

VANGUARDIA Y POSVANGUARDIA EN HONDURAS. IMAGEN MÚLTIPLE, NEGRISMO, MOTIVOS FUTURISTAS Y VOCACIÓN SOCIAL

Marisa Martínez Pérsico*

A través del estudio de *Brasas azules* (1938) se intenta demostrar que Jacobo Cárcamo practica numerosas facetas de la vanguardia continental. Fraternidad antifascista, poesía impura, motivos futuristas, negrismo e imagen múltiple con versificación breve lo convierten en un autor insoslayable para entender la transición del tardomodernismo a la posvanguardia hondureña.

Palabras clave: vanguardia/posvanguardia, poesía hondureña, Jacobo Cárcamo, Generaciones del '35 y del '50

Avant-garde and post-avant-garde in Honduras. Multiple image, negrismo, futuristic motifs and social vocation

Through the study of *Brasas azules* (1938) it is intended to show that Jacobo Cárcamo shares numerous proposals of the continental avant-garde. Antifascist fraternity, impure poetry, futurist motifs, *negrismo* and multiple image make him an unavoidable author to understand the transition from late modernism to the post-avant-garde in Honduras.

Key Words: Avant-Garde/Post-Avant-Garde, Honduran Poetry, Jacobo Cárcamo, the Generations of the 1930s and 1950s

Honduras en el “archipiélago continental de las vanguardias”

La vanguardia latinoamericana revela la presencia de numerosos poetas menores y movimientos episódicos que resultan imprescindibles para reconstruir la imagen de conjunto, como sostenía Mihai Grünfeld en su célebre antología de la poesía de la región (1995), sin que esto signifique renunciar a un canon basado en grandes figuras. En *Tierra negra con alas* (2019), volumen publicado en colaboración con Juan Manuel Bonet, Juan Bonilla expresa que:

* Università degli Studi di Udine.

hay países donde el calambre vanguardista produjo mucha más obra que en otros, y es indiscutible que México, Argentina, Chile, Brasil y Perú fueron escenarios donde la proliferación de títulos y nombres multiplica por mucho los que pudieran producirse en lugares menos permeables al clima vanguardista como Colombia o Venezuela, que sin embargo destacaron por sus movimientos vanguardistas de segunda hora, ya en los años sesenta, con episodios como el nadaísmo o el grupo El techo de la ballena (69-70).

El caso de Honduras se inscribe en esta última corriente de vanguardia tardía, de segunda oleada o eclosión posvanguardista, siendo la Generación de 1954 –o del Realismo Social– un poderoso parteaguas para la literatura nacional de la segunda mitad del siglo pasado. Es entonces cuando surgen grupos como el Círculo Literario Universitario, el Grupo Tahuanca de Tegucigalpa o La Voz Convocada en La Ceiba, potentes agrupaciones orgánicas que van formando escuela. Su nombre se debe a la huelga de 1954, que duró sesenta y nueve días, en la que líderes sindicales y gremiales se unieron para reclamar mejoras en las condiciones de los trabajadores de la industria del banano y denunciaron la alianza de las multinacionales norteamericanas con las oligarquías locales representadas por dictadores, como fue el caso de la United Fruit Company que tantas páginas literarias inspiró, desde el *Canto General* de Pablo Neruda hasta *La trilogía bananera* de Miguel Ángel Asturias. Esta manifestación fue germen de un movimiento obrero de notable impacto social que desde Honduras se extendió al continente, y que en el plano literario se reflejó en la obra de Nelson Merren, Antonio José Rivas, Oscar Acosta, Roberto Sosa o Pompeyo del Valle, quienes buscaron crear conciencia en el proletariado a través de su poesía.

Sin embargo, existe un antecedente poético escasamente estudiado y prácticamente ausente en la bibliografía específica que funcionó como correa de enlace entre el tardomodernismo y la posvanguardia y que cultivó una serie de experimentaciones formales y temáticas que permitirían inscribir a Honduras, con todo derecho, en el «archipiélago continental de las vanguardias» (Osorio XXVII) y en la órbita de otras literaturas geográficamente vecinas como la caribeña. Me refiero a Jacobo V. Cárcamo (El Arenal, Honduras, 1916 - Chapingo, México, 1959), poeta y periodista de la Generación del '35 o de la Dictadura. Escribió para el diario *El Cronista* y en 1937 fundó *Zambrano: Publicación Nacionalista*. De prehistoria modernista, su primer libro fue *Flores del alma* (1935), del cual –como señala Bonet– «terminaría renegando, aunque ya se encuentre en él un poema contra la intervención italiana en Abisinia» (705). Su segundo poemario fue *Brasas azules* (1938), publicado en Tegucigalpa por editorial Calderón, libro en el que me detendré a continuación¹. Hacia 1939 se radicó

1 Agradezco a la traductora y editora hondureña Frances Simán por haberme facilitado las

en México y desde allí denunció la dictadura de Carías. En *Laurel de Anáhuac* (1955) canta al país azteca. Dejó un libro inédito, *Caligramas*.

La poesía de Cárcamo se inscribe en la línea de la vanguardia moderada, un sintagma acuñado por Concepción Reverte Bernal como reformulación de las ideas de Andrew P. Debicki anticipadas en su *Antología de la poesía mexicana moderna* (1977), en estos términos: «la generación de 1927 y los Contemporáneos encarnan en sus respectivos países la segunda fase de la Vanguardia o Vanguardia Moderada: se ha consumado ya la ruptura con el Modernismo, se han implantado bastantes novedades y ahora procede la sedimentación y el perfeccionamiento que conducirá a los logros definitivos» (92). En América Latina los límites temporales de los vanguardismos son, para Hugo Verani (1986), aproximadamente, 1916 y 1935, mientras que Federico Schopf (también en 1986) propone el lapso comprendido entre 1916 y 1939 como lindero cronológico de la expansión vanguardista². Cárcamo se situaría en los últimos años de este marco temporal. Fue un autor atento a la incorporación de la herencia futurista, imaginista y negrista tanto como a la fagocitación de la experiencia europea para deglutirla y asimilarla en el sentido creativo expresado en el *Manifiesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade. Entre sus admiraciones declaradas encontramos los haikus del mexicano José Juan Tablada y del guatemalteco Flavio Herrera (elogiados en sus artículos periodísticos), el Estridentismo y las figuras de García Lorca y Neruda (que cita en algunos poemas).

Fraternidad antifascista e impureza poética

Con relación al posicionamiento frente a España, sucede en Honduras lo que acontece en tantos otros países de América Latina: el desarrollo de la Guerra Civil conduce a «un viraje paulatino desde la resistencia inicial a las influencias culturales europeas y el distanciamiento respecto de los sucesos bélicos como manifestaciones de la “decadencia de Occidente” hacia la identificación y el respaldo masivo del bando republicano por parte de numerosos escritores que atendieron con vigilancia de cronistas los avatares de las dos

imágenes de la *editio princeps* de *Brasas azules*, un libro para mí inaccesible en la actual circunstancia de emergencia sanitaria mundial. Doy las gracias, también, al poeta hondureño residente en Costa Rica Dennis Ávila Vargas por el asesoramiento bibliográfico sobre algunos títulos de la poesía hondureña de mitad del siglo pasado.

2 Acerca de las numerosas y a veces divergentes cronologías de la vanguardia internacional me detengo en el primer capítulo de *Imago verba. Retórica ultraísta y autoficción en Cansinos Assens* (Martínez Pésico 2019).

Españas» (Martínez Pésico 2014: 254). Esta fraternidad antifascista tiñó la poesía latinoamericana de una gran “impureza”, en el sentido que Neruda reclamaba en 1935 desde el manifiesto de *Caballo verde para la poesía*. En el caso de Cárcamo, realidad histórica y solidaridad de ultramar se concretan en los versos antifranquistas del “Canto a José Miaja”, escrito como un elogio de la valentía del militar español cuando la guerra todavía no había concluido, pero cuya derrota es prefigurada mediante la anáfora del conector concesivo “aunque”³. El poema adopta el léxico futurista (para representar una actualidad cronológica) incorporando algunas palabras clave exploradas, también, por la modalidad ultraísta peninsular, con el objetivo trasladar metonímicamente la potencia de las máquinas a los seres humanos: se nombran “hélices”, “acero” y un “Douglas”⁴:

Canto a José Miaja

Aunque mañana un douglas que volara muy alto
se quebrara la hélice en tu pecho,
y te doblaras fuertemente
mientras tus espejuelos
como dos lunas muertas
invadiesen el mundo.

[...]

Aunque una boa enorme capaz de ahorcar el Globo
reventara los robles
de acero vital de tus piernas,

[...]

Aunque un ardiente y negro vendaval de metrallas
disparado hacia el grande paraguas de los cielos,
llegara,

[...]

jamás tu agosto nombre –golondrina de oro–
dejaría el alero de mi boca,
ni jamás tu figura,
ni tu altiva postura,
ni tu ademán soberbio
perderían su gloria ante la Historia
de la patria futura (23-26).

3 José Miaja Menant fue un jefe republicano clave para la defensa de Madrid. En 1939 marchó al exilio a Francia y después a México.

4 El Douglas DC-1 fue un aeroplano de transporte de pasajeros y carga fabricado por la compañía estadounidense Douglas Aircraft Company en 1933.

Durante los años Treinta la poesía se politiza a ambas orillas del idioma. Una de las tensiones más productivas de la vanguardia latinoamericana –en la que Honduras participa– es la discusión en torno a la validez de la vanguardia artística (o estética) y de la vanguardia política, resuelta en favor de una militancia bifronte cuyo antecedente encontramos en *Amauta, revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica*, publicada en Lima entre 1926 y 1930. Su director, José Carlos Mariátegui, introdujo el marxismo en América Latina y demostró su preocupación por las condiciones de vida del campesino y del indígena, pero estuvo siempre atento a los movimientos estéticos que conoció durante su estadía en Italia y en Alemania. El compromiso con las clases indígenas sin representación política, la lucha por la reforma agraria, la denuncia del imperialismo norteamericano y otras reivindicaciones no impidieron su apertura a las propuestas de Marinetti o de Breton⁵. Ya señalamos que a fines de los años Veinte comienza a configurarse el ocaso de la línea experimental de la vanguardia en favor de las preocupaciones político-sociales, que coincide con la creciente organización de movimientos socialistas y anarquistas en el continente. El siguiente poema de Cárcamo responde al reclamo de impureza poética nerudiana mediante la intensificación del protagonismo del cuerpo, la descripción de sus “actitudes vergonzosas” y la primacía de los sentidos, necesidades o deseos (como el deseo de justicia, con el que Neruda remata su manifiesto) usando un léxico geométrico, bélico y sideral:

Antífona del puño

Una mano abierta...
 nada más triste que una mano abierta...
 es la mano que pide,
 la mano que se humilla
 por el sol negro de un mendrugo
 o por el ojo rojo de un centavo.

Oh el entusiasmo vertical
 de un puño en alto...
 es como un mástil de orgullos
 dispuesto a defenderse,
 es como un botón de rebeldías
 listo para reclamar.

5 Acerca de la conciliación entre forma artística y militancia ideológica en las vanguardias andinas –una tendencia que se irradió a otras literaturas nacionales del continente durante los años Treinta– me detengo en la “Segunda Parte” de *Formas del insilio en la literatura ecuatoriana del siglo XX* (Martínez Pérsico 2016).

Nada más bello,
 nada más elegante
 que alzar como una grímpola de fuego
 la protesta redonda de una mano cerrada (29-30).

Resultan significativas las imágenes de apertura y clausura del poema: el puño cerrado se contrapone a la mano abierta, la cual, aunque aluda a la limosna, tiene connotaciones históricas que operan como subtexto y son convocadas por asociación. El puño cerrado fue símbolo del proletariado francés a mediados del siglo XIX, fue incluido en las primeras propagandas de las organizaciones sindicales (lo vemos en la caricatura estadounidense de los Trabajadores Industriales del Mundo, IWW), fue asociado a la Revolución Rusa de 1917 y también empleado como saludo militar durante los años Veinte en Alemania por la Rottfrontkämpferbund (RFB, Liga de Combatientes del Frente Rojo), es decir, el brazo armado del Partido Comunista alemán, como réplica al saludo nazi con la mano abierta. También en España, durante la Guerra Civil, el puño cerrado fue símbolo antifascista, y durante la Segunda Guerra Mundial lo adoptaron los partisanos. Por otra parte, la palabra “vanguardia” fue acuñada como calco del galicismo *avant-garde*, que era usada para referirse a la parte más adelantada de un ejército. En los textos programáticos de las vanguardias históricas, desde el Futurismo en adelante, el léxico de guerra es, sin duda, una marca de estilo. En el poema anterior, Cárcamo compara el puño cerrado con una “grímpola”, es decir, con la insignia militar que tiene forma de paño triangular, que los soldados llevaban al campo de batalla y más tarde se colocaban en sus sepulturas. La dramática sospecha de “derrota digna” de los débiles o desheredados que aparecía en el profético canto a Miaja se repite, también, aquí.

Futurismo, negrismo y exploración de la imagen

Respecto de la incorporación de motivos futuristas, ya en 1909 la *Revista de la Universidad de Honduras* publica una traducción completa del francés del “Manifiesto” de Marinetti junto a un artículo de Rómulo E. Durón, “Una nueva escuela literaria”, y una entrevista hecha a Marinetti tomada de la revista *Comoedia* del 16 de marzo de 1909. Señala Trinidad Barrera que «el versolibrismo y la temática futurista apenas si asoman tímidamente en algunos poemas de José Castro (1909)» (43). Sin embargo, como venimos analizando, Jacobo Cárcamo adoptó el léxico y algunos referentes futuristas, aunque siempre en la línea moderada ya señalada. Hay que tener en cuenta que el Futurismo, en América Latina, muchas veces tuvo más repercusión periodística que estética. Las excepciones son el Estridentismo mexicano, las exploraciones con polirritmos del peruano-uruguayo Parra

del Riego y *cum grano salis* de su compatriota Alberto Hidalgo, el poemario del uruguayo Alfredo Mario Ferreiro *El hombre que se comió un autobús* o los versos de su también compatriota Juvenal Ortiz Saralegui. En el continente la recepción del Futurismo fue contradictoria; documentos hemerográficos y epistolares dan cuenta de una ambigua relación con el movimiento italiano, hecha de homenajes y rechazos. En algunos casos como el argentino, «hablar de “contacto”, “camaradería” o “publicidad” quizás sea más adecuado que mentar influencias trascendentales o sugerir una auténtica “aclimatación local” como cuadraría mejor, al estudiar los ascendientes futuristas del estridentismo mexicano» (Martínez Périco 2012: 90). Aunque Marinetti compuso versos inspirados en el automóvil de carrera en 1905 (reemplazando, así, la figura de la mujer y los tópicos amorosos), el medio de transporte que representa la aspiración sobrehumana y la voluntad de potencia es, sin duda, el avión. Aparecía en el “Canto a Miaja” y vuelve a aparecer en los tercetos del “Poema último a la mujer primera” en donde Cárcamo lo integra a la imagería amorosa con sentido fálico, pues el encuentro entre el aeroplano y el aeródromo (concretado en el aterrizaje) se convierte en metáfora de la cópula (resultan sugerentes, en este escenario erótico, las menciones a conos, sendas y guedejas):

Y aunque ya no aterrizo en el aeródromo
aquel que se adornaba con dos conos
y que temblaba bajo mi aeroplano,

mi corazón te sigue en cada paso
iluminando en sus oscuras sendas
por el bosque de luz de tus guedejas! (44).

También incursionó Jacobo Cárcamo en la tendencia caribeña de la poesía negrista. Cultivada en las Antillas españolas (Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico), la poesía negra persigue la reivindicación social y cultural de negros y mulatos, tradicionalmente postergados. Las voces más importantes del negrismo fueron Nicolás Guillén, Luis Palés Matos –su primer poema negro data de 1926– y Emilio Ballagas, mientras que el hondureño publica el poema que reproducimos a continuación, “Canción negroide”, un año después de que Palés Matos recogiera sus versos en *Tuntún de pasa y grifería* (1937) y que Guillén publicara sus *Cantos para soldados y sones para turistas* en ese mismo año, empezando así a apartarse de la corriente afroantillana. Desde el adjetivo calificativo del título se nos anuncia que se mostrarán caracteres de la raza negra o de su cultura, y también se explicita la modalidad poética elegida, puesto que esta corriente literaria fue bautizada como “poesía afroantillana”, “poesía afroamericana”, “poesía mulata” o “poesía negroide”:

Canción negroide

Si los negros
 ríen ríen,
 si los negros
 tocan tocan,
 si los negros
 bailan bailan,
 con esa risa tan triste,
 y ese ritmo tan amargo
 y esa cumbia tan doliente:

Y si en la noche repleta
 de yodo, luna y licor,
 sus bocas parecen finas
 maracas de truenos blancos entre valvas de carbón;
 y sus manos
 golondrinas achatadas
 haciendo nidos de estrépito sobre la piel del tambor;
 y sus cuerpos son cual círculos de tinieblas epilépticas
 o corros de focas locas.

Si los negros
 ríen ríen,
 si los negros
 tocan tocan,
 si los negros
 bailan bailan,
 es porque con el ruido
 de su risa, de su zambra y el temblor de su tambor
 pretenden ahogar el hondo rugido de su dolor...

¡Y sobre todas las playas
 y a través de muchos siglos,
 los negros ríen
 y tocan,
 los negros tocan
 y bailan! (33-35).

La disposición de los versos en el espacio de la página parece reproducir el ritmo de la cumbia: los versos con los verbos “reír”, “tocar” y “bailar” son más breves y tienen una sangría superior, de entradas irregulares, que sugieren la idea de movimiento. El sentido rítmico viene reforzado por la repetición de consonantes bilabiales /b/, líquidas laterales /l/, líquidas vibrantes o róticas /r/ y dentales tensas /t/ que generan una cadencia aliterativa por efecto de la repetición anafórica. Cabe señalar que el vanguardismo de las Antillas españolas

estuvo marcado por un colorismo plagado de onomatopeyas, jitanfájoras y recursos fónicos fundados en la repetición. Para Trinidad Barrera, las aportaciones fundamentales de estas vanguardias isleñas son «la recuperación del legado taíno y negro que se materializó en el pasado indígena, precolombino, y la explotación temática y artística del negrismo» (53). La exaltación del primitivismo como expresión auténtica de la sensibilidad humana reprimida por la cultura occidental (recuperado, en este poema, a través del baile, con su sensualidad y desenfreno) se combina con la conciencia de la injusticia y la denuncia de opresión –este ritmo es definido como “amargo” y “doliente”, es un “rugido”–. Otra característica de esta corriente es el retrato físico y moral del negro. En los versos de Cárcamo se comparan “las bocas finas de los negros” con “maracas de truenos blancos entre valvas de carbón”, junto a otras alusiones fisonómicas.

Conclusión

Para concluir, quiero destacar que en América Latina la exploración y experimentación con la imagen en formas poemáticas breves nace con dos modernistas mexicanos: en *Zozobra* (1919) de Ramón López Velarde y, especialmente, en José Juan Tablada, a quien Cárcamo le dedica poemas. «Fue él quien adaptó el japonés *haikai* o *haiku* a la lengua española e introdujo en México la poesía espacial o ideográfica. *Un día...* (1919) y *Li-Po y otros poemas* (1920) lo revelan como uno de los iniciadores de la vanguardia» (Osorio 12). El *haikai* es un poema que reúne brevedad, sorpresa, ironía (a veces amarga), poder de síntesis e imágenes de gran plasticidad visual, como se evidencia en los siguientes “Hai Kais” del hondureño Cárcamo, titulados “El cigarrillo” y “Pesca”:

Turista que a un mismo tiempo
va al cielo,
al paladar y al cenicero (14).

Con la plata de los peces
el río compra la angustia
de los pescadores (14).

El primer *hai-kai* tiene estructura de adivinanza, pero su resolución viene anticipada en el título, por lo que se acercaría más a una definición, a la manera de las greguerías ramonianas. El segundo *hai-kai* se construye en torno a la imagen bisémica de la “plata” (en el sentido de “dinero” y de “elemento químico de color blanco brillante”). Hallamos aquí otra imagen sufriente, crítica, de un nuevo arquetipo del hombre menesteroso: el pescador.

El acento puesto en la imagen como figura de condensación se vislumbra en manifiestos y proclamas ultraístas –tanto españoles como argentinos–, en el programa creacionista de Huidobro y Reverdy, en los escritos teóricos del *imagism* anglosajón y en el marinettiano *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912). El proceso creativo que subyace a la composición de la imagen múltiple es el de un movimiento complejo de condensación que da lugar a una visión inédita, creada, que incorpore, a su vez, el precepto de agudeza y brevedad. La explosión de la manía por el cultivo de la imagen atraviesa de manera transversal la producción lírica de grupos y movimientos florecidos durante las primeras décadas del siglo pasado, como los ya mencionados.

Obras citadas

- Barrera, T. (2006): *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Síntesis.
- Bonilla, J. & Bonet, J. M. (2019): *Tierra negra con alas. Antología de la poesía vanguardista latinoamericana*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Cárcamo, J. V. (1938): *Brasas azules*. Tegucigalpa: Calderón.
- Cárcamo, J. V. (1938): Canto a José Miaja. En J. V. Cárcamo, *Brasas azules* (pp. 23-26). Tegucigalpa: Calderón.
- Cárcamo, J. V. (1938): Antífona del puño. En J. V. Cárcamo, *Brasas azules* (pp. 29-30). Tegucigalpa: Calderón.
- Cárcamo, J. V. (1938): Poema último a la mujer primera. En J. V. Cárcamo, *Brasas azules* (p. 44). Tegucigalpa: Calderón.
- Cárcamo, J. V. (1938): Canción negroide. En J. V. Cárcamo, *Brasas azules* (pp. 33-35). Tegucigalpa: Calderón.
- Cárcamo, J. V. (1938): Hai-Kais. En J. V. Cárcamo, *Brasas azules* (p. 14). Tegucigalpa: Calderón.
- Debicki, A. P. (1981): *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*. Madrid: Gredos.
- Ferreiro, A. M. (2015): *El hombre que se comió un autobús*. Sevilla: Renacimiento.
- Grünfeld, M. G. (1995): *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Hiperión.
- Guillén, N (1980): *Cantos para soldados y sones para turistas*. México: Premia.
- López Velarde, R. (1919): *Zozobra*. México: México Moderno.
- Martínez Pérsico, M. (2012): Recepción ambivalente del Futurismo en Argentina. *Lingue e linguaggi*, 8, pp. 89-98.
- Martínez Pérsico, M. (2014): España no está sola. Del localismo a la fraternidad hispánica en las letras del Ecuador (1914-1939). En C. de Mora & A. García Morales (Eds.), *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*, III (pp. 253-280). Wien: Peter Lang.
- Martínez Pérsico, M. (2016): *Formas del insilio en la literatura ecuatoriana del siglo XX*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional.
- Martínez Pérsico, M. (2019): *Imago verba. Retórica ultraísta y autoficción en Cansinos Assens*. Viterbo: Sette Città.
- Palés Matos, L. (1994): *Tuntún de pasa y grifería*. Madrid: Anaya.