de la estrella al sur**”. Si bien parece tener un claro eje temático encontrado en la nostalgia de quien se ausenta, el título es sugestivo y funciona con un tercer texto redireccionando al poema, ya que este último posee cierta ambigüedad.

El objeto poético está confeccionado a través de un lenguaje bastante sugerente que distancia al lector del plano real, lo cual acerca al dadaísmo y al surrealismo. Están también presentes en los versos elementos que pueden pasar como absolutos, siendo más sugestivos a través del absurdo:

y con mis arcos luminosos  
llegaré **al final**

**el único**

el de la estrella al sur.

O también con un carácter numérico que, si bien puede expresar un sentido denotado (hablando de la cantidad de viajes), también evocaría otras direcciones, por ejemplo el de la numerología, el cual atribuiría al signo “5” la idea de la acción o inquietud simbolizando la libertad, el instinto de adaptabilidad o el espíritu de aventura:

con mis viajes **en número cinco**

Se puede identificar de la misma forma un sustantivo verbalizado que tensionaría el mismo lenguaje. El término “cibica” que significa en náutica el gancho de hierro que sujeta piezas del navío se asocia con su alteración gramatical en gerundio a una imagen en un motaje ambiguo y fragmentario:

**cibicando los bolsillos desolados**

También se puede observar un fenómeno similar en:

soy el de los arcos luminosos  
que **rubricará las noches**

## **22.- Pueblo de siglo nuevo (1926) (Savia)**

### **PUEBLO DE SIGLO NUEVO.**

sin ser una burbuja de jabón  
va pasando lento por la calle torcida  
un abecedario en desorden  
tras el vidrio de cualquier monóculo  
existe una feria de colores  
el otoño ha marchado a golpe  
y las mujeres obtuvieron asientos de primera  
(fila)  
en cualquier lugar olvidado  
tomaban los cuerpos la forma de cubos  
un buen caricaturista  
hizo los zaguanes en las casas de cemento

(armado)

los relojes  
marcaron las horas de los puntos cardinales  
mientras desde nuestros pies  
miles de diptongos se lanzaron sobre las pianolas  
y conocimos los ojos de nuestras nietas  
cuando llegaron las noches apagadas.

El poema hace ovación hacia a la novedad vanguardista en tres planos: cubismo, futurismo y dadaísmo-surrealismo.

Aclama al pueblo en lo moderno artístico. Alude a la vanguardia cubista en: “**un abecedario en desorden**” (el último término sugiere también a *dadá*), “tras **el vidrio de cualquier monóculo** / existe una **feria de colores**”, “tomaban los cuerpos la **forma de cubos**”. Refiere también al pasado caduco “**el otoño se ha marchado a golpe**”. Un sentido cubista-futurista en: “**los relojes / marcaron las horas de los puntos cardinales**”.

Expresa claramente en una imagen absurda al dadaísmo y también al surrealismo:

mientras **desde nuestros pies**  
**miles de diptongos** se lanzaron **sobre las pianolas**

Hace con esta última una evocación a la profunda aspiración de autoliberación total del arte con una asociación aparentemente disparatada que rompe una coherencia comunicativa, pese a que refiere a las noveles propuestas en su subversión absoluta a lo convencional.

Hay imágenes muy sugerentes que evocarían múltiples sentidos: “**en cualquier lugar olvidado**”, de la misma manera en “cuando llegaron **las noches apagadas**”. Esta última puede referir al sentir nihilista, nostálgico, apesadumbrado y absurdo de los acontecimientos mundiales-regionales de la época.

Soslaya al igual que en otros poemas a las reglas gramaticales en el uso de mayúsculas. También en el texto se recurre a elementos que rompen la estructura lógica utilizando paréntesis para resaltar palabras sin una especial relevancia:

y las mujeres obtuvieron asientos de primera  
(fila)

O en:

un buen caricaturista  
hizo los zaguanes en las casas de cemento  
(armado)

### 23.- Trote de mar (1927) (Savia)

#### TROTE DE MAR

en la red con el infonne destendido  
en trampolines sin ningún.....  
capaz de los ahogamientos dislocados  
por la playa en galope por cansancio  
como viniendo desde muchos motores  
el mar todo lanzado el mismo  
trás lo apenas en olvido  
neblina en disfraz de las olas  
sin abarcar horizontes en la distancia  
recogiendo aquello que será confuso  
marco eterno desconocido  
y el espasmo en líneas isobaras  
sin soltar el corazón en la nunca llegado  
hasta ser los caminos  
coral con el tablero de la diametría  
como bolas de muchos colores  
dentro de las ruedas que pintan los niños  
tendiéndose miradas en la nada  
ese ruido tres vocales fuertes  
y la serenidad sobre el hilo del aire  
estocada en la carne del recuerdo  
eso en la confusión amaneciendo otro día  
como una cinta de aire.

Este texto se puede caracterizar por una escritura automática a la vez que a conciencia estableciendo la virtualidad para el mismo. Se conforma a través de una necesidad de expresión diferente y en momentos hay dominio del absurdo.

Hay una sucesión de imágenes inconexas (dadaísmo-surrealismo) que se presentan simultáneas entregando al poema una suerte de armonía vertical. El título “Trote de mar” también resultaría incongruente respecto a las descripciones que le suceden y establece un tercer texto ya

que el propio poema roza con los límites de una intención comunicativa, exepuando ciertas alusiones referentes a la temática naval-marina como: “en la **red** con el informe destendido”, “el **mar** todo lanzado el mismo”, “neblina en disfraz de las **olas**”, “**coral** con el tablero de la diametría”.

La retórica es abstracta no-objetiva en sus asociaciones irracionales generando una amplia capacidad sugestiva:

### **coral con el tablero de la diametría**

O en la vinculación de conceptos discordes en un símil con dosis de ilogicidad:

eso en **la confusión amaneciendo otro día**  
como una **cinta de aire**.

El mismo fenómeno se observa en las metáforas descriptivas como: “y **el espasmo en líneas isobaras**”. También hay elementos con características abolutas-absurdas-irreales que pueden poseer diversos significados: “sin **abarcas horizontes en la distancia**”, “recogiendo **aquello que será confuso**”, “sin soltar el corazón en **lo nunca llegado / hasta ser los caminos**”, “tendiéndose miradas en **la nada / ese ruido tres vocales fuertes**”.

Se observa una expresión antiortográfica para las mayúsculas. También es notorio un rasgo de sinsentido en los primeros versos del poema, de carácter dadaísta al sugerir la idea de lo azaroso en la confituración de la forma:

en la red con el informe destendido  
en trampolines sin ningún.....

Son doce puntos suspensivos que podrían tener un sentido arbitrario y se descubrirían en el absurdo siendo sugerentes de diversas formas. Por ejemplo, el número podría evocar al tiempo según la Numerología, pese a que también la intención del poeta puede estar en expresar mayor suspensión distanciando al lector de las posibles referencias, ya que “**en trampolines sin ningún**”, no tendría alusiones exactas.

**24.- Poema sin título (1927) (Savia)**

**POEMA SIN TITULO**

saltan las miradas las vitrinas anohecieron color papel  
mojado

frutas confitadas espectáculos de los letreros  
encendidos en las madrugadas  
estamos detenidos en nuestras sombras  
el alba de ayer corre en los portales  
quien desata mi nombre sobre la pared contraria.  
en la diagonal de tu panorama  
jugué con la estrella de tu risa

mi monóculo mira las 2 de la tarde en tu camino  
ahora es la zona de tus frutos  
se borra la cuerda del espacio  
donde anclaba el color de tus ojos

entonces

alguien robó la alegría en tu pañuelo

El mismo nombre del poema ya es una expresa alusión a la ruptura total de los convencionalismos. El poeta pudo omitir esa referencia pero establece con esa mención un tercer texto que remonta a la idea la desconexión.

Es visible una estructura sin métrica y en algunos versos disforme con respecto al uso del espacio. Hace uso de una escritura semi-automática ya que pareciera que el poeta yuxtapone las palabras a veces arbitrariamente y otras de modo consciente:

**mi monóculo mira las 2 de la tarde en tu camino**

**ahora es la zona de tus frutos**

**se borra la cuerda del espacio**

**donde anclaba el color de tus ojos**

**entonces**

## **alguien robó la alegría en tu pañuelo**

También en los primeros versos:

**saltan las miradas las vitrinas anohecieron color papel  
mojado**

Hay un motivo a veces romántico-confecionalista engañoso al expresarse el *yo lírico* tal vez para alguien: “**donde aclaraba el color de tus ojos**”, “**jugué con la estrella de tu risa**”, sin embargo también puede aludir a su propio quehacer poético y la apreciación que este tiene en los demás criterios artísticos.

### **25.- Poemas machos (1927) (Savia)**

#### **POEMAS MACHOS**

estoy con el pájaro sin jaula ese pájaro hoi de colores  
saltando los vidrios anula el sonido de tu risa  
hacia el norte equivocadamente los senos  
columpio que reserva la mecida impar desviando  
espaldas de muchos abanicos las distancias  
aparte las estrellas en la enredadera del naufragio  
con las ventanas a propósito  
conteniendo las cosechas ante las semanas ancladas  
veo el timón aurora de itinerarios fugitivos  
siguiendo el dibujo de tus pasos poliedros de la tarde  
pasan el disco las distancias cortando el muelle de la noche  
escalera de muchos resortes me pongo a subir las azoteas  
despertando a galope el carrusel mayúsculas de todos los avisos  
falsamente perfilan vidrios de colores al fondo  
antena sin perseguir el silencio de los ojos  
muestro las manos con el barniz de muchos olvidos  
bajo el ala de tu pastora dibujo el crepúsculo nuevo  
collar de piedras pálidas atardeciendo el disco de tus besos  
en el reloj de atmósfera ardiente borrando las horas  
acompañó a las nubes disparatadas el regreso a cualquier parte  
en la cuerda floja tirada al espacio

madurando los frutos del aire en el límite  
las palabras se lanzan perdidas en la pista del deseo inválido  
muñequera de distancias dando vueltas seguidas  
soi con mis pasos delirando la marcha  
el trapequista en el lomo de cualquier estrella  
sobre el aislador en el trote de las ansiedades  
la penumbra abandona todos los pasos.

---

daba vueltas en el muelle del tiempo  
torcido el cielo de las mariposas sobre el campo  
traigo en la marea de colores los racimos  
afiche en el cinema encendido  
nos desatábamos esperando el sur del nudo de los recuerdos  
hasta tu misma voz viajando florece el terreno  
el espanta-pájaros palabras disparatadas mi arpon y tu red  
otra del campanario escribir al espacio 6 lágrimas  
el olor de ti mismo guía del camino girando la tarde  
color esperado de los duraznos  
tus caderas sigue en cinta de aire paralelas tus caderas  
echa las semillas camino de tus pasos floreciendo alegrías  
estrella de neblina el polo de tu ruta bebiendo la noche  
así grabando como radiogramas de risa  
en el mástil ciruelo de las cosechas  
tal el farol junto al portal del olvido  
confuso al paso del tiempo  
en el polinomio estrella de antorchas  
pensando que llega polea de los senos nacidos  
mareo de muchos caminos en la distancia  
aquello como cordón de palomas  
cortando espigas de sol para los cestos de la tarde  
al escamotear la pampa de siembras  
esas ansiedades cruzando las montañas  
para caer dentro de una hora  
caricia húmeda mezclada a las cortezas  
entonces sonata nacida de las rafees  
baño de neblina hasta orillar barrancos  
ahora como músculos golpeando nuevo oxígeno  
en tropel hasta 100 números del aire  
en los ojos sin poder localizar  
collar de lágrimas escapando apenas  
como un puñal vendado  
luego galopa olor de regreso  
queriendo abarcar la distancia.

---

me apresuraba a galopar sobre los rascacielos  
saltan las ansiedades naufragio de letras pezcando diptongos  
dominó en 12 cuadros dobles  
el puñal de sol asesina la vidriera de los calendarios  
juega con las estrellas el espacio para recoger las iniciales  
camino con la última edición de recuerdos  
avión en decollage  
soda de aire que beben los pájaros en la noche  
cabecean a la siga capotes de muchos autos  
atardecidos dibujos en playa de balneario  
voi sacando de mi jaula ideas sin alas  
madrugada en cinta  
anunciada la paleta que dará los colores impares  
estufa de cualquier pantufla de china  
hai un desbordamiento de los pisos altos  
que se paralelizan en los casilleros del alba  
olfatea ardilla de 10000 folletines  
el deshielo de tus palabras embanderadas.

Del poema se puede apreciar en forma notoria su tipo escritural vanguardista en la sucesión intensa y desenfrenada de imágenes y metáforas, en versos sin una estructura fija y obviación ortográfica en el cambio de “y” por “i” como en: “**hai** un desbordamiento de los pisos altos”. A momentos se observa la falta de lógica en las uniones entre palabras.

Presentaría una temática propia del surrealismo ya que da la impresión de hacer descripciones de visiones oníricas:

daba vueltas en **el muelle del tiempo**  
**torcido el cielo de las mariposas** sobre el campo  
**traigo en la marea de colores** los racimos  
afiche en el cinema encendido

El lenguaje también juega con palabras relacionadas con el futurismo y la ovación a lo moderno, como en el verso anterior “**cinema encedido**” o en “me apresuraba a galopar **sobre los rascacielos**”. El dadaísmo y su absurdo particular no se presenta de frontalmente a través de su provocación tal vez simplista y prosaica, sin embargo el poema pugna por una libertad expresiva encontrando un lenguaje propio en la sucesión vertiginosa de los versos y las menciones

yuxtapuestas que realiza. Procura la idea de una indagación constante por parte del poeta para transformar su discurso poético y descubrir nuevas formas de expresión:

veo el **timón aurora de itinerarios fugitivos**  
siguiendo el dibujo de tus **pasos poliedros de la tarde**  
pasan el disco las distancias cortando el muelle de la noche  
**escalera de muchos resortes** me pongo a subir las azoteas  
**despertando a galope el carrusel** mayúsculas de todos los avisos

El sentido de los recursos que son utilizados en el texto es generado en medida de sus conceptos sugerentes; de alguna forma el poema cierra el paso a una sola interpretación clara dando paso a la ambivalencia de las nociones. Esto sucede con algunas metáforas en las que se puede intuir ciertos significados pese a que impera cierto hermetismo propio de las asociaciones irracionales:

**veo el timón aurora de itinerarios fugitivos**

La analogía timón-aurora por ejemplo puede sugerir sin ninguna exactitud al trascurso de la vida, el caminar, el nacimiento y los senderos que hay que tomar, ambas pueden relacionarse con la navegación y esos “itinerarios fugitivos” tal vez aludiendo a un sentimiento de abandono al cambio, a dejarse llevar por la corriente. Sin embargo hay una distancia entre las alusiones de cada verso que, aunque impiden una conexión lógica, son vacíos intensos cuidadosamente modulados. A este verso le siguen:

**siguiendo el dibujo de tus pasos poliedros de la tarde**  
**pasan el disco las distancias cortando el muelle de la noche**

Pese a que se perciben algunos sentidos en y entre los versos, como por ejemplo la continuidad temática con la navegación o la transición noche-amanecer, hay cierta dosis de absurdo presente que hace que no se atinen significados precisos y cualifica al poema con versatilidades. Fenómenos similares ocurren durante todo el texto:

**muestro las manos con el barniz de muchos olvidos**  
**bajo el ala de tu pastora dibujo el crepúsculo nuevo**  
**collar de piedras pálidas atardeciendo el disco de tus besos**

Las insinuaciones para la construcción de estas líneas también hacen uso de sustantivos con gran capacidad sugestiva como “el ala de tu pastora”, pudiendo referir varias cosas como, por ejemplo, la idea de una diosa protectora o de una madre. No obstante, pese a que se intuyen significaciones permanece patente la desreferencialidad como recurso poético logrando que el poema se sitúe entre el dadaísmo y el surrealismo.

Del mismo modo también se hace alusión directa a lo disparatado, incongruente y desordenado: “el espanta-pájaros **palabras disparatadas** mi arpón y tu red”, más adelante en otros versos se refieren terminologías numéricas, expresando absolutos:

otra del campanario escribir al espacio **6 lágrimas**

De manera notoria se trata de un verso ambiguo que no necesariamente escapa a la desreferencialidad si se relaciona con versos anteriores o posteriores. El número seis en “**6 lágrimas**” ya posee fuerza sugestiva, sin embargo, esta misma se amplía a través de las asociaciones que realiza el poeta, convirtiendo al verso en un cúmulo de significados o también ninguno. Hay de igual manera referencia a magnitudes numéricas en otros versos sin significados exactos: “esas ansiedades cruzando las montañas / para caer dentro de **una hora**”, también en:

ahora como músculos golpeando nuevo oxígeno  
**en tropel hasta 100 números del aire**  
en los ojos sin poder localizar  
collar de lágrimas escapando apenas

El poema se yuxtapone en sus versos sugiriendo a momentos una escritura automática, sin embargo, también parece tener conciencia de cada elemento utilizado, es decir que la mención de los absolutos también puede estar justificada:

saltan las ansiedades naufragio de letras pezcando diptongos  
dominó **en 12 cuadros dobles**

O en “anunciada la paleta que dará **los colores impares**”, al igual que en: “olfatea ardilla de **10000 folletines** / el deshielo de tus palabras embanderadas”. Esta última alusión numérica puede encajar con el pesamiento contra consumista y el marketing del arte, no obstante, los caminos de interpretación son ambiguos.

Se hallan en el poema versos trastocados arbitrariamente en la forma como, por ejemplo: “**tus caderas** sigue en cinta de aire paralelas **tus caderas**”. La repetición de términos casi a modo de epanadiplosis no es justificada más que para dotar al poema de versatilidad en la estructura del verso, ya que permanece la desreferencialidad y existe cierto vacío en la conexión que se hace de “caderas”, “paralelas”, “cinta de aire”. Pese a eso, de lo último puede entenderse el sentido metafórico que otorga la idea de la volubilidad del cuerpo o la armonía.

En algunos versos se tiende al hermetismo. El absurdo recorre todo el poema y a la par de negar significados, le da ciertos matices sugestivos:

**en el polinomio estrella de antorchas**  
**pensando que llega polea de los senos nacidos**  
**mareo de muchos caminos en la distancia**  
**aquello como cordón de palomas**

En las uniones dislates de la metáfora-imagen “**polinomio estrella de antorchas**” no hay proximidad a sentidos puntuales, sin embargo, el mismo sinsentido que posee la dota de sentidos; por ejemplo, la palabra “polinomio” puede sugerir un absoluto, un todo, una constante esencial de múltiples fascetas y características, y la estrella de antorchas puede aludir a la luz o a la iridiscencia; podría el verso referir incluso a la idea de un ser omnipresente, a dios, siempre existiendo una constante de ambigüedad. Otros versos apliamente sugerentes y tendientes al hermetismo a través del absurdo (el mismo que los resignifica) pueden ser:

**el puñal de sol asesina la vidriera de los calendarios**  
**juega con las estrellas el espacio para recoger las iniciales**

Estos últimos también sugieren la idea del caos ordenado, apreciable tanto en forma como fondo. También en: “avión **en decollage**”, que al mismo tiempo expresa la idea de la destrucción o el desorden, siendo estos motivos del irracional dadaísta.

La incongruencia y desreferencialidad se mantienen a lo largo de todo el poema logrando su propia virtualidad a través de recursos del absurdo dadá y surrealista. Desde el propio título el texto procura su ambigüedad: “**Poemas Machos**” no posee información que esclarezca de alguna manera al poema.

Un elemento arbitrario dadaísta se aprecia también en la estructura del poema dividida en tres partes, ya que utiliza una línea corta para separar las estrofas largas y un punto final. La

separación en estrofas no poseería una razón lógica más que en un sentido estético, tal vez arbitrario o casual.

## 26.- Canto al montuvio (1927) (Savia)

### CANTO AL MONTUVIO

Montubio!

Porción que engendraron las savias silvestres  
Te he visto afanoso sembrando los campos  
Resuelto, cruzando los ríos

Como si la pampa te fuera pequeña,  
la ciudad te seduce, pero luego te aburre,  
porque notas que falta olor a leña verde,  
a guarapo y a manigua.

Brioso como tu potro,  
eres manso en cualquier día de faena  
Te perfilan las broncas ejemplar de los buenos!  
Cuando te nace apetito de sangre,  
van contigo, hacia el crimen:  
el machete, el poncho y la guitarra!

Conquistador de bosques  
Parece que te sales sobre del horizonte  
cuando vas a caballo!  
Cuando enlazas un toro,  
tu beta es una rúbrica trazada en el espacio!

La ciudad te descubre,  
porque llevas algo que ella nunca ha tenido:  
un machete al cinto, una alforja a la espalda  
y una espuela al tobillo

Montubio!

Te ha hechizado el invierno con un rito de lluvias  
La maraña con silbidos de sierpes  
Con soles encendidos, el sediento verano

Montubio!

Celador de las mieses

Gran señor en los bosques  
Una mesa de pinta, la botella de puro  
y un mazo de cigarros,  
tu mejor madrugada!

El poema en cuestión no utiliza como recursos al absurdo dadaísta para su configuración. Se pueden mencionar unos elementos cuasi-dadaístas (mas bien vanguardistas) como las rupturas ortográficas, que en el texto se verifican a través de el uso contrario a las reglas y en ocasiones el deliberado recurrir a signos de puntuación. La temática se centra en una exaltación de la vida y la problemática del montuvio, haciendo loas de sus formas de ser:

**Como si la pampa te fuera pequeña,  
la ciudad te seduce, pero luego te aburre,**  
porque notas que falta olor a leña verde,  
a guarapo y a manigua.

También se puede sugerir que ese personaje, “el montuvio”, de alguna forma arquetipado en el poema, es un ser contradictorio, un personaje total en el sentido de revelarse como un ente complejo. Mayo lo describe en sus conflictos, lo redescubre y significa, tal como lo dice:

**La ciudad te descubre,  
porque llevas algo que ella nunca ha tenido:  
un machete al cinto, una alforja a la espalda  
y una espuela al tobillo**

Este poema, aunque no específicamente, podría vincular al modelo montuvio con la idea del hombre absurdo a razón de las contrariedades de su existencia, sus paradojas y ambivalencias humanas.

También un elemento de carácter virtual, entre arbitrario e intencional, puede ser el hecho de que en el poema se utilizan las palabras “montubio” y “montuvio”, tal vez para subrayar y contrastar las mismas acepciones o para diferenciarlas. El título por ejemplo se lee con “**Canto al Montuvio**” y el primer verso dice “**Montubio!**”. Es posible que haya una intención para expresar la misma problemática del personaje ya que el sustantivo parónimo algo peyorativo con “b” significa un hombre recio, grosero y montaraz, al mismo tiempo que puede significar indomable y silvestre.

27.- Poema (1928) (Páginas selectas)

**poema**

otra vez  
se perfilan en los caminos enlodados  
los hombres tiznados en las fábricas  
    la jornada trae leguas de cansancio  
sobre la espalda de los hombres tristes  
    en los callejones subversivos  
arden las barricadas de protestas  
    el calendario ha marcado un día rojo  
en la mañana de los barrios bajos  
    hoi tiene el mástil de nuestras alegrías  
flameando hacia los puntos cardinales  
banderas libertarias.  
    esta tarde  
el dinamitazo de nuestras miradas  
enfocará el patíbulo para los tiranos de américa.

El texto tiene un eje temático que descubre el ideal revolucionario del poeta. El *yo lírico* en el mismo funciona como sujeto que establece una solemne proclama para el pueblo y se lo puede asociar con la idea del héroe absurdo, quien se subleva a lo que le resulta contradictorio o carente de sentido, esto se puede percibir en la alusión directa a la rebelión:

**el dinamitazo de nuestras miradas  
enfocará el patíbulo para los tiranos de américa.**

El elemento temático de contraste es el aludido sobre la condición de esos “**hombres tiznados en las fábricas**”. El poema declara una subversión absoluta a raíz de una conciencia de lo absurdo. El irracional temático se refiere en:

**la jornada trae leguas de cansancio  
sobre la espalda de los hombres tristes  
    en los callejones subversivos  
arden las barricadas de protestas**

En cuanto a la forma, no hay más elementos vanguardistas que la omisión ortográfica como la supresión de las mayúsculas y los signos de puntuación. Se podría referir como cuasi-dadaísta a la estructuración de los versos, ya que no poseen un ritmo ni alguna razón en la forma estructural que presentan para el poema; el punto final también podría hallarse en el mismo plano ya que durante todo el poema se evita la puntuación excepto en la última línea.

## 28.- Poema de la revolución (2) (1928) (Savia)

### POEMA DE LA REVOLUCION (2)

los obreros  
dejan su bostezo de cansancio  
sobre la tarde de los días burgueses

tosiendo su tuberculosis  
un montón de hombres pasan cantando  
el himno de sus rebeldías encadenadas

se han colgado como angustias en silencio  
los senos sin leche de las madres

el crepúsculo  
ha traído promesas de incendio  
y haremos de nuestros poemas  
dinamita

en las habitaciones proletarias  
niños recién nacidos  
trazan el panorama de una nueva  
REVOLUCION

Pese a que puede parecer irrelevante, este poema, en su título, puede caracterizarse con un elemento del absurdo dadaísta lírico perviviente en la casualidad. El número con el que se designa a este poema puede referir al orden cronológico de creación o ser un elemento arbitrario. Las publicaciones de los poemas de la revolución para el período de vanguardia plena de Hugo Mayo se encuentran en los años: 1929 para “Poema de la revolución (1)” y “Poema de la revolución (4)”

y 1933 para “Poema de la revolución (3)”. Estas fechas dan apertura a la suposición de que no necesariamente los poemas hayan sido creados en el orden que sugieren los números.

En cuanto a la temática, es similar la emotividad para con el nativismo y el compromiso social que en *Poema* (1928). El *yo lírico* continúa siendo el sujeto que proclama la revolución, el mismo que tiene como base fundamental al panorama absurdo y contradictorio que se aprecia para el pueblo, tal como escribe:

**en las habitaciones proletarias  
niños recién nacidos  
trazan el panorama de una nueva  
REVOLUCION**

El poema no resalta tanto en sus apuestas formales vanguardistas sino mas bien en su motivo principal realista social.

#### **29.- Poema de la revolución (4) (1929) (Protesta)**

### **POEMA DE LA REVOLUCION (4)**

hermano,  
¿quién hizo lamer al sol  
mis pasos dejados en la cárcel?

anoche,  
¡cómo temblaron los burgueses  
cuando incendié miradas proletarias!

con los minutos de mi angustia  
invité el reloj del hombre libertario

mañana tendrán estrellas rojas  
las noches de todos los descalzos

hermano,  
hay que desayunar con pan rebelde  
para trabajar dentro las fábricas

mira,  
me han crecido raíces de protesta

en mis puños garroteados

espera,  
ahora estoy sembrando rebeldías  
en el vientre de cien mujeres puras!

El texto continúa con el mismo eje temático del anterior. Menciona explícitamente al ser revolucionario que promueve la ruptura y el cambio. En el verso siguiente se puede vincular a ese hombre ideal revolucionario con el héroe absurdo que también es revulsivo frente al panorama que le ofrece sinsentidos:

con los minutos de mi angustia  
invité el reloj del **hombre libertario**

El personaje que habla en primera persona y que describe la ilógica realidad que vive, expresa el desaire y descontento que mueven su impulso rebelde: “**mira, / me han crecido raíces de protesta / en mis puños garroteados**”.

Se puede identificar un uso de la ambigüedad dadaísta y del absurdo a través de los absolutos en la alusión numérica, sin haber una referencia clara del por qué del número cien:

espera,  
ahora estoy sembrando rebeldías  
en el vientre de **cien mujeres puras!**

Tal vez el número sea casual o puede significar algún período de tiempo relacionado con la opresión o podría también expresar un sentido antimisógino inherente en Hugo Mayo. Esto también lo explicará Raúl Serrano (citado en CCE Benjamín Carrión, 2005) al afirmar que el poeta manejaba en su discurso contraposiciones a los sentidos machistas de muchas vanguardias que no tomaron actitudes rupturistas frente a la condición de discriminación de la mujer. También en cuanto a forma el poema se caracteriza por el arbitrario uso de los signos de puntuación y la omisión de mayúsculas.

### 30.- Definitivamente (1930)

#### *Definitivamente.*

Definitivamente con mi huésped la araña y recogido.  
Sólo lagoteñas para mi faldero, extremo,  
definitivamente.

Definitivamente en mi ño me atisban las lagartas.  
Mis bilis en plena contrarréplica,  
definitivamente.

Definitivamente por rieles paralelos mi camino.  
Pronto encontré una curva aposta,  
definitivamente.

Definitivamente voy circulando en forma de una S.  
Tal vez una carniza para hambreados canes,  
definitivamente.

Definitivamente, adelantado, robándome unas nísolas.  
He desosado frutas un dfa 7,  
definitivamente.

Definitivamente llamando presuroso a mis deudores.  
Un vencimiento desde dimensiones,  
definitivamente.

Definitivamente, requemado, salado y en vinagre.  
Después como mosca en los manteles,  
definitivamente.

Definitivamente un reavalúo para mis harapos.  
En finados creciéndome el cabello,  
definitivamente.

Definitivamente, obstinado, lavando mis ideas.  
Bajo mis pies, las aguas,  
definitivamente.

Definitivamente en el café, fumando.  
A las doce buscando el cementerio,  
definitivamente.

Definitivamente mi puesto lo reservo en antepalco.  
Por roja palabrota en los infiernos,  
definitivamente.

Definitivamente disfrazo con palotes mi esqueleto.  
A enmagrecerme voy y quiero,  
definitivamente.

Definitivamente escarbo en lo profundo mis raíces.  
Descalzo en mi jaula de poemas,  
definitivamente.

Definitivamente en seudónimo hablándole a los cuervos.  
Desde sílabos, mis raciones efectivo la antevíspera,  
definitivamente.

Definitivamente atándome con hipos a la espera.  
Desnudo cenando en los portales,  
definitivamente.

Definitivamente al hmizante dándome completo.  
Me doy al pan de los dolores,  
definitivamente.

Definitivamente durmiendo solitario boca arriba.  
Los golfos hurtando mis colillas.  
definitivamente.

Definitivamente me hieren persistentes las espinas.  
Lambrijo a la hora del fallecimiento,  
definitivamente.

Definitivamente un cirujano. Sus gafas buscando las zapatas.  
Un caso de consulta en ambulancia,  
definitivamente.

Definitivamente treinta puntos tomaron en mi abdomen.  
Pero compré la vida -era en cuaresma- un sábado,  
definitivamente.

La sumatoria de todos los elementos que conforman este poema dan como resultado una obra abstracta que utiliza las suceciones caóticas para sus enunciados. El texto en cuestión utiliza el

adverbio “definitivamente” anafórico para expresar una suerte de sentencias. Existe un distanciamiento del recurso adverbial a las palabras consecutivas y la función del mismo pareciera no ser lógica:

**Definitivamente** por rieles paralelos mi camino.

Pronto encontré una curva aposta,

**definitivamente.**

**Definitivamente** voy circulando en forma de una S.

Tal vez una carniza para hambreados canes,

**definitivamente.**

El lenguaje utilizado puede tornarse impenetrable ya que el poeta utiliza alegorías para sus versos. Carrión (2000), en el análisis que realiza para este poema, contextualiza las referencias directamente con Hugo Mayo y su quehacer poético, estableciendo tópicos como la marginalidad del poeta, su conciencia del mundo, la vida, la plenitud y la muerte, la condena al rechazo para el poeta, etc.

Pese a que el crítico señala ciertas direcciones para la interpretación del texto, hay un condicionante absurdo que no limita a una sola interpretación sino que apertura a la multiplicidad ambigua. Estas estrofas por ejemplo:

Definitivamente **mi puesto lo reservo en antepalco.**

**Por roja palabrota en los infiernos,**

definitivamente.

Definitivamente **disfrazo con palotes mi esqueleto.**

**A enmagrecerme voy y quiero,**

definitivamente.

Para Carrión los versos anteriores hacen alusión al recuerdo de Mayo acerca de los críticos de su obra al igual que su personaje a través de un pseudónimo; sin embargo los sentidos exactos se occultan y permanecen varias direcciones de significación; en esa línea, sobre el primer verso, también se puede decir que refiere al sello original mayano, como cuando menciona en uno de sus poemas “**soy un poeta diferente**” y, también ampliando acerca de su pseudónimo, el poeta podría referir a su propia transformación a la vanguardia.

Las alusiones del poema no son concretas, lo que promueve el absurdismo. En el primer conjunto de versos por ejemplo refiere: “**con mi huésped la araña y recogido.**”, la alusión al arácnido puede explicar un malestar o una sensación dichosa de malicia; el recogimiento podría expresar su propio silencio en timidez o en espera. Más adelante dice: “**Sólo lagoterías para mi faldero, extremo,**”, el verso se yuxtapone al anterior sin una conexión lógica y ambos se cierran entre las palabras “**definitivamente**”. Las lagoterías al faldero podrían referir sin ninguna especificidad a una posición benevolente para quien se encuentra en un estrato inferior, al igual que también puede interpretarse en un sentido petulante y presuntuoso para el mismo (esto último en un sentido descontextualizado con respecto al poeta). La palabra “extremo” tendría un rasgo dadaísta al no tener una relación directa ni lógica con el resto del verso, lo que indica cierta casualidad, arbitrariedad o virtualidad.

El poema, tal como lo afirma Carrión es una especie de descripción de la postura poética de Mayo, para la cual hace uso de la desreferencialidad y asociación vertiginosa de conceptos a través de metáforas e imágenes sugestivas con sentidos ambiguos. Habrán elementos con mayor incongruencia y acercamiento al hermetismo y, al mismo tiempo, a través del absurdo, a la multiplicidad significativa:

Definitivamente **treinta puntos** tomaron en mi abdomen.  
Pero **compré la vida -era en cuaresma- un sábado,**  
definitivamente.

### 31.- Poema de la revolución (1) (1930) (Páginas selectas)

#### POEMA DE LA REVOLUCION (1)

traigo el afiche de la miseria  
junto al leño de mis rebeldías

esta vez  
cien martillazos golpearon  
la oración de los hombres libres

-ah tiene este minuto dormido en los graneros  
algo de mi mismo

yo robé  
la desesperación proletaria de  
muchos ojos

al iniciar en la cárcel el canto a la vida

pero ha mucho tiempo  
que tragamos riendo un puñado de lágrimas.

El texto pertinente es una expresión que repara en la situación de los pueblos oprimidos por un yugo esclavista. El poeta se identifica entre esos que son victimados por la potestad industrial, mercantilista, materialista y colonizadora; encuentra en esa “**desesperación proletaria**” una parte de él. Sentencia el “**afiche de la miseria**”, que le deja la falta de sosiego producto de la tiranía déspota. Portador de ningún cosuelo ni descanso es su sentimiento y el de los agobiados:

-ah tiene **este minuto dormido** en los graneros  
algo de mi mismo-

El campesino, el trabajador, los que son humildes y humillados representan la realidad que reclama el poema; los que hicieron y hacen “**la oración de los hombres libres**” y que “**cien martillazos golpearon**”.

Está presente en el objeto artístico un eje temático realista social que podría vincularse con un sentir expresionista aunque destaca también una conciencia del absurdo propio del dadaísmo. Los conflictos sociales de carácter regional y tal vez también internacional, golpean al *yo lírico* mayano con sus contrastes y conducen a su condición de rebelde. Aquel “loco suelto en las calles de Guayaquil” clama soberbio y juzga un motivo contradictorio que es resultado de la desigualdad y desencanto del que es observador y también partícipe, sus palabras al respecto son:

pero ha mucho tiempo  
que **tragamos riendo un puñado de lágrimas.**

La estructura del poema responde al camino iconoclasta que soslaya la crítica, sin responder a nadie por su forma.

En el “**leño de mis rebeldías**” es donde se halla el sentimiento puro que se manifiesta de las visiones irracionales que ofrece el panorama mostrado por la sociedad. Los “**cien martillazos**” que lo golpean y agreden a su gente son un elemento también absurdo dadaísta-expresionista que se utiliza como recurso ambiguo y sugiere el dolor y las penurias del pueblo, a la par de referir un caleidoscopio de los males que aquejan al ser humano y que son producto del mismo.

### 32.- Frente único (1932) (Semana Gráfica)

#### FRENTE UNICO

A los poetas de la revolución  
indo-mediterránea.

por las alas de los aeroplanos que  
aspiran a líneas isóbaras  
unámonos

por los corazones uvas dormidas que  
han roto las cerraduras  
unámonos

por los hilos trasmisores de  
parentesco irregular  
unámonos

por la esmeralda que  
señala la ruta a los niños recién nacidos  
unámonos

por el olor a biblioteca en  
toda estación seca  
unámonos

por las mujeres éter que  
veremos ultramicroscopial  
unámonos

por las noches cojas por  
falta de combustible  
unámonos

por el oro nupcial que  
asciende para darnos la voz multiplicadora  
unámonos

por las miradas con  
irregularidad por permutación  
unámonos

por los parques que  
cierran la desorientación de las sumas  
unámonos

por la falta que  
nos hace la decena que olvidó Pitágoras  
unámonos

por las raíces de las fábricas que  
estornudan intermitentemente  
unámonos

por la velocidad con que camina el cortejo especular de este siglo	unámonos
por la hecatombe que producen las líneas rectas	unámonos
por la risa de los pintores cuando hay cero a cero de luz	unámonos
por la calefacción del triángulo de la vida	unámonos
por las valijas que enferman por falta de alas	unámonos
por los bólidos embajadores rubios con melenas en el vaso de la noche	unámonos
por las ideas que se restan en el protoplasma inicial	unámonos
por toda laguna que es cero en el análisis polar	unámonos
por toda estrella rezagada cuando forma parte del cortejo de los ojos	unámonos
por las risas mudas de las mañanas anunciando los otoños de aluminio	unámonos
por la visión nueva que germina en todas las zonas	unámonos
por todos los nones de la ruleta de la vida	unámonos
por la canción incógnita que nos hizo despertar en la luna	unámonos
por la embajada proletaria al corazón del orbe	unámonos
por la espiral alucinada meditando en la ultraanunciación	unámonos

por la ebullición de las  
aguas en el espacio infinito

unámonos

por los hombres sudorosos de las  
fábricas células de REBELDIA

unámonos

El vacío político-moral (absurdismo) es también en este poema el motivo central para que Mayo implore la rebelión. El “**unámonos**” con el que concluye cada par de versos es su aforismo a la conciencia del irracional humano.

Este texto se vincularía con el ultraísmo por la alusión específica que hace en ciertos términos como: “por las mujeres éter que / veremos **ultramicroscopial**” o en “por la espiral alucinada meditando en la / **ultraanunciación**”. Sin embargo el poema es una crítica mordaz e irónica hacia el futurismo y la decadencia que promueve, es un rechazo al capitalismo y su desigualdad:

por **la esmeralda** que  
**señala la ruta** de los recién nacidos

No se presentan elementos notorios dadaístas pese a que utiliza el mismo sentir ético-moral que incita a la revolución, visto en sus otros poemas, a través de la conciencia del absurdo: “por el **oro nupcial** que / **asciende para darnos la voz multiplicadora**”, así también en “por **la velocidad** con que camina el / **cortejo especular de este siglo**”, o en:

por **la embajada proletaria** al  
corazón del orbe

### 33.- Exaltación del montuvio (1932) (Ecuador Ilustrado)

#### EXALTACION DEL MONTUVIO

Hombre montuno, sembrador,  
con tu guitarra borracha de amorfmos  
i tu espuela oxidada, caminas  
con un hondo cansancio a la espalda.

En el filo  
de tu viejo machete  
viven miles de historias.

La ciudad la visitas,  
i un pedazo de selva se perfila en sus calles ...

Paseas con tu alforja,  
manchada de sol y manchada de luna,  
dejando olor a hierbas  
i a frutas maduras.

Hombre montuno, campesino,  
parece que se sale por sus propias narices  
tu potro relinchando!  
Madrugador,  
eres el primer sol en el monte  
i el primer sol en el rancho.

Tu alegría  
la intoxicas con pura mayorca  
cuando un hijo te nace.

Hombre montuno, leñador,  
cómo vomita tu cigarro en las noches  
puñados de estrellas salvajes!

Canción de gallera sangrante  
en tus largos domingos de juergas.  
¡Qué hondo escamotean tus manos  
cuando juegas a los dados!

Hombre montuno, campesino,  
a tu paso las distancias se desinflan,  
mientras otro horizonte  
se te imprime en los ojos.

12 de Octubre  
La mañana despierta en los guayabos  
con una canción de plataneros.  
Hoi, hombre fruta, hombre bosque, hombre  
(grano,  
¡enarbola en la más alta palpera rasccielo  
tu grieto libertario!

Al igual que en otros poemas, Mayo presenta su sentir para con el marginado. En este texto enaltece al nativismo con su arquetipo montuvio y rechaza el colonialismo y la opresión:

Hombre montuno, campesino,  
a tu paso las distancias se desinflan,  
**mientras otro horizonte**  
**se te imprime en los ojos.**

Hay una rebeldía inherente que conmueve al poeta y está presente en ese ser “**montuno, leñador**”, “**montuno, campesino**”, “**montuno, sembrador**”, quien para el mismo sería un personaje a veces expatriado, quien regresa a sus tierras y costumbres con brío:

La ciudad la visitas,  
**i un pedazo de selva se perfila en sus calles ...**

Lo exalta en el rescate de su identidad frente a ese irracional Día de la Raza, con un discernimiento a la ilogicidad opresora:

### **12 de Octubre**

La mañana despierta en los guayabos  
con una canción de plataneros.  
Hoi, hombre fruta, hombre bosque, hombre  
(grano,  
**¡enarbola en la más alta palpera rascacielo**  
**tu grieto libertario!**

El poema cumple con recursos vanguardistas en la forma y se pueden mencionar ciertos elementos arbitrarios que se atribuirían al dadaísmo y otras escuelas, como por ejemplo, con respecto a la puntuación, la cual no responde a reglas ortográficas, así como la suplencia de “y” por “i”, y la estructura deliberada del texto.

34.- Poema de la revolución (3) (1933) (Cuaderno de Poesía de la Asociación Ecuatoriana de Bellas Artes “Alere Flamman”)

### POEMA DE LA REVOLUCION (3)

Compañero, otro año  
abre ya sus ventanas al panorama del mundo ...  
De tus nuevas palabras  
se incendian en el reducto de tus angustias;  
así será el día nuevo que viviremos mañana  
cuando el sol amanezca  
lamiendo toda nuestra tristeza!  
Siento que nace en mí mismo, como júbilo rojo  
olor a tierra salvaje y a fábrica.  
Vamos a pintar, alegres, como un chorro de  
(agua  
sobre la grande fachada de la Vida  
la palabra siempre nueva que electriza:  
¡REVOLUCION!  
-preñada en el suburbio y trotando en el  
(mundo  
como un grito de alerta!  
Entonces el panorama de nuestros sueños  
será una roja fogata ...  
Y estaré, sobre el alba de los amaneceres,  
vigilando los caminos  
que enseñó la nueva geografía proletaria.  
Y te veré llegar, casi desnudo,  
trayendo tu cansancio sobre tus espaldas!  
Mis ojos, guirnaldas en espera,  
enfocarán las sucias paredes de las cárceles  
para recordar las palabras  
que el carbón de tu rabia escribió una mañana.  
Cada fábrica trazará un poema,  
rubricando los días  
con el humo aventurero de sus chimeneas ...  
Izarán hasta el tope grimpolones rebeldes  
los árboles nuevos de todos los bosques.  
Del sudor oscuro de cientos de músculos  
brotará la lluvia  
que desvingará mañana los sembríos montuvios!  
Dentro de los talleres  
un grito destemplado de sierras y poleas  
dirá la nueva oración de las máquinas.



Comparte ese “reducto de las angustias”. Se pregunta y pregunta al agobiado “**así será el día nuevo que viviremos mañana / cuando el sol amanezca / lamiendo toda nuestra tristeza!**” (nótese signo de admiración que resalta la pregunta). También expresa su sentir contradictorio acerca de la modernidad y su corrupción:

Siento que nace en mí mismo, **como júbilo rojo**  
**olor a tierra salvaje y a fábrica.**

Es irónico y de alguna manera escéptico, “**Vamos a pintar, alegres, como un chorro de / (agua)**”, cuando alude a las alegrías negadas. Al contemplar el horizonte de la realidad invasora que domina al trabajador humilde reclama y dice:

sobre la grande fachada de la Vida  
la palabra siempre nueva que electriza:  
**¡REVOLUCION!**  
-preñada en el suburbio y trotando en el  
(mundo

Es de alguna manera profético y vislumbra la otra realidad anhelada condoliéndose y haciendo suyo el pesar del campesino-montuvio:

Del sudor oscuro de cientos de músculos  
**brotará la lluvia**  
que **desvingará mañana los sembríos montuvios!**

Y también del dolor del ser humano oprimido y situado en la desigualdad y marginalidad:

Incendiado en rojos horizontes  
va a despertar un nuevo día ...  
Ocupa la trinchera que abrió **el dolor del**  
**(hombre!**  
Compañero: hoy o nunca!  
Mira que estás rumiando tus miserias  
**en las calles del Mundo ...**

## CAPÍTULO V

### Conclusiones y Recomendaciones

#### Conclusiones

- El sentir iconoclasta propio de las vanguardias de inicios del siglo XX y gestado previo a estas, tuvo una difusión amplia a nivel internacional partiendo desde el contexto europeo y convirtiéndose al cosmopolitismo a muchos artistas, filósofos y pensadores, quienes se vieron influenciados e influyeron en las diversas posturas creativas.
- Al igual que sus congéneres, el dadaísmo, encontró varios focos de producción y afinidad en distintos escenarios adaptándose y rediseñándose al mismo tiempo. Sus ejes transgresores se universalizaron y adecuaron a los elementos y problemáticas de cada región.
- La vanguardia del *dadá* se postuló bajo la idea de la ruptura total al canon y las propuestas tradicionales de creación utilizando el recurso del absurdo que reflejaba una absoluta y radical experimentalidad. Sus obras expresan un desencanto y desarraigo frente al horizonte irracional del cual la misma sociedad es la causa.
- Lo absurdo se presenta en el arte, la filosofía y la propia vida a través de dosificaciones variables, desde el humor y la ironía hasta los dilemas existenciales. En el dadaísmo también tendrá su sello característico y se manifestará en dos direcciones: la primera en un impulso vital de rebelión frente al panorama moral-político-cultural de la sociedad por medio de un ideal rupturista absoluto y asimilando sus precursores la posición de héroes absurdos. La segunda, en la praxis artística por medio de recursos ambiguos tanto en forma como en fondo, los cuales dotarán a las obras de sentidos contradictorios y contrastivos.
- Los elementos absurdos dadaístas son confeccionados y propuestos mediante un espíritu rebelde peculiar y manifestados a través de técnicas como la escritura automática, la asociación irracional y disparatada, la desreferencialidad e incongruencia, la arbitrariedad y casualidad. También son resultados conscientes, inconscientes o producto de ambos ya que muchas de las obras son versátiles y se caracterizan por la virtualidad.

- La obra de carácter dadaísta no puede ser confundida como equivalente al hermetismo pese a que utiliza como recurso formal al sinsentido. El absurdo en este tipo de arte apertura, al pretender no significar nada, multiplicidades interpretativas, incluso las que pueden ser dominadas por la misma cualidad que el condicionante irracional provee. El objeto artístico pertinente se significa y resignifica con todos sus elementos por medio de su ilogicidad, la cual permite posibilidades hermenéuticas infinitas hasta encontrar el utópico dadá puro. Sin embargo, pese a los caminos interpretativos, será la misma propiedad del absurdo la que subordine, valide y niegue al mismo tiempo las significaciones.
- En la poesía los elementos irracionales del dadaísmo serán utilizados de manera muy similar a los otros géneros existiendo factores internos y externos que permitan una obra de arte total en la que cada especificidad otorgue un sentido. Al recurrir al absurdo, el poema *dadá* será un objeto en el que confluyan diferentes códigos discursivos y no se limitará al concepto convencional que encuentra en las palabras y las formas retóricas tradicionales los sentidos y las referencias. Cada elemento, lógico o no, ya sea visual, sonoro o escrito, será poseedor de una gran capacidad sugestiva, la cual también será impulsada, promovida y frustrada por los condicionamientos del sinsentido.
- Las ramificaciones de las corrientes artísticas europeas de vanguardia encontraron morada en Latinoamérica y, pese a que muchos de sus postulados fueron firmemente rechazados, encontraron personalidades que se identificaron con los mismos admitiéndolos y acondicionándolos a cada espacio con sus propias cualidades y realidades diversas. Cuestiones como el nativismo, criollismo, regionalismo, ciertos patriotismos, las problemáticas oriundas, la colonización, globalización y modernidad, fueron incorporadas a los principios influyentes generando rasgos originales para el quehacer artístico de este contexto.
- El dadaísmo no fue explotado abiertamente en América Latina ni existió un grupo artístico que lo pregonara, en general fue censurado y duramente criticado por su cosmovisión nihilista y quizás inflantilista. Pese a eso, encontró afinidad en algunos artistas que, si bien no se consideraban sus seguidores, utilizaron sus recursos en cuanto a técnicas y encontraron cierto vínculo con la conciencia del absurdo social que proponía una ruptura con los ejes tradicionales y aburguesados. El sentir de la vanguardia iniciada en Zúrich, con su desidia y escepticismo, rechazando todo sin proponer nada, impulsando el sinsentido para la vida y el arte en un irracional contra otro, se anexó a las problemáticas del indio, el montuvio, el trabajador humilde, la opresión de las masas, que la realidad latinoamericana poseía. Se generó una conciencia del absurdo particular que potenció y colaboró en consecuencia con los ideales revolucionarios.
- Hugo Mayo no practicó abiertamente o únicamente el dadaísmo en su obra de vanguardia plena (1919-1933), el poeta hace uso de diferentes tendencias para expresar su imaginario

propio. Recurrirá por ejemplo a temáticas futuristas para algunos poemas, la desreferencialidad y aparente automatismo propios del *dadá* y surrealismo, metáforas e imágenes inverosímiles y abstractas de tipo cubista, ultraísta y también surreales o dadaístas.

- En cuanto a los elementos irracionales de la vanguardia del *dadá* en la primera fase escritural del poeta manabita, estos se visualizarán a través de simulaciones del absurdo, en factores concientes e inconscientes que juegan con el azar y lo arbitrario. Al respecto de la forma, estarán presentes de manera visual en la obviedad de los reglamentos ortográficos como el uso de los signos de puntuación o alteraciones sintácticas y morfológicas al igual que en la deliberada o involuntaria estructura y secuencia de los versos; todos estos entregarán al objeto poético indeterminadas maneras para su significación. La desreferencialidad es un recurso para el fondo en la que el poeta emplea conceptos absolutos y asociaciones incongruentes de amplia sugestión. También la misma genera terceros textos que son resultado de las cohesiones incoherentes o injustificadas que realiza en la configuración de sus discursos.

### **Recomendaciones**

- Las interpretaciones que se pueden hacer de los factores absurdos presentes en los objetos artísticos pueden ser insuficientes o inconsistentes si se toma únicamente en cuenta la contextualización, de manera que será necesario ampliar e indagar en la potencia sugestiva que puede estar inherente en cada uno. Otro camino puede ser la propia descontextualización entendiendo a la obra como arte total sin sus vínculos externos; esto último puede redireccionarse a lecturas diferentes como la deconstrucción, la cual buscaría vacíos en la estructura, o también la perspectiva desde el mismo absurdo. Si bien el condicionante irracional niega los sentidos que se hallen y los puede resignificar desde la misma cualidad, cada eje hermenéutico contribuye para la conformación de un sentido general.
- El formalismo y la convencionalidad pueden ser limitantes a la apreciación de las obras de tipo dadaísta ya que siempre se vinculan a un sentir tradicionalista para la cosmovisión. El arte al igual que la sociedad y la cultura evoluciona constantemente y las apuestas por la ruptura de los cánones son el primer indicio de creatividad, por lo que una necesidad básica es redefinir, ampliar y tolerar las nociones del quehacer artístico.
- La conciencia del absurdo es lo que permite visualizar el cambio del panorama vigente, ese que resulta irracional y anticuado, es el primer impulso para la rebelión. En todos los

contextos, al igual que en el arte, resulta ser un elemento necesario para la creación y recreación permanente.

## **CAPÍTULO VI**

### **PROPUESTA-ENSAYO**

#### **Absurdo *dadá* como invitación a la creación y recreación permanente para la poesía**

*Por Francisco Orbe*

El arte, en todos sus bagajes, paradigmas y caminos espectaculares, es la manifestación absoluta de los estados del ser creativo. Se definiría vagamente como sentires relativos sobre la belleza que generan expresiones diversas preguntando y respondiendo al sentimiento y la conciencia del individuo como ente inventor y a la sociedad como eje condicionador temporal, receptor y transmisor de universos extraordinarios.

En todos los géneros, la intención astuta y perspicaz se ramifica para la explosión de imaginarios insatisfechos que ahondan en el mismo espíritu iconoclasta del que siempre ha sido poseedor el ser humano. No sería sino hasta finales del siglo XIX que las rupturas a lo canónico y tradicionalista, a las apreciaciones convencionales, se proclamarían como recursos formales para el oficio itinerante del sujeto hacedor de lenguajes y procedimientos artísticos. Se puede afirmar que el alma contrastiva y transgresora es inseparable de cada nueva propuesta y actor a razón de los rasgos particulares de cada cosmovisión.

Desde el sentimentalismo, la evasión, luego la conexión con la realidad y finalmente encontrando los rostros de lo absurdo, la poesía, al igual que sus congéneres en el arte, es un reflejo de la época que pugna constantemente con y por la actualidad. La cualidad de novedad, sin embargo, fue en su mayoría explorada por las vanguardias de inicios de la centuria pasada, caracterizadas por un ímpetu revolucionario que rechazaba cualquier actitud pasadista y planteando formas evanescentes de frescos discursos que eran resultados de sus intentos de desvinculación. No

obstante, la única corriente que se aferraría de manera radical al ideal del cisma total, a través de la conciencia del absurdo y proponiendo otros ejemplares irracionales, sería la del *dadá*. Por lo tanto, es oportuno preguntar, ¿por qué el dadaísmo encuentra en el absurdo la respuesta? y ¿cómo encaja el mismo con el ideal de la ruptura total?

Desde la perspectiva escolástica, la vanguardia dadaísta siempre fue criticada negativamente y rechazada por su “antiarte”, la cual tendía a repudiar cualquier modelo conservador, destruyéndose a sí misma y pretendiendo la no propuesta. Ese escepticismo frente a todo, generalmente en una posición nihilista que se mostraba irónica y juguetona, llevaba a sus artistas a coincidir perfectamente con el presente en una experiencia a menudo imprevisible pero a la vez directa e íntegramente oportuna. La apuesta por la ruptura absoluta fue exclamada como un verdadero primer grito de independencia artística desde las paredes del mítico Cabaret Voltaire en Zúrich.

Fue ante todo una idea, un sentir que, concretado en un arte completamente diferente y extraña, tal como diría César Vallejo citado en (Oviedo, 1997), demostraría tal vez la totalidad de las inquietudes humanas. Para el peruano, todos los artistas de aquella época eran o debían ser dadaístas, sin embargo, el espíritu *dadá*, con su desavenencia a cualquier forma o modelo y su máxima separatista como condicionante del quehacer artístico, no se puede circunscribir únicamente a los espacios geográfico-temporales de los inicios o mediados del siglo XX (especialmente europeos), sino que es la misma temporalidad la que conduce el ideal al ahora y a los demás contextos, significándolo y resignificándolo constantemente. Es en este punto donde encaja oportunamente el misterioso poeta Hugo Mayo, quien sin vincularse de forma expresa a ningún *ismo*, comparte esas zozobras y esa conciencia de la ruptura y la subversión *dadá*, siendo un aedo fomentador del cambio y de la apuesta por perspectivas siempre nuevas y en recreación insistente. De modo que se pueden plantear las interrogantes: ¿cuál sería la relación entre dadaísmo y actualidad? y ¿cómo se vincularía el ideal absurdo dadaísta con las sociedades de nuestro tiempo y de nuestros contextos?

Los recursos con los que el arte y, en consecuencia, la poesía, utiliza para la confección de sus objetos e imaginarios, poseen siempre la propensión a la búsqueda de la originalidad y peculiaridad. Se entiende con esto que ningún paradigma llamado de última tendencia puede gozar de eternidad y, pese a que el formalismo lo podría canonizar, el propio camino de la inventiva tendría para el arte la constante de lo impredecible. Se puede decir entonces que esta base inestable de la que se sujetan los modelos teóricos y prácticos es violentada de manera perenne por elementos que la juzgan y que buscan otros caminos para crearla y recrearla. De estos, quizás tenga una mención especial el espíritu del absurdo dadaísta como motor crítico escudriñador para elaborar infinitos procedimientos y trayectorias.

La lógica racional de los discursos para el arte se destrona frente al deseo de manifestar diversas capacidades de producción que experimenten con los campos del conocimiento y las técnicas. Por consiguiente, los procesos de creación indagarán permanentemente hacia una desestructuración y tal vez también una destrucción progresiva que permitan la trascendencia. Confrontando esta realidad, en la que el entendimiento del papel representativo del arte encontraría ambigüedad y el sentido de la crítica usual se vería desvirtuado por su inconsistencia, una función hegemónica para la apreciación y, posiblemente la que mejor pueda englobar todas las significaciones, se hallaría a través del absurdo. Este último, en su absoluto y cofuso paradigma revolucionario, con uno de sus nombres: *dadá*, nunca ha dejado de ser inherente en cualquier escenario.

Como resultante, en el contexto latinoamericano y particularmente el ecuatoriano también pervive ese espíritu transgresor, de manera que no será adjudicado únicamente a espacios extranjeros sino que será un artilugio, a veces latente, que detone y promocióne los más diversos imaginarios, como en el caso de Miguel Augusto Egas. Entonces, en esa instancia, es óptimo interrogar ¿qué motivos locales y regionales pueden ser asociados con el absurdo dadaísta? y, a modo de conclusión, ¿cómo se podría fomentar la creatividad por medio del mismo, especialmente para la poesía?

Para los graves conflictos de escala mundial en los que se encontraban las sociedades de inicios del siglo XX, el arte, a través del dadaísmo, fue una severa reprimenda. Si el conocimiento es producto de la secuencia de ideas que se agrupan, oponen y concuerdan, era de esperar que la noción de arte-vida que procurara la vanguardia gestada en el Voltaire, afectara y redireccionara, en mayor o menor medida, todas las cosmovisiones filosóficas, artísticas y culturales, no solo para aquella época sino también hasta la actualidad con todos nombres distintos con que su mismo espíritu continuó y legó.

El gran acontecimiento del irracional humano fue el perfecto motivo para que se expresaran sensibilidades que, antes que exponer respuestas, interrogaban con posturas quizás polémicas y extravagantes. La Primera Guerra Mundial estremeció a todas las individualidades y coletivos procurando un vacío que tenía como único horizonte al absurdo. Si bien fue una contestación al panorama observable que se mostraba ilógico, el encuentro con el sinsentido del ser artístico en los dadaístas fue una pregunta que definía y planteaba nuevas realidades.

El trabajo creativo, tal vez fresco y en apariencia divertido y espontáneo que dejaba el antiarte dadaísta, encajaba perfectamente con una especulación de la ruptura total. Era un absurdo contra otro, una posición iconoclasta radical que proponía al no pretender nada una renovación absoluta para todas las cosmovisiones. Fue también una filosofía y quizás el único camino verdaderamente adecuado para generar roles conscientes a la época. Ese alma, el ente transgresor

por excelencia, proyectó la primera idea que satisficiera las necesidades reales del arte, tal como lo explicaría Sartre citado por (Pérez, 2016): el azar y la construcción encerrarán el secreto de la obra. Esto último aplicado no solamente los cuestionamientos tajantes del siglo pasado sino también para el presente.

Lo absurdo puede ser llamado hermético, estafalario o estúpido, aunque sin duda solo son algunos de los adjetivos que caracterizarían todo el conjunto de posibilidades que abarca. La cualidad de lo irracional es en extremo compleja si se tiene en cuenta su amplitud hermenéutica; cada elemento utilizado para la creación de una obra de esta magnitud la vuelve plástica y versátil, en una suerte de ilusionismo para diferentes dimensiones que manifiestan apariencias y esencias. Entre los nombres con que se ha descrito al mismo está *dadá* con su apego al principio de casualidad, lo arbitrario y la virtualidad, encontrando sus propios sentidos al autosignificarse y resignificarse de forma permanente. Hay en este *ismo* una apuesta por la innovación constante que, en su juego con el riesgo, se demuestra contestatario frente a cualquier eje sistematizador.

La relación entre dadaísmo y actualidad se puede fundamentar en su imperecedero ideal de desmantelamiento del formalismo tradicional. La ruptura con las ideas pasadas, presentes y futuras a través del absurdo armoniza sin duda con todas las edades y momentos de la existencia del ser humano. Por ejemplo, Tristán Tzara en su *Primer Manifiesto Dadá* (1918) diría: “**La magia de una palabra / -DADA- que ha puesto a los periodistas / ante la puerta de un mundo / imprevisto, no tiene para nosotros / ninguna importancia**”; Hugo Mayo, en *Milagrería* (1925) escribirá: “**Abrid la selva abstracta. Insisto / Me inquieta la barulla de los pájaros / El buey seguía rumiando lo mentido de la oruga**”. Ambos poetas, aunque con personalidades y cosmovisiones bastante disímiles, concuerdan en su desidia a lo canónico y la intención de la apertura a nuevos horizontes que solamente pueden ser encontrados a través de la destrucción de lo vigente: se vinculan con esas “selvas-mundos imprevistos” que necesitan ser descubiertas.

El artista, en especial el poeta, profeta de todas las eras, inserta en su ser sensible todos los testimonios naturales y ficcionarios, los absorbe para conformar su propia expresión. Lo irracional permite la conciencia de lo inconstante, lo veleidoso o transfigurable, es decir, lo ambiguo que no se sujeta persistentemente a ninguna base. Absurdo *dadá* es la realidad del arte en movimiento caótico que evoluciona y no se arraiga a la seguridad porque es parte de todo y nada al mismo tiempo. (Pérez, 2016) al respecto dirá que no existirán reglas del juego, el propio placer de construir según la audacia del deseo multiplica las fuerzas para romper los propios límites del arte y convertirla en un círculo interminable de comienzos.

Si bien el dadaísmo de inicios tuvo rasgos específicos que lo definían como escuela y su período de producción se enmarca entre 1916-1920, su herencia puede ser descubierta, sino en todas las estaciones ulteriores a su surgimiento, al menos en gran parte de los momentos

posteriores. Por ejemplo se lo puede relacionar con la filosofía camusiana de mediados del siglo veinte o con los impulsos creativos de la *Generación Beat* que, aunque no abusan de las técnicas exclusivas de la vanguardia en cuestión como la perversión simultánea y deliberada de los códigos, tomarían la cosmovisión de la misma generando lenguajes y reflexiones subversivos para sus temáticas. Es ese el mayor legado que ofrece *dadá* a la actualidad: la ausencia de un único criterio que apertura los límites de la intención comunicativa por medio de su espíritu simbólico para un arte total. En Hugo Mayo, también la misma herencia *dadá*-vanguardista es receptada y neo-escolarizada para los poetas y escritores posteriores a él. Gracias a su iconoclastia singular, Ecuador se codearía con los países de mayor cultura en el mundo y lo convertiría en una de las figuras más importantes de las letras de este contexto (Mayo, 2005).

Siguiendo la misma línea de la adaptación *dadá*, se puede apreciar también una conciencia del absurdo en la ficción borgiana de *El Aleph* (1949) cuando este afirma: “los dioses que la edificaron estaban locos” (Borges, 2014, pág. 18). La idea de la inmortalidad, del laberinto infinito, lo interminable, lo atroz, lo complejamente insensato con la que el argentino elabora la descripción de esa ciudad inverosímil de la que habla en su cuento (también de cualidades surrealistas y ultraístas) se puede vincular con la constante irracional de los sentidos que son destruidos, significados y resignificados perpetuamente por las nociones de la duda e incoherencia.

También la misma sugestión que ofrece el espíritu demoleedor de convencionalismos se podría conectar con Charles Bukowsky y su literatura transgresora a través del realismo sucio. Este escritor demostraría no necesitar ninguna justificación para un arte esporádica y tiznada de cierta malicia que reflejaría un vacío moral muy parecido al experimentado por los dadaístas.

Ya instalándose en el conceptualismo puro, la obra del español Joan Brossa también es una tentativa por la intertextualidad de los códigos y discursos en una profunda experimentación que aspira a la liberación por medio de asociaciones irracionales, deliberadas por un lado y por otro casi azarosas. El autor español busca su arte en los objetos y actos de la vida cotidiana y hace uso del mismo espíritu provocador dadaísta para sus creaciones, las cuales parecieran poseer una equilibrada dosificación de absurdo, a veces en engañosos lenguajes prosaicos y simplistas de independencia expresiva. Por ejemplo, el poema-objeto visual *Peix* (1975), del cual Carmen Valcárcel explicará la adecuación que hace el poeta de la palabra a una realidad total convertida en acto, en la que las referencias se alejan de la objetividad inmediata para transformarse en manifestaciones globales pervivientes dentro del poema. El objeto artístico se transfigura a la idea del todo completo y complejo (Valcárcel, 1993).

PEIX PEIX PEIX

PEIX PEIX

PEIX

Otro ejemplo que seguiría un sendero muy similar a la intencionalidad *brossiana*, en un contexto más cercano y más actual es la poesía del escritor y dramaturgo ecuatoriano Paúl Puma. En su *B2* (2016), tal como lo afirma en el prólogo del poemario José Kozer, la capacidad de riesgo para el lenguaje poético en este autor es el fuerte y serio propósito para el encuentro del balance entre el cisma y apego a la tradición. Puma no es *dadaísta* pero hace uso del mismo espíritu desobediente a las pautas convencionales para elaborar registros distorsionados y armónicos al mismo tiempo en “un lenguaje de ruptura y discontinuidad que busca agujerear, esparcir (...), desbaratar y descomponer idioma” (Puma, 2016, pág. 8). No sería erróneo afirmar que Puma podría tener cierta influencia tanto de Hugo Mayo como de otros escritores de tipo *vanguardista* ecuatorianos y extranjeros en cuanto a la búsqueda constante de ejes transgresores e innovadores. En un fragmento de su poema se puede notar cierta apuesta por el absurdo por medio de la ambigüedad: “(...) a la víspera de nuestro encuentro con *Lískd* / a **Ofka** / a **Asuán** / a **Ubr** / a las regiones de mi alma que se iluminan con tu voz / al lugar que me vaticinas para llegar al instante en / que puedo estallar absurdamente en mí / **f2**”.

A lo largo de todo el escrito se aprecia una simulada *desreferencialidad* que pareciera (vagamente) insistir en una falta de trasfondo. Sin embargo cada elemento, sea tipográfico-sígnico-visual o temático, se redescubre con una riqueza peculiar que, a través del propio irracional, prolifera en múltiples sentidos resultantes de un montaje extraordinario. También **Bettina** y **Bettina** se revelan como virtualidades que hurgan entre la espontaneidad y el cálculo previo que pareciera hecho hasta con exactitud matemática.

Hugo Mayo también resalta por el uso de diferentes técnicas y motivos para la configuración de sus imaginarios. La poesía del *manteño* goza de *desreferencialidades*, metáforas e imágenes inverosímiles y versátiles que, si bien no necesariamente se adscribirían a algún *ismo* en particular, concuerdan en muchas formas con varios aspectos de tipo *dadaísta*; el absurdo-*dadá* de este poeta también es singular y se concreta en sus abstracciones y simulaciones de virtualidades que juegan entre lo azaroso y arbitrario. Así por ejemplo se lee en *El Jardín de Noviembre* (1926): “**Pero, / bastó que partiera la señorita de las máscaras / para que en la huerta / murieran las campanas azules**” o en *Poemas Machos* (1927): “**estoy con el pájaro sin jaula ese pájaro hoi de colores / saltando los vidrios anula el sonido de tu risa / hacia el norte equivocadamente los senos**”.

Los elementos irracionales dadaístas de Mayo se visualizan a veces conscientes y otras inconscientes, no solo en los motivos, sino en los aspectos visuales como la oviedad de reglas ortográficas, alteraciones sintácticas, morfológicas y gramaticales, la deliberada estructura de los versos, con factores que de muchas formas significan y resignifican sus objetos poéticos, siempre sugestivos y ambiguos. Por ejemplo en el poema *Visión de una esquina* (1921) el escritor provee de incertidumbre al lector con sus símbolos e íconos netamente abstractos; se lee:

### UNA S QUINTUPLICADA

\*\*\*

Seguramente atribuir a un artista el calificativo de dadaísta tal vez puede generar opiniones diversas y quizá controversiales, a pesar de eso, no se pueden deslindar ciertas ataduras que muchos objetos artísticos-poéticos tienen con los rasgos clásicos de este *ismo*. Por ejemplo, no se puede obviar que la poesía de Brossa, Mayo y Puma también comparten (consciente o inconscientemente) características como la concreción indeterminada o el fragmentarismo en las yuxtaposiciones que en unos momentos parecen espontáneas y casuales y en otros preconcebidas. Comparten también la idea del caos en movimiento constante y son partícipes de dualidades mutables. De la misma forma, también puede existir un cuasi-automatismo, abarrotado de un disfrazado humor e ironía que no deja de eludir la responsabilidad. En estos poemas cada elemento pudo o no ser pensado con detenimiento, refiriendo a cuestiones específicas en la forma estética o factores visuales, lo cual encajaría con el dilema azaroso. A fin de cuentas, el dadaísmo se consagrará en estas obras en el sentido ambiguo y contradictorio de las construcciones ya que será una síntesis y negación de todas las propuestas y técnicas artísticas (Carrión, 2000).

El artista *dadá* “realiza una labor formal y poética en el plano del lenguaje, para convocar la dimensión exterior que permanece más allá de los márgenes del discurso hegemónico, en busca de las experiencias del grito, el absurdo y el silencio” (Pastor, 2016, pág.198). Se entiende entonces que, aunque con otras denominaciones, el irracional dadaísta no deja de ser un condicionante para la inventiva actual y es, sin ninguna vacilación, una base que destrona las direcciones usuales y preestablecidas del quehacer artístico para impugnar siempre por nuevas expresiones. Para las sociedades de nuestro tiempo el mismo ideal, concretado en el espíritu radical de iconoclastia, no dejaría de ser un factor imprescindible en la creación.

Pese a que puede encontrar vínculo con cualquier proyecto, la cualidad del sinsentido del *avant garde* en cuestión sería más oportuna para con el arte comprometido. Los conflictos sociales: pobreza, desigualdad, guerra, etc., no han cambiado a lo largo del tiempo, de manera que el ser humano, el artista, no puede dejar de encontrar su conciencia para el absurdo que representan esos

motivos. El reparo en las temáticas ilógicas de la existencia humana será siempre una colisión para el sujeto sensible quien puede hallarse en los mismos sinsentidos percibidos por los primeros dadaístas, los cuales serán también la causa que permita concluir en la subversión.

Los escenarios latinoamericanos siempre han estado cargados de fenómenos increíbles. La historia demuestra innumerables contrastes que reparan en la identidad a modo de un universo distinto con características únicas y especiales. Son tantas las situaciones, pasadas y presentes, las que involucran realidades a menudo incomprensibles y que se revelan como vaivenes de la existencia del ser humano. Así como el manabita Hugo Mayo descubre un absurdo en la condición proletaria y en su arquetipo montubio para expresar una conciencia social y artística, innumerables son las temáticas que pueden ser asociadas con la rebeldía a través de *dadá*. El poeta ecuatoriano escribirá en su *Poema de la Revolución* (2) (1928): “**se han colgado como angustias en silencio / los senos sin leche de las madres**” y “**en las habitaciones proletarias / niños recién nacidos / trazan el panorama de una nueva / REVOLUCION**”.

América Latina y Ecuador en particular, en sus todas sus formas, es una heterogeneidad de conflictos, culturas, costumbres, tradiciones y creencias. Los motivos absurdos se pueden desenvolver desde la comicidad propia de las personalidades hasta las problemáticas sociales graves. Las cuestiones quizás más relevantes para el sentido de la sociedad son las que pueden permitir ideas de cambio muy similares a las que el dadaísmo europeo experimentó e impulsó; el ejemplo perfecto es Hugo Mayo con sus poemas revulsivos y nativistas.

Si bien, la diferencia fundamental estaría en la conducción del espíritu transgresor, que en la vanguardia de Zúrich mostró actitudes nihilistas y casi infantistas, el mismo motor propulsado por la conciencia del irracional motivaría cualquier noción revolucionaria o en búsqueda del cambio. Es absurdo para los ecuatorianos, latinoamericanos y todas las personas en general, asuntos como la colonización o el imperialismo, las éticas enviciadas o la corrupción. También se entiende que todos los países de este contexto existen entre elementos o tópicos carentes de lógica alguna como por ejemplo: la pobreza, la miseria, el terrorismo o el fanatismo religioso, también la desigualdad e injusticia, la falta de memoria, la marginalidad, la migración y la lucha injustificada por la supervivencia. Cada tema es razón contradictoria para la vida misma y son materias que pueden vincular completamente a *dadá* con las localidades.

Ningún elemento de los mencionados estará deslindado del sentir humano y principalmente el artístico. Cada persona se convierte en creadora después de coincidir en la desaprobación de lo que resulta ilógico para su entorno y el de los demás; están en la mera intención de la transformación de lo común y cotidiano, aquello habitual que a veces parece no sensato, las apuestas por la ruptura. La creatividad se puede motivar desde esa base: tomando conciencia del absurdo dosificado en cada situación de la vida del ser humano. Si el arte, en especial la poesía, es

un medio por el que el artista puede transmitir sus sensibilidades y susceptibilidades, un detonador esencial para explorarlas puede ser el sinsentido.

El odio, el amor, el dolor o la enfermedad también tienen cuotas de irracional; la soledad, el abandono, el suicidio, la desesperanza, la falta de luz, el vacío y el caos, no dejan de ser manifestaciones del mismo ser paradójico y ambivalente que resultaría ser cada persona. Por lo tanto, por medio de esa cualidad elemental, siempre inherente, se puede impulsar no solamente la destrucción de lo convencional sino también ideas de edificación diferentes que busquen la creación y recreación permanente para el arte y la vida.

A manera de conclusión, se puede afirmar que el espíritu del absurdo dadaísta converge perfectamente con las realidades y panoramas de los que el arte se permite hacer uso para sus confecciones creativas. Todos somos portadores de *dadá* y este será un motor propulsor que esté en constante búsqueda de métodos y prácticas, siempre bajo una pasión insatisfecha. Autodefiniéndose, liberándose, significándose y resignificándose de modo sempiterno, *dadá* no es limitado al nombre para una escuela de vanguardia, sino que es una de las nominaciones para una conciencia de lo irracional que, más que dar respuestas, interroga con el mismo absurdo haciendo frente a los horizontes observables; de modo que el mismo no será oportuno únicamente para los escenarios del siglo pasado sino que, con su propio espíritu de iconoclasta radical, es adecuado a cualquier temporalidad.

El dadaísmo pervive en su alma hasta la actualidad con su lucha por la innovación, renovación y destrucción de cualquier tradicionalismo o formalismo incipiente y arriesga todo al proponer y negar al mismo tiempo. Será un estado para el ser y la sociedad que sugiera lo caótico en un dinamismo infinito mutable, en crecimiento absoluto y en irracional permanente. Es el desafío por la inseguridad, el desarraigo y el desencanto, no específicamente en una posición nihilista negativa sino en un necesario fomento a la mejora o al cambio.

El legado que ofrece al mundo entero la vanguardia de Zúrich, Camus, Hugo Mayo y muchos otros que encuentran los rostros de lo absurdo es la idea del camino sin dirección, de la contrariedad y la perenne apuesta por la ruptura por medio de un simbólico espíritu que encuentra en las esencias y los absolutos una intención comunivativa de arte y vida. Especialmente para la poesía, como uno de los reflejos puros del alma de la humanidad, *dadá* es la voz de los criterios en su ausencia, de los sentidos ambiguos e incontables, de la falta de justificación para el proceder vital y artístico: es el libre albedrío (valga la redundancia espectacularmente ilógica y de gran potencia sugestiva).

La proliferación múltiple, todos los signos, motivos y elementos confusos, a veces espontáneos y azarosos, los que a la par pueden ser deliberados o conscientes, responden a las

manifestaciones del mismo ser existente que es paradójico e indeterminado. No existen posibilidades para desligar la conciencia del absurdo de la vida del ser humano, más bien es un empuje a la creación, lo mismo que la destrucción y recreación. En definitiva, el elemento irracional *dadá* es el ente imperecedero desestabilizador de la conformidad. Tal como lo insitiría en sus manifiestos Tristan Tzara: *dadá-absurdo* es un espíritu activo, libre, transparente, camaleónico, no limitado al nombre, personal y global, es decir, la plena afirmación del devenir de la propia vida (López, 2002).

## ANEXOS

- Evidencias de la utilización de las técnicas documentales: lectura científica y subrayado.

### *El absurdo, un género de postguerras*

JOSÉ LUIS LANASPA

Los años 50 (del siglo pasado: tan cerca y tan lejos) fueron tiempos de reflexión y de cambio en toda Europa y creo que particularmente en España. Después de la guerra civil española (36-39), preámbulo de la segunda guerra mundial (39-45), tragedias que ponen en entredicho la condición humana, una mayoría social, sin perder el miedo del todo, empieza a mirar hacia delante. Y surgen movimientos culturales significativos que eluden los sentimientos de venganza. Curiosamente, uno de esos movimientos es el llamado teatro del absurdo, que algo tiene de examen de conciencia y que se instala en París con

## TEATRO

Tres sombreros de copa, de Miguel Mihura, que la escribió en 1932, aunque los directores y empresarios teatrales tardaron veinte años en entenderla y decidirse. Las obras de los dos autores citados no sólo te animan a reír; son también una manera de entender la paz, de convivir con buen sentido y sin darse importancia en un mundo raro y a veces perverso en el que

Madrid y en toda España se recuerde y se reconozca a aquel genio del humor que se pasó la vida algo enclenque para, según propia confesión, evitar la envidia de algunos semejantes con los que no queda otro remedio que cruzarse en la escalera, en el trabajo o en el café.

De momento, además de Ninette y un señor de Murcia, que vuelve al cine con Garci, se ha recuperado en el escenario del Teatro Príncipe Gran Vía Melocotón en almíbar. Cinco atracadores sin suficiente maldad ni oficio se tropiezan con una monjita deductiva y angelical que con la mejor intención no deja de pisarles los callos a semejantes malhechores. Ojalá que en las calles y en algunos despachos no los hubiera peores. Y que la policía fuese tan eficaz como sor María. Una vez más, el autor nos acerca a un mundo convencional lleno de trampas y a la posible esperanza que termina en melancolía.

# Hans Arp: maquinaciones Voltaire

Daniel Bencomo

ARP ES UNO DE LOS PRECURSORES DEL DADAÍSMO en lengua alemana y, junto a Francis Picabia, uno de los que alternó con más logro la escritura poética y reflexiva sobre el arte con el ejercicio fecundo de la plástica. Nació en Estrasburgo, Alsacia, en 1886. En las primeras décadas del siglo XX estudió arte y se vinculó a diversos grupos artísticos, como Der Blaue Reiter, entre 1911 y 1912. En esos años conoce a su compañera sentimental y creativa, Sophie Taeuber, de quien reconoce una marcada influencia e inspiración. En 1916 funda el grupo Dadá junto a Emmy Hennings, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco y Tristan Tzara. De 1916 a 1919 colaboran intensivamente sobre todo alrededor del sitio icónico del movimiento, el Cabaret Voltaire.

Arp ilustra, entre otros, los libros de Richard Huelsenbeck *Oraciones fantásticas* y *Schalaben, Schalabai, Schalamenzomai*, además del *Vingt-cinq poèmes* de Tristan Tzara. Arp evoca en una de sus memorias:

En la escuela de danza de Mary Wigmann y R. Von Laban, el 18 de marzo de 1917, mi amigo Neitzel, ataviado con turbante, leyó por primera vez algunos de los poemas de *La bomba de nubes*. En la gran noche Dadá en el lugar llamado 'Gente de negocios' se distinguió Katja Wulff con heroísmo. Cubierta con una bolsa rojo fuego, que la cubría como si fuera una tienda de campaña, leyó en voz alta y serena poemas de *La bomba de nubes*, que son irracionales como lo es la propia naturaleza. La actitud amenazadora de los conocedores de arte, que se preparaban para arremeter contra la bolsa roja, no inmutó en absoluto a la 'heroína dadá'. Katja Wulff leyó mis poemas hasta el final (1995: 27).

A continuación se presentan al lector los poemas "Configuración Estrasburgo" y "Soy un caballo", así como algunos fragmentos de *La bomba de nubes*. Siempre en la estela de los postulados de vanguardia y bajo la premisa de exhibir la condición tan frágil del orden y del haz de convenciones que entendemos por realidad, los textos citados acuñan algunos instantes de la escritura más arriesgada y provocadora de las primeras décadas del siglo XX. Su pulsión experimental tensa el lenguaje de variadas formas, entre ellas, las imágenes que atentan contra la asimilación racional; la alteración gramatical y sintáctica —manifiesta, por ejemplo, en la anulación de las mayúsculas al inicio de las frases y en los sustantivos, rasgo propio del idioma alemán—; además de la construcción de neologismos y onomatopeyas. Los poemas poseen un gesto constante, a saber, la potencia de incitar a la dicha y la celebración a contracorriente del sentido común. Bien entrado el siglo XXI, la escritura de Hans Arp mantiene su poder de seducción y su capacidad de irritar a criterios obtusos, 'conocedores', que insisten en pensar la poesía (y el arte y el mundo) tan sólo como un acto solemne, de formas cerradas y ejecución preciosista.

#### REFERENCIAS

- Arp, Hans (1986), "Strassburgkonfiguration", "Ich bin ein Pferd", en *Ich bin in der Natur geboren. Ausgewählte Gedichte*, Zürich, Ed. Arche, pp. 60-62, 67-68.
- Arp, Hans (1995), "Dada war kern Rüpelspiel", *Die wolkpumpe*, en *Unser täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zürich, Ed. Arche, pp. 20-28, 31-33.

# Hugo Ball



HUGO BALL (1886, Pirmasens, Alemania – 1927, Tessin, Suiza) encarna el espíritu Dadá. En 1916 fundó el Cabaret Voltaire, cueva festiva del movimiento, al que pronto se unió Tristan Tzara como cómplice. La creación poética de Hugo Ball refleja todo el ímpetu de la más pura vanguardia: el cuestionamiento de los esquemas de la representación cotidiana y sus gastadas retóricas, y para ello la corrosión de todo andamiaje moral y las petrificadas categorías de bien y mal. Lo anterior en franca reacción al estado del pensamiento y el arte de inicios del siglo XX; en palabras del propio autor, citado por Paul Auster en "Huesos Dadá" prefacio a *La huida del tiempo*, diarios de Ball: : «Este es el aspecto que presentaban el mundo y la sociedad en 1913: la vida está totalmente encadenada a un entramado que la mantiene cautiva. [...] La pregunta última que se repite día y noche es ésta: ¿existe en alguna parte un poder fuerte y, sobre todo, con el vigor suficiente para acabar con esta situación?». Búsqueda de este poder corruptor, anárquico y festivo son los poemas que aquí presentamos y sus pioneros poemas sonoros como "Karawane" o "Gadji Beri Bemba", donde hunde la voz en sustratos verbales de sonido puro, no representativos e irracionales, con los que sintonizan entre otras tantas las búsquedas de Kurt Schwitters. Las diferencias con Tzara pronto llevaron al distanciamiento de Ball con Dadá, pues sospechaba que ya estaba cerca del abismo de toda vanguardia: convertirse en un mecanismo de producción sistemático o bien, en una serie de acontecimientos más cercanos a lo carnavalesco que a lo certeramente transgresor. Al final de su vida, en un giro paradójico, se reconvierte al catolicismo, aunque no deja de escribir lúcida prosa sobre arte y filosofía, entre los que destacan traducciones de Bakunin, una conferencia sobre Kandinsky, un estudio sobre tres cristianos bizantinos —Dionisos Aeropagita, Juan Clímaco y Simeón el Estilita— y el mencionado *La huida del tiempo*. Quiero dedicar esta primera entrega de Arcadia por Autobahn a la memoria de Guillermo Fernández, hombre tan generoso como excelente traductor y poeta.

*Absurdo* originariamente refería una disfunción auditiva pero pronto fue adquiriendo significados cercanos al disparate, a lo desagradable, a lo inútil y a lo inepto. En 1490 Alfonso de Palencia ya describía lo absurdo en su *Universal vocabulario de latín en romance* como una cosa indigna y / o aborrecible. Entendido como contrasentido, lo absurdo señala la interpretación contraria al sentido natural de las palabras o expresiones, un modo de polarizar la realidad y actuar a partir de las circunstancias de manera ilógica. El comportamiento absurdo puede interpretarse como indicio de estupidez, de necedad o de falta de inteligencia. El sentido normativo del término indica la ausencia de pensamiento y procedimiento común tal como lo haría la generalidad de las personas. La simulación de lo absurdo ha sido un mecanismo humorístico habitual desde los comienzos del teatro, siendo el necio un personaje arquetípico en la literatura en general y posteriormente en las producciones cinematográficas. Tal es la relevancia de lo absurdo, en clave de humor, que se ha mantenido a lo largo de los siglos adoptando diversos formatos, entre los cuales actualmente prolifera el monólogo absurdo.

Desde un punto de vista formal, el tema de lo absurdo no ha sido estudiado pero si que se desarrollaron se han desarrollado mecanismos lógicos apoyados en la contradicción. En lógica clásica, la regla de cálculo *reductio ad absurdum* formula una hipótesis para llegar a una contradicción a partir de ella, luego mediante la aplicación de reglas lógicas cancela dicha hipótesis, infiriendo su negación. La contradicción a pesar de ser uno de los mecanismos generadores del absurdo, no es una noción pragmática sino lógica, por lo que se encarga de estudiar la incorrección del procedimiento racional en una demostración, no la falta de sentido.

El género dramático y la filosofía han sido los campos que más han cultivado el absurdo, un amplio abanico semántico del término que abarca desde la vertiente humorística a la postura radical ante el sinsentido de la existencia. Guillén (2005) afirmaba en su estudio sobre literatura comparada que toda situación que maneje el absurdo tiene que contar con un trasfondo o contexto creíble (verosímil o realista), con un elemento irruptor y ajeno en ese contexto y la aceptación, minimización o falta de asombro de los personajes que intervienen en dicha situación. Existen circunstancias que funcionan como procesos generadores de disonancia a partir de la rotura de expectativas en relación a lo normal. A pesar de no ser el término *normal* un concepto recomendable para ninguna situación por faltar a la corrección ético-política, la normalidad entendida como noción estadística mayoritaria actúa como punto de referencia entre lo absurdo y la expectativa normativa que se tiene de una situación.

Pellettieri (2002: 312 - 315) al estudiar el teatro del absurdo distingue entre un polo no simbolista (expresión de lo improbable y de lo inefable, construcción de otra realidad completamente autónoma y autorreferencial) y un segundo polo simbolista (conceptualización encubierta e intencionada, presentación de una imagen suficientemente dinámica y distante del espectador). Pellettieri teniendo en cuenta los dos polos semánticos y las aportaciones de Pavis (1983: 4), Cirlot (1953: 33) y Dubatti (1986: 115 -

## El absurdo en el Arte

ANA MARÍA  
PRECKLER

**E**l absurdo es aquello que rompe la línea de la lógica vital, que distorsiona el equilibrio de lo sensato, que trastorna el orden de los usos adquiridos. Aquello que sorprende por lo inusual o atípico, por el escándalo o la anomalía que produce. En ciertos casos puede rayar en lo patológico o anormal, y en lo estrambótico. Según el diccionario de María Moliner, el absurdo es lo contrario a la lógica o a la razón. Una cierta dosis de absurdo puede ser divertida; puede hacer gracia si es irónica o mordaz; pero si se mantiene mucho tiempo llega a cansar, y si se realiza en un ámbito inapropiado puede producir rechazo. El absurdo en definitiva rompe el orden establecido. Todo depende del orden que rompa y del sentido del humor con que se realice. Hay cosas que merecen siempre un respeto. Pero si se efectúa con crítica y mordacidad inteligente puede ser aceptable y enriquecedor en determinadas situaciones y ocasiones.

Si el absurdo siempre existió en la vida, no lo es tanto el que existiese en el arte. Hasta llegar al siglo XX, en el que una de las vanguardias históricas más transgresoras, el Dadaísmo, y a

## ARTE

característica principal de sus estilos. El Dadaísmo utilizó el absurdo como detonante crítico contra el absurdo de la guerra y más concretamente de la Primera Guerra Mundial. El Surrealismo lo utilizó para plasmar el subconsciente humano, descubierto por Freud en los tres estratos psicológicos del hombre, el "Ego", el "Superego", y el "Subconsciente"; siendo este último,

distorsionada, la ausencia de una moral, la carencia de voluntad y la falta de un razonamiento consciente. El absurdo se hace especialmente patente en los sueños y en la libido, de ahí que sean estos dos temas los más utilizados en el Surrealismo. Su cuestionamiento como arte está hoy fuera de duda, pues lo que en los años veinte podía ser revulsivo, repelente, libidinoso o procaz, hoy apenas ofende, dada la cantidad de extralimitaciones y barbaridades artísticas que se han producido posteriormente. Por otro lado, el Dadaísmo no siempre ha resultado disparatado e insolente, muchas veces ha sido arte-arte, innovador y descubridor de nuevas rutas artísticas, como en el caso de Arp o Schwitters, representantes respectivos del dadaísmo de Zurich y Hannover, los cuales aportaron al Dadaísmo la grandeza que posiblemente elevó el estilo a la categoría de vanguardia. El Surrealismo, por su parte, ha sido uno de los estilos más atractivos y demandados por el espectador, acaso precisamente por plasmar ese inconsciente ilógico y absurdo que todos llevamos dentro. Si el Dadaísmo fue un estilo precursor del Surrealismo, el primero nació en 1916 y el segundo en 1925, el Surrealismo tuvo dos expresiones formales de diferente naturaleza, la figurativa y la abstracta, y tanto en una como en otra tuvo su influencia la corriente Dadá.

El Dadaísmo, por tanto, es una de las vanguardias más subversivas y también menos conocidas; surgió en el año 1916, durante el

## Referencias

- Preckler, A. (2004). El absurdo en el arte. *Cuenta y razón*(133), 171-178. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=925991>
- Alazraki, J. (1972). El surrealismo de Tentativa del hombre infinito de Pablo Neruda. *Hispanic Review*, 40(1 ), 31-39.
- Albarrán, J. (2011). Walter Serner: más allá del temblor dadá. En J. Albarrán, *Walter Serner: Manual para embaucadores* (págs. 13-21). Santander, España: El desvelo Ediciones.
- Alonso, M. (1990). "El Señor Presidente": Impresionismo, expresionismo e imagen. *Anales de literatura hispanoamericana*(19), 157-174.
- Ayala, J. (2013). Vallejo y el dadaísmo: la Vanguardia y la guerra contra la interpretación. *Revista Surco Sur*, 3 (5), 43-46.
- Barthes, R. (1968). Obtenido de : <http://lpad.liedonet.org/wp-content/uploads/2013/02/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Barzuna, G. (1997). Pablo Neruda y el discurso de las vanguardias . *Revista estudios*(14-15), 129-134.
- Bencomo, D. (2012). Hugo Ball. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*(74), 131-141.
- Bencomo, D. (2015). Hans Arp: maquinaciones Voltaire. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*(88 ), 101-111.
- Borges, J. (2014). *El Aleph*. Bogotá: Penguin Random House.
- Boulaghzalate, H. (2010). Lo absurdo en Camus y Sábato. La filosofía del absurdo en L'étranger de Albert Camus y El túnel de Ernesto Sábato. (Estudio Comparativo). . *A parte Rei: revista de filosofía*(68).
- Burgos, G. (2009). *El dadaísmo: La «obra de arte total» como solución plástica (Tesis pregrado)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Carrera, J. (1967). *Interpretaciones Hispanoamericanas*. Quito, Ecuador: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Carrión, C. (2000). *La poesía vanguardista de Hugo Mayo (tesis de pregrado)*. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Castro, B. (2008). Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso. *Anales de la literatura chilena*, 9, 149-167.
- Colón, P. (2016). Las vanguardias artísticas del siglo XX y su contribución teórica en la definición exhibicionista de la naturaleza del cine . *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación*, 14(18), 67-82.

- Conde, B. (2010). Disertación bibliográfica sobre el cubismo durante la Primera Guerra precpMundial. *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*(32), 7-22.
- Cuquerella, I. (2014). Meursault o el martirio de un asesino. *Scientia helmantica: revista internacional de filosofía*, 2(3), 130-154.
- De Riquer, M. y Valverde, J. (1994). *Historia de la Literatura Universal* (Vol. 8(V)). Barcelona, España: Grupo Editorial Planeta.
- De Torre, G. (1969). *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madrid, España: Ediciones Guadarrama, S.A.
- DEH. (09 de Junio de 2017). *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano [versión electrónica]*. Obtenido de <http://www.filosofia.org/enc/eha/e010182.htm>
- Derrida, J. (1986). Jacques Derrida: leer lo ilegible. 160-182. (C. González-Marín, Entrevistador) *Revista de Occidente*.
- Everett, K. y Kuhn, H. (1948). *Historia de la estética*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nueva.
- Ferdinán, V. (2002). El fracaso del surrealismo en América Latina. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 28(55), 73-111.
- Fernández, M. (2014). *El concepto del tiempo en las vanguardias históricas: Futurismo, Pintura metafísica y Dadaísmo (Tesis doctoral)*. Extremadura: Departamento de Arte y Ciencias del Territorio. Universidad de Extremadura.
- Ferrada, R. (2007). La vanguardia literaria: una instancia formativa del discurso crítico latinoamericano. *Scielo: Literatura y Lingüística*(18), 121-134.
- Ferreira, A. (2014). *Metodología de la Investigación*. Argentina: Brujas.
- García, A. (2008). El erotismo en la poesía de Gonzalo Rojas (Tesis de maestría). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- García, C. (2004). Borges, traductor del Expresionismo: Wilhelm Klemm. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*(26).
- García, C. (24 de enero de 2013). MERZ, o el arte del todo. *Jot Down: contemporary culture mag*. Obtenido de <http://www.jotdown.es/2013/01/merz-o-el-arte-del-todo/>
- Gelado, V. (2008). Un “Arte de la Negación”: El manifiesto de vanguardia en América Latina. *Revista Iberoamericana*, 74 (224), 649-666.
- González, A. (2006). La Metáfora: De la abstracción al expresionismo . *Agora: Papeles de filosofía*, 25(2), 87-102.
- Gutiérrez, F. (2001). Camus y el existencialismo . *Revista Espiga*, 2(4), 121-136.
- Harvey, D. (1990). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires, Argentina: Basil Blackwell Ltd.
- Henríquez, M. (1954). *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Hernández, R. F. (2010). *Metodología de la investigación*. México: McGraw–Hill/Interamericana Editores, S.A.
- Hernández, S. (2014). La influencia de la inherencia dadaísta en la vertebración de principios creadores en diseño gráfico. *Poliantea*, 10(19), 261-288.
- Huidobro, V. (2011). El creacionismo. En C. Fajardo, & C. Fajardo (Ed.), *Vanguardias artísticas del siglo XX* (págs. 185-212.). Bogotá, Colombia: Le Monde Diplomatique.
- Hurtado, J. (2010). Sobre el absurdo, el suicidio y la condición humana. Aforismos a propósito del Mito de Sísifo de Albert Camus. *A parte Rei: revista de filosofía*(68).
- Jitrick, N. (1982). Papeles de trabajo: Notas sobre el vanguardismo latinoamericano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8(15), 13-24.
- Judt, T. (2008). *Sobre el olvido Siglo XX*. Madrid, España: Santillana Ediciones Generales, S. L.
- Kaprow, A. (2016). Arte experimental. En J. Kelley (Ed.), *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*. Barcelona, España: Ediciones Alpha Decay, S.A.
- Krauss, R. (2006). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial, S. A.: Alianza Editorial, S. A.
- Lanaspa, J. (2005). El absurdo, un género de postguerras. *Cuenta y razón*(137), 136-138. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1197890>
- Lentzen, M. (1989). Marinetti y el futurismo en España. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : 18-23 agosto 1986* (Vol. 2, págs. 309-318). Berlín.
- López, N. (2002). *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta (Tesis doctoral)*. Universidad de Barcelona.
- Malishev, M. (2000). Albert Camus: de la conciencia de lo absurdo a la rebelión . *CIENCIA ergo-sum*, 7(3), 235-245.
- Martínez, A. (1995). La infiltración del cubismo en el teatro joven de Ramón Gómez de la Serna. *Voces de vanguardia*, 57-80.
- Mata, R. (1995). La ciencia en las vanguardias latinoamericanas. *Actas XII*, 92-97.
- Mateo, L. (2012). Visiones delirantes: estética de lo inverosímil, del absurdo y del sinsentido. *HUM 736 : Papeles de cultura contemporánea*(15), 20-30.
- Mayo, H. (1976). *Poemas de Hugo Mayo*. Guayaquil, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Mayo, H. (2005). *Hugo Mayo*. Quito, Ecuador: Editorial Pedro Jorge Vera.
- Mitre, E. (1980). *Huidobro, hambre de espacio y sed de cielo*. Caracas, Venezuela : Monte Ávila Editores, C.A.
- Mojarro, J. (2007). Mariátegui y el futurismo italiano. *Tonos:Revista electrónica de estudios filosóficos*(14).

- Mojarro, J. (2007). Mariátegui y el futurismo italiano. *Tonos: Revista electrónica de estudios filosóficos*(14).
- Moscoso de Cordero, M. (1987). *La metáfora en Altazor de Vicente Huidobro*. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Osorio, N. (1998). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia literaria Hispanoamericana*. (N. Osorio, Ed.) Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Oviedo, R. (1997). Vallejo en el umbral de la vanguardia. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 26(2), 363-379.
- Parella, S. y. (2010). *Metodología de la investigación*. Venezuela: Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Paz, O. (1986). *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, S.A.
- Pérez, M. (2016). *Sugestiones poéticas, una imagen a la deriva. El artista indócil y la trampa irónica de los signos (Tesis doctoral)*. Granada: Universidad de Granada. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=61124>
- Pesantez, R. (1976). Prólogo. En H. Mayo, *Poemas de Hugo Mayo*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Polit, G. (2001). Antología: Crítica literaria ecuatoriana Hacia un nuevo siglo. En G. Polit, & G. Polit (Ed.). Quito, Ecuador: FLACSO.
- Portillo, J. (2013). Lo absurdo: descontextualización, sentido, significado y humor. *Revista de Humanidades de Valparaíso*(2), 105-134. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5652370>
- Portillo, J. (2014). *La interpretación inferencial en la comunicación absurda (Aplicado a un programa de Matt Groening) (Tesis doctoral)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Preckler, A. (1999). Dadaísmo y abstracción: ¿Similitud o divergencia? *Cuenta y razón*(111), 115-118. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=71275>
- Preckler, A. (2004). El absurdo en el arte. *Cuenta y razón*(133), 171-178. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=925991>
- Preckler, A. (2004). El absurdo en el arte. *Cuenta y razón*(133), 171-178. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=925991>
- Puma, P. (2016). *B2*. Arequipa, Perú: Cascahuesos Editores.
- RAE. (2017). *Diccionario de la Real Academia Española [versión electrónica]*. Recuperado el 09 de Junio de 2017, de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=abstracto>
- Rasula, J. (2016). *Dadá: El cambio radical del siglo XX*. Barcelona, España: Editorial Anagrama, S.A. .

- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la Interpretación: Discurso y excedente de sentido*. Madrid, España: Siglo XXI Editores S.A. de C.V.
- Rodríguez, H. (1933). Lírica ecuatoriana del siglo XX. En R. Arias, & R. Arias (Ed.), *Antología Esencial Ecuador Siglo XX* (págs. 7-45). Quito, Ecuador: Eskeletra Editorial.
- Rojas, I. (2011). Elementos para el diseño de técnicas de investigación: una propuesta de definiciones y procedimientos en la investigación científica. *Tiempo de educar*, 12(24), 277-297.
- Sáinz, L. (1997). La vanguardia desde el modernismo. *Anales de literatura hispanoamericana*, 2 (26), 309-324.
- Sarriugarte, I. (2009). El futurismo esotérico de Giacomo Balla. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 8(8), 231-243.
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S. A.
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S. A.
- Serrano, R. (2005). Hugo Mayo: buscando una escafandra en la mentira. En C. d. Ecuatoriana, *Hugo Mayo*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera.
- Sierra, J. (2014). *Arquitectura, Dadá y Patrimonio de la Humanidad*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial.
- Soberanis, H. (2010). La filosofía del absurdo de Albert Camus. *A parte Rei: revista de filosofía*(68).
- Solórzano, F. (16 de 06 de 2016). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Q0ba8WQvtf8>
- Stevenson, D. (2014). *1914-1918 Historia de la Primera Guerra Mundial*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A.
- Taylor, B. (2000). *Arte Hoy*. Madrid, España: Ediciones Akal S.A.
- Verchilli, M. (2012). Técnica, máquinas, futurismo y fascismo. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*(39), 92-109.
- Verdugo, J. (1995). *Tras las huellas vanguardistas de Hugo Mayo* (Tesis de maestría). Cuenca, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Videla, G. (1994). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Villagómez, J. A. (25 de julio de 2017). *Poéticas*. Obtenido de [Mensaje en un blog]: <http://poeticas.es/?p=2837>
- Vlad, C. (2009). Dadá: Bucarest, Zúrich, París: una historia del dadaísmo. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 8(8), 271-279.

Yurkievich, S. (1976). *Celebración del modernismo*. Barcelona, España: Tusquets Editor.