

41
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ESTRIDENTISMO MEXICANO Y MODERNISMO BRASILEÑO

DOS PROYECTOS DE VANGUARDIA

T E S I S

Que para obtener el Título de
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
HISPANICAS

p r e s e n t a

MARIA DEL CARMEN SALAS TORRERO



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

CAPITULO I

INTRODUCCION

1. Modernidad y vanguardia 10
2. Situación histórica de la ideología vanguardista. 12
3. ¿Que es un movimiento de vanguardia? 16
4. Caos y orden: dos conceptos paradigmáticos. 25
5. La tradición de la vanguardia en México y Brasil 28

CAPITULO I I

MODERNISMO BRASILEÑO

1. Situación del Modernismo en el contexto de la cultura brasileña 33
2. Antecedentes y formación del Modernismo 40
 - 2.1 Antecedentes histórico-sociales 42
 - 2.2 Antecedentes estético-culturales 45
 - 2.3 Formación del movimiento modernista 51
 - 2.4 La Semana de Arte Moderno 56
3. Los manifiestos modernistas 61
 - 3.1 El Manifiesto FLAXUN 62

3.1.1	KLAXON y la vanguardia internacional	65
3.1.2	KLAXON: cosmopolitismo como forma de nacionalismo	76
3.2	El Manifiesto Fau-Brasil	79
3.2.1	El Manifiesto Fau-Brasil y la vanguardia internacional	80
3.2.2	El concepto Fau-Brasil: nacionalismo como forma de cosmopolitismo	92
3.3.	El Manifiesto Antropofago	97
3.3.1	El Manifiesto Antropofago y la vanguardia internacional	102
3.3.2	Hacia un nacionalismo antropofágico	1115

CAPITULO I I I

ESTRIDENTISMO MEXICANO

1.	Situación del Estridentismo en el contexto de la cultura mexicana	118
2.	Antecedentes del Estridentismo	125
2.1	Antecedentes histórico-sociales	125
2.2	Antecedentes estético-culturales	130
2.3	Breve crónica del Estridentismo	139
3.	Los manifiestos estridentistas	157
3.1	Actual no. 1	160

3.1.1 Actual y la vanguardia internacional	162
3.1.2. Actual : cosmopolitismo como afirmacion de lo propio	185
3.2 Manifiesto Estridentista no. 2	194
3.2.1 Manifiesto Estridentista no. 2 y la vanguardia internacional	196
3.2.2 Nacionalismo: desmitificacion, apertura y participacion.	203
3.2.2.1 Irradiacion Inaugural	211
3.3. Manifiestos estridentistas no. 3 y 4	215

CAPITULO I V

CONCLUSIONES

1. Modernismo y Estridentismo : sus antecedentes	220
2. Modernismo y Estridentismo: los manifiestos	223
3. Modernismo y Estridentismo: la vanguardia internacional	225
4. Modernismo y Estridentismo: el debate de lo nacional	227
5. Modernismo y Estridentismo: dos proyectos de vanguardia	231

NOTAS	234
-------	-----

BIBLIOGRAFIA	241
--------------	-----

APENDICE.	243
-----------	-----

ACLARACION

** Para facilitar la comprension de los textos, al final de este trabajo se incluye un apendice que contiene las versiones completas de los manifiestos modernistas y estridentistas.

** Las citas que se hagan de los manifiestos a lo largo de este trabajo, remitiran directamente a este apendice. Las fuentes de donde se tomaron los manifiestos estan a su vez , detalladas en la bibliografia final .

** Para las referencias textuales, se usaran las siguientes abreviaturas:

Para el Modernismo:

[M1] Manifiesto FLAXON
[MFB] Manifiesto Pau-Brasil
[MA] Manifiesto Antropofagia

Para el Estridentismo:

[ACT1] Actual no. 1
[ME2] Manifiesto Estridentista no. 2
[ME3] Manifiesto Estridentista no. 3
[ME4] Manifiesto Estridentista no. 4

Il faut être absolument moderne

Jimbard

CAPITULO I

I N T R O D U C C I O N

1. Modernidad y vanguardia.

El tema de la modernidad no solo ha constituido el gran problema crítico de nuestro siglo, sino que también representa el mito central a partir del cual se ha construido la sociedad de nuestro tiempo .

El planteamiento de la modernidad como tema central de nuestra cultura contemporánea tiene raíces -paradójicamente- que se remontan hasta la Edad Media. El tópico de *lo moderno versus lo antiguo* tiene uno de sus antecedentes más importantes en la defensa hecha por Abelardo de *lo moderno* (1) ; la historia registra a su vez, otro antecedente que será fundamental: *la querrelle entre des anciens et des modernes*, en la Francia del siglo XVII.

Lo que hoy día conocemos como *la tradición moderna* se funda en el siglo XVIII y encuentra en el siglo XX su apología más ferviente y su crítica más acérrima.

Y es que, sabemos, ante todo la modernidad se define, en

palabras de Octavio Paz como "...una pasión crítica" (2). Modernidad y crítica son sinónimos; verdad y crítica vocablos indisolubles en la conciencia fragmentaria del hombre moderno. La crítica de nuestro tiempo no sólo ha aniquilado de manera violenta y despiadada los valores supremos enarbolados por veinte siglos de cultura, el más importante entre ellos, la hegemonía de la razón; sino que ha terminado por consumirse a sí misma para imponer sobre las ruinas de los antiguos mitos culturales, la idea del cambio, de la transformación: la revolución como arquetipo de lo perfecto.

Modernidad, *modus odernus*, el modo de hoy: si el valor supremo que la crítica ha consagrado es la idea del cambio, todo tiempo humano será perfectible por definición. La historia moderna de este modo, ya no convive simultáneamente -como en el tiempo mítico- sino que *hanscurse*, avanza hacia su perfección. La idea del cambio entrañará para el hombre moderno una cualidad óptica. Sólo lo nuevo es bueno, bello y verdadero.

Dicho en otras palabras, la relación del hombre moderno con el universo no se plantea más en términos de pecado y virtud, sino en términos de nuevo y viejo; antes y después, donde la crítica es un parteaguas. El tiempo moderno, de este modo, modifica radicalmente el concepto de la trascendencia humana: el hombre trasciende en tanto permite el avance genérico de la especie hacia

el futuro, es decir, a la perfección (3). Perfección a la que sólo se accede siguiendo el camino que lleva a la revolución, a la ruptura con los órdenes sucesivamente establecidos.

Esta parece ser la mecánica de la historia moderna, por lo que obviamente, resulta natural deducir que la historia del arte moderno tendrá a su vez, su fundamento en la ruptura con la tradición.

Si bien la llamada tradición de la ruptura se inaugura con el arte del romanticismo, es hasta el surgimiento del fenómeno de la vanguardia que el arte radicaliza su postura como paradigma que expresa el ser crítico de la modernidad. La importancia capital que para nosotros tiene el problema del arte moderno radica, sobretodo, en el hecho de que en él se resume la ruptura de la unidad espiritual y cultural de Occidente.

2. Situación histórica de la ideología vanguardista.

Valdrá la pena en este punto, dar un breve esbozo de lo que significa el fenómeno de la vanguardia y cuales son sus antecedentes históricos concretos inmediatos.

El concepto de vanguardia debe ser entendido, por principio

de cuentas, como un concepto histórico, un *corpus* ideológico donde confluyen una serie de tendencias y conflictos, que fue interpretado y concretizado en obras de acuerdo a la exégesis de cada grupo, en infinitas propuestas estéticas. Fundada en un principio común de ruptura, el espíritu *avant-garde* no se manifiesta pues, de modo homogéneo.

Probablemente en ningún otro momento de la historia cultural de Occidente un mismo *corpus* ideológico se materializó en obras tan diversas y en propuestas tan disímolas. Renato Poggioli en su *Theory of avant-garde* afirma al respecto que :

"...an ideology is not only the logical or pseudological justification of a psychic state, but the cristalization of a still fluid and suspended sentimental condition into a behavioral code..." (4)

Ahora bien, ¿cual es el motor ideológico que mueve el fenómeno vanguardista?

Sabemos que el arte moderno en su totalidad se define a si mismo como la ruptura con los valores centrales que detentara en su momento la cultura oficial que, desde la segunda mitad del siglo XIX, instaurara la ideología burguesa, *l'ancien regime*.

La primera mitad del siglo XIX consagro como modelo un ideal revolucionario hijo legítimo del liberalismo político y económico,

del naciente socialismo e inclusive de las doctrinas anarquistas.

Este ideal revolucionario concedia la supermacia histórica al valor del cambio, de la acción, de la justicia social. El romanticismo más puro es un arte rebelde, de ruptura. El artista, el intelectual de este modo, se convierte en el tema, el motivo central del arte; en un sentido amplio, el arte del XIX es la expresión de una postura ideológica comprometida con su momento. Estamos hablando pues, de un arte de mimesis, del gran siglo del realismo.

Sin embargo, como la historia se encargaría de probar, los ideales libertarios que hablan inspirado los movimientos revolucionarios en toda Europa, se resquebrajaron violentamente cuando el nuevo regimen convierte a la revolucion en demagogia, en oratoria y las facciones antaño progresistas se incorporan al sistema y adquieren *status*. El positivismo comtiano irrumpe en el campo del pensamiento político y social como la justificación de un régimen profundamente reaccionario que, finalmente, solo habia contribuido a agudizar las tensiones sociales que la revolución no habia resuelto.

Pronto la burguesia se adueña del lenguaje artístico y aquel ideal de acción y compromiso se traiciona, convirtiendose en arte oficial, en celebracion del regimen. Las grandes escuelas de arte,

las academias pronto se incorporaron al sistema. Liderados por intelectuales comprometidos con el status oficial, pronto hicieron del arte un enorme aparato propagandístico; pero, más grave aun que la oficialización del arte resulta ser su mercantilización. La obra se convierte en un producto comerciable, en un bien capital y el artista en un producto. Sin llegar a ser un proletario, el artista queda reducido en el escalafón social, a la categoría de *ouvrier*.

Todo lo anterior, obviamente, desencadenó en los círculos artísticos disidentes, no incorporados al sistema y la academia, dos reacciones que en el fondo son una misma.

Por una parte el divorcio entre vida y arte, entre acción y creación, la condición marginal del artista disidente provocan en el una lógica actitud de rebeldía, de enfrentamiento contra el sistema social en su totalidad. Dice Van Gogh hacia 1871:

"Siempre se quema aquello que se ha adorado. Tenemos que rebelarnos contra las comuniones. Para ser artista hay que vivir oculto"(5)

Sin embargo, en un primer momento, este espíritu de rebeldía antagonizante con respecto a la cultura burguesa se va a manifestar sobre todo bajo la forma de un sentimiento de

agotamiento, de extenuación, desprecio e indiferencia. De este modo nace el spleen, la estética de la evasión y la nostalgia; la belleza bizarra.

Ahora bien, la segunda postura, a pesar de que tiene la misma raíz histórica que la anterior, plantea una visión diametralmente opuesta. La nueva generación vanguardista reacciona violentamente contra los valores ya desprestigiados de la cultura oficial, pero también renegaba de ese mismo arte decadentista, nostálgico y evasivo del que descendía. La vanguardia se define a sí misma pues, como una repulsión activa y profundamente crítica contra el arte propagandístico de la burguesía y contra el arte tibio del decadentismo.

El cambio de postura, de actitud es evidente: de la contemplación pasiva de un mundo en ruinas, el artista pasa a hacer pública, manifiesta su rebeldía, su crítica. Desde su condición de *signum contradictionis* se propone capitalizar en forma de un movimiento artístico de liberación, la tensión entre arte y vida.

3. ¿Qué es un movimiento de vanguardia?

Ahora bien, vamos a definir a continuación cuales son los rasgos fundamentales que caracterizan a un movimiento de vanguardia y que lo hace distinto de otro tipo de agrupaciones artísticas.

En ocasiones se ha cometido el gravísimo error de confundir terminos esencialmente distintos. En primer termino, diremos que un movimiento de vanguardia no es una escuela artistica ya que la idea de escuela presupone la existencia de un maestro, un lider espiritual que aplica un metodo y un principio de autoridad que emana de la tradicion. Una escuela artistica es estática por naturaleza, *ahora* la tradicion, la continua, se consagra a un tiempo trascendental. (6)

El movimiento de vanguardia, en cambio, entiende la cultura no como evolucion según el lenguaje positivista, sino como creación; no como acumulacion, sino como juego; no como perpetuación del mensaje clásico, sino como critica del mismo.

Una escuela artistica como la academia, por ejemplo, no requiere de un aparato propagandístico que difunda sus teorías; la academia no discute, ni polemiza: enseña, continua la tradicion; su trabajo creativo se limita a elaborar variantes de la tradicion misma.

Un movimiento de vanguardia se sabe protagonista de un

momento histórico dado, y vive en función de la acción en el presente. Ahora bien, esta conciencia temporal se asume sin embargo, a partir de un espíritu mesiánico; mesianismo que no quiere servir a la tradición, sino fundar un tiempo nuevo, el tiempo mítico de la modernidad.

Es por eso que un movimiento de vanguardia requiere afirmarse cotidianamente para no perder su propio valor, dado que no hay una tradición que lo sustente, ni un proyecto lo suficientemente vasto que lo valide. La escuela permanece; un movimiento cambia, rompe, se transforma porque sólo en el cambio está su supervivencia, su continuidad.

Ahora bien, una vez que hemos deslindado términos, pasemos a ver de qué manera se comporta un movimiento de vanguardia típico y cuáles serían los conceptos más importantes que lo determinan.

Para ello nos apoyaremos en la propuesta de Renato Poggioli en su *The theory of avant-garde* (7) .

Partiremos del supuesto de que la existencia de movimientos de vanguardia claramente definidos entre ellos, obedece a un optimismo, si se quiere, volteriano. La esperanza que inspira todo movimiento de vanguardia es la afirmación de un nuevo orden vital y cultural distinto al anterior.

Frente a la opción profundamente pasiva que ofrecía el decadentismo, los artistas llamados de vanguardia opusieron una rebeldía manifiesta y organizada. En un primer momento, lo menos importante era si se hacían o no nuevas propuestas. Había que romper con la tradición para liberarse de su yugo alienante y para eso era imprescindible tomar por asalto la opinión pública.

Como se ve, el principio fundamental que infunde energía a los movimientos de vanguardia es una radicalización de aquellas heroicas batallas libradas por los artistas del romanticismo. Poggioli define este principio de acción como un *activism* y representa la primera fase de todo movimiento de vanguardia: *the activist moment*. (8)

Para Poggioli ésta es una de las fases más importantes de toda la vanguardia, ya que en este primer momento, se rompe la inercia acumulada durante casi cincuenta años de silencio y aislamiento del artista frente a la sociedad. Normalmente el súbito *activismo* artístico es un poco anárquico.

Más que protagonizar una acción meditada, programada e inteligente, lo que se da es un culto a ultranza del acto por el acto mismo; acto ciego, gratuito en ocasiones, sin método, sin una intención clara más que la de romper con la tradición defendida por la academia y la cultural oficial. Si, hay programas, hay

manifiestos, pero no se trata más que de consignas un tanto cuanto anárquicas, desorganizadas; declaraciones de principios muy violentas y radicales.

Es claro que no hay movimientos gratuitos, que la ruptura y la protesta es contra algo y alguien. La vanguardia, sin embargo, se define en muchas ocasiones más por lo que no es, por todas aquellas instancias a las que se opone que por lo que efectivamente es, en lo que se afirma o propone. Ese algo puede ser la academia, la tradición, el prestigio, el principio de autoridad, el público, la sociedad, etc. Es decir, que el activismo del primer momento está íntimamente ligado a un segundo momento, casi simultáneo a este: el antagonismo o según Poggioli, *the antagonistic moment* (9).

Hay movimientos en los que algunas de estas tendencias pueden radicalizarse más que otras. Tal es el caso, por ejemplo del Dada francés, donde el nihilismo rebasa el aspecto ético y estético y toma una dimensión trascendental que busca por sobre todas las cosas, la destrucción por la destrucción misma, hasta el absurdo.

Durante la fase antagonista se llevan a cabo la mayor parte de las actividades del programa vanguardista. El espíritu anárquico prevalece por encima de cualquier tendencia.

Asimismo, se desarrolla un sentimiento paradójico dentro del

grupo; la violenta negación de los valores del sistema, el rechazo al discurso del poder hace que se genere entre ellos un sentido de solidaridad, de identidad muy fuerte; solidaridad nacida de la marginación y el aislamiento.

De esta conciencia de identidad se desprende un alto sentido aristocratizante del arte y la cultura. Esta aristocratización, sin embargo, se enarboló como un impulso subversivo contra la moral burguesa, a través de la excentricidad y el escándalo. El desafío se vuelve provocación. Cito a Baudelaire:

"...modern existence permits no heroes but the dandy and the criminal" (10)

Ahora bien, esta actividad anárquica, desordenada en la mayor parte de los casos, no puede sostenerse demasiado tiempo sin agotarse a sí misma. Tras el primer momento de actividad febril, el movimiento se consume a sí mismo y cae en una fase de agonía: *the agonistic moment (11)*. Este momento podría parecer el menos importante, el más predecible según la dialéctica del movimiento mismo.

Sin embargo, resulta fundamental dado que justo en el momento en que el movimiento agoniza, de inmediato surge una nueva carga de energía espiritual que renueva el principio de cambio, ruptura

y acción vanguardista , y lo encamina hacia una nueva variante de sí mismo. Mientras la vanguardia muera, vivirá la vanguardia.

Ahora bien, en resumen, ¿cuales podrian ser los conceptos claves que determinan la mecánica de un movimiento de vanguardia?

Fundamentalmente, me parece que tres. El primero se refiere a las causas historicas que determinaron el surgimiento de la vanguardia internacional y que en todos los casos se puede llamar alienación, es decir, un estado de extrañeza cultural, social, politica y estética, moral y metafisica frente a la realidad. El resquebrajamiento de la unidad central y de pensamiento en la civilización -segun se ha visto- propicia este estado de alienación trascendental ante el que el artista reacciona con violencia a partir de una voluntad incontrolable de cambio y destrucción.

El segundo se refiere al antagonismo que surge frente a ese sentimiento de alienación y lo llamaremos como Poggioli, antagonismo. Como se ha dicho, en el subyace un fuerte sentimiento nihilista, de critica y destrucción. La vanguardia solo es aquello que no es. Su unico camino de afirmación es la negación y sobre este principio se finca una estética de la paradoja, una estética critica que da cuenta del callejon sin salida al que se enfrenta

la civilización. Se trata de un antagonismo trascendental que se desborda más allá de la esfera del arte.

El tercero está íntimamente ligado con el anterior y se refiere a la única opción viable que la vanguardia pudo oponer al desastre de la cultura; lo llamaremos *experimentalismo*.

Podría pensarse que esta es solamente una categoría técnica, que se refiere más a las formas del arte que a los contenidos de la obra .

Sin embargo, en la historia del arte moderno, el experimentalismo es una categoría ideológica que da cuenta de un aspecto muy concreto de un espíritu libertario mucho más vasto; el programa general del arte vanguardista se basa en el principio de experimentación . No solamente permite acceder a la renovación completa de la técnica y los presupuestos teóricos de cada arte en particular, sino que trabaja a profundidad y en expansión, explorando las fronteras formales que dividen unas artes de otras.

No se busca ya la perfección formal de la obra, sino caminos alternativos que establezcan un diálogo entre las artes que camine hacia la obra total, polisémica, en continua progresión . Un ideal estético que sea un reto y una liberación para el artista y el espectador.

Al romperse la tradición, la obra deja de ser un documento,

una pieza histórica ; gana independencia para convertirse en emoción estética pura. Nada se interpone entre la obra y el espectador: ni la historia, ni la academia, ni la sociedad. El arte moderno deja a su público en completa soledad frente a la obra. No basta que el artista sea capaz de sublimar su alienación y desfogar su rebeldía frente al sistema a través de la obra. El arte moderno propone una contemplación activa e integral , capaz de transformar a ambos, artista y contemplador. Queda suprimida entonces, la relación de poder entre artista y contemplador; ambos se hacen equivalentes en relación al fenómeno estético.

Ahora bien, si nuestra idea de creación se remite a la obra de arte acabada, *creación* y *experimentalismo* suenan términos en contradicción . En realidad, el *experimento estético* precede a la creación, es condición *sine que non* del fenómeno artístico moderno. Poggioli se refiere a esto de la siguiente manera:

"...creation annuls and absorbs experimentalism within itself. Experiment fuses into creation, not creation into experiment" (12)

Una vez revisados brevemente los conceptos que determinan el fenómeno de la vanguardia, vamos a trazar algunas líneas generales para establecer paradigmas ideológicos que nos ayuden a entender

las infinitas variantes en que se manifiesta el espíritu de la vanguardia.

4. Caos y orden : dos conceptos paradigmáticos.

Lazio Moholy Nagy hacia 1926 publica un pequeño artículo poco conocido donde se pregunta sobre si la proliferación de *ismos* es en realidad una señal de que existe una inquietud artística colectiva . Para él , lo más significativo no es tanto la proliferación de tendencias artísticas , sino reconocer que :

"...Los trabajos individuales de artistas singulares han creado sus obras a partir de premisas generales condicionadas por la época" (13)

donde el común denominador será la lucha por la conquista de medios expresivos y formativos autónomos.

Tres años antes, en 1923, Oskar Schlemmer en el *Manifiesto de la primera exposición Bauhaus* (14), reconoce la existencia de un tiempo de decadencia, caos y paradoja.

"Al caos debiera oponerse el orden, la precisión, la exactitud, en una palabra, el rigor, para conseguir nuevamente la unidad espiritual de la obra" (15)

Declaraciones como estas se antojan tan alejadas de los escándalos incendiarios de Dada en Francia, de la radical *tabula rasa* de Marinetti o del irracionalismo surrealista, que difícilmente podría decirse que ambas posturas en esencia, responden a una misma vocación vanguardista.

Ciertamente no podemos reducir estas aparentes contradicciones estableciendo paradigmas inamovibles. Pero si, en cambio, podemos hacer el intento de explicarlas diciendo que los movimientos de la vanguardia internacional pueden situarse en torno a dos ejes, a dos conceptos claves : caos y orden.

No hay antagonismo, simplemente dos interpretaciones de la vanguardia. La primera cede ante el irracionalismo, la ironía y la provocación. En sus manifiestos y proclamas subyace un espíritu anárquico, de ruptura y antagonismo. En esta tradición podemos situar movimientos como el futurismo italiano, el Dada, el surrealismo, por ejemplo. Ninguno de estos movimientos , en principio, parecen tener una idea muy clara de *hace donde se encamina su rebeldía*. Sin embargo, todos comparten una misma voluntad nihilista que busca liquidar los valores de la cultura oficial y el ideal mesiánico de instaurar caminos alternativos de creación y convivencia . El reto es la conformación de una nueva

sensibilidad a través del escándalo, la provocación y la ruptura.

La segunda propuesta, si bien parte del mismo nihilismo, parte de un principio optimista: es posible reconstruir de entre las ruinas, al menos, una nueva unidad espiritual de creación estética. Para recuperar esta unidad, se plantean dos caminos.

El primero propone que a través del rigor formal se restablezca el equilibrio entre lo universal y lo individual; esto es, a través de un arte profundamente intelectualizado, riguroso, donde la economía de recursos, el orden y la abstracción de las estructuras permita expresar la fuerza y la armonía esencial del universo. A esta tradición pertenecen movimientos como la *Bauhaus* o el *Der Stil* alemanes, por ejemplo.

El segundo camino no se diferencia mucho del primero, salvo por el hecho de que esta recuperación de la unidad espiritual de la creación estética se finca en un regreso a la tradición central de Occidente. Regreso mediado, sin embargo, por un riguroso proceso de crítica y actualización de formas y valores. A esta tradición pertenecen buena parte de los artistas de vanguardia ingleses y norteamericanos, como T.S. Elliot, Ezra Pound o los *magistes*, por ejemplo.

5. La tradición vanguardista de México y Brasil

El presente trabajo parte de la idea de que tanto el Modernismo brasileño como el Estridentismo mexicano instauran la ideología *avant-garde* en su forma clásica. Sin embargo, tanto en la cultura mexicana como en la brasileña hay antecedentes de una tradición vanguardista, de innovación formal y conceptual. De esta tradición nos ocuparemos brevemente a continuación. Se trata solamente de algunos nombres especialmente significativos que abrieron en sus respectivos países la posibilidad de fundar su propia expresión.

Lo primero que habría que decir es que el problema de la vanguardia, la innovación estética tiene una importancia distinta en el caso de México y Brasil desde el momento en que todo intento de ruptura con la tradición es también una búsqueda de ruptura con un estadio cultural colonial.

Aun después de la independencia, en toda América Latina ha permanecido como punto central la lucha contra la dependencia intelectual y artística. Al romper con el modelo metropolitano, al innovar, el artista afirma su identidad y busca establecer una dicción, un código de expresión propia. De este modo, los

fundadores de la genuina tradición artística en México y Brasil son los artistas independientes, los innovadores. Trataremos de establecer una línea de continuidad cronológica para reconocer los momentos clave en que se manifiesta este linaje de innovación.

En la colonia mexicana, tenemos el caso de dos intelectuales y un dramaturgo de vanguardia que dan forma a un naciente espíritu de mexicanidad: Sor Juana Inés de la Cruz, don Carlos de Sigüenza y Góngora y Juan Ruiz de Alarcón. Intelectuales mestizos, en ellos se sintetiza tanto el saber de su tiempo y una voluntad crítica para cuestionar, primero, el modelo cultural metropolitano y después para materializar los primeros elementos de la mexicanidad a partir de su condición mestiza.

En el caso del Brasil colonial, tenemos el caso de un poeta rebelde, inconforme, de fuerza extraordinaria: Gregorio Matos. La fina, pero penetrante agudeza e ironía de Matos enfrentó a los estratos privilegiados de la sociedad colonial con una realidad que no podía negarse: la del mestizaje. Por un lado Gregorio Matos es un poeta que interpela sin consideraciones a los estamentos de poder político y religioso que normaban la vida colonial; poeta satírico, agresivo e ingenioso.

Pero por otro lado, Matos es un poeta festivo, que celebra y se regocija en el espíritu desbordante y singular del mestizo ;

espíritu que la poesía de Matos se esmera en legitimar frente al modelo de la metrópoli.

Dando un salto hasta el siglo XIX, en el caso de México, podemos hablar de dos casos especialmente significativos.

El primer caso es el del escritor y periodista José Joaquín Fernández de Lizardi, quien al plantearse la necesidad si bien didáctica de instruir al pueblo mexicano en la moral, el decoro y el cumplimiento de los deberes cívicos, introduce en México no sólo la novela como forma de discurso literario, sino también y por primera vez, *la lengua mexicana*, el lenguaje llano, singular del mexicano.

El segundo caso al que nos referiremos se ubica no a principios, sino a finales del XIX y se trata no de un solo artista, sino de una generación de creadores con una natural vocación innovadora. Primero, los poetas del Modernismo mexicano, que se unen al impulso continental de buscar caminos alternativos para hacer efectiva su independencia intelectual a través de la innovación de formas audaces para la poesía. Solo algunos nombres para ejemplificar: Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Najera, Luis G. Urbina, y el portentoso corolario del Modernismo mexicano, Ramón López Velarde.

Y paralelamente a la generación del Modernismo mexicano, la

extraordinaria camada de artistas plasticos que encabezados por José Guadalupe Fosada, Julio Rueias, Francisco Montenegro o Germán Gedovius, desde distintos puntos de vista, desde distantas tendencias, rompen con los modelos metropolitanos convertidos en academia y afirman no solo su voluntad innovadora, sino su identidad estetica .

En el caso de Brasil, hablaremos primero del caso de un poeta hasta hace poco tiempo olvidado: Joaquin de Sousa Andrade, mejor conocido simplemente como *Sousandrade* . *Sousandrade* bien podria ser llamado el primer poeta moderno de Brasil. Espiritu eclectico, cosmopolita, critico, sarcastico, agudo, introduce en la poesia brasileña más que una renovacion formal, la posibilidad de escribir una auténtica poesia brasileña que trascendiera el simple pintoresquismo y accediera a lo que ya desde 1860, aproximadamente, comenzaba a ser para *Sousandrade* una nueva sensibilidad estetica.

Por ultimo, vamos a referirnos a dos personajes que sin duda podrian ser llamados los primeros narradores auténticamente brasileños : José de Alencar y Machado da Assis. Si bien la biografia de ambos abarca una buena porcion del siglo XIX, la obra de Machado da Assis continua la propuesta de Alencar bajo una forma de discurso narrativo diferente.

Alencar centra su trabajo en construir un proyecto cultural muy ambicioso: fundar una narrativa genuinamente brasileña que, partiendo de la experiencia de la prosa francesa, narrara el complejo proceso de formación de la brasilidad, en su infinita diversidad étnica y cultural.

Machado de Assis, por otro lado, parte de la óptica del realismo para hacer una crítica rigurosa a nivel conceptual, desnudando la realidad y la problemática brasileña de todo velo de ingenuidad y romanticismo; y a nivel formal, planteando un acercamiento más directo entre el lector y la materia narrativa, sin la mediación de la perspectiva unidimensional y omnisciente de la novela realista clásica. Artista crítico, Machado es con mucho, el primer narrador moderno de Brasil.

Estas líneas tan generales han dejado fuera sin duda, a grandes creadores de ambos países. No hemos tratado de hacer un recuento minucioso de nombres y obras, sino simplemente llamar la atención sobre puntos de la historia cultural mexicana y brasileña especialmente significativos como ejemplo de la tradición de vanguardia, de innovación que subyace en el espíritu poético de ambas culturas.

CAPITULO I I

EL MODERNISMO BRASILEÑO

En este segundo capítulo daremos una semblanza histórico-cultural de lo que fue el Modernismo brasileño y de sus alcances como ideología de cambio y renovación, a partir de los manifiestos más importantes en los que se define como movimiento de vanguardia:

- a) El Manifiesto KLAXDN
- b) El Manifiesto Pau-Brasil
- c) El Manifiesto Antropofago

1. Situación del Modernismo en el contexto de la cultura brasileña.

El Modernismo representa para la historia cultural de Brasil el movimiento artístico e intelectual más importante no solo de este siglo, sino posiblemente de toda la historia de Brasil. Definido esencialmente como movimiento de ruptura, de cambio, paradójicamente, el Modernismo vino a construir, a sentar las bases que definirían el perfil moderno del pensamiento y la

cultura brasileñas. El Modernismo, sin duda, representa la autentica declaracion de independendencia intelectual a partir de la cual Brasil supera su condicion colonial y entabla con el mundo un diálogo cultural moderno, original a traves de valores ideológicos y esteticos de avanzada.

Ahora bien, a diferencia de la mayor parte de los movimientos de vanguardia europea, donde es relativamente simple rastrear una cierta unidad ideológica y una serie de postulados teóricos definidos en cada caso, con el Modernismo nos enfrentamos a un modelo de vanguardia infinitamente más complejo.

Antes de hablar un poco sobre los antecedentes del Modernismo, daremos una breve caracterizacion de su situación en el contexto de la cultura brasileña. Alfredo Bosi en su *Historia Concisa de la Literatura Brasileña*, parece sugerir que, si bien es cierto que el Modernismo

...esta condicionado por un acontecimiento (...)
la Semana de Arte Moderno, realizada en febrero
de 1922...''(16)

los términos *modernismo* y *modernista* se suelen, aun ahora, aplicar con cierta ligereza dentro del vocabulario de la historia cultural brasileña. De pronto parece que por *modernismo* se alude a un concepto teórico establecido para sintetizar en un sólo movimiento, una gran diversidad de acontecimientos

esteticos, politicos y sociales que concretizan el clima de combate, ruptura y renovacion que flotaba en el Brasil de la decada de los veinte, sin que necesariamente muchos de estos hechos sean en estricto sentido *modernistas* .

Si bien es cierto que uno de los rasgos distintivos del Modernismo es su falta, no de definicion propiamente, sino de homogeneidad, su eclecticismo, ello no significa que no se trate de un movimiento estetico que se circunscribe a ciertos limites. Digamos por principio de cuentas que el Modernismo responde a una necesidad historica de ruptura y de cambio que, en principio, se planteo solamente como un problema estetico. Sin embargo, la generacion modernista pronto tuvo que asumir un compromiso mucho mas vasto que el de la simple indagacion sobre la naturaleza, tecnicas y funcion del arte: el compromiso de crear una conciencia critica colectiva, un estado de reflexion y accion espiritual permanente que asegurara la elaboracion de una autentica sintesis cultural del arte, la historia y la sociedad de Brasil.

Lo que en principio fue una propuesta de ruptura con los valores y el ideal estetico de la generacion anterior y, el planteamiento de un modelo vanguardista de reinterpretacion del arte brasileño que estuviera acorde con la sensibilidad y las necesidades expresivas de una sociedad en crisis, devino en una

instancia que sentó las bases ideológicas para que Brasil superara su condición semi-colonial y asumiera su propia modernidad. Mario de Andrade, quien junto con Oswald de Andrade, será el gran teórico del Modernismo, lo define como un movimiento esencialmente estético que por su fuerza, tendría repercusiones mucho más vastas en la vida brasileña:

Manifestándose especialmente a través del arte, pero salpicando también con violencia las costumbres sociales y políticas, el Modernismo fue el preanunciador y en muchas partes el creador de un estado de espíritu nacional "(17).

Ahora bien, como ya hemos dicho, el Modernismo es por definición un movimiento heterogéneo, ecléctico, por lo que tal vez más que hablar de una estética modernista que como tal proponga una serie de fundamentos teóricos y técnicos, podríamos más bien hablar de un impulso estético común, de una ideología estética de época.

Ideología que rompe, por un lado, con los valores normativos del arte; el Modernismo opone al modelo académico un principio de novedad, de experimentación sobre la naturaleza y función del arte, pero que sobre todo dota al artista de una libertad insolita para interpretar este impulso común, según su propia sensibilidad y audacia.

La verdadera ideología del Modernismo se resume en un impulso

estético fundamentado en la ideología de las vanguardias, que legitima el principio de experimentación estética como valor de creación. La consecuencia evidente que se desprende de lo anterior será el surgimiento de una diversidad enorme de tendencias estéticas que técnica y conceptualmente interpretan a su manera este principio teórico. Esto podría hacer pensar en el Modernismo como lo más cercano a la anarquía; fue así como la crítica pasadista calificó en su momento al movimiento.

Sin embargo, como veremos a medida que se desarrolle esta exposición, en la medida que el movimiento va alcanzando su nivel de madurez intelectual, en la medida que se va planteando la necesidad histórica de construir una conciencia crítica capaz de sintetizar el significado real del arte, la historia y la sociedad brasileña, en esa medida este principio de experimentación se irá orientando en una dirección ideológica más uniforme, más definida.

No podríamos imaginar, por ejemplo en el caso de las artes plásticas, dos artistas tan disímiles como Victor Brecheret y Tarsila do Amaral, o en el caso de la literatura, dos escritores tan distintos entre sí como Manuel Bandeira y Oswald de Andrade. Sin embargo, todos ellos, dentro de su diversidad, están unidos por una misma ideología que va configurando en su evolución, distintos modelos de vanguardia. El movimiento va tomando distintas orientaciones, sin que por ello se pierda el principio ideológico

fundamental. Antes al contrario, el corpus teórico que enlaza al Modernismo con la vanguardia internacional se enriquece cuando se aplica como método de síntesis cultural y de indagación del significado real de lo brasileño.

La evolución de esta ideología de ruptura y cambio, esta dada justamente en los manifiestos modernistas. En ellos están presentados con absoluta claridad, no solo los principios ideológicos que sustentan cada modelo vanguardista desarrollado en las distintas etapas del movimiento, sino las influencias en las que se sustentan esos mismos principios y las claves fundamentales que sigue el Modernismo hacia la síntesis crítica de la cultura brasileña. Los manifiestos que han sido seleccionados para el presente estudio son, por demás, los más representativos, los que dieron cuerpo, peso al movimiento, y en los que se puede trazar claramente la línea directriz que siguió su proceso de desarrollo, a saber:

- 1) el Manifiesto KLAXON, de 1922.
- 2) el Manifiesto Pau-Brasil, de 1924.
- 3) el Manifiesto Antropofago, de 1928.

Los tres manifiestos corresponden al grupo vanguardista de São-Paulo, grupo eje del movimiento modernista. Ello desde luego, no supone que estos tres manifiestos hayan sido ni con mucho los únicos existentes; ni tampoco que el grupo paulista sea la

agrupación que llevara a cabo una actividad destacada. No hablaremos mas que tangencialmente, por ejemplo, del Manifiesto Regionalista de Freyre, de 1926, ni del Manifiesto *Verde Amarelo*, de 1929, por mencionar solo algunos de los manifiestos que dieron voz a los multiples grupos vanguardistas que surgieron como deltas del nucleo central paulista (18).

Agrupaciones como las de Rio de Janeiro o la de Minas Gerais, contribuyeron valiosamente a definir las distintas orientaciones del movimiento y es necesario sin duda, no perderlos de vista. Pero el considerarlos dentro del presente estudio resultaria muy complejo para los objetivos que hemos planteado. Ahora bien, no resulta sencillo tampoco ubicar cronologicamente los limites reales del Modernismo. Es claro para todos que el acontecimiento que inaugura la actividad modernista es la Semana de Arte Moderno de febrero de 1922. La Semana sera el parteaguas que establece el antes y despues en la historia cultural brasileña; sin embargo, precisar hasta donde en la linea temporal se extiende el Modernismo es más complicado.

Si consideramos el Modernismo en un sentido amplio, como algunos sectores de la crítica lo han hecho, el movimiento se extenderia hasta 1945 o inclusive hasta 1958, año en que se data el Manifiesto de la Poesia Concreta. Visto de este modo, hablaríamos de varias generaciones modernistas; tres al menos que

continuarían el impulso original de la primera es decir, la generación de la Semana. Sin embargo, esta clasificación de periodos bajo un criterio generacional, parece un tanto vaga.

Ahora bien, si nos apegamos más rigurosamente a la evidencia histórica, ubicaremos las fechas del Modernismo a partir de 1922, año de la Semana de Arte Moderno hasta 1928, año de la publicación del Manifiesto Antropofago, último documento del llamado *Modernismo Heroico*, esto es, la fase del movimiento que más se apega por sus características ideológicas y su evolución, al modelo de vanguardia clásico.

No por esto debemos olvidar que estamos hablando de conceptos teóricos, de generalizaciones arbitrarias que si bien están apoyadas en evidencias históricas comprobables, no da cuenta ni del proceso real de formación del movimiento antes de la Semana, ni de las distintas tendencias que continuaron con el impulso modernista después de 1928. Una vez hechas estas consideraciones generales, pasaremos a hablar un poco sobre los antecedentes del movimiento y su proceso de formación.

2. Antecedentes y formación del Modernismo

Todo movimiento cultural que plantee y lleve a cabo una

transformación profunda del pensamiento, el arte en general, tiene su origen en procesos históricos, sociales y estéticos muy complejos. El Modernismo no es la excepción.

Sin embargo, antes de dar una breve semblanza del contexto en el cual se desarrolla, diremos que el movimiento modernista no es un hecho cultural aislado que se explique solamente en función del clima intelectual de combate que existía en el mundo. No son las vanguardias europeas, como veremos, las que por sí solas explican la aparición del Modernismo, ni la conformación de su perfil ideológico.

El Modernismo no se basa en la simple adecuación a la realidad cultural brasileña de las técnicas y postulados teóricos de la vanguardia internacional. El Modernismo es un eslabón más dentro de lo que podríamos llamar, una tradición de ruptura identificable en la cultura brasileña. En concreto hablando del proyecto literario del Modernismo, uno de sus críticos más agudos, Affonso Avila, señala un punto de vista válido para todo el movimiento:

"'Howe momento em que se pretendeu considerar o Modernismo com um fato literario autonomo, desvinculado das linhas gerais de desenvolvimento do processo da nossa literatura....'" (19).

Como ya se dijo en el capítulo anterior, es posible

identificar una cierta tradición de ruptura que el Modernismo simplemente viene a continuar, desde luego, con una postura mucho mas definida y radical. Hemos dicho ya que el Modernismo responde a una necesidad histórica concreta, generada por causas internas, propias de la situación cultural brasileña que prevalecía en 1922 y también por causas externas, que corresponden al clima internacional de ruptura y renovación . Examinaremos a continuación cuáles fueron algunas de ellas.

2.1 Antecedentes histórico-sociales

A principios del siglo XX , el panorama social, *grosso modo* , se presentaba cambiante. La burguesía latifundista gozaba hacia 1900 de una extraordinaria bonanza . Había logrado consolidar una posición de poder económico y político :

"...la llamada Vieja Republica (aproximadamente 1894-1930) se asentaba sobre la hegemonía de los propietarios rurales de San Pablo y de Minas Gerais, rigiéndose por la política de los gobernadores, el café con leche, fórmula que le reconocía al cultivo cafetalero sumado a la pecuaria , el debido peso en las decisiones políticas y económicas del país" (20)

El poder republicano pronto se institucionalizó, cancelándose automáticamente la posibilidad real de lucha política. El ideal

republicano se convierte entonces en demagogia y la cultura oficial sustentada por la oligarquia terrateniente, funda en torno a los nucleos urbanos mas importantes, una edad dorada, una belle epoque bresilienne.

El gobierno republicano y la oligarquia latifundista simplemente ignoraron en su momento que alrededor de ese imperio oropelesco, crecia un estado de desigualdad social y descontento de las elites intelectuales, aun cuando estas carecian de un poder politico real y solamente contaban en terminos de opinion.

Sin embargo, en pocos años, la situacion cambio. Producto de los cambios en las formas de produccion y de relacion social y politica que se estaban generando en todo el mundo, no sólo Brasil, sino de hecho todas las sociedades latinoamericana, sufrieron una transformacion radical.

Estos cambios no siempre redundaron en un mejor reparto de la riqueza . En una gran mayoria de los casos, la industrialización tuvo un costo social muy alto. De ahí que la orientación que siguieron los movimientos sociales latinoamericanos, según Mario da Silva Brito (2!), tendió a liberar a sus sociedades de la pesada tutela extranjera, en especial la de los Estados Unidos. Es un periodo pues, de reafirmación nacional. Ejemplos claros serán el Primer Congreso Panamericano de 1888 y la Revolución Mexicana de 1910. Sin embargo, esta lucha ideológica no impidió que el

capitalismo se afincara en el continente , transformando la estructura social de cada pais :

"O capitalismo estrangeiro se firma em nossas terras e, com o seu robustecimento, ou melhor, com o imperialismo, a America ingressa plenamente na corrente capitalista universal" (22).

Sin embargo, a diferencia de la mayoria de los paises de America Latina, Brasil sufrio en poco tiempo un proceso de industrializacion mucho mas acelerado que transformo desproporcionadamente la estructura social.

En 1907, gracias a Miguel Calmon, se promulga en Brasil una ley de poblacion del suelo que abre las puertas del pais a cerca de un millon de inmigrantes, en su mayor parte europeos, que buscaban en America un nivel de bienestar social que Europa ya no ofrecia. A consecuencia de la acelerada industrializacion, crecen los centros urbanos y se fundan nuevos; las oleadas de inmigrantes introducen esquemas de vida nuevos. Brasil entra de lleno en la era del cinematografo y la produccion en serie.

La gran Guerra del 14 produce beneficios economicos inmensos. Este crecimiento tan vertiginoso de la riqueza propicio que se acelerara a su vez la busqueda de soluciones reales a las demandas de la sociedad por parte de los sectores mas progresistas . Los esquemas de vida y convivencia social poco a poco se alejaban del

provincialismo y se acercaban al mundo tecnificado, lo que hizo que se pusieran de manifiesto los vicios no solo del sistema economico y de gobierno, sino los valores mismos de la cultura brasileña.

Era necesario replantear las estructuras politicas y sociales para ajustarias a la nueva situacion, asi como el sistema de valores culturales que en esencia, seguia siendo el de la colonia. Todos estos acontecimientos hicieron que la generacion del Centenario de la Independencia (1922), fuese una generacion de combate, una generacion critica que aprovecha justamente el centenario para cuestionar profundamente la realidad brasileña. En este clima de efervescencia y reflexion surgen grupos que proponen cambios politicos radicales y adoptan posturas extremas, como el Tenentismo (1921) (23) o la formacion del Partido Comunista en 1922.

Sin embargo, estas son tentativas de cambio poco rigurosas en sus planteamientos, que responden a circunstancias inmediatas sin una orientacion ideologica definida. Sera pues, hasta la Semana de Arte Moderno que en Brasil se plantee un verdadero proyecto critico que responda a esta dificil coyuntura historica.

2.2 Antecedentes estético-culturales

Ahora bien, ¿cómo se reflejan estos complejos procesos históricos en el arte y la literatura brasileñas? ¿Cuál es el estadio cultural de Brasil que prefigura el surgimiento del Modernismo? Como ya vimos en el primer capítulo, cuando la burguesía se apodera de los valores revolucionarios del ideal republicano, el poder que en teoría detenta la República, se institucionaliza. La oligarquía cafetalera brasileña se apodera entonces del lenguaje artístico y surge una cultura oficial que controla el arte y la literatura a través de la Academia.

El desequilibrio evidente entre los procesos históricos arriba descritos y la cultura académica de la *belle époque* brasileña generan un ambiente artístico decadente y un obvio vacío de autoridad moral y estética.

"Alcanzadas las metas políticas de la Abolición y del nuevo régimen, los intelectuales en su mayoría perdieron pronto la fibra crítica que habían mostrado en el pasado reciente y quedaron bogando en las aguas mansas de un estilo ornamental. (...) claro signo de una decadencia que se ignora a sí misma" (24)

No solo había un ambiente cultural en franca decadencia y un vacío de liderazgo espiritual, sino que ni siquiera los valores caducos de las academias respondieron en su momento a una sensibilidad auténticamente brasileña. Los casos extremos, el Parnasianismo y el Simbolismo, pese a que introducen algunas

conquistas valiosas, reproducen esquemas, modelos literarios y técnicas ya academizadas que preservaban una ideología oficial pasadista, un estadio cultural de dependencia, colonial en toda la extensión de la palabra.

Mario de Andrade se refiere a esto en los siguientes terminos:

"...Brasil jamás investiga (como conciencia colectiva, entíendase) en los campos de la creación estética. No sólo importábamos técnicas y estéticas, sino que las importábamos después que alcanzaban cierta estabilidad en Europa y la mayoría de las veces ya academizadas. Era todavía un fenómeno completamente colonial, impuesto por nuestra esclavitud económico-social. Fear que eso; ese espíritu académico no tendía hacia ninguna liberación, ni hacia ninguna expresión" (25)

Desde mucho antes de 1922, Parnasianismo y Simbolismo estaban culturalmente agotados. Su novedad se había convertido en retórica, en discurso de la cultura oficial; Simbolismo y Parnasianismo ponían de manifiesto el profundo abismo abierto entre vida y arte. La figura del poeta se transforma en la del heraldo, el gran cantor de la belle époque. La literatura parnasiana estaba contaminada de sentimentalismo y afectación.

Se había cancelado históricamente la posibilidad de una creación original y se había convertido en literatura de

imitación, sujeta a reglas de composición muy estrictas, de un formalismo exasperante. Poesía parnasiana marmorea, escultural, de inspiración helenística que se acartonaba al tratar de adaptar sus motivos bucólicos a la defensa y exaltación de los valores cívicos.

La generación parnasiana tiene en Olavio Bilac, Raimundo Correia y Alberto Oliveira a algunos de sus más preclaros exponentes, como reconoce Mario de Andrade al dedicarles su ensayo crítico *Mestres do Passado* (26).

En su momento, el Simbolismo, por su parte, se planteó como una poética de ruptura. Al menos esa parecía ser su intención inicial. Mas no una ruptura con valores ideológicos, sino simplemente una reforma estilística que actualizara los métodos de composición poética.

Sin embargo, los poetas simbolistas, adscritos a la más pura tradición francesa, detentaban un ideal ya academizado de arte purista. Poetas oscuros, herméticos, preocupados por los aspectos musicales del verso, forman más que un grupo literario con una propuesta definida, una casta de *dilettantes*, casi una secta secreta que manifestaba su vocación de rebeldía, a través de una posición sistemáticamente pasiva, de rechazo a cualquier intento de configurar una indagación estética crítica más rigurosa y esencial.

Los poetas simbolistas de Brasil reprodujeron un tanto superficialmente no solo las técnicas estilísticas, de composición de la gran poesía decadentista francesa, sino que también reprodujeron las actitudes vitales, las posturas y gestos de sus poetas. Finalmente el purismo formal de su poesía se convirtió a su vez en una forma académica.

"¿Duten escrita y para quten se escribían poemas en el período premodernista? El Parnasianismo es el estilo de las capas dirigentes, de la burocracia culta y semi-culta, de las profesiones liberales habituadas a concebir la poesía como lenguaje ornamental, según padrones ya consagrados que garantizaba el buen gusto de la imitación. Hay un academicismo íntimo que orienta la actitud espiritual del poeta parnasiaco; (...) Los mismos temas, las mismas palabras, los mismos ritmos, confluyen para crear una tradición literaria que opera a priori ante la sensibilidad artística, limitándole o incluso aboliéndole la originalidad: basta considerar, en esa época aurea de la Academia Brasileña de Letras, la inmensa boga que alcanza el soneto descriptivo o descriptivo narrativo o didáctico alegórico, fenómeno al que un modernista daría el nombre de sonetococcus brasiliensis" (27)

Sin embargo, el Simbolismo logró algunas conquistas que legaron de herencia a la generación del 22.

En primer lugar, el Simbolismo se asume en la historia literaria de Brasil como un estado de transición que dará paso a una acción más concreta de cambio y ruptura con el orden cultural establecido. Concretamente la poética simbolista hereda al Modernismo la introducción del verso libre, del paisaje urbano (la

belleza bizarra de las calles y arrabales de Rio de Janeiro, por ejemplo). Mario da Silva Brito reconoce que la generaci3n modernista es consciente de estas conquistas:

"Anotese de caminho que, em certas premissas simbolistas -entre nos como em outras latitudes- se enraizar3o futuramente, algumas corruentes ou assuas continuadoras" (28).

La contribuci3n mas importante del Simbolismo, como ya dijimos, tal vez sea la prefiguraci3n de un nuevo tipo de intelectual, comprometido con el cambio y la ruptura, en rebeldia constante contra el orden establecido. Raimundo Correia sintetiza lo anterior:

"...confesso estar devastado completamente pelos prejuizos dessa escola a que chamam "parnasiana" cujos produtos, alejados e raquiticos, apresentamos sintomas da decadencia e parecem condenados de nascença a morte e ao olvido. Dessa literatura que importamos de Paris, diretamente ou com escalas por Lisboa, literatura t3o falsa, . postiça, alheia da nossa indole o que breve resultara . pressinto-o, e uma triste e lamentavel esterilidade. Eu sou tal vez uma das vitimas desse mal que vai grassando entre nos. E preciso erguer-se mais o sentimento de nacionalidade artistica y literaria desdenhando-se menos o que e patrio, nativo e nosso; e os poetas e escritores devem cooperar nessa grande obra de reconstruç3o " (29).

Este, sin duda, es el reclamo y la evidencia de un compromiso historico que la generacion simbolista no pudo asumir. Era

necesario esperar.

2.3 Formación del grupo modernista

Como dejamos sentado en el capítulo anterior, todo movimiento de vanguardia sigue un proceso de desarrollo con fases identificables. En el siguiente apartado nos referiremos a la a fase de formación del grupo modernista.

Para nadie era un secreto que en Brasil se vivía un ambiente cultural de decadencia. Los jóvenes de la que sería la generación de 1922, rebeldes y críticos, conscientes de la necesidad urgente de llevar a cabo una acción cultural de gran envergadura que sacara a Brasil de su pasadismo y lo modernizara, sentando las bases de una expresión artística auténticamente brasileña, nunca más colonial, carecían -sin embargo- de los fundamentos teóricos y técnicos necesarios para su proyecto.

"Eramos parnasianos na prosa e no verso. Criaturas helénicas, de monoculo e fraque, bebendo chope e ca-chaça na parisiense Rua do Ouvidor e declamando Leconte e Heredia " (30)

recuerda Mario da Silva Brito. Su formación intelectual básica se había dado justamente dentro de aquella atmosfera decadentista y

académica ya agotada, caduca que, por supuesto, difícilmente habría podido ofrecerles propuestas concretas a sus inquietudes.

El proceso de formación del Modernismo podría dividirse en dos periodos: un primer periodo que arranca hacia 1912, año en que Oswald de Andrade regresa de Europa con las novedades del futurismo aprendido en Montmartre, bajo la tutela de Paul Fort, *príncipe de los poetas*.

Este primer periodo se podría definir como una etapa de aprendizaje de los jóvenes artistas brasileños sobre el significado de la modernidad y el lenguaje artístico de la novísima vanguardia. Hemos dicho aprendizaje, que no imitación; aprendizaje riguroso, crítico, asimilado como una experiencia no solo artística, sino de vida, en las fuentes mismas en que se generaba.

Son los años en que una buena parte de los pintores, escultores, músicos, escritores congregados en torno al Modernismo, intercalan su actividad creadora y su vida en Brasil con largas estancias en Europa. Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Lasar Segal, Sérgio Milliet, por mencionar algunos, conocen, conviven con los grupos vanguardistas de París, Berlín, Zurich, y comparten con ellos los fundamentos teóricos de la ideología de ruptura, así como el lenguaje de la modernidad.

Probablemente sin que los mismos artistas brasileños lo notasen, las conquistas de la vanguardia internacional se fueron acrisolando en su sensibilidad artistica e intelectual en una suerte de sintesis critica a traves de la cual redescubren Brasil. Jóvenes deslumbrados, perplejos, esta etapa de aprendizaje parisino será tan decisiva en su desarrollo estetico como, análogamente lo es para un grupo intelectual tan importante como la *lost generation* norteamericana. Los modernistas se transforman en autenticos *bandeirantes* desde Paris.

Oswald de Andrade descubre el significado real de Brasil en la cima de Montmartre y los primeros cuadros de Tarsila do Amaral en donde aparece la esencia brasileña, son pintados en la *folie* vanguardista. Las novedades del futurismo, el cubismo, expresionismo, purismo, llegan a Brasil a traves de sus artistas como la piedra de toque necesaria para llevar a cabo un movimiento de ruptura de dimensiones insospechadas aun para ellos mismos.

Sin embargo, no todos los jovenes modernistas tuvieron, ni necesitaron una formacion europea para entender el significado de la modernidad, ni para trazarse un camino nuevo de expresion. El caso más claro es el de Mario de Andrade, quien no sale de Brasil, pero que a través de las innumerables publicaciones periodicas que recibia de Francia, Alemania, Italia y los libros vanguardistas que llegaban a Brasil, poco a poco se va empapando de la diccion

vanguardista y va trazando un modelo ideológico moderno.

El punto culminante de esta primera fase vendrá en 1917, con la ya celebre exposición en São-Paulo de la pintura novísima de Anita Malfatti y que merecería el lamentable artículo de Monteiro Lobato *Paranoia ou Mistificação* (31).

La verdadera importancia de este acontecimiento radica más que en el valor pictórico de los cuadros de Anita, quien para entonces todavía estaba en pleno proceso de formación pictórica, o en el valor crítico del artículo de Monteiro Lobato, en que esta exposición representa el primer choque entre la estética de lo viejo, la estética académica y la estética de la nueva generación de artistas que a partir de este momento, será plenamente identificable como grupo de oposición, de disidencia y de combate.

Fero no solamente la exposición de Anita convierte ese 1917 en un año significativo, sino también la publicación de *Acinzas das horas* de Manuel Bandeira, donde ya se reconoce una transición hacia una nueva poética. A partir de 1917, el grupo modernista va tomando forma y cohesión. Mario de Andrade define los años de formación en estos términos:

"A pre-consciência, e em seguida, a convicção de uma arte nova, de um espírito novo desde pelo menos seis anos viera-se definido no (...) sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas. De primeiro foi um fenómeno estritamente sentimental, uma intuição divinatoria, um estado de poesia..." (32).

La crítica los identificaba ya como *futuristas*. El término *futurista* sin embargo, nunca aludió específicamente a la teoría marinettiana, sino más bien se utilizaba como sinónimo de marginal, anticonvencional, nuevo, raro, en sentido peyorativo. Todo aquel artista que no se apegara estrictamente a los cánones académicos, automáticamente se convertía en futurista.

En un principio si bien los sectores más reaccionarios de la sociedad brasileña se escandalizaron con las actitudes de aquellos jóvenes escandalosos, se pensó en un momento dado que esos excesos y ese estado espiritual anárquico eran solamente una moda más importada de Europa y que pasaría sin pena ni gloria.

Sin embargo, a medida que el tiempo transcurría, y que la obra de algunos de esos jóvenes resonaba en los círculos intelectuales europeos -como el caso de la exposición de Victor Brecheret, en París- se acentuaba la evidencia de que el orden intelectual pronto sería roto por aquella camada de artistas disidentes. 1920 será un año clave. Los artistas plásticos fueron sin duda los primeros que recibieron los beneficios de la nueva estética.

Sin embargo, pese a que para todos era claro que urgía una ruptura y una renovación de la lengua y la literatura brasileñas, el proceso de conformación de una nueva poética parecía

desarrollarse con menos celeridad.

Imposible renovar, transformar el estado cultural colonialista sin una lengua libre de la preceptiva purista lusitana. Imposible afirmar una voluntad de cambio, de afirmación nacional, sin un lenguaje propio. Había que arrazar con todos los vestigios coloniales aun presentes en la lengua y la literatura brasileñas; para todos era claro que esta tendría que ser la gran conquista del movimiento en ciernes. Transformando la lengua brasileña, automáticamente se transformaría el pensamiento mismo de la inteligencia nacional.

De 1920 será la *Paulticez Desvairada*, de Mario de Andrade. Oswald da a conocer *Os condenados* y *A Estrela de Absinto*, donde la ruptura con la poética parnasiana no puede ser más clara. La lengua brasileña estaba ya en plena búsqueda de su propia identidad. Al mismo tiempo, poetas como Sergio Milliet y Rubens Borba de Moraes, se incorporan al ambiente modernista, sorprendiendo a todos con innovadoras propuestas poéticas a partir de las conquistas del cubismo y el purismo, incorporando el lenguaje de la técnica como evidencia de la modernidad.

Simultáneamente, Menotti del Picchia llevaba a cabo una importante labor proselitista, de divulgación de la nueva estética, abriendo foros de expresión para los escritores del

grupo en revistas y periodicos de circulacion corriente en São-Paulo, como el caso del *Correo Paulistano* que durante 1920 y 1921 acogio los textos incendiarios y rebeldes de los modernistas. El ultimo acontecimiento significativo que antecedio a la Semana de Arte Moderno fue el *Manifiesto do Triannon* (1920).

En realidad se trata de un discurso dictado por Oswald de Andrade en el Triannon a proposito del banquete en honor de Menotti del Ficchia por la publicacion de *Mascaras* y que, justamente, congregaba en torno a Menotti a los dos grupos que para 1921 se enfrentaban en franco antagonismo: el grupo pasadista y el grupo todavia futurista. El discurso del Triannon, tiene importantes implicaciones ideológicas:

** Se establecen las diferencias ideologicas fundamentales entre la generacion nueva y la vieja.

** La generacion modernista se declara publicamente a favor de la accion directa e inmediata, de la lucha por el poder cultural.

** La lucha cultural que sostiene la generacion modernista no será en pro de la simple integracion de las nuevas tendencias al viejo discurso oficial del arte. Se trata de una lucha radical por establecer un nuevo orden estetico.

El grupo modernista estaba mas que conformado; el clima

intelectual se había sacudido su propia inercia y era inaplazable emprender acciones concretas que dieran forma al movimiento. Todo estaba preparado para la Semana de Arte Moderno.

2.4 La Semana de Arte Moderno

En medio de la tension generada por posiciones tan polarizadas, solo un intelectual de la vieja guardia, ecléctico, interesado vivamente por las audacias de aquellos jóvenes, se une al movimiento y de alguna manera, hace las veces de padrino espiritual: Graça Aranha (34). Graça Aranha fue el primer, tal vez el unico intelectual de renombre que a lo largo de toda su evolucion literaria mostro un espiritu abierto y un empeño sin precedentes en que se teorizara con pleno rigor sobre una nueva manera de concebir el arte que estuviera acorde con el mundo moderno.

Espontáneamente Graça Aranha traba contacto con los jóvenes modernistas y valida la realizacion de la Semana. Es el quien introduce al grupo con Paulo Prado, uno de los promotores más importantes del movimiento. Paulo Prado pertenecia a la aristocracia paulista; hombre de vivos intereses culturales, pronto se sintió seducido por la idea de desafiar el poder de la gerontocracia cultural brasileña con una Semana de Arte Moderno.

Desde ese momento, Paulo Prado se dedica a promover la idea y apoyar intelectual, económica y logísticamente el proyecto. El 29 de enero de 1922, el periódico *O estado de São-Paulo* informaba:

"Por iniciativa del festejado escritor Graça Aranha, de la Academia Brasileira de las Letras, habra en São Paulo una Semana de Arte Moderno, en la que tomaran parte los artistas que en nuestro medio representan a las mas modernas corrientes artisticas"(35).

El Teatro Municipal se designó como digno recinto para la trifulca y la Semana se planeó para febrero de ese mismo año. Todas las artes estaban representadas en los tres espectáculos que formaron el programa general de la Semana. Estos espectáculos incluyeron desde una solemnisima conferencia a cargo de Graça Aranha sobre *La emoocton estetica en el arte Moderno* que seria ilustrada con musica de Ernani Braga y poesia de Guilherme de Almeida y Ronald de Carvalho, hasta exposiciones con la pintura de Anita Malfatti, y conciertos con musica de Villalobos.

Los episodios y anécdotas que se recuerdan de esa Semana entran dentro de la mejor tradicion jocosa de la historia de la vanguardia internacional: Villalobos en su concierto inaugural, aparece en el escenario de fraque y sandalias en un acto calificado acremente como *futurista*, cuando en realidad estaba lastimado de un pie y debia presentarse así por prescripcion médica. Sergio Milliet obtuvo sonoras rechiflas al hacer acompañar

un docto escrito sobre la modernidad con un concierto de relinchos y maullidos.

El poema de Manuel Bandeira *Os sapos* que ridiculizaba a la generacion parnasiana, sucito enconados insultos y proyectiles en el escenario. Los modernistas hicieron la delicia de la burguesia paulista cantando como gallos, ladrando como perros y cacareando como gallinas cluecas, protagonizando un virulento escándalo que São-Paulo recordaria durante mucho tiempo.

Sin embargo, cada uno de los artistas que protagonizo la Semana de Arte Moderno supo, instintivamente, que Brasil nunca más seria el mismo despues de aquello. Los sobrevivientes de la Semana mas abucheados, pronto se convirtieron en las figuras centrales del arte y el pensamiento. Imposible mencionarlos a todos, pero destacaremos la participacion de Heitor Villalobos, Ernani Braga, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Menotti del Ficchia, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti, Anita Malfatti y desde luego, los dos pilares del movimiento, Oswald y Mario de Andrade.

El exito de la Semana no tuvo precedentes. Rota la inercia, el sueño inocente de la generacion pasadista, de la Academia y de la misma sociedad brasileña en su conjunto, adormecida por el sopor de lo convencional, se habia puesto en marcha la tan esperada renovacion.

3. Los manifiestos modernistas

A partir de la Semana, comenzaron a proliferar en los círculos artísticos progresistas distintos manifiestos. La forma del manifiesto era sin duda el vehículo natural de propaganda de la nueva estética.

A través de los manifiestos, la generación modernista consolidó las posiciones ganadas en la Semana y reafirmó una de sus conquistas más importantes, a saber, la de un espacio intelectual y artístico reconocido socialmente. Los manifiestos hicieron patente después de la Semana de Arte Moderno, que el Modernismo no era más una tendencia marginal.

Ahora bien, siguiendo la tesis general de nuestra investigación, a saber, que tanto el Modernismo brasileño como el Estridentismo mexicano configuraron dos modelos de vanguardia que partieron de la asimilación crítica de la ideología y las técnicas propuestas por la vanguardia internacional para reinterpretar en términos modernos el arte y la cultura de su tiempo, el análisis de los manifiestos se centrará en considerar:

** ¿Cuáles son los valores ideológicos de la vanguardia internacional presentes en los manifiestos?

** ¿Como estos valores, a partir del principio de asimilación crítica, se convierten en la base de una discusión ideológica orientada a resolver el conflicto intelectual más importante que surge en la evolución de los manifiestos, a saber, la tensión entre universalismo y nacionalismo?

3.1 El Manifiesto KLAXON

Como una de las primeras consecuencias lógicas de la Semana de Arte Moderno, surgió la necesidad de abrir nuevos foros de expresión que divulgaran las nuevas ideas. Una de estas publicaciones fue la revista KLAXON, que aparece en ese mismo 1922. KLAXON, revista de Arte Moderno, nace bajo el signo del espíritu inicial de la Semana. En el consejo de redacción de la revista, estaban muchos destacados modernistas como Guilherme de Almeida, Sergio Milliet, pero, fundamentalmente, Oswald y Mario de Andrade.

Tras el éxito de la Semana, todo el esfuerzo intelectual de sus protagonistas se encaminó a darle forma al movimiento, a poner orden a la confusión ideológica que prevaleció en los primeros años del Modernismo. Fuese a que para todos era claro el origen y naturaleza del movimiento, mucho se había hablado de

cambio, ruptura, renovación, pero los intelectuales modernistas aun se debatían entre un caos de tendencias igualmente sugerentes para interpretar el impulso de la modernidad.

KLAXON se crea entonces, como un foro de discusión sobre las tendencias prevalecientes en el movimiento, a fin de darle una cohesión, una cierta unidad y sobretodo, una orientación al mismo. El primer paso hacia la ruptura con el orden intelectual imperante ya se había dado con la Semana de Arte Moderno, pero ahora era necesario definir posturas. Antonio Candido los define como :

"...uma geração, nem perdida, nem abstencionista, mas perplexa diante de um conjunto de mudanças internas y externas, dentro e fora do país..." (36).

KLAXON abre su primer número con una declaración de principios redactada por Mario de Andrade que resume, sin duda, la postura inicial del movimiento: el Manifiesto KLAXON. Tal vez lo primero que habría que decir sobre el manifiesto es que pone de relieve la falta de madurez ideológica del Modernismo triunfante del 22. Pese a ser congruente con el ideal de renovación radical que inspiró la Semana, hay en KLAXON aun una cierta cautela, una preocupación por no tomar posiciones ideológicas definitivas que cancelaran históricamente el movimiento mismo.

Hay una clara conciencia de un tiempo nuevo, de búsqueda, de cuestionamiento riguroso y de la necesidad de ejercer como

principio inalterable para alcanzar un estado de modernidad estético, la crítica y la experimentación. KLAXON en general es más bien el reflejo de un estado espiritual de ruptura, búsqueda de identidad; es más una auto-afirmación que un manifiesto propositivo, en el sentido en que serán propositivos el Manifiesto Pau-Brasil y el Antropófago. Esto, por supuesto, es un hecho lógico, natural; era culturalmente imposible que una revolución intelectual de la envergadura del Modernismo, naciera con una definición, con un perfil ideológico completamente estructurado.

Es más, de hecho, no podemos afirmar de ninguna manera que la ideológica del Modernismo en su totalidad, sea una ideología acabada, definitiva. Su naturaleza profundamente crítica la hace, lógicamente, profundamente cambiante, mutable, siempre en *progress*. Como veremos más adelante, la gran aportación del Modernismo no se centra solo en la ruptura definitiva con la estética académica del pasado para implantar en su lugar la novedad del discurso vanguardista. La conquista más importante del Modernismo fue acceder a un estadio cultural de crítica rigurosa y apertura; esto es, un estadio que garantizó no solo para la generación del 22, sino para las siguientes generaciones de artistas e intelectuales, la incorporación de la crítica, el principio de experimentación, el diálogo intercultural y la reconciliación entre el artista y sus sociedad, como fundamentos

de la creación estética.

Es por esto, como veremos, que la ideología modernista no se agota con la generación del 22. Este impulso de crítica y apertura se mantiene como un nuevo orden de creación, orden que se recrea a sí misma en cada propuesta de nuevas formas para el discurso de las artes. La diferencia entre Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto y Haroldo de Campos no es de calidad, sino de perspectiva: se trata de tres interpretaciones formales de un mismo impulso ideológico de crítica y experimentación.

3.1.1 KLAXON y la vanguardia internacional

Vamos a partir del análisis de cuatro puntos de entrecruzamiento con la vanguardia internacional presentes ya en este primer momento del Modernismo:

- a) Un espíritu cosmopolita vivo.
- b) Una actitud iconoclasta, de oposición y choque.
- c) La propuesta de una estética de deformación.
- d) La desacralización, la desmitificación del arte y el artista, a fin de establecer una nueva relación entre arte y vida.

a) Un espíritu cosmopolita vivo.

La entrada de la civilización moderna en un mundo altamente tecnificado que acelera el ritmo de la vida, la cronología, y acorta las distancias, modifica la percepción de lo inmediato. Para Par Bergman, en "Modernolatría" y "Simultanetår", la percepción sucesiva del mundo se muda en percepción simultánea; el espacio geográfico ocupa el lugar del espacio histórico. Todo sucede en todos lados y al mismo tiempo. (37)

Valéry por su parte, ve en la modernidad la conquista de l'ubiquité (38). Ergo, modernidad será sinónimo de ubicuidad, y ubicuidad de internacionalismo y cosmopolitismo. El cosmopolitismo es el signo distintivo de la nueva estética y en la tradición vanguardista. Los ejemplos van desde Whitman hasta Apollinaire y Cendrars.

Ahora bien, el cosmopolitismo no es en rigor, conquista de la ideología *avant-garde*. Es un concepto de época que sostiene a los más importantes movimientos vanguardistas, pero que tiene su origen en el iluminismo dieciochesco. No podemos olvidar, por ejemplo, la curiosidad científica de los enciclopedistas franceses por abarcar un conocimiento completo de la geografía mundial, de *les pays chauds* y las costumbres de sus habitantes, como signo de

su universalismo y modernidad. Abundan en el siglo XVIII las crónicas de viajes a Oriente y las historias fantásticas en países increíbles, como *Manon Lescaut*, las *Cartas Marruecas*, e inclusive las aventuras llenas de exotismo del *Panaceo* volteriano.

De este modo, toda estética que intente ser moderna pues, será necesariamente cosmopolita. La generación modernista sin duda lo percibió de la misma manera y así, KLAXON por principio de cuentas, se manifiesta en favor del internacionalismo; internacionalismo que en 1922, si bien tiene una connotación marxizante, por sobre todas las cosas, es una condición sine qua non del espíritu de la modernidad .

“KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista.” (39 (MK))

Este cosmopolitismo tiene un corolario lógico y es la aparición de un espíritu ecléctico:

“KLAXON não é exclusivista. A pesar disso, jamais publicara inéditos mais de bons escritores já mortos.” (40 (MK))

“KLAXON tem uma alma coletiva que se caracteriza pelo ímpetu construtivo. Mas cada engenheiro se utilizara dos materiais que lhe convierem. Isto significa que os escritores de KLAXON responderão apenas pelas ideias que assinarem.” (41 (MK))

Y no solo el manifiesto indica la existencia de una actitud ecléctica ante las distintas tendencias estéticas, sino que el eclecticismo será un estado vital. La estética de KLAXON se resumirá así en un ludico *jeu de qu'on voudra* :

KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso e polimorfo, onipresente, inquieto, comico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz" (42 [HK])

b) Una estética de choque

En el capítulo anterior se dejaron sentados los fundamentos en que se basa la iconoclastia, el impulso de ruptura con el orden como actitud y método de la vanguardia, por lo que en este apartado nos limitaremos a decir que esta iconoclastia -como el espíritu cosmopolita- también fue asumida como un concepto de época que uniformara a todos los movimientos.

Sin embargo, la evidencia histórica demuestra que no todos los movimientos de vanguardia la asumieron con la misma virulencia. Bastenos recordar el tono violento, desafiante, casi terrorista de los manifiestos futuristas o la vocación de escándalo y el ideal de destrucción de todo orden lógico-causal del dadaísmo. El primer manifiesto futurista data de 1909 y los

primeros escritos Dada y reuniones del Cabaret Voltaire de 1916 y 1917, por lo que de acuerdo o no con las premisas de ambos movimientos, y con sus peculiarísimos métodos de ejercer la iconoclastia, es claro que los modernistas conocieron ambos movimientos .

Ahora bien, felizmente en ellos la actitud de ruptura con el orden no era un gesto aprendido por los modernistas en los barrios de París, sino una condición espiritual que coincide con el clima internacional imperante. Este impulso iconoclasta se focaliza en una serie de oposiciones ideológicas identificables en el Manifiesto KLAXON. Había que romper, si pero romper ¿con que?

La oposición más clara es la que se establece entre lo nuevo y lo viejo. Es necesario romper con la vieja estética preceptiva, academizada, suplirla por las novedades del mundo moderno. La oposición entre Perola White y Sarah Bernhardt pone en evidencia la capacidad de Mario de Andrade para metaforizar un concepto ideológico definido:

Perola White é preferível a Sarah Bernhardt . Sarah Bernhardt é tragedia, romantismo sentimental e técnico. Perola White é ractocinto, instrução , esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Perola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mas representativa da nossa época. É preciso observá-la a lição. " (4) (M.L.)

Sin embargo, no estamos ante el anti-pasadismo

fanático, dictatorial de Marinetti; que veía en la tradición el enemigo principal de la libertad del artista y que terminaría por impedir el acceso de las masas sociales a la utopía del futuro; no estamos ante una propuesta que convierte lo nuevo y lo viejo en categorías absolutas de juicio interpretadas en términos de bueno y malo. Estamos ante una estética que valida lo nuevo en lugar de lo viejo como una consecuencia lógica de la evolución misma del arte y la sociedad. No hay desprecio a la tradición. Lo que hay es la conciencia de que a cada tiempo corresponde una expresión que le es propia, imposible de suplir y que, históricamente no puede perpetuarse, sino debe dar paso a un nuevo discurso poético.

"KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso sem renegar o passado caminha para diante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era uma obra-prima. Devia ser conservado. Cuiu. Reconstruílo foi uma erronia sentimental e dispendiosa - o que barra diante das necessidades contemporaneas." (44 (MK))

"KLAXON procura: achava. Bate: a porta se abre. Klaxon não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruir. Antes aproveitará o terreno para sólidos, higienicos, altivos edificios de cimento armado" (45 (MK))

c) Una estética de deformación

Otra de las oposiciones ideológicas que presenta el

manifiesto se refiere al choque entre una estetica de mimesis, de reproduccion fotografica de la realidad y una estetica de deformacion del objeto en la obra de arte.

Uno de los movimientos de vanguardia que sin duda propuso rupturas mas bien tecnicas que ideologicas para el sistema de las artes fue el cubismo. Recordaremos aqui que justamente el principio de creacion fundamental del cubismo sera la propuesta de una estetica de deformacion de la percepcion de la realidad en el objeto artistico. Esta estetica de la deformacion tiene un origen similar al del cosmopolitismo vanguardista.

El siglo XX , la era de la tecnica y la industrializacion -sabemos- plantean una nueva relacion espacio-temporal para percibir la realidad. El mundo se presenta como ubicuidad, ergo, el mundo debe representarse de acuerdo a esta nueva percepcion de lo inmediato. Un arte mimetico dara cuenta de una sola perspectiva de la realidad, en funcion de un solo punto de vista: veremos en el cuadro o en el poema exclusivamente lo que el pintor y el escritor deseen mostrarnos.

Pero la sensibilidad del artista moderno se plantea la necesidad de abarcar la totalidad del objeto, en un mismo plano y a un mismo tiempo. Eliminando la perspectiva unica, exclusiva del artista que implica el establecimiento de una relacion de poder a la que el espectador o el lector deben someterse, el artista puede

comunicar una emoción, una percepción estética del objeto total y pura.

Arte de rigor intelectual, el cubismo es sin duda uno de los ejes que técnicamente sustenta la poética y la plástica del Modernismo. Las referencias teóricas más inmediatas que seguramente conocieron los modernistas fueron *Meditations Esthétiques* de Apollinaire por ejemplo, así como los artículos publicados en *L'Esprit Nouveau*, que data de 1920.

Sin embargo, el manifiesto no se apresura a tomar posturas definitivas. Hay una declaración enfática en contra del arte de mimesis: arte de mimesis que reproduce los aspectos más superficiales de la realidad y de la misma emoción estética.

KLAXON parece querer sugerir una opción para superar el complejo de imitación estrecho y limitado del arte academicista. Sin embargo, cautelosamente, no se apresura a tomar posturas estéticas definitivas. Para KLAXON, la verdadera respuesta está más en la consolidación un principio de experimentación y libertad para la creación estética que en una escuela determinada.

"KLAXON sabe que a naturaleza existe. Mas sabe que o moito lyrico, productor da obra de arte, e uma lente transformadora e mesmo deformante da natureza!"
C46 [HK1]

"KLAXON sabe que o laboratorio existe. Por isso quer dar leis scientificas a arte; leis baseadas sobre todo nos progressos de la psicologia experimental. Abaixo os precon-

d) Desacralización del arte como forma de reconciliación entre arte y vida

Como vimos en el capítulo anterior, una de las tensiones más dramáticas que la vanguardia trata de resolver es la de colmar el abismo abierto por la ideología del poder burgués entre arte y vida, a través de la desacralización de figura del artista y la desmitificación de la cultura. El concepto de desacralización cultural, como el del cosmopolitismo y el espíritu iconoclasta, es un valor de cambio general aplicable a toda la vanguardia.

Todos los manifiestos vanguardistas importantes invariablemente lo incluyeron como una de sus premisas fundamentales. Sin embargo, como en el caso del espíritu iconoclasta, el concepto de desmitificación del arte no se da en todos los movimientos con la misma euforia y virulencia. De primera instancia, probablemente sea el movimiento Dadá y más adelante el Surrealismo, los que asumen con mayor vehemencia este compromiso, a pesar de que -en el caso del Dadá- este proceso de desmitificación se funda en un nihilismo programático.

Sin duda el logro más importante del dadalismo fue el reconocimiento, la demostración por reducción al absurdo, de que

el arte y el artista al margen de la sociedad, desvinculados de los procesos sociales y vitales primarios, al servicio del discurso del poder, son completamente inútiles, absurdos.

El nihilismo programático de Dada será una reacción que intenta llevar la crítica del arte burgués a sus últimas consecuencias. El arte burgués es vencido por Dada con sus propias armas, subvertidas en su contra con el uso inteligente del humor, la ironía y la parodia. La influencia más importante de Dada se dejara sentir en el Modernismo no a través de la asimilación de un corpus teórico, sino en la asimilación de una actitud desmitificadora radical y sostenida a lo largo de todo el movimiento, que desembocara en el primitivismo del Manifiesto Antropofago.

Esta actitud desmitificadora le permitira al artista reconciliar arte y vida en una unidad ontica que servira como punto de partida para una indagacion del significado de lo brasileño, a través del humor, la parodia como armas criticas fundamentales.

Valdria la pena decir en este punto que en KLAXON aparece ya un rasgo importante que va a distinguir al Modernismo de la vanguardia internacional. El proyecto de KLAXON se funda en la crítica y el rigor, pero por sobre todas las cosas, en la fiesta, el humor y la celebracion.

El humor de KLAXON no es el humor ácido, amargo y desesperado del dadaísmo. Se trata más bien de un un impulso festivo, conciliador. KLAXON se burla, KLAXON parodia , pero con un gesto celebratorio. No hay nihilismo , antes bien, hay alegría, triunfalismo.

''Queremos construir a alegria. A propria farsa, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais. Era do 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mut & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON'' (1968) (HMT)

Ahora bien, este humor de KLAXON, no por ser celebratorio, deja de ser crítico. Ese, probablemente, es uno de los aspectos más interesantes : se conserva a lo largo de todo el manifiesto este doble matiz, de tal forma que la fiesta ligera y desenfadada de KLAXON, disfraza una crítica rigurosa e implacable.

El humor de KLAXON no solo le imprime anti-solemnidad, desparpajo a la nueva ideología; es un gesto de crítica y desafío que se va a mantener y se va a potenciar a medida que el movimiento tome fuerza y consistencia.

3.1.2 KLAXON: cosmopolitismo como forma de nacionalismo

El conflicto entre nacionalismo y universalismo no fue en Brasil demasiado distinto del resto de Latinoamérica. Tras la Semana de Arte Moderno, los grupos de poder cultural más fuertes y reaccionarios, se mantuvieron en pie de lucha para reestablecer el orden que aquella orda de ruidosos futuristas había quebrantado con sus excesos.

El argumento más fuerte en su contra fue la condena reiterada al cosmopolitismo modernista que despreciaba, minimizaba los valores más preciados de lo nacional y se entregaba desordenada y excesivamente a la importación de modas artísticas escandalosas e incomprensibles que en nada se sujetaban al buen gusto, a la medida y al equilibrio lógico-racional del verdadero arte.

Si bien resultaba superficial y fuera de contexto la crítica hecha al Modernismo, también es cierto que para ellos era necesario modernizar a Brasil, hacer a la cultura brasileña participar en la modernidad, superar su estado colonial y renovar la inteligencia nacional a partir de la indagación estética.

En un primer momento, significaba volcarse al mundo, asimilar la experiencia artística de los grupos vanguardistas europeos. Era necesario, en una palabra, asimilar el significado último de la vida moderna, consolidar un ideal de progreso que inscribiera a

Brasil en las coordenadas del futuro; dejarse seducir por la modernidad del mundo y por el mundo de la modernidad.

De este modo, el manifiesto se centrara por el momento, en declarar la existencia de un estado espiritual de ruptura, de novedad, trazando las líneas ideológicas en las que este espíritu se manifiesta sin comprometerse demasiado con tal o cual tendencia. Parecería que el manifiesto sostiene una posición ambigua, cuando no evasiva frente al problema nacionalismo/universalismo. Sin embargo, si hay una propuesta de nacionalismo implícita.

Específicamente para responder a los ataques de la crítica reaccionaria, en el sentido de que el Modernismo importaba modas y actitudes escandalosas provenientes de los novísimos parisinos, KLAXON exalta una voluntad de afirmación de que la revuelta modernista es un movimiento original, que responde a una necesidad histórica de cambio y que tiene antecedentes claramente identificables en la cultura brasileña. KLAXON dice:

"Problema/ Século 19-Romantismo. Torre de Marfim. Simbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Na perto de 130 anos que a humanidade esta fazendo manha. A revolta e justissima." C49 [MK]

La ideología de KLAXON, si bien se apoya en un movimiento

intelectual mas vasto, no importa modelos estéticos, no imita, sino asimila:

"KLAXON não é futurista. KLAXON é klaxista." (50) (MK7)

Esta voluntad de reafirmación del Modernismo como un movimiento original, sin embargo, no resuelve propiamente la tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo. De acuerdo con lo que hasta este momento hemos establecido, la premisa fundamental del movimiento además del romper con la estética pasadista, será la modernización del arte brasileño en aras de cumplir con el compromiso de llenar las necesidades expresivas de un país en plena transformación.

Jorge Schwartz afirma que el concepto de urbe se convierte para la estética moderna en el gran símbolo de la modernidad: *"La capital se convierte en el símbolo inequívoco del nuevo mundo"* (51)

Visto así, para la generación modernista São-Paulo será el paradigma inmediato de la modernidad, del Brasil nuevo, tecnificado, cosmopolita, que abandonaba su estado colonial para irrumpir con violencia en el modelo de sociedad industrializada y progresista del siglo XX. por lo tanto, en la ideología del primer

Modernismo, ser nacionalista será, esencialmente, ser paulista.

Ergo, ser cosmopolita es una forma de ser nacionalista, es abrir para Brasil la posibilidad de entrar en la historia occidental, vista esta como la historia de la modernidad. Se trata pues, de un nacionalismo abierto, sustentado por los valores del sector más progresista de una burguesía nueva y auto-suficiente; esto es, un nacionalismo proyectado hacia el futuro. Este razonamiento sin estar puesto de manera explícita en el manifiesto, se infiere como una forma de explicar porque para KLAXON el cosmopolitismo no impide la afirmación de una identidad nacional.

3.2 El Manifiesto Pau-Brasil

Publicado en 1924 por Oswald de Andrade en *Correio da Manhã*, el manifiesto Pau-Brasil marca una segunda fase ideológica en la evolución del movimiento. El manifiesto Pau-Brasil es el resultado de un complejo proceso de madurez y anuncia un estado de transición hacia la antropofagia modernista.

Antes de pasar al análisis del contenido ideológico del manifiesto, hablaremos un poco sobre su estructura general.

El Manifiesto Pau-Brasil es innovador en muchos sentidos. Lo

primero que sorprende es su estructura doblemente propositiva. El discurso poetico sirve a Oswald para estructurar el discurso critico y asi, el manifiesto entra en lo que Haroldo de Campos llama "...*uma dimensão metalinguística do exercício da linguagem*" (52).

El código y la forma textual se convierten en mensaje al ejecutar la esencia conceptual del manifiesto mismo. Pero no solamente eso. Oswald va aun más lejos y propone :

** un discurso critico que se articula a partir de un complejo proceso de metaforización . Concepto critico y metáfora se convierten en sinonimos y

** un discurso critico que rompe con la unidad clásica de la prosa y opone a esta una estructura donde no hay más una dimensión lineal, sucesiva, sino una dimensión simultanea, fragmentaria del propio discurso.

Conceptualmente hablando, el manifiesto es una suerte de recapitulación de todo el proceso ideológico del Modernismo y de la vanguardia internacional, que valida el concepto *poetico* Pau-Brasil, del que hablaremos más adelante.

3.2.1 El manifiesto Pau-Brasil y la vanguardia internacional

Es claro que a medida que el Modernismo toma una orientación más definida, a medida que la asimilación crítica de sus influencias se incorpora a la experiencia estética del artista, el movimiento mismo genera conceptos nuevos y los rastros de estas influencias tienden a desaparecer. De este modo, el Manifiesto Pau-Brasil presenta innovaciones conceptuales y técnicas frente al Manifiesto KLAXON.

Asimismo, algunos de los principios ideológicos que habían marcado fuertemente al primer Modernismo, ya en la fase Pau-Brasil se transforman en presencias subyacentes.

¿Cuáles son, en líneas generales las tendencias vanguardistas que se incorporan al Modernismo en el manifiesto Pau-Brasil?

Oswald de Andrade parte de dos conceptos presentes en el manifiesto KLAXON:

** el cosmopolitismo y

** el principio de reconciliación entre arte y vida.

En la redefinición del cosmopolitismo, como veremos, Oswald encuentra la *poesía de exportación*, por lo que de momento nos ocuparemos en seguir las líneas teóricas con las que Oswald articula su discurso de reconciliación arte/vida.

Para los intelectuales de vanguardia, el abismo entre arte y vida representaba un problema mucho más vasto, mucho más complejo que la simple restitución del artista como ser social. El

conflicto parecía centrarse más bien en el hecho de que la realidad esencial del mundo no podía más ser interpretada en los términos propuestos por el ideal civilizatorio que había conducido a la destrucción .

No se trataba solamente de un problema ideológico focalizado en la acción determinada de un grupo de poder: era una cuestión ontica. El discurso racional había lanzado al mundo a la locura, había convertido a la conciencia en un estado alienado, pervertido, del que era necesario escapar a toda costa; por lo tanto, era imperativo encontrar otra instancia de conocimiento espiritual que pudiera subvertir los valores ya insostenibles del discurso racional.

En todos los casos, la respuesta fue una vuelta al irracionalismo, interpretado este como liberación de las potencias subyacentes del espíritu y como método para reestablecer un vínculo auténtico entre arte y vida, entre pensamiento y vida a partir de una reinterpretación integral de los valores éticos y estéticos de lo brasileño.

Esta reinterpretación integral de lo brasileño se hará desde la óptica de un discurso formal moderno, riguroso, altamente intelectualizado, pero de igual forma, un discurso anti-solemne, carnavalizado.

¿Cómo se da esta transición?

El cubismo de alguna manera, había partido de la intuición estética de este problema.

"Picasso dice Pierre Reverdy-resolvio no tener en nada la enorme masa de conocimientos y la experiencia que habia adquirido, poniéndose en situacion de aprenderlo todo-es decir, de volver a empezarlo todo"(53)

Sin embargo, las soluciones cubistas son limitadas. El cubismo parece suponer que la forma pura por sí misma es capaz de trascender la alienación al modificar o mejor dicho, al esencializar la percepción sensible, intelectual de la realidad.

Sin embargo, a partir de las formas rigurosas, desnudas del cubismo, los puristas de *L'Esprit Nouveau* y los dadaístas darán forma a un proceso ideológico que desembocará en el primitivismo surrealista.

Ozenfant y Jeannerette parten del supuesto de que existe un *instinto artístico* que se revela en los primeros objetos ornamentales hechos por el hombre.. Estas formas primitivas acufiarán un código de expresión que al fragmentarse y estilizar sus formas, da lugar al llamado *sistema de las artes* .

Es hasta que este sistema de las artes se consolida como forma de pensamiento, que el ideal de *Belleza* se convierte en una

categoría absoluta y en el fin último del arte. La sensibilidad del artista, por lo tanto, deberá sujetarse no a su propio impulso, sino al ideal estético de su tiempo y obviamente, a la preceptiva que para alcanzar este ideal artístico haya establecido la *Intelligenzia*.

Visto así, solamente en la medida en que el artista recupere, no sólo sus códigos primitivos de expresión, sino un estado espiritual de rebeldía capaz de reinstaurar el vínculo entre imaginación y realidad, será capaz de recuperar a su vez, la esencia misma del arte.

Oswald recoge estas ideas que flotaban en el ambiente cultural brasileño y se propone fundar un discurso estético no sólo *deformador* de la realidad, como ya ALANON había propuesto, sino un discurso de formas esencializadas. Contra el exceso y la afectación, el rigor y la desnudez, la dicción sintética de un nuevo *lirismo intelectualizado*.

"Duas fases : 1) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cezanne a Mallarmé, Rodin e Debussy até agora ; 2) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva" (54 (HFB))

En este momento, para Oswald, todo parece reducirse a un problema técnico. La descripción que hará de los principios formales más importantes del arte moderno, revelarán una correcta

asimilación crítica de las múltiples tendencias de la época. Los logros técnicos sobre todo del cubismo y de las vanguardias alemanas -el movimiento Bauhaus, el expresionismo y el Der Stijl-, Oswald los decanta y sintetiza como sigue:

"Como a época é miraculosa, as leis nasceram do propio rotamento dinámico dos factores destrutivos.

*A síntese
O equilíbrio
O acabamento de carrosserie.
A invenção
Uma nova perspectiva
Uma nova escala"* (55 [MPB])

Oswald opone la síntesis, el equilibrio geométrico y el acabado técnico depurado a la exagerada afectación y rigidez de la estética anterior, a partir del principio de experimentación (invención y sorpresa). *Formas puras* que restituyan el sentido original del arte; una *nova perspectiva estética* que de cuenta a su vez de la nueva sensibilidad y sobre todo, que devuelvan al mundo el valor de la invención, la sorpresa y la imaginación como método de interpretación de la realidad. En una palabra: formas modernas.

"A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de ideais, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloquente, um pavor sem sentido. Nossa época anuncia a volta ao sentido puro" (56 [MPB])

*"O trabalho contra o detalhe naturalista -pela síntese;
contra a morbidez romântica -pelo equilíbrio geométrico e pe-
lo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pe-
la surpresa'" (57 (MPB))*

Ahora bien, Oswald estaba sin duda consciente de que no se trataba ya solamente de una cuestión técnica. El Modernismo se planteaba ya la necesidad de trascender más allá de los límites de lo estético. Las formas puras del cubismo no bastaban para reestablecer el vínculo entre el artista y sus sociedad. Más aun, era necesario darle al movimiento una dimensión ideológica más vasta, que abarcara la propuesta de un nuevo orden ético-estético vinculado a los valores de una identidad cultural auténticamente integrada.

Para Oswald es claro que la única manera de devolver al arte y al artista su lugar y función social era reivindicar los valores éticos y estéticos originales de la cultura brasileña, para integrarlos como el nuevo discurso intelectual, al modelo de modernidad social y económica que comenzaba a implantarse en el país.

"Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional, Pau-Brasil.'" (58 (MPB))

Era necesario redescubrir Brasil, recuperar las formas

originales de su expresion ; ir al sertón, a la selva, abandonar los salones dilettantes para encontrarse con la realidad de un sistema cultural estigmatizado, reducido a una condición marginal por las distintas versiones del poder desde la Colonia.

Sin embargo, esta revaloracion no se hara con una intencion cientificista, de busqueda de *lo pintoresco* por *lo nacional*, sino para:

** subvertir la estrecha rigidez del orden etico, estético e intelectual establecido y

** fundar un nuevo orden donde los valores de la gran *Kultur* se amalgamasen con los valores cotidianos de la cultura popular , en un nuevo discurso intelectual y estético.

"Contra o gabinetismo, a pratica culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das ideias" (59 [MPB])

Este nuevo discurso intelectual, se articula en el Manifiesto Pau-Brasil, a partir de una voluntad integradora, en un espiritu de creacion en libertad que le va a permitir acufar la figura arquetipica del movimiento: *el Carnaval*.

"Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres" (60 [MPB])

"A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de

ocre nos verdes da Favela, sob azul cabralino. são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religiosa da raça Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minerio. A cozinha. O valapa o ouro e a dança.''
(61 (MPB))

¿Qué es el carnaval, en la diccion del manifiesto?

El carnaval es el impulso celebrador de la vida cotidiana. Es la favela, las escuelas de samba, la cocina, la sensualidad del cuerpo, la pereza solar. El carnaval, pues, funda un espíritu libertario de donde surge a su vez una hermenéutica, un sistema de valores éticos y estéticos fundado en la presencia activa del primitivismo y el juego. En el manifiesto se identifica, sí, con la fiesta ritual, pero sobre todo, con ese estado vital marginado por el poder, que en esa censura cifra toda su fuerza transgresora.

El carnaval resuelve los contrarios, funde y confunde las distintas versiones de la *Weltanschauung* brasileña, reconcilia al artista con su sociedad en el momento en que lo pone en contacto con la evidencia de un mundo censurado, que sin embargo, se manifiesta como una presencia cultural activa.

Oswald estiliza el carnaval no como *folklorismo*, sino como imagen emblemática de las fuerzas culturales en tensión que el

movimiento busca, si no conciliar en la historia, si equilibrar en el arte : *civilización y primitivismo* a partir de la nueva sensibilidad del arte.

"O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica." (62 [MPB])

*"Temos a base dupla e presente- a floresta e a escola
A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a
química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce.
Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de es-
quações."* (63 [MPB])

Sin embargo, este retomar las formas originales de la cultura entrañaba un peligro que para Oswald era muy claro : era relativamente fácil perderse en el discurso *primitivo*, y olvidar lo fundamental, que era incorporar tales instancias como valores culturales *modernos* en tanto eran capaces de convivir *simultáneamente* con el Brasil industrializado. El discurso puro *per se* era incapaz de ofrecer una opción real de subversión en tanto no hubiese una síntesis de valores estéticos.

No se trataba de cambiar un Brasil industrializado, por un Brasil *pre-lusitano*, sino de hacer que ambos convivieran culturalmente en un tiempo simultáneo. Este tiempo simultáneo será, para Oswald, el tiempo de la obra de arte, el tiempo de la *poesía/poesis Pau-Brasil* .

"Barbaros, credulos, pitorescos e meigos. Lettores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o mineiro e a dança. A vegetação. Pau-Brasil."

(64 [MPB])

Arte y vida , Brasil primitivo y Brasil industrializado, conviven en el carnaval de la obra. Mas aun, la obra de arte se trasciende a si misma y propone el carnaval como autentica sintesis historica , como forma de vida y como discurso intelectual.

"Toda a historia bandeirante e a historia comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Fui Barbosa: uma cartola na Senegambia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de joquei. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil" (65 [MPB])

En este punto, Oswald sin duda prefigura lo que será apenas algunos años más tarde su antropofagia cultural. Una cultura verdaderamente moderna en terminos Pau-Brasil, será aquella que es capaz de incorporar todas sus expresiones y valores culturales, en un discurso construido a partir de las tendencias generales de su tiempo.

"A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lirica. O melhor de nossa demonstração moderna" (66 [MPB])

"Apenas brasileiros de nossa época (...) Tudo digerido."

*Sem meeting cultural. Fraticos. Experimentais. Poetas.
Sem remiscencias livrescas. Sem comparaçoes de apolo. Sem
pesquisa etimologica. Sem ontologia " (67 (MPB))*

Ahora bien: ¿cual es el punto de contacto entre esta visión desbordante, carnalesca del binomio arte/vida, con el carnaval dadá que más tarde será el primitivismo surrealista?

El punto de contacto parece claro: la subversión de un orden ético y estético estrecho, limitado por las distintas versiones del poder social; la ruptura, la destrucción de las fuentes alienadoras del espíritu creador. La proclamación de un espíritu libertario, la *tabula rasa* no con la civilización, sino con el discurso lógico-racional; la estilización de la vida cotidiana.

En ambos casos de parte de un mismo impulso, sin duda. Pero hay una diferencia, si se quiere de matiz, que abre entre ambos proyectos un abismo: mientras en el caso del Dadá esta voluntad de iconoclastia y búsqueda de un nuevo orden ético y estético libertario obedece -según hemos visto- a un nihilismo programático que nada busca salvo hacer manifiesta su desilusión y su rebeldía, en el caso del Modernismo Pau-Brasil, obedece a una voluntad de reconstrucción optimista, mesiánica, triunfal.

El humor carnalesco que Oswald imprime en el manifiesto recuerda más a Rabelais que al mismo Tzarí.

El carnaval Pau-Brasil es una fiesta de reconciliación con el impulso de la vida. Oswald transgrede, subvierte, hace trizas una

hermeneutica, un sistema de valores, una forma de vida, pero no con una voluntad nihilista, sino con una inspiracion festiva. Oswald celebra la vida, y la celebra desde una postura ideologica de desenfadado, libertad y humor.

Hay sin duda una diferencia enorme de matiz en el humor festivo y a la vez critico de Oswald y el amargo y desesperado sarcasmo , la carcajada desolada del dadaismo.

" A poesia Pau-Brasil e uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compoendo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente" (C66 (MPB))

En resumidas cuentas, el proyecto Pau-Brasil reconoce en la vanguardia de 1926 el desafio y la oportunidad historica de equilibrar los impulsos culturales en permanente antagonismo a traves de la historia brasileña, con las herramientas conceptuales y formales del nuevo arte.

El concepto de nacionalismo que surgira de aqui, buscara precisamente la respuesta a esta interrogante historica.

3.2.2 El concepto Pau-Brasil: nacionalismo como forma de cosmopolitismo.

valores brasileños originales.

*"A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos
cipos maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade
universitária" (70 [MPB])*

Sin embargo, el Modernismo emblemiza el momento de ruptura total con este orden de dominación cultural: el arte recupera sus formas esenciales, y a través de la obra, el individuo reencuentra su identidad frente a su propio grupo social.

"Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram. A volta a especialização. Filósofos fazendo filosofia. Críticos, crítica, donas-de-casa tratando de cozinha. A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem" (71 [MPB])

La ideología modernista reconoce en las formas primitivas de la cultura universal, el camino para acceder a una auténtica modernidad, en tanto en Brasil esas formas puras son una vivencia cotidiana.

Es claro que paralelamente al Brasil de tradición docta, academizante, civilizatoria sustentada por las distintas versiones del poder, está la evidencia de un otro Brasil, el Brasil de la vida cotidiana, donde ese primitivismo ha sido desde siempre una presencia activa, cotidiana, rectora de la vida.

Como ya habíamos visto en el nacionalismo KLAXON, este se plantea implícitamente en términos de cosmopolitismo. Ser nacionalista era, esencialmente, ser cosmopolita. En el Manifiesto Pau-Brasil, Oswald revierte esa postura y define su nacionalismo a partir de la *poesía de exportación*. Esto es, Brasil no solo para los brasileños, sino para el mundo entero.

Paralela a la historia de como Occidente encuentra su camino hacia una renovación estética profunda, dentro del manifiesto corre la historia brasileña.

Oswald deja en claro que la decadencia artística en Brasil es el resultado de una historia de dominación, de colonialismo, en el que históricamente, Brasil no había tenido la oportunidad de participar, de competir en las mismas condiciones de igualdad, con las grandes metrópolis, los grandes centros irradiadores de cultura.

"O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominado politicamente as selvas selvagens. O bacharel Não podemos ser doutos. Doutores. País de dores anónimas de doutores anónimos. O Império foi assim. Eruditanos tudo. Esqueçamos o gaulão de penacho" C69 (MFB)

Oswald denuncia en el manifiesto el que la cultura brasileña haya sido sometida a esquemas coloniales rígidos, imitativos, academizados, que no daban cuenta de la esencia real de los

"O Brasil profiteur. O brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil." (72 (MPB))

La vanguardia internacional le ofrece a Brasil , pues, la oportunidad histórica de participar en los grandes procesos culturales en igualdad de términos. La cultura brasileña es un producto de exportación como el Palo de Brasil que le da nombre al manifiesto. El Modernismo hará de Brasil un centro irradiador de cultura, a partir de la síntesis de los valores originales de lo brasileño, de los valores que a lo largo de toda la historia cultural de Brasil permanecieron como presencias subyacentes, o en el mejor de los casos, como valores disidentes del orden colonial.

La lengua brasileña, en este sentido, será uno de esos grandes valores culturales que Oswald rescata para reinterpretar la realidad de Brasil:

"A língua sem arcaísmos. sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos" (73 (MPB))

Ahora bien, Oswald fue consciente de un segundo peligro que entrañaba el apropiarse del discurso primitivo de lo brasileño: el peligro de caer fácilmente en el regionalismo. Como dijimos anteriormente, había que restituir su lugar a la cultura original de Brasil, sin que ello implicara ignorar la realidad presente de

un Brasil en proceso de tecnificación e industrialización.

"Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ideais partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menos descuido vos jara partir na direção oposta ao vosso destino" (74) (MFB)

Para Oswald era necesario conciliar ambas instancias, y reproducir en un solo tiempo y un solo espacio, la totalidad brasileira. De este modo, el concepto Pau-Brasil propoundrá un modelo estetico que a partir de la asimilación del discurso tecnico de la vanguardia, será capaz de reproducir un estado de ubicuidad, una *Welthausung* moderna, donde convivieran simultaneamente todas las opciones de realidad de Brasil, en el espacio de la obra de arte.

*"Uma nova escala
A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com
letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produ-
zindo letras maiores que torres. E as novas formas da in-
dustria, da viação, da aviação. Postes. Gasómetros. Rails
Laboratorios e oficinas técnicas. Vozes e tiques de fios
e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negati-
vos fotograficos. O correspondiente da surpresa tística em
arte" (75) (MFB)*

*"Obuses de elevadores, cubos de arrannarceu e a sabia pre-
guiça solar. A reza. O Carnaval. E energia intima. O sabia.
A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pa-
jes e os campos de aviação militar. Pau-Brasil" (76) (MFB)*

Para Oswald, como vemos, la poesia de exportación es una

forma de revertir el proceso iniciado por Mario de Andrade en KLAXON, de tal forma que no se anula, ni se cancela el concepto de cosmopolitismo por el propuesto, sino que simplemente se especifica a partir de una identidad nacional.

Brasil debe asimilar críticamente la cultura del mundo, pero solo como una primera fase de un proceso más complejo que lo lleve a superar su condición de sumisión colonialista, y lo convierta también en centro irradiador de cultura. El nacionalismo, de esta forma, se convierte en una forma de cosmopolitismo. Los valores primigenios de la cultura brasileña, incorporados al modelo de modernidad que se estaba implantando en Brasil, abren la posibilidad histórica de que una cultura considerada colonial, participe en términos auténticamente competitivos, en lo que Oswald, irónicamente llamara, el *proceso general de reconstrucción*.

3.3 El Manifiesto Antropófago

El Manifiesto Antropófago aparece en el año de 1928 como la declaración de principios que inaugura la *Revista de Antropofagia*. La revista fue concebida por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral y Raul Bopp como una forma de reforzar y en

muchos sentidos radicalizar las propuestas fundamentales que ya Oswald había desarrollado cuatro años antes en el Manifiesto Pau-Brasil.

El Manifiesto Pau-Brasil había sido un documento original, innovador, propositivo, que denotaba ya un espíritu de madurez del movimiento mismo. Sin embargo, de forma explícita el concepto central del manifiesto Pau-Brasil abarcaba solo un proyecto de renovación estética, aunque como se ha visto, ya se prefiguraban planteamiento más amplios.

Sin embargo, para Oswald pronto fue claro que del manifiesto mismo se desprendían principios ideológicos sólidos que se extendían a todas las esferas de la vida cultural y social de Brasil. A través del concepto estético Pau-Brasil Oswald intuyó la necesidad de convertirlo no solamente en una instancia de renovación artística y cultural, sino también en una suerte de método de interpretación histórica, de orden ético que conciliara en una sola categoría de pensamiento, todos los antagonismos no resueltos en el espíritu brasileño y que a su vez, fundara un estado de acción crítica permanente.

En el Manifiesto Antropofago se reafirman los tres principios que Mario de Andrade propone como las máximas conquistas del movimiento:

- "El derecho permanente a la investigación estética

- La actualización de la inteligencia artística brasileña
- La estabilización de una conciencia creadora nacional" (77)

El concepto Fau-Brasil había partido de la base de incorporar como hecho estético la cultura popular brasileña en sus formas más puras, más inmediatas ; estilizar el Carnaval, el paisaje brasileño a partir de la dicción moderna.

El proyecto de la Antropofagia, sin cancelar los fundamentos del Manifiesto Pau-Brasil, propone una revisión profunda de los valores más puros de lo brasileño no solamente para fundar una expresión nacional, sino para fundar una estructura de pensamiento crítico-creador congruente con la realidad inmediata .

La Antropofagia parece proponerse más como un método de interpretación , como una *hermeneutica*, que como una estética. La Antropofagia se funda en un espíritu mesiánico de afirmación radical de la *Weltanschauung* brasileña , como un estado de vida *vanguardista* .

Oswald no se equivocó al reconocer en la vasta herencia cultural brasileña , los mismos valores ideológicos que en Europa significaban el quebrantamiento definitivo del espíritu de Occidente. El surrealismo, el primitivismo, el pensamiento mítico, eran en Brasil una vivencia cotidiana; la magia convivía con la máquina en un mismo contexto. y con valores culturales

equivalentes.

Los arquetipos de la modernidad, el avión, el cinematógrafo, el automóvil, se habían incorporado ya como figuras míticas que comulgaban con las formas primitivas de Brasil, en una realidad espacio-temporal i-limitada e in-terminable.

En el espacio-tiempo de la Antropofagia todo ocurre al mismo tiempo en todos lugares. Antonio Candido dirá al respecto:

'No Brasil, as culturas primitivas se misturam a vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Izara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro'' (78)

Formalmente, el Manifiesto Antropofago presenta una estructura que radicaliza el discurso estilístico del Manifiesto Pau-Brasil. Oswald extrema en el Manifiesto Antropofago el carácter metalinguístico ya presente en el Pau-Brasil. Código y texto, ambos se plantean como dos dimensiones críticas independientes, pero a la vez indisolubles.

El manifiesto así, proyecta su potencial crítico en todo el espacio del discurso. Oswald presenta en el manifiesto un discurso

sintético, geometrizado, polisémico. La frase se tensa, se articula a partir de componentes mínimos que más que declarar, más que proclamar, sugieren, abren espectros infinitos de interpretación y significado dentro del texto mismo.

No se trata de un texto *in-determinado, in-definido*; estamos más bien ante un texto *abierto*, donde la síntesis formal y conceptual hace necesario un ejercicio crítico y creativo que actualice los múltiples significados del manifiesto mismo en cada lectura. Oswald aplica al discurso crítico las mismas innovaciones técnicas que ya había introducido a la prosa de ficción. Bastenos recordar las novelas fragmentarias *Serafim Ponte-Grande* o las *Memorias sentimentais de João Miramar*.

Ahora bien, ¿cuáles son las líneas ideológicas que en el Manifiesto Antropofago centra su innovación?

** Por un lado en afirmar el concepto de la Antropofagia como conciliación definitiva entre nacionalismo y cosmopolitismo y

** En recuperar la *integralidad* de la cultura y la identidad brasileña, partiendo del primitivismo como una de las imágenes emblemáticas de la modernidad.

3.3.1 El manifiesto Antropófago y la vanguardia internacional

El concepto Pau-Brasil había en 1926 sentado las bases de un primitivismo crítico que buscaba resolver las contradicciones más urgentes de la historia y el arte brasileños para integrar un modelo abierto de modernidad cultural.

El fundamento ideológico de este primitivismo crítico arrancaba del mismo punto de partida del surrealismo francés.

El movimiento Dada había ya demostrado por reducción al absurdo, que el discurso lógico-racional había llevado a la conciencia a un estado de alienación. Era necesario volver a empezar sobre *tabula rasa* a buscar otras instancias espirituales para interpretar la realidad.

Los descubrimientos del psicoanálisis llevaron al descubrimiento de las potencias ocultas del espíritu, al inconsciente, y de ahí, al irracionalismo, que como ya se dijo, es un intento por recuperar y explotar fuerzas psíquicas de creación ajenas al modelo de la conciencia, a la lógica causal.

"No ciertamente la razón -dirá Marcel Raymond- ni la inteligencia, ni el sentimiento, sino la fuente oscura del del inconsciente que alimenta el ser y gobierna hasta nuestras acciones más altas: el espíritu" (79)

Era pues, necesario, recuperar un estado de equilibrio

entre *imaginación e intelecto* como elementos de interpretación de la realidad .

Ese será, el impulso central del surrealismo: hacer del caos un método de indagación no solo poética, estética; sino una indagación metafísica, una reinterpretación de lo inmediato . Liberar las potencias del espíritu para volver, como ya Ozenfant y Jeanerette lo habían intuido, a recuperar el *instinto artístico primitivo*.

Citando de nuevo a Marcel Raymond, el surrealismo:

"...representa la tentativa más reciente del romanticismo por romper con las cosas y sustituirlas por otras, en plena actividad, en plena génesis cuyos móviles contornos se inscriben en filigrana en el fondo del ser" (80)

Conciliar los contrarios percibidos como contradicciones , a partir de la suspensión del juicio lógico; abrir el espíritu a formas diferentes de conocimiento y creación: el surrealismo interpretaba el impulso artístico, el lirismo como una liberación del inconsciente, un *automatismo psíquico* que fluye como consecuencia de la suspensión del juicio.

Este concepto no era nuevo. Ya Paul Dermée en 1920, había definido el lirismo como un impulso inconsciente que, al llegar a nivel de la conciencia, se transforma en creación.

El mismo Mario de Andrade interpretaba el lirismo en términos

semejantes a los de Paul Dermée, como un impulso emanado del inconsciente, imposible de sujetarse a una preceptiva, ni a un discurso estético determinado.

La gran innovación introducida por el surrealismo estriba justamente en la problematización de estas ideas que desde hacía ya muchos años flotaban en el ambiente cultural europeo. El surrealismo les dio cuerpo, forma, presencia ideológica, una fundamentación teórica, casi científica. El surrealismo no fue solamente una poética, una estética, sino una moral, una política, una *Weltanschauung*.

Ahora bien, ¿cómo interpretará Oswald la influencia surrealista?

El surrealismo a Oswald le permitió consolidar una posición más radical, más sólida hacia el primitivismo como un camino de encuentro hacia una verdadera redefinición de lo brasileño que abarcara todas las instancias culturales que ello entrañaba.

*"Contra todos os importadores de consciência enlatada
A existência palpável da vida. É a mentalidade pré-lógica
para o Sr. Levi Bruhl estudar" (C&I IMAI)*

La primera evidencia que resulta clara para Oswald es el hecho de que los valores que el surrealismo defendía eran, en Brasil, una vivencia cotidiana. ; esto es, que en Brasil el sustrato primitivista se manifestaba como una presencia cultural

activa, como un estado actual de pensamiento en contradicción permanente e inevitable con la estructura de pensamiento lógico-racional y el discurso civilizatorio impuesto desde la Colonia.

"Nao tivemos especulação. Mas tinhamos adivinação. E um sistema social-planetaryo" (82 [MA])

Oswald opone pues, el primitivismo como subversión de este orden y lo estructura en el manifiesto a dos niveles:

**** Un nivel paródico y**

**** Un nivel que llamaremos de transgresión constructiva.**

¿Que se parodia en el manifiesto?

Basicamente, el gran juego ideológico de Oswald se centra en el cuestionamiento y la consecuente desmitificación a partir del humor canibal, de la parodia antropofágica, del discurso histórico que defiende el mito de la cultura occidental -emblemático en la cultura pre-lusitana- como única fuerza civilizatoria de la sociedad brasileña.

"Nunca fomos catequizados. Vivemos a través de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belem do Para. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós" (83 [MA])

Ahora bien, el discurso histórico que la antropofagia va a

parodiar, esta considerado en un sentido amplio: no se va a cuestionar la historia brasileña de fechas y acontecimientos; no, lo que Oswald va a poner en entredicho es lo que se esconde bajo la cronología: la *weltanschauung* oficial, la gran cosmovisión que sobre el significado de Brasil y lo brasileño han armado las distintas versiones de la autoridad para legitimarse, ya sea en el orden ético, estético, político, social o intelectual.

"A nossa independéncia ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: - Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. E preciso expulsar o espírito bargantino, as ordenações e o rape de Maria da Fonte " (84 (HA))

"Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores." (85 (HA))

¿Cómo se articula la parodia antropofágica?

Oswald parte de la historia de la civilización en Brasil. En el principio, los habitantes de Brasil vivían un estado de inocencia paradisiaco:

"Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade" (86 (HA))

Brasil vivía un tiempo mítico; espacio y tiempo eran simultáneos pensamiento y vida, sinónimos. Brasil era la edad de oro:

"Foi porque nunca tivemos gramaticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Freguifosos no mapa-mundi do Brasil" (67) (HA)

El estado de civilización que surge del instinto Caribe, se anticipará a todas las formas de alta cultura consideradas modernas. Así, el Brasil pre-lusitano conoce -en la parodia- el verdadero sentido de la *Utopía* mucho antes que Occidente usase la imagen del mundo ideal como discurso legitimador de la autoridad.

"Ja tinhamos o comunismo. Ja tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro.

Calli Calli

Imara Notta

Notta Imara

Ipejú " (68) (HA)

"A magia e a vida. Tinhamos a relação dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o misterio e a morte com o auxilio de algumas formas gramaticais" (69) (HA)

Sin embargo, la llegada de la civilización, del orden colonial, aliena la naturaleza mítica de Brasil, imponiendo por la

fuerza un sistema de pensamiento de categorías rígidas, que pervirtió la cosmovisión de aquel mítico estado civilizatorio, y transformo en todas las esferas de la vida, la relación esencial entre el individuo y la realidad inmediata.

"Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrantes, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande" '90 (MA)

"Contra o índio de coqueiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Medeiros e genro de D. Antonio de Mariz" '91 (MA)

En una primera lectura, parecería que Oswald se inclina a legitimar la cultura brasileña a partir del mito del buen salvaje.

Pero, estamos frente una interpretación *carnavalizada*, paródica de la historia; el manifiesto siempre desmiente lo que textualmente parece decirse y Oswald dice no; la cultura brasileña no es el buen salvaje.

El buen salvaje -Oswald lo sabe- es el arquetipo acuñado por Occidente para nombrar *desde fuera* la experiencia de lo primitivo; es finalmente, una categoría más de clasificación que no necesariamente define integralmente el verdadero significado del sustrato primitivo de la cultura brasileña, ni mucho menos el sentido de su *modernidad*.

En la parodia, el mito del buen salvaje le sirve a Oswald mas bien para demostrar que en Brasil lo primitivo es una vivencia cotidiana, que lejos de retrasar el proceso de integracion de Brasil en la modernidad, lo dinamiza; mientras que para Occidente, el primitivismo es una experiencia a la que solo se puede acceder en terminos de evasión.

El mito del buen salvaje es un mito divergente en la diccion occidental, mientras que para la cultura brasileña representa un sustrato espiritual que, acrisolado con lo mejor del espiritu de civilizacion europea, dara como resultado una cultura viva, en constante transformacion .

*"Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma
uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e
vingativos, como o Jabuti." (92 (HA))*

Para Oswald es muy importante resaltar este punto, ya que, a diferencia del impulso primitivista del surrealismo, el primitivismo antropofago no busca la evasión, sino la reconciliación de cultural con una presencia viva del espíritu brasileño. Solo a partir de esta reconciliación, Oswald entiende, Brasil podrá acceder auténticamente a un estado real de modernidad.

"Filação. O contato com o Brasil Caribba. Ou Yllegaignon

point terre. Montaigne. O Homem natural. Rousseau. Da Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos" (93 [HA])

Por debajo de la parodia, lo que Oswald deja entrever es que las contradicciones internas del espíritu brasileño son imposibles de resolver en un estado cultural incongruente con la realidad inmediata, ajeno a un sustrato cultural anterior, dentro de una civilización alienada.

"Nunca fomos catequizados. Fizemos por Carnaval. O indio tido de Senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes" (94 [HA])

Con la llegada del mundo de la modernidad, el problema se agudizara necesario proponer una revuelta total, un hacer *tabula rasa* para redefinir, reencontrar, rearmar todos los componentes del ser brasileño. Era necesario fundar una instancia cultural capaz de subvertir los valores caducos que habian llevado, en la parodia de Oswald, a no encontrar nunca un modelo histórico-cultural de convivencia autenticamente integrador de todas las fuerzas ideológicas en pugna.

"Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisistas. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas" (95 [HA])

"Queremos a revolução Caratiba. Maior que a Revolução France-
sa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do
homem. (...) A idade do ouro anunciada pela America. A idade
de ouro. E todas as guita." (96 [MAI])

Es así como Oswald llega al concepto de la antropofagia. La imagen de la antropofagia no era nueva. Siguiendo a Benedito Nunes en *Oswald Cantibal*, la antropofagia es una imagen que tiene por detrás una tradición que viene desde Montaigne y que se consolida como arquetipo de lo primitivo en el siglo XVIII. (97)

Ya en la tradición vanguardista, hay múltiples antecedentes de cómo el canibalismo fue acuñado como tropo del arte moderno. Solo por mencionar algunos, citaremos dos textos dadaístas especialmente significativos.

Uno es el celebre *Manifiesto Canibal*, de Francis Picabia, publicado en 1920 en *Dadaphone* (98). El otro es un texto mucho menos conocido de Georges Ribemond-Dessaignes, inclusive anterior al manifiesto de Picabia: *Civilization*, publicado en 1917 en la revista *391* (99). En ambos documentos, la antropofagia es una imagen poderosa de subversión; sin embargo, en ninguno de los dos casos la metáfora canibal adquiere la solidez y la dimensión ideológica que va a tener en la dicción de Oswald: la de un discurso de transgresión constructiva.

Ahora bien ¿cómo se estructura esta transgresión constructiva?

No se trata para Oswald, de sustituir el orden civilizatorio de Occidente por el orden mítico, primitivista que emblematisa la cultura pre-lusitana. Lo que Oswald parece querer demostrar es lo absurdo de mantener un estadio cultural donde la oposición de ambos impulsos condena la identidad brasileña a la inmovilidad, a la rigidez.

'Tupy or not tupy that is the question' (100 [MA])

En este punto, la parodia de Oswald no puede ser más contundente: sin ninguna inhibición se desacraliza no solo el discurso del ser y del conocer como uno de los arquetipos centrales que dan solidez a toda la tradición cultural de Occidente; Oswald también cuestiona y desmitifica el primitivismo radical, pero también ingenuo del buen salvaje.

Se trata, sí, de reinventar un nuevo orden para la civilización, y en concreto un nuevo orden cultural y de convivencia para Brasil. Pero a partir de un modelo integrador. Se transgrede el orden, y se accede, no a un primitivismo radical y exclusivo, sino a una tercera opción: un modelo que cifra su modernidad en la integración creativa del *Tobu*, de todos aquellos valores estigmatizados por el discurso civilizatorio de la autoridad, al *Totem*, como una fuerza ideológica viva, actual que

transforma la realidad.

"Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem." (101 [MA])

De esta forma, la antropofagia se convierte en un impulso de crítica, pero sobre todo, de dinamismo que debe proyectarse a todos los aspectos de la vida individual, y colectiva de Brasil. La antropofagia no es dogma, ni teoría, sino acción, cambio inmediato, transgresión constructiva.

La antropofagia es un gran impulso por incorporar la imaginación y lo cotidiano como categorías de interpretación del discurso intelectual. Oswald va a definir esta cotidianidad como una esencia pagana que busca fundar: por un lado un orden ético carnavalizado, a-moral e integrador de todos los códigos de convivencia social.

"O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores" (102 [MA])

"O que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informou." (103 [MA])

Y por otro, un orden estético libertario, crítico e imaginativo capaz de articular una nueva cosmovisión y una nueva historia para Brasil. El gran emblema de esta *Welthanshaung* antropofágica será, desde luego, la tradición pre-lusitana .

"Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravelas." (104 [HA])

"Contra a verdade dos povos missionarios. definida pela saciedade de um antropofago. O vizconde de Cairu: -E a mentira muitas vezes repetida" (105 [HA])

"Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema - o patriarca João Kamalho fundador de São Paulo " (106 [HA])

"E preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar a ideia de Deus. Mas o caratiba não precisava. Porque tinha Guaraci" (107 [HA])

Como hemos visto, el irracionalismo primitivo del surrealismo francés sirve a Oswald tan solo de punto de partida para fundar un corpus ideológico original en todos sentidos.

Pero el manifiesto va más lejos aun. Oswald asume el principio de la antropofagia no solo como una reconciliación entre fuerzas ideológicas opuestas, sino como un principio festivo de asimilación crítica de la *Kultur* universal, de donde se va a interir un nacionalismo antropofágico.

3.3.2 Hacia un nacionalismo antropofágico

El nacionalismo antropofágico de alguna manera, es el corolario, la conclusión lógica de todo lo que ya arriba se ha expuesto.

En la antropofagia Oswald retoma el principio ideológico que ya había desarrollado dos años antes en el Manifiesto Pau-Brasil, donde el nacionalismo se convierte en una forma de cosmopolitismo : la obra de arte como producto brasileño de exportación.

En el concepto Pau-Brasil, Oswald había planteado la necesidad de superar el viejo prejuicio sobre la existencia de la metrópoli como centro único irradiador de cultura y de ciudades satélite que por fuerza necesitaban someterse al poder de estos centros intelectuales, perpetuando así, *de facto*, un estadio colonial.

Para subvertir ideológicamente este mecanismo histórico, Oswald retoma el sentido original del canibal prelusitano: en el rito sagrado de la antropofagia, el vencedor de una contienda se come a su enemigo, no para destruirlo, sino para asimilar sus virtudes.

"So a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz."
(108 [HA])

"Se me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago" (109 [MA])

En la antropofagia, eliminados los prejuicios localistas

eliminada la relación de poder cultural, no hay más fronteras, solamente un ejercicio constante, activo, dinámico del impulso crítico, no para antagonizar, sino para absorber, para *deglutir* lo mejor del mundo, y devolver un nuevo producto cultural, que a su vez será deglutido por otros.

La antropofagia sigue el ritmo natural de la vida. Cosmopolitismo y nacionalismo solo tienen una razón de ser en una concepción antagonista de la cultura, donde los valores culturales propios deben ser defendidos contra los embates de infinitos enemigos que intentan *destruir* la propia identidad.

En la antropofagia, cosmopolitismo y nacionalismo no son más antagonistas; se neutralizan su oposición y en su lugar se propone una visión más vasta, más totalizante cultura y de civilización.

"Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade." (110 [MA])

Este nacionalismo antropofágico será necesariamente, un nacionalismo abierto, en perpetua movilidad; un nacionalismo

Siempre cuestionado que se nutre y se define en la medida en que *deglute* la experiencia cultural que le rodea. No se trata de un nacionalismo exclusivo, sino de una instancia de múltiples rostros. La antropofagia asegura de forma implícita el diálogo permanente con el mundo y el impulso de transformación creativa que integre a Brasil con la modernidad.

Más aun, en la dicción antropofágica, *crítica, creación y vida* son sinónimos que designan un orden de invención de una realidad nueva, integrada, que participa de la modernidad y la entiende como un impulso festivo de conciliación, entre arte y vida, entre historia y vida, pero sobre todo, un impulso de conciliación entre el individuo y su sociedad.

'Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura sem prostituições e sem penitenciarías do matriarcado de Pindorama.' (111 [MA])

La visión de Oswald de Andrade es, hasta hoy, vanguardia no solo en Brasil, sino en toda América Latina. El Manifiesto Antropófago trasciende su propia circunstancia, y casi 60 años después de su lanzamiento, sigue marcando la pauta ideológica para enfrentar los profundos cuestionamientos históricos en que nuestro continente aun se debate.

ESTRIDENTISMO MEXICANO

En este capitulo se dara una semblanza historica e ideologica de lo que signifique para la cultura mexicana el movimiento estridentista considerando sus antecedentes y el corpus teorico que atraviesa los documentos mas importantes del Estridentismo, a saber :

- 1) ACTUAL no. 1 / IRRADIACION INAUGURAL (1922)
- 2) MANIFIESTO ESTRIDENTISTA no. 2
- 3) MANIFIESTO ESTRIDENTISTA no. 3
- 4) MANIFIESTO ESTRIDENTISTA no. 4

1. Situación del Estridentismo en la cultura mexicana.

La situacion del Estridentismo como movimiento artistico en el contexto de la historia cultural de Mexico es, por muchas razones, no solo peculiar, sino inclusive, ambigua. Durante muchos años el Estridentismo y la obra posterior de sus

protagonistas ha sido tratada por la crítica o bien con cierto desden e indiferencia , o bien como una anécdota curiosa totalmente desvinculada del proceso general de evolución de la literatura y la cultura mexicanas post-revolucionarias. Los estudios críticos que existen sobre el Estridentismo son escasos y, salvo algunas excepciones , poco rigurosos; en general se trata de reseñas que difícilmente profundizan sobre el verdadero trasfondo que propició la aparición del Estridentismo y que desde luego, no siempre se preocupan por vincularlo como parte del proceso mismo de evolución de nuestras artes .

No trataremos en este apartado de hacer una apasionada defensa, una apología de los méritos y alcances estéticos reales de la obra producida por el Estridentismo. Mas bien intentaremos explicar las causas que lo propiciaron, las razones posibles que determinaron su desarrollo y extinción, pero sobretodo, trataremos de vincularlo ,de situarlo en el contexto de nuestra cultura en su dimensión real.

Podríamos comenzar por preguntarnos ¿cuál es la razón que motiva este silencio de la crítica hacia el único movimiento vanguardista que como tal registra la historia literaria de México?

Para contestar esta pregunta es necesario primero hacer una serie de consideraciones acerca del vanguardismo en México .

El vanguardismo en Mexico tuvo una significación y un desarrollo diferente al que tuviera en Europa, e inclusive al de otros países latinoamericanos. Dificilmente podría afirmarse la existencia de un vanguardismo como el *faux* en México, durante la primera treintena de este siglo . La presencia de la estética moderna en el arte mexicano de estos años es, desde luego, indudable, pero está dada mas bien como una influencia subyacente, como un sustrato que marco el desarrollo posterior del arte moderno mexicano.

De entrada, toda haría suponer que para inicios de los años veinte, una vez conformado en lo esencial el modelo nuevo de sociedad y de Estado al que la lucha revolucionaria de 1910 había aspirado, entre los intelectuales mexicanos prevalecería una conciencia profunda de transformación ,un espíritu revolucionario vivo, preparado para consolidar un proyecto cultural de gran envergadura en congruencia tanto con las necesidades de expresión de la nueva sociedad, como con la ideología de cambio que inevitablemente se desprendía de la Revolución Mexicana.

Todo haría suponer que esa atmosfera de transformación que prevalecía en el Mexico de los 20's favorecería el surgimiento de una élite de artistas e intelectuales, sino completamente identificados con la totalidad del discurso y la ideología vanguardistas, si vinculados con sus postulados esenciales y con

el lenguaje del arte moderno. Es decir: de algun modo estaban dadas -en teoria- las condiciones ideologicas e historicas propicias -como en el caso del suprematismo sovietico- para que en nuestro pais hubiera podido surgir el programa de un movimiento cultural y artistico de avanzada . La logica historica -siempre inexacta- hacia al Mexico de Maples Arce , solo en apariencia, un paraíso propicio para la irrupcion de un vanguardismo ortodoxo, como el *faut*.

Sin embargo, *paradoxa paradoxis*, no sucedio asi. Existen artistas sensibles a las formas configuradas por el *modo (modus)* de hoy (*chaerinus*), pero, a excepcion del Estridentismo, dificilmente podriamos hablar de un movimiento vanguardista en riguroso sentido. Existe una influencia indudable, como ya se dijo, una presencia viva del arte vanguardista en Mexico. Sin embargo, se trata de una influencia subyacente que vendria a marcar en forma definitiva la evolucion del arte en Mexico . En resumidas cuentas, hay vanguardia, pero no *vanguardismo* .

Esto no significa de ninguna manera que entre los intelectuales y artistas mexicanos no existiera una conciencia de *modernidad*, entendida esta como la necesidad de un replanteamiento de los valores culturales y estéticos para fundar una nueva cultura capaz de interpretar los infinitos rostros de ese Mexico nuevo. Existio -como ya sabemos- una importante tentativa de

articular un proyecto cultural ideologicamente situado dentro del discurso general del poder revolucionario, a saber, el proyecto de Vasconcelos en la Secretaria de Educacion Publica; sin embargo, la propuesta vasconcelista parece ignorar de entrada, el debate de la modernidad. lo que cancela -al menos de momento- la posibilidad de interpretar ideologicamente los valores culturales y artisticos mexicanos en terminos modernos . Probablemente no sera sino hasta los años treinta, en que la pintura mexicana establece fuertes lazos con el surrealismo frances, que se revela a nuestros artistas la modernidad esencial de los valores originales de la cultura y el arte mexicanos.

Ahora bien, si historicamente el antecedente revolucionario planteaba a nuestros artistas e intelectuales la posibilidad de articular un gran movimiento vanguardista ¿que pudo suceder?

El problema es sin duda complejo, y muy probablemente la respuesta podria estar orientada en torno al nunca resuelto conflicto *nacionalismo-cosmopolitismo* , que sin duda es el gran tabú que determina la evolucion real de nuestros procesos esteticos.

Para la generacion intelectual que tuvo a su cargo la tarea de sentar las bases de lo que se podria llamar *cultura post-revolucionaria*, el debate *nacionalismo-cosmopolitismo* entrañaba connotaciones casi ónticas. Se trataba de un problema

más que de afirmación , de identidad nacional. La sociedad mexicana en su conjunto recién salía de una gesta heroica y prevalecía -como ya dijimos- un espíritu revolucionario palpable, manifiesto en todos los ámbitos de la vida nacional .

Para 1922, la Revolución era ya el gran mito fundador de la patria nueva; la historia de la lucha por la democracia, la libertad y la justicia social que el Porfiriato había interrumpido , se reiniciaba en la Revolución. El movimiento armado de 1910 era la *summa* , la síntesis donde se glorificaban los valores más preclaros de lo mexicano. No es de extrañar, por tanto que para los artistas e intelectuales del 22 , la cultura emanada de la Revolución debía exaltar la mitología por ella fundada. Esto es, el nacionalismo será en 1922 el valor fundamental en torno al cual girará el discurso de las artes.

Este nacionalismo sin embargo, no siempre, ni en todos los casos será un nacionalismo abierto, conciliador. Como veremos más adelante, en ocasiones se parte no tanto de una indagación, de un replanteamiento abierto , conciliador, enteramente crítico de lo mexicano, sino de la adecuación a la ideología revolucionaria (no solo en un sentido político, sino en un concepto más amplio) de una serie de símbolos y valores inamovibles, milenarios , esencialmente tradicionales, sobre lo mexicano.

El nacionalismo revolucionario presente en el discurso de las

artes, de este modo, más que una indagación crítica proyectada hacia la integración de lo mexicano en el ideal de la modernidad, busca un arraigo en la tradición; para el artista y el intelectual, lo importante no es interpretar los valores de lo mexicano en términos de la transformación global del mundo moderno, ni insertarlos en el mundo del progreso y el futuro. Lo importante será más bien reivindicar su lugar en dentro de la tradición, definir la cultura nacional como una continuidad que no rompa el bloque monolítico de la historia nacional; lo importante será pues, reivindicar la tradición y buscar arraigo en ella.

Visto así, el debate de fondo se hace más claro: acceder en 1922 al debate de la modernidad a través de la ideología *avant-garde*, implicaba necesariamente el cuestionamiento de los valores y las formas tradicionales de lo nacional, así como su redefinición con miras a insertarlos en la mitología de la modernidad. Pero, en el contexto de una cultura donde *identidad* y *tradición* son conceptos inseparables, queda cancelada, por principio, la posibilidad de que el vanguardismo fructificara en forma ortodoxa.

Partiendo de estas consideraciones generales sobre el vanguardismo en México, la importancia de nuestro estridentismo como el único movimiento de vanguardia que como tal se conoce, toma una nueva perspectiva.

Si bien es cierto que el estridentismo se circunscribe sobre todo al ámbito de lo literario como un movimiento que propone replantear el lenguaje y los valores poéticos para adecuarlos a nuevas necesidades expresivas, su situación en el contexto de la cultura post-revolucionaria pone de manifiesto una problemática compleja: la de establecer cuales son los planteamientos de fondo que sostienen las distintas versiones del arte mexicano.

La lectura y la crítica de los manifiestos del estridentismo es apenas una tentativa de reflexión sobre el problema del vanguardismo en México, tentativa que sobretodo, quiere ser un reconocimiento a la invención, a la riqueza imaginativa, a la vocación eminentemente poética del arte mexicano.

2. Antecedentes del Estridentismo.

A continuación se dará una breve semblanza de cual es el contexto histórico y cultural en que el Estridentismo surge como movimiento.

2.1 Antecedentes histórico-sociales

Más que hacer una cronica detallada de nombres, fechas y acontecimientos, intentaremos en este apartado dar una vision historica general que pueda explicar los complejos procesos historicos que generaron durante la primera treintena del siglo el espiritu revolucionario que transformara radicalmente los cimientos mismos de la sociedad y la cultura nacionales .

Haremos referencia pues, a los hechos centrales de la Revolucion Mexicana, desde 1910 hasta la muerte de Alvaro Obregón en 1928.

Habrà que decir por principio de cuentas que la revolucion mexicana es más que nada una unidad conceptual para designar un proceso histórico muy complejo, que sobre la marcha fue tomando definición ideologica y rumbo politico.

El levantamiento armado de 1910 respondió en su momento a una clara necesidad historica de cambio. En principio se trato de una lucha un tanto desordenada por ponerle fin a un gobierno de 30 años en franco abuso del poder, amen de un impulso capaz de promover ciertas reformas en la estructura politica del país.

Sin embargo, bien pronto la revolucion puso de manifiesto la necesidad inaplazable por conformar un proyecto de nacion capaz de reordenar bajo nuevos principios las fuerzas motoras de la sociedad en favor de la justicia social, el bienestar comun y el ejercicio real de la democracia. El *ancien regime* porfirista

consolido un modelo de gobierno de inspiracion positivista, que bajo el lema "...poca politica, mucha administracion" (112) habia puesto a Mexico en el camino de la industrializacion y el progreso material. La sociedad mexicana se habia transformado radicalmente, y junto con ella sus esquemas fundamentales de relacion:

* Se funda una casta aristocrata altamente afrancesada que acumulaba la mayor parte de la riqueza generada ;

** Al mismo tiempo surge una nutrida clase obrera en clara desventaja social y una clase media critica e inconforme, que comenzaba a exigir una adecuacion entre los nuevos esquemas de relacion social y economica, y las formas politicas con que estas eran reguladas.

El modelo porfirista, sin embargo, no estaba preparado para encabezar este complicado proceso de cambio; de tal suerte que gracias a esta peculiar miopia historica, don Porfirio, el positivismo y nuestra *belle-epoque* a la mexicana, se fueron de vuelta a Francia en el *Ypiranga* en 1911.

Sin embargo, no bastaba con expulsar al dictador. Con nuestra perspectiva historica resulta claro que era necesario transformar de raiz la estructura social y politica del pais. Los años que van de 1911, en que Francisco I. Madero asume el poder presidencial a 1917, en que se promulga la Constitucion, seran justamente los

años en que la sociedad misma, y por ende las facciones de poder en que esta se manifiesta, tomarán conciencia de la magnitud real del cambio que era necesario. Son años de inestabilidad, de una lucha encarnizada de facciones y caudillos, de violencia, pero también de un admirable espíritu de transformación y nacionalismo vivo.

El asesinato del presidente Madero en 1913 por las tropas rebeldes de Victoriano Huerta reavivó la lucha armada. Casi de inmediato se reagruparon los caudillos y encabezados por don Venustiano Carranza, se forma un ejército en defensa de la legalidad. En menos de dos años, para 1914, Carranza ocupaba ya la presidencia. Sin embargo, la pugna entre caudillos continuó. La Convención de 1915, convocada por el gobierno de Carranza para tratar de conciliar los intereses y -como en el caso de Zapata- las demandas ancestrales de sus respectivos grupos de poder no sólo fue insuficiente, sino que contribuyó a hacer más marcadas las diferencias entre los líderes.

Para los grupos menos radicales, entre los que ya se destacaba el gral. Alvaro Obregón, resultaba ya muy clara la necesidad de crear una instancia de derecho que viniera a neutralizar las aspiraciones y el poder de los caudillos, pero sobretodo, que estructurara nuevos esquemas de relación entre las formas políticas y las demandas reales de la nueva sociedad. Era

necesario pues, un proyecto de nación .Este proyecto de nación surgió sin duda en el Congreso Constituyente de 1916, mismo que promulgara en 1917 la nueva Constitución.

La nueva Constitución , sin embargo, no terminó automáticamente con el desorden político. Para 1919, a pesar de que Carranza tenía nominalmente el poder de la presidencia, la figura política de verdadero peso era sin duda la de Alvaro Obregón. En 1920, Obregón y Adolfo de la Huerta derrocaron al gobierno de Carranza, y para 1921, tras un cortísimo interinato, el gral. Obregon estaba ya en la silla presidencial.

De 1920, en que Obregon llega al poder, a 1928, año en que es asesinado, el objetivo fundamental fue la reconstrucción del país, la consolidación de una estabilidad y una continuidad política y la defensa del proyecto de nación suscrito en el 17. La habilidad política de Obregón consiguió en muy poco tiempo que los distintos grupos y sectores cerraran filas primero, en torno al poder presidencial y después en torno a las instituciones políticas emanadas de la ya mítica *Revolución Mexicana*.

De este modo, se pudo mantener una continuidad ideológica entre el proyecto de gobierno de Obregon y Plutarco Elias Calles en 1924, y la revolucionaria institución presidencial apenas si se vio afectada por la conspiración de Arnulfo Gomez y los Serrano en 1927.

Obregon representa para la historia revolucionaria la piedra de toque, la figura en torno a la cual se organizó de manera realista y estable la reconstrucción del país. En el siguiente apartado veremos la importancia que la gestión obregonista tiene en el desarrollo del proyecto cultural vasconceliano.

Pero sobretodo, Obregon le dio forma, solidez y realidad al proyecto de la Constitución, poniendolo bajo el resguardo de las instituciones en que se ejercia y se controlaba no solo el impulso revolucionario, sino todas las manifestaciones de la vida social, incluidas de muchas y diversas formas, la cultura y el arte .

2.2 Antecedentes estético-culturales

Situandonos concretamente en los procesos culturales y estéticos que anteceden y suceden a la Revolución y que sirven de contexto para el surgimiento de nuestro estridentismo, habria que decir que se trata de un periodo extraordinariamente rico, sobretodo porque probablemente es el lapso en el cual se puede ver con mas claridad que en ningun otro la dialectica del debate nacionalismo *versus* cosmopolitismo. Al radicalizarse las posturas en uno y otro sentido, al intensificarse la magnitud del debate dadas las necesidades expresivas de la sociedad, éste se hizo

fecundo en obras de extraordinaria calidad. Mexico vivió de 1900 a 1930 una efervescencia cultural sin precedentes, un autentico *renacimiento* de las artes.

Hasta 1910 el modelo cultural imperante era desde luego, de inspiracion positivista. El pasado cultural y artistico y cultural de Mexico y la vastisima tradición popular del arte, vistos desde esta optica, eran en terminos ideológicos, el reflejo mismo de la historia de un Mexico caótico, casi en estado de barbarie. De este modo, si la paz porfiriana habia llevado a la sociedad mexicana de ese estado de barbarie, a un estado civilizado de orden y progreso, las formas del arte debian necesariamente *progresar* hacia el florecimiento de una cultura autenticamente *civilizada*.

Así pues, las lineas directrices que normaban el gusto y sancionaban el valor de la obra de arte se dictaban en el seno de las academias y cenáculos en base, desde luego, a modelos de probada, justa y reconocida belleza venidos de las grandes metrópolis culturales de Europa. Se trata de un modelo cultural que ama por sobre todas las cosas el buen gusto, el equilibrio y el *progreso* de las artes. Enrique Krauze, en su biografía de Porfirio Diaz señala que probablemente el artista más representativo de este ideal porfiriano de paz, orden y progreso sea nuestro extraordinario paisajista, el pintor Jose Maria Velasco (113).

Ahora bien, paralelamente a este ideal de *progreso civilizatorio* encomendado a las academias, se dieron múltiples y muy ricas expresiones si no de disidencia propiamente dichas, si de un estado latente de rebeldía.

Estas manifestaciones se agruparon básicamente en la literatura y la pintura.

El modernismo literario, con su pleyade de poetas exquisitos y decadentes, significó para México y para América Latina no sólo la gran revolución de la lengua española, sino sobre todo el desafío de un grupo de jóvenes rebeldes ante el espectáculo de una realidad decadente y una sociedad sumida en un abyecto semi-colonialismo disfrazado de *modernidad*, y el encuentro con una necesidad inaplazable de participación histórica de América Latina en el debate universal del arte y la cultura. El modernismo hace presente en el mundo por primera vez la tradición artística y cultural de América Latina.

Manuel Gutiérrez Najera, Salvador Díaz Mirón, Luis G. Urbina, Amado Nervo, Enrique González Martínez, con todas sus contradicciones, sus devaneos ideológicos -justificados o no- son los primeros en abrir las puertas de la literatura mexicana al mundo, en un admirable y contradictorio *nacionalismo cosmopolita*.

Poetas de vivos juegos de artificio, de complejos simbolismos y delicada música parnasiana, la generación modernista

encarna una versión menos radical, más condescendiente del espíritu de los primeros artistas auténticamente modernos: poetas románticos invadidos por el *spleen*, viajeros imaginarios de países exóticos, poetas en perpetuo estado de contemplación de la belleza, los modernistas mexicanos protagonizaron la primera oleada de renovación de la literatura mexicana.

1910 representa la fecha emblemática que marca de algún modo el fin del modernismo. Aquella talentosa camada de poetas solo tenía cabida dentro de la paz porfiriana. La exquisita cadencia de su verso y los giros preciosos de sus imágenes comenzaban a verse gastados, anacrónicos en muchos sentidos. El cisne y la flor de lis difícilmente podrían sobrevivir al vértigo de los cambios tan violentos que estaban por venir. Y esto no era un secreto para nadie. Se podía percibir que en México reinaba una tensa calma, y que por debajo del boato y la exquisitez de las Fiestas del Centenario, estaba latente ya el espíritu de la Revolución.

Para algunos grupos intelectuales no bastaba solo con hacer manifiesto un estado de rebeldía frente a las imposiciones ideológicas de la cultura oficial a través de una postura estética de languido abandono y poca acción intelectual en momentos en que se hacía evidente la necesidad de participación. Había que cuestionar en sus raíces intelectuales más profundas las bases mismas de la cultura oficial. De este modo, en 1909 Alfonso Reyes,

Pedro Henriquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Antonio Caso, entre otros, fundan el Ateneo de la Juventud. A la cultura científica de don Porfirio, el Ateneo opone la revalorización de la tradición clásica, el estudio de las corrientes filosóficas de mayor actualidad y una recuperación de los estudios sobre México.

Sin embargo, pese a la incuestionable relevancia de sus propuestas, se deja entrever en la filosofía del Ateneo más una búsqueda de arraigo y valoración de la tradición cultural mexicana en la tradición intelectual de Occidente, que una vocación real de ruptura y participación en el debate de la modernidad .

El Ateneo no lleva a cabo una actualización real de las estructuras y conceptos heredados por la cultura oficial. La ruptura ateneísta nunca parece ser definitiva, ni plantear un cuestionamiento profundo sobre las formas y el lenguaje mismo del arte y la cultura para adecuarles al ritmo de cambio que se vivía no solo en México, sino en todo el mundo.

La divisa ateneísta parece de pronto cifrarse en mantener una voluntad civilizatoria , entendida esta como el encuentro y el arraigo de la cultura mexicana en la tradición humanista de Occidente, capaz de desterrar el fantasma de la barbarie y asegurar un estadio permanente de civilización para México; pero nunca la necesidad de reinterpretar la cultura nacional en

terminos de modernidad y desde luego, con el lenguaje propio de la modernidad.

Sin embargo, la Revolucion interrumpió abruptamente la busqueda humanista del Ateneo. Apesar del desastre provocado por la lucha armada y por la falta de estabilidad politica y social reinante, los años que siguieron a la Revolucion fueron significativos en cuanto a produccion artistica se refiere. Por ejemplo, el surgimiento de la novela de la Revolucion , el gran ciclo epico en que nuestros escritores toman de la revolucion el tema y el fundamento ideologico necesario para dar el gran salto hacia un concepto narrativo moderno .

Estos, serán los años también de preparación del movimiento muralista de la pintura mexicana. De alguna manera, muchos años antes de que para el pleno de las artes fuera evidente la necesidad de acceder a un lenguaje nuevo, capaz de dar cuenta del aquel espíritu de novedad y revolución, las artes plásticas se habían involucrado en el debate de la modernidad, a través de un minucioso cuestionamiento crítico sobre la validez de las formas pictóricas y escultóricas. Desde Gerardo Murillo (Dr. Atl) hasta Diego Rivera , la nueva camada de artistas plasticos en una buena parte de los casos, tuvieron acceso a una experiencia directa con el movimiento de la vanguardia internacional, y tuvieron la oportunidad de establecer contactos fructiferos con

los que eventualmente se convertirían en los artistas plásticos más importantes en el mundo. (114)

La experiencia europea sirvió a nuestros pintores más que para aprender un oficio, más que para trasladar las formas, las técnicas de la vanguardia europea, para familiarizarse con el debate y con el lenguaje de la modernidad y de este modo, aquilatar la tradición plástica y cultural de México y la necesidad de adecuar la concepción rígida y academicista del arte, al espíritu revolucionario, de transformación profunda que invadía México. Algo similar ocurría en el campo de la música, a través de las innovaciones técnicas y conceptuales con las que ya comenzaban a experimentar Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Manuel M. Ponce y Ricardo Castro, entre otros.

Era indudable que se preparaba un gran movimiento cultural que iba a centrarse en la recuperación de los valores de lo mexicano, en el compromiso popular de reivindicar el arte como patrimonio social, pero que sobre todo iba a proponer, tal vez no la crítica rigurosa, pero sí la relectura y la reescritura de la historia y la tradición cultural de México.

Ahora bien, en 1922 llega a la Secretaría de Educación Pública José Vasconcelos. El proyecto vasconceliano es por demás complejo; de modo que nos limitaremos de momento a considerar los objetivos fundamentales de su proyecto cultural (115).

En terminos generales el proyecto politico de la Revolución estaba basicamente conformado. El pais habia ganado ya una cierta estabilidad y lentamente, pero la reconstrucción estaba en marcha. Para el flamante secretario de Educacion tan importante como la reconstrucción económica y social del pais, era dar inicio a un proceso de reconstrucción del orden moral, alienado primero por la filosofia del porfiriato, y después por los años de barbarie y caos de la lucha armada. Vasconcelos era el heredero natural del Ateneo de la Juventud : lo más importante era reinstaurar un orden moral, darle consistencia ideologica a la identidad nacional a través del arte y la recuperación de la tradición mexicana más pura, y desde luego, hacer a nuestra raza *cosmica* participar de la gran tradición cultural de Occidente.

Era sin duda una cruzada ambiciosa. Se trataba de rescatar el *espíritu de lo mexicano* no a través de la ideologia revolucionaria vigente, sino a través de la educación, del arte, en una palabra a través de un estado de civilización surgido en el seno de la Revolución misma .

Esto es, la Revolución presentaba una oportunidad histórica sin precedentes para re-crear en su sentido más amplia, la historia, la cultura y los simbolos en los que se depositaba la identidad nacional. Mexico era una nación que volvía a la vida después de oscuros tiempos de opresion y barbarie en los que los

valores de la identidad habían sido proscritos por el poder. La Revolución reinstauraba el orden ,desterraba la barbarie y brindaba pues, a sus artistas, escritores e intelectuales en general la coyuntura histórica idónea para hacer no la crítica de lo mexicano, sino para recuperar el arraigo perdido con el pasado, con la tradición y en esa medida, para recuperar la identidad. De este modo, el espíritu revolucionario se funde con el espíritu de lo nacional en una unidad simbiótica que dará por resultado una euforia sin precedentes por participar en esta *cruzada apostólica* por la educación y la recuperación de los valores de lo nacional.

Sin embargo, pese a la euforia nacionalista, pese al impulso mitificador de la tradición mexicana en un sentido *puro*, para algunos artistas e intelectuales, el proyecto vasconceliano ignoraba por principio el debate de la modernidad.

La noticia del arte vanguardista en el mundo, la noticia de una filosofía revolucionaria de ruptura definitiva con el orden, de cambio radical, de *novedad* comenzó a bullir entre una nueva camada de jóvenes artistas, poetas en su mayoría, quienes veían que entre la sincera admiración por la identidad recuperada, y el egoloslamiento con lo mexicano, el arte y la cultura cerraban sus puertas al mundo, y a su participación en la modernidad. Se trata de una generación nueva, de poetas inquietos y vivamente intuitivos .

Sus precursores y maestros serán los dos poetas que encarnan el verdadero espíritu de creación del arte y la poesía modernos en México: José Juan Tablada, poeta lucido, inconforme, buscador de formas novedosas y sorprendentes; el único que mantuvo la puerta del arte mexicano abierta al mundo y sus ligerezas. Y Ramón López Velarde, poeta de discretísimos y pudorosos juegos de artificio, verdadero descubridor y amante del espíritu inmediato, de México; poeta intuitivamente crítico, poeta sabio con esa sabiduría que da el oficio y la elegante sinceridad de su verso.

De esta camada de poetas, unos iban a protagonizar una de las empresas culturales más importantes de nuestra historia cultural: el grupo de los Contemporáneos.

Otros, sumidos en un silencio injusto, vendrían a sacudir con sus posturas estrafalarias y sus manifiestos incendiarios, el ambiente literario y poético mexicano donde aun parecía habitar un dejo modernista de "...tristeza reaccionaria" (116) : los estridentistas.

2.3 Breve crónica del Estridentismo.

Es interesante echar un vistazo a la crónica del Estridentismo, que, a pesar de inscribirse en la mejor tradición

vanguardista mundial, presenta una serie de rasgos distintivos que diferencian y condicionan su desarrollo, su valoración final en última instancia. Para aproximarnos a la historia del movimiento, nos basaremos en la extraordinaria reconstrucción de la actividad del Estridentismo que hiciera Luis María Schneider en *El Estridentismo, una literatura de la estrategia* (117)

Comenzaremos por decir que difícilmente se podría decir que el estridentismo como movimiento, como acción promovida por un grupo identificado con un programa determinado, haya tenido una fase de preparación. La conformación del grupo base del estridentismo, y su organización como movimiento es posterior a la publicación del primer manifiesto, *Actual no. 1, hoja volante*.

Grosso modo, la historia es como sigue:

Maples Arce, radicado hacia 1920 en la Ciudad de México, era un estudiante de leyes que dividía sus inquietudes entre la política y la literatura. Maples estaba relativamente bien informado del gran movimiento vanguardista europeo a través de las revistas -pocas- y publicaciones que se podían conseguir en nuestro país. Vivamente impresionado por la fuerza del nuevo discurso del arte, para Maples Arce pronto fue muy clara la conciencia de que en el ámbito artístico mexicano era necesario un replanteamiento de las formas del arte para adecuarlas no solamente a la modernidad que ya era cotidiana en el mundo entero,

sino a las mismas necesidades expresivas del México surgido de la Revolución. (118)

Para Maples, la literatura mexicana estaba definitivamente estancada, reposando en los tranquilos jardines de un modernismo que ya estaba con mucho agotado, de espaldas no ya solamente al nuevo discurso del arte, sino al mundo de la modernidad.

Los viejos y los nuevos escritores mexicanos -según Maples- habían institucionalizado la literatura, convirtiéndola en propiedad privada, exclusiva de cenáculos y capillas perfectamente identificables, preocupados más por consolidar posiciones de poder que por adecuar las formas del arte a las nuevas necesidades expresivas que estaban surgiendo. (119)

Para 1922, la posición de Maples estaba definitivamente radicalizada; para él era urgente, inaplazable un sacudimiento violento en el ambiente cultural de México. Fue así como en los últimos días de 1921 las paredes y postes de la ciudad de México se vieron invadidos por una lluvia de hojas volantes que contenían el primer manifiesto estridentista: *Actual no. 1, hoja volante*, redactado y firmado solitariamente por Manuel Maples Arce. En boca del propio Maples, la historia del manifiesto es como sigue:

"Yo había pensado reiteradamente en el problema de la renovación literaria de manera inmediata (...) Inicé una búsqueda apasionada por un nuevo mundo espiritual a la vez que trabajaba por difundir entre la juventud

mexicana las novísimas ideas y los nombres de los escritores universales vinculados al movimiento de vanguardia, al que México había permanecido indiferente. (...) Me puse a escribir un manifiesto. Apenas redactado este, me fui a la imprenta de la escuela de huérfanos. La hoja impresa en papel velin se colores se titulaba Actual''(120)

El tono de este primer manifiesto es totalmente personalista, es la voz individual de un Maples Arce avido de protagonizar una revolución, un escándalo cultural de gran envergadura a fin de sacudir el medio intelectual mexicano todavía aferrado a la nostalgia del pasado modernista. Se trata de una declaración de principios y de un llamado a las conciencias de artistas e intelectuales a fin de conformar un grupo capaz de llevar a cabo esta gran renovación.

Los slogans incendiarios de Maples Arce, mismos en los que nos detendremos más adelante, provocaron una reacción de pánico en las buenas conciencias de los académicos mexicanos, quienes montaron guardia en la sede de la Academia de la Lengua pues ''...se creía en la inminencia de un asalto''(121), según recuerda Germán List Arzubide en *El movimiento estridentista*.

Muy pronto se conformó el grupo estridentista básico. La noticia del primer manifiesto estridentista y del escándalo que Maples Arce estaba protagonizando en la capital llegó a oídos de un grupo inquieto de jóvenes que publicaban en la ciudad de Puebla

una pequeña revista :Ser . Estos jóvenes eran Germán List Arzubide, ex-soldado carrancista y flamante abogado, Salvador Gallardo, médico militar al servicio de la Revolución, y Miguel Aguillon Guzmán, estudiante de leyes. Ser era una publicación de interés general en donde con mucha frecuencia se daban a conocer traducciones de las figuras ya reconocidas de la poesía moderna internacional , así como la obra de poetas de orientación vanguardista como lo podrían ser Jose Juan Tablada y Ramón López Velarde. La adhesión del grupo de Ser al llamado de Maples Arce no se hizo esperar. Así mismo, pronto se sumo al movimiento un joven inquieto y vivamente interesado en el debate de las vanguardias que desde la tribuna de *El Universal Ilustrado*, se preocupaba por difundir las novedades del arte y la literatura en el mundo: Arqueles Vela, guatemalteco residente en México ligado al cuerpo diplomático y al gobierno de Coahuila.

De este modo, casi inmediatamente después a la publicación de *Actual no. 1*, el grupo estridentista estaba ya formado.

La crítica fue en general dura con Maples Arce. Focos reseñistas vieron con alguna simpatía el contenido del manifiesto; la opinión generalizada fue de rechazo completo, y de escepticismo. Los ataques al estridentismo no se hicieron esperar en las revistas y periodicos de circulación ; en algunos casos el rechazo hacia estos jóvenes escandalosos se desbordó en violencia

física, según el testimonio vivo de German List Arzubide (122)

El primer paso para la defensa y difusión del movimiento era el consolidar una tribuna de combate. Esta tribuna fue sin duda, *El Universal Ilustrado*. A través probablemente de Arqueles Vela, el grupo estridentista tomó contacto con Carlos Noriega Hope. Hombre culto, progresista, de avanzada, Noriega Hope había convertido a *El Universal Ilustrado* en un suplemento literario de corte renovador, que promovía entusiastamente las nuevas propuestas del arte y la literatura. De este modo, entusiasmado por la novedad, la originalidad y la ambición del movimiento, abre para el estridentismo una tribuna de combate en *El Universal Ilustrado*. A través del suplemento, el movimiento comenzó a tomar una forma mucho más sólida y definida.

Pronto se abrieron para ellos, además, espacios de publicación para dar a conocer las primeras obras del movimiento. En ese mismo 1922, aparecen *Andamios interiores* de Maples Arce y *La Srita. Etcetera* de Arqueles Vela. El balance de 1922 fue, sin duda positivo.

1923 se abre con la aparición del *Manifiesto Estridentista* no. 2, firmado y redactado por la plana mayor del movimiento: Maples Arce, German List Arzubide, Arqueles Vela, Aguillon Guzmán. Este segundo manifiesto ya revela una cohesión en el movimiento, un perfil definido, lo que permite que se comience a plantear la

necesidad de ampliar el campo de acción y difusión del estridentismo, hasta ese momento limitado a la tribuna de *El Universal Ilustrado* y a los manifiestos. Dos fueron los objetivos que el grupo reconoció como prioritarios: era necesario, primero, tener una tribuna propia de difusión y, segundo, era necesario abrir el movimiento al diálogo con la totalidad del movimiento artístico mexicano.

La sede de esta discusión fue el Café de Nadie. El Café de Nadie es uno de los sitios de conspiración más significativos de la historia del arte moderno mexicano. Descubierta por Maples Arce sobre la entonces Avenida Jalisco, el Café de Nadie "...no tenía clientes, ni dueño, ni nada; solo había una máquina de hacer café" (123). Entre la leyenda y la historia real del café, la verdad es que se convirtió pronto en el centro de reunión obligado de los artistas e intelectuales que estaban construyendo la cultura mexicana de la revolución. Luis Mario Schneider nos da una lista detallada de los clientes asiduos del Café de Nadie:

"...además de Maples Arce, eran Arqueles Vela, Salvador Gallardo, German List Arzubide, Luis Marín Loya, Miguel Aguilón Guzmán, Gastón Diner, los músicos Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas y el grupo de pintores que colaboraban con el movimiento: Diego Rivera, Leopoldo Méndez, German Cueto, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Fermín Revueltas" (124)

Es en estas reuniones donde se concretizan algunos proyectos importantes: se planea la primera gran exposicion-festival estridentista, la creacion de una editorial y la creacion de *Irradiador*, la segunda publicacion estridentista.

De los tres proyectos, solo dos tienen feliz termino. La gran exposicion-festival del Cafe de Nadie se llevaria a cabo tiempo despues. En ese mismo 1923, aparecen publicados *Auton* de Luis Ryn Taniya (Luis Quintanilla) y *Esquina* de German List Arcubide, este ultimo editado por las flamantes EDICIONES DEL MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA. El proyecto de creacion de una revista del estridentismo, *Irradiador*, sin embargo, tuvo poco exito. Aparecen tres numeros a lo sumo, y la opinion generalizada del grupo era la de seguir difundiendo, de momento, las ideas del movimiento, en el suplemento de Noriega Hope, en tanto no se contara con los medios adecuados y suficientes para emprender acciones de mayor envergadura.

Paralelamente a estas actividades, probablemente habria que destacar por la repercusion que tuvo en el futuro del arte de vanguardia en Mexico, la aparicion del *Manifiesto del Sindicato de Trabajadores tecnicos, Pintores y Escultores*, firmado por Diego Rivera, Siquieros, y algunos de los mas destacados miembros de la vanguardia pictorica estridentista, como Jean Charlot y Fermin

Revueltas. (125)

1924 y 1925 son, sin duda, los años más importantes de consolidación y difusión del movimiento. En abril de 1924 se inaugurará la primera exposición estridentista: el Café de Nadie. Organizada a la manera de un festival, de un *happening* vanguardista, esta primera sesión del Café de Nadie es probablemente, uno de los pocos eventos en los que se manifiesta abierta y públicamente una necesidad y un deseo de consolidar un programa cultural concreto que adecuara la expresión y los valores del arte mexicano al espíritu revolucionario de México. Hay que hacer hincapié en el hecho de que se trata solamente de un evento donde se declara un deseo de transformación estética más radical, orientada hacia el debate de la modernidad; este evento sin embargo, no implica la existencia explícita de una unidad ideológica compartida que pudiera hacer posible la conformación de una conciencia de grupo: en otras palabras, repetimos, hay vanguardia, pero de momento -a excepción hecha claro, del Estridentismo- no hay vanguardismo.

Se trataba más bien de organizar una sesión magna donde tuviera cabida la obra reciente del grupo estridentista y de todos aquellos artistas que, sin estar declaradamente adheridos al movimiento, tuvieran una simpatía manifiesta por los planteamientos ideológicos de fondo que enarbolaba la lucha

estridentista. Luis Mario Schneider lo cuenta como sigue:

"El sábado 12 de abril a las cinco de la tarde se inauguró en el Café de Hadie la primera exposición del Estridentismo. El acto consistió en una armónica fusión de literatura, música y plástica (...). leyeron poesía Maples Arce, German List Arzuvide, Salvador Gallardo, Humberto Elias, Luis Ordaz Focha y Miguel Aguilón Guzmán. Se exhibieron cuadros de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal Xavier Guerrero y Marino Pacheco. German Cuello presentó una colección de Máscaras de los principales pintores y poetas del movimiento y Guillermo Ruiz mostró algunas de sus esculturas cubistas en medio de un ambiente de bohemia subversiva, entrechocado con anuncios comerciales como «Bater Motezuma o no beber» y «Suma Primeros del Buen Tono»...» (126)

Después de la sesión de El Café de Hadie, las posturas se radicalizaron aun más. Los ataques de los grupos antagonistas se sucedían uno a otro en los periódicos, en el seno de la Academia y en torno a los grupos ligados a la figura central que dirigía la gran tarea de reconstrucción cultural del gobierno obregonista: José Vasconcelos. Estos ataques eran particularmente reiterados por parte del grupo de jóvenes de la revista *La Antorcha*, entre los cuales estarían algunos de los futuros Contemporáneos, como el mismo director de la publicación, el joven funcionario Jaime Torres Bodet.

Dos hechos muy significativos contribuyeron a consolidar en este 1925 la postura ideológica de los estridentistas. El primero,

la declaración abierta de simpatía hacia las propuestas vanguardistas que haría a su regreso a México Alfonso Reyes. Don Alfonso, tras 11 años de vida en el extranjero, había ganado un merecido prestigio intelectual dentro y fuera de nuestras fronteras, por lo que el que una figura de su calibre se manifestara en favor de las vanguardias, era un reconocimiento que necesariamente se hacía extensivo a la labor del grupo estridentista. En mayo de 1924, Reyes declararía en una entrevista publicada en *Revista de Revistas*:

"El ultrismo no fue sino un afán de renovación que iba en contra del modernismo. Reflejo de todo lo que usted sabe había en Europa: cubismo, futurismo, etc. Como todas las revoluciones tiene partes buenas y malas, porque nada es perfecto en absoluto. En México, el estridentismo está también justificado, y si hemos de mencionar lo malo, lo tiene usted en esa pedantería que lucha por asustar al burgues y al académico. He visto con simpatía todo esto..." (127)

El segundo acontecimiento de importancia será la visita a México en octubre de ese 1924, de Oliverio Girondo, por esos años director de *Prisma y Proa* y sin duda una de los escritores cuya propuesta estética inteligente, visionaria y rigurosamente moderna, hacía de él un líder natural del movimiento vanguardista en América Latina. Oliverio Girondo traba contacto inmediato y casi exclusivo con el grupo estridentista mexicano. Si bien el

prestigio intelectual de Gironde en Mexico aun no era del todo reconocido, para los estridentistas el recibir el apoyo moral del poeta uruguayo tuvo una gran significacion.

Por otro lado, paralelamente a sus actividades dentro del movimiento, Luis Quintanilla funda con Carlos Gonzalez el Teatro Murcielago (1923). El Teatro Murcielago sera un espacio de dialogo entre las artes. Representa una tentativa importantisima -tal vez la primera- de experimentar con un concepto de *arte total*, muy a la manera del dadaismo y que ademas tuvo la virtud de reunir a los artistas de vanguardia que alejados de todo programa, llevaban a cabo un ambicioso ejercicio del principio de experimentacion estetica: Rafael Galindo, Tina Modotti, Manuel Horta, Gaston Dinner.

1924 se ve coronado con la publicacion de *Radio* (poema en 13 mensajes) de Luis Quintanilla y de *Urbe, super-poema bolchevique*, de Manuel Maples Arce.

1925 traeria la definicion y el momento de auge al movimiento. Paralelamente a sus actividades literarias, Maples Arce continuaba con sus estudios de leyes, sin perder de vista la meta de hacer carrera politica. En 1925 se recibe, y a instancias de Alfonso Cravioto, se traslada a Xalapa para presentarse con el recién electo gobernador de Veracruz, el gral. Heriberto Jara. Atendiendo a la recomendacion de Cravioto, el gral. Jara nombra a

Maples Arce secretario de gobierno del estado.

En principio se supuso que ante la ausencia de Maples Arce de los foros literarios capitalinos, el movimiento inevitablemente decaeria. Maples era el lider natural y el principal promotor del grupo. Sin embargo, la lejanía de la capital no le impidió a Maples el emprender la búsqueda de nuevos foros y vias de difusión para su estridentismo; ni tampoco impidió al resto del grupo hacer proselitismo y escandalizar a los medios literarios a través de los debates y polémicas de actualidad.

Fuera de las declaraciones hechas por Reyes, practicamente ningun sector de la critica habia hecho un reconocimiento explicito y equilibrado sobre la significacion real del movimiento. Sin embargo, era un silencio solo aparente. El reconocimiento estaba de algun modo implicito en la proliferacion de polemicas y debates donde la necesidad del cambio en los planteamientos estetico sera el asunto de moda.

Estas discusiones eran apenas atisbos de un cuestionamiento más riguroso sobre la vigencia misma de las formas del arte, en cuanto manifestacion viva del espiritu de cambio radical que habia inundado desde 1910 todos los ambitos de la vida en Mexico. Por ejemplo, tenemos que una de estas polemicas dió inicio con la sugerente encuesta que hace *El Universal Ilustrado*: *¿Existe una literatura mexicana moderna?* (129), planteamiento que se antoja

no sólo insólito para la época, sino motivado en buena parte por la existencia de los manifiestos estridentistas del 22. Más aun, para los sectores más conservadores de la crítica, el término *estridentista* comenzó a utilizarse para designar a toda manifestación de arte anti-academicista. De este modo, la pintura muralista, la música de Revueltas y desde luego, los poemas de Maples Arce eran *estridentistas* (130).

A poco tiempo de haber tomado posesión de su nuevo cargo, Maples Arce llama a colaborar con el gobierno veracruzano a toda la camarilla estridentista: German List Arzubide, Ramon Alva de la Canal y Leopoldo Mendez. Arqueles Vela decide permanecer en la tribuna del *Universal Ilustrado*, mientras que Luis Quintanilla sale del país con un puesto en la diplomacia. La ciudad de Xalapa pronto sería la modernísima *メロウキキョウ*.

Probablemente para sorpresa misma de Maples Arce, el gral. Jara era un militar, pero además un hombre con visión progresista, un militar -raro binomio- de avanzada que de inmediato sintió una viva empatía con la lucha y la postura ideológica del grupo. Para el gral. Jara probablemente, el estridentismo representaba la expresión misma del principio revolucionario a través del arte. De modo que puso al servicio de la causa los medios materiales necesarios para generar en el estado un ambiente de difusión cultural entusiasta. Luis Mario Schneider nos dice al respecto:

"Las actividades en Xalapa fueron verdaderamente arrolladoras. Actos culturales, exposiciones, creación de la revista más importante que ha tenido el movimiento, y ediciones de obras de ficción, políticas y de divulgación" (131)

Por otra parte, desde Zacatecas se lanza a mediados de 1925 el *Manifiesto Estridentista 13*, firmado por Salvador Gallardo, Guillermo Rubio, Adolfo Ávila y Aldeguido Martínez.

1925, en resumen, es más que un año de obras, un año de consolidación del movimiento y de una meritoria labor de actualización cultural. Ahora bien, 1926 será probablemente el período más rico, en el que el estridentismo llevo a cabo una muy importante acción grupal.

Enero se abre con la reunión en Ciudad Victoria del III Congreso Nacional de Estudiantes, donde caera un *clubasco estudiantista*, bajo la forma del *Manifiesto Estridentista no. 4*.

Apenas unos meses después se concretiza aquel viejo proyecto de abrir una tribuna pública para el movimiento, de crear un espacio independiente de difusión: en abril aparece el primer número de *Horizonte*, publicación estridentista dirigida por German List Arzubide, con el auxilio de un nutrido consejo editorial de ascendencia, desde luego, estridentista.

Arqueles Vela al salir de México rumbo a España como enviado de *El Universal Ilustrado*, toma la corresponsalia de *Horizonte* en

Europa. Bajo los auspicios de la intensa actividad editorial, Arqueles Vela publica *El Café de Nadie*, la segunda novela estridentista.

Paralelamente a esto, 1926 será un año de reconocimientos en el extranjero de la actividad hecha por el grupo. En Buenos Aires se publica la antología hecha por Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges *Índice de la nueva poesía americana*, con una selección de poemas estridentistas. Además, Guillermo de Torre había ya incluido en su *Literaturas Europeas de Vanguardia* una mención al estridentismo como el único movimiento de vanguardia mexicano. Ya para entonces, John Dos Passos, en visita por nuestro país, había trabado contacto con Maples Arce; Dos Passos conocía la mayor parte de la obra estridentista y entusiasmado por ella, manejaba ya la idea de traducir al inglés el *super-poema bolchevique* de Maples Arce, *Urbe*.

Sin embargo, toda la euforia y la intensa actividad del grupo, sufre en 1927 un brusco enfriamiento. Esto, desde luego, está ligado de manera directa a la crisis política que desembocó en la caída del gral. Heriberto Jara del gobierno de Veracruz.

Maples Arce, como colaborador directo del gral. Jara, se vió involucrado sin remedio en las acres pugnas de poder que -a escala- reproducía el tenso ambiente de inquietud política que prevalecía en todo el país a causa de la lucha de caudillos

revolucionarios por acceder al poder.

En Veracruz, los grupos opositores al gobierno del gral. Jara crearon en torno suyo y de sus allegados una atmosfera de desprestigio e inseguridad politica. Maples se vio involucrado en escandalos como el de la destitucion de Julio S. Rebolledo, director de la Escuela Preparatoria de Veracruz. Inclusive se llegó a sugerir una supuesta liga entre Jara y sus colaboradores con la faccion del gral. Arnulfo Gomez, protagonista del levantamiento rebelde contra el presidente Obregon.

En medio de los devaneos de la politica, sin embargo, algun tiempo quedaba para continuar con la actividad estridentista. Aún con los retrasos derivados de la tensa situacion en torno al gral. Jara, aparecen todavia algunos números de *Horizonte*. Se publican a su vez *El viajero en el vertice* y *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide y *Poemas Interdictos* de Maples Arce.

En la tribuna literaria se polariza el antagonismo, esta vez entre estridentistas y el naciente grupo de los Contemporaneos. Esta confrontación, como bien anota Guillermo Sheridan en *Los Contemporaneos, hoy* (132), involucra algo más que estilos literarios excluyentes; involucra la oposicion de dos interpretaciones de la modernidad. Esta polémica es especialmente significativa porque probablemente es la primera vez que en el medio cultural mexicano se enfrentaban dos propuestas derivadas de

una reflexion , si no del todo rigurosa, si consciente de la importancia que el debate de la modernidad estaba teniendo en la formacion de un espiritu de época a nivel mundial. Pese a todo, se trata de dos caras de una misma moneda. Desgraciadamente este enfrentamiento no siempre se resolvió o se encaro en forma de un debate entre autenticos intelectuales, en forma de una polemica seria, rigurosa que, lejos de minar los principios ideologicos que sustentaban a unos y a otros, hubiera enriquecido la discusión sobre el arte moderno mexicano.

En septiembre de 1927 se desencadena la crisis politica en el gobierno de Jara. Luis Mario Schneider anota que los datos sobre que pudo ser exactamente lo ocurrido son escasos y poco confiables (133). Se sabe que en torno a Jara circularon una serie de rumores y acusaciones sobre fraude y manejos turbios de fondos del presupuesto federal y regional. El caso es que el congreso local desconoce a Heriberto Jara como gobernador, y asume el poder del estado el senador Abel S. Rodriguez, todo esto en medio de la trifulca nacional que provocara el levantamiento de Arnulfo Gomez en contra del gobierno de Alvaro Ubregon.

Disuelto el gobierno de Jara, Maples Arce regresa a la ciudad de Mexico. El grupo entonces, comienza a dispersarse en busca de opciones individuales más prometedoras.

Ya en 1928, eventualmente aparecen articulos en los que

Arqueles Vela parece querer resucitar las viejas glorias estridentistas desde la tribuna natural del movimiento, *El Universal Ilustrado*.

Como colofon, en 1924 John Dos Passos publica en Nueva York, la generosa traduccion de *Urbe. super-poema bolchevique*, con la que se cierra definitivamente el movimiento. Hay que decir que se trata de la primera traduccion a cualquier idioma de un libro de poesia moderna en español que se conoce.

Maples Arce acepta una posicion en el servicio diplomatico, y parte rumbo a Belgica. Comenzaba un tiempo nuevo para los aun jovenes estridentistas. Pero, el tiempo del Estridentismo, ya se habia, para muchos, prolongado demasiado; el Estridentismo, como bien dijera Germán List Arzubide en 1920, era ya un movimiento clasico.

3. Los manifiestos

Antes de entrar de lleno con el analisis de los manifiestos, hablaremos a manera de introduccion sobre la manera en que nuestros vanguardistas mexicanos trabaron en su momento contacto con la vanguardia internacional.

Como ya hemos dicho, para la gran mayoria de nuestros

escritores y poetas modernos, la experiencia de la vanguardia no se realizo a traves del contacto directo con los centros irradiadores originales. En nuestro pais se tuvo conocimiento de las teorias del arte nuevo europeo a traves de las escasas revistas de arte y literatura modernos que se recibian en aquel entonces .

Eventualmente tambien se podia tener acceso a algunas -pocas- publicaciones en lengua original o bien en traduccion de autores importantes . La mayor parte de estos materiales provenia de España, naturalmente; pero algunos afortunados lograban de cuando en cuando recibir directamente publicaciones francesas o italianas. . Además estaban las reseñas que enviaban a Mexico los corresponsales de algunos diarios, como *El Universal*, donde *grosso modo* se actualizaba la informacion sobre los sucesos artisticos mas destacados en las distintas capitales europeas. Una buena parte de estas reseñas se fechaban en Madrid. Sin embargo, tenemos una importante serie de articulos de destacados escritores mexicanos acerca del impacto que en ellos causara la trepidante vanguardia francesa e italiana. Existe una cronica sobre la estadia de los futuristas en Paris. de Jose Juan Tablada, fechada en 1912 (134) y -segun data Luis Mario Schneider- una anterior, la primera referencia concreta de hecho sobre la vanguardia europea firmada por Amado Nervo en 1909 .(135)

Ahora bien, el que la prensa especializada se ocupara eventualmente del escándalo vanguardista no necesariamente implica un reconocimiento generoso hacia la turbulente novedad del arte. La noticia de las corrientes vanguardistas europeas, fue recibida en México con resquemor, con un enorme escepticismo. Primero la crítica modernista vió en la vanguardia una propuesta absurda, incendiaria, que atentaba contra los principios fundamentales del arte y la belleza. Faulatinamente la respuesta de la crítica se fue suavizando, se fue haciendo menos intransigente; el espíritu revolucionario que prevalecía y los conflictos políticos y sociales imperantes contribuyeron al hecho.

Sin embargo, en aras de salvaguardar el nacionalismo como ya hemos dicho, la ideología de la vanguardia y el lenguaje del arte moderno nunca fueron aceptados completamente hasta que se hizo necesario el replanteamiento de las bases expresivas del arte mexicano en su totalidad.

Siguiendo el mismo esquema de análisis que en el caso del Modernismo brasileño, nuestra lectura de los manifiestos del estridentismo se centrará en dos aspectos:

** De qué manera el estridentismo se acerca a la vanguardia internacional.

** De qué manera el estridentismo interpreta el conflicto

nacionalismo v. s. cosmopolitismo.

3.1 ACTUAL no. 1

Actual no. 1, hoja de vanguardia como ya se dijo, aparece en forma de una hoja volante repartida en las calles de la Ciudad de Mexico a finales de 1921.

Se trata de un documento redactado enteramente por Maples Arce, que consta de tres partes: una primera parte introductoria en donde Maples Arce, *enajant terrible* lanza una serie de consignas y slogans incendiarios para inaugurar escandalosamente el manifiesto; una segunda parte que consta de 14 puntos, en donde Maples teoriza sobre la necesidad de llevar a cabo la transformacion radical del lenguaje poetico, y hace gala de su conocimiento detallado, actual sobre los manifiestos de la vanguardia internacional, sobre todo los manifiestos del futurismo italiano y el ultraismo espa"ol. Y por ultimo una tercera parte que presenta un completisimo *Directorio de Vanguardia*, en donde Maples hermana su naciente vanguardismo con los grandes nombres del arte moderno internacional. La nomina vanguardista abarca a los protagonistas de las mas diversas corrientes artisticas, incluyendo la las vanguardias francesa, italiana, espa"ola,

alemana y desde luego, los diez nombres de los únicos diez distinguidos artistas de vanguardia que Maples reconoce en México.

De los cuatro manifiestos del estridentismo, probablemente este será el de más peso, el que contenga las propuestas centrales sobre las que habrá de desarrollarse el movimiento hasta 1927, aun a pesar de que es relativamente fácil identificar los puntos en donde el manifiesto se cruza con la vanguardia internacional -esto es que las propuestas de Maples no son originales, ni pretenden serlo- y de que, si se recuerda, el grupo base del estridentismo se forma después de la aparición de *Actual* no. 1.

Sin embargo, lo que debe llamar nuestra atención mayormente es que en última instancia Maples logra causar un impacto, logra consumar su ferviente voluntad iconoclasta en el texto, ayudado por una lectura atenta, cuidadosa de la teoría vanguardista que maneja. Se puede aplicar en el caso de este primer manifiesto la opinión que el mismo Maples dió sobre el movimiento en general: se trata de un *gesto*, de una *irrupción*. (136)

Hay que llamar la atención, además en un hecho que no es redundante enfatizar: Maples Arce se suscribe sin ningún reparo en el vanguardismo, pero no simplemente como un escritor que lee y *traspasa* sin la mediación de un proceso de crítica los dictámenes de la vanguardia internacional, sino como un autor que hace claro, explícito su deseo de hacer un extracto de las nuevas tendencias

del arte a fin de proveerse de las herramientas técnicas necesarias para llevar a cabo una renovación literaria de gran alcance. Esta voluntad de síntesis crítica se hará explícita en todo el manifiesto, según veremos más adelante.

Como ya se dijo en otro lugar, el tono del manifiesto es por demás incendiario, el lenguaje, violento, trepidante. Todo el manifiesto está construido sobre una escenografía textual moderna. Hay sin duda una voluntad manifiesta de combinar teoría vanguardista y praxis vanguardista, de acceder a un nivel metalingüístico en el texto; probablemente Maples tenía en mente al redactar el documento, la idea de construir un *collage* textual muy a la francesa, plagado de resonancias poéticas múltiples, yuxtaposiciones e imágenes simultáneas distribuidas estratégicamente.

3.1.1 ACTUAL y la vanguardia internacional

Ahora bien, para hablar de los puntos de contacto de este primer manifiesto con la vanguardia internacional, nos centraremos en rastrear básicamente la presencia de cuatro tendencias presentes en el texto: el futurismo italiano, el cubismo francés, el Dada y desde luego, el ultraísmo español.

Resulta muy claro que Maples Arce tuvo conocimiento de los fundamentos de la teoría cubista a través de los textos de Apollinaire, Reverdy, Cendrars, entre otros.

El debate central que Maples Arce plantea y que lo emparenta con el cubismo es sin duda el problema de la técnica. Por encima de cualquier otro tipo de discusión ideológica, la necesidad más urgente a resolver era la actualización técnica del arte en general. Se trata pues, sobre todo de un problema de formas que de ideología; en México se vivía un ambiente revolucionario que sin embargo, no tenía expresión en las formas del arte mexicano.

Maples lo dice en los siguientes términos:

"11. Toda técnica de arte está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales -única y elemental finalidad estética- es necesario y esto contra toda la fuerza estacionaria (...) cortar la corriente y desnucar los swichs. Una pechera neumática se ha carbonizado, pero no por eso he de abandonar el juego..."
(137 [ACT])

Maples no pierde la oportunidad de recalcar que el arte mexicano se mueve en ese 1922 a base de clichés, ignorando la necesidad de una renovación técnica que adecue forma y contenido estéticos.

"Todos los periódicos dispepticos se indigestan con es-

*tereotipias de Maria Conesa (...) pero no ha habido nadie
aun susceptible de emociones liminares* ''(138 [ACT])

Y es que para Maples Arce la forma en si misma, sea esta literaria o plástica, no tiene un valor intrínseco; no hay ni objetos poeticos, ni formas plasticamente bellas per se. Lo que existen es una serie de relaciones y correlaciones que el artista establece libremente para traducir la emocion estetica en obra.

*''Las cosas no tienen valor intrínseco posible y si equi-
valencia poetica florece en sus relaciones y coordinacio-
nes, las que solo se manifiestan en un sector interno, mas
emocionante y mas definitivo que una realidad desman-
tada...''*(139 [ACT])

No hay duda de que Maples supo del grupo purista de Ozenfant y Le Corbusier reunido en torno a la revista *L'Esprit Nouveau*, publicacion intimamente ligada al desarrollo de la teoria cubista. A manera de ejemplo, reproducimos un breve fragmento de un articulo de Victor Basch publicado en 1920:

*''Nosotros no percibimos mas que manchas luminosas y colo-
ridas, sonidos, lineas y formas. A estas formas (...) les
asociamos ideas (...) Nosotros elaboramos el significado''*
(140)

Basch, ademas afirma, como lo hará Maples que :

*''El arte (es)... la expresion o la representacion de a-
contecimientos exteriores o interiores salidos de nues-*

tra emoción y elaborados por la imaginación''(141)

Hasta aquí parece claro que el arte es resultado de una armónica adecuación de una serie de elementos formales con relación a una emoción estética. Sin embargo, de aquí surge otra interrogante: ¿De qué naturaleza es esta emoción estética?

Uno de las ideas centrales en las que parece manejarse el futurismo es sin duda la de establecer el cambio de sensibilidad artística a partir del divorcio entre *lirismo* y *arte*. De acuerdo con el futurismo, el lirismo, el exceso de la subjetividad del artista, la sensiblería de vena romántica han alienado tanto la sensibilidad del artista, como las formas y el sentido último del arte, y por lo tanto, deben ser desterradas como fundamento del arte nuevo.

La lectura inteligente de Maples Arce de los textos cubistas supo sin duda percibir su contribución para reorientar la discusión sobre la vigencia del lirismo como fundamento de la emoción estética.

Maples sin duda concuerda con Marinetti en que es necesario romper con cliché ya alienado, anquilosado de interpretación del lirismo:

''Todo el mundo trata por un sistema de escoleta reglamentaria, fijar sus ideas, presentando un solo aspecto de la emoción, que es originaria y tridimensionalmente

esférica, con pretextos sinceristas de claridad y sencillez, primicias dominantes...'(142 (ACT))

Sin embargo, no se trata de erradicar el lirismo, sino de reinterpretarlo en terminos distintos. Maples cree sin duda que el lirismo es la verdadera fuente de la esencia poética. Sin embargo, ese lirismo para ser efectivo en terminos de la nueva sensibilidad debe conllevar lo que modestamente Maples llama *'...la emoción sincera'*. La emoción sincera de Maples no presenta un solo aspecto, no se manifiesta de manera única y ordenada en la conciencia del artista ; el lirismo de Maples es múltiple, y debe manifestarse en la obra de arte esencialmente, en estado de pureza estética e intelectual.

Para Maples, luego, la emoción auténtica requiere de formas higiénicas, limpias de excesos, de decoraciones que alteren su carácter esencial .

'...se manifiesta, no nada mas por terminos elementales y concientes, sino tambien por una fuerte proyeccion binaria de movimientos interiores, torpemente sensibles al medio externo, pero en cambio, prodigiosamente reactiva a las propulsiones rototranslatorias del plano ideal de verdad estetica que Apollinaire llama la seccion de Oro. De aqui que exista una mas amplia interpretacion en las emociones personales electrificadas en el positivo de los nuevos procedimientos tecnicos, porque estos cristalizan un aspecto unanime y totalista de la vida . Las cosas muchas veces se descarrilan y nunca son continuas y sucesivas, sino simultaneas e intermitentes (cf. profeta autogénit' Au. Cendrars, Cosmopolis Num. 33)...'(143 (ACT))

Sin duda Maples Arce conoció el celebre artículo de Paul Dermée *POESIA = LIRISMO + ARTE*, publicado en 1920 en *L'Esprit Nouveau* en donde comienza a prefigurarse por el camino de las formas en estado puro, de un lirismo intelectualizado del cubismo, el camino de la escritura automática surrealista.

"El lirismo -dice Paul Dermée- es un fluido que escapa de lo más profundo de nuestro ser y de nuestra conciencia (...).sus olas (son) decididos impulsos que provienen de nuestras creaciones subconscientes, pasan por los caminos de piedra que traza y construye el automatismo (144)

Y remata:

"Un creador -y sobre todo un poeta- es un alma ardiente guiada por una inteligencia fría" (145)

Sin duda para Maples el cubismo aporta el fundamento técnico indispensable para acceder a esta reinterpretación del lirismo. La referencia a Apollinaire y la historia y teorización sobre el cubismo hecha por este a propósito de la *Section d'Or* en 1912 (146) indican que Maples estaba a la búsqueda de conseguir para la poesía mexicana el mismo tipo de construcción textual rigurosamente esencializada, sin nexos, sin anécdota, plagada de imágenes geoméricamente yuxtapuestas, de simultaneismos que

Apollinaire , Cendrars y Reverdy habian logrado para la poesia francesa a partir de los descubrimientos tecnicos de la pintura cubista.

Ahora bien, con respecto a la influencia del dadaismo frances, habria que decir que parece menos evidente su presencia concreta, pero es mucho mas viva a nivel de experiencia asimilada en el manifiesto. Esto es, las referencias especificas del Dada frances no son tan precisas como en el caso del futurismo y el mismo cubismo, pero el espiritu Dada se trasmite en todas las consignas del manifiesto.

De entrada diremos que el impulso fundamental que sirve de mecanica a todo el movimiento proviene directamente del dadaismo: el estridentismo es un movimiento de naturaleza iconoclasta, de vocacion libertaria. Ya desde el tono irreverente, los slogans incendiarios que arremeten como una incontenible metralla de antis... el manifiesto se suscribe como heredero legitimo de la vocacion iconoclasta del Dada.

E Muera el CURA HIDALGO
X Abajo San Rafael-San
I Lazaro
T Esquina
O Se prohíbe fijar anuncios" (147 LACTIO)

No enfatizaremos demasiado en este punto que salta a la

vista. Bastenos reiterar de momento que el manifiesto en su conjunto está construido , primero :sobre el eje de la ruptura total y definitiva con un orden coercitivo, represor; ruptura total con el sistema de valores sobre el cual estaba sustentada la cultura en general. De este modo, el manifiesto se declara anti-solemne, anti-academicista, anti-clerical, anti-dogmatico, anti-....etc. Y, segundo: hace un llamado en nombre del espíritu revolucionario y de anarquía que prevalece en el mundo a declarar la fundacion de un estadio espiritual de completa libertad para la creacion artistica.

La consigna es *épater le bourgeois*, romper, escandalizar, gesticular, romper con las formas convencionales para acceder a una nueva sensibilidad .

"En nombre de la vanguardia actualista de Mexico, sinceramente horrorizada de todas las placas rotatorias y rótulos consagrados de sistema cartulario(...), me centralizo en el vertice ecléctico de mi insustituible categoría presentista (...), y categóricamente afirmo (...): Muera el Cura Hidalgo. Abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohíbe fijar anuncios..."(148 (ACT))

"La verdad estética es tan solo un estado de emoción incoercible desarrollado en el plano extrabasal de equivalencia integralista"(149 (ACT))

"Para terminar pido la cabeza de los ruit señores escolásticos que hicieron de la poesía un simple cancaneo repso-

niano subido a los barrotes de una silla: desplumazon des-
pues del aguacero en los corrales edilicios del edificio
burguesista. La logica es un error y el derecho de integra-
lidad una broma monstruosa (...) Salvat Papassett, al caer
de un columpio ha leído este anuncio en pantalla: escupid
la cabeza calva de los cretinos, y mientras que todo el
mundo sigue fuera del eje, se contempla espiritualmente alo-
nito, con las manos retorcidas, yo, gloriosamente aislado
me ilumino en la maravillosa incandescencia de mis nervios
electricos" (150 [ACT])

Pero el punto de encuentro entre el Dada y el manifiesto no
para ahí. El Dada nace otras dos contribuciones fundamentales
para el desarrollo ulterior del movimiento, además del impulso
iconoclasta. El dadatismo le da al movimiento estridentista :
primero, una conciencia muy clara de la necesidad de apertura, un
impulso de cosmopolitización de la vida sin el cual es imposible
pensar el estridentismo; y segundo, la conciencia del presente,
de la inmediatez como valor central no solo del arte, sino de la
vida. El dada convierte a los estridentistas en hombres del
mundo, y en hombres de acción en el aquí y el ahora.

El llamado de Maples Arce en el punto X. del manifiesto es
por demás claro, no admite más que una interpretación: es
necesario salir al mundo; se trata de un llamado a la apertura,
apertura que es básicamente modernidad. No hay fronteras posibles
en materia de arte, y lo que está en juego para Maples es la
posibilidad de participación en un mundo que no se define más en
términos de nacionalidad, sino en términos de modernidad.

"X. Cosmopoliticemos. Ya no es posible tenerse en capitulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expanden por telegrafo, sobre los rascacielos, esos maravillosos rascacielos tan vituperados por todo el mundo" (151 (ACT))

La modernidad hizo al mundo simultaneo. De pronto el poeta vuelve los ojos atento para comprobar que el espacio y el tiempo se concentran en el vertigo del aqui y el ahora. De modo que el poeta se convierte ante todo en un viajero, a la manera de Valery Larbaud; hay una confianza absoluta en la nueva geografía que inaugura la modernidad. Por encima de etiquetas nacionalistas, subyace latente el anhelo de un solo mundo, de una nación: la de la modernidad.

"Vapores humean hacia la ausencia. Todo se acerca y se distancia en el momento conmovido. El medio se transforma y su influencia modifica todo. De las aproximaciones culturales y geneticas tienden a borrarse los perfiles y los caracteres raciales (...). Las unicas fronteras posibles en arte son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista" (152 (ACT))

Ahora bien, ¿cómo modifica el dadaísmo la idea del presente, de la inmediatez que subyace en el estridentismo?

Este parece ser uno de los puntos que distancian al estridentismo del futurismo, por ejemplo, y que nos hacen pensar que Maples hace una lectura inteligente de Marinetti; el futuro

no es en su dición, dogma de fe. Y bueno, concretamente en este punto, las herramientas en las que haples se apoya para adecuar sus divergencias con Marinetti provienen del Dada.

"VII. Nada de retrospectión. Nada de futurismos. Todo el mundo allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vertice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizada en el yo supercatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo y renovado siempre. Hagamos actualismo. Yo Walter Benrad Arensberg lo exalto en una estridencia afirmativa al asegurar que sus poemas solo duraban seis horas;"
(153 [ACT])

Pero, habría que preguntarse en este punto si el actualismo estridentista es de la misma naturaleza que la exaltación dadaísta de la inmediatez. La actitud es la misma, pero hay una diferencia significativa de matiz.

Mientras que para el Dada la exaltación del presente es un intento desesperado de fuga, de evasión de una civilización en ruinas, de una condición espiritual carcomida por el ácido del escepticismo y una moral de clase opresora, hipócrita y decadente -el ideal de vida purques-, para el estridentismo la exaltación sin reservas del presente es el reflejo de un impulso de transformación genuinamente optimista y esperanzado, de un estado espiritual heroico. México surgía después de una larga lucha, como una sociedad nueva, que clausuraba un pasado de oscuridad, hacia

tabula rasa y reinaguraba su historia practicamente de la nada. Pero, por sobre todas las cosas, la modernidad estaba llegando a Mexico. Cabia pues, el optimismo, la esperanza; y el presente era la hora privilegiada del heroismo.

Esta diferencia de matiz podria parecer intrascendente, sin embargo, habla de la voluntad critica de Maples por autenticamente adecuar la ideologia *avant-garde* a la realidad estetica del pais.

Como hemos visto, la influencia del dadaismo se deja sentir en todo el manifiesto; pero no es menos cierto que el futurismo hizo a la conformación ideológica del movimiento estridentista una contribucion sin la cual es imposible pensarlo.

A pesar de que cronologicamente la vanguardia italiana es la más alejada del surgimiento del estridentismo, probablemente fue la más conocida de todas. Es decir, por ser el primer movimiento de vanguardia que se conocio no solo en Mexico, sino en todo el mundo hispanico y por presentar el proyecto más radical de ruptura con la tradicion. el futurismo de Marinetti fue el más difundido, el más reseñado y desde luego, el más criticado de todos. De 1909 a 1922 habia ya pasado un tiempo considerable para anteponer una distancia cronológica adecuada para su valoracion, sobre todo en base a las repercusiones que tuviera en el desarrollo ulterior del arte moderno en su totalidad.

De modo que Maples Arce en 1922 estaba colocado en posicion

óptima para sopesar con mayores herramientas críticas los puntos fuertes y los puntos débiles del futurismo italiano , al incorporarlo como fundamento ideológico del estridentismo.

El futurismo comparte con el dadalismo el haber aportado a la vanguardia estridentista el fundamento ideológico que le sirve de base: el impulso iconoclasta, de ruptura profunda con una jerarquía de valores estéticos, morales, políticos ya anquilosada, caduca, inadecuada para responder a las exigencias de una nueva civilización , con una nueva sensibilidad. No abundaremos más en este punto.

Pero además de esta voluntad iconoclasta y su colateral exigencia libertaria, el futurismo contribuye con el estridentismo aportándole el fundamento ideológico necesario para establecer, por un lado el debate entre *tradición* y *modernidad*, entre lo nuevo y lo viejo; y por otro para inyectarle al movimiento el germen de la estética maquinista.

El debate entre lo nuevo y lo viejo, entre tradición y modernidad subyace en todo el manifiesto, pero se hace especialmente significativo en algunos puntos.

Maples abre el punto III del manifiesto con *slogan* que ya es un clásico del futurismo:

''III. Un automóvil en movimiento es más bello que la

Victoria de Samotracia.' (154 [ACT])

La consigna es clara: arremeter contra lo que huele a viejo, a anquilosado, arremeter contra el museo, contra la belleza establecida e inaugurar nuevas categorías estéticas que se ajusten a las necesidades expresivas de la nueva sensibilidad. Acabar con la retórica, con el lenguaje del pasado, con el gusto academicista que impide la justa evolución de las artes hacia estadios superiores .

Ahora bien, pese a lo incendiario de las propuestas de Maples, en realidad su postura no es ni con mucho todo lo radical, todo lo terrorista que pudo ser la del futurismo italiano. Para Maples el debate entre lo nuevo y lo viejo es de la mayor prioridad, es una urgencia intelectual que es necesario dirimir en favor del progreso y la novedad.

Pero Maples no está por la *tabula rasa* como Marinetti. Maples distingue sin duda que no se trata de arrancar de la nada, de hacer cacería de brujas contra la tradición, sus valores, sus detentores, y sus obras; no se trata de arremeter contra la tradición *per se*. Se trata en cambio, de desterrar una tradición perfectamente identificada, a saber la del lirismo romántico-modernista, convertida ya en dicción, en lenguaje oficial; la tradición del arte académico hecho cliché y retórica;

pero sobre todo se trata de desterrar una actitud intelectual conservadora, profundamente arraigada a jerarquías de valores incuestionables que impedían el libre intercambio de ideas, de interpretaciones diversas sobre México y sobre la naciente modernidad.

En el punto V. del manifiesto Maples concentra su visión sobre el debate entre lo nuevo y lo viejo a partir de los escritos futuristas:

"¡Chopin a la silla eléctrica! He aquí la afirmación higienista y detorsoria. Ya los futuristas anti-selenográficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna (...). Como ellos, es de urgencia telegráfica emplear un método radicalista y eficiente. ¡Chopin a silla eléctrica! (M.M.A. Trade mark) es una preparación maravillosa; en veinte y cuatro horas extermino todos los germenés de la literatura putrefacta (...). Perpetuemos nuestro crimen en el melancolismo trasnochado de los "Nocturnos" y proclamemos sincronicamente la aristocracia de la gasolina." (155 [ACT1])

En este punto, como vemos, se reproducen gran cantidad de las consignas planteadas por Marinetti en el Manifiesto fundador del Futurismo, (1909) así como en el Manifiesto Técnico de la literatura futurista, que data de 1912.

Pero insistamos: hay una diferencia clara de matiz entre las consignas futuristas y el texto de Maples. El texto es muy claro en este sentido; con una violencia inusitada, Maples inclusive se

lanza contra quien era considerado el más preciado y exquisito poeta mexicano, auténtico patriarca literario de la época, Don Enrique González Martínez, como paradigma de esa tradición académica plenamente identificada que impedía integrar el derecho al cambio de sensibilidad artística, de experimentación estética como una conquista del espíritu revolucionario -que no de la Revolución- .

"(Llamo)... a todos los que no han ido a tomar los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez, a hacer arte (D) con el esteticismo de sus menestruaciones intelectuales, a todos los grandes sinceros, a los que no se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y metafísicas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritangas..."(156 [ACT])

Ahora bien, como se dijo antes, la contribución que el futurismo hace al estridentismo no termina aquí. El futurismo aporta la estética maquinista, la apasionada profesión de fé ante el espectáculo de las nuevas escenografías de la modernidad.

Maples se suscribe al linaje no sólo de Marinetti, sino de Walt Whitman, de Emile Verhaeren y de Nicolas Beaudouin, y declara su amor apasionado y entusiasta por la estética maquinista, por el mundo moderno cuyo emblema es el ruido estridente de las turbinas, los motores, el vértigo de la velocidad, las perturbadoras máquinas que caminan al ritmo energético, acelerado de la

electricidad, el telegrafo y el telefono que hicieron al mundo un espacio unico, el del aqui y el ahora. Ya desde el punto III, Maples declara:

"...y me apasiono mi apasionamiento decisivo por las maquinas de escribir y mi amor existivismo por la literatura de los autos economicos" (157 (ACT))

Pero esta apasionada devocion de Maples se va a acrecentar en el punto IV, alcanzando un nivel de genuina fascinacion.

"IV. Es necesario exaltar en todos los tonos de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las maquinas, de los puentes gimbros, recientemente extendidos sobre las vertientes por musculos de acero, el humo de las fabricas, las emociones cuatistas de los grandes transatlanticos con humeantes chimeneas de rojo y negro... junto a los muelles efervescentes y congestionados, el regimen industrialista de las grandes ciudades." (158 (ACT))

Para Maples es claro el punto: el mundo ha abierto de par en par las puertas del futuro. Surge un nuevo mundo, el mundo de la maquina, de la industria, de la tecnica, de las comunicaciones que borran fronteras y congregan a la humanidad en torno a un mismo ideal de civilizacion por encima de etiquetas nacionalistas: el ideal de la modernidad. Pero no solo eso: eventualmente -al menos eso es lo que Maples intuye- la modernidad terminara por instalarse de manera definitiva en Mexico: luego, hay que sentar

las bases espirituales, que preparen y afinen la sensibilidad estética para entender la prodigiosa belleza de la modernidad y para hacerla participar de ese movimiento hacia la utopía, hacia la exaltación emocionada de :

"... toda esta belleza del siglo tan fuertemente intuida por Emilio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolas Beaudouin y tan ampliamente dignificada y comprendida por todos los artistas de vanguardia..." (159 [ACT])

Para Maples, sin duda, los signos de la modernidad estaban ya llegando a nuestro país. Imposible permanecer indiferente ante *"... el humo azul de los tubos de escape que huele a modernidad y a dinamismo"* (160 [ACT])

Y en la dicción de Maples, la Ciudad de México es el paradigma nacional de la gran urbe que vibra con el vertigo del futuro .

"En medio vaso de gasolina, nos hemos tragado literalmente la avenida Juárez, 80 caballos. Me ladeo mentalmente en la prolongación de una elipse imprevista olvidando la estatua de Calos IV. Accesorios de automóviles, refacciones Haganes, llantas, acumuladores y dinamos, chasis, neumáticos, klaxons; bujías, lubricantes y gasolina." (161 [ACT])

Solamente para ejemplificar textualmente de donde proviene la estética maquinista consagrada en el estridentismo, citaremos un fragmento del Manifiesto Fundador del Futurismo, de 1909.

"Nous chanterons les grandes joues agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les usines suspendues aux nuages par les fusilles de leur fumées; les ponts aux bords de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensolarés; les paquebots aventureux flâtrant l'horizon; les locomotives au grand portrair qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier tristes de longs tuyaux et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapoux et des applaudissements de foule enthousiaste..."
 (162 (ACT))

Ahora bien, subyacen por otro lado, otras influencias en el manifiesto, que lo emparentan de manera más directa, más inmediata con la vanguardia hispánica: el ultraísmo y el creacionismo.

No solo se trata de referencias explícitas sobre algunos de los protagonistas del ultraísmo como Guillermo de Torre o Lasso de la Vega, o sobre artículos y manifiestos publicados en revistas ultraístas como el caso de *Cosmópolis*. Se trata de aspectos muy concretos que llaman la atención de nuestro estridentista y que son incorporados a su proyecto. Maples probablemente desde años antes de la aparición de *Actual* no. 1 había trabado un fructífero contacto con la vanguardia española, como se puede evidenciar en la mención que Maples hace de un poema suyo "Fosas Eléctricas" publicado en el número 34 de *Cosmópolis*.

Hay que decir, desde luego, que en muchos casos no se trata de aportaciones originales del ultraismo. No diremos tampoco que se trata de plagios, sino mas bien de reinterpretaciones, re-creaciones hechas a partir de tendencias generales del arte vanguardista en todo el mundo, adecuadas a la problemática mas bien hispanica.

Ahora bien, los puntos de coincidencia entre unos y otros van a centrarse en algunos conceptos generales de orden teorico como un espiritu compartido de cosmopolitizacion y apertura al mundo de la modernidad, la defensa de un arte autonomo, anti-imitativo, asi como la ruptura con la dicción academicista , la urgente actualizacion de la forma literaria para adecuarla a la novisima sensibilidad del mundo moderno y la reconciliación entre arte y vida .

"VIII. (...) De aqui que exista una mas amplia interpretacion en las eraciones personales electrolizadas en el positivo de los nuevos procedimientos tecnicos porque estos cristalizan un aspecto unanime y totalista de la vida. Las ideas muchas veces se descartan y nunca son continuas y sucesivas, sino simultaneas e intermitentes (II. Prefera alguna vez. Centrars, Cosmopolis num. 33) " (163 (ACT))

En otro lugar del manifiesto, Maples Arce reconoce y celebra la voluntad de ruptura con la dicción academicista y de reconciliación entre arte y vida, entendida esta como un impulso

de ruptura.

"...y los ultraistas españoles, transcriben por voz de Rafael Canisinos Assens, la liquidación de las hojas secas" (164 [ACT])

"Cuanta mayor y mas honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillerismos pseudoliricos y bombones melódicos, para recitales de changarro gratis a las señoritas, declamatoriamente inferidos ante el auditorio disyuntivo de niñas fox-treantes y espasmódicas y burgueses temerosos por sus concubinas y sus cajas de caudales, como valientemente afirma mi hermano espiritual Guillermo de Torre, en su manifiesto yolta leído en la primera explosión ultraica de Paristana..." (165 [ACT])

Pero, además de estos aspectos teoricos generales, Actual no. 1 comparte con el ultraismo una marcada preocupación por el problema de la técnica. Actual no. 1 y el ultraismo comparten su adhesión a una serie de proposiciones de orden técnico para manifestar en la obra de arte la evidencia de esa nueva sensibilidad moderna.

Con el ultraismo, Maples Arce cree en la necesidad de configurar técnicamente una nueva sintaxis poética. Es necesario suprimir "...todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva)" (166 [ACT]). Hay que destacar en este punto que justamente es aquí donde se produce un interesante entrecruzamiento entre el estridentismo, el ultraismo

y la poesía pura enarbolada en el creacionismo de Vicente Huidobro.

Maples se emparenta con Huidobro porque con él, cree que el camino para restituir a la poesía su verdadero sentido, para devolver las palabras a la tribu, puede estar en la poesía pura.

"Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert Biot, es preciso crear y no copiar. Necesito buscarme en la realidad personal, y no en la realidad aparente (...), pues pienso con Epstein que no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes y comportarnos en el fondo como ella" (157 [ACT])

"XI. Fijar delimitaciones estéticas. Hacer arte con elementos propios y congenitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente. (...) Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado." (158 [ACT])

Como hemos podido constatar, los puntos de contacto de Actual no. 1, primer manifiesto estridentista firmado por Manuel Maples Arce en 1922, son múltiples y abarcan una enorme gama de conceptos teóricos de movimientos igualmente variados. Más importante quizás que el hecho mismo de saber si Maples fue o no un ideólogo original, es el hecho de que fue un lector crítico, cuidadoso e inteligente, que supo matizar su experiencia en el conocimiento de la vanguardia para adecuarlo a lo que él suponía eran las necesidades más urgentes del arte y la literatura nacionales. En

Maples no hay una voluntad de *traslacion* de teorías, sino un espíritu genuino de búsqueda y experimentación. A medida que el movimiento se desarrolla, las intuiciones originales de Maples Arce van tomando forma, solidez, paralelamente a las de sus compañeros de lucha. Sin embargo, ¿Actual no. i cumple con su papel de ser portador de un espíritu de modernidad desconocido en el entonces aletargado ambiente literario mexicano. No hay duda de que Maples entiende el mensaje de la vanguardia internacional. Ahora bien, ¿De que manera en este primer documento, Maples concibe la adecuación de este mensaje a las necesidades expresivas mexicanas? Ese será el tema del siguiente apartado.

3.1.2 Actual no. El cosmopolitismo como afirmación de lo propio

Como ya se dijo en un apartado anterior, a partir de 1920, el espíritu revolucionario -en un sentido amplio- comienza a manifestarse como un impulso de reordenamiento, de redefinición y exaltación de lo nacional. El arte mexicano recién se había sacudido el yugo de un proyecto cultural estrecho, limitado para las verdaderas necesidades expresivas de la sociedad en su conjunto. Como hemos visto, el debate sobre lo nacional, centrado en la recuperación de un sinnúmero de formas proscritas por la estética academicista, era de la más alta prioridad.

Sin embargo, las interpretaciones de este nacionalismo eran muy diversas (1993). Hemos dicho que el proyecto cultural vasconceliano proponía un reordenamiento de categorías culturales en una nueva jerarquía que exaltara el mestizaje, la tradición y las raíces prehispánicas de la cultura mexicana como base espiritual sobre la cual equilibrar, congregar la identidad nacional en torno al mesianismo de la raza cósmica.

De acuerdo o no con las ideas centrales del proyecto vasconcelista, la verdad es que una buena parte de los creadores que integraban la vanguardia artística mexicana se

congregaron en torno a esta búsqueda de los valores y las imágenes tradicionales de lo mexicano .

Ahora, si bien es cierto que en este primer manifiesto estridentista las reflexiones de Maples Arce no conforman propiamente un corpus maduro y definido de ideas y propuestas estéticas , también es verdad que sin duda en Actual no. 1 ya están presentes los puntos claves en torno a los cuales el movimiento afirmaría su postura frente al debate nacionalismo-cosmopolitismo.

En Actual no. 1 no hay pronunciamientos definitivos; lo que hay son esbozos, intuiciones que a medida que el movimiento fue tomando forma más definida y se vinculó al proceso de cambio del arte en general , se van solidificando en torno a una postura ideológica más clara.

En cambio, sorprende la forma en que ya en este primer manifiesto Maples reconoce en el humor, la parodia, la burla festiva, una poderosa arma ideológica de subversión . No cabe duda de que Maples Arce es un escritor terrible , con un agudo instinto lúdico que educado en la escuela irreverente de la vanguardia, se convierte en un espíritu rebelde, juaguetón y malicioso.

Dentro de la mejor tradición vanguardista , Maples incluye el humor, la parodia, el escándalo como parte del programa ideológico

del Estridentismo. Maples opone a lo largo de todo su primer manifiesto el gesto farsico, el desparpajo, la carcajada, a la rigida solemnidad de los salones, las academias y los gabinetes burocraticos.

Ahora bien, cabe decir en este punto que a pesar de que la burla, el sarcasmo estan presentes en el programa estridentista, hay una diferencia notable de intencion con respecto al humor ácido y desesperado de la vanguardia internacional. en especial del Dada.

Mientras que en el Dada el humor se ejerce como una forma de violencia, de destruccion y de evasion ante la realidad, en el estridentismo y en general en toda la vanguardia latinoamericana, el humor tiene una carga critica, pero sobre todo, una intencion festiva: es un humor que celebra la fiesta de la libertad, de la ruptura y del nacimiento en el presente de nuevos codigos de creacion y convivencia que reconcilian al individuo con su sociedad.

El segundo elemento significativo que vamos a destacar se refiere al llamado de Maples Arce a asumir una postura intelectual de sinceridad que dentro del mismo manifiesto se va a traducir en una voluntad de renovacion.

Para Maples el principal defecto de los grupos reaccionarios,

insensibles ante el espíritu revolucionario que prevalecía en todos los ámbitos de la vida en México es la falta de sinceridad, la falta de autenticidad, la evidente incongruencia entre la obra y el espíritu de la época. Para Maples era claro que México vivía una época de profundas transformaciones; no sólo las estructuras políticas y sociales se estaban modificando, sino que comenzaba a sentirse la presencia de un fuerte resurgimiento cultural. La pintura, la música comenzaban a actualizar sus lenguajes, mientras la poesía continuaba recurriendo a los mismos esquemas de un modernismo ya academizado que difícilmente podía dar testimonio, ser expresión legítima de tales transformaciones.

Ante esta inadecuación Maples pide sinceridad, autenticidad, pide una dicción nueva, un lenguaje nuevo capaz de actualizar las formas de la creación poética en términos de modernidad.

"IX. ¿y la sinceridad?... Un momento señores, que hay cambio de carbones. Todos los ojos se han anegado de aluminio, y aquella señorita distraída, se pasea superficialmente sobre los anuncios laterales. He aquí una gráfica demostrativa. En la sala doméstica se hacen los diálogos intermitentes, y una amiga resuelta en el telado." (170 (ACT))

"Pero eso no es todo. Los vecinos inculcan gasolina (...). Y ahora me pregunto: ¿riten es más sincero? ¿Los que no toleramos extrañas influencias y nos depuramos y cristalizamos en el filtro cerámico de nuestra emoción personalísima o todos esos "poderes" ideológicamente diñernejistas, que sólo tratan de congraciarse con la ma-

en amorfa de un publico insuficientemente dictatorial y tardario de cretinos oficinosos, academicos fotofobicos y esquirolas traficantes y plenarios." (171 [ACT])

Esto lleva a Maples a plantear repetidamente en el manifiesto una necesidad urgente de renovacion poetica, asimilando las conquistas del arte moderno a traves de un proceso critico , de una quinta-esencializacion :

"VII. Ya nada de creacionismo, dadaismo, expresionismo paroxismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo orfismo, etcetera, etcetera, de unos mas o menos teorizados y eficientes. Hagamos una sintesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano maximo de nuestra moderna exaltacion iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio -sincretismo, sino por una rigurosa convulsion estetica y de urgencia espiritual." (172 [ACT])

Se trata pues, de resolver como Maples mismo lo señala, un problema tecnico que actualice la expresion poetica.

Este punto es sin duda uno de los mas importantes de todo el manifiesto. Maples reconoce la necesidad de transformar la diccion de las artes, de la poesia en un lenguaje de modernidad revolucionaria, de participacion intelectual con el mundo. Maples sabe que el mero traslado de formas, de tendencias sin la mediacion de un proceso critico reproduciria de nuevo un esquema de dependencia intelectual y estetica incompatible con el espiritu revolucionario que la vanguardia afirma.

No se trata pues, de adoptar una dicción y así acceder a la modernidad, sino participar de una dicción para poner al día la emoción estética y sus formas, en concordancia con el nuevo espíritu. Sintetizar tendencias para aceptar la modernidad; asimilar conquistas con un doble sentido: participar en el mundo con una voz original.

Las ideas de Maples, sin embargo, están todavía en proceso de maduración. Lo más probable es que el mismo no haya visto en su momento, ni toda la amplitud, ni todas las implicaciones que su propuesta eventualmente podía tener. Para Maples, más que un problema ideológico, se trataba de un problema formal; es muy significativo que se hace especial énfasis en que se trata de resolver un problema técnico, circunscrito al ámbito poético. Sin embargo, es un punto de partida. Cuando Maples descubra la necesidad de vincular su programa con el impulso de cambio presente el movimiento artístico mexicano de su tiempo, descubrirá a su vez el alcance y la naturaleza real de su petición.

El segundo punto que vamos a destacar es la clara voluntad iconoclasta que está presente en todo el manifiesto. No repetiremos aquí lo que ya ha sido explicado en otro punto de este trabajo; trataremos tan sólo de llamar la atención en el hecho de que la actitud reiterada y violenta de ruptura con el orden, para

Maples significa la única opción real de cambio. Iconoclastia y desmitificación de fórmulas, símbolos tras los cuales habita la negación del espíritu crítico necesario para acceder a la modernidad. La iconoclastia, la desacralización, la ironía sirven pues, de estrategia para generar una voluntad crítica, que eventualmente pudiera garantizar un estado intelectual de cuestionamiento permanente.

La lectura superficial y sin perspectiva que hiciera del manifiesto la crítica académica vio en *slogans* como " *Muerza el Cura Hidalgo*" (175 (ACT)) una postura antinacionalista intolerable. Y es que Maples sabía sin duda que siendo la cultura mexicana una entidad que se sustenta y se maneja en torno a símbolos e imágenes vivamente arraigadas en la tradición, la única forma de dar a la creación mexicana la oportunidad de adoptar una actitud crítica capaz de enfrentar a México con el mundo moderno, era demoliendo de golpe el halo sacro que cubría sus propios mitos, y que entorpecía cualquier intento de transformación.

No hay pues, tal actitud antinacionalista. Maples protesta contra el nacionalismo cimentado en fórmulas rígidas, en valores inamovibles, en imágenes sagradas; pero a cambio propone una nueva actitud intelectual crítica, antisolemne, revolucionaria, de apertura y participación con el mundo, y en esa medida, con la

modernidad. Este, en la diccion de Maples, es el unico nacionalismo posible para Mexico.

Y es en este punto donde en Actual no. 1 aparece un tercer elemento significativo: la apertura cosmopolita. Maples hace un llamado a tener "...confianza en la geografía" (174 [ACT]). Como vimos en el apartado anterior, el cosmopolitismo estridentista no es original, ni nuevo. Sin embargo es un punto esencial del que se parte para articular el nuevo lenguaje para la poesia mexicana que buscaba el movimiento.

Modernidad y cosmopolitismo son sinonimos en la diccion vanguardista. Maples invita con singular entusiasmo a abrir la imaginacion creadora y el intelecto al dialogo estetico con el mundo. El signo de la modernidad, como ya se dijo, es la simultaneidad, la ubicuidad. El dialogo universal, la participacion cosmopolita son la feliz condicion de la modernidad y para Maples, la verdadera exigencia del arte mexicano es ser modernos antes que ser nacionalistas.

"X. Cosmopoliticemonos. Ya no es posible tenerse en capitulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telegrama, (...) Todo se acerca y se distancia en el momento conocido. De las aproximaciones culturales y geneticas tienden a borrarse los perfiles y los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva eminente y rigurosa, mientras florece al sol de los meridianos actuales, la unidad psicologica del siglo. Las unicas fronteras posibles en arte, son las propias infranqueables

de nuestra emoción marginalista" (175 (ACT))

La propuesta que Maples formula, pese a estar todavía en vías de maduración, parece orientada sobre todo a romper la inercia cultural, y a aceptar la evidencia de una nueva sensibilidad creadora que debe manifestarse tanto en un lenguaje nuevo para las artes, como en una nueva actitud crítica e intelectual. Este espíritu de cosmopolitismo, transgresión y cambio es la única forma de nacionalismo con la que Maples y su primer manifiesto transigen.

Todos estos planteamientos, madurarán más en la acción organizada de lo que será el grupo estridentista en los años siguientes, en su adhesión al movimiento general del arte mexicano, que en los manifiestos de los años posteriores, mismos que cumplirán -según veremos- más una función de proselitismo, de propaganda, que de vehículo de teorización.

3.2 Manifiesto estridentista no. 2.

El segundo manifiesto del movimiento está fechado en Puebla, el 10. de enero de 1920, y lo firma el apenas recién formado grupo estridentista: Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, M.N. Lira...y doscientas firmas.

Este segundo manifiesto presenta sensibles modificaciones con respecto a aquel no. 1; de hecho a partir de este segundo documento se van a definir muchas de las características de los manifiestos restantes.

No se trata de un manifiesto propositivo. En realidad muy poco se añade de nuevo a las proclamas del primer manifiesto. De hecho, podríamos decir que se trata de un llamado, de una proclama bajo la forma de un manifiesto explícitamente propositivo. El documento se estructura en tres partes fácilmente identificables: una introducción, una primera serie de cuatro puntos donde el grupo afirma una serie de conceptos, una segunda serie de tres puntos en donde el grupo de manifiesta abiertamente en contra de una serie de símbolos y personajes, como lo veremos, y finalmente, una tercera parte en donde el grupo hace su gran proclama, cerrando el texto con una sucesión de *slogans* incendiarios y la lista de firmantes.

Conserva de *Artista* no. 1 el mismo tono incendiario, la misma vocación iconoclasta, el mismo impulso irónico e irreverente, la misma voluntad desmitificadora del arte y sus formas que como ya se dijo, tiene su antecedente más claro en el futurismo, pero sobre todo en el Dada francés. Sin embargo, pese a ello, en términos generales pareciera que los puntos de contacto entre el movimiento y la vanguardia internacional se diluyeran, o al menos que se hicieran menos evidentes a simple vista.

No es tanto que el estridentismo se aleje, se distancie propositivamente de la vanguardia internacional. Lo que sucede más bien es que las influencias, los puntos de contacto comienzan a ser menos superficiales; el vertigo de los primeros momentos comienza a transformarse en una experiencia más madura, más asimilada, más consciente. El movimiento comienza a tener vida propia, gana solidez en el momento en que se plantea no sólo la necesidad si no -por que no- la conveniencia de ampliar sus expectativas iniciales para involucrarse de manera total al proceso revolucionario -en sentido amplio- del país. México estaba viviendo un momento heroico, de resurgimiento, un momento revolucionario: la dicción vanguardista podía significar, luego, la opción expresiva óptima, necesaria para actualizar en términos poéticos ese estadio espiritual.

Actual no. 1. habia sido el parteaguas, el gesto inicial de ruptura con un orden intelectual caduco, la mecha encendida que hizo evidente la necesidad del cambio. Este segundo documento mantiene ese llamado vehemente a la ruptura; pero añade una exaltacion sin precedentes de la ideologia de lo nuevo frente a la de lo viejo, y sobre todo, una defensa, una apologia en favor de la nueva generacion de artistas e intelectuales que estaban ya concretizando en obra el espiritu revolucionario.

Fero bueno, ¿como se da, entonces, el contacto entre este segundo manifiesto y la vanguardia internacional?

3.2.1 Manifiesto estiridencista no. 2 y la vanguardia internacional

Como ya dijimos, se mantiene el tono incendiario, iconoclasta heredado del futurismo. Sin embargo, aparece un nuevo elemento que en el primer manifiesto habia estado solo sugerido de alguna manera: la oposicion entre la ideologia de lo nuevo frente a la ideologia de lo viejo.

A lo largo de todo el manifiesto se ataca reiteradamente la ideologia del academicismo, vieja, anticuada, caduca, insuficiente

para dar testimonio de la nueva sensibilidad de la época; y opone el empuje de un nuevo arte, de una generación de jóvenes renovadores y entusiastas.

"...exitamos a la juventud intelectual del Estado de Puebla, a los no contaminados de reaccionarismo letárgico y antropomorfo a que vengan a engrosar las filas triunfales del estridentismo..." (176 [HE2])

A lo anterior, el grupo estridentista opone el recomezo:

"La posibilidad de un arte nuevo, juvenil, entusiasta y palpitante (...) superponiendo nuestra reactiva inquietud espiritual, al esfuerzo regresivo de los manicomios coordinados, con reglamentos policíacos, importaciones parisienses de reclamos y planos de manubrio en el crepúsculo..." (177 [HE2])

Para el grupo de firmantes, se trata de una auténtica batalla campal entre lo viejo y lo nuevo. Este ciego antagonismo, además, se manifiesta en todos los aspectos de la vida en México. México vive tradicionalmente, vive arraigado a una serie de imágenes, de símbolos que se han vuelto retóricos, figuras huecas, vaciadas de su contenido original y que atentan contra el santísimo impulso juvenil de cambio y renovación.

El manifiesto arremete contra los héroes de la patria, convertidos en retórica, en discursos y palabrería; a estos héroes gastados por el abuso de las formas tradicionales, y opone

la exaltación de nuevos héroes, héroes cercanos, cotidianos y en perfecta armonía con el mundo de la modernidad: Charlie Chaplin, por ejemplo.

"Es necesario defender nuestra juventud que han enfermado los merolicos exegéticos con nombramiento oficial de catedráticos. Charles Chaplin es angular, representativo y democrático" (178 [ME2])

A continuación, el manifiesto arremete muy en concreto contra los detentores de ese poder reaccionario, y se lanza en diatribas contra los muy respetables maestros del Colegio de Puebla. Se dan nombres, mismos que son ridiculizados, desmitificados de sus encumbrados pedestales. Se cita a don Felipe Neri del Castillo, *"fonógrafo interpretativo del histerismo primaveral tergiversado..." (179 [ME2])*, a don Manuel Rivadeneira y Palacio *"...monta presupuestiva de 20 reales diarios" (180 [ME2])* o bien a don José Miliones Sarmiento, *"recitador de oficio en toda clase de proserretismos familiares en que la primavera y el Jazz Band se sangolotean en los espejos..." (181 [ME2])*

En fin que, como se puede observar, se trata de librar una guerra sin cuartel contra la reacción cultural, contra los valores de lo viejo, probablemente contra las antiguas nostalgias modernistas para salvar el espíritu recién liberado de la

juventud; juventud por lo demás heroica, impetuosa, conciente de su responsabilidad para con los tiempos venideros, juventud bloqueada y en peligro de sucumbir ante las prebendas y el poder.

Ahora bien, lo que en el primer manifiesto había tenido una enorme significación, la exaltación desmedida de la máquina -imagen ya cotidiana de la vanguardia internacional legada como herencia del futurismo- sigue apareciendo en este manifiesto, aunque con mucha menor vehemencia y énfasis:

"Tercero: la exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos. Vivir emocionalmente. Palpar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro." (166 [1952])

Ahora bien, además de tomar del Dada francés el impulso iconoclasta y desmitificador de las formas artísticas, la vocación lúdica e irreverente, este manifiesto introduce un elemento que aparece en los manifiestos dadaístas y que en Aquel no. 1 estaba apenas esbozado: una postura abiertamente anti-clericalista, que sin duda mucho tiene de expresión contra una problemática muy local, muy de la sociedad poblana, firmemente enraizada en su clericalismo.

Así pues, se invoca la figura caricaturizada de Alfonso XIII como paradigma de lo español, a partir del uso irreverente de la

muy devota letanía del rosario , para arremeter contra ese muy palpable clericalismo pobiano, pero además, para poner de manifiesto una necesidad de reafirmar el fin de la hegemonia española como centro unico legitimador de la cultura .

''CAGUEMONOS! Tercera: En nuestro compatriota Alfonso XIII, el Gaona de los tenderos usurarios, Pio Sam de los intelectuales de alpargata, salud de los enfermos, consuelo de los afligidos, rosa mística, vaso espiritual de elección, agente viajero de una cameteria de Sta Clara; , la gran chachara: ''CÍAS (NEE!

Ahora bien, hay que destacar dentro del manifiesto algunos puntos que son de mucha significacion sobre la manera en que Maples y el grupo estridentista van madurando su experiencia vanguardista para acercarla mas a las verdaderas necesidades expresivas del arte, esto es, para acercarla más a un concepto original de un vanguardismo mexicano.

No hay duda de que a partir de este manifiesto el movimiento toma otro cariz ideologico: ya no se trata solamente de abordar un problema de la tecnica, de la vigencia o no vigencia de las formas del arte. La lucha del estridentismo se convierte en una batalla campal por consolidar un estado permanente de renovacion estetica, así como garantizar la insercion de México en el mundo y en el debate de la modernidad.

Para Maples y el grupo estridentista, resulta ya clara, inobjetable la necesidad de entrar de lleno en la sensibilidad contemporánea, en el espíritu moderno. Tras el problema de la técnica, aparece un desafío de mayor alcance: el conformar una ideología estética en concordancia con aquella sensibilidad, que además sea capaz de darle voz, expresión a una sociedad nueva, emanada de un impulso revolucionario y de insertarla en el mundo.

Es en esta intuición de alguna manera explícita en el manifiesto, que el movimiento comienza a ganar solidez:

"(AFIRMAMOS) Cuarto: La justificación de una necesidad espiritual contemporánea. Que la poesía sea poesía de verdad, no babosadas como las que escribe Gabrielito Sánchez Guerrero, caramelo espiritual de chiquillitas engomadas. Que la pintura sea también, pintura de verdad, con una sólida concepción del volumen. La poesía una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestralmente sistematizadas. La pintura, explicación de un fenómeno estático, tridimensional, redactado en dos latitudes por planos colorísticos dominantes" (194 (HE2))

Y más adelante, el manifiesto prosigue:

"Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo" (195 (HE2))

La defensa de la que habla el manifiesto es no la defensa de un movimiento literario exclusivo, es la defensa del arte

vanguardista y de un principio de renovacion paralelo al principio de la tradicion.

Estos pronunciamientos se hacen mas significativos si pensamos que es justamente en ese 1923 cuando se libra la primera batalla a gran escala de la generacion vanguardista por hacerse de un lugar no solo en el gusto del publico o en el seno de las academias; sino por ser reconocidos, identificados como los artistas depositarios del espiritu revolucionario de Mexico. En este 1923, los artistas de vanguardia cierran filas en torno a un mismo objetivo: garantizar un principio legitimo de renovacion artistica e intelectual para Mexico, conformar un proyecto cultural nacional. Recuerdese si no que es en este 1923 en que aparece publicado el *Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Tecnicos, Pintores y Escultores (1923 (MEE))*

Resumiendo pues, sobre la presencia de la vanguardia internacional en este tercer manifiesto del estridentismo, diremos que se trata de un documento donde las referencias explicitas de los manifiestos italianos y franceses parecen diluirse, tienen menos peso, lo que no significa que desaparezcan. Prevalece del futurismo la oposicion entre la ideologia de lo nuevo frente a la ideologia de lo viejo, asi como una exaltacion menos vehemente, menos enfatica del culto a la maquina y a la escenografia

estrictamente moderna. Del Dada francés prevalece una voluntad iconoclasta, así como un impulso hacia la irreverencia, el escándalo, la desmitificación del arte y sus formas y hacia el juego: resulta interesante decir que pese a que el Dada está detrás de casi todos los manifiestos estridentistas, el movimiento nunca se ve contaminado con el nihilismo que alienta la acción incendiaria de Dada.

3.2.2 Nacionalismo : Desmitificación, apertura y participación

La tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo se resuelve en este momento a partir de tres conceptos que si bien estaban de muchas maneras presentes desde el primer manifiesto estridentista, al salir del espacio poético y lanzarse a considerar el problema general de las artes, necesariamente toman un nuevo significado. Estos tres conceptos claves serán: desmitificación, apertura y participación.

Como ya se dijo, de pronto pareciera que la postura del estridentismo frente al problema de lo nacional es ambigua. No se sabe explícitamente que se afirma, que se rechaza y de que manera. Lo que sí parece claro es que existe una tensión entre ambos

polos. En este segundo manifiesto, esta tensión se da primero, como un impulso de ruptura con un nacionalismo retórico, mitificado, inamovible; un nacionalismo de estatuas, de culto fervoroso e incontestable. Ruptura con ese nacionalismo incapaz de resistir la crítica -rigurosa o no- de las imágenes que detenta, y que desde luego, al anquilosarse alienan la capacidad natural de ejercer la crítica e impiden, cancelan por principio el libre flujo, el libre intercambio de ideas.

Para los pintores muralistas, por ejemplo, resultaba claro que el anterior régimen había no sólo alienado, sino proscrito los símbolos, las imágenes originales en las que se expresaba la nacionalidad; formas que, verbigracia, se identificaban con el indigenismo, con las tradiciones populares. La tarea era pues, rescatar aquellas formas, y reivindicar su valor estético, interpretarlas en términos del espíritu revolucionario. Sin embargo, este impulso se sustentaba en un fundamento ideológico esencialmente conservador, más a la búsqueda de encontrar arraigo en la tradición que runda la identidad, que a la búsqueda de configurar un modelo estético fundado si en el arraigo, pero también en la apertura; un modelo donde el valor del cambio y la experimentación estuvieran garantizadas

De algun modo es posible que el grupo estridentista tuviera al menos la intuicion de que el discurso de la pintura muralista era sin duda susceptible de convertir este impulso por recuperar las formas identificadas con la raiz de la cultura mexicana en dogma, en cliché si no se garantizaba para las artes primero, la defensa del principio de cambio y experimentacion y segundo, una actitud estetica, intelectual de apertura, de intercambio, de dialogo con el mundo.

Para los estridentistas de este segundo manifiesto, el problema real se centra pues, probablemente no tanto en el debate entre lo que es nacional y lo que no lo es, sino en asegurar tanto en el artista como en el publico espectador de la obra de arte, un espacio de creacion y re-creacion estetica abierto, conciliador.

De este modo, el nacionalismo se interpretara, primero como un firme impulso desmitificador -como ya se dijo- de las estatuas, de las imagenes y simbolos convertidos en retorica, en valores inamovibles, en culto anquilosado por las distintas versiones de la cultura oficial que impide el libre transito de ideas, de puntos de vista mas criticos que cuestionen lo mexicano.

El discurso de Maples opone en este sentido una nueva interpretacion de la historia oficial y los valores ideologicos

que detenta, basada en la discontinuidad y la aproximacion del individuo a su propio pasado. Esto es, se suprime el prejuicio que legitima la historia oficial como verdad infalible y sustento de la autoridad, y se le devuelve al individuo el derecho a reinventar su propio pasado en terminos creativos. No mas historia oficial, monolitica e inamovible y si a una historia de individuos, construida desde la cotidianidad .

"CASQUEMOS) Primero: En la estatua del Gral. Zaragoza bravucon insolente de zarzuela, William Duncan del "film" intervencionista del imperio, encaramado sobre el pedestal de la ignorancia colectiva. Horror a los idolos populares. Odio a los paneregistas sistematicos" (157 [ME2])

En el manifiesto parece estar presente, al menos como una intuicion la posibilidad de acceder a un otro nacionalismo, a otra vision de Mexico delineada con imagenes mucho mas cotidianas, en un lenguaje vivo, inmediato. Esta intuicion nunca se hace explicita en el texto; de hecho casi podriamos decir que se deduce por oposicion en los puntos donde el ataque a las formas de aquel nacionalismo retorico, academizado es evidente.

"CAFIPHEMOS) Primero: un profundo desden hacia la rancionalia ideologica de algunos valores funcionales, encendidos pugnazmente en un odio santal para todas las inquietudes y todos los deseos renovadores que conmueven la hora insurreccional de nuestra vida mecanistica" (158 [ME2])

Este punto del manifiesto es especialmente significativo, porque se deja en claro que la proclama no es contra el nacionalismo *per se*, sino contra aquellos que valiendose de la ignorancia colectiva han acuñado una serie de emblemas, han levantado estatuas que desde luego no hablan del México nuevo que entra de lleno en la modernidad, y si en cambio, legitiman el poder que culturalmente aun detentaba la ideología del academicismo.

Ahora bien, en el manifiesto hay *slogans* ambiguos, en el sentido de que contienen mensajes contradictorios. Consignas como "¡Viva el mole de Guajolote! (...) Apagaremos el sol de un sombrero (...) A los que no esten con nosotros se los comeran los zopilotes" (199 [ME2]) por un lado desacralizan el gran topico de lo nacional, y le imprimen un tono de farsa, lo involucran en el juego y la ironia, y por otro ponen de manifiesto la posibilidad de descubrir ese otro México, no solo en las visiones magnificas del futuro, la mecanica y la modernidad, sino tambien en un *nacionalismo de lo cotidiano*.

Ahora bien, además de consolidar la iconoclastia, la desmitificacion de lo nacional, el manifiesto se proclama por la

apertura, primero y por la participacion despues.

Apertura al mundo de la modernidad, a la ideologia de lo nuevo. Sin embargo, en este punto el texto se torna ambiguo. En realidad nunca queda claro si esta apertura conlleva la posibilidad de configurar un nacionalismo proyectado hacia el futuro: el verdadero Mexico no seria luego, el del pasado, sino el del porvenir; o bien si el debate, la lucha del manifiesto se centra mas en el debate entre lo nuevo y lo viejo, que en el debate del nacionalismo .

La ideologia del futuro, de la modernidad parecen ser ya no solo patrimonio universal, ajeno a toda etiqueta nacionalista, sino condicion sine qua non de supervivencia para la sociedad misma. Es asi como la urgencia es mas por ser modernos que por ser nacionales .El manifiesto es claro: hay que consolidar:

"...todas las inquietudes y todos los deseos renovadores que conmueven la hora insurreccional de nuestra vida mecanistica" (190 (ME2))

"Palpar con la helice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro" (191 (ME2))

Lo mas interesante es que en cualquiera de los dos casos, este principio de apertura que en el manifiesto es una necesidad inaplazable no provoca el enfrentamiento entre lo nacional y lo

cosmopolita. Es posible que propositivamente el manifiesto haya eludido pronunciarse en este sentido. Este es sin duda el debate intelectual medular del arte mexicano de los años veintes y treinta, de modo que difícilmente el estridentismo pudo permanecer ignorante, ajeno a él.

Probablemente esta omisión, o si se quiere esta ambigüedad se deba sobre todo a la necesidad urgente que para ellos era el consolidar para el arte mexicano este principio de apertura del que tanto hemos hablado y que, eventualmente, se convirtiese en un impulso de *participación* de México y su arte renovado por el mundo y el lenguaje de la modernidad, en el debate cultural del mundo. No es gratuito que el manifiesto se pronuncie sobre la urgencia de participar activamente del cambio en la sensibilidad estética y espiritual contemporánea, ni que se hagan pronunciamientos para reafirmar el fin de la hegemonía cultural española sobre nuestra cultura y el desprecio por todos aquellos intelectuales mexicanos que se complacían en prolongarla.

Ahora bien, lo que sí resulta un hecho es que estos pronunciamientos -implícitos o no- están presentes en el manifiesto más como una intuición que como conceptos definidos, sólidos ideológicamente hablando. No olvidemos que este manifiesto está fechado en 1923, y si bien es cierto que el movimiento

comenzaba a ganar solidez, a definirse y a insertarse en el movimiento general de renovacion artistica del pais, ni con mucho se ha llegado a un nivel real de madurez. El manifiesto no. 2 del estridentismo marca una transicion. traza una serie de lineas conceptuales aun muy generales que iran tomando forma en los siguientes años.

Es de llamar la atencion que de pronto para los estridentistas de este manifiesto el ejercicio critico de ninguna manera se presenta como una opcion para encontrar un punto medio de encuentro entre la tradicion y las formas en que esta se manifiesta y el genuino derecho de cambio, de experimentación que estaba en peligro, de acuerdo con los puntos del manifiesto.

3.2.2.1 IRRADIACION INAUGURAL, 1922.

Para complementar la finalidad de *Arce* no. 1, podríamos hablar brevemente de un documento que es descendiente natural del primer manifiesto estridentista: *Irradiacion Inaugural*, la declaración de principios de la primera revista ideada por Maples Arce - *Irradiador* - que apareció en ese mismo 1922.

Probablemente *Irradiacion Inaugural* sea un texto mucho más logrado en el sentido de que Maples logra con mayor contundencia acceder a un lenguaje, a un nivel textual efectivamente *meta-linguístico*. Maples se dirige a un público medio, poco informado, pero inquieto sobre el espíritu de cambio prevaleciente, y *explica* en la mejor dicción vanguardista los propósitos no solo de la nueva revista, sino del arte moderno en su totalidad.

De este modo, Maples presenta un texto rico en alusiones a la vanguardia internacional, tanto en forma de referencias muy explícitas, como en forma de *ejecuciones* de la misma dicción vanguardista.

Del futurismo italiano Maples toma en *Irradiacion Inaugural* la voluntad iconoclasta, y la escenografía de la modernidad, las imágenes maquinistas, explosivas que irrumpen como una metralla para conformar la *nueva sensibilidad del arte*.

"Irradioscopia. La ciudad esta llena de instalaciones de dinamos, de engranajes y cables. Y las fachadas parlantes gritan desajustadamente sus colores chillones de una a otra acera."
(192 [ME2])

Del ultraismo, Maples toma el impulso de ruptura con el orden sintáctico, la novedosa disposicion de los elementos de la frase, el acercamiento de la imagen poetica a la cotidianidad, a la diction modernisima de la publicidad y el cinematografo.

"Nos afirmamos novlangularmente irracionales a toda contras-tacion equivalente rata cuadrada de la evacerebracion de los laboratorios economicos menos el principio de Greham, andamaje intrasubjetivo la rafaga internacional de los motores" (193 [ME2])

"La Cerveteria Moctezuma y el Buen Tono. Refacciones Ford. Aspirina Bayer V.S. Langford Cinema O-p los adioses se hacen a la vela." (194 [ME2])

Del Dadá Maples toma sobre todo el desentado, la irreverencia, la reafirmacion de una voluntad iconoclasta asumida desde la lectura de los manifiestos futuristas y de desmitificacion del arte; el dialogo, la interpelacion directa, desfachatada que el artista hace a su publico, la sucesion a veces caotica y atropellada de gestos textuales que mueven a la sorpresa, a la ironia y al juego.

"¿Sabe usted? He aquí el sentido espectacular de una teoría novísima. Usted es un subvercionalista, espectacular. Pero usted no se entiende a sí mismo; quizá es usted todavía un imbecil; Usted tiene talento. Ahora se ha extraviado usted en los pasillos vacíos de su imaginación. Y usted tiene miedo de sí mismo. Usted evoca la salida y no puede encontrarse. Detective. Fantasmas lo cita a usted para el Hotel Regis. Voronov; reclama glándulas de mono y el estridentismo ha inventado la eternidad. Pero usted no entiende una palabra." (195 (HE3))

El objetivo central de *Irradiador Inaugural* no es distinto del de *Actus* no. 1, esto es, presentar de manera sucinta los puntos más importantes en los que se basa tanto la teoría *avant-garde*, como el enfoque que Maples buscaba, darle como herramienta de transformación del proyecto literario mexicano: hacer la síntesis de los postulados vanguardistas para revelar la evidencia primero, la necesidad de cambio radical y luego, la evidencia de una nueva sensibilidad artística acorde con la llegada de los *tiempos modernos*.

El último párrafo del documento es especialmente significativo porque se concilian tanto la lectura atenta de los manifiestos, como el impulso de acceder a una *performatividad*, a un ejercicio *metalingüístico* de la experiencia vanguardista, en el texto.

"...síntesis expositiva de expresión, emotividad y sugerencia, relación y coordinación intrasubjetiva (teoría abstracto-objetiva). Sistema fundamental de exposición fragmentaria, puntismo, sincronismo, fatiga intelectual (sinestesia) y e-

numeralización temática. Esquemalización algebráica. Jazz
Band petróleo Nueva York. La ciudad toda chisporrotea inver-
rosimil. (Irradiador. revista de vanguardia. 1922).''(196
(ME2))

3.3 Manifiestos estridentistas no. 3 y 4

El manifiesto estridentista no. 3 se publica en julio de 1925, en Zacatecas, firmado por los miembros de uno de los grupos periféricos más importantes del país: Salvador Gallardo, Guillermo Rubio, Adolfo Avila y Aldeguido Martínez.

Grosso modo, está formado de tres partes: una breve introducción con arengas y consignas iconoclastas; una segunda parte construida a partir de citas sacadas de manifiestos anteriores, y una tercera parte donde aparece la rubrica de los firmantes, así como el detalle de las fuentes textuales, los llamados *evangelios del estridentismo* en las que se basa el manifiesto.

Lo primero que habría que decir es que este tercer manifiesto no añade nada sustancialmente nuevo a los dos anteriores. De hecho casi podríamos decir que se trata de un manifiesto antológico. El tono incendiario no declina, persiste una actitud subversiva, de enfrentamiento ante los sectores reaccionarios de la intelectualidad mexicana.

"¡MUERA LA REACCIÓN INTELLECTUAL Y MOMIFICADA!" (197 [MES])

Se hace hincapie en aspectos presentes en los otros documentos, como la recuperacion del presente y la vida cotidiana como valor de la emoci6n estetica, la rebeli6n contra la estetica tradicional, la necesidad de hacer un trabajo critico de sintesis , el maquinismo; en una palabra, se refrendan todos los puntos en los que se funda el movimiento como tal.

La importancia de este manifiesto estriba pues, no en la novedad de sus propuestas, sino en la funci6n propagandistica que cumple. No olvidemos que el manifiesto es por naturaleza una forma discursiva de exaltaci6n propagandistica. El manifiesto no solo difunde ideas, sino busca proselitos.

El objetivo de este tercer manifiesto, visto asi, resulta claro: afirmar y difundir las conquistas del estridentismo entre el p6blico del norte del pa6s, ajeno a cuanto ocurria en la Ciudad de Mexico, lugar donde se centralizaba la actividad cultural nacional. En pocas palabras, este tercer manifiesto es m6s estrat6gico que propositivo.

Algo similar ocurre con el manifiesto no. 4. Publicado en Ciudad Victoria, Tamaulipas en 1926 como parte de las declaraciones suscritas a proposito del III Congreso Nacional de Estudiantes, este documento no presenta novedades, sino que da cuenta de la madurez misma del movimiento al pronunciarse por un

proyecto estetico no solo mas vasto, sino vinculado al proceso general de renovacion .

La estructura del texto no se modifica, el tono incendiario y los slogans iconoclastas de los anteriores manifiestos, aparecen en distintas versiones. Sin embargo, sorprende que por primera vez se afirma la existencia de un movimiento estetico revolucionario en Mexico, formado por la plana mayor del estridentismo y por los grandes nombres del muralismo pictorico.

*"El Grupo Estridentista del III Congreso Nacional de Estudiantes exige de la H. Asamblea un voto de simpatia y de adhesion al movimiento estetico revolucionario de Mexico.
Diego Rivera, Manuel Maples Arce, Jean Charlot, Jose Juan Tablada, Fermín Revueltas, German List Arzubide, Raycel Lopez, Arqueles Vela, Carlos Chavez, Ramon Alva, Salvador Gallardo, Manuel Rodríguez Lozano, Jose Clemente Orozco... etcetera, etcetera." (1928 [ME4])*

Ahora bien, algunos antecedentes parecen explicar la alianza que ya desde 1923 se estableció entre estridentistas y artistas plásticos. A pesar de que tanto Rivera, Siqueiros y Orozco contaban con el apoyo oficial de Vasconcelos, el impacto que causara la nueva pintura en el gusto del público y la crítica no fue del todo favorable (1923). De aquí que no resultara extraño que dos grupos estéticos igualmente subversivos y radicales, formasen

un frente comun.

Pero no solo eso. Es indudable que independientemente de los conflictos particulares de unos y otros, para todos era clara la necesidad de ir más allá de la defensa de posturas exclusivas, para configurar un proyecto de renovación del arte mexicano. Ambos luchaban por fundar un arte nuevo, aun cuando vanguardia, modernidad, revolución, tuvieran para cada uno significados tan diversos.

Es decir, hay una voluntad clara de vincular las tendencias estéticas predominantes, al movimiento general de renovación nacional, afirmar la existencia de un impulso revolucionario integral. Ya no importa tanto la forma, el como se manifieste la voluntad de cambio, en tanto se manifieste. Ya no se trata de defender posiciones aisladamente, de plantear el problema del arte mexicano en términos solo técnicos, sino de manifestarse por un proyecto mucho más ambicioso.

*"...afirmamos solemnemente que el ideal que nos vivifica no puede ser mesquino, ni aplastado, porque es en el fondo generoso, fecundo, integral. INTEGRAL. (...)
La juventud mexicana es una inquietud perpetua, un anhelo gigante de renovación: renovación social, política, estética. ... RENOVACION CONSTRUCTIVA." (200 [MS-1])*

Renovación que por otro lado, comulga con el espíritu de

epoca internacional.

"La realizacion armonica y conjunta de la reactiva ideologia de esta epoca convulsiva para un futuro inmediato en el pais, constituiria necesariamente un factor ciclope para el desenvolvimiento de la nueva civilizacion humana" (201 [HE4])

Como vemos, las posturas iniciales escasamente se modifican, pero sucede que en el momento en que el movimiento se intenta vincular a un proyecto menos exclusivo que la mera actualizacion del lenguaje poetico, adquiere solidez, que si bien puede o no reflejarse en la obra concreta de sus integrantes, se puede apreciar en el fundamento ideologico de sus principios y sus aspiraciones intelectuales.

Cuando aparece el manifiesto estridentista no. 4, el movimiento habia ya alcanzado un punto notable de madurez. Para 1926 el grupo estaba ya participando en una importante labor de difusion cultural en *Estridentopolis*. Este es un tiempo rico en realizaciones que sin embargo no debia y no iba a prolongarse demasiado tiempo.

Habia sin duda la conciencia de que la modernidad era apertura, transgresion, internacionalismo, pero sobre todo, cambio constante, transformacion, la novedad de lo efimero.

CAPITULO IV

CONCLUSIONES

ESTRIDENTISMO MEXICANO Y MODERNISMO BRASILEÑO

Dos proyectos de vanguardia

A lo largo del presente trabajo hemos hecho una revisión del corpus ideológico que atraviesa dos movimientos de arte vanguardista latinoamericano que pueden considerarse paradigmáticos. Llega pues, el momento de establecer a manera de conclusión algunas relaciones de concordancia y divergencia para tener una valoración final más rica de ambos movimientos.

Repasaremos nuevamente cada uno de los aspectos aquí analizados: los antecedentes de ambos movimientos y el contexto en el que se desarrollaron, los manifiestos considerados primero como formas discursivas, luego como contenidos ideológicos en donde aparecen tanto la visión de las culturas mexicana y brasileña de la ideología vanguardista, como su postura muy particular frente al debate nacionalismo/cosmopolitismo.

1. Modernismo y Estridentismo: sus antecedentes:

Lo primero que habría que decir es que Estridentismo y Modernismo surgen en sus respectivos países como respuesta a una necesidad intelectual y estética de cambio. 1922 significa en México en Brasil un año de ruptura: ruptura con las formas, los valores, la sensibilidad rígida, academizada de toda una generación de artistas e intelectuales empeñados en perpetuar un espíritu de creación en el que era evidente la inadecuación entre la dicción del discurso de las artes y las necesidades expresivas de una nueva sociedad.

En el caso brasileño esta nueva sociedad había surgido de la bonanza económica que había modificado las relaciones de poder, de las oleadas de inmigrantes que hicieron de las ciudades brasileñas centros de cultura cosmopolita donde el debate fundamental era la actualización de su identidad en términos modernos. En nuestro país, la Revolución Mexicana tras desterrar el estado *positivamente* dictatorial de Díaz, recién estrenaba en 1922 un nuevo modelo de organización política que al intentar adecuarse a nuevos esquemas de relación social y económica, iba también en busca de su verdadero rostro.

De este modo, tanto en México como en Brasil, la ideología *avant-garde* fue el catalizador que permitió estructurar un proyecto estético esencialmente progresista, transgresor que pudiera -primero- romper con la inercia intelectual y segundo,

acceder a un nuevo espíritu de potesis, fundado en la apertura, la experimentación, y la comunión con la sensibilidad moderna.

Ahora bien, hay algunos elementos que separan a ambos movimientos. Primero, hay que considerar que la generación modernista tuvo una formación vanguardista mucho más sólida, más intensa desde el momento en que la mayor parte de los modernistas brasileños conocen la vanguardia en sus fuentes; viven en Europa, conviven con los fundadores del arte moderno y se asimilan ellos mismos como protagonistas de la gran transformación del arte.

La formación vanguardista de Maples Arce, List Arzubide, Arqueles Vela y el resto del grupo, es mucho más limitada. Se reduce a un conocimiento indirecto de las nuevas tendencias, a través de revistas, traducciones y algunas cuantas publicaciones en lengua original.

Segundo, hay que considerar además que en el caso de México, la Revolución canceló de muchas formas de posibilidad de que surgiera una generación vanguardista desde el momento en que la vida artística y cultural del país se desarrolló durante aproximadamente 12 años con grandes dificultades. Era difícil que antes de 1922, en medio de una cruenta guerra civil, pudiera cuajar una generación de artistas asimilados a la nueva sensibilidad, dispuestos a hacer una labor de iconoclastia.

En este sentido, la relativa estabilidad política y sobre

todo, la bonanza económica en medio de un ambiente rico en intercambios culturales, favoreció que desde años antes de la realización de la Semana de 1922, el grupo modernista se conformara con mayor solidez.

2. Modernismo y Estridentismo: los manifiestos

Para modernistas y estridentistas, el uso de una forma discursiva como el manifiesto responde -primero- a una voluntad de afirmar su vinculación estética a la vanguardia internacional y de fundar la modernidad artística en México y Brasil; y desde luego, también responde a las necesidades exclusivamente propagandísticas de ambos movimientos.

Los cuatro manifiestos estridentistas son muy homogéneos entre sí; su estructura formal tiene todos los elementos de un manifiesto vanguardista clásico: audaces disposiciones tipográficas, un lenguaje claro, directo y violento en ocasiones, abundante en neologismos, con una notoria economía de recursos.

Se trata de textos muy compactos, donde sin embargo, no siempre aparece la misma voluntad de experimentación textual que si se da en la obra estrictamente poética del estridentismo.

Probablemente ello se deba a una simple razon de estrategia: respetar las convenciones textuales en lo posible para favorecer la difusion de las nuevas ideas; esto es, en favor del proselitismo.

En este sentido existe una diferencia notable con respecto a los manifiestos del Modernismo, en donde se puede facilmente apreciar el transito de un mero nivel discursivo, al nivel meta-linguistico. En los manifiestos modernistas, el texto progresivamente potencia su funcion discursiva cuando la forma textual ejecuta el contenido. De este modo, la estructura del texto sustenta la ideologia que contiene, deja de ser solamente el vehiculo de difusion: texto e ideologia se hacen asi equivalentes.

A nivel textual, el primer manifiesto del Modernismo, el manifiesto KLAXON es el mas semejante en su concepcion a los del Estridentismo. Pero a medida que el movimiento modernista va tomando definicion, algunos de los elementos que estaban presentes en KLAXON se radicalizan: la audacia en la disposicion tipografica, la economia de recursos, la parodia, la estructura textual compacta, simplificada en sus elementos minimos. De este modo, se da paso a una dccion mucho mas solida, de concepcion esteticamente mas moderna.

3. Modernismo y Estridentismo frente a la vanguardia internacional.

Nuestra siguiente consideración se va a referir a la visión de ambos movimientos frente a la vanguardia internacional. En esencia y a pesar de que el grupo estridentista no tuvo una formación vanguardista directa, los textos claves que marcaron la evolución de unos y otros son los mismos; los mismos movimientos, las mismas tendencias. Cuatro, básicamente son los conceptos presentes en el *corpus* ideológico de Modernismo y Estridentismo, heredados de la vanguardia internacional:

** Anti-tradicionalismo: oposición de lo nuevo y lo viejo, culto a las formas exteriores de la modernidad (la máquina, la velocidad, el nuevo paisaje urbano), que proviene en su mayor porción del futurismo italiano.

** Iconoclastia y desmitificación: ruptura con los valores éticos y estéticos decadentes de la *belle-epoque*, anti-solemnidad, parodia de las imágenes arquetípicas del pasado, recuperación de la vida cotidiana como vínculo conciliador entre arte y vida, que viene directamente del Dada francés.

** Cosmopolitismo: apertura, dialogo con el mundo, superación de posturas nacionalistas a ultranza en favor de una comunidad estetica universal, la modernidad entendida como ubicuidad, estetica de lo simultaneo , que proviene en buena medida también del Dada frances,

** Estetica deformante: anti-mimesis, formas rigurosamente intelectualizadas, simultaneismo, ruptura con la perspectiva tradicional en artes plásticas y poesia, que proviene basicamente del cubismo frances.

Este sera en ambos casos. el punto de partida. Sin embargo, hay que repetir que tanto para modernistas como para estridentistas. debe prevalecer una solida voluntad critica. Asimilar la ideologia vanguardista, si. Pero a traves de una actitud intelectual de cuestionamiento.

Ahora bien, como se dijo en su oportunidad, hay un elemento importante de diferencia que separa a Modernismo y Estridentismo de la vanguardia internacional: tanto en Mexico como en Brasil el humor se asume al programa *avant-garde* como un arma critica, como una fuerza poderosa de subversión, pero desde una intencion festiva. Modernismo y Estridentismo son movimientos de ruptura, de

iconoclastia, pero sobre todo de juego celebratorio: son la fiesta de la libertad. Este animo ludico, festivo, no podria estar más separado del humor nihilista que caracteriza las posturas más radicales de la vanguardia internacional.

4. Modernismo y Estridentismo: el debate de lo nacional

Por último vamos a considerar los puntos de semejanza y divergencia en lo que se refiere al debate nacionalismo versus cosmopolitismo.

Dos son los elementos que sustentan la primera propuesta sobre el nacionalismo en ambos casos:

Primero, para modernistas y estridentistas, la voluntad de apertura y el sentido cosmopolita que sostiene el espíritu moderno, hacen que tanto en México como en Brasil se genere un impulso de participación con la nueva ideología y la nueva sensibilidad estética, de tal modo que el cosmopolitismo será -de momento- la única forma posible de nacionalismo para unos y otros.

Segundo: en ambos casos, este nacionalismo que comienza al otro lado de las fronteras, se sustenta en una firme posición de crítica y cambio radical, aun cuando no haya todavía un proyecto ideológico sólido.

En el caso del Estridentismo, este nacionalismo de puertas abiertas va a sufrir un viraje ideológico importante en el momento en que entra en contacto con los círculos artísticos más progresistas del país: los artistas plásticos encabezados por el grupo muralista o los músicos de vanguardia, entre otros.

En este diálogo se pone de manifiesto una inquietud compartida por armar un proyecto estético auténticamente revolucionario que fundara un nuevo lenguaje para las artes, capaz de actualizar la sensibilidad y los valores estéticos del arte mexicano, a las necesidades expresivas de la nueva sociedad surgida de la Revolución.

Esta inquietud en algunos casos fue asumida bajo la óptica de un compromiso estético-político de izquierda, como el de Diego Rivera y Siqueiros. Pero en el caso del grupo estridentista, se tomó una postura mucho más moderada.

Los estridentistas parecían sobre todo, reconocer la existencia de un espíritu revolucionario que se había manifestado primero en la forma de un movimiento político y social, y que se seguía manifestando ahora bajo la forma de una necesidad urgente de renovación de los valores éticos y estéticos de la cultura y el arte mexicanos, a partir de las conquistas de la modernidad. Ruptura, cambio, diálogo con el mundo, dar paso al México del futuro, tal es la forma que asume el segundo nacionalismo

estridentista. Esta postura, sin embargo, no planteaba ideológicamente una reflexión crítica real que conciliara nacionalismo y cosmopolitismo. Para los estridentistas, el debate prioritario siempre fue ser o no modernos antes que ser o no nacionales.

Ahora bien, en el caso del Modernismo de aquella posición inicial de un nacionalismo cosmopolita, se pasó a una reflexión crítica e imaginativa que los llevó primero, a la transición *Pau-Brasil*: poesía y arte de exportación, reinterpretación de los valores originales de la cultura brasileña en términos modernos, entendiendo esta modernidad como un proceso riguroso de crítica y creación por encima de posiciones políticas o intelectuales dogmáticas. La poesía *Pau-Brasil*, el arte *Pau-Brasil* no cuenta, no demuestra, no denuncia ni afirma nada: celebra. Arte festivo, de reconocimiento y celebración que se ofrece al mundo del arte como un producto nuevo, original, de exportación.

Sin embargo, a esta transición iba a seguir una última propuesta, mucho más radical, mucho más crítica e imaginativa: la antropofagia. La antropofagia acuñada por Oswald de Andrade es probablemente el único caso de una propuesta estética e intelectual que genuinamente resuelva la tensión nacionalismo/cosmopolitismo presente en el arte latinoamericano.

La antropofagia parte del surrealismo en el momento en que toma de este la recuperacion de lo irracional como valor clave de la nueva sensibilidad del arte . Pero Oswald no mira a Brasil con los ojos de Breton .

Para Oswald el surrealismo es un pretexto para hacer una investigacion rigurosa pero imaginativa de los valores primitivos de Brasil, no para validar al buen salvaje, sino para reconstruir integralmente el perfil de lo brasileño. Reconstruir integralmente el perfil de lo brasileño significa aceptar la totalidad de los rostros en que lo brasileño se manifiesta, reivindicar sus valores eticos y esteticos no para oponerlos a lo no-brasileño, sino para *deglutirlos* en una sintesis cultural.

Comerse al enemigo para asimilar su experiencia cultural e integrarla a la propia. La antropofagia, de este modo, plantea un nacionalismo que nunca termina de definirse, que nunca es absoluto; un nacionalismo cambiante, en transformacion, multiple y eclectico.

Ahora bien, hay un punto de contacto importante entre Modernismo y Estridentismo , de donde tambien se infiere una distancia entre ambos y la vanguardia internacional: la cuestion de la historia.

Tanto en modernistas como en estridentistas, hay un rechazo sistematico a la historia oficial, a la historia impuesta desde el

poder, que levanta estatuas, funda mitos y articula una retorica para legitimar su autoridad.

Tanto modernistas como estridentistas oponen a esta versión monolítica de la historia y al nacionalismo rígido y estrecho que de ella se desprende, una nueva historia y un nuevo nacionalismo cifrados primero, en la desmitificación y segundo, en un acercamiento a la cotidianeidad. Historia, sí, pero construida libremente a partir de la visión del individuo. Nacionalismo, sí, pero fundado ideológicamente en los valores de lo cotidiano.

5. Modernismo y Estridentismo: dos proyectos de vanguardia.

Después de haber presentado en este trabajo la semblanza y el análisis de la ideología que sustenta a ambos movimientos, probablemente aun habría una pregunta por resolver: ¿Por que el Estridentismo no tuvo la misma repercusión en la cultura mexicana que el Modernismo en Brasil?

Muchas razones pueden esgrimirse para responder a esta pregunta. Si nos remitimos a la situación histórica en que ambos movimientos se dan, resulta claro como hemos visto que en Modernismo brasileño estuvo desde sus inicios apoyado por una burguesía progresista, de avanzada que además estaba en franca

bonanza económica, mientras que México en 1922 recién salía de una cruenta guerra civil, y la riqueza del país prácticamente tenía que ser vuelta a crear bajo nuevas formas de relación entre los distintos grupos de poder. Es decir, no había un grupo social en condiciones de apoyar el lanzamiento de un programa estético de ruptura tan radical.

Por otro lado, como ya también hemos dicho, la cultura mexicana está fundada a partir del binomio *tradicionalidad*. El arte de vanguardia mexicana concentra sus esfuerzos en reivindicar una serie de valores éticos y estéticos esencialmente tradicionales, en establecer de inmediato un vínculo entre tradición y revolución, para en esa medida recuperar su conciencia de identidad frente a sí mismo y frente a la historia. Esta peculiaridad hizo en su momento difícil el surgimiento de un vanguardismo ortodoxo de grandes vuelos, pero no impidió la génesis de un arte de vanguardia, según hemos visto.

Sin embargo, en su valoración final, hay que considerar otros aspectos.

Es muy claro que se trata de movimientos que parten de un impulso de ruptura radical con los valores y la sensibilidad de una época, y que a medida que van tomando definición y solidez ideológica, se plantean a sí mismos la necesidad de fundar un proyecto cultural mucho más vasto que actualice la actividad

artística e intelectual de sus respectivos países y la integre en términos modernos, competitivos, al mundo. El México y el Brasil de la década de los veinte busca sobre todo la oportunidad de afirmar su independencia intelectual, busca entrar en la historia con toda la riqueza de su cultura, por largo tiempo menospreciada, o vista con indiferencia.

Pero no solo eso; modernistas y estridentistas buscan garantizar para las nuevas generaciones de artistas e intelectuales, la permanencia de un espíritu de libertad para la creación; libertad crítica, búsqueda rigurosa de nuevas formas, de nuevas maneras de interpretar la realidad particular de cada individuo y cada país.

Por encima de sus logros reales, este impulso de auténtica *potests*, es su verdadera herencia no solo para México y Brasil, sino para toda América Latina.

INDICE DE NOTAS

CAPITULO I

INTRODUCCION

- (1) Remito a la lectura de LE GOFF, Jacques, *Los intelectuales en la Edad Media*, donde hay referencias muy claras a los orígenes del problema de la modernidad. pags. 29-90 y 47-48
- (2) PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*, Seix-Barral, Mexico, 1981, pag. 20.
- (3) Idem. pags 41-55
- (4) POGGIOLI, Renato, *The theory of avant-garde*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981. pag. 4
- (5) VAN GOOËN, citado por MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1981.
- (6) POGGIOLI, R. op. cit.
- (7) Idem. pags 17-25
- (8) Idem. pags. 27-30
- (9) Idem pags. 30-40
- (10) BAUDELAIRE, C. citado por POGGIOLI, R. op. cit pag. 32
- (11) Idem. pags 65-68
- (12) Idem. pag 137
- (13) MOHOLY-NAGY, Lázlo., "¿ismo o Arte?", en GONZALEZ, A., op. cit. pag. 33d
- (14) SCHLEMMER, Oscar. "Manifiesto de la primera exposición de la Bau-Haus" en GONZALEZ, A. op. cit. pags. 32d-327
- (15) Idem. pag. 32d

CAPITULO I I

MODERNISMO BRASILEÑO

- (16) BOSI, A. *Historia Concisa de la literatura Brasileira*. Tierra Firme, F. C. E., Mexico, 1982. PAG. 320.
- (17) ANDRADE Mario de. [El movimiento modernista]. en *Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela, 1978. PAG 181.
- (18) Remito a la lectura del libro *Vanguardia europea e Modernismo brasileiro*, donde Gilberto Mendonça Teles hace una selección de los manifiestos perifericos de la vanguardia modernista de São Paulo. MENDONÇA Teles Gilberto. *Vanguardia europea e Modernismo brasileiro*, Ed. vozex.
- (19) AVILA, Afonso. [Do Barroco ao Modernismo] en *O Modernismo*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1975. pag. 29
- (20) BOSI, Alfredo, Op. Cit. PAG. 320.
- (21) Remito a la lectura de BRITO, da Silva Mario. *Historia do Modernismo Brasileiro*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978, donde el autor hace una cuidadosa revisión de todos los antecedentes sociales y culturales del movimiento modernista brasileiro.
- (22) DA SILVA BRITO, M. op. cit PAG 25.
- (23) IOESIAS, Fco. [Explora-se a oposição entre civis e militares com êxito. O importante e o surgimento de um grupo de patentes médias no Exército -o Tenentismo- que agrupa jovens oficiais com padrões superiores aos velhos chefes, pelo estudo com vinda da missão francesa. Tem reparo tecnico e mais entendimento da realidade: jugam-se com tarefas regeneradora, com algo de mesianico, que apreende o país com um todo. E algo de novo que surge, a denunciar os erros da politica. O grupo não e pacifico e parte para a luta. O primeiro momento e a revolta do Forte de Copacabana, em julho de 22. Surge no cenário uma ferça que vai pesar muito e dar outros rumos a politica. Da encerrar a primeira fase. Um "Modernismo: uma revirificação da inteligencia nacional" en *O modernismo*, ed. Perspectiva, São Paulo, 1973.
- (24) Bosi, A. op. cit. pag 204
- (25) ANDRADE, Mario de. Op. Cit. PAG 197.
- (26) Remito a la lectura de *Mestres do Passado*, donde Mario de Andrade hace una recapitulación paródica en forma de "contantes" de los poetas parnasianos mas importantes en la tradición brasileira, para demostrar la necesidad de un cambio en las formas de creación del arte brasileiro. Obra incluida en BRITO, da Silva Mario, op. cit. , pags 254-309.
- (27) Bosi, A. op. cit. pags 247-248
- (28) DA SILVA BRITO, M. Op. Cit. PAG 20
- (29) Idem, PAG 22

- (30) Idem. PAGS 22-23
- (31) Remito a la lectura del ensayo "Paranoia o Mixtificación" de Monteiro Lobato, en AMARAL, A. op. cit., pags. 177-180
- (32) ANDRADE, MARIO DE. citado por Mario Da Silva Brito, op. cit. pag 164
- (33) Remito a la lectura del Manifiesto de Triannon, en BRITO, da Silva M., op. cit. pags. 170-191
- (34) En Mexico se conoce la obra de Graça Aranha. Hay noticia de varios ensayos suyos traducidos al español e incluidos como colaboraciones especiales en algunas de las revistas vanguardistas más importantes de la Cd. de Mexico, como "Mexico Nuevo" en cuyo consejo editorial militaban los futuros Contemporáneos entre 1920 y 1923.
- (35) DI CAVALCANTI, sobre la Semana de Arte Moderno en AMARAL, A. op. cit. pag 21.
- (36) CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Ed. Nacional., São-Paulo, PAG 192.
- (37) BERGMAN, Pär, citado por SCHWARTZ, Jorge en *Vanguardia e Cosmopolitismo*, ed. Perspectiva, 1983, pag. 4
- (38) VALERY, Paul, citado por SCHWARTZ, Jorge, op. cit. pag. 1
- (39) [MK] ver apendice
- (40) Idem.
- (41) Idem.
- (42) Idem.
- (43) Idem.
- (44) Idem.
- (45) Idem.
- (46) Idem.
- (47) Idem.
- (48) Idem.
- (49) Idem.
- (50) Idem.
- (51) SCHWARTZ, J. op. cit. pag 8
- (52) CAMPOS Haroldo de. *Ruptura dos generos na literatura Latinoamericana* Ed. Perspectiva, São-Paulo, 1977, pag 36
- (53) REVERDY, P. citado por RAYMOND, Marcel., en *De Baudelaire al Surrealismo*. Lengua y Estudios Literarios, F.C.E. Mexico, 1983. PAG. 236
- (54) [MFB] ver apendice
- (55) Idem
- (56) Idem
- (57) Idem.
- (58) Idem.
- (59) Idem.
- (60) Idem.
- (61) Idem.
- (62) Idem.

- (63) Idem.
 (64) Idem.
 (65) Idem.
 (66) Idem.
 (67) Idem.
 (68) Idem.
 (69) Idem.
 (70) Idem.
 (71) Idem.
 (72) Idem.
 (73) Idem.
 (74) Idem.
 (75) Idem.
 (76) Idem.
 (77) ANDRADE, M en AMARAL, Aracy, op. cit. pag. 191
 (78) CANDIDO, Antonio. Op. Cit.
 (79) RAYMOND, Marcel. Op. Cit. PAG 233
 (80) Idem, pags. 248-249
 (81) *HA!* ver apendice
 (82) Idem.
 (83) Idem.
 (84) Idem.
 (85) Idem.
 (86) Idem.
 (87) Idem.
 (88) Idem.
 (89) Idem.
 (90) Idem.
 (91) Idem
 (92) Idem
 (93) Idem
 (94) Idem
 (95) Idem
 (96) Idem.
 (97) NUNES, Benedicto, *Oswald Canibal*, ed. Perspectiva, São Paulo, 1979, pags. 7-38
 (98) Remito a la lectura del "Manifiesto Canibal Dada" de Francis Picabia en GONZALEZ, Angel, *Escritos de arte de vanguardia*, ed. Turner, Madrid, 1979, pag 214.
 (99) Remito a la lectura de "Civilización" de Georges Ribemond-Dessaignes en GONZALEZ, A., op.cit. pag. 214.
 (100) ver apendice,
 (101) Idem.
 (102) Idem.
 (103) Idem.
 (104) Idem
 (105) Idem.
 (106) Idem.
 (107) Idem.
 (108) Idem.
 (109) Idem.
 (110) Idem.
 (111) Idem

CAPITULO I I I

ESTRIDENTISMO MEXICANO

- 112) BLANQUEL, E. "El Perifoneo" en *Historia mínima de México*, Colmex, México, 1981, pag. 129.
- 113) KRAUZE, E. *Perifoneo Diag. miscelánea de la autoridad*, Biografía del Poder, Cof. Tezonitla, FCE, México, 1987, pag. 115-125.
- 114) Remite a la lectura del libro *Diego de Montemayor*, donde Olivier Debrosse hace una reconstrucción crítica de los años de formación parisina de Diego Rivera, DEBROISE, O. *Diego de Montemayor*, Lecturas Mexicanas no. 83, FCE, México, 1985.
- 115) Remite a la lectura del libro *Se llamada Vasconcelos*, donde José Joaquín Blanco hace una reconstrucción crítica de la vida y el pensamiento de José Vasconcelos, BLANCO, J. J. *Se llamada Vasconcelos*, Vida y Pensamiento de México, FCE, México, 1983.
- 116) LOPEZ VELARDE, Ramon. *Décao*, Biblioteca Americana, FCE, México, 1979, pag. 155.
- 117) SCHNEIDER, Luis María, *El Estridentismo, una literatura de la Sotología*, Ediciones de Bellas Artes, México, 19
- 118) Idem pag. 35
- 119) Idem
- 120) Idem
- 121) LIST ARZUBIDE, G. *El movimiento estridentista*, Lecturas Mexicanas no. 76 (2a. serie), FCE, México, 1987, pag. 16 y 17.
- 122) Entrevista realizada a German List Arzubide en mayo de 1989.
- 123) Entrevista realizada a German List Arzubide en mayo de 1989.
- 124) SCHNEIDER, L. M. op.cit. pag. 73
- 125) Remite a la lectura de este manifiesto fundamental para la historia del arte moderno mexicano: *Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Plásticos, pintores, y escultores* en TIBOL, Raquel, *Historia General del arte en México*, Hermes, 1964, pag. 147-148.
- 126) SCHNEIDER, L. M. op.cit. pag. 85-88
- 127) REYES, Alfonso "Revista de Revistas" 18 de mayo de 1924, citado por Luis María Schneider, op.cit. pag. 87.
- 128) El Teatro del Maratelo se crea en 1924 por un grupo de jóvenes inquietos entre los que figuraron Luis Kyn Tantiya, Carlos González y Eze. Domínguez, inspirado en el espectáculo del Teatro ruso de la *Chaque Soucis*, de Nukla Bstheff. Se trataba de un intento experimental de combinar en un mismo espectáculo, un diálogo entre las artes Remite a la lectura de dos documentos poco conocidos sobre el Teatro del Maratelo que aparecen en SCHNEIDER, L. M. op.cit. pag. 220-227, notas 20 y 21.
- 129) SCHNEIDER, L. M., op.cit. Pag. 123
- 130) VARIOS, *Estridentismo y Arte Mexicano*, UNAM, México, 1986.

pág. 194

(131) SCHNEIDER L. M. op. cit. pag 133

(132) SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos*, Iruy, FCE, Mexico, 1966, pag. 133

(133) SCHNEIDER, op. cit. págs 197-200

(134) TABLADA, Jose Juan "Los futuristas en Paris", en *Órbita*, I. III, UNAM, Mexico, 1968, pag 247

(135) SCHNEIDER, L.M. op. cit. pag. 16

(136) Idem pag 60

(137) [ACT] ver apendice

(138) Idem. pag

(139) Idem pag

(140) BASCH, Victor. "La Estética Nueva y la Ciencia del Arte" en ESPINOZA, Elis. *L'Esprit Nouveau*, UNAM, Mexico, 1968, pag. 138

(141) Idem

(142) [ACT] ver apendice

(143) Idem. pag

(144) DERMEE, Paul, "Poemas Lirismo + Arte", en ESPINOZA E. op. cit. pag. 154

(145) Idem pag. 156

(146) La *Section d'Or*, inaugurada en octubre de 1912 es probablemente la primera exposición donde se reconoce de manera formal el surgimiento de la escuela cubista. Se presentaron en la Galerie de la Boétie obras de Gleizes, Metzinger, Picabia, Lhote, La Fresnaye, Leger, Marcoussis y Gris entre otros. Durante la exhibición se leyeron textos de Pierre Reverdy, Maurice Raynal, Max Jacob a propósito de la muestra. Sin duda uno de los escritos más importantes es la reseña crítica sobre la historia del cubismo hecha por Apollinaire. Remite directamente al texto de Apollinaire que se reproduce en una de las obras clásicas sobre el cubismo: FRY, Edward, *Suétom*, Thames & Hudson, London, 1978.

(147) [ACT] ver apendice

(148) Idem

(149) Idem

(150) Idem

(151) Idem

(152) Idem

(153) Idem

(154) Idem.

(155) Idem.

(156) Idem

(157) Idem

(158) Idem

(159) Idem

(160) Idem

(161) Idem

(162) MARINETTI F. T. "Manifiesto Fundador del Futurismo" en

TISDALL C. & POZZOLLA, A. *Futurism*, Oxford University Press,
Thames & Hudson, London, 1978, pag. 6

(103) [ACT] ver apendice

(104) Idem.

(105) Idem.

(106) Idem.

(107) Idem.

(108) Idem.

(109) Remite a la lectura del artículo "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano" donde Abelardo Villegas habla más ampliamente sobre el tema, en *Nacionalismo y Arte Mexicano*, op. cit. pags. 387-408.

(170) [ACT] ver apendice

(171) Idem.

(172) Idem.

(174) Idem.

(175) Idem.

(176) [ME2] ver apendice

(177) Idem.

(178) Idem.

(179) Idem.

(180) Idem.

(181) Idem.

(182) Idem.

(183) Idem.

(184) Idem.

(185) Idem.

(186) "Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores" en TIBOL, Raquel, op. cit.

(187) [ME2] ver apendice

(188) Idem.

(189) Idem.

(190) Idem.

(191) Idem.

(192) Idem.

(193) Idem.

(194) Idem.

(195) Idem.

(196) Idem.

(197) [ME3] ver apendice

(198) [ME4] ver apendice

(199) ACEVEDO, Esther. *Las generaciones que nacieron a ser revolucionarias en Nacionalismo y Arte Moderno*, op. cit.

(200) [ME4] ver apendice pag

(201) Idem pag.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- 1.- AMARAL, Aracy (compilador) *Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1978.
- 2.- AVILA, Affonso (compilador) *O Modernismo*, Ed. Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1975
- 3.- BAYON, Damian (compilador) *América Latina en sus artes. Siglo XXI/UNESCO*, Mexico, 1974.
- 4.- BLANCO, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos. Vida y Pensamiento de México*, FCE, México, 1983.
- 5.- BOSI, Alfredo. *Historia Concisa de la Literatura Brasileña*, Tierra Firme, FCE, México, 1982.
- 6.- BRETON, André. *Manifestos del Surrealismo*. Guadarrama, Barcelona, España, 1985.
- 7.- BRITO, Mario da Silva. *Historia do Modernismo brasileiro. Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Brasil, 1978.
- 8.- CAMPOS, Haroldo de. *Eruptura dos generos na literatura Latinoamericana*. Ed. Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1977.
- 9.- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Ed. Nacional, São Paulo, Brasil.
- 10.- DEBROISE, Olivier. *Diego de Montparnasse*, Lecturas Mexicanas, no. 83. FCE, México, 1985.
- 11.- ESPINOSA, Elia, *L'Esprit Nouveau*, UNAM, México, 1986.
- 12.- FRAY, Edward. *Cubism*. Thames and Hudson, Cologne, 1978.
- 13.- GONZALEZ, Angel. *Escritos de arte de vanguardia*. ed. Turner, Madrid, 1979.
- 14.- KRAUZE, Enrique. *Biografía del Poder*. Tezontle, FCE, México 1987.
- 15.- *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*. Siglo XXI, México, 1985.
- 16.- LE GOFF, Jacques. *Los intelectuales en la Edad Media*, Gedisa, Barcelona, 1987.
- 17.- LIST, Arzubide, German. *El movimiento estridentista*, Lecturas Mexicanas no. 70 (2a. serie), México, 1987.
- 18.- MENDÇA TELES, Gilberto. *Vanguardia europea e Modernismo brasileiro*, Ed. Vozes, Brasil.
- 19.- MICHEL, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX* Alianza Forma, Madrid, 1981.
- 20.- MORENO FERNANDEZ, Cesar. *América Latina en su literatura, siglo XXI/ UNESCO*, Mexico, 1972.
- 21.- NUNES, Benedito. *Oswald Guinbal*, ed. Perspectiva, São Paulo 1979.
- 22.- FAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Seix-Barral, México, 1985
- 23.- *México en la obra de Octavio Paz: los privile-*

- gios de la vista III*, Tomo B, FCE, Mexico, 1989.
- 24.- POGGIOLI, Renato. *The theory of avant-garde*. The Belknap Press of Harvard University, Massachusetts, 1981.
 - 25.- PRAMFOLINI, R. Ida. *El surrealismo y el arte fantástico en México*, UNAM, Mexico, 1983.
 - 26.- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*, Estudios Literarios, FCE, Mexico, 1983.
 - 27.- RIVERA, Diego. *Textos de Arte*, UNAM, Mexico, 1966.
 - 28.- SCHNEIDER, Luis Mario. *El Estridentismo, una literatura de la estrategia*, Ediciones de Bellas Artes, Mexico.
 - 29.- *El Estridentismo: México, 1921-1927*, UNAM, Mexico, 1985.
 - 30.- TABLADA, José Juan. *Obras*, t. III, UNAM, Mexico, 1988.
 - 31.- TIBOL, Raquel. *Historia General del arte en México*, Hermes 1964.
 - 32.- TISDALL C. & BOZZOLLA, A. *Futurism*, Oxford University Press London, 1978.
 - 33.- TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*, t. I, II y III, Guadarrama, Madrid, 1971.
 - 34.- VARIOS, *Historia mínima de México*, Colegio de México, Mexico, 1981.
 - 35.- VARIOS, *Nacionalismo y arte mexicano*, UNAM, Mexico, 1986.
 - 36.- WALDBERG, Patrick. *Surrealism*, Oxford University Press, London, 1978.
 - 37.- ZEA, Leopoldo. *América Latina en sus ideas, Siglo XXI/UNESCO México*, 1986.

A F E N D I C E

MANIFESTOS MÓDEPNISTAS

MANIFESTO KLAXON (1922)

KLAXON

Significação

A lucta començou de verdade em principios de 1921 pelas columnas do *Jornal do Commercio* e do *Correio Paulistano*. Primeiro resultado: *Semana de Arte Moderna* - especie de Conselho Internacional de Versalnes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como elle: nem desastre, nem triumpho. Como elle: deu fructos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Fregaram-se ideias inadmissíveis. E preciso reflectir. E preciso esclarecer. E preciso construir. D'ahi KLAXON.

E KLAXON não se queixará jamais de ser incomprehendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para comprehender KLAXON.

ESTHETICA

KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preoccupará de ser novo, mas de ser actual. Essa é a grande lei da novidade.

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da patria, KLAXON morra e seus membros brasileiros morram.

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lyrico, productor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para deante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era uma obra prima. Devia ser conservado. Caiu. Reconstruill-o foi uma erronia sentimental e dispendiosa- o que berra deante das necessidades contemporaneas.

KLAXON sabe que o laboratorio existe. Por isso quer dar leis scientificas a arte; leis sobretudo baseadas nos progressos da psychologia experimental. Abaixo os preconceitos artisticos! Liberdade! Mas liberdade embriidade pela observação.

KLAXON sabe que o cinematographo existe. Ferola White é preferivel a Sarah Bernhardt. Sarah é tragedia, romantismo sentimental e technico. Ferola é raciocinio, instrucção, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt=seculo 19. Ferola White=seculo 20. A cinematographia é a criação artistica mais

representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará ineditos maus de bons escriptores já mortos.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxista.

Cartaz

KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polymorfo, omnipresente, inquieto, comico, irritante, contraditorio, invejado, insultado, feliz.

KLAXON procura: achará. Bate: a porta se abrirá. Klaxon não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruir. Antes aproveitará o terreno para solidos, hygienicos, altivos edificios de cimento armado.

KLAXON tem uma alma collectiva que se caracteriza pelo impeto constructivo. Mas cada engenheiro se utilizará dos materiais que lhe convierem. Isto significa que os escriptores de KLAXON responderão apenas pelas ideias que assignarem.

Problema

Seculo 19- Romantismo. Torre de Marfim. Symbolismo. Em seguida o fogo de artificio internacional de 1914. Ha perto de 100 annos que a humanidade esta fazendo manha. A revolta é justissima. Queremos construir a alegria. A propria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, rheumatizados por uma tradição de lagrimas artisticas, decidimo-nos. Operação cirurgica. Extirpação das glandulas lacrimaes. Era dos 6 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construcção. Era de KLAXON.

A Redacção

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL (1924)

A poesia existe nos fatos. Os casebres de acafração e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino são fatos estéticos.

O Carnaval no fidejo acontecimento religioso da raça Pau-brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Barbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O mineiro. A conzinna. O vatapa o ouro e a dança.

*** **

Toda a historia bandeirante e a historia comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Convente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegambia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de Jaquei. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

*** **

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. Fals de dores anônimas, de doutores anônimos. O imperio foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação. A poesia anda oculta nos cipos maliciosos de sabedoria. Nas ilenas de saudade universitaria.

*** **

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como porrechas sopradas. Rebentaram.

A volta a especialização. Filsofos fazendo filosofia, criticos, critica, donas de casa tratando de cozinna.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

*** **

Tinha navido a inversão de tudo, a invasão de tudo : o teatro de tesse e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris.

Agil o teatro. Ritmo do saltimbando. Agil e ilogico. Agil o romance nascido da invenção. Agil a poesia. A Poesia Pau-brasil. Agil e cãndida. Como uma criança.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menos cuidado vos fará partir na direção oposta ao vosso destino

*** **

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juristas, perdidos como chineses na genealogia das ideias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

*** **

Não na luta na terra de vocações acadêmicas. Há as fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. É a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

*** **

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituiu-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lá mesmo não prestava. A interpretação do dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabeço grande, da casca e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A Flayela. E a ironia estava composta para Flayela. Stravinski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos-- já havia o poeta parnasiano.

*** **

Ora a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cezanne a Mallarmé, Rodin e Debussy até agora; 2) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral.

Poesia Pau-Brasil.

*** **

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio
O acabamento de carroçerie
A invenção
Uma nova perspectiva
Uma nova escala.

*** **

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia
Fau-Brasil.

*** **

O trabalho contra o detalhe naturalista- pela síntese; contra
a morbidez romântica- pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento
técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.

*** **

Uma nova perspectiva

A outra, a de Paolo Uccello, criou o naturalismo de apogeu/
Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes não diminuíam. Era uma
lei de aparença. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual
e naturalista por uma perspectiva de- outra ordem: sentimental,
intelectual, orônica, ingenua

*** **

Uma nova escala

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras
nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras
maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da
aviação. Postes. Gasômetros. Nêalis. Laboratórios e oficinas
técnicas. Vozes e tiques de rios e ondas e fulgurações. Estrelas
familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da
surpresa física em arte.

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A
peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de ideias uma
mistura. O quadro histórico, uma agerração. A escultura eloquente,
um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.

Um quadro são linhas e cores. A estatuaría são volumes sob a
luz.

A poesia Fau-Brasil é uma sala de jantar dominiquera, com
passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito
magro compeço uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal.
No jornal anda todo o presente. Nenhuma fórmula para a contemporânea
expressão do mundo. Ver com olhos livres.

*** **

Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça
credula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo

depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nene que o bicho vem pegar" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas electricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

*** **

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia intima. O sabão. A hospitalidade um pouco sensual, emorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

*** **

O trabalho da geração futurista foi ciclopico. Acertar o relógio imperio da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

*** **

O estado de inocencia substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espirito.

*** **

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão academica.

*** **

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lirica. O melhor de nossa demonstração moderna.

*** **

Apenas brasileiros de nossa época. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Fraticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscencias livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimologica. Sem ontologia.

*** **

Barbaros credulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A conzinna, o minerio e a dança. A vegetação. Pau-Brasil

OSWALD DE ANDRADE

Correio da manhã, 14 de março de 1924

MANIFESTO ANTROPÓFAGO (1928)

So a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Unica lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismo, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy or not tupy that is the question

Contra todas as catequises. E contra a mãe dos Gracos.

So me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catolicos suspeitosos postos em drama. Frevo acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informara.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No pais da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramaticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca scubemos o que era urbano, suburbano, fronteira e continental. Frequentos no mapa-mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma ritmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levi Bruni estudar.

Queremos a revolução Caraiba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem.

Shem nos a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade do ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as profecias.

**** *

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Os *Philosophen* *avant l'heure*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao romantismo, à Revolução Bolchevique, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnicismo de Keynesing. Caminhamos.

**** *

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

**** *

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

**** *

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

**** *

So podemos atender ao mundo circular.

**** *

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

**** *

Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

**** *

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

**** *

O instinto Caraíba

**** *

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do kosmos ao axioma kosmos parte do eu. Subsistência . Conhecimento. Antropofagia.

**** *

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

**** *

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido do Senador do Império. Fingido de Pitt. Ou figurando nas coevas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

**** *

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notia

Notia Imara

Ipeju

**** *

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o misterio e a morte com o auxilio de algumas formas gramaticais.

**** *

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galil Matias. Comi-o.

**** *

So não há determinismo, onde há misterio. Mas que temos nos com isso?

**** *

Contra as historias do homem, que comçam no Cabo Finisterre. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

**** *

A fixação do progresso por meio de catilagos e aparelhos de televisão. So a maquinaria. E os transfusores de sangue.

**** *

Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravelas.

**** *

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropofago. O visconde de Cairu: - É a mentira muitas vezes repetida.

**** *

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma

civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

**** ****

Se Deus é a consciência do Universo Incruido, Guaraci é mãe dos viventes. Jaci é mãe dos vegetais.

**** ****

Não tivemos especulação, mas tínhamos adivinação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planitário.

**** ****

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios, e o tédio especulativo.

**** ****

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

**** ****

O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a pro-curiosa (sic)

**** ****

E preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

**** ****

O objetivo criado reage como os Ankos de Queda. Depois Moises divaga. Que temos nos com isso?

**** ****

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

**** ****

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz.

**** ****

A Alegria é a prova dos nove

**** ****

No matriarcado de Pindorama

**** ****

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

**** ****

Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, quemam

gente nas praças publicas. Suprimamos as idéias e as outras. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

**** *

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

**** *

A alegria e a prova dos nove.

**** *

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura-ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor quotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Fara transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna etéreo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao avitamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Feste dos chamados povos cultos e cristianizados, e contra ela que estamos agindo. Antropofagos.

**** *

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Itacema - o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

**** *

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: -meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rape de Maria da Fonte.

**** *

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE

Em Piratininga
Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.
Revista de Antropofagia, no. 1, maio de 1929

MANIFIESTOS ESTRIDENTISTAS

ACTUAL (1922)

Numero 1

HOJA DE VANGUARDIA

CONFIRMADO ESTRIDENTISTA DE MANUEL MAPLES ARCE

Iluminaciones subversivas de Renee Dunan, F. J. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat Papasseit, etcetera y algunas cristalizaciones marginales.

E MUERA EL CURA HIDALGO
X ABAJO SAN RAFAEL-SAN
I LAZARO.....
T ESQUINA.....
O SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS

En nombre de la vanguardia actualista de Memorias, sinceramente horripilada de todas las placas estartales y rotulos consagrados de sistema cartulario, por veinte siglos de entrafustivo en farmacias y droguerías subvencionadas por la ley, me contrazo en el vertice eclactante de mi inconstituible categoria presentista, equilateralmente convencido y eminentemente revolucionario, mientras que todo el mundo que esta fuera del eje, se contempla esféricamente atonito con las manos torcidas, imperativa y categoricamente afirma, sin mas excepciones a los "players" diametralmente explosivos en incendios fonográficos y gritos acorralados, que mi estridentismo desahuciente y acorralado para defenderme de las pedradas literales de los ultimos platicos intelectivos: Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lazaro, Esquina. Se prohíbe fijar anuncios.

I. Mi locura no está en los presupuestos. La verdad, no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. La vida es solo un metodo sin puertas que se llueve a intervalos. De aqui que insista en la literatura insuperable en que se prestigian los telefonos y diálogos perfumados que se hilvanan al desgair por nilos conductores. La verdad estetica, es tan solo un estado de emoción incohercible desenrollado en un plano extrabasal de equivalencia poetica, florece en sus relaciones y coordinaciones, las que solo se manifiestan en un sector interno, mas emocionante y mas definitivo que una realidad desmantelada, como puede verse en fragmentos de una de mis anticipaciones poemeticas novilatitudinales: 'Esas cosas Electricas...' (Cosmopolis, Num 34). Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear y no copiar. 'Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada y no en la realidad aparente'. En ese instante

asistimos al espectáculo de nosotros mismos. Todo debe ser superación y equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos cielos actualistas, pues pienso con Epstein, que no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes y comportarnos en el tono como ella.

II. Toda técnica de arte, está destinada a llevar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son innóviles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales, única y elemental finalidad estética, es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones restacueras de la crítica oficial, cortar le corriente y desruicar los swicns. Una pecnera reumática se ha carbonizado, pero no por esto he de abandonar el juego. ¿Quién sigue? Ahora el cubiliete está en Cloriano Max-Jacob y es sensacionalísimo por lo que respecta a aquel periodista circunspecto, mientras biáise Cendrars, que siempre está en el plano de superación, sin perder el equilibrio, intencionalmente equivocado, ignora si aquello que tiene sobre los ojos es un cielo estrellado o una gota de agua al microscopio.

III. Un autómóvil en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia. A esta eclatante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucini, Suzzi, Cavacchioli, etcetera, vustabongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir, y mi amor atusivísimo por la literatura de los avisos económicos. Cuanta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillierismos pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitales de changarro gratis a las señoritas, declamatoriamente inferidos ante el auditorio disuntivo de niñas rox-troteantes y espasmódicas y burgueses temerosos por sus concubinas y sus cajas de caudales, como valientemente afirma mi hermano espiritual Guillermo de Torre, en su manifiesto yocista leído en la primera explosión ultraca de Parisiana, y esto sin perorar todas esas poematizaciones fetic, entusiastamente aplaudidas en charlotadas literarias, en que solo se justifica el reflejo cartonario de algunos literaturicados "specimen".

IV. Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gimnicsa rectamente entendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con nuneantes chimeneas de rojo y negro, anclados noroscópicamente -Kuiz Huidobro- junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades paipitantes, las

bluzas (sic) azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo, tan fuertemente intuida por Emilio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolas Zeauduin, y tan ampliamente dignificada y comprendida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los tranvías, han sido redimidos del dictorio de prosaicos, en que prestigiosamente los había valorizado la burguesía ventruda con hijas casaderas por tantos años de retararismo sucesivo e intransigencia melancólica, de archivos cronológicos.

V. Chopin a la silla eléctrica! He aquí una afirmación higienista y detersoria, ya los tuturistas anti-selenográficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraístas españoles transcriben, por voz de Rafael Cansinos Assens, la liquidación de las hojas secas reciamente agitada en periódicos y hojas subversivas. Como ellos, es de urgencia telegráfica emplear un método radicalista y eficiente. Chopin a la silla eléctrica! (M.N.A. trade mark) es una preparación maravillosa; en veinte y cuatro horas extermino todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Agítese bien antes de usarse. Insisto. Perpetuemos nuestro crimen en el melancolismo trasnochado de los "Nocturnos" y proclamemos, sincrónicamente, la aristocracia de la gasolina. El humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas.

VI. Los provincianos planchan en la cartera los boletos del tranvía reminiscente. ¿En dónde está el hotel Iturbide? Todos los periódicos dispepticos se indigestan con estereotipias de María Conesa, intermitentemente desde la carátula, y hasta hay alguien que se atreva integralmente asombrado sobre la alarma arquitectónica del Teatro Nacional, pero no ha habido nadie aun susceptible de emociones liminares al margen de aquel sitio de automoviles, remendado de carteles estupendos y retulos geometricos. Fintas planas, azules, amarillas, rojas. En medio vaso de gasolina, nos hemos tragado literalmente la avenida Juárez, 80 caballos. Me ladeo mentalmente en la prolongación de una elipse imprevista olvidando la estatua de Carlos IV. Accesorios de automoviles, retracciones Haynes, llantas, acumuladores y dinamos, chasis, neumáticos, klaxons, bujías, lubricantes, gasolina. Estoy equivocado. Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarrillos del buen tono, S. A., etcetera, etcetera. Un ladrillo perpendicular ha naufragado en aquellos andamios esquemáticos. Todo tiembla. Se amplian mis sensaciones. La penultima fachada se me viene encima.

VII. Ya nada de creacionismo, dadaismo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcetera, etcetera, de "ismos" más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, -sincretismo- sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisísmicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino tendencias insistentemente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, illumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma múltiple y poligónica.

VIII. El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico. Todo el mundo trata por un sistema de esqueleta reglamentaria, fijar sus ideas presentando un sólo aspecto de la emoción, que es originaria y tridimensionalmente esférica, con pretextos sinceristas de claridad y sencillez primarias dominantes, olvidando que en cualquier momento panorámico esta se manifiesta, no nada más por terminos elementales y conscientes, sino también por una fuerte proyección binaria de movimientos interiores, torpemente sensible al medio externo, pero en cambio, prodigiosamente reactiva a las propulsiones roto-translatorias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llama la sección de Oro. He aquí que exista una más amplia interpretación en las emociones personales electrolizadas en el positivo de los nuevos procedimientos técnicos, porque estos cristalizan un aspecto unánime y totalista de la vida. Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes. (II. Profond aujourd'hui. Lendrans. Cosmopolis. Num. 33) En un mismo lienzo, diórganicamente, se fijan y se superponen coincidiendo rigurosamente en el vertice del instante introspectivo.

IX. ¿La sinceridad? ¿Quién ha inquerido? Un momento, señores, que hay cambio de carbones. Todos los ojos se han anegado de aluminio y aquella señorita distraída, se pasea superficialmente sobre los anuncios laterales. He aquí una gráfica demostrativa. En la sala doméstica se hacen los diálogos intermitentes y una amiga resuelta en el teclado. La crisantema eléctrica se despeta en nieves mercuriales. Pero no es esto todo. Los vecinos intensan gasolina. En el periódico amarillista hay tonterías ministeriales.

Mis dedos abstraídos se diluyen en el humo. Y ahora, yo pregunto ¿quién es más sincero? ¿los que no toleramos extrañas influencias y nos depuramos y cristalizamos en el filtro cinestésico de nuestra emoción personalísima o todos esos "poderes" ideoclorotícamente diéneristas, que solo tratan de congraciarse con la masa amorfa de un público insuficiente, dictatorial y retardario de cretinos oficiosos, académicos totofobicos y esquirolés traficantes y plenarios?

X. Cosmopoliticemonos. Ya no es posible tenerse en capitulos convencionales de arte nacional. Las noticias de expenden por telegrafo; sobre los rasca-cielos, esos maravillosos rasca-cielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico. Piso cuarenta y ocho. Uno, dos, tres, cuatro, etcétera. Hemos llegado. Y sobre las paralelas del gimnasio al aire libre, las locomotoras se atragantan de kilómetros. Vapores que humean hacia la ausencia. Todo se acerca y se distancia en el momento conmovido. El medio se transforma y su influencia lo modifica todo. De las aproximaciones culturales y genéticas, tienden a borrarse los perfiles y los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva eminente y rigurosa, mientras florece al sol de los meridianos actuales, la unidad psicológica del siglo. Las únicas fronteras posibles en arte, son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista.

XI. Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No integrar valores, sino crearlos totalmente, y así mismo, destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista (post-impresionismo) y desinencias luministas (divisionismo, vibracionismo, puntillismo, etcétera) hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado, (descripción, anécdota, perspectiva). Suprimir en pintura, toda sugestión mental y postizo literaturismo, tan aplaudido por nuestra crítica bura. Fijar delimitaciones, no en el paralelo interpretativo de Lessing, sino en un plano de superación y equivalencia. Un arte nuevo, como afirma Heverdy, requiere una sintaxis nueva; de aquí siendo positiva la aserción de Braque: el pintor piensa en colores, deduzco la necesidad de una nueva sintaxis colorística.

XII. Nada de retrospectión. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vertice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el "yo"

superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre. Hagamos actualismo. Ya Walter Bonrad Arensberg, lo exalto en una estridencia afirmativa ala asegurar que sus poemas solo vivirian seis horas; y amemos nuestro siglo insuperado. ¿Que el publico no tiene recursos intelectuales para penetrar el prodigio de nuestra formidable estetica dinamica? Muy bien. Que se quede en la porteria o que se resigne al "vaudeville". Nuestro egoismo es ya superlativo; nuestra conviccion. inquebrantable.

XIII. Me complace en participar a mi numerosa clientela fonografica de estolistas npotenciales, criticos desrrados y biliosos, roidos por todas las liagas lacerantes de la vieja literatura agonizante y apestada, academicos retardarios y especificamente obtusos, nescientes consuetudinarios y toda clase de anadroides exotericos, prodigiosamente logrados en nuestro clima intelectual rigorista y apestado, con que seguramente se preparan mis cielos perspectivas, que son de todo punto inutiles sus coleras mezquinas y sus oravucnadas zarzuelas y ridiculas, pues en mi integral conviccion radicalista y extremosa, en mi aislamiento inedito y en mi gloriosa intransigencia, solo encontraran el hermetismo electricante de mi risa negatoria y subversista. ¿Que relacion espiritual, que afinidad ideologica, puede existir entre aquel Sr. que se ha vestido de frac para lavar los platos y la musica de Erik Satie? Con este vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripcion de losrotulos dados, que estan hechos de nada, para combatir la "nada oficial de libros, exposiciones y teatro". Es sintesis una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada.

XIV Exito a todos los poetas, pintores y escultores jovenes de Mexico, a los que aun no han sido mareados por el oro prebendario de los sinecurismos gubernistas, a los que aun no se han corrompido con los mezquinos elogios de la critica oficial y con los aplausos de un publico soez y concubiscente, a todos los que no han ido a lamer los platos en los restines culinarios de Enrique González Martínez, para nacer arte (!) con el estilicidio de sus menstruaciones intelectuales, a todos los grandes sinceros, a los que no se han descompuesto en las etiorescencias lamentables y metificas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulqueria y rescoldos de tritanga, a todos esos, los exito en nombre de la vanguardia actualista de Mexico, para que vengn a batirse a nuestro lado en las luciferas filas de la "decouvert", en donde, creo con Lasso de la Vega: "estamos lejos del espiritu de la bestia. Como Zaratustra, nos hemos librado de la pesadez, nos hemos sacudido los prejuicios. Nuestra gran risa es una gran risa. Y aqui estamos escribiendo las nuevas tablas". Para terminar pido

la cabeza de los ruseñores escolásticos que hicieron de la poesía un simple cancaneo repsoniano, subido a los barrotes de una silla; desplumaron después del aguacero en los corrales edilicios del domingo burguesista. La lógica es un error y el derecno de integridad una broma monstruosa me interrumpa la intelscectidida Renee Dunan. Salvat- Fapasseit, al caer de un columpio ha leído este anuncio en la pantalla, que sigue fuera del eje, se contempla estericamente atcnito, con las manos retorcidas, yo, gloriosamente aislado, me ilumino en la maravillosa incandescencia de mis nervios electricos.

Directorio de Vanguardia

Rafael Caninos Assens. Ramon Gomez de la Serna. Rafael Lasso de la Vega. Guillermo de Torre. Jorge Luis Borges. Cieotilde Luis. Vicente Ruiz Huidobro. Gerardo Diego. Eugenio Montes. Pedro Garfias. Lucia Sanchez Saornil. J. Rivas Fanedas. Ernesto Lopez Farra. Juan Larrea. Joaquin de la Escosura. Jose de Ciria y Escalante. Cesar A. Comet. Iasc del Vando Villar. Adriano del Valle. Juan Las. Mauricio Bacarisse. Rogelio buendia. Vicente Risco. Pedro Rada. Antonio Espina. Adolfo Salazar. Miguel Romero Martinez. Ciriquiain Gaitero. Antonio M. Lubero. Joaquin Edwards. Pedro Iglesias. Joaquin de Arco. Leon Felipe. Elisodoro Fuche. Prieto Romero. Correa Calderon. Francisco Vighi. Hugo Mayo. Batolome Galindez. Juan Ramon Jimenez. Ramon del Valle Inclan. Jose Ortega y Gasset. Alfonso Reyes. Jose Juan Labiada. Diego M. Rivera. D. Alfaro Siqueiros. Mario de Zayas. Jose D. Frias. Fermin Revueltas. Silvestre Revueltas. F. Echeverria. Atl. J. Torres Garcia. Rafael J. Barradas. J. Salvat. Fapasseit. Jose Maria Yenoy. Jean Epstein. Jean Ricnard Bloch. Pierre Brune. Marie Blanchard. Corneau. Farrey. Fournier. Riou. Mme. Ghy Lohem. Marie Laurencin. Dunozer Segonzac. Honneger. Georges Auric. Dzenfant. Alberto Gleizes. Pierre Reverdy. Juan Gris. Nicolas Beauduin. William Speth. Jean Faulhan. Guillermo Apollinaire. Cyprien. Max. Jacob. Jorge Braque. Survyage. Coris. Irist Izara. Francisco Ficabia. Jorge Ribemont Dessaigne. Rene Dunan. Archipenko. Soupouit. Breton. Paul Elouard. Marcel Duchamp. Frankel. Sernen. Erik Satie. Elie Faure. Pablo Picasso. Walter Enrad Arensberg. Celine Arnould. Walter Fach. Bruce. Morgan Roussel. Marc Chagall. Herr Baader. Max Ernst. Christian Schaad. Lipchitz. Ortiz de Zarate. Correia de Araujo. Jacobsen. Schkold. Adam Fischer. Mme. Fischer. Feer Kroogn. Alf Koltsen. Jeuneiet. Fiet Mondrian. Torstenson. Mme. Ailla Ostrom Geline. Saito. Weber. Wuster. Kokodika. Kandinsky. Steremberg (Com. de B.A. de Moscou) Mme. Lunacharsky. Erhenbourg. Ialine. Konchalowsky. Machkoff. Mme. EksterWile Monate. Marewna. Larionow. Gondiarowa. Belova. Sontine. Daibier. Doesburg. Raynal. Zahn. Derain. Walterowia Zur=Hueklien.

Jean Cocteau. Pierre Albert Birot. Metsinger. Jean Charlot.
Maurice Reynal. Pieux. F. I. Marinetti. G. P. Lucinni. Paolo
Buzzi. A. Falazzeschi. Enrique Cavacchioli. Libero Altomare .
Luciano Folgore . E. Cardile. G. Carrieri. E. Mansella Fontini.
Auro d'Alba. Mario Betuda. Armando Mazza . M. Boccioni. C.D.
Carra. G. Severini. Ballila Fratella. Cangiullo. Corra. Mariano.
bocconi. Fessy. Setimelli. Carli. Ocse. Linati. Tita Rosa. Saint
Point. Devoire. Martini. Moretti. Pirandello. Tozzi. Evola.
Ardengo. Sarcinio. Tovoiato. Daubler. Doesburg. Broglio. Utrillo.
Fabri. Vatrignat. Liege. Norah Borges. Savory. Gimmi. Van Gogh.
Grunewald. Derain. Cauconnet. Boussinouti. Marquet. Gernez.
Fobeen. Delaunay. Kulk. Schwitters. Hevniche. Klem. Zirner. Gino.
Galli. Bottai. Ciocatto. George Bellow. Giorgio de Chirico.
Modigliani. Cantarelli. Scicci. Carena. etcetera.

MANIFIESTO ESTRIDENTISTA

Numero 2

Irreverentes, afirmales, convencidos, exitamos a la juventud intelectual del Estado de Puebla, a los no contaminados de reaccionarismo letárgico, a los no identificados con el sentir medio colectivo del publico unisistemático y antropomorfo para que vengan a engrosar las filas triunfales del estridentismo y AFIRMEMOS:

Primero: Un profundo desden hacia la ranciología ideológica de algunos valores funcionales, encendidos pugnazmente en un odio canibal para todas las inquietudes y todos los deseos renovadores que conmueven la hora insurreccional de nuestra vida mecanística.

Segundo: La posibilidad de un arte nuevo, juvenil entusiasta y palpitante, estructuralizado no-dimENSIONALMENTE, superponiendo nuestra recia inquietud espiritual, al esfuerzo regresivo de los manicomios coordinados, con reglamentos policíacos, importaciones parisienses de reclamo y pianos de maubrio en el crepúsculo.

Tercero: La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos. Vivir emocionalmente. Palpitir con la helice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro.

Cuarto: La justificación de una necesidad espiritual contemporánea. Que la poesía sea poesía de verdad, no babosadas, como las que escribe gabrielito benchez guerrero, caramelo espiritual de chiquiliadas encomadas. Que la pintura sea también, pintura de verdad con una sólida concepción del volumen. La poesía, una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos por medio de imágenes equivalentistas orquestralmente sistematizadas. La pintura, explicación de un fenómeno estático, tridimensional, redactado en dos latitudes por planos colorísticos dominantes.

CASQUEMOS: Primero: En la estatua del Gral. Zaragoza, bravucón insolente de zarzuela, William Duncan del "film" interrevolucionista del imperio, encaramado sobre el pedestal de la ignorancia colectiva. Horror a los ídolos populares. Odio a los paneregistas sistemáticos. Es necesario defender nuestra juventud que han enfermado los mercolicos exegetísticos con nombramiento oficial de catedráticos.

Charles Chaplin es anguiar, representativo y democrático.

Segundo: En don Felipe Neri del Castillo, fonógrafo

interpretativo del histerismo primaveral tergiversado, que hace catrinas, pulque con cenizas de latines para embriagar a sus musas rezanderas, en don Manuel Rivadeneira y Palacio, momia presupuestiva de 20 reales diarios, en don Jose Miguel Sarmiento, recitador de oficio en toda clase de proxenetismos familiares en que la primavera y el "jazz band" se sangolotean en los espejos, y en algunos estanquilleros literarios, como don Delfino C. Moreno y don Enrique Gomez Haro.

Tercero: En nuestro compatriota Alfonso XIII, el Gaona de los tenderos usurarios, Ho Sam de los intelectuales de alpargata, salud de los enfermos, consuelo de los afligidos, rosa mística, vaso espiritual de eleccion, agente viajero de una camoteria de Santa Clara; la gran chschera!

PROCLAMANDO: Como unica verdad, la verdad estridentista. Defender el estridentismo es defender nuestra verquenza intelectual. A los que no esten con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacen de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Solo los eunucos no estaran con nosotros. Apegaremos el sol de un sombreroazo. FELIZ AÑO NUEVO

VIVA EL MOLE DE GUAJOLOTE !

Puebla, Enero 10. de 1923.

Manuel Maples Arce, German List Arzubide, Salvador Gallardo, M.N. Lira, Mendoza, Salazar, Molina, siquen doscientas firmas.

MANIFIESTO ESTRIDENTISTA (1925)

Numero 3

A horcajadas de este corcel encabritado de la Bufo, filon de oro para el gambusinismo de Lopez Velarde, lancemos este grito 13 estridente y subversivo.

¡MUERA LA REACCION INTELCTUAL Y MOMIFICADA!

Ahora que la revolucion social ha llegado a todas las conciencias, es necesario proclamar como verdad primordial la verdad estridentista: "Defender al estridentismo es defender nuestra verguenza intelectual".

Hay que rebelarse contra el mandato de los muertos

Solo los espíritus academicos siguen confeccionando sus OLLAS FODRIDAS con materiales manidos.

El cliché es la soja de las ideas

Todo arte, para serlo de verdad, debe recoger la grafica emocional del momento presente. De aqui que exaltemos el tematismo sugerente de las maquinas. No hay que olvidar. UN AUTOMOVIL EN CARRETERA ES MAS BELLO QUE LA VICTORIA DE SANDRACIA y ante la gloriosa cruz de un aeroplano, los pegasos tienen que descender vergonzantes a los pesebres burocráticos.

La vida multanime y paroxista de las Urbes, las explosiones obreriles que reflejan los espejos de los dias inventidos no se compaginan con los ciaros de luna. ¡Chopin a la silla electrica! Ante todo hay que delinear el campo de las especulaciones esteticas. QUE LA PINTURA SEA EXPLICACION DE UN FENOMENO TRIDIMENSIONAL REDACTADO EN DOS LATITUDES POR PLANOS COLORISTICOS DOMINANTES.

La poesia, poesia de verdad, sin descripciones, anécdotas ni perspectivas, esto es poesia pura, sucesion de imagenes equivalentes, orquestralmente sistematizadas que sugieran fenomenos ideológicos de estados emotivos.

Nada de retrospeccion, nada de tuturismo. Todo el mundo alli: quieto, iluminado maravillosamente en el vertice estupendo del minuto presente.

En pleno reinado de la Internacional en cursi levantar las muralloas chinas del nacionalismo rastacuero, pero con elementos autoctonos, fecundados en su propio ambiente, hay que CREAR un arte puro que tienda siempre a un plano de superacion y abstraccionismo.

Juan Gall, al expresar el jugo del mundo con sus Cinco Continentes manifiesta como rasgos predominantes de postguerra, la Energia y la Bondad y apostrofa a los jovenes poetas del mundo para que las cantes y añade (Y nada de sentimentalismos, evitar la ruinidad de todas las trivialidades. Descubrir la vida cotidiana y regeneradora) (he aqui vuestra tarea)

Jovenes del mundo: he aqui vuestra divisa

Zacatecas a 12 de julio de 1925.

Salvador Gallardo. Guillermo Rubio, Adolfo Avila Sanchez, Aldeguido Martinez.

Los evangelios del estridentismo en los que fue inspirado este manifiesto son:

ACTUAL NUMERO 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce.

Manifiesto Estridentista Foesia, Enero 10. de 1923, firmado por Manuel Maples Arce, Germin List Arzubide, Salvador Gallardo.

El Estridentismo. La teoria Abstraccionista de "Arqueles Vela" Irradiador Numero 2. Mexico. Octubre de 1923.

Hoy revista de vanguardia provector de nueva estetica muy pronto aparecera, busqueda.

MANIFIESTO (1926)

Numero 4

EL GOBERNADOR OBSEQUIARA \$ 1000.00 A CADA DELEGADO
LEA USTED...

4 NOS HEMOS LEVANTADO EN ARMAS CONTRA EL AGUACHIRLISMO LITERARIO
EN MEXICO.

CHUBASCO ESTRIDENTISTA
{Chopin a la Silla Electrica}

El Grupo Estridentista del III Congreso Nacional de Estudiantes exige de la H. Asamblea un voto de simpatía y de adhesión al movimiento estético revolucionario de México.

Diego María Rivera, Manuel Maples Arce, Jean Charlot, José Juan Tablada, Fermín Revueltas, German List Arzubide, Rafael López, Arquéies Vela, Carlos Chávez Ramírez, Ramón Alva, Salvador Gallardo, Rodríguez Lozano, José Clemente Orozco... etcétera, etcétera.

H. ASAMBLEA:

CONSEQUENTES con la tesis sustentada en la Declaración de principios de la Juventud que acaba de lanzar desde esta heroica el III Congreso Nacional de Estudiantes, afirmamos colosalmente el ideal que la vivifica no puede ser mezquino ni apiastado, porque es, en el fondo, generoso, fecundo, integral. INIEGRAL.

La juventud, que por definición es inquietud renovadora, jamás se ha detenido ante el círculo estrecho y angustioso de las ideas avaras y unidimensionales, proclamando gloriosamente la verdad de todos los ideales que conducen hacia la renovación absoluta.

La juventud mexicana es una inquietud perpetua, un anhelo gigante de renovación, renovación social, política, estética...
RENOVACION CONSTRUCTIVA

La realización armonica y conjunta de la recia ideología de esta época convulsiva para un futuro inmediato en el país, construirá necesariamente un factor ciclope para el desenvolvimiento de la nueva civilización humana.

Las anteriores consideraciones, que ampliaremos después verbalmente, nos mueven a pedir a la H. Asamblea con dispensa de tramites, el siguiente voto de simpatía:

"El III Congreso Nacional de Estudiantes, en nombre de la juventud estudiantil mexicana, hace presente su simpatía hacia el movimiento estético revolucionario de México y le envía por conducto del grupo estridentista del congreso, un saludo estimulante y cordial."

Protestamos lo necesario.

C. Victoria, lamps, enero 27 de 1926.

Miguel Aguillon Guzman, Delegado por la Escuela de Derecho, Jalapa, Ver. Audmoro Gutierrez, Delegado por la E. Preparatoria de Veracruz, Ver. Angel Carvajal, Delegado F. N. de Jurisprudencia. Alfredo Saucedo, Delegado de la E. Nacional de Maestros. José Zapata, Delegado por la Escuela de Leyes de Morelos. Antonio Helu, Delegado Fraternal. Distrito Federal.

Fabio Moreno Balan, Antonio Gonzalez Mora, J.M. de los Reyes, Virgilio Dominguez, Ernesto Cortina Gutierrez, Luis Sandi Meneses, Ovidio R. Ocampo, Delegados por el Distrito Federal. Gregorio Contreras, Fernando Ruiz, Alfonso Paz, Fabio Burquete, Delegados por el estado de Chiapas. J. Miguel Cevallos, Delegado por Colima. Ma. Martinez Rios, Luis Martinez Rios, Delegados por Guanajuato. S. Navarro Aceves, D. Flores G., Delegados por Jalisco. Antonio F. Reyes, Alberto D. Flores, Patricia Sanchez, Delegados por San Luis Potosi. S. Barron Tavares, Delegado por Leon. bto. Donato Miranda, Luis F. Bustamante, Alfredo Saucedo, Delegados Escuela Nacional de Maestros. Fortino Gonzalez Flores, A. Fico G., Delegados por Chihuahua. J.C. Trevino, Felix Segovia, Delegados por Nuevo Leon. J. Graham Gurria, Alfonso Laracena, Delegados por Tlaxasco. A. Ferera Castillo, Delegado por Campeche. Alfredo L. Briseño, Efraim Escamilla, Delegados por Hidalgo. Ernesto Carpi, Fernando Magro, Delegados por Oaxaca. Abelardo Valdez, M. Azequique, José Farias V., Delegados por Coahuila. José F. Romo, Delegado por Aguascalientes. Julio Ortiz A., Ramon Maldonado, Delegados por el Estado de Mexico. Bernabe Ballesteros, Ramon N. Garcia, Delegados por Queretaro. Carlos Castañeda Galvan, Delegado por Durango. Angelina Garza, M. Garza Leal, Gonzalo Mercado, A. Mancilla Gomez, Delegados por Tamaulipas. Gustavo Rovirosa, C. Escudero, Delegados por Puebla. Carlos Villalón Mercado, I. Mendoza Pardo, E. Arrequin, Delegados por Michoacan. Diquen mas firmas.

Para hacer esta sugerencion
nos hemos fundado en
IRRADIACION INAUDIBLE

Es probable que la superestandarizacion de los sistemas, sea para Ud. un ideal suprematista. Ud. es un hombre extraordinario. ¿Sabe usted? He aqui el sentido espectacular de una teoria novisima. Ud. es un subvernalista especifico. Pero Ud. no se entiende a si mismo: quizz es usted todavia un imbecil; Ud. tiene talento. Ahora se ha extraviado Ud. en los pasillos vacios de su imaginacion. Y Ud. tiene miedo de si mismo. Usted se equivoca la salida y no puede encontrarse. Detective. Fantasmas lo cita a Ud. para el Hotel Regia. Voronoff reclama glandulas de mono y el estrictentismo ha inventado la ternidad. Pero usted no entiende una

palabra.

todo esto que tanto le incomoda lo aprendimos de usted inversamente-equidistancia-ideología. ¿Comprende usted? Por sistemas contrarios, por conveniencia especulativa a explosiones al magnesio a etcetera, valores prestigiosos. Nos afirmamos novianquiamente irradiados a toda contratación equivalente raíz cuadrada de la evacuación de los laboratorios económicos menos el principio de Greham, andamiaje intrasubjetivo la raiaga internacional de los motores. Irradioscopia. La ciudad está llena de instalaciones de dinamos, de engranajes y cables. Y las fachadas parlantes gritan desatoradamente sus colores chilonos de una a otra acera. La cervecería Moctezuma y el Buen Tono. Refacciones Ford. Aspirina Bayer V.S. Langford Cinema U 1 p los adioses se hacen a la vela.

Usted está supremaravillado, pero nosotros ideológicamente, concluimos siempre en nuestro plano extraversal de equivalencia: síntesis expositiva de expresión, emotividad y sugerencia, relación y coordinación intrasubjetiva (teoría abstraccionista. Sistema fundamental) exposición fragmentaria, temática. Esquemática algebraica. Jazz Band, petróleo, Nueva York. La ciudad toda chisporrotea polarizada en las antenas radiotelefonas de una estación inverosímil.

(Irradiador. Revista de vanguardia. 1922)
