

25
Lej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DOS OPERACIONES TEXTUALES DE VANGUARDIA:
MANUEL MAPLES ARCE Y OSWALD DE ANDRADE



SET. 26 1990

T E S I S **SECRETARIA DE ASUNTOS ESCOLARES**
QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A
RODOLFO MATA SALDOVAL

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.

1990



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

Introducción	I
Contexto histórico literario: México	1
Las ideas estéticas del estridentismo	21
La expresión estridentista	50
Contexto histórico literario: Brasil	84
Las ideas estéticas en la obra oswaldiana	107
La expresión oswaldiana	130
Conclusiones	156
Bibliografía	174

INTRODUCCION

Los estudios de literatura comparada siempre han sido esclarecedores. Ya desde el momento en que se plantean "movimientos literarios" americanos como reflejo de los europeos o como independientes o renovadores respecto a ellos se reconoce la importancia de esta visión múltiple.

La literatura mexicana ha sido comparada frecuentemente con la europea y con la latinoamericana. Sin embargo los paralelos establecidos con la literatura brasileña son muy pocos. El caso es todavía más raro en lo que se refiere a literatura de vanguardia. Durante el desarrollo de esta tesis me encontré con un trabajo que gira alrededor del mismo tema: "Estridentismo mexicano y modernismo brasileño: vasos comunicantes" de Stefan Baciú, el cual aparece en la antología crítica *Estridentismo : memoria y valoración*. Sin embargo, parece no haber estudios de mayor aliento.

Por otra parte, en el ámbito particular de cada país, una desproporción caracteriza el panorama. En Brasil son muy numerosos los estudios que se han hecho sobre la vanguardia. La Semana de Arte Moderno, la cual se marca como inicio del modernismo brasileño (nombre que se le da a los movimientos de vanguardia brasileños), trascendió, evolucionó y condicionó, en forma definitiva, la producción posterior.

En México la situación ha sido diferente. Hablar de vanguardia es entrar en la vieja discusión valorativa o de nomenclatura en que se enfrentan el grupo contemporáneos con el grupo del movimiento estridentista. Es frecuente toparse con una actitud desdeñosa hacia el estridentismo en favor de los contemporáneos. También parece lugar común la disculpa del movimiento, la evasión de un análisis de fondo de la producción estridentista y el señalamiento de su efímera existencia y su poca fortuna.

Manuel Maples Arce, poeta creador del movimiento estridentista, estuvo relegado hasta hace relativamente poco tiempo. Se habló de él como de un futurista abortado y las

opiniones de muchos de sus contemporáneos lo calificaron de pedante, payaso y cosechador del escándalo. Ahora la situación ha cambiado y críticos como Octavio Paz y Rubén Bonifaz Nuño apuntan la necesidad de una justa apreciación de su obra. El rescate, en el que hay que reconocerle un lugar fundamental a Luis Mario Schneider, se encuentra ahora en proceso.

Oswald de Andrade, poeta brasileño creador de la poesía pau-brasil y del movimiento antropófago, fue una figura similar en Sao Paulo. Abogado, hijo de familia acomodada, viajó también a Europa y ahí tuvo contacto con las vanguardias artísticas. El trato que le dió la crítica conservadora también lo colocó en el papel de autor de obra fallida, promesa irrealizada y payaso temerario. Sin embargo, pasados los años, su figura ha tomado su lugar y cobrado cada vez mayor importancia. El grupo concretista lo considera su precursor y es gracias a los estudios de críticos tan brillantes como Haroldo de Campos, que la obra de Oswald de Andrade ha sido vista en su verdadera dimensión.

Una feliz coincidencia ha servido para unir a los dos autores de vanguardia en el tiempo: el año de 1922 presencié tanto la celebración de la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo como el lanzamiento del primer manifiesto estridentista en la ciudad de México. Sin embargo, no hubo contacto directo entre sus protagonistas y la suerte que corrieron ambos eventos inaugurales fue distinta.

El criterio que he elegido para seleccionar a los dos autores ha sido sencillo. En México, el único movimiento de vanguardia fue el estridentismo. Aunque hubo otros poetas, la figura central es Maples Arce. En el caso de Brasil, Oswald de Andrade es acompañado en el panorama de aquella época por la otra gran figura del modernismo: Mário de Andrade. Sin embargo, me he inclinado por Oswald dada la radicalidad de sus planteamientos. Ambas figuras, poetas y líderes cuya obra fue modelo a seguir, pueden considerarse así como representativas de momentos similares en la literatura brasileña y mexicana. De ahí que espere que del análisis detallado de sus obras y sus contextos se

puedan desprender conclusiones que se proyecten al ámbito más general de las literaturas de ambos países.

La metodología que se plantea para esta investigación es el análisis por separado de los textos de los dos autores mencionados y una confrontación final. Para ello se seguirá, en ambos casos, un mismo esquema: contexto histórico, ideas estéticas y recursos expresivos. Esto permitirá que, si bien la comparación tenga su centro en los textos, no por ello se vea limitada a concluir solamente en ellos. En cuanto a la concepción de la vanguardia, no se omitirán los paralelos con los movimientos europeos pero el esqueleto en sí será tomado de una teoría general de las vanguardias. Esto con el fin de suprimir hasta donde sea posible el problema de las "influencias" que se convierten en dependencias.

CONTEXTO HISTORICO LITERARIO

MEXICO

El periodo que comprende desde mediados de la segunda década de este siglo hasta finales de los años veintes fue para México, y para el mundo en general, una época cargada de cambios. Acontecimientos de gran importancia como la Revolución rusa y la Primera Guerra Mundial sirvieron de marco para las transformaciones violentas que sufriría México con la Revolución de 1910, la cual no parece terminar por completo sino hasta el gobierno del presidente Plutarco Elías Calles (1924-1928). Durante este lapso, lleno de levantamientos armados y de asesinatos políticos, se dará también la elaboración de una constitución (1917), se intentará restaurar la dictadura (1914), norteamérica intervendrá el país (1914), y se desatará una lucha armada por motivos religiosos (la Guerra Cristera 1927).

La respuesta cultural al conflicto revolucionario fue mucho menos dinámica. Sin embargo, con la caída de la dictadura, el ambiente cultural mexicano cambió lo suficiente como para favorecer la aparición de nuevas propuestas. El Ateneo de la Juventud —fundado en 1909 y disuelto por la violencia de la revolución y las persecuciones que se desencadenaron contra los miembros que aceptaron colaborar en el efímero régimen huertista (1914)— había hecho escuela. Su labor inició el abandono del porfiriato al negarse a "aceptar la idea de progreso 'indefinido, universal y necesario' del positivismo [prefiriendo alinearse] dentro del humanismo alemán del 'desinterés y la devoción de la cultura'".¹ De su trabajo se desprendió un gusto por el estudio y por el rigor crítico del intelectual y del escritor. Desarrollaron una revisión de los clásicos como medio para comprender la realidad de la cultura nacional y lograr su inscripción en el ámbito latinoamericano y en el universal. Su legado fue principalmente un entusiasmo por el cultivo de las humanidades bajo un clima de libertad y una insistencia en que "la educación [...] es la única

¹ Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, p. 34.

salvación de los pueblos",² punto, este último, que sería llevado a la práctica por Vasconcelos en su campaña de alfabetización que marcará toda una época.

La nómina del Ateneo es grande, pero para los fines de este trabajo es suficiente mencionar a los escritores Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, José Vasconcelos y al filósofo Antonio Caso.³ Son ellos quienes mejor representan al grupo y fue entre ellos en donde se dio la divergencia que se acentuará con la aparición de la Generación de 1915. La escisión a que me refiero la explica con claridad Guillermo Sheridan:

Por una parte —sigo en esto a Krauze en su magnífico libro— la 'imposible erudición' de Reyes y Henríquez Ureña, y por la otra, la 'exaltación mística' de Caso y Vasconcelos. Para los primeros (y para algunos de sus seguidores como Torri) nada era más importante que la pluma; los segundos comenzaban a pensar, al fin y al cabo inscritos en la realidad del país y no en el exilio, que había momentos en los que la pala o el fusil ganaban en relevancia. Para los primeros, más escépticos en materia política, el apoliticismo era garantía de dedicación a las humanidades que, a largo plazo, harían mucho más por la liberación del país que todas las asonadas juntas; para los segundos, sobre todo después del triunfo de la Convención, resultaba imposible someterse exclusivamente a los rigores del purismo filosófico y literario.⁴

La Generación de 1915, también conocida como "los Siete Sabios", nació de esta separación. Sus integrantes —Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Alfonso Caso, Antonio Castro Leal, Daniel Cosío Villegas, Narciso Bassols, Manuel Toussaint, Teófilo Olea y Leyva, Vásquez del Mercado, etcétera— tomaron clases con Antonio Caso en la Escuela de Altos Estudios y

² Pedro Henríquez Ureña, discurso citado por Guillermo Sheridan, *op.cit.*

³ Cf. Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*, p. 1392, en donde se puede encontrar una lista que dió Vasconcelos en una conferencia de 1916.

⁴ Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, p. 36 en donde remite al libro de Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la revolución mexicana*.

formaron una nueva sociedad, la Sociedad de Conferencias y Conciertos (1916) que vendría a sustituir a la Sociedad Hispánica (disuelta en 1914), órgano ateneísta que cumplía la misma tarea de difusión. Sin embargo, los temas tratados por los "Siete Sabios" no fueron temas literarios, como los que siguió cultivando Henríquez Ureña, sino temas orientados a lo social. La Generación de 1915 no se detuvo en el entusiasmo arielista de los ateneístas, sino que dio cuerpo a sus anhelos de integración nacional en la formación de instituciones que sobreviven hasta la fecha, tales como: el Fondo de Cultura Económica, la Confederación de Trabajadores de México (CTM), el Partido Acción Nacional (PAN), y otras más.

La labor crítica de estos dos grupos determinó que su campo de acción fuera principalmente la prosa. Los ánimos de renovación siguieron otros caminos en la poesía. De los ateneístas que mencionamos sólo Enrique González Martínez y Rafael López centraron su obra en la poesía. González Martínez le había "torcido el cuello al cisne" del modernismo en 1911 pero solamente en el aspecto esteticista. Su poesía, con un carácter reflexivo y panteísta buscaba la comunión silenciosa y contemplativa con las cosas, subrayaba el carácter simbolista del modernismo. Rafael López, por el contrario, proseguía en la línea parnasiana, la aplicaba a los temas patrióticos que estaban en boga en los juegos florales o a crear ambientaciones decadentes.⁵ Ninguno había podido superar el "santuario de la poesía" que había edificado el modernismo y al que no llegaban los impulsos materialistas y la sordidez de la vida. El lado crudo de la Revolución mexicana no era visible desde su interior. Mientras la prosa se acercaba a la realidad para entenderla y transformarla, la poesía se aislaba. La herencia del modernismo pesaba demasiado. Así, otros autores representaron "variantes" del modernismo a principios de los años veintes: Efrén Rebolledo, Alfredo R. Placencia y Francisco González de León. Rebolledo, parnasiano de origen, logró singularizarse por sus composiciones de amor sexual que rompieron con

⁵ Cf. José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo 1844-1921*, pp. 64-67 y 105.

el puritanismo de la época. Alfredo R. Placencia, párroco de aldeas pobres, mantuvo en su poesía un diálogo con Dios allanando el lenguaje modernista con el tono de conversación íntima. González de León, al igual que López Velarde, idealizó la provincia mexicana: la sencillez, la intimidad y la tranquilidad crean en su poesía un mundo en el que la monotonía reconforta.⁶

Sin embargo, también hubo quienes para entonces ya se habían abierto un camino muy diferente al trazado por el modernismo. Ramón López Velarde no sólo percibió el agotamiento de su lenguaje y verdaderamente se apropió y dispuso de él hasta individualizarlo, sino que, al mismo tiempo, supo dar la correcta expresión al nacionalismo buscado por los ateneístas. Su gran mérito, si acaso se puede hablar de un mérito sin opacar sus demás aportes, es crear una expresión en la que el mexicano, y más el de aquellos días, se reconoce. Tablada, espíritu siempre abierto a la novedad, atravesó el dominio modernista. Fue el primero en importar el decadentismo de Baudelaire y el primero en cultivar los poemas ideográficos, el simultaneísmo y los haikús. Pero, por encima de todo, estaba el prestigio que en aquella época tenían Enrique González Martínez y Amado Nervo. Gabriel Zaid hace un retrato de la condición de la poesía en aquellos años:

Los dioses del momento [vasconceliano] son Nervo y González Martínez. El tono principal es elegante y doliente. La hora, vespéral. Hay un desasimiento que no acaba de ser desasimiento, hay una cierta complacencia en la propia tristeza. Jardines tristes, pálido hechizo del mundo que atrae pero finalmente menos que la propia inclinación, que ese dulce declive hacia el jardín del alma. Jardines interiores, Senderos ocultos, Lámparas en agonía. Los títulos hablan por sí solos. Los autores son distintos, pero el protagonista es el mismo. Un personaje del cual pudiera hacerse este epitafio; hizo una religión de su melancolía y en su seno murió.⁷

Las obras corresponden a Amado Nervo, González Martínez y Luis G. Urbina, respectivamente, pero el que verdaderamente ocupó el

⁶ Cf. José Emilio Pacheco, *op. cit.*

⁷ Gabriel Zaid, *Leer poesía*, citado por Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 83.

puesto de "poeta máximo" fue González Martínez, pues Nervo se encontraba en Sudamérica muy enfermo, Tablada, al igual que Urbina, estaba exiliado por haber sido huertista y López Velarde era aún demasiado joven para ser reconocido y respetado.

Por otra parte, hay dos figuras que no quisiera omitir por la importancia que tienen para la literatura mexicana, pero que tienen un sitio muy singular en ella: no participan en lo que se podría llamar la "corriente poética de la época". Me refiero a Julio Torri y a Alfonso Reyes. Ya lo dice Octavio Paz: "el poeta Alfonso Reyes no tiene entre nosotros antecedentes ni continuadores directos. Es uno de los primeros que incorporan a la moderna lírica española el prosaísmo de la tradición inglesa —un prosaísmo que alterna la finura con la sabia ramplonería, el juego y la canción".⁸ La obra en prosa de Alfonso Reyes siempre ha estado presente en la valoración de su poesía. Ya desde entonces Xavier Villaurrutia le manda una carta en la que concluye que Alfonso Reyes poeta no logra sino hacer anhelar la vuelta del Reyes ensayista pues su clasicismo lo hace muy cerebral y, definitivamente, no un gran poeta.⁹ Aún ahora se sigue discutiendo alrededor de las relaciones entre su prosa y su poesía.¹⁰ Julio Torri es un caso semejante pero el vaivén de sus textos entre poesía y prosa se inclina más hacia ésta última. Hay un consenso más generalizado de que sus textos son prosas poéticas. En esos momentos Reyes se encontraba en el servicio diplomático y Julio Torri permanecía en México.

Otros poetas se suman al panorama de la época: Salvador Díaz Mirón, Luis G. Urbina y Amado Nervo. Tanto Díaz Mirón como Urbina fueron partidarios de Huerta y tuvieron que exiliarse a su caída. Díaz Mirón había dejado una huella memorable en el culto parnasiano por la forma. Urbina, también con antecedentes románticos, tuvo el tono crepuscular del posmodernismo gonzálezmartinista pero antes de que surgiera éste y más en relación con el

⁸ *Poesía en movimiento*, selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, p. 412.

⁹ Cf. Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 144.

¹⁰ Cf. José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, p. 135. y Gabriel Zaid, *Leer poesía*, p. 9.

ocaso del mundo porfirista que con el desgaste del estilo modernista. Por último, Amado Nervo después de ser la figura central del modernismo, adoptó un estilo de una sencillez y una profundidad filosófica fallida¹¹ que contrastó desfavorablemente con su obra anterior.

Queda entonces el cuadro. Tres facciones conviven a finales de la segunda década del siglo y principios de los años veintes: los posmodernistas con González Martínez a la cabeza, los ateneístas y la generación de 1915. José Juan Tablada ya había regresado de su exilio (1914-1918) y después de publicar *Li-Po y otros poemas* (1920) continuaba su labor siempre innovadora. La otra figura de transición, Ramón López Velarde, muere en 1921, mismo año en que también fallece Amado Nervo, en medio de un luto nacional y un reconocimiento internacional. Carlos Pellicer publica su primer libro *Colores en el mar y otros poemas* (1921). Otros miembros del grupo Contemporáneos también comenzaban: Torres Bodet, Villaurrutia, Novo, González Rojo y Ortiz de Montellano.

El ambiente cultural mexicano, repito, propició la aparición de nuevas propuestas porque había un hueco. Sus contornos eran delineados por dos causas: el impulso nacionalista surgido del Ateneo, el cual buscaba la autonomía cultural como medio para evitar desastrosas imitaciones como la del positivismo europeo, y el ocaso del modernismo. También influyó, en gran medida, que, dados los estragos de la guerra civil, los cuadros de los puestos públicos de importancia podían y serían llenados por jóvenes.¹² Vasconcelos, primer secretario de educación, había dejado ver en sus discursos que México necesitaba de los jóvenes para llevar a cabo la cruzada educativa y que su labor misionera sería de gran valor. Esto se convirtió en realidad para muchos y en especial para Jaime Torres Bodet, quien en 1920, a los 19 años, fue nombrado secretario de la Escuela Nacional Preparatoria. Un año más tarde sería secretario particular de Vasconcelos y acercaría a sus amigos, los contemporáneos, a las esferas subsidiadas por el

¹¹ Cf. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1430.

¹² Cf. Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 123.

gobierno. Así se generaría un grupo de poder con el cual se enfrentarían las otras propuestas.¹³

Las primeras muestras de poesía joven cuyos autores pasarían a la posteridad las dieron los contemporáneos. Pellicer sería el primero en publicar en la revista *Gladios* (1916) en donde estuvo encargado de la sección de literatura. Le seguiría Torres Bodet quien publicaría en *Pegaso*, en 1917, y después en las revistas *San-Ev-Ank* (1918) y *Revista Nueva* (1919) en donde también lo harían Pellicer, Ortiz de Montellano, Gorostiza y González Rojo. Novo y Villaurrutia harán su debut juntos en 1919 en *El Universal Ilustrado*. En medio de todas estas "publicaciones de revista" resalta el primer libro de Torres Bodet, *Fervor* (1918), que, si bien es un libro del que él mismo se arrepentirá, también es una muestra de la importancia que tenía colocarse en el medio y de las habilidades que Torres Bodet tuvo en estos asuntos. El prólogo fue hecho por González Martínez y le permitió a Torres Bodet asistir a la tertulia que se llevaba a cabo en su casa y colocar sus poemas en las publicaciones que dirigía el autor de *La muerte del cisne*.

Todos ellos comienzan por escribir dentro de la costumbre modernista, pero para la década de los veinte las preferencias de algunos habían cambiado: "Si Novo se interesa por Tablada y López Velarde, Villaurrutia por Jiménez y López Velarde, Gorostiza por los Machado, Torres Bodet, Ortiz de Montellano y González Rojo perseveran en González Martínez".¹⁴ Pellicer es un caso aparte, pues aunque sus "poemas romanos" (*Gladios*) son decadentistas, "para 1921, ya podía decirse con certeza que había alcanzado su propia definición en lo literario y en lo que podría llamarse una actitud vital que comprendía lo político-social".¹⁵ Esta preocupación social que en Pellicer tiene visos panamericanistas sería presentada más tarde también por Manuel Maples Arce pero con el corte socialista que muchos escritores de vanguardia adoptaron. También se utilizaría este renglón para subrayar el

¹³ *Ibid.*, p. 126.

¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵ *Ibid.*, p. 97.

apoliticismo de los contemporáneos y, en especial, su falta de compromiso con la revolución y su encierro en el posmodernismo. Manuel Maples Arce también comenzaba a publicar. Lo hizo primero en *Revista de Revistas* y más tarde en un "tomito de prosas líricas [...] que cantaba la vida dichosa de mujeres champaña y flores [y que] no era en realidad sino la expresión de mi decadentismo juvenil".¹⁶

Con una rapidez asombrosa, el "grupo sin grupo", conducido por Jaime Torres Bodet a través de los favores que dispensaba el colaborar con Vasconcelos y con González Martínez, se había colocado privilegiadamente en el medio cultural mexicano. Habían formado en 1919 una agrupación cuyo nombre remitía a un abolengo intelectual: Nuevo Ateneo de la Juventud. Tenían acceso a casi todas las secciones literarias de las revistas (incluso *México Moderno* dirigida por González Martínez en donde se reunía la crema y nata de los intelectuales de la época) y voto de consideración en las casas editoriales. Se habían convertido "ya en el año de 1922 en la encarnación semi-oficial del espíritu juvenil literario".¹⁷

Un acontecimiento editorial vino a ser la evidencia palpable del vacío existente en la literatura del momento. De noviembre de 1924 a abril de 1925 aparecieron en las páginas de *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas* y *Excelsior* una serie de artículos en los que de una manera bastante acalorada, se discutieron, entre otras, las siguientes interrogantes: ¿existe una literatura mexicana moderna? ¿es nuestra literatura actual una copia de otros movimientos o un resultado de la sacudida de la revolución? ¿hay un afeminamiento de la literatura mexicana actual? ¿existe un número suficiente de críticos preparados en el país y de medios de publicación que sustenten una producción literaria de calidad?¹⁸

Sin embargo, estas discusiones fueron evidencia sólo en el sentido de ser una prueba irrefutable de la realidad del

¹⁶ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, pp. 77-78.

¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸ Cf., Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad*, pp. 159-189.

problema, porque el debate existía con anterioridad, aunque se comentaba en voz baja. La participación de críticos como Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde (entonces jóvenes, pero ya de cierto prestigio) y José D. Frías, junto con escritores consagrados y miembros de la Academia como Victoriano Salado Alvarez, Federico Gamboa y Enrique González Martínez; el hecho de haberse dado en forma de foro y el poner en tela de juicio el estilo cauteloso, evasivo y compasivo de la crítica de entonces, impidieron que el asunto fuera ignorado o disminuído. También estuvieron los jóvenes: Novo, Luis Quintanilla y Arqueles Vela. Esto significó una apertura franca que Vasconcelos, en el mismo grupo de artículos, llamó "la disolución de los cenáculos".¹⁹

Algunos antecedentes de esta discusión los recoge Guillermo Sheridan en la obra ya citada. José Gorostiza opina del último libro de Urbina que "es el mismo Urbina de siempre, sentimental y dolorido"²⁰ y de un poeta llamado Jesús S. Soto lo siguiente:

Como casi todos los jóvenes de estos días, Soto manifiesta una vejez inexplicable, una grave desilusión, un dudar infinito que llegan a límites verdaderamente penosos [...] Dos mil años de tradición literaria pesan sobre nosotros y restan pureza a las impresiones de los sentidos, que ya sólo pueden advertir la belleza en formas estereotipadas. Ante la desolación de nuestra juventud (la mía no es diferente) me entran deseos de romper el pasado literario²¹.

Por otra parte, Ricardo Arenales aborda el aspecto político del conservadurismo entonces vigente:

Cuanto más ruga la barbarie medioeval que nos está circundando, más se aguza y brilla la medioeval delicadeza de nuestros cantores. Una anécdota que se divulgó con rara presteza en los cenáculos de la capital, y que no es invención de mi fantasía, fija este contraste y lo lleva a niveles casi humorísticos. Bajo los fuegos de la decena trágica, y cuando México ardía en las fétidas llamas de la discordia —palacios en ruina, estatuas patas arriba, muertos podridos en las calles— el autor glorioso de *La muerte del cisne* cantaba

¹⁹ Cf., *ibid.*, p.176.

²⁰ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 95.

²¹ *Ibid.*, p. 95.

Sobre el dormido lago esta el saúz que llora

Una bala que parecía tener enemistad personal con la Musa, penetra por la ventana rompiendo los cristales y el Poeta se ve obligado a retirarse a un paraje remoto: ¡Por el dormido lago se oía el agudo silbido del máuser!²²

Para Pellicer, llegó el momento, como diría Pacheco, de dejarse de llantos niagarescos y abrir los ojos hacia el corazón espléndido de la América nueva bajo las consignas de Rodó y Vasconcelos.²³

Sin embargo, el antecedente más notable fue la aparición, en diciembre de 1921, de la hoja volante titulada: *Actual No.1. Hoja de vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*. La inauguración del estridentismo brilló por su violencia. Junto con verdaderos slogans como "Chopin a la silla eléctrica" o "Muera el Cura Hidalgo" atacó a toda esa poesía de "organillerismos pseudolíricos y bombones melódicos para recitales de changarro gratis a las señoritas"²⁴ que atribuía a todos los "maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas [que] han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez".²⁵ La mayoría de sus argumentos están apoyados en la retórica vanguardista, principalmente en el futurismo y en el ultraísmo, y son la continuación del intento que realizó Rafael Lozano con *Prisma. Revista Internacional de Poesía* (redactada desde París) de introducir en México las ideas de vanguardia.²⁶

El ataque, además de apuntar hacia los "críticos desrrados y biliosos, roídos por todas las llagas lacerantes de la vieja literatura agonizante yapestada, académicos retardatarios y específicamente obtusos"²⁷ iba dirigido, obviamente, a los contemporáneos, quienes para finales del siguiente año (1922) ya habían formado una nueva revista llamada *La Falange*. Entre los ideales

²² *Ibid.*, p. 96.

²³ *Cf.*, *ibid.*, p. 97.

²⁴ Manuel Maples Arce, *Actual número 1* en Luis Mario Schneider, *E1 estridentismo Mexico 1921-1927*, p. 42.

²⁵ *Ibid.*, p. 46.

²⁶ *Cf.*, Guillermo Sheridan *op. cit.*, p. 121.

²⁷ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 46.

de dicha revista estaban: "ser una revista *sin odios, sin dogmas, sin compromisos* [...] una revista que no es órgano de ningún cenáculo", "no combatir contra nadie sino en pro de algo", "expresar, sin limitaciones, el alma latina de América" y evitar la influencia de los pueblos sajones ya que "el excesivo progreso industrial y mecánico a que han llegado [ha] postergado [a los latinos] en cuanto a condiciones de vida externa se refiere, pero no [ha] podido borrar la huella de su alta cultura y de su poesía immanente".²⁸ En todo esto hay una respuesta a los estridentistas. Primero se cura en salud diciendo que es un foro abierto. No hay violencia porque no hay odio ni destrucción. Enseguida rechaza la influencia sajona y, en especial, la industrialización y la mecanización las cuales son puestas en la balanza contra "lo hondo de la tradición" y "los elevado de los ideales" de la latinidad. Ya dentro de la publicación "se habla de "dadá" [...] pero sólo en tono acusatorio y aludiendo a los *ismos* como a signos de descomposición".²⁹ También hay una toma de posición frente al grupo de Caso y Henríquez Ureña, el cual fundó la revista *Vida Mexicana* el mismo año y se dedicó más a la crítica política que a la literatura. Esto inicia, como se ve, una polémica estridentistas-contemporáneos que persistirá por un largo tiempo y sobre la que volveremos más adelante.

Podríamos dividir las respuestas que recibió la aparición del estridentismo en cuatro grupos. La primera reacción fue el estupor de la "vieja guardia" conservadora y de la Academia, sus miembros y allegados. Quizá el mejor ejemplo de ella es la desdenosa mención, a todas luces forzada, que hace Carlos González Peña, quien entonces tenía 37 años y posteriormente sería miembro de la Academia, en su obra *Historia de la literatura mexicana*:

Manuel Maples Arce (1898), creador; en *Andamios interiores* (1922), y *Urbe* (1924), de una "nueva manera" de poesía a la que él mismo bautizó con el nombre —quizás

²⁸ Cf. Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 137.
²⁹ *Ibid.*, p. 139.

lógico— de estridentismo, y en la que no ha reincidento.³⁰

El entrecomillado, el tono dubitativo y la connotación negativa del verbo reincidentir subrayan la actitud de Carlos González Peña. No puede dejar de mencionar al estridentismo pero lo hace en ese tono desfavorable.

La segunda queda caracterizada en el siguiente comentario de Alfonso Reyes:

En México el estridentismo está bien justificado y si hemos de mencionar lo malo, lo tiene usted en esa pedantería que lucha por asustar al burgués y al académico. He visto con simpatía todo esto, pero no siento la necesidad de renovar mi estética, de cambiar la que hoy empleo y que me basta para expresar lo que yo quiero decir.³¹

Es claro que Alfonso Reyes no discute sobre el acierto o desacierto estético del estridentismo sino que declara que no le es de utilidad en su proyecto porque es autosuficiente. Sólo demanda una mayor cortesía en sus acciones, actitud muy de Reyes. La posición de Reyes es de anuencia e indiferencia.

La tercera es quizá la que perdura con más fuerza. Tomemos como ejemplo el siguiente comentario de Torres Bodet:

Estridentismo. Por fin estamos en él, suenan sirenas, claksons y jazzbands. Aquí sí nadamos en plena intervención norteamericana. Los lectores —!Oh burgueses! no entienden que se hable de ciudades mecánicas y turbulentas desde la esquina de una ciudad como Puebla, en que se coloca el Sr. Arzubide, el Lizst de México (sonata a cuatro manos, siempre que se otorguen dos, por lo menos, al joven Manuel Maples Arce). Si lo admirable en el estridentismo no fuera la ingenuidad, sería la malicia con que han sabido sus secuaces hacerse mutuamente bombo, y digo secuaces porque lo son —quien más quien menos— todos respecto de sí mismos³².

³⁰ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, p.

274.

³¹ Alfonso Reyes en *La palabra y el hombre*, num. 40, octubre-diciembre 1981, p.137.

³² *Idem*.

En él son claras tres acusaciones: el afán extranjerizante, la inadecuada adaptación de los temas tratados con la realidad mexicana, sobre todo en lo que concierne al avance tecnológico y a la provincia mexicana (por eso son ingenuos) y, finalmente, la adulación y promoción mutua basada en factores no literarios. Cabe agregar que, en este caso (que tampoco es el único), se mezcla la cuestión personal. El vacío literario había creado un ambiente de competencia por el poder y ningún grupo desaprovechó la oportunidad de apretar el lado flaco de su competidor. La pugna estridentismo-contemporáneos es bien conocida y el fragmento anterior es parte de ella. Tres textos más atestiguan los más importantes entre los mutuos ataques que se propinaron: La conferencia de Villaurrutia "La poesía de los jóvenes en México",³³ la presentación de Maples Arce en la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta y las presentaciones de los contemporáneos que hizo Maples Arce en su homónima *Antología de la poesía mexicana moderna*³⁴.

Si la respuesta de los contemporáneos se mantuvo casi siempre en el comentario irónico, la minimización o la indiferencia, la de los estridentistas se volcó hacia la sexualidad de sus oponentes. No fueron ellos solamente quienes lo hicieron. Las categorías "literatura mexicana viril" y "afeminamiento de la literatura mexicana" que se usaron en las discusiones de 1924-1925 en *El Universal Ilustrado* llevaban ya cierta carga en este sentido. Sin embargo, sí fueron ellos los autores de los ataques más directos. Germán List Arzubide escribe:

El Estridentismo anclaba el triunfo: ellas se derretían sin cautela en sus frases puestas de pie al fin de los ases rotundos; los verseros consuetudinarios habían sido descubiertos en la Alameda, en juntas con probabilidades femeninas y habían sido obligados por la Inspección General de Policía a declarar su sexo y comprobarlo, acusados de un chantaje [sic] de virilidades en caída.³⁵

³³ Xavier Villaurrutia, *Obras*, pp. 819-835.

³⁴ Manuel Maples Arce, "De la antología de la poesía moderna (1940)" en *Sábado*, 25 de julio de 1981.

³⁵ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 47.

Maples Arce en sus memorias también se refiere a ellos de la siguiente manera:

El público lector se dividió: un grupo simpatizó con la nueva tendencia y otro salió despavorido sin saber en qué hueco refugiarse. Los ahijados del búho fueron a murmurar en los corrillos universitarios y decididos a morir por su causa, en escuadrones de 41 en 41 desfilaron por los patios de la Secretaría de Educación al amparo de quien más tarde habría de renegar de su vehemencia revolucionaria.³⁶

En cambio, los ataques de los contemporáneos no abandonaron por completo el terreno literario. Jorge Cuesta presenta a Maples Arce en su antología de la siguiente manera:

Manuel Maples Arce ocupa, dentro del "grupo de soledades" que alguien ha creído advertir en la poesía nueva de México, un sitio aparte, más que solitario, aislado. Esta isla que habita y que bautizó —en un alarde de "acometividad prererita", romántica— con el nombre injustificado de estridentismo, le ha producido los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa. Entre cierta porción de la actual literatura hispanoamericana, Maples Arce representa una de las conquistas de vanguardia. El marco de socialismo político en el que ha sabido situarse le ha sido, para estos fines, de la mayor utilidad.

La poesía de Maples Arce intenta una fuga de los moldes formales del modernismo pero incurre, con frecuencia en deplorables regresiones románticas. El tono mismo del alejandrino que prefiere que desarticula con escasa agilidad —lo ata a esa tradición que continúa precisamente cuando más la ataca...³⁷

Lo irónico del asunto es que Maples Arce, después de haberse sabido colocar hábilmente dentro de un medio en el que definitivamente se encontraba en desventaja por no estar apoyado por el aparato oficial, equivocó su estrategia contra los contemporáneos, pues no sólo se contradijo al adoptar la moral burguesa que tanto criticó sino que, con el tiempo, redujo toda su crítica a una cuestión extraliteraria. Los comentarios alrededor de este enfrentamiento frecuentemente apelan también al campo moral de la

³⁶ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, p. 126.

³⁷ Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*. en Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 131.

justicia o la injusticia. José Joaquín Blanco, en este sentido, glosa la opinión de Carlos Monsiváis:

Estridentismo quería decir ruido, lo único que no hicieron porque, explica Monsiváis, "una burguesía aún no consolidada no tenía el menor interés en dejarse epatar". Los silenciosos contemporáneos, en cambio, provocaron tal ruido que fueron perseguidos por homosexuales y arrojados de sus empleos, procesada una de sus revistas, insultados con frases como "los asalta braguetas literarios nada comprenderán de esta nueva belleza sudorosa del siglo".³⁸

La aproximación más acertada al problema la lleva a cabo Guillermo Sheridan:

El enfrentamiento entre los dos grupos, o las dos intenciones pudiera haber resultado fructífero de haberse puesto en juego sus versiones sobre la modernidad, sobre el oficio de escribir o sobre las necesidades literarias de una cultura que, como la suya, acababa de emerger de una confrontación violenta consigo misma. Si el afán conservadorista del Ateneo, si su profesión de fe hacia una tradición cautelosa ante las rupturas determinantes y su renuencia a adoptar los signos de las vanguardias europeas y sudamericanas se hubieran puesto frente a la iconoclastia estridentista y hubieran considerado para su beneficio algunas de las proposiciones de los ultraístas españoles (por decir algo), es indudable que su *métier* se hubiera visto favorecido y que su subordinación a los tópicos modernistas no hubiera sido tan estricta. Lo mismo se podría decir de los estridentistas: sin merma de su radicalismo o de su emotividad creativa (que Cuesta creyó romántica), un contacto menos espinoso hacia las proposiciones de López Velarde o de Gorostiza le hubiera dado a su movimiento los signos probables de una identificación mayor con el gran cauce de la poesía mexicana.³⁹

Por último, la cuarta respuesta que recibió el estridentismo fue la que le aplaudió. A Maples Arce se unieron Germán List Arzubide a finales de 1922 y Arqueles Vela en agosto del mismo año, sus seguidores más importantes. Actual tuvo tres números solamente pero las publicaciones estridentistas siguieron. En la prensa fueron apoyados por Carlos Noriega Hope, director de *El Universal*

³⁸ José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 195.

³⁹ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, pp. 133-134.

Ilustrado quien en enero de 1924 encargó a Maples Arce una página que llevó el nombre de "Diorama estridentista". Fundaron dos revistas: *Irradiador* (1923) y *Horizonte* (Xalapa, 1926) y organizaron exposiciones y lecturas tanto en su lugar de reunión predilecto, "El Café de Nadie", como en muchos otros lugares. La edición de libros no estuvo fuera de sus actividades: *Andamios interiores* (1922), *Urbe* (1924) y *Poemas interdictos* (1927) de Maples Arce, *El pentagrama eléctrico* (1925) de Salvador Gallardo, *Novelas* (1926) de Arqueles Vela y *Esquina* (1923), *El viajero en el vértice* (1926) y *El movimiento estridentista* (1926) de List Arzubide. También publicaron obras no-estridentistas: *Fábula de Polifemo y Galatea* (1927) con motivo del tercer centenario de la muerte de Góngora, *Los de abajo* (1927) de Mariano Azuela y *El imperio de los Estados Unidos y otros ensayos* (1927) de Rafael Nieto, siendo ésta última el primer número de la Biblioteca Popular, auspiciada por el gobierno del Estado de Veracruz quien, según palabras de Maples Arce, "obedeciendo a uno de los más altos dictados de la Revolución [...] está realizando una obra de extensión cultural entre la población proletaria de las ciudades y del campo".⁴⁰

El tono de discurso político de izquierda que tienen las líneas anteriores se extiende a lo largo de toda la "nota liminar" ya que :

La publicación de la BIBLIOTECA POPULAR no obedece en realidad a ningún plan sistemático. Su tendencia inmediata es interesar al pueblo en la lectura [...] Los libros que se publiquen en esta BIBLIOTECA irán presentados de un modo sencillo, sin adornos y sin fastos, como necesaria reacción contra el libro burgués, encarecido y alejado del pueblo.⁴¹

Esto se entiende dado que desde 1925, al recibirse Maples Arce de abogado, el estridentismo residía en Xalapa. El general Heriberto

⁴⁰ Manuel Maples Arce, "nota liminar" al libro de Rafael Nieto, *El imperio de los Estados Unidos y otros ensayos*, en Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 232.

⁴¹ *Idem*.

Jara, hombre de izquierda nombrado entonces gobernador de Veracruz, lo había llamado a trabajar con él como secretario de gobierno. El poder y el prestigio que adquirió Maples Arce con este nombramiento tuvo dos efectos sobre el desarrollo del estridentismo. El primero fue positivo y consistió en el vigoroso apoyo que recibieron del general Jara. El gobierno compró una moderna maquinaria de imprenta y se inició la publicación de *Horizonte* dirigida por Germán List Arzubide y con Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez a cargo de la presentación tipográfica. La revista, que tuvo una duración de diez números y llevaba el subtítulo de *Revista Mensual de Actividad Contemporánea*, incluía temas literarios, temas políticos, como el sindicalismo y la explotación petrolera, temas científicos y filosóficos (Samuel Ramos llegó a colaborar con una traducción de Max Scheler) y, lo que le da cierta singularidad, artículos de orientación técnica popular, por ejemplo, "Instalación de la antena aérea", "el cultivo de la piña" y "Cuando los motores de corriente continua no pueden arrancar".⁴² Además de las publicaciones, en Xalapa el estridentismo desarrolló una serie de actos culturales, exposiciones y conferencias sin precedentes. Cabe mencionar que el grupo participó en las discusiones que se daban en aquellos días acerca de un proyecto para la fundación de la Universidad Veracruzana.

El segundo efecto que tuvo la mudanza de los cuarteles estridentistas a Xalapa la describe Luis Mario Schneider con precisión:

Conviene anotar que a pesar del frenesí, del optimismo de los miembros del movimiento estridente que residían en Xalapa, de la fantástica obra cultural y social que realizaron, no debería olvidarse que todo se desarrollaba en una ciudad de provincia que apenas rebasaba la proporción de un pueblo. Esto es bastante trágico, puesto que quien conoce el desarrollo cultural de nuestra América Latina sabe que este se logra solamente en las ciudades capitales de los países. Más dramático todavía sería para el estridentismo, puesto que uno de

⁴² Cf. Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, pp. 150-186.

sus postulados, como el de todas las escuelas de vanguardia, era la agitación artística en un medio en el que pudiera proyectarse y valorarse.⁴³

Hay un cierto desánimo y justificación en las palabras de Maples Arce a Enrique Barreiro Tablada en la entrevista que éste publica en *El Universal Ilustrado* el 2 de julio de 1925:

Sí, la provincia desacierta un poco mis actitudes exteriores. Me hace falta la batahola, el multitudinarismo de la capital, el esfuerzo, la protesta. Esto es otra cosa, pero está bien; es amable el paisaje [...] Toda manifestación intelectual tiene sus altas y sus bajas. Recorremos una gráfica definida. Una sinusoide provocada por las causas y por los incidentes del momento. Estamos en una especie de descanso ascensional [...] nos preparamos para el ataque.⁴⁴

Desde Xalapa, el estridentismo tuvo dos manifestaciones más que significaron una incursión en provincia: el *Manifiesto Estridentista No. 3* (Zacatecas, 12 de julio de 1925) y el *Manifiesto No. 4* (Ciudad Victoria, Tamaulipas, enero de 1926). Al parecer, no hubo ninguna respuesta de valor en dichas localidades. Luis Mario Schneider no menciona ninguna y encuentro que la tarea de buscarlas sería ingrata y, con muchísimas probabilidades, estéril.

Sin embargo, el ambiente provinciano no fue la causa directa de la caída del estridentismo. Esta se dio por la destitución del general Jara de la gubernatura de Veracruz por motivos políticos. Maples Arce, en sus memorias, relata que el general simpatizaba con algunos enemigos de Obregón y de Calles; que la gubernatura, poco a poco, dejó de recibir ayuda de la Federación y entró en una grave situación presupuestal; y que, finalmente, los enemigos de Jara trataron de relacionarlo con la rebelión del general Arnulfo Gómez. A consecuencia de esto, Maples Arce sufrió un intento de secuestro y tuvo que esconderse. Después, sus actividades se orientaron más hacia la esfera política, de donde, decepcionado por la violencia que imperaba entonces, salió en un

⁴³ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁴ *Vid.*, Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 135.

largo viaje a Europa. De ahí en adelante, Maples Arce hizo vida de diplomático.⁴⁵

Para Manuel Maples Arce, el estridentismo terminó en el momento de la caída del general Jara. Fue un fenómeno natural, característico de la fragilidad de todo movimiento y que subraya las relaciones que existen entre el poder y la intelectualidad. En entrevista en 1976 dice: "Algo muy similar aconteció a los movimientos europeos. Bastaría ahondar un poco en el fenómeno para que nos diéramos cuenta de su deslumbrante claridad".⁴⁶ No sucede así con Germán List Arzubide quien después del suceso de Xalapa se convierte en militante del Partido Comunista. En sus declaraciones hay un reproche a Maples Arce:

Después nos dispersamos. Maples ya no se ocupa del movimiento, absolutamente, y lo que es más grave, llega a Europa, publica una antología sobre la poesía mexicana y ni en el prólogo, ni en el resto del libro hay una sola palabra sobre el movimiento estridentista, y lo que es más, no incluye en la poesía que el presenta ahí a ninguno de los estridentistas. El sí que los dio por liquidados. Maples había escrito una vez: "Nuestra locura no está en el presupuesto", pero lo cierto es que cuando entró en el presupuesto se le acabó la locura también. Es una cosa que a veces yo se lo recuerdo y el no sabe que contestar.⁴⁷

También List Arzubide conserva un recuerdo de una esperanza abortada. En la misma entrevista dice: "Si no nos hubieran cortado tan violentamente (porque en realidad estorbábamos, íbamos demasiado lejos para todos los demás), no sé que hubiera pasado con la poesía en México".⁴⁸

El estridentismo, sin duda, fue "el gesto más escandalosos y violento de la literatura mexicana moderna".⁴⁹ Su posicionamiento en el juego de fuerzas que entonces existía en la poesía pudo

⁴⁵ Cf. Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*, pp. 190 a 285.

⁴⁶ Roberto Bolaño, "Tres Estridentistas en 1976" en *Plural*, número 62, noviembre de 1976.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Luis Mario Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, p. 13.

haber sido más fructífero. Su duración en ocasiones se tacha de efímera, sin embargo, Luis Mario Schneider subraya que fue el movimiento de vanguardia hispanoamericano que mayor duración tuvo.

LAS IDEAS ESTETICAS DEL ESTRIDENTISMO

Para poder abordar el problema del estridentismo como una expresión artística "de vanguardia" sin tener que recurrir a la justificación común de citar el reflejo de la literatura europea en la americana o de señalar las diversas influencias de movimientos como el futurismo, el ultraísmo, el creacionismo, etcétera, es necesario responder a las siguientes preguntas fundamentales: ¿Qué se entiende por movimiento de vanguardia? y ¿cuáles son las características con las que debe cumplir una expresión artística para considerarla de vanguardia?

No es este el lugar para hacer debate sobre los conceptos que se manejan en los diversos estudios que se han hecho sobre este tema, por lo que para formar el esquema teórico necesario me serviré únicamente de la obra de Renato Poggioli, *Theory of the avant-garde*, la cual considero más clara y útil para estos fines.

Comienza Poggioli rastreando el desarrollo del término "avant-garde" del cual concluye que no sólo está ligado a una concepción bélica puramente material, es decir relacionada únicamente con los cuerpos militares de exploración en el campo de batalla, sino que existe toda una historia que une en él a las ideologías políticas radicales (por ejemplo Bakunin) con la idea del arte como expresión de la sociedad y medio para la acción social. Así, si ahora la vanguardia cultural está distanciada de la vanguardia política, en un principio fueron casi una sola cosa.

Más adelante analiza la diferencia que existe entre el término escuela y el término movimiento:

The school notion presupposes a master and a method, the criterion of tradition and the principle of authority. It does not take account of history, only of time (in terms of the possibility and necessity of handing on to posterity a system to work by, a series of technical secrets endowed with a vitality apparently immune to any change or metamorphosis: *ars longa, vita brevis*). The school, then is pre-eminently static and classical, while the movement is essentially dynamic and romantic. Where the school presupposes disciples consecrated to a transcendent end, the followers of a movement always work in terms of an end inmanent in the movement it-

self. The school is unconceivable outside the humanistic ideal, the idea of culture as a thesaurus. The movement, instead, conceives the culture not as an increment but as creation —or, at least, as a center of activity and energy.¹

Para Poggioli esta diferencia surge en la conciencia del artista a partir del romanticismo. De ahí en adelante será común que se aspire a una visión totalizadora del mundo, a una actitud que no se quede puramente en el terreno del arte sino que trascienda a las demás esferas de la vida cultural y civil.

El estridentismo, hasta este punto, se ajusta a la definición de Poggioli. Fue radical en sus planteamientos ideológicos por lo que respecta a ser vanguardia y, en lo que se refiere a rebasar las fronteras de lo artístico, fue movimiento, primero, porque así se concibió y nombró a sí mismo y, segundo, porque, además de incursionar en otras artes, implicó toda una actitud, un mundo paralelo. Basta recordar el famoso "Té Invitación. 1a. Tarde del Movimiento Estridentista", llevado a cabo en El Café de Nadie el 12 de abril de 1924, en donde, además de una lectura de poemas, se expusieron pinturas y esculturas de varios autores de vanguardia. Luis Mario Schneider así:

El acto consistió en una armónica fusión de literatura, música y plástica. Arqueles Vela fue el encargado de abrir el "Té invitación" con la "Historia del Café de Nadie"; leyeron poesía Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha y Miguel Aguillón Guzmán. Se exhibieron cuadros de Fermín Revueltas, Leopoldo Mendez, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero y Máximo Pacheco: Germán Cueto 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, entremezclado con anuncios comerciales como "Beber Moctezuma o no beber" y "Fume Primores del Buen Tono".²

¹ Renato Poggioli, *Theory of the avant-garde*, p. 20.

² Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, pp. 85 y 86.

En lo que se refiere a rebasar las fronteras de lo artístico, se puede mencionar que el estridentismo implicó toda una actitud, un mundo paralelo que, aunque entes de ficción, comprendía un hombre y una mujer estridentistas, una universidad estridentista, Estridentópolis, capital del estridentismo, etcétera. En cierto modo esta utopía se vería realizada en Xalapa, cuando el estridentismo se mudó a esa ciudad.

También, en contraste con los contemporáneos, especialmente aquéllos que siguieron a González Martínez, el estridentismo no reconoció "maestros". Dice Maples Arce en "Actual No 1": "No reintegrar valores, sino crearlos totalmente",³ lo cual subraya su carácter primordialmente dinámico y creativo. Otro incidente que apunta hacia este aspecto del estridentismo es la frase que List Arzubide le atribuye a Maples Arce cuando, después de lanzar el *Manifiesto número 2* en Puebla, "oyeron la reclamación de un versero miope aludido en la hoja rebelde [...] 'el estridentismo no admite vales ni da fianzas, usted es un lamecazuelas retórico'".⁴

Otro contraste interesante es el que se tiene con el caso de Alfonso Reyes. "Sus gustos clásicos no toleran los juegos de la vanguardia. El es partidario de una literatura mexicana que pueda compararse con las mejores obras clásicas de la literatura europea"⁵ (obviamente, las cursivas son mías, no del autor, obviamente). La oposición clasicismo-romanticismo queda así planteada, recuérdese la acusación de Cuesta a Maples por sus "deplcables regresiones románticas".⁶

³ Manuel Maples Arce, *Actual número 1* en Luis Mario Schneider, *El estridentismo Mexico 1921-1927*, p. 45.

⁴ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 23.

⁵ Wolfgang Vogt, *Pensamiento y literatura de américa latina en el siglo XX*, p. 66.

⁶ Cuando Guillermo Sheridan comenta esta acusación de Cuesta a Maples Arce (ya transcrita en el capítulo dedicado a la posición histórica del estridentismo) solamente cita el comentario de Octavio Paz en el que se señala que Maiakovsky y Apollinaire también fueron románticos. La filiación romántica de las vanguardias es mucho más fuerte. Poggioli, después de dedicar un capítulo a discutirla, concluye que la vanguardia no se podría explicar históricamente sin el precedente romántico.

Por otra parte, y apoyando la misma situación, se tiene que para los estridentistas la poesía es "una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas", según aparece en el *Manifiesto estridentista número 2*⁷ mientras que para Torres Bodet "Sólo son verdaderamente poetas los espíritus poseídos de divinidad que traen un mensaje digno de enriquecer la vida: en tal virtud, su verbo es profecía y su música es revelación. Arrojado por Platón de la República, el poeta lleva su ciudad por donde va".⁸ Es claro que si para Torres Bodet la labor del poeta está ligada a un mundo trascendente, para Maples Arce y los estridentistas el asunto corre paralelo al devenir de la historia.

Prosiguiendo con Poggioli, llegamos al punto que reviste mayor interés para el presente trabajo. Se trata de lo que él llama "la dialéctica de los movimientos". Esta consta de dos actitudes que son immanentes al movimiento: activismo y antagonismo, y dos actitudes que terminan trascendiéndolo: nihilismo y agonismo. Se irá tratando cada una de ellas, ejemplificando a la vez sus características con los textos estridentistas pertinentes. El orden en que han sido mencionadas no tiene ninguna relación con la manera en que funcionan en la realidad.

Dice Poggioli:

A movement is constituted primarily to obtain a positive result, for a concrete end. The ultimate hope is naturally the success of the specific movement or, on a higher, broader level, the affirmation of the avant-garde spirit in all cultural fields. But often a movement takes shape and agitates for no other end than its own self, out of the sheer joy of dynamism, a taste for action, a sportive enthusiasm, and the emotional fascination of adventure.⁹

Esta actitud, como bien puede apreciarse, no está lejos de lo que significa activismo y activista en el contexto político actual:

⁷ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 49.

⁸ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 104.

⁹ Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 25.

the tendency of certain y individuals, parties, or groups to act without heeding plans or programs, to function with any method —including terrorism and direct action —for the mere sake of doing something, or of changing the sociopolitical system in whatever way they can.¹⁰

Es aquí donde confluyen ideas que hemos estado manejando. Por un lado el carácter de radicalismo ideológico y por otro la connotación bélica de avant-garde. El espíritu de combate es muy importante en las vanguardias, pero será tratado más adelante en la actitud de "antagonismo", ya que implica un "enemigo".

El activismo también está relacionado con la modernolatría tan característica del futurismo italiano. Si el activismo implica un comportamiento dinámico, este dinamismo, en el terreno psicológico deriva en la exaltación del deporte, mientras que en el físico, se orienta al culto a la máquina, principalmente en su aspecto de vehículo (avión tren, automóvil) y de portador de la velocidad.

Manuel Maples Arce, en *Actual número 1*, no olvidó citar la famosa frase de Marinetti "Un automóvil en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia", pero veamos otros párrafos en los que también se pueden apreciar tanto el espíritu deportivo del estridentismo como su exaltación de la máquina:

Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo; sobre los rasca-cielos, esos rasca-cielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor [sic] eléctrico.¹¹

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gimnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos [...] el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las bluzas [sic]

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹¹ Manuel Maples Arce, *Actual número 1* en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 45.

azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del - que ¹²

También las siguientes líneas tomadas de diversos poemas de Maples Arce tienen las mismas características:

En la esquina, un "umpire" de tráfico, a su modo,
va midiendo los "outs", y en este amarillismo,
se promulga un sistema luminista de rútuos¹³

Súbitamente
el corazón
voltea los panoramas inminentes;
todas las calles salen hacia la soledad de los horarios,
subversión
de las perspectivas evidentes,
looping the loop
en el trampolín romántico del cielo,
ejercicio moderno
en el ambiente ingenuo del poema;
la Naturaleza subiendo
el color del firmamento.¹⁴

En ambas estrofas están presentes tanto el deporte ("umpire", "out", trampolín, ejercicio) como la máquina: el umpire del tráfico es un agente de tránsito coordinando el movimiento de los automóviles (aunque bien podría tratarse de un semáforo) y, en la segunda estrofa, tomada del poema "Canción desde un aeroplano", el poeta describe las vivencias de un aviador. En los dos

¹² *Ibidem.*, p. 43. Compárese este párrafo con el siguiente del *Manifiesto del futurismo* de Marinetti:

Cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la rebelión: cantaremos las mareas multicolores o polifónicas de las revoluciones de las capitales modernas, cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas, las estaciones glotonas devoradoras de serpientes humeantes, las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes iguales a gigantes gimnastas que se apean de los ríos, relampagueantes al sol con un centelleo de cuchillos, los buques venturosos que husmean el horizonte, las locomotoras de ancho pecho [etcétera]

¹³ Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo* p. 39.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

ejemplos anteriores la máquina y el hombre se encuentran unidos. El agente dirige el movimiento de los autos y el aviador pilotea el aeroplano. Sin embargo, en el estridentismo es muy peculiar la creación de todo un ambiente en el que las máquinas parecen llenar un mundo aparte, "automático". Ya no se trata únicamente del "nacimiento del centauro" y de la "nueva belleza de la velocidad", como decía Marinetti, sino de un mundo que, si no es a veces exclusivo de la percepción de las máquinas (por ejemplo el telégrafo es el único que puede percibir las ondas hertzianas), funciona casi independientemente del hombre. Obviamente, el escenario es la gran ciudad. Veamos algunos ejemplos:

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques,
y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico.

El insomnio, lo mismo que una enredadera,
se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,
y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,
la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.¹⁵

En el fru-frú inalámbrico del vestido automático
que enreda por la casa su pauta seccional,
incido sobre un éxtasis de sol a las vidrieras,
y la ciudad es una ferretería espectral.¹⁶

He aquí mi poema:

!Oh ciudad fuerte
y múltiple,
hecha toda de hierro y acero!

los muelles. Las dársenas.
Las grúas.

Y la fiebre sexual
de las fábricas.

Vrbe:

Escortas de tranvías
que recorren las calles subversistas.
Los escaparates asaltan las aceras,
y el sol, saquea las avenidas.
Al margen de los días

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, p. 46.

tarifados de postes telefónicos
desfilan paisajes momentáneos
por sistemas de tubos ascensores.¹⁷

Varios son los poemas de Manuel Maples Arce en los que las sombras, la noche, la soledad y el silencio se unen a este mundo fantástico. En "T.S.H." (telegrafía sin hilos) dice:

Sobre el despeñadero nocturno del silencio
las estrellas arrojan sus programas,
y en el audión inverso del ensueño,
se pierden las palabras
olvidadas.

T.S.H.
de los pasos
hundidos
en la sombra
vacía de los jardines.

El reloj
de la luna mercurial
ha ladrado la hora a los cuatro horizontes.

La soledad
es un balcón
abierto hacia la noche.

¿En dónde estará el nido
de esta canción mecánica?
Las antenas insomnes del recuerdo
recogen mensajes
inalámbricos
de algún adiós deshilachado.¹⁸

El ambiente nocturno favorece el sentimiento de sonambulismo y automatismo. Pero, además, este poema nos proporciona la entrada a otra peculiaridad del estridentismo: la existencia independiente de las emociones. El "adiós deshilachado" es un sentimiento que viaja errante en forma de onda hertziana esperando ser captado por algún telégrafo. Este tipo de "congelamiento" de las emociones que contribuye a esa ambientación fantasmal se ejemplifica aún mejor en las descripciones que se hacen del

¹⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

famoso Café de Nadie. Arqueles Vela, el prosista del movimiento, proporciona la mejor:

La puerta del Café se abre hacia la avenida más tumultuosa del sol. Sin embargo, trasponiendo sus umbrales que están como en el último peldaño de la realidad, parece que se entra al "subway" de los ensueños, de las ideaciones.¹⁹

El Café de Nadie implica un contraste entre la realidad de la "avenida más tumultuosa del sol" y el oscuro "'subway" de los ensueños". Es una puerta a un mundo en el que:

Cualquier emoción, cualquier sentimiento, se esta-tiza y se parapeta en su ambiente de ciudad derruida y abandonada, de ciudad asolada por prehistóricas catástrofes de parroquianos incidentales y juerguistas.²⁰

El tiempo se detiene, hay un filtro. La neblina, la pátina y la luz dan a los objetos una existencia fantasmal, suspendida:

Todo se esconde y se patina, en su atmósfera alquimista, de una realidad retrospectiva. Las mesas, las sillas, los clientes, están como bajo la neblina del tiempo, encapotados de silencio.

La luz que dilucida la actitud y la indolencia de las cosas surge de los sótanos, del subsuelo de las oscuridades y va levantando las perspectivas, lentamente, con una pesadez de pupilas al amanecer.²¹

Poco a poco, los objetos cobran vida propia

Las sillas vuelven a su posición ingénua, tal si no hubiese pasado nada, reconstruyendo su impasibilidad y renovando su gran abrazo embaucador.

Los visillos de las ventanas se desprenden de las ensañaciones que les ha hecho vivir el hipnotismo de la noche, y los pensamientos que no se exteriorizarán nunca caen de los voltaicos.

[...]

¹⁹ Arqueles Vela, *El café de nadie*, pp. 11-13.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

En las encrucijadas cuelgan de las telarañas de silencio, palabras y risas que no ha sacudido todavía el plumero de las nuevas charlas.²²

Finalmente sus parroquianos, Arqueles Vela y Maples Arce, irrumpen en el café que parece ser solamente una creación mental, una ficción de la que ellos mismos son concientes. Por esa razón sus elementos arquitectónicos llevan adjetivaciones tan *sui generis* y los parroquianos pueden recorrerla sin moverse y ser atendidos, sin ser atendidos:

Sus dos parroquianos entran [...] Sin moverse de su rincón van recorriendo los diversos planos psicológicos del Café, ascendidos por el vaho de los recuerdos, enervados por no haber podido fumarse antes sus emociones.

[...]

De cuando en cuando llega, desde el otro piso ideológico, una ahogada carcajada femenina que, como el JAZZ-BAND, quiebra en los parroquianos las copas y los vasos de su restaurant sentimental.

[...]

Han llamado, 5, 6, 7, 8 veces al mesero. Un mesero hipotético, innombrable, que cada día es más extraño.²³

La ambientación de *El café de nadie* es muy especial. Quizá exista alguna relación con el siguiente fragmento de Mallarmé tomado de "Igitur o la locura de Elbehnon" ya que éste, aunque compuesto en 1869, permaneció inédito hasta 1925,²⁴ lo cual hace posible que, antes de 1927, año en que se publicó *El café de nadie*, Arqueles Vela lo haya conocido:

De la Medianoche queda la presencia en la visión de una cámara del tiempo, en donde el misterioso moblaje encierra un vago temblor del pensamiento, grieta luminosa del volver de sus ondas y de su crecimiento primero, mientras se inmoviliza (en móvil límite) el sitio anterior de la caída de la hora en una calma narcótica del yo puro, largamente soñado, cuyo tiempo se ha anulado en los cortinados, en los que se ha detenido, completándolos en su esplendor; el temblor

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

²⁴ Cf. Santiago Prampolini, tomo VIII de *Historia Universal de la literatura*. p 181

amortiguado, en el olvido, cual languideciente cabellera en rededor de un rostro iluminado de misterio, de ojos nulos semejantes a espejos, del huésped, desprovisto de toda significación salvo la de presencia.²⁵

El siguiente punto relacionado con el activismo es el espíritu de aventura. Ciertamente la experimentación y la proposición de nuevas técnicas artísticas conllevan la emoción de la aventura. En sus memorias, Maples Arce se presenta como todo un pionero: "Proclamé la creación de una poesía nueva, juvenil, original, sensible al espíritu moderno, una "magia verbal", una superación de las viejas formas retóricas".²⁶ Esto no deja de tener una raíz simbolista si se recuerda la prosa de Rimbaud "La alquimia del verbo" en donde el autor se "jactaba de inventar un verbo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos"²⁷ o si atendemos a la mención que hace List Arzubide de Mallarmé en su "Conferencia sobre el movimiento estridentista"²⁸ la cual servirá de apoyo en el siguiente capítulo dedicado a la expresión estridentista.

También está presente la aventura en poemas como "Puerto". Las vanguardias más dispares se unen en en esta sed de nuevas experiencias, cuyo origen se remonta a poemas como "Invitación al viaje" de Baudelaire y "Brisa marina" de Mallarmé.²⁹ Veamos el poema de Maples Arce:

²⁵ Mallarmé, Rimbaud, Valéry, *Poesía francesa*, p. 64.

²⁶ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, p. 122.

²⁷ Mallarmé, Rimbaud, Valéry, *Poesía francesa*, p. 192.

²⁸ Germán List Arzubide, "Conferencia sobre el movimiento estridentista" en Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, FCE, 1987, p. 116.

²⁹ Para comodidad del lector transcribo ambos poemas:

"Invitación al viaje"

¡Hija mía, mi hermana, / piensa en la dulzura / de ir a vivir juntos allí! / ¡Amar sin cesar, / amar y morir / en ese país a ti parecido! / Los soles mojados, / los cielos nublados, / para mi alma tienen los encantos / tan misteriosos / de tu traidora mirada, / brillando entre tus lágrimas. // Allí todo es orden y belleza, / lujo, calma y voluptuosidad. // Muebles relucientes, / pulidos por los años, / decoran nuestra alcoba; / las más singulares flores / mezclando sus olores / a los vagos aromas del

"Puerto"

Llegaron nuestros pasos hasta la borda de la tarde;
el Atlántico canta debajo de los muelles,
y presiento un reflejo de mujeres
que sonríen al comercio
de los países nuevos.

El humo de los barcos
desmadeja el paisaje;
brumosa travesía
florecida de pipas,
¡oh rubia transeúnte de las zonas marítimas!
de pronto, eres la imagen
movible del acuario.

Hay un tráfico ardiente de avenidas
Frente al hotel abanicado de palmeras.

Te asomas por la celosía
de las canciones
al puerto palpitante de los motores
y los colores de la lejanía
me miran en tus tiernos ojos.

Entre las enredaderas venenosas
que enmarañan el sueño

ámbar, / los ricos artesones, / los lípidos espejos, / el
esplendor oriental, / todo allí hablaría / al alma en secreto /
su dulce lengua natal. // Allí todo es orden y belleza, / lujo,
calma, voluptuosidad. // Mira en esos ríos / dormir los navíos /
del humor vagabundo; / es para complacer / tu más pequeño deseo /
que vienen del fin del mundo. / Los soles ponientes / bañan los
campos, / los canales, la ciudad entera, / de jacinto y de oro; /
el mundo dormita / en cálido resplandor. // Allí todo es orden y
belleza, / lujo, calma, voluptuosidad. (Trad. Ana María Moix)

"Brisa marina"

La carne es triste ¡ay! y todo lo he leído. / ¡Huir! ¡Huir! Pre-
siento que en lo desconocido / de espuma y de cielo, ebrios los
pájaros se alejan. / Nada, ni los jardines que los ojos reflejan
/ sujetará este pecho naufrago en mar abierta / ¡oh noches! ni en
mi lámpara la claridad desierta / sobre la virgen página que es-
conde su blancura, / y ni la fresca esposa con el hijo en el
seno. / ¡He de partir al fin! Zarpe el barco, y sereno / meza en
busca de exóticos perfumes su arboladura. / Un hastío reseco ya
de crueles anhelos / aún sueña en el último adiós de los pañue-
los. / ¡Quién sabe si los mástiles, tempestades buscando, / se
doblarán al viento sobre el naufragio, cuando / perdidos floten
sin islotes ni derroteros !... / ¡Mas oye, oh corazón, cantar los
marineros! (Trad. Alfonso Reyes)

recojo sus señales amorosas;
 la dicha nos espera
 en el alegre verano de sus besos;
 la arrodilla el océano de caricias,
 y el piano
 es una hamaca en la alameda.

Se reúne la luna allá en los mástiles,
 y un viento de ceniza
 me arrebató su nombre;
 la navegación agitada de pañuelos,
 y los adioses surcan nuestros pechos,
 y en la débil memoria de todos estos goces,
 sólo los pétalos de su estremecimiento
 perfuman las orillas de la noche.³⁰

Por otra parte, cabe agregar que una de las inquietudes más intensas de Maples Arce desde que llegó a la ciudad de México para estudiar derecho fue el viajar.

La segunda actitud de la "dialéctica de los movimientos" que señala Poggioli es la de antagonismo. El antagonismo es una actitud complementaria del activismo. Si el activismo gustaba de agitar por el mero placer del movimiento, el antagonismo busca un oponente. Este puede ser la academia, la tradición, alguna figura prestigiosa cuya influencia se juzga dañina y equivocada o, muy frecuentemente, aquel ser colectivo que es llamado público. En él, es posible discernir dos facetas: un antagonismo hacia el público y un antagonismo hacia la tradición, aunque esta distinción es únicamente motivada por una claridad de exposición, ya que ambas partes se unen en un todo que sería el antagonismo hacia el orden histórico y social.³¹

Continúa Poggioli señalando que los dos antagonismos asumen tanto una postura individualista como una postura de grupo. Por un lado se da lo que comúnmente se llama la lucha de "uno contra el mundo" y, por otro, la solidaridad de los rebeldes dentro de su propio grupo. Así, la vanguardia es una actitud anarquista dominada por un "espíritu de secta". Puede ser plebeya, en donde el artista es el bohemio del ghetto, o aristocrática en donde el artista es el dandy de la torre de marfil. La vanguardia, en todo

³⁰ Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, pp. 64-65.

³¹ Cf., Renato Poggioli, *op. cit.*, pp. 25-26.

caso, busca la excepción, no tiene pretensiones totalizantes aunque pudiera parecerlo por sus simpatías de izquierda o derecha.

La actitud sectaria es muy clara para el estridentismo en las siguientes líneas:

¿Que el público no tiene recursos intelectuales para penetrar el prodigio de nuestra formidable estética dinámica? Muy bien. Que se quede en la portería o que se resigne al "vaudeville". Nuestro egoísmo es ya superlativo; nuestra convicción, inquebrantable.³²

Por otra parte, la descripción que hace Germán List Arzubide de Manuel Maples Arce es un buen ejemplo del dandy aristócrata y revolucionario:

Flamante, recién desempacado al paseo de la tarde, con el traje perfumado de novedad, los guantes llenando el ademán las polainas fanfarronas que han caminado sobre odios oportunistas, fincando su marcha, todo él lleno de la seguridad de su indumentaria cronométrica, el poeta me tendió la mano, [...] Es el Adán retrospectivo, abrumado por la serpiente. Me tendió la mano y me invitó al Café, —¿Al de Nadie?— No, al Café Multánime, Café mecánico donde las meseras piden las cosas por radio, y la pianola toca música interceptada de conciertos marcianos en sus discursos de papel apollillado.

[...]

Visto así por la periferia, Maples Arce defrauda a la gente: es demasiado lúcido para la escuela de vanguardia que apedreó los balcones de lo eterno, pero ya cuando habla, mientras sus miradas subrayan las palabras maduras y milicianas de orgullo, Maples Arce es él mismo, el que hizo nacer la vida entre los almanaques de las letras.³³

También la excentricidad y el exhibicionismo son dos formas de antagonismo, aunque no vayan más allá del desafío. Quizá la que mejor define a Maples Arce es el uso de la motocicleta. El lo explica de la siguiente manera: "—Mi entusiasmo por lo mecánico me

³² Manuel Maples Arce, *Actual número 1*, en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 46.

³³ Germán List Arzubide, *op. cit.*, pp. 13-14.

ha llevado a adquirir este aparato, el más estridentista que existe".³⁴ pero lo que realmente le interesaba explotar era el gesto excéntrico.

De la provocación y el exhibicionismo es muy fácil, dice Poggioli, desembocar en la actitud del *tough guy* (chico rudo) que toma "acción directa", lleva a cabo venganzas y provocaciones terroristas infringiendo daños físicos. Los estridentistas no se condujeron de tal manera, sin embargo, si tuvieron que defenderse de un público furibundo. List Arzubide relata que, después de lanzar el *Manifiesto número 2* en Puebla, "esa noche salimos a pasearnos por los portales y tuvimos un encuentro a palos con un cúmulo de gente que estaba ahí".³⁵ Esto fue en el lanzamiento del citado manifiesto, pero después, List Arzubide fue nuevamente agredido por los estudiantes de la universidad de Puebla, lo cual estuvo a punto de provocar un zafarrancho mayor, ya que List Arzubide tenía simpatías con los obreros. La CROM tuvo que intervenir para evitar un enfrentamiento obreros-estudiantes.³⁶

Como se ve, existe una relación entre el carácter violento de la vanguardia y la política, específicamente la política actual. Dice Poggioli:

The relation of the attitude called provocation and hooliganism to the modern cult of political violence is clear. Such violence is not content with expressing itself through concrete action —it also requires a theoretical and ideological exaltation and longs to make itself into a myth (in Sorel's sense). The fact is, the avant-garde, like every other modern movement of a partisan or subversive character, is not unmindful of the demagogic moment: hence its tendency toward self-advertisement, propaganda, and proselitising.³⁷

³⁴ Ortega, "Zig-Zag en la república de las letras. Maples Arce Arremete contra todo el mundo" en *El Universal Ilustrado*, septiembre 6 de 1923, recopilado en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, octubre-diciembre de 1981, p. 72.

³⁵ Germán List Arzubide en entrevista que me concedió en su domicilio en mayo de 1989.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 34.

En el estridentismo hay un sinnúmero de lugares en donde es posible encontrar esta relación. Ya Luis Mario Schneider titula su investigación sobre el estridentismo *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. Pero el testimonio más interesante de este vínculo lo da el propio Maples Arce en sus memorias:

Recordando que la víspera de la proclamación de la Independencia el cura Hidalgo publicaba un periódico que se llamaba *EL Despertador Americano*, yo pensaba: 'Eso es lo que se necesita para llevar a cabo la independencia literaria' 'Esta gente está durmiendo —me decía— hay que despertarla de su sueño profundo, para lo cual es indispensable gritar, sacudirla y darle de palos si es necesario'. Explicar las finalidades de la renovación implicaba un largo proceso. La estrategia que convenía era la de la acción rápida y la subversión total. Había que recurrir a los medios expeditos y no dejar títtere con cabeza. No había tiempo que perder. La madrugada aquella me levanté decidido, sin que mediara ningún mensaje de la Corregidora, pues no estaba yo de novio, ni chocolate previo que recuerde, me dije: 'No hay más remedio que echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González Martínez.'³⁸

El párrafo está lleno de significado. Además de la relación con la técnica política, contiene una referencia histórica que lo liga a la tradición (el paralelo con Hidalgo) y a una literatura dada en un tono iconoclasta ("Tuércele el cuello al cisne..." de González Martínez). Pero volvamos al asunto de la estrategia para más tarde regresar sobre este mismo párrafo.

La actitud de Maples Arce implica todo un plan de trabajo. De entrada, la literatura es vista como sujeta a las fuerzas que rigen los medios publicitarios, lo cual implica una desacralización. Pero lo primero que señala Maples Arce es la urgencia de un cambio. Dicho cambio consiste en la liberación violenta del status cultural de la época. Para llevarlo a cabo había que apoyarse en un público. La "acción rápida", la subversión total" es la estrategia que para comenzar se planteó Maples Arce. La relación de cómo su estrategia se materializó en acción concreta también está en sus memorias:

³⁸ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, pp.122 y 123.

Me puse a escribir un manifiesto. Apenas redactado éste, me fui a la imprenta de la Escuela de Huérfanos. La hoja impresa en papel Velin de colores se titulaba Actual. Destacaban en ella los títulos: "Muera el Cura Hidalgo", "Abajo San Rafael-San Lázaro", "Chopin a la silla eléctrica", y otros lemas en que había concentrado mi furor.

El manifiesto fue fijado una noche, junto a los carteles de toros y teatros, en los primeros cuadros de la ciudad y, principalmente, por el barrio de las Facultades. Se distribuyó a los periódicos y se mandó por correo a diversas personas de México y del extranjero.³⁹

Germán List Arzubide recuerda el incidente en su libro *El movimiento estridentista* y le añade al testimonio la obligada alusión antiacadémica:

Una mañana aparecieron en las esquinas los manifiestos (Actual número 1) y en la noche se desvelaron en la Academia de la Lengua los correspondientes de la Española haciendo guardias por turnos, se creía en la inminencia de un asalto.⁴⁰

Aunque el eco periodístico fue débil, la hoja volante tuvo éxito pues provocó mucha discusión en el ambiente intelectual y literario.⁴¹ Además, en un gesto de verdadera estrategia publicitaria, Maples Arce se autocriticó. Nuevamente es List Arzubide quien da cuenta de lo sucedido:

Era necesario que alguien se incomodara con la nueva teoría porque los revisteros enmudecieron asombrados de oír decir aquello, ellos que sólo habían cuando alguno les sopla la lección. Maples Arce mandó a *Excelsior* un artículo de autocritica, firmado con el nombre de Elguero, luego la gente se apasionó por la polémica sostenida por Maples Arce, en el hombre de paja llamado Elguero, contra Maples Arce. Fue la época en que ese Elguero aparecía diciendo cosas interesantes. Luego, en vista del éxito del nombre, alguien se lo apropió y

³⁹ *Ibidem.*, p. 123.

⁴⁰ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 17.

⁴¹ Cf. Luis Mario Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, p. 15.

tuvo vida, pero, en realidad, antes del estridentismo, Elguero no existía, era un personaje sin salida.⁴²

El efecto se reflejó en las ventas del primer libro de Maples Arce. *Andamios Interiores*,⁴³ con un tiraje de mil ejemplares se acabó en dos semanas.⁴⁴ Más tarde, Maples Arce afirmará, con toda razón, que entre sus logros del año de 1922 estuvo el de "improvisar un público".⁴⁵

La agresión que trae *Actual número 1* fue bastante eficaz. El primer atacado en ella es el sistema: "todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionales por la ley".⁴⁶ Después arremete contra la literatura anquilosada y su público al declarar:

Cuanta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillero pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitales de changarro gratis a las señoritas, declamatoriamente inferidos ante el auditorio disyuntivo de niñas fox-troteantes y espasmódicas y burgueses temerosos por sus concubinas y sus cajas de caudales, como valientemente afirma mi hermano espiritual Guillermo de Torre.⁴⁷

El último interlocutor de la agresión de *Actual número 1* es el académico:

Me complazco en participar a mi numerosa clientela fonográfica de estolistas potenciales, críticos deserrados y biliosos, roídos por todas las llagas lacerantes de la vieja literatura agonizante yapestada, académicos retardatarios y específicamente obtusos, nescientes consuetudinarios y toda clase de anadroides exotéricos, prodigiosamente logrados en nuestro clima intelectual rigorista yapestado, con que seguramente

42 Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, pp. 17 y

18.

43 Nótese el paralelismo con *Los Jardines interiores* de Amado Nervo.

44 Cf., Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, p. 126.

45 Cf., Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 15.

46 Manuel Maples Arce, *Actual número 1* en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 41.

47 *Ibid.*, p. 42 y 43.

se preparan mis cielos perspectivas, que son de todo punto inútiles sus cóleras mezquinas y sus bravuconadas zarzueleras y ridículas, pues en mi integral convicción radicalista y extremosa, en mi aislamiento inédito y en mi gloriosa intransigencia, sólo encontrarán el hermetismo electrificante de mi risa negatoria y subversista.⁴⁸

Una manera de atacar al público es ir en contra de las figuras que forman de alguna manera su "panteón" cultural. Esta postura iconoclasta es muy clara en los slogans que contiene Actual número 1: "Muera el Cura Hidalgo", "Abajo San Rafael-San Lázaro", y "Chopin a la silla eléctrica". También es muy representativo el párrafo siguiente del Manifiesto estridentista número 2:

Caguémonos: Primero: en la estatua del Gral. Zaragoza, bravucón insolente de zarzuela, William Duncan del "film" intervencionista del imperio, encaramado sobre el pedestal de la ignorancia colectiva. Horror a los ídolos populares. Odio a los panegiristas sistemáticos. Es necesario defender nuestra juventud que han enfermado los merolicos exegísticos con nombramiento oficial de catedráticos.

Charles Chaplin es angular, representativo y democrático.⁴⁹

De lo que concierne a la figura de Enrique González Martínez, ya hemos dicho suficiente en el capítulo pasado respecto a su lugar en las letras mexicanas de entonces y al "culto" que se le rendía por parte, principalmente, de los poetas jóvenes.

El antagonismo a las figuras consagradas de la literatura de entonces tiene un antagonismo paralelo y forzoso en el plano teórico y en lo que concierne a la concepción poética. Existe un intento de teorización estridentista en las llamadas "imágenes equivalentistas" que abordaré en el siguiente capítulo. Por lo pronto, basta la mención de que el antagonismo también se extendía al plano estético:

⁴⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

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 y afirmaciones rasticueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los "switchs" [sic]. Una pechera reumática se ha carbonizado pero no por eso he de abandonar el juego.⁵⁰

La forma más amplia de antagonismo es la que se plantea entre la nueva y la vieja generación. De esta manera, dice Poggioli, la edad es un punto más de polémica en las vanguardias. Esto explica el culto a la juventud. En el caso del estridentismo, la situación adquiere mayor fuerza pues, como vimos en el capítulo anterior, la situación demográfica y política de México era propicia para hacer reales las aspiraciones de los jóvenes. Dice Maples Arce: "Éxito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México".⁵¹ List Arzubide redondea la idea: "¡MUERA LA REACCION INTELECTUAL Y MOMIFICADA!".⁵²

Sin embargo, el antagonismo de las generaciones plantea un problema más amplio que la simple exaltación de la juventud. Observa Poggioli:

The avant-garde cult of youth merits detailed discussion. We subject it to a critical analysis that emphasizes, along with its valid sympathetic side, the farcical and ludicrous. Excessive exaltation of youth obviously leads to a regressive condition: from youthful freshness to adolescent ingeniousness, to boyish prankishness, to childishness.⁵³

Esto explica, agrega Poggioli, la actitud infantil del futurismo hacia la máquina pues la ve como un juguete. También aclara el hecho de que gran cantidad de pinturas de vanguardia intentan imitar los dibujos del niño. En algunos de los poemas de Maples Arce es posible encontrar algunos ejemplos de esta actitud, en

50 *Ibid.*, p. 42.

51 *Ibid.*, p. 46.

52 *Ibid.*, p. 51.

53 Renato Poggioli, *op. cit.* p. 35.

especial, a través de un proceso de miniaturización de los objetos manejados. Las siguientes líneas pertenecen al poema "Saudade":

Y los aviones,
pájaros de estos climas estéticos
no escribirán su nombre
en el agua del cielo.⁵⁴

Hay una mirada ingenua que transforma a los aviones en pájaros. En "Canción desde un aeroplano" el punto de vista cambia. El poeta, que a la vez es piloto, contempla un panorama poblado de objetos empequeñecidos con un aire de omnipotencia infantil:

"Canción desde un aeroplano"

Estoy a la intemperie
de todas las estéticas;
operador siniestro
de los grandes sistemas,
tengo las manos
llenas
de azules continentes
[...]
puertos tropicales
del Atlántico
azules litorales
del jardín oceanográfico
donde se hacen señales
los vapores mercantes;
palmeras emigrantes, [etcétera].⁵⁵

La posesión de los objetos como miniaturas viene a confirmarse en la última línea, cuando el panorama se asemeja a un mapa:

y el paisaje entreabierto se me cae de las manos.⁵⁶

⁵⁴ Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, p. 74.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 57 y 58.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.

Por otra parte, es cierto, como apunta Luis Mario Schneider,⁵⁷ que en este poema existe una reminiscencia baudelaireana. Si el poeta de "Invitación al viaje" hace ofrenda a la amada de la presencia de navíos que vienen desde muy lejos sólo para satisfacer sus deseos, Maples Arce también hace un regalo similar pero adaptado a la nueva manera de viajar que es el avión:

Al llegar te entregaré este viaje de sorpresas,
equilibrio perfecto de mi vuelo astronómico⁵⁸

Es cierto que se puede ver en el poema una actitud de "modernidad triunfante"; sin embargo, esto no le quita el tono de juego infantil ya que todo sucede: "en el ambiente ingenuo del poema [en el que está el] País donde los pájaros hicieron sus columpios".⁵⁹ La presencia de una actitud infantil no se limita a lo antes expuesto pero, en este punto es necesario abordar la tercera faceta de la dinámica de las vanguardias: el nihilismo. Cito nuevamente a Poggioli:

The taste for action for action's sake, the dynamism inherent in the very idea of movement, can in fact drive itself beyond the point of control by any convention or reservation, scruple or limit. It finds joy not merely in the inebriation of movement, but even in the act of beating down barriers, razing obstacles, destroying whatever stands in its way: That attitude thus constituted can be defined as a kind of transcendental antagonism, and we can give it no better name than nihilism or the nihilistic moment.

[...]

the essence of nihilism lies in attaining nonaction by acting, lies in destructive, not constructive labor.⁶⁰

El movimiento nihilista por excelencia fue el dadaísmo. Ya Paul Dermée, en 1920, decía que "Dadá destruye y se limita a

⁵⁷ Cf. Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, pp. 188-190.

⁵⁸ Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, p. 58.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁰ Renato Poggioli, *op. cit.*, pp. 26, 61 y 62.

ello".⁶¹ Poggioli señala esta característica predominante de dadá y establece su relación con el espíritu infantil:

in dadaism [...] the nihilistic tendency functioned as the primary, even solitary, psychic condition; there it took the form of an intransigent puerility, an extreme infantilism. [...] there existed in the avant-garde mentality a nihilism and an infantilism which functioned reciprocally. Further, as practical psychology teaches us, the taste for destruction seems innate in the soul of a child.⁶²

Ahora, una de las principales barreras que coloca el niño frente al adulto para delimitar su mundo es la creación de un vocabulario nuevo y exclusivo. Dadá es una palabra que proviene de dicho dominio. La discusión que los mismos dadaístas suscitaron alrededor de su significado es bien conocida y la respuesta de Tzara: "Dadá no significa nada",⁶³ proporciona las claves para confirmar las palabras de Poggioli. En ella están presentes la invención de un nuevo vocablo, el juego del niño y la negación.

El estridentismo está lleno, ya lo hemos visto con suficiente amplitud cuando se trató su aspecto antagonista, de neologismos y de una jerga pintorescamente violenta y destructiva. En lo referente a los neologismos, el asunto se tratará al detalle en el siguiente capítulo. Sin embargo, cabe mencionar que hay un momento en el que el lenguaje adquiere un carácter hermético que viene a reforzar la actitud sectaria de los movimientos de vanguardia. Veamos una estrofa del poema "Todo en un plano oblicuo..." de Maples Arce:

En tanto que la tisis —todo en un plano oblicuo—
paseante de automóvil y tedio triangular,
me electrizo en el vértice agudo de mí mismo.
Van cayendo las horas de un modo vertical.⁶⁴

⁶¹ Paul Dermée, "Qu'est-ce que Dada", París, 1920, en Ida Rodríguez Prapolini, *Dadá documentos*, p. 295.

⁶² Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 62.

⁶³ Tristán Tzara, "Manifiesto dadá 1918" en Ida Rodríguez Prapolini, *Dadá documentos*, p. 142.

⁶⁴ Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, p. 48.

Definitivamente, el lenguaje de dichas líneas obedece a una de las dos siguientes interpretaciones: es un lenguaje hermético o es un lenguaje proveniente de algún juego de azar dadaísta.

El primer caso es el caso típico de toda sociedad secreta. Luis Mario Schneider comenta la existencia de dicha situación al referirse a *El movimiento estridentista* de List Arzubide como:

una especie de Biblia estética del estridentismo; aunque en realidad, carezcamos ahora de todas las "claves" secretas que toda sociedad poética presupone y por ello muchos de sus elementos nos son inaccesibles.⁶⁵

El segundo caso es el que se relaciona con el sinsentido. Dadá frecuentemente lo buscó como un medio para *épater-le-bourgeois*. En su afán destructivo retiró los marcos de referencia y buscó la contradicción. Las siguientes palabras son del "Manifiesto Dadá 1918" de Tristán Tzara:

Escribo un manifiesto y no quiero nada, pero digo ciertas cosas, y por principio estoy en contra de los manifiestos como también estoy en contra de los principios [...] Escribo este manifiesto para demostrar que la gente puede conjuntamente llevar a cabo acciones contradictorias en única respiración de aire fresco. Estoy en contra de la acción. De la contradicción y también de la afirmación, no estoy ni en favor ni en contra, y no explico porque odio el sentido común.⁶⁶

El siguiente fragmento de Maples Arce tiene una actitud similar a la anterior:

Nunca imaginé que el estridentismo llegara a ser el motivo central de una preocupación. La gente se ha empeñado en arrancar una significación a mi gesto ironizante. Soy el primero en lamentarlo, pero no puedo oponerme a ello.

El estridentismo no es una tendencia, como creen algunos, ni mucho menos una escuela, como piensan otros. Hay teoría que niega la existencia de Dios. A nosotros

⁶⁵ Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de estrategia*, p. 176.

⁶⁶ Tristán Tzara, "Manifiesto Dadá 1918" en Ida Rodríguez Prampolini, *Dadá documentos*, p. 141.

se nos discute, se nos injuria, pero no se nos niega: somos más que Dios: No contamos a los que creen que la Biblia es un diccionario de Calleja: El estridentismo es una subversión en contra de los principios reaccionarios que estandarizarán el pensamiento de la juventud intelectual de la América. Esto, nada significa, no tiene importancia alguna: la juventud es sólo un pretexto para hacer locuras, y la América, una broma de Cristóbal Colón, una noticia de la Associated Press, un "chantage" [sic.] literario del expositor vanguardista y teorizante intrépido José Vasconcelos [...] El secreto no está en los manicomios, pero la risa es buena para la digestión.⁶⁷

Sin embargo, el fragmento de Maples Arce no tiene la fuerza que aparece en los escritos dadaístas. Esto quizá se debe a que en México, dice Luis Mario Schneider, "la difusión del dadaísmo [...] no reviste las proporciones que alcanzó la del futurismo".⁶⁸ Los estridentistas no sentían una gran simpatía por el dadaísmo. El aspecto de total destrucción no les era agradable. Sin embargo, hay algunos rastros en los que la referencia dadaísta es directa. Dice Manuel Maples Arce en *Actual* número 1:

Con este vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripción de los rótulos dadá, que están hechos de nada, para combatir la "nada oficial de libros, exposiciones y teatro."⁶⁹

Además, es necesario recordar que la risa fue un gesto muy utilizado por los dadaístas⁷⁰ y que los estridentistas también acudieron a ella en algunos de sus trabajos: "La risa de List Arzubide", texto de Arqueles Vela que aparece en *El movimiento estridentista* y la máscara de Germán Cueto, sobre la cual trata dicho texto.

⁶⁷ Manuel Maples Arce en entrevista con Oscar Lebranc, en *La palabra y el hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana, octubre-diciembre de 1981, pp. 69 y 70.

⁶⁸ Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de estrategia*, p. 23.

⁶⁹ Manuel Maples Arce, *Actual* número 1 en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁰ Cf. Hans Richter, "La risa" en Ida Rodríguez Prampolini, *Dadá documentos*, p. 282.

El último momento de la dialéctica de los movimientos es el del agonismo. Explica Poggioli:

Looking deeper, we ultimately see that, in the febrile anxiety to go always further, the movement and its constituent human entity can reach the point where it no longer heeds the ruins and losses of others and ignores even its own catastrophe and perdition. It even welcomes and accepts this self-ruin as an obscure or unknown sacrifice to the success of future movements. This fourth aspect or posture we may define with the name *agonism* or *agonistic moment*⁷¹

Este es el punto en donde debemos retomar el párrafo, citado en este mismo capítulo, en el que Maples Arce hace referencia a la génesis de su intención renovadora antes de lanzar *Actual número 1*. En él se vio como Maples Arce se compara con la figura de Hidalgo y se coloca, al parecer en una actitud grandilocuente, como libertador de la literatura mexicana. Esto parece estar en franca contradicción con la actitud estridentista marcadamente iconoclasta que muy específicamente dice en *Actual número 1* "Muera el Cura Hidalgo". Sin embargo, todo se aclara si vemos realmente en esto una actitud, primero, paródica y luego profética. El comentario de los amores de la Corregidora, el chocolate y la frase "No hay más remedio que echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González Martínez" (la cual remeda a la que se atribuye a Hidalgo: "Caballeros, somos perdidos; aquí no hay más recurso que ir a coger gachupines"⁷²) dan las claves necesarias para comprender la dimensión paródica. El asunto de la profecía está implícito. Maples Arce, en caso de ser el "libertador de las letras mexicanas" tendrá que ser destronado al igual que él mismo está retirando del palio a Hidalgo.

Una objeción aparece en este último enfoque si consideramos la cuestión del tiempo: las memorias de Maples Arce, *Soberana juventud*, fueron escritas mucho después de *Actual número 1* lo cual hace imposible que se de una "profecía sobre el pasado". Al

⁷¹ Renato Poggioli, op. cit., p. 26.

⁷² Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México, p. 739.

parecer, la designación de profecía es inadecuada. Sería más correcto decir que lo que esta situación significa es que Maples Arce está conciente de que el estridentismo está inscrito en un ciclo: el ciclo de las vanguardias.

Hay otras muestras en las que el estridentismo comprendió, ahora sí de una manera anticipada, la necesidad de su final. Me refiero a la carta de Germán List Arzubide a Salvador Gallardo y a la de Miguel Aguillón Guzmán al mismo Gallardo, ambas recopiladas por Luis Mario Schneider. La primera dice así:

Es posible que lancemos un manifiesto estridentista con el nombre de Último, y en él es necesario lo firmemos los cinco del grupo: tú, Aguillón, Arqueles Vela, Maples y yo, para que digamos todo lo que pensamos hacer ahora que somos ya los clásicos del momento de hierro.⁷³

La segunda completa la información:

Tenemos pensado lanzar desde Xalapa el último manifiesto subversista, para declarar que el estridentismo ha inaugurado ya su periodo clásico. Estimamos que eso es una cosa necesaria, precisamente para evitar que el las provincias algunos individuos intenten plagiar nuestros sistemas, etcétera.⁷⁴

El estridentismo se "sacrificó" por haberse convertido en un clásico. Como tal, se comprendió insertado en la dialéctica que él mismo había protagonizado. El oscuro fin de que habla Poggioli es, en este caso, no tan oscuro. Es un acto más de una postura sectaria y egoísta que, de todos modos, no deja de ser vanguardia.

Los estridentistas, como se ve, también buscaron una exclusividad, un "copy-right". Aunque la carta de Miguel Aguillón Guzmán solamente se refiere a la provincia, es decir, a un ámbito nacional, hay bastantes evidencias de que el estridentismo también buscó internacionalizarse. Estas son algunas: *Horizonte* tuvo

⁷³ Luis Mario Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, pp. 33-34.

⁷⁴ *Idem.*

de corresponsal en el extranjero a Arqueles Vela, quien se llevó la representación a la península cuando partió para España;⁷⁵ en la misma revista se anunciaba un precio para suscripción en el extranjero y se publicaban textos de autores de otros países; *Actual número 1* contenía un directorio de vanguardia el cual fue ampliado y/o desmenuzado en *Horizonte*. El estridentismo buscó tener un foro internacional para desde ahí poder reclamar una originalidad. El comentario que hace Maples Arce nos da una muestra de esta sed de exclusividad:

En México se inició antes que en Europa la poesía sobre el pentagrama, por Pedro Echeverría, que hace dos meses Francesco Cangiullo presentó como una revelación en "Il Futurismo" con el nombre de "Poesía Pentagramata".⁷⁶

Sin embargo, esta necesidad de "copy-right" tuvo un cariz especial en latinoamérica, debido a que los esfuerzos de emancipación cultural se enfocaron en el sentido de la búsqueda de una identidad continental. Esta idea se venía desarrollando desde Rubén Darío y el modernismo hispanoamericano. A este respecto es significativo que en 1927 se publique en Buenos Aires una antología con el nombre de *Índice de la nueva poesía americana*. En el número 8 de *Horizonte* se reseña la aparición de esta obra junto con un comentario sobre la conocida querrela Reverdy-Huidobro en el que se le reclama a Guillermo de Torre el poco aprecio que hace del autor de *Altazor*:

A pesar de Guillermo de Torre, la América sabe lo que debe a Huidobro, el poeta puede estar seguro que la envidia de un europeo no hará nunca que se pierda su contribución al despertar de la pampa, que al fin, el

⁷⁵ Cf. Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de estrategia*, p. 158.

⁷⁶ Ortega, "Zig-Zag en la república de las letras. Maples Arce Arremete contra todo el mundo" en *El Universal Ilustrado*, septiembre 6 de 1923, recopilado en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, octubre-diciembre de 1981, p. 72.

pobre de don Guillermo no es más que un periodiquero."⁷⁷

Lo curioso es que los estridentistas, al igual que otras de las vanguardias latinoamericanas, aceptaron estar copiando o reescribiendo a autores extranjeros, principalmente europeos, pero protestaron ante cualquier imitación que hicieran de ellos sus compatriotas.

⁷⁷ Anónimo, "Notas, libros y revistas" en *Horizonte*, número 8, octubre 1927, recopilado en Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de estrategia*, pp. 164-165.

LA EXPRESION ESTRIDENTISTA

Según una definición tradicional, "manifiesto" es un "escrito en que se hace pública declaración de doctrinas o propósitos de interés general".¹ Todos los movimientos de vanguardia produjeron textos que se autonombaban "manifiestos" o que pretendían funcionar como tales. El estridentismo no fue ajeno a este fenómeno, el cual es parte del espíritu antagonista de las vanguardias. Actual número 1 Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce" fue el nombre que adoptó el primer texto de esta índole que produjo el movimiento. Posteriormente se generaron otros, ya con el nombre de "manifiesto".² Pero lo que importa no es precisamente el nombre que reciba dicho texto, sino lo que contiene. Esto último en un doble sentido, ya que, como apunta Silvio Castro, "os textos dos manifestos das vanguardas históricas representam não somente veículos de idéias mas valem igualmente como obras acabadas".³ Así, si el manifiesto se presentaba como una serie de propuestas que deberían ser aplicadas al quehacer artístico produciendo obras de determinadas características, en muy frecuentes ocasiones se convertía en la aplicación misma de dichas propuestas.

El análisis de los textos estridentistas se puede llevar a cabo atendiendo a los dos niveles arriba expuestos. Uno será el de la propuesta teórica estridentista y el otro el de análisis de la expresión. Para el primero nos serviremos de material que se encuentra principalmente en Actual número 1 y los cuatro manifiestos, en las memorias de Maples Arce, *Soberana juventud*, en una conferencia dictada por List Arzubide y en algunas notas de periódico. Para el segundo, se considerará la obra poética de Maples Arce anterior a *Memorial de sangre* (1947) (ya que en ella es donde el espíritu de vanguardia se encuentra con mayor fuerza), los manifiestos y Actual número 1.

¹ Diccionario manual e ilustrado de la lengua española, p. 117.

² Véase la cronología al final del estudio para una mejor idea del desarrollo de estos escritos.

³ Silvio Castro, *Teoria e politica do modernismo brasileiro*, p. 59.

La propuesta teórica

Resulta difícil creer que tras los escritos estridentistas exista un intento de teorizar sobre la expresión literaria. Esto se debe a que el entusiasmo antagonista lo opaca casi todo, relegando a un segundo plano cualquier intento de comprensión. El lector tiende a fijar su atención en la agresividad desplegada por el texto y a calificar de incoherentes los renglones relativos a los intentos de "reflexión" estética.

Pareciera también que, al entrecomillar la palabra "reflexión" en el párrafo anterior, se crea una contradicción. No hay tal, por tres razones. Primera. Este conjunto de expresiones no siguen un desarrollo sistemático, no tienen una definición clara de los términos utilizados e incluso pueden llegar a contradecirse, razones por las cuales no alcanzan el rigor necesario para ajustarse aceptablemente a lo que se entiende por "teoría" desde un punto de vista filosófico. Segunda. Existe una retórica de vanguardia que, importada de algún otro movimiento, sin que medie ninguna reflexión sobre la creación poética, sino solamente la copia al carbón y el collage despojado de cualquier síntesis,⁴ se restringe a ser únicamente retórica, en el sentido peyorativo del término, una figura vacía. Tercero. Uno de los recursos de vanguardia que mayor difusión alcanzó fue el *épater-le-bourgeois* del dadaísmo. Esto significa que si todo el aparato lingüístico, visto de una manera, se orienta hacia una reflexión sesuda y sería de la expresión estética, visto desde esta otra postura se polariza hacia el juego, la impostación y la parodia. El discurso "teórico" se convierte entonces en un despliegue paródico que apunta, tanto a impresionar al lector (y desde luego, burlarse de él) como a transgredir el lenguaje crítico-literario "serio".

⁴ En este punto está involucrado el aspecto "originalidad del discurso" el cual se abordará en su oportunidad con la extensión que merece ya que además de ser una preocupación de las vanguardias ha sido por mayor tiempo uno de los valores manejados en la emancipación latinoamericana. Recuérdese el caso, por ejemplo, de Rubén Darío y el modernismo.

Queda entonces claro que a la ambivalencia mencionada por Silvio Castro se unen dos ambivalencias más para formar un esquema como el siguiente:

Texto teórico
(vehículo de ideas)

Texto obra acabada
(Silvio Castro)

Texto copia
(collage acríptico con
fines de prestigio)

Texto parodia
(*épater-lé-burgeois*)

Lo anterior no implica que no existan relaciones entre texto-obra acabada, texto-copia y texto-parodia, aunque no se traten en el presente escrito con la profundidad que podrían alcanzar. El esquema tampoco pretende que exista una jerarquía en las relaciones que se muestran, ya que incluso los niveles en que se dan no son comparables. Es cierto que el texto-parodia es una repetición de otro texto, al igual que lo sería el texto-copia. La diferencia está en que el texto-parodia tiene una distancia crítica. El texto copia se adhiere al modelo que toma con fines primordialmente de prestigio, sin afectar su significado, mientras que el texto-parodia remite a su modelo transformando su significado. Por otra parte, la relación texto-teórico con texto-obra acabada, mencionada por Silvio Castro, tiene poco que ver con las otras dos.

Así, el presente estudio está sujeto a los riesgos que conlleva toda exégesis. En el balanceo entre la propuesta teórica, la reproducción de una retórica y la impostación de una parodia, la interpretación debe buscar el menor grado de distorsión. Nada garantiza que la intuición de que en los textos estridentistas hay algo más que la mera "buena voluntad" de teorizar se vea confirmada en el análisis, pero sí es suficiente motivo para intentarlo.

La propuesta estridentista comienza con una visión crítica del panorama en el que se va a ubicar. Dice Maples Arce:

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 fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los "swichs" [sic].⁵

Esta observación lleva implícito el postular una nueva técnica de arte ya que los medios ordinarios se han vuelto obsoletos. Dicha técnica debe llenar la "función espiritual" del momento que viene a estar relacionada íntimamente con un *weltanschauung*, una visión del mundo que condiciona la concepción artística.

Ahora, este planteamiento nos lleva a preguntarnos qué es la poesía para los estridentistas ya que la técnica no es sino el conjunto de procedimientos de que se sirve el poeta para realizar su idea de poesía y ésta misma queda inscrita en la cosmovisión antes mencionada. Para contestarla nos es de utilidad acudir a una definición general de poesía que he seleccionado por parecerme la más adecuada al caso:

La poesía debe darnos la impresión (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como un *contenido psíquico es en la vida real*. O sea, de un contenido psíquico que en la vida real se ofrece como algo individual, como un todo particular, síntesis intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial (o axiológico)-afectivo.⁶

El punto central de esta definición se encuentra en la consideración del aspecto comunicativo de la poesía. El párrafo estridentista antes citado se aviene perfectamente a él. Maples Arce desea "traducir [sus] emociones personales", tiene la intención de entregar un contenido psíquico, el cual necesita ser codificado de otra forma. También, de acuerdo a la definición anterior, la poesía es una herramienta de conocimiento, una investigación de la realidad. Pero Maples Arce dice: "La verdad, no acontece ni

⁵ Manuel Maples Arce, *Actual* número 1, en Luis Mario Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, p. 42.

⁶ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, p. 18.

sucede nunca fuera de nosotros [...] 'Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente. En este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos'.⁷ Así, que dicha investigación es una pesquisa hacia el interior del propio sujeto que piensa, no hacia el exterior. De aquí se desprende la necesidad de buscar qué es lo que se entiende por "realidad pensada" la cual, como veremos más adelante, contiene esa síntesis conceptual-sensorial-afectiva de la que habla Bousoño.

Continuando con los esfuerzos de Maples Arce por definir el proceso de la creación poética tenemos que:

La verdad estética es, tan sólo un estado de emoción incoercible desarrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista. Las cosas no tienen valor intrínseco posible, y su equivalencia poética, florece en sus relaciones y coordinaciones, las que solo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada.⁸

Estas líneas, como lo señalé anteriormente, parecen indiscifrables. De hecho, podrían considerarse como un juego, un acertijo sin solución para burlarse del lector, tal como se vio en páginas anteriores. Al final del presente apartado, se retomará esta posibilidad al detalle. Por el momento, si seguimos con el análisis de la cita anterior, lo que tenemos a primera vista es una definición de verdad estética en función de la emoción. La concordancia entre las cosas y el concepto que de ellas tenemos (o sea la verdad) del arte se encuentra en la emoción que es una experiencia subjetiva. El adjetivo "incoercible" que la acompaña es una palabra que no existe. Esto puede tener dos interpretaciones. Hay una errata o una falta de ortografía y la palabra correcta es "incoercible" que quiere decir "incontenible", "irrefrenable" o existe la intención de emparentar "incoercible"

⁷ Manuel Maples Arce, *Actual número 1* en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 42. El entrecomillado dentro de la cita pertenece a Pierre Albert-Birot a quien Maples Arce da crédito en la oración inmediatamente anterior y que ahora omitimos para discutirla más adelante.

⁸ *Ibid.*, p. 42.

con "incoherente". La sospecha de que se trate de un error ortográfico surge de palabras como "bluzas",⁹ "swichs",¹⁰ "asensor"¹¹ que aparecen tal cual en el escrito sin agregar significado alguno por esta causa. Sin embargo, es mucho más probable que se trate de un neologismo ya que el texto está tan claramente marcado por ellos que el asunto merece un tratamiento específico en el apartado siguiente. Otra palabra que presenta el mismo problema es "extrabasal". Podría ser un neologismo proveniente de "extravasarse" que significa "sacar un líquido de su vaso" o de "extra", "fuera de" y "basal" que sería "relativo a la base".

Ahora bien, dicha emoción incontenible (ya abordaremos en su oportunidad la relación con "incoherente"), para convertirse en verdad estética, debe "desenrollarse" en un "plano extrabasal de equivalencia integralista". Dicho plano, en donde se debe plasmar la emoción, evidentemente es el plano de la expresión poética. Por eso hay que "vaciar" el fluido de la emoción en dicho plano o desenrollarla en un plano que tiene su base en otro lugar que no es el lugar de la mente. Queda así esclarecido el proceso de la creación poética estridentista.

Este mismo párrafo nos ofrece una idea de lo que la "realidad pensada" que mencionamos anteriormente viene a ser. Sin abusar en la interpretación podemos decir que ésta se da en ese "sector interno" y que consiste en el conjunto de relaciones que el sujeto encuentra en la realidad que lo rodea más las impresiones sensoriales que recibe, ambas unidas a la emoción del poeta. Es por eso que Maples Arce pretende la búsqueda de una expresión "que ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma múltiple y poliédrica".¹²

⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

¹² *Ibid.*, p. 44.

El parentesco de la cita anterior con el cubismo es innegable. Mucho más claro resulta si atendemos a las siguientes palabras que también forman parte de *Actual número 1*:

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 escoleta 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 ésta se manifiesta, no nada más por términos 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-traslatorias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llamó sección de oro.¹³

Multánime, poliédrica y tridimensionalmente esférica son adjetivos que pertenecen al universo caleidoscópico de la pintura cubista. Además, la mención de Apollinaire, Max Jacob, Jean Epstein, Cendrars, Beaudouin y Pierre Albert-Birot a lo largo del mismo texto confirma la filiación cubista de estas expresiones.

El cubismo literario, dice Guillermo de Torre:

pretendía una traslación, una transposición de los hechos y formas del mundo exterior, pero no según se ofrecen a los sentidos, sino como son captados por el espíritu; de tal modo que el resultado la obra—fuera no un reflejo más o menos subjetivo, sino un equivalente poético.¹⁴

Esto concuerda con lo expuesto por Maples Arce. La "realidad pensada" es lo que capta el espíritu, la "realidad aparente" lo que captan los sentidos y "el plano extrabasal de equivalencia integralista" la obra de arte.¹⁵ Sin embargo, queda por explicar el requisito de "creación" que deben tener las obras cubistas.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, p. 238.

¹⁵ Manuel Maples Arce, *Actual número 1* en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 42.

En la cita número 7 ya habíamos mencionado que Maples Arce recurría al autor cubista Pierre Albert-Birot. La parte que habíamos omitido, para presentarla a discusión aquí, dice: "Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear y no copiar".¹⁶ Si agregamos las palabras de Léonce Rosenberg, quien junto con Epstein fue uno de los teóricos que dedicaron un esfuerzo valioso a ordenar las ideas cubistas, queda aún más clara esta idea:

El arte [...] tiene por finalidad no reconstruir un aspecto de la naturaleza, sino construir sus equivalentes plásticos, y el hecho artístico así constituido llegar a ser un aspecto creado por el espíritu.¹⁷

Esta concepción no-imitativa del arte fue muy usada en aquel entonces y no faltaron quienes, como Huidobro con el creacionismo, reclamaron ser sus autores. Maples Arce, en este sentido, prefirió dar créditos.

Volviendo sobre la posible relación "incoercible-incoherente" que habíamos dejado a un lado en páginas anteriores, podemos señalar que el aspecto caótico de la emoción mencionado anteriormente; "La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico",¹⁸ también pertenece al cubismo literario. List Arzubide da mayor precisión a este punto:

La emoción es desordenada. Se fuga de la tendencia antigua que la sujetó a un esquema, a un itinerario, para presentarla como una obra de equilibrio arquitectónico y la emoción no llega nunca sino con la vida, y la vida, ya lo dijimos antes, es arbitraria y lo es más ahora, en el ajeteo de la complejidad que la sacude.¹⁹

¹⁶ El origen de la cita se confirma en Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 239.

¹⁷ Léonce Rosenberg, *Cubisme et tradition (L'Effort Moderne, Paris, 1920)* en Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 238.

¹⁸ Cf. Manuel Maples Arce, *Actual* número 1 en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹ Germán List Arzubide, "Conferencia sobre el movimiento estridentista" en Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, FCE, 1987, p. 116.

Esta concepción también tiene un reflejo en otro imperativo de Actual número 1: "Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado, (descripción, anécdota, perspectiva)".²⁰ Explica List Arzubide:

Para poder aplicar ampliamente la metáfora, para poder explicar con decisión las sutiles relaciones que los poetas han hallado entre los objetos y las ideas, ha sido necesario revolucionar toda la poética, porque si la imagen es instrumento de creación, al iniciarse como una afirmación vital, tuvo que bordear las fronteras en las cuales se pretendía encerrar su acción. Desde luego ha sido necesario proclamar el campo natural en la poesía, ya que la vida misma es arbitraria y los cerebros están llenos de pensamientos incongruentes. Absurda es la poesía. Quevedo dice: "y la voz de cuatro zuelas/ llorando a cántaros, triste, un turbión de lluvia y piedra", y cada vez que la poesía ha pretendido ser poesía pura, es decir, emoción, no descripción, ni relato, ha recurrido al absurdo [...] Pero la poesía es sugerencia y no comprensión y en realidad lo que se llama obscuro en ella, es el sentido subjetivo de las emociones que viven en estado nebulosos en nuestro interior, esperando la forma de manifestarse.

Ante la realidad de lo absurdo, nada de lo anterior ha quedado firme: el pensamiento se desarrolló sin anécdotas, sin descripción, sin perspectiva. Nada hay lógico, todo es inconexo, porque nadie piensa con una perfecta continuidad.²¹

La idea fragmentaria de la realidad tiene su correlato en la expresión. La supresión de la anécdota y de la descripción también tienen una filiación futurista y cubista. Lo mismo sucede con el simultaneísmo. Maples Arce dice: "Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas [sic] y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes (II Profond aujourd d'hui. Cendrars. Cosmópolis, Núm 33)".²² La idea de Cendrars, una vez más, tiene su origen en las teorías cubistas del pintor Delaunay.²³

²⁰ Manuel Maples Arce, Actual número 1, en Luis Mario Schneider, *Estridentismo México 1921-1927*, p. 45.

²¹ Germán List Arzubide, *op. cit.*, pp. 116 y 117.

²² Manuel Maples Arce, *op. cit.*, en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 44.

²³ Cf. Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 274.

Ahora, tanto lo anterior como lo que llama Poggioli la "mística de la pureza" aparecen en el escrito *La antitradición futurista* (1913) de Apollinaire.²⁴ El problema de la pureza poética, tanto en el sentido psicológico de puro sentimiento como en el sentido estético de pura forma es un mito que surgió en Francia. Dice Poggioli:

The modern mystique of purity aspires to abolish the discursive and syntactic element, to liberate art from any connection with psychological and empirical reality, to reduce every work to the intimate laws of its own expressive essence or to the given absolutes of its own genre or means, an extension of the agonistic spirit to the realms of style and form [...] a verbal and formal drive that accentuated the distinction between the immaculate artificiality of the artistic creation and the impure naturalness of the real.²⁵

Este impulso agonista de "ir más allá de lo posible" es lo que hace que Maples Arce opine: "como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear y no copiar".²⁶

En el *Manifiesto estridentista número 2*, en cuya redacción participaron tanto Maples Arce como List Arzubide, se lee: "La poesía [es] una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas".²⁷ Aquí se lee por primera vez el término "imagen equivalentista". En este momento, es preciso recordar la importancia del término "equivalente" por su relación con la idea de "crear y no copiar". Maples Arce relata en sus memorias la gestación de esta figura, la cual será calificada más tarde por List Arzubide como "el aporte más valioso que hemos dado los estridentistas a la poesía".²⁸

²⁴ Cf. Gilberto Mendonça Teles, *Vanguardia européia e modernismo brasileiro*, pp. 112 y 113.

²⁵ Renato Poggioli, *The theory of the avant-garde*, p. 201.

²⁶ Manuel Maples Arce, *op. cit.*, en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 42.

²⁷ *Ibid.*, p. 49.

²⁸ Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 116.

Interesábanme las imágenes enigmáticas que no pudieran formularse racionalmente [...] Yo preconizaba un cambio en la expresión, pero sobre todo en las imágenes, de las que hacía depender el misterio de la poesía de aquellos años. Cada verso debería encerrar una imagen para pasar a otra, enlazada virtual o explícitamente, fundida en los términos de la comparación. Desaparecían las relaciones visuales, para transformarse en algo prodigioso.²⁹

Más adelante agrega:

Yo había pensado reiteradamente en el problema de la renovación literaria de manera inmediata, en ahondar las posibilidades de la imagen, prescindiendo de los elementos lógicos que mantenían un sentido explicativo. Inicé una búsqueda apasionada por un nuevo mundo espiritual.³⁰

Vuelven a aparecer tres aspectos que ya habíamos mencionado: la arbitrariedad de la emoción que prescinde de la lógica, la poesía como instrumento de conocimiento (tema de todos los tiempos) y el espíritu de aventura propio de las vanguardias.

List Arzubide es mucho más explícito al desarrollar el concepto de imagen equivalentista. Después de definir la metáfora como "una comparación comprimida" y ejemplificarla con la poesía romántica (Bécquer) pasa, a manera de evolución, a la poesía simbolista ejemplificada con el soneto "Correspondencias" de Baudelaire. Comenta acerca de las analogías que se proponen en él y comienza su definición de la imagen equivalentista:

Nosotros fuimos mucho más allá, y dejando de lado todo lo que había sido mecánica de la poesía, alcanzamos la equivalencia! Igualdad de las cosas en valor o estimación, que poéticamente es crear el salto de la hipótesis a la conclusión sin intermediarios.

Digámoslo con un ejemplo: "el tren es una ráfaga de hierro que azota el panorama y lo conmueve todo..." (Maples Arce). Nos valemos de este verso, porque en él hay una cierta forma de explicación, pero podríamos quitar la palabra tren y dejar únicamente la equivalencia del mismo: "una ráfaga de hierro que azota el panorama y lo conmueve todo" con la seguridad de que si

²⁹ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, pp 122 y 123.

³⁰ *Ibid.*, p. 122.

recordamos el paso de un tren, sentimos que expresa claramente la vibrante visión poética. De esta manera sintetizamos aún más, valiéndonos de la analogía que más cerca está de nuestra emoción. Así hemos logrado que la metáfora, se convierta en una afirmación, con la seguridad de que esta analogía es ya la cualidad dominante en el pensamiento. Con lo que conseguimos que la metáfora, de afirmación, pase a ser una creación, cobre vida completa, convirtiendo en real lo irreal: yendo del absurdo, de lo ilógico, a lo congruentes.³¹

La longitud de la cita vale, en primer lugar, por la ingenuidad de la explicación. Lo único que hace List Arzubide es subrayar los procedimientos elípticos propios de la poesía cubista y así explicar la existencia y el acierto de las imágenes irracionales por sobre las racionales. Se trata de señalar la diferencia que existe, y sobre la cual volveremos más adelante, entre las imágenes que implican una comparación basada siempre en una semejanza objetiva (física, moral o de valor) e inmediatamente perceptible a la razón y las que se basan en una comparación entre dos cosas que nada tienen en común desde ese punto de vista objetivo pero que producen una emoción similar.³² Es por esto que List Arzubide pretende haber hecho "real" lo "irreal". La emoción, que es plásticamente irreal, se materializa en un objeto real. Así, el siguiente paso es dar un sentido metafísico a las equivalencias:

Con las equivalencias llegamos a lo que Epstein afirmó de la metáfora: que era un eje de inducción. Para nosotros fue, además, la síntesis de nuestra relación con lo que nos rodea y pudimos ir así de nosotros hacia las cosas y sucesos; introducir la vida ambiente en nuestro ser: animar los objetos para hacerlos decir, lo subjetivo o dar a lo subjetivo una calidad material.³³

{...}

Convertir la poesía en una música de ideas. Esta fue nuestra meta. Ya Mallarmé había advertido que nombrar una cosa es suprimir las tres cuartas partes del deleite que nos produce la poesía, el cual nace del gusto de ir adivinando las cosas, lo que nos lleva a crear un arte intuitivo. A esto lo denominó el abate

³¹ Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 114.

³² Cf. Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 191.

³³ Germán List Arzubide, *op. cit.*, pp. 115 y 116.

Bremond poesía plegaria, donde no es necesario buscar el sentido de ella, ya que de la comunión entre el ser y el interior del ser, amalgamados y superpuestos, mezclados y sin orillas, surge la "realidad misteriosa", la vida en trance de infinito, el transporte hacia lo irreal mágico.³⁴

De esta manera queda claro que el estridentismo sí planteó un instrumento de trabajo poético al proponer la imagen o metáfora equivalentista. Sobre su novedad podemos decir que es dudosa. La afirmación de ello es solo parte del espíritu de vanguardia. Sobre su aplicación trataremos en el siguiente apartado.

Por último, una vez finalizado el análisis de la propuesta teórica, es necesario volver sobre el aspecto ambivalente de los textos estridentistas cuya discusión se postpuso hasta este momento. Me refiero al despliegue de un lenguaje complicado con términos procedentes de una jerga científica o técnica. Como se había visto, dichos textos, además de una interpretación que los tome al pie de la letra, como reflexión sesuda y seria, pueden tener otra en la que se orientan hacia el juego, la impostación y la parodia. En el siguiente ejemplo, es clara la segunda postura:

Es probable que la supraestandarización de los sistemas, sea para Ud. un ideal suprematista. Ud. es un hombre extraordinario. ¿Sabe Ud.? He aquí el sentido espectacular de una teoría novísima. Ud. es un subvencionalista específico. Pero Ud. no se entiende a sí mismo: quizá es Ud. todavía un imbécil; Ud. tiene talento. Ahora se ha extraviado Ud. en los pasillos vacíos de su imaginación.³⁵

El interlocutor del poeta es bombardeado con esa jerga complicada que no entiende y de esa manera se convierte en víctima del *épater-le-bourgeois*. La agresividad del texto es inmediata y el lector queda completamente desconcertado. En este mecanismo juega también un papel muy importante el azar. Es claro que la concatenación de ideas del párrafo anterior es aleatoria y no llega más

³⁴ *Ibid.*, p. 115.

³⁵ *Irradiación Inaugural* en *Irradiador* Revista de Vanguardia. 1922, recogido por Luis Mario Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, p. 55.

allá del absurdo. Se trata nuevamente de la presencia de *dadá* en el estridentismo. En el capítulo anterior se abordaron varios puntos de esta relación; éste es uno más.

Para terminar, es necesario hacer énfasis en que la ambivalencia entre texto para teorizar y texto para *épater* puede marcar también dos momentos en el desarrollo del estridentismo: un momento de lucha y batalla en el que es necesario recurrir al escándalo y otro de consolidación y recuento. La diferencia se puede apreciar en la procedencia de los textos que se han usado. La mayoría de los textos "serios" pertenecen a las memorias de Maples Arce o a la conferencia sobre el movimiento estridentista que dio List Arzubide. Ambos textos se dieron bastante tiempo después del fin del estridentismo en 1927.

Análisis de la expresión.

Como habíamos mencionado, primero analizaremos la expresión estridentista atendiendo a la ejecución de lo propuesto como teoría en el apartado anterior. Después procederemos a señalar peculiaridades que no están dentro de las intenciones teóricas, pero que son constantes.

La imagen estridentista.

Conviene dejar en claro que, al igual que Carlos Bousoño, en quien me apoyaré principalmente, no haré distinciones entre los conceptos de imagen, metáfora, comparación o símil, reduciéndolos a lo que tienen en común que es la superposición de planos significativos.³⁶

Decía List Arzubide que las imágenes estridentistas lograban ir de lo absurdo, de lo ilógico a lo congruente. Analicemos la siguiente:

El viento es el apóstol de esta hora interdicta.³⁷

³⁶ Cf., Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 190 y 191.

³⁷ Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, p. 191.

Esta es la primera línea del poema titulado Revolución. El sentido recto de esta oración es totalmente absurdo. En nada se parece objetivamente el viento a un apóstol. Se trata de una imagen no tradicional que tiene una estructura irracionalista.³⁸ Carlos Bousoño llama a estas imágenes, "imágenes visionarias" y las define así:

la imagen visionaria se diferencia de la imagen tradicional en que su plano evocado B sirve para destacar cualidades a^1 a^2 a^3 del plano real A, no de un modo racional como ocurre en las tradicionales sino de manera "irracional", esto es, sin que esas cualidades a^1 a^2 a^3 asomen conceptualmente en nuestra conciencia.³⁹

En este caso, el "apóstol de esta hora interdicta" es el plano evocado B y el "viento" es el plano real A. La emoción que produce la imagen es la de expectación y asombro ante un gran movimiento. Procedamos ahora a analizar las cualidades involucradas en la comparación.

Un apóstol es, en el sentido contemporáneo del término, "cualquiera que propaga cierto ideal o hace propaganda a favor de cierta cosa buena".⁴⁰ Sin embargo, no puede olvidarse mencionar aquí que este significado es una extensión del carácter originalmente religioso de la palabra que remite a Jesucristo y a sus doce apóstoles y por extensión también al "que predicando la fe verdadera convierte a los infieles de cualquier país".⁴¹

El adjetivo "interdicta" proviene seguramente del léxico que manejaba Maples Arce en relación con su carrera de abogado. En derecho civil, interdicción es la "privación de derechos definida por la ley".⁴² Así, la figura del apóstol, teniendo como paisaje de fondo una época "sin ley" se magnifica y verdaderamente

³⁸ Cf., Carlos Bousoño, *op. cit.*, pp. 193 a 202.

³⁹ *Ibid*, pp. 202 y 203.

⁴⁰ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, p. 219.

⁴¹ Real Academia Española, *Diccionario manual ilustrado de la lengua española*, p. 124.

⁴² *Ibid*, p. 876.

consigue provocar la emoción de estar frente a una acción de grandes proporciones.

El viento no contribuye en menor manera a lograr este efecto. El aire es un elemento activo y masculino que en muchas cosmogonías tiene el papel de principio fundamental de todas las cosas. El hálito vital, la palabra y las tempestades son algunas de las ideas que se encuentran asociadas a él, conceptos todos que apuntan hacia el fenómeno de la creación.⁴³ Es este el sentido que tiene "viento" en el verso que estamos analizando. El aire en movimiento posee fuerza sobrehumana, virtudes de mensajero colosal y capacidad para destruir en el sentido de establecer un nuevo orden.

Sin embargo, el título del poema nos dice que no es al viento al que se refiere Maples Arce. Las cualidades destacadas a^1 a^2 a^3 no pertenecen solamente al viento sino también a la Revolución mexicana. Así, aparece una realidad A' que tiene unas cualidades a^1' a^2' a^3' que, en este caso, se equiparan con las del viento.

Con este análisis hemos comprobado el funcionamiento de la imagen equivalentista como una imagen irracional que, tal como pretendía Maples Arce, logra contener y suscitar la emoción sin evidenciar los nexos lógicos tras ella. Esto logra la traducción de la "realidad pensada" en el poema y el "salto de la hipótesis a la conclusión sin intermediarios" como lo señalaba List Arzubide.

La parodia.

Si el estridentismo se propuso como una instancia crítica orientada a sacudir el ambiente literario anquilosado e introducir la novedad, no podría dejar de recurrir a la parodia. Debido a que el término en ocasiones da lugar a confusión, se tomará la siguiente definición como guía:

⁴³ Cf., Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 60.

[Parody] is an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting and trans-contextualizing previous works of art, [...] [a] repetition with critical distance, [...] a bitextual synthesis [...] that [...] does seek differentiation in its relationship to its model [and] is transformational in its relationship to other texts.⁴⁴

Uno de los enemigos a los que apuntó el antagonismo estridentista fue la iglesia. El primer ejemplo de parodia proviene de ese campo. Dice List Arzubide en el *Manifiesto estridentista número 2* lanzado en Puebla:

Caguémonos: [...] Tercero: En nuestro compatriota Alfonso XIII, el Gaona de los tenderos usurarios, Tío Sam de los intelectuales de alpargata, salud de los enfermos, consuelo de los afligidos, rosa mística, vaso espiritual de elección, agente viajero de una camotería de Santa Clara; la gran cháchara!⁴⁵

La enumeración de frases sustantivas que insultan a Alfonso XIII pasan un momento por el terreno religioso con frases muy hechas que dan la clave para encontrar el texto parodiado: las letanías de la santísima virgen María. He aquí el fragmento que nos interesa:

Santa María, ruega por nosotros.
 Santa madre de Dios,
 Santa Virgen de las Vírgenes
 [...]
 Espejo de justicia,
 Tronco de sabiduría,
 Causa de nuestra alegría
 Vaso espiritual
 Vaso insigne de devoción
 Vaso precioso de la gracia
 Rosa mística
 Torre de David
 Torre de marfil
 Casa de oro
 Arca de la alianza
 Puerta del cielo
 Estrella de la mañana

⁴⁴ Linda Hutcheon, *A theory of parody*, pp. 11, 18, 33, .38.

⁴⁵ Germán List Arzubide, *Manifiesto estridentista número 2* en Luis Mario Schneider, *El estridentismo. México 1921-1927*, p. 50

Salud de los enfermos
 Refugio de los pecadores
 Consuelo de los afligidos⁴⁶

El subrayado es mío. La parodia queda clara. Una oración leída junto con el rosario en una ciudad tan tradicionalmente religiosa como Puebla es sustituida por una serie de insultos que toman la misma forma. Mientras las letanías implican una actitud sumisa y de petición reverente, la consigna del manifiesto es caguémonos sobre toda una serie de figuras con prestigio.

Otro blanco de las parodias estridentistas es la estética postmodernista. A este respecto se pueden citar varios ejemplos. El siguiente es un fragmento de un poema de *Andamios interiores*:

"Voces amarillas y nada de hojas secas..."

(La mañana romántica, como un ruido espumoso,
 se derrama en la calle de este barrio incoloro
 por donde a veces pasan repartiendo programas,
 y es una clara música que se oye con los ojos
 la palidez enferma de la super-amada.)

(En tanto que un poeta,
 colgado en la ventana,
 se muere haciendo gárgaras
 de plata
 electrizada

[...]

(Su voz

tiene dobleces románticos de felpa
 que estuvo mucho tiempo guardada en naftalina,
 y duerme en sus cansancios ingrátidos de enferma,
 la elegancia de todas las cosas amarillas.)⁴⁷

El contraste con el siguiente fragmento de un poema de Enrique González Martínez es notable:

"Voces de soledad"

Voces de soledad oyó mi oído,
 de un eco tan doliente y tan sentido,

⁴⁶ *Modo de rezar el santo rosario, folletín de la Cruzada de Oración en Familia, Monterrey, 1960.*

⁴⁷ Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, pp. 40 y 41

que era como un dolor cada sonido.

Vibraban, como el órgano en las naves,
melancólicamente, y eran suaves
sollozos de hojas y quejumbres de aves.

Cerré los ojos porque no pudiera
filtrarse un rayo de la azul esfera
entre mi alma y la nota lastimera...
¡Y abrí mi alma y me cerré por fuera!⁴⁸

La parodia comienza por el título. Maples Arce adjetiva de una manera insólita para la estética postmodernista el sustantivo "voces" y rechaza la posible presencia de las hojas secas tan frecuente en la poesía de González Martínez. Al título también agrega los puntos suspensivos que fueron otro recurso usado hasta el cansancio por el autor de *La muerte del cisne*. Por otra parte, mientras el poema de González Martínez tiene como escenario la naturaleza silenciosa perturbada solamente por el sonido de las hojas y de las aves, el de Maples Arce se da en la ciudad llena de ruido. También hay una diferencia en el poeta retratado en ambos poemas. El de González Martínez siente un dolor en cada sonido. Es un poeta llorón y melancólico. En el poema de Maples Arce este tipo de poeta es directamente criticado: es el poeta que muere "cantando" de una manera tan grotesca como hacer gárgaras. La plata electrizada vendría a ser el vocabulario preciosista pero hueco y desgastado que entonces se criticaba. La voz del poeta es en sí una cosa enferma y amarilla, conservada a fuerza de gárgaras de plata y felpas con nattalina.

La sintaxis estridentista

La construcción de la imagen estridentista no se reduce a la superposición de dos planos de significación. Si abordamos el problema de esa manera fue por razones de claridad en la exposición. La imagen estridentista, en la práctica, puede llegar a una complejidad considerable. Hay que recordar que uno de los propósitos de Maples Arce fue que "cada verso debería encerrar una imagen

⁴⁸ Enrique González Martínez, *Tuércele el cuello al cisne*, p. 37.

para pasar a otra, enlazada virtual o explícitamente, fundida en los términos de la comparación".⁴⁹ El resultado de este programa en el plano gramatical es una estructura llena de modificadores, principalmente adjetivos y complementos adnominales para el caso de la frase nominal y complementos circunstanciales y predicativos para el caso de la frase verbal.⁵⁰ Veamos algunos ejemplos:

Sobre el despeñadero nocturno del silencio
las estrellas arrojan sus programas⁵¹

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques⁵²

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
equidistante al grito náufrago de una estrella⁵³

El análisis de la primera es sencillo:

⁴⁹ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, pp. 122 y 123.

⁵⁰ Todos los términos anteriores han sido tomados de Raúl Avila, *La lengua y los hablantes*, cap. 9. De aquí en adelante, para todas las observaciones gramaticales a nivel oración simple, incluyendo el método gráfico de análisis, la fuente de referencia será este libro. Las abreviaturas que se usan son las siguientes:

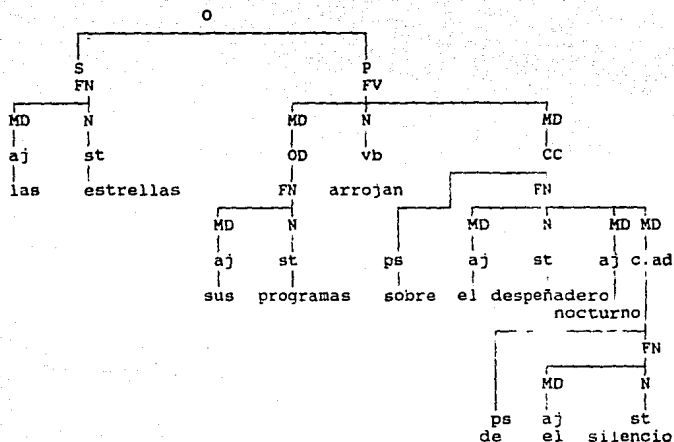
O = Oración	MD = Modificador,
S = Sujeto	PVO = Predicativo
P = Predicado	N = Núcleo
FN = Frase nominal	OD = Objeto directo
FV = Frase verbal	CC = Complemento circunstancial
FAj = Frase adjetiva	st = sustantivo
aj = adjetivo	ps = preposición
aposc. = aposición	c. ad. = complemento adnominal
vb = verbo	

Es importante mencionar que esta clasificación se rige por la función que desempeñan las palabras en la oración.

⁵¹ Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, p. 60.

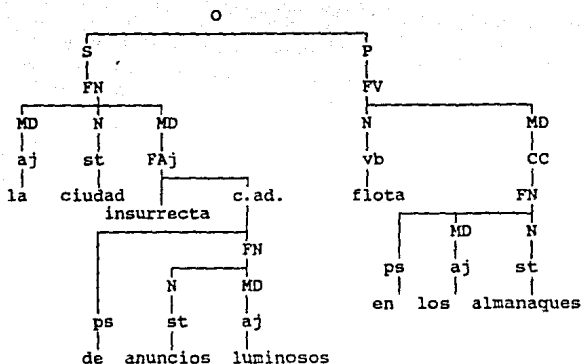
⁵² *Ibid.*, p. 35.

⁵³ *Idem.*



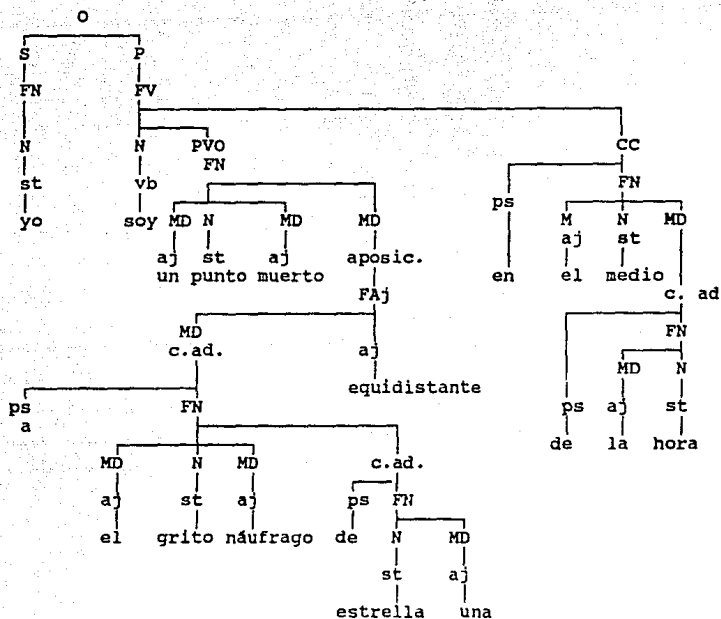
Tanto el sujeto como el objeto directo de esta oración no muestran mayor complejidad. Los núcleos de sus frases nominales están modificados por adjetivos que agregan poca información desde el punto de vista poético. No sucede así en el caso del complemento circunstancial. Los modificadores "nocturno" y "del silencio" sí repercuten en el significado en forma importante y actúan sobre el mismo núcleo, dando de esta manera la estructura de la que hablamos.

El grado de complejidad crece en la siguiente oración:



En este caso la atención se dirige al sujeto que está formado por una frase nominal. Al igual que la anterior, el núcleo va acompañado de dos modificadores: "insurrecta" y "de anuncios luminosos". La diferencia estriba en que si en la anterior el encadenamiento se daba a nivel imagen, en ésta se da, además, a nivel gramatical: "insurrecta" califica a ciudad y "de anuncios luminosos", a su vez, modifica a "insurrecta". De esta manera podemos hablar de una especie de dos escalones de calificación que dependen de un núcleo.

La tercera oración es la más difícil de las tres. Veamos:



Se puede apreciar que existen cadenas de modificadores que se anidan hasta en cuatro niveles: "punto" es modificado por "equidistante" y éste a su vez por el complemento adnominal "al grito" para que éste último sea modificado por el complemento adnominal "de una estrella".

A nivel oración compuesta nos encontramos también con fenómenos de coordinación y subordinación que tienen el mismo efecto de "encadenamiento". Veamos un ejemplo:⁵⁴

En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y

⁵⁴ Para el siguiente análisis la referencia es Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*.

rótulos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionales por la ley, me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas, imperativa y categóricamente afirmo sin más excepciones a los "players" diametralmente explosivos en incendios fonográficos y gritos acorralados, que mi estridentismo deshiciente y acendrado para defenderme de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos: Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohíbe fijar anuncios.⁵⁵

La descomposición del párrafo anterior en oraciones simples para su análisis queda así:

1. En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionales por la ley, me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria,

Oración principal.

2. mientras que todo el mundo [...] se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas

Oración coordinada distributiva con 1.

3. que está fuera del eje [...]

Oración subordinada adjetiva explicativa que modifica a "mundo"

4. imperativa y categóricamente afirmo

Oración coordinada distributiva con 1.

5. sin [tener] más excepciones a los "players" diametralmente explosivos en incendios fonográficos y gritos acorralados,

Oración coordinada adversativa restrictiva con 6.

6. que [tener] mi estridentismo deshiciente y acendrado

Oración coordinada adversativa restrictiva con 5.

⁵⁵ Manuel Maples Arce, *Actual número 1* en Luis Mario Schneider, *El estridentismo. México 1921-1927.*, p. 41

7. para defenderme de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos:

Oración subordinada adverbial causal de 4.

8. Muera el Cura Hidalgo,

Oración coordinada distributiva con 4.

9. Abajo San Rafael,

Oración coordinada distributiva con 4.

10. San Lázaro,

Oración coordinada distributiva con 4

11. Esquina,

Oración coordinada distributiva con 4.

12. Se prohíbe fijar anuncios.

Oración coordinada distributiva con 4.

En este párrafo se aprecian todos los procesos de modificación y composición que vuelven tan compleja la expresión estridentista. Es sorprendente la estructura de la oración 1, pues fuera de dos palabras, "me centralizo", el resto son complementos circunstanciales. Otra observación importante es que la distancia tan grande que existe entre la oración 4 y las oraciones 7, 8, 9, 10, 11, 12, provoca confusión en una lectura rápida y obliga a buscar la correcta ligazón que existe entre ellas. Esto nos lleva a considerar una velocidad de la expresión, asunto que trataremos en el siguiente apartado.

Ritmo y métrica estridentista

Los estridentistas se iniciaron en la escritura dentro del posmodernismo. Maples Arce publicó en 1920 una obra que pertenecía a dicho estilo: *Rag, tintas de abanico*. Arqueles Vela tuvo una experiencia similar con *El sendero gris y otros poemas*. Ambos renegaron posteriormente de estas obras y las expulsaron de sus

bibliografías.⁵⁶ Sin embargo, persistieron rastros de este origen dentro de sus obras. Maples Arce, en sus memorias, lo reconoce:

Ciertamente, no comencé rompiendo por completo con el Modernismo y Postmodernismo, conservé la métrica de los heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, pero variando esa música, y, sobre todo, dando a las imágenes sentido vital, potencia poética.⁵⁷

En efecto, el poema "A veces con la tarde...", incluido en *Andamios interiores*, es una curiosa muestra de esa mezcla de respeto al verso medido con recursos gráficos muy en boga en aquella época:

"A veces con la tarde..."

Esquema de acentuación

A veces, con la tarde luida de los bordes
un fracaso de alas se barre en el jardín.
Y mientras que la vida esquina a los relojes,
se pierden por la acera los pasos de la noche

oóooooo:oooooó
oóooooo:oooooó
oóooooo:oooooó
oóooooo:oooooó

Amarillismo
gris

ooóóóó

Mis ojos deletrean la ciudad algebraica
entre las subversiones de los escaparates
detrás de los tranvías se explican las fachadas
y las alas del viento se rompen en los cables.

oóooooo:ooóóóó
óoooooó:óooooó
oóooooo:oooooó
oóooooo:oooooó

Siento integra toda la instalación estética
lateral a las calles alambradas de ruido,
que quiebran sobre el piano sus manos
(antisépticas,
y luego se recogen en un libro mullido.

ooóóóó:oooooó
oóooooo:ooóóóó
oóooooo:oooooó
oóooooo:ooóóóó

A través del insomnio centrado en las ventanas
trepidan los andamios de una virginidad,
y al final de un acceso paroxista de lágrimas,
llamas de podredumbre suben del bulevar.

ooóóóó:oooooó
oóooooo:oooooó
oóooooo:oooooó
óoooooó:oooooó

Y equivocadamente, mi corazón payaso,
se engolfa entre nocturnos cantos de a 2 pesos:
amor, mi vida, etc., y algún coche reumático
sueña con un voltaico que le asesina el sueño.

oóooooo:ooóóóó
oóooooo:oooooó
oóooooo:oooooó
óoooooó:oooooó

Sombra laboratorio. Las cosas bajo sobre.

óoooooó:oooooó

⁵⁶ Cf. Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 32.

⁵⁷ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, p. 125.

Ventilador eléctrico, champagne + F.T.
Marinetti = a

Nocturno futurista
1912.

Y 200 estrellas de vicio a flor de noche
escupen pendejadas y besos de papel.⁵⁸

o o o o o o o : o o o o o o o
o o o o o o o : o o o o o o o

o o o o o o o
o o o o o o o : o o o o o o o
o o o o o o o : o o o o o o o

Como se puede ver, con la ayuda del esquema rítmico,⁵⁹ el poema sigue una estructura bastante regular. Consta de siete estrofas, cuatro de las cuales son cuartetos mientras que de las dos restantes una es un heptasílabo distribuido en dos líneas y la otra es una combinación de alejandrinos y heptasílabos hasta sumar siete versos. Todos los versos son heptasílabos y hay que considerar que el alejandrino está formado por dos hemistiquios que son heptasílabos. También, los recursos gráficos, como el uso de números, signos matemáticos y abreviaturas, están traducidos a su valor en lengua hablada, pues se ajustan a la cuenta de sílabas. En cuanto a rima podemos decir que existe rima asonante en cada estrofa: en los versos primero y tercero para las estrofas primera y quinta, en los versos segundo y cuarto para las estrofas tercera, cuarta y sexta.

Este apego a las formas medidas permea todo el libro de *Andamios interiores*. Posteriormente, en *Vrbe* y en *Poemas interdictos* la actitud es más libre, aunque no olvida por completo este legado modernista. Veamos el poema "80 H.P." de *Poemas interdictos* el cual transcribiremos en su totalidad por contener recursos gráficos que más adelante comentaremos.

" 80 H.P."

Pasan las avenidas del otoño	(11)
bajo los balcones marchitos	(9)
y el jardín es como un destello rojo	(11)
entre el aplauso burgués de las arquitecturas	(14)
Esquinas flameadas de ponientes.	(11)

⁵⁸ Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, pp. 39-40.

⁵⁹ Cf. Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, pp. 58-60 y 86.

El automóvil sucinto	(8)
tiene a veces	(4)
ternuras	(3)
minerales	
Para la amiga interferente	(9)
entregada a las vueltas del peligro;	(11)
he aquí su sonrisa equilibrista,	(11)
sus cabellos boreales,	(7)
y sobre todo, el campo,	(8)
desparramado de caricias.	(9)
<i>Países del quitasol</i>	(8)
- espectáculo nuevo	
exclusivo- mundo	
latino	
En el motor (El corazón apretado)	
hay la misma canción. como un puño)	
A veces pasan ráfagas, paisajes estrujados,	(14)
y por momentos	(5)
el camino es angosto como un sueño.	(11)
Entre sus dedos	(5)
se deshoja	(4)
la rosa	(3)
de los vientos.	(4)
Los árboles turistas	(7)
a intervalos	(4)
regresan con la tarde.	(7)
Se van	
quedando	
atrás	
los arrabales	
del recuerdo	(4)
. —oh el alegre motín de su blancura!—	(11)
Tacubaya, Pequeños	
San Angel, alrededores de la música.	
Mixcoac.	
Después	
sólo las praderas del tiempo	

Allá lejos		(4)
ejércitos		(4)
de la noche		(4)
nos esperan.		(4)

La regularidad ha desaparecido por completo. Sin embargo, en el conteo de sílabas que se ha colocado junto a cada verso, se puede notar que es frecuente el endecasílabo o las combinaciones que lo producen, porque es un hecho que hay versos que están divididos en dos líneas para lograr un efecto de velocidad que el propio nombre del poema evoca. Por lo que atañe a la rima, solamente existe una asonante en la primera estrofa.

Habíamos dejado pendiente el asunto de la velocidad de la expresión. A este respecto dice Boussoño:

Lo primero que se nos ocurre es pensar que el dinamismo positivo del lenguaje (que acelera, vuelvo a decir, el período) ha de estar encomendado a las partes de la oración que transportan nociones nuevas (verbos principales y nombres propios o sustantivos), ya que la aparición de novedades de significación nos hará sentir el pensamiento como móvil, mientras que, al revés, el dinamismo negativo (retardatorio de la expresión) será cosa, por razones opuestas, de aquellas palabras que sirven únicamente para matizar, de un modo u otro, a las nociones mismas (adjetivos, adverbios, etc.)⁶⁰

Con esto, queda claro que la velocidad de la expresión estridentista es lenta. Su estructura se basa en las partes de la oración que tienen un dinamismo negativo. El poema anterior representa la mayor velocidad que adquirió la poesía de Maples Arce.

Los recursos gráficos

La velocidad del poema "80 H.P" se debe, primero, a que en él se omiten algunos nexos y la adjetivación se reduce, pero también juega un papel importante el que las estrofas funcionen como una técnica de encuadre cinematográfico. Esto se logra gracias a las imágenes cambiantes y a la disposición tipográfica. La preocu-

⁶⁰ Carlos Boussoño, *op. cit.*, p. 433.

pación de la literatura de poder expresar ideas simultáneas se desahogó en este tipo de recursos sobre la página. Maples Arce los utiliza adecuadamente.

El primero nos remite a la lectura de Blaise Cendrars que hizo Maples Arce por el lenguaje publicitario que utiliza: "Países del quitasol —espectáculo exclusivo—". Por otra parte, una realidad paralela se expresa en "nuevo mundo latino de sus ojos": la presencia de "la amiga interfernte" como compañera del viaje. En esta pequeña frase no hay que despreciar la posible referencia al descubrimiento de América y el consecuente parangón del poeta con un nuevo Colón.⁶¹ En el segundo, se expresan dos realidades a la vez simultáneas y equivalentes. El motor (que es un corazón) produce un sonido que es una canción para el piloto que extasiado la escucha con un corazón apretado por la emoción de la velocidad. El último presenta también el efecto de la velocidad, pues Tacubaya, San Angel y Mixcoac se convierten en pequeños alrededores de la música que es la canción del motor.

Maples Arce también acudió al llamado de Marinetti en lo que se refiere a los recursos gráficos. En el poema "A veces con la tarde...", que se utilizó para el análisis rítmico, aparecen los signos matemáticos, las abreviaturas y los números: champagne + F.T. Marinetti = a Nocturno futurista 1912, aplicados con las reservas que ya se señalaron.

Otro de los recursos gráficos que utilizó el estridentismo fue la ilustración por medio de dibujos y grabados. El libro *Vrbe* de Manuel Maples Arce venía acompañado de cinco grabados en madera de Jean Charlot. El tema que sustentaban apoyaba tanto la revolución social como la tecnológica en el ambiente de la ciudad. Eran, en sí, una ilustración del contenido de los poemas, lo cual nos da una idea de la fusión de las artes que, como todo movimiento de vanguardia, pretendía el estridentismo. Estos son algunos de los grabados de Jean Charlot:

⁶¹ Cf. Rubén Bonifaz Nuño, "Estudio Preliminar" de *Las semillas del tiempo* de Manuel Maples Arce, p. 27.



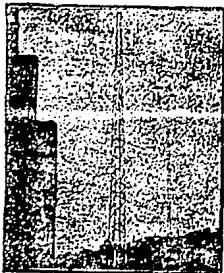
Fotografía de Jean Charlot.



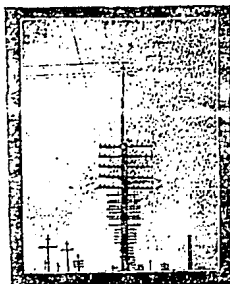
Fotografía de Tina Modotti.



El movimiento estridentista de List Arzubide es la obra estridentista que logra esta fusión de una manera más completa. Podría decirse que es un "libro objeto", una crónica del movimiento escrita en una prosa singular en la que se intercalan pinturas, grabados, dibujos y fotografías de los diversos artistas plásticos que estuvieron vinculados a él: Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Germán Cueto, y los fotógrafos Edward Weston y Tina Modotti entre otros. Estos son algunos de ellos:

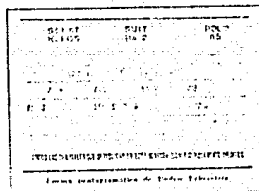


Torre de radio de Telebotanija.—Fotografía de
Eduardo A. Canales



Fotografía de Tina Modotti

Como curiosidad, mencionaremos dos recursos gráficos más: el caligrama y los "poemas pentagramáticos". Del primero hay una muestra en la revista *Irradiador* firmada por Diego Rivera. El segundo, defendido por List Arzubide como creación original del mexicano Pedro Echeverría⁶² frente a una idea similar del futurista italiano Francesco Canjullo, consistía en palabras intercaladas en un pentagrama junto con una serie de notaciones de corte musical.



⁶² Cf. Ortega, "Zig-Zag en la república de las letras. Maples Arce Arremete contra todo el mundo" en *El Universal Ilustrado*, septiembre 6 de 1923, recopilado en "La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana", octubre-diciembre de 1981, p. 72.

Neologismos y composición de palabras

Uno de los aspectos del estridentismo que mayor atención ha recibido es el relacionado con la renovación del lenguaje. El primer crítico de prestigio que valoró objetivamente este asunto fue Pablo González Casanova en su artículo "La filología y la nueva estética" que apareció en *El Universal Ilustrado* el 29 de mayo de 1924. En él apunta que:

El rico bagaje léxico que trae el estridentismo no ha ido a buscarlo como el gongorismo en el latín o el griego. Acomodándose a uno de los procesos que caracterizan la evolución de las lenguas, a la variedad de acepciones que pueden recibir los vocablos, a la polisemia de las palabras [...] han acudido a una de las fuentes primordiales de donde deriva la multiplicidad de significaciones de que es capaz una palabra [La obra del movimiento es una] abundosa fuente de metáforas novedosas llamadas a conquistar, en un porvenir no muy lejano, preeminente lugar en la literatura del futuro y más tarde en la lengua usual, por la sencilla razón de que responden mejor a las ideas, sentimientos y aspecto exterior de la vida contemporánea, las figuras de lenguaje que usa, que no las metáforas gastadas y descoloridas.⁶³

El énfasis de González Casanova está principalmente en la metáfora, en el cambio de significado de las palabras según su uso o sus relaciones. Sin embargo, también existe una manipulación más física de las palabras, más directa, en la que se añaden nuevos vocablos. Quizá esto último es lo que provoca que Jorge Luis Borges, en la revista *Proa* de diciembre de 1922, diga que *Andamios interiores* es "un diccionario amotinado, la gramática en fuga".⁶⁴ En la parte teórica ya habíamos mencionado la existencia de neologismos en los textos estridentistas. Ahora pasaré a tratar de clasificarlos.

⁶³ Pablo González Casanova, "La filología y la nueva estética" en *El Universal Ilustrado* el 29 de mayo de 1924, recogido por Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, pp. 91 y 93.

⁶⁴ Vid. Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, pp. 51 y 216.

El primer tipo de neologismo que se presenta es el que se produce por préstamo. Tenemos como ejemplos: swich [*sic*], vaudeville, decouvert, players, umpire, looping the loop, pókar [*sic*], etcétera.

Enseguida tenemos el neologismo que se da por derivación. Para este caso los ejemplos son: despetalar [un crisantemo], horoscópicamente, fox-troteante, literaturípedos, estilicidio, sintaxicidio, ideocloróticamente, etcétera.

El último tipo de neologismos que abordaremos es el más interesante. Se le llama crisis y Helena Beristáin lo define así: "figura retórica que consiste en formar una palabra nueva mediante la yuxtaposición de otras dos o más, que generalmente se traslapan por contracción [...] con lo que se produce una amalgama de significados no necesariamente de valor metafórico".⁶⁵ Dos de los ejemplos ya los habíamos explicado en la sección dedicada al aspecto teórico y son: incohercible (incoherente + incoercible) y extrabasal (extravasar + extrabasar). Basta un ejemplo más. Dice Maples Arce en *Actual número 1*: "los exito en nombre de la vanguardia". Hay una superposición de "excitar" y de la palabra "éxito", que también usa en el mismo texto cuando dice: "'Exito a todos los poetas".

⁶⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 120.

CONTEXTO HISTORICO LITERARIO

BRASIL

La situación de Brasil en América Latina es, por demás, peculiar. Su origen lusitano no sólo dio por resultado la diferencia en lengua con los países de filiación hispana sino que, como consecuencia de una política imperial distinta, desembocó en situaciones singulares: Brasil fue parte del único imperio cuya capital tuvo sede en América (Reino Unido de Portugal y Brasil) y, posteriormente, la única monarquía americana, la cual, por cierto, logró ser independiente de Europa sin recurrir a la violencia como sucedió con las otras colonias americanas. Tampoco se puede dejar de lado el hecho de que la esclavitud se abolió en 1888 y que este acontecimiento provocó la caída de la monarquía en favor de una república asentada en la unión de los intereses de terratenientes despojados de mano de obra gratuita, activistas republicanos y militares inquietos.

Así, en 1891 se inicia el periodo llamado "Veja República" el cual terminará en 1930 con el advenimiento del dictador Getulio Vargas. En él queda comprendido el llamado "modernismo heroico" (1922-1930)^{1 2}, una de cuyas ramificaciones es objeto del presente estudio. Durante dicho periodo, Brasil vivió momentos de progreso material y de inestabilidad política. Los periodos presidenciales de cuatro años fueron interrumpidos por diversos brotes de violencia: sublevación del almirante Mello (1893), guerra civil en Río Grande do Sul (1895), declaración de guerra a Alemania (1917), huelgas y persecución de líderes sindicales en São Paulo (1921), ley marcial y supresión de libertades civiles (1922), primeras revueltas tenientistas en la Escuela Militar de

1 Cf. Alfredo Bosi, *Historia concisa de la literatura brasileña*, p. 323.

2 Es necesario precisar que el Modernismo brasileño no tiene ninguna relación con el Modernismo hispanoamericano. Mientras que el primero corresponde a las llamadas vanguardias hispanoamericanas, el segundo tiene su paralelo en el Parnasianismo y Simbolismo brasileños. Aunque esta aclaración ha sido hecha infinitas de veces, es indispensable dados los significados tan distantes que adquiere la palabra "modernismo" en Hispanoamérica y Brasil.

Realengo y Fuerte Copacabana (1922), movimiento tenientista de I. Dias Lopes (1924), complot revolucionario en Río (1925), ilegalización de las huelgas para reprimir el comunismo (1927), estallido de la Revolución de Octubre y triunfo del tenientismo con Vargas (1930). También hubo altibajos financieros: quiebra de la Banca de la República (1900), creación de un mercado interno al reducir sus exportaciones los países participantes de la Primera Guerra Mundial, entrada masiva de capitales norteamericanos (1917), quiebra de terratenientes y superproducción de café como repercusiones del crack mundial (1929). Sin embargo, el país también logró una modernización: sanitización de Río (1906), creación de la Universidad de Río (1920), carretera a Petrópolis (1926), fundación de Varig (aviación comercial) (1926); y, finalmente, una fuerte inmigración, principalmente de origen italiano y a la ciudad de São Paulo.²

A principios del presente siglo, dice Cruz Costa, la inteligencia brasileña se dividía en las siguientes facciones:

la de los positivistas ortodoxos, los del Apostolado; la de los positivistas heterodoxos que más valdría llamar científicos, como es el caso de Luiz Pereira Barreto; la del naturalismo evolucionista de Silvio Romero y otros y la de Farias Brito que, *deslumbrado y dubitativo* da las más variadas notas de filosofía de la segunda mitad del siglo XIX.³

El primer grupo, fundado por Miguel Lemos y continuado por Teixeira Mendes, fue radical en su apego a las doctrinas comtianas. Los apóstoles de la "religión de la Humanidad" serían partidarios de una dictadura republicana, vitalicia y hereditaria, estarían cerca del grupo militar en el poder al inicio de la república e influirían en la elaboración de la primera constitución republicana. Su dogmatismo se iría diluyendo poco a poco en la última década del siglo pasado.

² Cf. tomo 4 de *Collier's Encyclopedia*, p. 45.

³ João Cruz Costa, *Esbozo de una historia de las ideas en el Brasil*, p. 93.

La corriente positivista heterodoxa concuerda aproximadamente con la mentalidad liberal, anticlerical y agnóstica de las élites progresistas de aquella época.⁴ Luiz Pereira Barreto, quien fue autor de la primera obra de divulgación del positivismo en Brasil, *As três filosofias*, (1874), desde entonces propuso la filosofía positiva como "una arma de guerra contra el teologismo al que se consideraba responsable del atraso cultural de la época".⁵

El positivismo marcó todo el pensamiento del cambio de siglo brasileño, pero también, la antes mencionada heterodoxia y el eclecticismo tan señalado por Cruz Costa fueron típicos. El citado autor nos dice:

Al mismo tiempo que el eclecticismo y la filosofía de Augusto Comte, pertenecientes a la tradicional influencia francesa, otras corrientes filosóficas vendrían a actuar sobre el pensamiento de las élites brasileñas del siglo XIX. Entre ellas, las que se derivan de la filosofía alemana de aquel siglo [Buchner, Haeckel, Noiré, Moleschott, etcétera] encontrarían también en Brasil su eco. El centro de esta influencia tendría como sede la llamada escuela de Recife.⁷

Tobías Barreto, su fundador, fue un germanista entusiasta que vivió convencido de que "había descubierto en Alemania una especie de 'diccionario de la verdad'"⁸. Aunque actualmente su obra tiene un valor meramente documental, en su época significó una posición revolucionaria en el ambiente atrasado de la Facultad de Derecho en donde se desarrolló.

Otro componente que vino a sumarse al pensamiento de aquella época fue el evolucionismo. Dice Cruz Costa:

Al par que esta influencia germánica, también el evolucionismo [Spencer y Darwin, principalmente] —o más exactamente los evolucionismos que muchas veces se

⁴ Cf. Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 93.

⁵ João Cruz Costa, *op. cit.*, p. 32.

⁷ *Ibid.*, pp. 47-48.

⁸ *Ibid.*, p. 55.

confundieron con ella— se haría sentir en la inteligencia brasileña.⁹

También estas ideas fueron acogidas por la escuela de Recife. Sin embargo, no fueron ellas las que permanecieron para operar un cambio en el pensamiento brasileño. Dice Tristão de Ataíde:

la generación de fines del siglo y de comienzos de éste, aceptó la demolición religiosa y filosófica de Tobias, pero rechazó su construcción naturalística y germanística. Se quedaron en el relativismo, en el escepticismo, en el diletantismo. [Y fue ahí donde] la nueva generación [...] aprendió a pensar.¹⁰

De otra manera: si Tobias Barreto señaló el atraso del pensamiento brasileño comentando a los autores europeos, la generación siguiente logró crear obra original. Las otras dos facciones mencionadas por Cruz Costa que, por la manera en que el autor se refiere a ellas, más bien se confunden con las personalidades citadas para representarlas, Silvio Romero y Raimundo Farias Brito, surgieron también en la escuela de Recife.

Silvio Romero, discípulo y gran amigo de Tobias Barreto, es ahora considerado el padre de la crítica brasileña. Fue uno de los primeros que rompió con el pasado, con la especulación de los "sistemas filosóficos" dogmáticos y totalizantes y se encaminó a la "comprensión de los problemas nacionales [...] problemas que fueron su obsesión permanente: los de la literatura, los de la organización social y política, los del mestizaje, los de la educación popular".¹¹ El abordaje de estos problemas lo llevó a cabo mediante un andamiaje evolucionista, determinista y biosociológico en el que el arte es un producto del medio social y natural. En cuanto a la psicología del autor, hace las reducidas concesiones taineanas de la "facultad dominante" en que la imaginación, la sensibilidad y la inteligencia son el reflejo del au-

⁹ *Ibid.*, pp. 47 y 48.

¹⁰ Tristão de Ataíde, *Estudos (1a série)* p. 381, citado en *Ibid.*, p. 55.

¹¹ *Ibid.*, pp. 66 y 67.

tor en su obra. Sobre la obra literaria como temática y lenguaje en sí, avanzó poco.¹²

Farias Brito "dedicó su vida a la construcción de un "un sistema filosófico que continuamente esbozaría pero que nunca llegó a realizar".¹³ Personalidad pesimista en busca de una regeneración moral, reflejó en este intento su deseo de orden por el orden como medio para superar la angustia que le producía la agitación de la vida. Antipositivista bergsonianos se apartó de las preocupaciones que por la realidad nacional tenían los intelectuales de la época. Se convirtió así, en espiritualista "intérprete de nuestras ansias de infinito",¹⁴ simpático al pensamiento católico y a la corriente simbolista.

Tanto Silvio Romero como Farias Brito encarnan actitudes hacia la realidad brasileña que son características de la vida intelectual de la época. Por un lado, la visión concreta y práctica, auxiliada por la sociología y, por otro, lo metafísico, lo espiritista. Esta dicotomía, según Cruz Costa, tiene paralelos también en la población letrada del litoral y los fanáticos del sertón, un Brasil culto, a la europea y un Brasil real. El enfrentamiento se dará en la campaña de Canudos y será Euclides da Cunha quien, con todo el bagaje intelectual de la época, dará en *Os Sertões* la crónica del suceso mostrando una actitud de protesta ante el abandono de la realidad nacional en un lenguaje novedoso, moderno por su "seriedad y buena fe para con las palabras, contrariamente al vicio decadentista de jugar con los sonidos y las formas dejándose llevar por una sensualidad fácil".¹⁵

Este gradual despertar hacia la realidad brasileña que se fue dando casi en forma paralela con los esfuerzos por afirmar los principios republicanos, tuvo otros pensadores además de los ya mencionados. Alfredo Bosi llama a este grupo, con justa razón, "la conciencia histórica y crítica". Entre sus participantes es-

¹² Cf Alfredo Bosi, *op. cit.*, pp 264 y 265.

¹³ João Cruz Costa, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 326.

tán: Capistrano de Abreu, historiador concentrado principalmente en el periodo colonial; Araripe Jr., crítico literario en unas ocasiones romántico y nacionalista y en otras psico-estético y taineano; José Veríssimo, autor de una *História da literatura brasileira* que, a diferencia de la de Silvio Romero, da más importancia al aspecto formal de la literatura; Clóvis Bevilacqua, Pedro Lessa y Lafayette Rodríguez Pereira, juristas; y Joaquín Nabuco, que junto con Rui Barbosa, fueron notables políticos de estirpe liberal, oradores y hombres públicos.¹⁶

Si este desarrollo tuvo lugar en la prosa crítica, en la prosa literaria dominaba el realismo con sus variantes naturalistas y regionalistas. La búsqueda de una objetividad antirromántica había producido la situación que describe Bosi:

Los maestros de esa objetividad serían, una vez más, los franceses: Flaubert, Maupassant, Zola y Anatole, en la narrativa; los parnasianos en poesía; Comte, Taine y Renan en el pensamiento y en historia. En segundo plano, los portugueses, Eça de Queiroz, Ramalho Ortigón y Antero de Quental.¹⁷

Así, la estela dejada por escritores como Machado de Assis (1839-1908), Raúl Pompéia (1863-1895), Aluísio Azevedo (1857-1913) y Adolfo Caminha (1867-1897), poco a poco se irá estilizando "perdiendo la fibra crítica [pasando a] un estilo ornamental, remedo de la *belle époque* y claro signo de la decadencia que se ignora a sí misma",¹⁸ dando lugar a una escritura como la de Afranio Peixoto y Coelho Neto. Habrá otros regionalistas como Simoes Lopes y Valdomiro Silveira que no se extraviarán en el preciosismo y la trivialidad, sino que conformarán los inicios de la vena nacionalista del modernismo brasileño. Cerca de ellos, por su concepción racionalista y pragmática del hombre y por su atención volcada hacia el interior del Brasil, pero muy por

¹⁶ *Ibid*, pp 260 a 275.

¹⁷ *Ibid*, p. 172.

¹⁸ *Ibid*, p. 204.

encima dada su vigorosa actividad crítica, estará el famoso Monteiro Lobato, promotor indirecto del éxito modernista.¹⁹

En poesía se habían escrito versos libertarios, y materialistas, parte de la corriente social hugoana cuyas muestras se pueden encontrar en: *Cantos do fim do século* (1878) de Silvio Romero, *Cantos tropicais* (1878) de Teófilo Dias, *Cantos e lutas* (1879) de Valentim Magalhaes, *Días e noites* de Tobías Barreto, *Visões de hoje* (1881) de Martins Jr., todos ellos grandilocuentes y en ocasiones abiertamente programáticos. Llamados a recapacitar sobre la condición deplorable de la nación, himnos a Comte y a la ciencia: se había abandonado el intimismo romántico a favor de un progreso positivista y esto, en algunos casos, provocó una lectura desfiguradora de Baudelaire que sustraía su aspecto religioso y estético para dejar solamente el sensual.²⁰

De ahí surgiría el parnasianismo. Herederos de sus homónimos franceses, los parnasianos brasileños buscarían

la objetividad en el tratamiento de los temas y el culto a la forma [...] el gusto por la descripción nítida (la mimesis por la mimesis), concepciones tradicionalistas sobre metro, ritmo y rima; y, en el fondo, el ideal de impersonalidad, que compartían con los realistas de la época.²¹

Alberto de Oliveira (1859-1937), "o parnasiano em regra, extremado, completo, radical",²² se distinguió por su fidelidad a las leyes métricas. Con una larga trayectoria poética, nunca se pudo librar por completo de su origen romántico, en especial cuando contempla la naturaleza,²³ alejándose de esa manera del ideal de impassibilidad parnasiana. Raimundo Correia (1859-1911) "matizó los tonos demasiado claros del parnasianismo y dio ejemplo de una poesía de sombras y resplandores lunares que se inclinaba a menudo a meditaciones desengañadas".²⁴ Al decir de

¹⁹ Cf. *ibid.*, p. 216.

²⁰ *Ibid.*, p. 227 a 229.

²¹ *Ibid.*, p. 230.

²² Raimundo de Menezes, *Dicionário literário brasileiro*, p. 492.

²³ Cf. Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 232 y 233.

²⁴ *Ibid.*, p. 234.

Manuel Bandeira, la forma no fue tan "correcta" como la de Oliveira pero más sutil, más musical, "se mais tivesse vivido, certamente ter-se-ia tornado simbolista".²⁵ Olavo Bilac completa la terna fundamental del parnasianismo. Figura más sobresaliente que la de sus compañeros, no sólo por su habilidad en el manejo del lenguaje sino quizá también por su participación activa en la política, Bilac, según Bosi, no es "un gran poeta, sino [...] un poeta elocuente, capaz de decir con fluidez las cosas más dispares, aún aquellas que lo rozan apenas, pero lo bastante para hacer literatura en sus manos".²⁶ Olavo Bilac representa el punto máximo de "la tendencia parnasiana de cifrar el mensaje todo de la poesía en el brillo de la frase aislada y en el cierre —llave de oro— de un soneto."²⁷

Francisca Júlia (1874-1920) llegó tarde al parnasianismo, pero se elevó súbitamente con *Mármores* (1895). Al final de su producción, después de haber cumplido de la mejor manera los cánones de impasibilidad parnasianos, su vena se inclinó hacia la meditación espiritual, acercándola al simbolismo.²⁸ Vicente de Carvalho (1866-1924) también es un caso singular dentro del parnasianismo. Su sentido de la naturaleza trasluce un conflicto entre la fascinación espiritual que ésta le causa y la necesidad antirromántica de expresarse en puras imágenes sensoriales. El resultado es una riqueza de imágenes que no se contrapone a la búsqueda parnasiana de la perfección formal.²⁹ Mario de Andrade señala otra peculiaridad de Vicente de Carvalho: "não teve fetichismos nem idolatrias pela Forma ou pela Beleza",³⁰ lo cual no quiere decir que no tenga cuidados formales.

El parnasianismo dejó toda una tribu de epígonos. Bosi los llama neoparnasianos y apunta que su persistencia hasta la aparición de la Semana de Arte Moderno y el consecuente fracaso del

²⁵ Cf. Alberto de Menezes, op. cit., p. 204.

²⁶ *Ibid.*, p. 239.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 241 y 242.

²⁹ *Ibid.* pp. 245 a 247.

³⁰ Mário de Andrade, "Mestres do Passado" en Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro*, p.255.

simbolismo se debe a la necesidad de un "lenguaje ornamental" por parte de las clases dirigentes. Sólo la figura de Raúl Leoni se salva y queda a medio camino hacia el simbolismo.

En Brasil, el simbolismo corrió en forma paralela al parnasianismo y fue sentido mucho más una importación europea que éste último, quizá porque el poeta simbolista vivió un aislamiento de la realidad aún mayor que el parnasiano. En cierta forma, la reacción antirracionalista y antipositivista que pretendía representar, así lo requería. La posición del poeta torturado, marginado desembocó en el loco, el dandy o el decadente. João Cruz e Sousa (1861-1898) marca con *Broquéis* el inicio del simbolismo. Su poesía reflejará una energía sexual sublimada que desemboca fatalmente en el sufrimiento. Ante éste, la búsqueda de una trascendencia resulta en un lenguaje exasperado por la finitud de la expresión y la infinitud de la vida interior. Cruz e Sousa forzará y renovará así la expresión poética. La otra figura simbolista de importancia será Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). Un tema único lo ocupará: la muerte de la amada como presencia del cadáver y demás circunstancias solemnes y luctuosas. Habrá un amaneramiento de lo fúnebre que roza lo macabro, rasgo gótico-romántico recuperado por los decadentes.³¹ El simbolismo también tendrá sus numerosos epígonos. Poco a poco, dentro de él, se desarrollará la poesía penumbriista, intimista y el verso libre.

Una figura más redondea el panorama de la época: Augusto dos Anjos (1884-1914). Autor de un solo libro, *Eu*, su mención vale la pena por lo novedoso de su lenguaje. En un pesimismo y una angustia moral de dimensiones cósmicas se mezcla un vocabulario científico y decadente.³²

Este era el cuadro de la literatura brasileña anterior al Modernismo. Pero si la gran mayoría de los críticos, Bosi entre ellos, considera que la Semana de Arte Moderno (1922) marca la apertura "oficial" de este movimiento, también toma en cuenta que hubo indicios, acontecimientos y preparativos que, en medio de un

³¹ Cf. Alfredo Bosi, *op. cit.*, pp. 284 a 297.

³² *Ibidem.*, pp. 304 a 309.

clima cultural paralizado, vendrían a desembocar en ella. Ya antes de 1917³³ se tenían diversos testimonios que señalan el estancamiento literario que se vivía: Aluísio de Azevedo ironiza sobre la falta de lectores que tiene el país (1893); Capistrano de Abreu lamenta el diletantismo y la imitación de la generación nueva (1893) y Raimundo Correia declara en decadencia la literatura llamada "parnasiana".³⁴ El pensamiento brasileño —esto ya se ha dicho— había dado un giro del transoceanismo al continentalismo. Se había gestado un ensayismo social que desarrollarían Euclides, Alberto Torres, Oliveira Viana y Manuel Bonfim y una novela de crítica social, brillante en Lima Barreto y menos afortunada en Graça Aranha. Bosi llama a estos escritores "premodernistas" y aclara que la validez del término se ampara en considerar al Modernismo no sólo como

algo más que un conjunto de experiencias de lenguaje [sino] también una crítica global a las estructuras mentales de las viejas generaciones y un esfuerzo por penetrar más profundamente en la realidad brasileña.³⁵

En este sentido, es de singular importancia la figura de Graça Aranha por su esfuerzo teórico. Discípulo de Tobías Barreto, su formación en Recife, monista y evolucionista, se vio enriquecida con el irracionalismo del siglo XIX. Su actuación como novelista no es sobresaliente, ya que con frecuencia se enfrasca en actitudes programáticas, pero como pensador su mérito está "en fundar la filosofía sobre la base de una experiencia brasileña".³⁶ se le debe un esbozo de "metafísica brasileña" en *A estética da vida* (1921) y un intento de teorizar sobre el estilo de vida moderno en *O espírito moderno* (1924). Como diplomático, tuvo la oportunidad de conocer las innovaciones literarias europeas y a su regreso a Brasil, en 1921, entró en contacto con el

³³ Ya se volverá sobre la importancia de esta fecha en el desarrollo del modernismo.

³⁴ Cf. Mário da Silva Brito, *op. cit.*, pp. 15 a 22.

³⁵ Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 352.

³⁶ Guillermo Francovich, *Filósofos brasileños*, p. 126 citado por João Cruz Costa, *op. cit.*, p. 145.

grupo modernista de São Paulo y se convirtió — dice Tristão de Ataíde — en el "eslabón más fuerte y más vivo entre la nueva y la vieja generación",³⁷ tanto por su pertenencia a la Academia Brasileña de Letras y sus discursos a favor de una renovación literaria, durante y después de la Semana de Arte Moderno, como por su posterior ultimátum y rompimiento espectacular con la Academia.

Como se puede ver, entre los "premodernistas" de Bosi, no hay poetas. Su aparición se irá dando más tarde y coincidirá con el desarrollo de las innovaciones formales. Dice Bosi:

Es claro que, a medida que nos aproximamos a la Semana, son las innovaciones formales las que nos van atrayendo; esto es, aquel espíritu modernista *strictu sensu*, que en torno a una nueva expresión iría a polarizar a artistas como Anita Malfatti, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Vila Lobos, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sergio Milliet, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira.³⁸

Todos ellos participarán en la Semana de Arte Moderno. Oswald de Andrade será el primero en dar muestras de una intención formal renovadora.

En 1912, Oswald de Andrade regresa de un viaje a Europa en donde había convivido con la bohemia estudiantil parisina y conocido el Manifiesto Futurista de Marinetti y la poesía de verso libre de Paul Fort, "o mais formidável dismantelador da métrica que há notícia".³⁹ Ese mismo año compone un poema en verso libre, "Ultimo passeio de um tuberculoso pela cidade, de bonde", cuyo original se perdió. Oswald de Andrade lo recuerda como un poema descriptivo, de inspiración urbana, más lírico que romántico y que mostrado furtivamente era motivo de burlas y preguntas sobre la métrica y la rima.⁴⁰

³⁷ Citado en João Cruz Costa, *op. cit.*, p. 149.

³⁸ Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 352.

³⁹ Oswald de Andrade, "Paul Fort Príncipe", en *Jornal de Comércio* (edição de S. Paulo), de 9-7-1921 citado por Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰ Cf., *ibid.*, pp. 30.

Después de esto, Oswald de Andrade reanudó la labor de crítica periodística que venía desarrollando en *O Pirralho*, semanario de carácter humorístico que había fundado desde 1911.⁴¹ Estos escritos se dirigieron entonces a la pintura en la que Oswald estaba muy interesado y que en alguna ocasión ejerció: en 1915 aconseja a los nuevos pintores que regresan de estudiar en Europa que representen la realidad brasileña y dejen de interesarse excesivamente en el arte de allá.⁴²

Llegado el año de 1917, Anita Malfatti, hija de un ingeniero italiano naturalizado brasileño, después de estudiar en Alemania y en Estados Unidos, se decide a presentar sus pinturas, de corte cubista y expresionista, animada por los comentarios de Di Cavalcanti y Simões Pinto. La exposición fue recibida con las debidas reservas de una crítica temerosa hasta que apareció el artículo de Monteiro Lobato "Paranóia ou Mistificação?" en donde la tacha de pertenecer a esa

outra espécie [de artistas] formada pelos que vêem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão de escolas rebeldes surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva.⁴³

Este acontecimiento unió a quienes simpatizaron con la pintora, comentaron su exposición o la defendieron en los periódicos: Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Ribeiro Couto, George Przyrembel, Cândido Mota Filho, João Fernando de Almeida Prado y Oswald de Andrade, quien entonces era reportero del *Jornal do Comércio*.⁴⁴

Ese mismo año tendrán lugar otros importantes sucesos. Oswald de Andrade conoce a Mário de Andrade en un discurso patriótico que éste pronuncia en el Conservatório Dramático e

⁴¹ Carlos Alberto Iannone, "Vida e obra de Oswald de Andrade" como prefacio a Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar y Serafim Ponte Grande*, p. 10.

⁴² Cf. Mário da Silva Brito, *op. cit.*, pp. 33 y 34.

⁴³ En *O Estado de São Paulo*, 20-12-1917, apud. Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁴ Cf. Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 60.

Musical de São Paulo con motivo de la entrada de Brasil a la Primera Guerra Mundial y Oswald decide transcribirlo en el *Jornal do Comércio*. Mário de Andrade da a conocer su volumen de poesías *Há uma gota de sangue em cada poema* en el mismo tono antigermanista. Menotti del Picchia lanza su poema regionalista *Juca Mulato*, que fue muy leído, y también los poemas *Moisés* y *As máscaras*, que se inscriben en un decadentismo retórico. Manuel Bandeira publica *A cinza das horas* con ecos del decadentismo y la poesía crepuscular belga y Guilherme de Almeida *Nós* aproximadamente en la misma línea.⁴⁵

En 1918 aparece un documento importante por el señalamiento que hace de "êssa periodo poético sem nome, que se estende do fim do simbolismo ao início do modernismo".⁴⁶ Se trata del volumen de crítica *Alguns poetas novos* de Andrade Muricy. En él, dice Mário da Silva Brito:

dá o parnasianismo como extinto e o simbolismo como abandonado" pues "do parnasianismo e do simbolismo perduram apenas 'as inovações materiais, a ainda assim mal compreendidas e aproveitadas', e de seu espírito, 'raros traços se percebem arrebatados na balbúrdia enevoadas das concepções estéticas contemporâneas'. O parnasianismo posterior a Lecnta e Heredia aparece-lhe com 'um ar de classicismo desajeitado e afetado'. Do simbolismo sobrou 'um pouco de seu idealismo requintado quase místico' Ou mais explicitamente: 'Quase apenas restou o gosto pelo inacabado e descosido da idéia poética, pelas expressões vagas, indecisas, e, principalmente, pelas correspondências estéticas entre as diferentes percepções sensoriais, correspondências cu transposições das sensações'.⁴⁷

En 1920 tendrá lugar otro acontecimiento de alcances similares a la exposición de Anita Malfatti: el concimiento público de Victor Brecheret. Habiendo regresado de Roma, Brecheret trabajaba ignorado en el Palácio das Indústrias de São Paulo cuando Oswald de Andrade, Menotti del Picchia y Di Cavalcanti lo visi-

⁴⁵ *Ibidem.*, pp. 80-87.

⁴⁶ Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde), *Estudos*, p. 113 citado en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁷ Cf. Andrade Muricy, *Alguns poetas novos*, p. 5 en citado en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 90.

tan. Entusiasmados con su obra, Menotti y Oswald inician su divulgación a través de artículos periodísticos y, de esa manera, entablan con los enemigos de Brecheret una polémica que tiene bastantes ecos. Ese mismo año, el presidente Washington Luís, con motivo del centenario de la independencia brasileña, convoca a concurso el proyecto de un monumento a los bandeirantes paulistas.⁴⁸ La comisión a cargo de erigir el monumento, integrada por Menotti, Oswald y el mismo Monteiro Lobato, escoge a Brecheret para realizar la maqueta. Esto marca una victoria para el espíritu modernista pues la obra de Brecheret, fuera de los moldes clásicos, fue mucho mejor recibida que la de Anita Malfatti. Además, el triunfo posterior de Brecheret en el Salon d'Automne en París refuerza la posición modernista.

Para entonces, el grupo modernista de São Paulo estaba prácticamente formado. Había reuniones en el "atelier" de Anita Malfatti, en la redacción del *Correio Paulistano*, en la "garçonnière" de Oswald de Andrade y en los bares de la ciudad.⁴⁹ Mário de Andrade enumera otras que se iniciarán o continuarán después de la Semana de Arte Moderno: la de la redacción de *Papel e Tinta*, la de la calle Lopes Chaves, la del salón de Avenida Higienópolis (casa de Paulo Prado), la de la calle Duque de Caxias (casa de Olivia Guedes Penteado) y la del taller de Tarsila de Amaral. Fue desde ahí, agrega Mário de Andrade, desde donde se difundió por el Brasil el espíritu destructivo del modernismo.⁵⁰

La crítica reaccionaria los había agrupado a todos bajo la etiqueta de "futuristas", en el tono peyorativo que el término había adquirido en esa época, es decir, no los seguidores de Marinetti, sino los desequilibrados, de mente patológica que producen cualquier cosa que caiga fuera de los patrones artísticos vigentes. Pero esto no era malo, a los ojos de Oswald de Andrade.

⁴⁸ Los bandeirantes fueron exploradores y aventureros que dejaron la costa y se adentraron en el territorio brasileño.

⁴⁹ Cf. Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁰ Cf. Mário de Andrade, "El movimiento modernista" en Aracy Amaral, *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*, pp. 187 a 189.

Menotti del Picchia comenta que Oswald "achava boa a palavra futurismo, julgava que ela correspondia, nos primeiros instantes do movimento, aos interesses do grupo".⁵¹ "O rótulo é um desafio. É adotado mesmo para aborrecer",⁵² aclara Mário da Silva Brito. El desprecio fortaleció al grupo al grado que Mário de Andrade declara que:

vivimos en una unión iluminada y sentimental excepcionalmente sublime. Aislados del medio que nos rodeaba, ironizados, evitados, ridiculizados, malditos, nadie puede imaginar el delirio ingenuo de grandeza y convicción personal con que reaccionamos [...] nadie se hacía pasar por incomprendido, ninguno se imaginaba como precursor o mártir: éramos una avanzada de héroes convictos. Y muy saludables.⁵³

Ese espíritu destructivo, que tan bien identificado tiene Mário de Andrade, es el aspecto futurista que el grupo adopta. Dice Menotti del Picchia:

Tudo o que é rebelião, o que é independência, o que é sinceridade, tudo o que é guerra a hipocrisia literária, os falsos ídolos, o obscurantismo, tudo o que é belo e novo, forte e audacioso, cabe na boa e larga concepção do futurismo.⁵⁴

Con el "Manifiesto do Trianon", el grupo decide presentarse públicamente como grupo plenamente formado. En enero de 1921 Menotti del Picchia es homenajeado por la publicación de una edición de lujo de *As máscaras*. Al banquete en el Trianon asisten los escritores de la vieja guardia, políticos, gente de finanzas y de la alta sociedad paulista. La oportunidad no es desaprovechada por el grupo modernista quien, teniendo por orador a Oswald de Andrade, declara que forma parte importante de la inteligencia brasileña aunque no quiere (ni necesita) integrarse a

⁵¹ Declaración de Oswald de Andrade citada por Mário da Silva Brito en *op. cit.*, p. 167.

⁵² Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 167.

⁵³ Mário de Andrade, *op. cit.*, p. 186.

⁵⁴ Hélios (Menotti del Picchia), "Futurismo" en *Correio Paulistano*, 6-12-1920, citado por Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 168.

los presentes, que Menotti está con ellos como un representante prestigioso y prometedor en las luchas contra el pasatismo y por tanto le rinden homenaje y regalo de una máscara suya esculpida por Brecheret, y que el grupo está dispuesto a afrontar las dificultades futuras que su misión renovadora les implica con las ventajas que tiene un mundo nuevo como América. La respuesta de Menotti aborda los mismos temas y actitudes y agrega que "a renovação se procesa no campo formal [e o] destino de seus companheiros [é] o 'Apostolado do Verbo novo'. Oswald también responde definiendo a sus colegas como "um restrito bando de formalistas".⁵⁵

Todo el año de 1921 será utilizado por los modernistas para tres cosas: revisar los valores artísticos actuales, proponer una nueva estética y hacer labor de divulgación del nuevo arte para preparar el advenimiento de un nuevo orden artístico. Este trabajo será llevado a cabo por medio de artículos periodísticos publicados por: Oswald de Andrade, Cândido Mota Filho, Menotti del Picchia, Agenor Barbosa y Mário de Andrade, principalmente. Los puntos a abordar serán los mismos que Mário da Silva Brito señala para el artículo "Na Maré das Reformas de Menotti del Picchia:⁵⁶

a) — o rompimento com o passado, ou seja, a repulsa às concepções românticas, parnasianas e realistas; b) — a independência mental brasileira através do abandono das sugestões européias, mormente as lusitanas e gaulesas; c) — uma nova técnica para a representação da vida em vista de que os processos antigos ou conhecidos não aprendem mais os problemas contemporâneos; d) — outra expressão verbal para a criação literária, que não é mais a mera transcrição naturalista mas recriação artística, transposição para o plano da arte de uma realidade vital; e) — e, por fim, a reação ao "status quo", quer dizer, o combate em favor dos postulados que presentava, objetivo da desejada reforma.⁵⁷

⁵⁵ Cf. Mário da Silva Brito, *op. cit.*, pp. 179 a 184.

⁵⁶ Menotti del Picchia, "Na Maré das Reformas", *Correio Paulistano*, 24-1-21, en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, pp. 188 a 191.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 191.

La forma en que se llevó esta revisión fue mordaz. Menotti hace de Peri un símbolo de lo obsoleto y dice que hay que luchar contra "os peris mentais, a consciência peri, a arte peri, isto é, em miúdos, o conservantismo, o misonheísmo, a escravidão ao passado, e a subserviência ao obsoleto".⁵⁸ Oswald de Andrade aporta estas expresiones: "Castro Alves —o batateiro épico da língua— é celebrado como o nosso primeiro poeta!" o "profundamente asno aquêle Zola".⁵⁹ Cândido Mota Filho, en contra del regionalismo que choca con la realidad y el progreso de una ciudad como São Paulo, protesta contra el Jeca Tatu de Monteiro Lobato y dice: "O mono burlesco que vive sentado sôbre os calcanhares, indiferente a tudo, retardatário da espécie e tropêço ao progresso do país, não pode ser o protótipo da alma nacional".⁶⁰

Sin embargo, la más corrosiva revisión la lleva a cabo Mário de Andrade con su serie de artículos "Mestres do Passado" que se publicaron en el *Jornal de Comércio*. En ellos, Francisca Júlia "foi a de menos inspiração" y, según el epígrafe de Swinburne que acompaña al artículo dedicado a ella, "fruitless woman and music only"; Raimundo Correia es un "homem de sentimentos pequeninos"; Alberto de Oliveira "não teve que dizer [...] Quando não sentia coisa nenhuma, escrevia poemas parnasianos"; Olavo Bilac "foi um deputado da Beleza na terra do Brasil" y Vicente de Carvalho, tratado con más indulgencia, "sôbre ser artífice inteligente, é genuino artista. Mais poeta que todos os metrificadores da sua geração". El artículo que cierra la serie, "Preludio, Coral e Fuga", es el más sonriente de todos. El Preludio es el prefacio, "Colocado no fim: porque assim é mais futurista", en donde dice que "Arte se faz com vida e liberdade" y no como los parnasianos que se dedicaron a "Medir pés de versos uma vida inteira. Meu

⁵⁸ Menotti del Picchia, "Matemos Peri!", *Jornal do Comércio*, 28-1-1921 citado por Mário da Silva Brito, op. cit., p. 193. "

⁵⁹ Oswald de Andrade, "Paul Fort Príncipe" en *Jornal do Comércio*, 9-7-1921, y "Questões de Arte" en *Jornal do Comércio*, 25-7-1921, citados por Mário da Silva Brito, op. cit., pp. 195 y 196.

⁶⁰ Cândido Mota Júnior, "A Literatura Nacional" en *Jornal do Comércio*, 3-10-1921, citado por Mário da Silva Brito, op. cit., p. 201.

Deus, que sapateiros formidáveis!". En Coral se repite como estribillo "Malditos para sempre os Mestres do Passado!" mientras las maldiciones van creciendo de tono hasta desear la destrucción del universo por haberlos albergado y, finalmente, en Fuga, la tensión baja y las maldiciones van cediendo hasta permitir la permanencia de todo como existe, admitiendo que las cosas por sí solas cambiarán.⁶¹

Los modernistas tuvieron más clemencia con los simbolistas. Dice Mário da Silva Brito: "Na verdade respeitam a escola simbolista, chegando mesmo a considerá-la inspiradora de muitas de suas atitudes e admitirem até estarem dando prosseguimento aos princípios por ela formulados".⁶²

La divulgación del trabajo literario modernista la llevaron a cabo principalmente Menotti del Picchia y Oswald de Andrade. Menotti publicó fragmentos de *Os condenados* de Oswald, poemas de Agenor Barbosa (un ejemplo del respeto al simbolismo) y poemas de los futuristas Marinetti y Govoni. Oswald de Andrade publicó poemas de Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Menotti del Picchia y Mário de Andrade, siendo acompañada el poema de éste último con el famoso artículo "O Meu Poeta Futurista". Con este artículo Oswald confirmó su teoría acerca de la capacidad de escándalo de la palabra "futurista". El poema seleccionado pertenecía a la Paulicéia desvairada, que Mário estaba a punto de publicar, y era justamente algo tan "inédito" (digámoslo así para usar un calificativo muy de la época) que desencadenó toda una serie de comentarios, burlas e incluso temores hacia la persona de Mário ya que sólo un desequilibrado podía ser futurista. Esto será motivo de queja por parte de Mário en su artículo "Futurista?!" en donde cuestiona la existencia de un futurismo paulista y niega su adhesión a la escuela de Marinetti. Oswald responde de nuevo y el asunto se esfuma en una discusión del significado de la palabra

⁶¹ Cf Mário de Andrade, "Mestres do Passado, en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, pp. 259, 268, 274, 285, 295 y 303 a 309.

⁶² Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 207.

pero lo importante, que son los poemas, el escándalo y la necesidad de un cambio, permanece.⁶³

Los modernistas también viajaron a Rio de Janeiro para buscar adeptos. Menotti hace la crónica de un viaje en que los Andrade y Armando Pamplona conocen a Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Renato de Almeida, Vila Lobos, Ronald de Carvalho, Alvaro Moreira y Sérgio Buarque de Holanda.⁶⁴

Finalmente, la Semana de Arte Moderno se realizó del 11 al 18 de febrero de 1922 en el Teatro Municipal de São Paulo. La iniciativa de esta muestra de "las más modernas corrientes artísticas", anunciaba el periódico *O Estado de São Paulo*, se daba por iniciativa del señor Graça Aranha, miembro de la Academia Brasileña de Letras. Los días 13, 15 y 17 se programaron eventos consistentes en conferencias, conciertos y lecturas a la vez que se invitaba al público a visitar la exposición de artes plásticas que estaría abierta toda la semana. Gilberto Mendonça Teles los describe:

A Semana foi aberta com a conferência de Graça Aranha ("A emoção estética na arte moderna"), a que se seguiriam números de música [Ernani Braga y Villalobos] e declamações [Guilherme de Almeida y Ronald de Carvalho]; na segunda parte houve a conferência de Ronald de Carvalho ("A pintura e a escultura moderna no Brasil"). Na segunda noite [...] Menotti del Picchia pronunciou a sua conferência ("Arte moderna") que foi, no momento das declamações, perturbada pela vaia do público. No último dia houve a apresentação da música de Villa-Lobos.⁶⁵

La Semana de Arte Moderno fue todo un éxito. La presencia de las nuevas expresiones artísticas fue consolidada a tal grado que su difusión se fortaleció. A partir de ese momento, dice Mário de Andrade, "vivimos unos ocho años, hasta cerca de 1930, en la más grande orgía intelectual que registra la historia artística"⁶⁶ y

⁶³ *Ibid.*, pp. 216 a 245.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 317 y 318.

⁶⁵ Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, p. 216.

⁶⁶ Mário de Andrade, "El movimiento modernista" en Aracy Amaral, *op. cit.*, pp.187.

que se dio principalmente en los lugares que ya antes se mencionaron. Se publicaron libros, revistas y manifiestos. Entre las principales obras producidas en ese periodo, según Bosi, están:

En 1923, las *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. En 1924, *O ritmo dissoluto*, de Manuel Bandeira. En 1925. *A escrava que não é Isaura* de Mário; *Pau-Brasil* de Oswald; *Meu y Raça*, de Guilherme de Almeida; *Chuva de pedra* de Menotti del Picchia. En 1926, *Losángo cáqui* de Mário; *Tôda a América*, de Ronald de Carvalho; *Vamos a caçar papagaios* de Cassiano Ricardo; *O estrangeiro* de Plínio Salgado. En 1927, *Amar verbo intransitivo y Clã do Jaboti* de Mário; *Estrêla da Absinto* de Oswald; *Brás Bexiga y Barra fundade Alcântara Machado*; *Estudos* (Ira. serie), de Tristán de Atayde. En 1928, *Macunaíma*, de Mário; *Martim Cererê*, de Cassiano; *Laranja da China* de Alcântara Machado, y la redacción inicial de *Cobra*,⁶⁷ norato, que sólo se publicará tres años más tarde.

Entre las revistas que dio el movimiento están: *Klaxon*, mensário de arte moderna, publicada en São Paulo y con duración de nueve números de mayo a diciembre de 1922; *Estética*, publicada en Río de Janeiro y con duración de tres números de septiembre de 1924 a 1925; *Revista de antropofagia* con duración de mayo de 1928 a febrero de 1929; *Festa* surgida en Río de Janeiro en 1927; *A revista* (Belo Horizonte, 1925) entre cuyos fundadores estaría Carlos Drummond de Andrade; *Verde* (Cataguazes, Minas Gerais, 1927); *Mauricéia* publicada en Pernambuco por Joaquim Inojosa en 1923; *Era nova* (Paraíba, 1924) y *Terra roxa e outras terras* (São Paulo, 1926).

Los manifiestos y los editoriales de revistas o prefacios de libros con el mismo valor de exposición de principios también fueron numerosos: el editorial de la revista *Klaxon* (1922), el "Prefácio interessantíssimo" a la *Paulicéia desvairada* (1922), *A escrava que não é Isaura* (1925), *Manifiesto Pau-Brasil* (1924) y *Manifiesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, el editorial de la revista *A revista* (1925) de Carlos Drummond de Andrade, "Para os espíritos criadores" como editorial de *A revista* (1925)

⁶⁷ Alfredo Bosi, op. cit., pp. 361 y 362.

de Martins de Almeida, *A arte moderna* (1924), carta manifiesto de Joaquim Inojosa, el editorial de la revista *Terra roxa e outras terras* (1926), *Manifiesto regionalista* (1926) de Gilberto Freyre, el editorial de *Festa* (1927), el *Manifesto do grupo verde de Cataguazes* (1927), *Nhengaçu verde-amarelo (Manifesto do verde-amarelismo, ou da escola da Anta)* (1929).

La expansión del impulso renovador del modernismo fue tal que se hace necesario un esquema para su estudio. Gilberto Mendonça Teles nos dice lo siguiente:

[El modernismo en el Brasil fue] uma verdadeira agitação intelectual que pode ser sistematizada em quatro grupos que se opõem , ou pelas suas convicções políticas ou pela sua maior ou menor radicalização em face da linguagem e dos temas brasileiros: o grupo de Mário de Andrade, mais ou menos eclético; o de Oswald de Andrade (*Pau-Brasil* e *Antropofagia*), o mais radical e revolucionário; o grupo de Cassiano Ricardo (*Nhengaçu Verde Amarelo*), nacionalista e neo-romântico; e o grupo de Tasso da Silveira, em torno a *Festa*, de tendências universalizantes e mais ou menos neo-simbolistas.⁶⁸

Ciertamente, Oswald de Andrade es el más radical y revolucionario de los modernistas. Esta idea tiene un apoyo excelente en el concepto de radicalidad que Haroldo de Campos delinea en "Uma poética da radicalidade". Dice así: "A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz , aquela consciência prática, real que é a linguagem".⁶⁹ Cuando Oswald de Andrade publicó *Pau-Brasil*, ya Mário de Andrade había dado a la luz *Há uma gota de sangue em cada poema y Paulicéia desvairada*, pero, dice Haroldo de Campos,

não há nele nenhum sentido de despojamento, de redução, de síntese, como o que distingue a poesia "pau-brasil de Oswald. É que Mário não questionava a retórica na base; procurava antes conduzi-la para um novo leito, perturbá-la com a introdução de conglomerados semânticos inusitados, mas deixava o verso fluir longo,

⁶⁸ Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁹ Haroldo de Campos, "Uma poética da radicalidade" en Oswald de Andrade *Poesias reunidas*, p. 10.

só aqui e ali interrompido pelo entrecortado "verso harmónico" [...] e a temática e o rimério afetarse por uma componente simbolista invencível, de um simbolismo urbano à Verhaeren.⁷⁰

Además de ser el más radical y revolucionario de los modernistas, también fue "la figura más característica y dinámica del movimiento".⁷¹ Formaba parte de su personalidad. Dice Rubens Borba de Moraes: "Oswald no necesitaba forzarse para ser moderno, contrariando sus gustos y tendencias como Menotti. Era moderno congénito.⁷² Menotti en sus crónicas del *Correio Paulistano*, con más detalle, lo describe como:

o Oswald que lança escritores "como si fôsse um perpétuo empresário do gênio, que discute teoria e doutrinas, que compra livros e obras de arte, que busca perfumes exóticos, profere "ironias degolantes", propõe passeios alucinados e fora de hora, some de seus companheiros e reaparece "capitalista e bon vivant, cercado de argutos e vulpinos homens de negócios, vorazes como tubarões e vigilantes como faróis."⁷³

Oswald de Andrade siempre se adelantó, fue "la punta de lanza del espíritu del 22".⁷⁴ El asegura que "É que fiz primeiro o que os outros depois apresentaram como novidade"⁷⁵ y esto lo confirma Mário, cuando se queja de que, al publicar *Losango Cáqui*, concebido como una expresión de acendrado brasileirismo, que ya cultivaba, no le quedó otra más que incorporarse a disgusto en el movimiento "pau-brasil".⁷⁶

⁷⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁷¹ Mário de Andrade, "El movimiento modernista" en Aracy Amaral, *op. cit.*, p. 187.

⁷² Rubens Borba de Moraes, "Recuerdos de un sobreviviente de la Semana de Arte Moderno" en Aracy Amaral, *op. cit.*, p. 175

⁷³ Hélios (Menotti del Picchia), "Cartas a Crispim: Oswald de Andrade", *Correio Paulistano*, 6-11-1920, en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁴ Alfredo Bosi, *op. cit.*, pp. 380 y 381.

⁷⁵ Mário da Silva Brito, "Perfil de Oswald de Andrade" en Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, p. 211.

⁷⁶ Cf. Mário de Andrade, "Carta a Alceu Amoroso Lima", citada por Haroldo de Campos, *op. cit.*, p.16.

Si el modernismo fue, como dice Mário de Andrade, "medularmente destructivo",⁷⁷ también impuso tres principios fundamentales: "el derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña; y la estabilización de una conciencia creadora nacional".⁷⁸ El papel de Oswald de "public relations man" su "talento de Barnum a la caza de 'genios'",⁷⁹ la broma, el ingenio, la parodia y esa capacidad de polémica del "Tudo temos de contestar. Contestar é um dever que se impõe à inteligência"⁸⁰ hicieron de él uno de los realizadores de esos tres logros que menciona Mário y, ciertamente, la figura más característica del 22.

⁷⁷ Mário de Andrade, "El movimiento modernista" en Aracy Amaral, *op. cit.*, p. 191.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Rubens Borba de Morães, *op. cit.*, p. 175

⁸⁰ Declaración de Oswald de Andrade en Mário da Silva Brito, "Perfil de Oswald de Andrade", p. 210.

LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LA OBRA OSWALDIANA

La obra oswaldiana es polifacética. En ella hay poesía, novela, teatro y escritos de corte teórico. En un análisis enfocado a aspectos vanguardistas, la atención central se vuelca hacia los manifiestos, *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924) y *Manifesto antropófago* (1928), y hacia la obra poética: *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927) y *Pau-brasil* (1925). Al igual que en el capítulo dedicado a las ideas estéticas del estridentismo, para abordar la obra oswaldiana se utilizará también como marco teórico la obra *Theory of the avant-garde* de Renato Poggioli.

Comienza Poggioli con la diferencia entre escuela y movimiento.¹ Ya desde el artículo "O meu poeta futurista" que dedicó Oswald a Mário de Andrade son patentes las posturas vanguardistas de rechazo a un principio de autoridad así como la concepción dinámica de la vida:

Nós, porém, que nascemos em São Paulo —filhos das ruas de andaimes, dos bairros de tentáculos, da emotividade crescente nas duras iniciativas, nas inculculadas empresas, nas lutas de conquista— nós que ignoramos graças a Deus, o Sr. Tobias Barreto e não precisamos do Sr. José Veríssimo para nos abrir os olhos espertos, não podemos parar na estética de monjolo dos senhores parnasianos de verso redondo.²

La misma actitud hace de "O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: Uma cartola na Senegâmbia".³ La imagen es brillantísima: El diputado de elocuente oratoria y acentuado purismo que estudió a fondo a Cicerón y a Quintiliano resulta nada más que una voz en el

¹ Cf. nota 1 del capítulo "Las ideas estéticas del estridentismo"
² Oswald de Andrade, "Literatura Contemporânea" en *Jornal do Comércio*, 12-6-1921, citado por Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro*, p. 241.

³ Oswald de Andrade, *Manifesto da poesia pau-brasil*, en Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, p. 266.

desierto. No se reconhece a ningún maestro así como tampoco un método:

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-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... [...] Apareceu a máquina fotográfica [...] Surgiu o piano de manivela [...] Só não se inventou uma máquina de fazer versos —já havia o poeta parnasiano.⁴

Aquí Oswald hábilmente aprovecha el recorrido futurista por el mundo moderno de las máquinas para asestar un golpe a la retórica parnasiana. Todas las máquinas son causa de admiración, excepto el poeta parnasiano. Es necesario luchar "contra a copia, pela invenção e pela surpresa",⁵ "Contra todas as catequeses. E contra a mae dos Gracos",⁶ no tomar "Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres"⁷ y así lograr "O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica".⁸ Nótese, además, la palabra "escolas" [las cursivas son mías] la cual marca la diferencia mencionada por Poggioli entre escuela y movimiento

El lugar del poeta también cambia. Para Oswald, el artista es "o ser de privilégio que produz um mundo, supra-terreno, anti-fotográfico, irreal que seja, más um mundo existente, chocante e profundo, deflagrado a qualquer obscura faísca divina".⁹ Este es el Oswald del comienzo, el que todavía habla de "chispas divinas". Baste recordar la admiración inicial que tenía por Alphonsus de Guimarães y el aspecto religioso de la poesía simbolista. Sin embargo, insiste en el carácter no imitativo del arte. Más tarde, su postura cambiará en lo que se refiere a esa

⁴ Ibid., p. 267 y 268.

⁵ Ibid., p. 269.

⁶ Manifesto antropófago en *ibid.*, p. 293.

⁷ Manifesto da poesia pau-brasil en *ibid.*, p. 270.

⁸ Ibid., p. 270.

⁹ Oswald de Andrade, "Questões de Arte" en *Jornal do comércio*, 27-7-1921 citado en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 209.

raíz religiosa del poeta y de la poesía. "A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos".¹⁰ "Práticos. Experimentais. Poetas".¹¹ "Somos concretistas".¹² La visión platónica del poeta y de la poesía directamente combatida por Cândido Mota Filho en lo que respecta a la falsedad de un arte eterno y a la correcta apreciación de Platón como teólogo y no como preceptista¹³ desaparecen totalmente de la concepción poética oswaldiana. El mundo cambiante impide que se instituyan leyes eternas:

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese.

O equilíbrio.

O acabamento de carrosserie.

A invenção.

Uma nova perspectiva.

Uma nova escala.¹⁴

El movimiento pau-brasil y el movimiento antropófago¹⁵ re-basaron las fronteras no solo de lo literario sino de lo artístico. Curiosamente, ambos surgieron de las pinturas de Tarsila de Amaral, lo cual no quiere decir que sean paráfrasis de ellas. En 1924 Tarsila ejecutaba su obra pau-brasil, coincidiendo con la visita de Blaise Cendrars a Brasil y con el viaje que con él realizaron al norte del país Tarsila, Oswald, Mário, Goffredo da Silva Telles, René Thiollier y Oswald hijo el cual resultó muy enriquecedor. En 1928, la tela Abaporú sería la génesis de la antropofagia oswaldiana. Así, artes plásticas y literatura

¹⁰ Oswald de Andrade, *Manifesto da poesia pau-brasil*, en Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 270.

¹¹ *Ibid.*, p. 271.

¹² *Manifesto antropófago* en *ibid.*, p. 299.

¹³ Cf. Cândido Mota Filho, "A Moderna Orientação Estética", *Jornal do comércio*, en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 211 a 214.

¹⁴ Oswald de Andrade, *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, en Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 268

¹⁵ La palabra "movimiento" no aparece una sola vez en los manifiestos de Oswald de Andrade, sin embargo, todos los modernistas alrededor de ellos; por ejemplo, Sérgio Milliet y Tarsila de Amaral, así se refieren a ellos. Oswald mismo lo hace en entrevistas posteriores. n entrevistas posteriores.

tendrían un vínculo importante. Ahora bien, las propuestas de Oswald en los manifiestos rebasan lo artístico porque en ambos se plantea una manera de concebir la realidad brasileña de una manera global. Pau-brasil, entre otras cosas, propone la afirmación de lo brasileño y su entrada en el mundo moderno mediante el rescate "inocente", sin estructuras ajenas y por lo tanto, inadecuadas, de lo propio. La antropofagia apunta hacia una asimilación creativa de lo extranjero en la que relativiza la cultura occidental enfrentándola con la brasileña: "Antropofagia. Absorção do inimigo sacro"¹⁶ "a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa [...] Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem"¹⁷ y no solo la relativiza, sino que invierte la dependencia.

Los movimientos de vanguardia, según Poggioli, están sujetos a lo que él llama "la dialéctica de los movimientos". Esta consta de dos actitudes inmanentes al movimiento: activismo y antagonismo, y dos actitudes que terminan trascendiéndolo: nihilismo y agonismo.¹⁸ Su esquema se seguirá también para analizar la obra de Oswald de Andrade.

Un movimiento de vanguardia se constituye para llevar adelante un programa específico, pero en ocasiones se conforma solamente con la agitación y el dinamismo por se el gusto por la acción, el entusiasmo deportivo y la fascinación por la aventura. Esta actitud es el activismo, actitud que no deja de estar ligada a las connotaciones de acción política que actualmente tiene la palabra y al carácter bélico del término "vanguardia"¹⁹ El modernismo brasileño, según Mário de Andrade, comenzó como "un estado de espíritu revoltoso (pero también) preparó el estado revolucionario de las otras manifestaciones sociales del país".²⁰ Esta proyección política también explica la mantancia de Oswald

¹⁶ Oswald de Andrade, *Manifiesto antropófago*, en *op. cit.*, p. 299.

¹⁷ *Ibid.*, p. 294.

¹⁸ Cf. Renato Poggioli, *The Theory of the avant-garde*, pp. 25 y

¹⁹

¹⁹ Cf. notas 7 y 8 del capítulo "Las ideas estéticas del estridentismo"

²⁰ Mário de Andrade, "El movimiento modernista" en Aracy Amaral, *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*, p. 198

de Andrade en el partido comunista y sus tentativas de literatura comprometida. Recuérdese el diario *O homem do povo* y el prólogo a *Serafim Ponte Grande*.²¹

Si el activismo implica un dinamismo en el terreno de la acción directa, también se presenta en el terreno del intelecto. Las formas que reviste para ello están muy bien ejemplificadas en la modernolatría del futurismo italiano: el culto a la máquina y a su aspecto de vehículo portador de la velocidad, los medios de comunicación modernos y la exaltación del deporte. Veamos algunos ejemplos de la obra oswaldiana:

noturno

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano²²

bonde

O transatlântico mesclado
Dlendiena e esguicha luz
Prostetutas [sic] e famias [sic] sacolejam²³

En el primero de los poemas, la velocidad se encarna en el tren desde el momento en que son simultáneos el transcurrir de la noche y el viaje en una máquina cuya acción se proyecta a las magnitudes de un meridiano. En el segundo, el tranvía, comparado con el trasatlántico, produce también un efecto de magnitud que hace a la ciudad tan grande como el mundo o al tranvía tan poderoso como el trasatlántico. Nuevamente es una exaltación de la máquina. Esta exaltación quina tiene por escenario casi forzoso la ciudad. Oswald la dedica un poema:

cidade

Foguetes pipocam o céu quando em quando
Há uma moça magra que entrou no cinema
Vestida pela última fita

²¹ Cf. Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 380.

²² Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, p. 98.

²³ *Ibid.*, p. 106.

Conversas no jardim onde crescem bancos
 Sapos
 Olha
 A iluminação é de hulha branca
 Mamães estão chamando
 A orquestra rebecca na mata²⁴

Também tiene estas otras dos escenas típicamente citadinas:

aperitivo

A felicidade anda a pé
 Na Praça Antônio Prado
 São 10 horas azuis
 O café vai alto como a manhã de arranha-céus

Cigarros Tietê
 Automóveis
 A cidade sem mitos²⁵

Ideal bandeirante

Tome este automóvel
 E vá ver o Jardim New-Garden
 Depois volte à Rua da Boa Vista
 Compre o seu lote
 Registe a escritura
 Boa firme e valiosa
 E more nesse bairro romântico
 Equivalente ao célebre
 Bois de Boulogne
 Prestações mensais
 Sem juro²⁶

Los elementos que dan carácter dinámico a la ciudad están presentes en los textos citados: automóviles, cine, electricidad, movimiento financieros en la bolsa, en el crédito, en los bienes raíces, etcétera. El deporte, mezclado con los medios modernos de comunicación, también aparece:

a europa curvou-se ante o brasil

7 a 2
 3 a 1

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 126.

²⁶ *Idem.*

A injustiça de Cette
 4 a 0
 2 a 1
 2 a 0
 3 a 1
 E meia dúzia na cabeça dos portugueses

combate

O altofalante parece um palhaço
 Mexem toalhas
 No ringue verde e amarelo
 Benedito ataca e coloca
 Direitos direitos
 A rádio bandeirantes cinematiza a 100 léguas
 Vamos gritar
 Levou às cordas o branco
 Espatífemos as palhetas no ar
 Mais um
 Que bicho
 Desfaleceu
 Sob o céu que é uma bandeira azul

Grandes cágados elétricos processionam
 A noite cai
 Como um swing²⁷

Se podría decir que también la velocidad está presente en estos dos textos. Al igual que el poema "Ideal bandeirante", ambos incluyen redacciones propias de los medios masivos de comunicación entre cuyas características está la velocidad: el anuncio publicitario, el relato deportivo radiofónico y el encabezado de primera plana en los periódicos.²⁸ En el último poema hay una observación más que hacer. Las máquinas están dotadas de vida: el altoparlante es un payaso y los tranvías son tortugas que desfilan.

En el décimo apartado del *Manifesto da poesia pau-brasil*, el cual se citó al principio de este capítulo, al hacer referencia al dinamismo de la época, Oswald de Andrade habla de una "Uma

²⁷ *Ibid.*, p. 125 y 126.

²⁸ El asunto de la velocidad en la expresión, divisa marinettiana, se tratará con más detalle en el siguiente capítulo. Es claro que la preocupación de Oswald por la velocidad está más enfocada hacia la expresión que hacia los objetos que la simbolizan.

nova escala" y del "O acabamento de carrosserie". La producción en serie pertenece al mundo moderno de la técnica, la nueva escala también es producto de él:

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. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tiques de fios e ondas e fulguracões. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.²⁹

Sin embargo, Oswald toma sus reservas al respecto del mundo técnico. Éste no aparece solo, sino ubicado y amalgamado a la idea que Oswald tiene de la realidad brasileña:

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sabia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.³⁰

Más tarde, también marcará un límite en la recepción del progreso técnico:

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.³¹

Estos problemas se revisarán a fondo en líneas posteriores. Un problema de asimilación, en el primer ejemplo y de enfrentamiento de progreso futurista y anarquismo dadaísta, en el segundo.

Volviendo al activismo, se tiene que una de sus posibilidades es el espíritu de aventura. Oswald de Andrade fue un personalidad inquieta. Viajó frecuentemente a Europa y estableció en diálogo con las distintas corrientes de vanguardia. Por su apellido, por su convergencia en la Semana de Arte Moderno y por diferencias y pleitos que no saldaron, es frecuente que se le

²⁹ Manifesto da poesia pau-brasil, en op. cit, p. 269

³⁰ Ibid., p. 270.

³¹ Manifesto antropófago, en op. cit, p. 297.

compare con Mário de Andrade. El contraste que hace Benedito Nunes es ilustrativo porque señala dos formas de viaje:

Foram eles, Mário e Oswald, duas formas, dois estilos de participação dos nossos modernistas nas fontes européias: o primeiro tão-somente pela viagem meditativa através dos textos, que se completou por duas outras viagens pelo Brasil, a Minas e ao Norte; o segundo, mais por impregnação atmosférica, por essa captação intuitiva que se faz através da convivência com pessoas e coisas.³²

En el capítulo anterior se mencionó, como parte de la personalidad de Oswald, su espíritu de aventura reflejado en la actitud que toma al retratarse como pionero en el campo de las novedades literarias. Esto es patente también en la siguiente cita:

Trouxe para cá essa inquietação, essa vontade de renovação que grassava intensamente na Europa e procurei atrair os intelectuais não empedernidos nas ovelhas correntes estéticas para um movimento sério que nos conduzisse a novos rumos.³³

La segunda actitud en la "dialéctica de los movimientos" es la de antagonismo. Si el activismo gustaba de agitar por el mero placer de hacerlo, el antagonismo busca un adversario. El antagonismo, según Poggioli, puede ser contra el público o contra la tradición, aunque, a final de cuentas, esta es una distinción didáctica ya que todo se viene a resumir en un antagonismo contra el orden social e histórico. El enemigo del antagonismo se encarna frecuentemente en instituciones como la academia, en algún "maestro" o figura pública venerada, en las convenciones morales o sociales, etcétera.³⁴

En cuanto al ataque a figuras importantes de la época, ya se ha visto en este mismo capítulo como Oswald ataca a José Veríssimo, a Tobías Barreto, a Rui Barbosa y al grupo parnasiano.

³² Benedito Nunes, *Oswald Canibal*, p. 25.

³³ Oswald de Andrade, "Oswald fala à posteridade" en *Quincas Borba*, no. 5, São Paulo citado por Benedito Nunes, *op. cit.*, p. 27

³⁴ Cf. Renato Poggioli, *op. cit.*, pp. 25-30.

También, en el momento de señalar que la antropofagia y el pau-brasil, como movimientos, no admiten ninguna fórmula eterna para la creación artística, se vio como arremete contra el naturalismo y el "dicionário oral das Escolas de Belas Artes". Es clara la relación entre la necesidad de libertad del movimiento, la estaticidad de la escuela y el antagonismo contra las reglas: "Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros".³⁵ Es necesario hacer aquí una pequeña digresión respecto a la actitud que Oswald tenía hacia el futurismo.

Ya se habló en el capítulo anterior de la connotación escandalosa que la palabra "futurista" tenía en esos tiempos alrededor de la Semana de Arte Moderno y del uso que para escandalizar Oswald hizo de ella. Los modernistas nunca se consideraron seguidores o discípulos de Marinetti: ¡como vanguardistas, no podían reconocer escuela!. En 1921, Menotti del Picchia ya decía que "o futurismo, inaugurado na Itália, há muitos anos, já não existe, ou melhor, já produziu à saciedade todos os seus benéficos efetos".³⁶ Mário de Andrade, respecto al artículo "O meu Poeta Futurista" de Oswald, se negó a ser rotulado de esa forma, asunto al que Oswald respondió refiriendo su calificativo al italiano Pratella en el sentido de que "Tutti gli inovatori sono statu logicamente futuristi, in relazione al loro tempi".³⁷ El sentido de la palabra futurista cambió y se restringió, al menos para los modernistas, a las palabras de Menotti del Picchia que ya citamos en el capítulo anterior. Es por esto que Oswald señala su no vigencia pero le da un lugar:

O trabalho da geração futurista foi ciclópico.
Acertar o relógio império da literatura nacional.
Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional
e puro em sua época.³⁸

³⁵ *Manifesto da poesia pau-brasil*, en *op. cit.*, p. 269.

³⁶ Hélios (Menotti del Picchia), "A Moderna Orientação Estética" en *Jornal do Comércio*, 17-10-1921, citado en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 249.

³⁷ Oswald de Andrade, "Literatura Contemporânea" en *Jornal do comércio* citado en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 239

³⁸ *Manifesto da poesia pau-brasil* en *op. cit.*, p. 270.

Para 1926, Marinetti en visita a São Paulo fue totalmente abucheado como lo fue en 1921 en París por gente que también aprendió algo de él: los dadaístas.

Volviendo sobre las figuras que atacó Oswald en sus escritos, es significativo mencionar que no sólo apuntó hacia la esfera de la literatura, sino también a la de la historia, la política y la ideología occidental:

Contra Goethe, a mãe dos Gracos e a Corte de D. João VI.³⁹

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Itaçema —o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.⁴⁰

Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.⁴¹

Baste por ahora la sola mención del ataque a las personalidades importantes. Más adelante se volverá a recurrir a estas citas ya que contienen mucho mayor información.

En el antagonismo de Oswald de Andrade aparece, como en otras vanguardias, un rechazo al discurso intelectual. Veamos algunos ejemplos:

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anónimas, de doutores anónimos. O império foi assim. Eruditamos todo. Esquecemos o gavião de penacho.⁴²

Aquí el antiintelectualismo es motivado por la conciencia de estar copiando el mundo europeo. Una de las insistencias principales del *Manifesto da poesia pau-brasil* es buscar un arte que no copie y, mucho menos, una realidad ajena. Hay que "Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra or-

³⁹ *Manifesto antropófago* en op. cit., p. 299.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 297.

⁴² *Manifesto da poesia pau-brasil*, en op. cit., p. 266.

dem: sentimental, intelectual, irónica, ingênua" ⁴³ Se ha olvidado "o gavião de penacho". La realidad brasileña ha sido olvidada y es necesario recuperarla. Sin embargo, ¿qué es para Oswald esta realidad brasileña? Al parecer esta realidad está en "A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério A cozinha. O vatapá o ouro e a dança";⁴⁴ en "O Carnaval no Rio (que) é o acontecimento religioso da raça";⁴⁵ en todo aquello que pertenece al dominio popular y etnográfico de la región. Prácticamente todos los poemas de *Pau-brasil* están dedicados a redescubrir el país. Toda la primera parte de dicha obra es una paráfrasis de los primeros cronistas y colonizadores del Brasil: Pero Vaz de Caminha, Gandavo, Frei Vicente do Salvador, Fernão Dias Paes, etcétera. No hay que olvidar que el viaje, que hizo en 1924 el grupo modernista en compañía de Blaise Cendrars, fue, en cierto sentido, un redescubrimiento del Brasil y que dichos poemas vieron por primera vez la luz al año siguiente, en Francia, gracias a las recomendaciones del poeta suizo. Así se explica el "Ser regional e puro em sua época" que fue citado anteriormente.

Ahora, la pureza no está desvinculada de las ideas anteriores. En el *Manifesto da poesia pau-brasil*, esta "volta ao sentido puro"⁴⁶ va ligada a la "inocência construtiva".⁴⁷ La poesía debe ser: "Agil e cândida como uma criança."⁴⁸ "Alegria dos que não sabem e descobrem".⁴⁹ Así, Oswald se reencuentra en su hijo en este poema de *Pau-brasil*:

3 de maio

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi⁵⁰

43 *Ibid.*, p. 269.

44 *Ibid.*, p. 266.

45 *Idem.*

46 *Ibid.*, p. 269.

47 *Ibid.*, p. 268.

48 *Ibid.*, p. 267.

49 *Idem.*

50 Oswald de Andrade, *Poesías reunidas*, p. 104.

Esta vuelta al sentido puro, definitivamente es una forma de antiintelectualismo. En la siguiente imagen de la poesía se unen la idea de una "poesía de fatos", la pretendida ingenuidad y la modernidad de los medios de comunicación:

A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.⁵¹

En la poesía pau-brasil se deberá dar "O estado de inocência substituindo o estado de graça".⁵² El sujeto virgen, que nada conoce, substituirá al sujeto que está en estado de gracia, en comunicación con un Dios que todo lo sabe.

La finalidad primordial de la poesía pau-brasil se desprende del origen colonial del país. Una manera de ingresar a la modernidad es entrar como miembro activo a la comunidad internacional. Si la cultura brasileña sigue siendo una copia de la extranjera, jamás podrá exportar:

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.⁵³

Dada esta situación, es indispensable que se defina un camino:

Uma única luta — a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E Poesia Pau-Brasil, de exportação.⁵⁴

Todo esto da una explicación a que la modernidad, con todas sus novedades, tenga que ser asimilada a la realidad brasileña. "O melhor de nossa tradição lírica, O melhor de nossa demonstração

⁵¹ Manifesto da poesia pau-brasil en op. cit., p. 269.

⁵² Ibid., p. 270.

⁵³ Ibid., p. 267.

⁵⁴ Idem.

moderna".⁵⁵ La asimilación en el *Manifesto da poesia pau-brasil* encarna en :

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.⁵⁶

Retomando el rechazo al discurso intelectual, tenemos que en el *Manifesto antropófago* las expresiones de este corte son más radicales:

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade prelógica para o Sr. Levi Bruhl estudar.⁵⁷

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias.⁵⁸

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.⁵⁹

Contra o mundo reversível e as idéias 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.⁶⁰

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.⁶¹

Esto se debe a la presencia de la antropofagia. Si en *Manifesto da poesia pau-brasil*, la asimilación había tenido una carácter nivelador, de equilibrio entre "a floresta e a escola", en la antropofagia se reabre la contradicción que se había subsanado en

55 *Ibid.* p. 270.

56 *Idem.*

57 *Ibid.*, p. 294.

58 *Ibid.*, p. 299.

59 *Ibid.*, p. 295.

60 *Idem.*

61 *Idem.*

Pau-brasil. El enfrentamiento entre la cultura nativa y la intelectual se recrudeció⁶².

Ya desde la aparición del *Manifesto da poesia pau-brasil* se venía fortaleciendo un influjo primitivista en las propuestas oswaldianas. La pureza en que "Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz"⁶³ provenía de las impresiones que el arte negro causó en los pintores cubistas. El *background* de la época es muy bien retratado por Benedito Nunes:

O pano de fundo [...] é a enorme tela colorida do primitivismo, que a ação conjunta da arqueologia e etnologia modernas —uma trazendo as revelações da arte pré-histórica, outra o impacto da arte africana— desdobrou sobre o racionalismo da cultura europeia [...] a mentalidade mágica, de Levy-Bruhl e o inconsciente freudiano [...] a reflexão filosófica [que] tentava, sob o empenho das correntes vitalistas, racionalizar o irracional [...] o pensamento lógico e o pensamento selvagem.⁶⁴

Es posible que Oswald haya tenido en sus manos algún ejemplar del *Manifeste Canibale* de Francis Picabia antes de lazar su manifiesto. Sin embargo, esto no afecta la originalidad de la propuesta oswaldiana.⁶⁵ El caso es que, junto con el primitivismo, el asunto del caníbal estaba en el aire y vino a encajar en la perspectiva asimiladora de Oswald de una manera ideal. Veamos a continuación el fragmento más significativo del *Manifesto antropófago*:

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. Para
transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena
finalidade. Porém, só as puras élites conseguiram

⁶² Benedito Nunes, *op. cit.*, pp. 33 y 34.

⁶³ *Manifesto da poesia pau-brasil* en *op. cit.*, p. 269.

⁶⁴ Benedito Nunes, *op. cit.*, pp. 18 y 19.

⁶⁵ Benedito Nunes, en la obra citada, expone con detalle este problema.

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.⁶⁶

El tabú es una prohibición. Su infracción trae un castigo que proviene ya sea del grupo humano al que el sujeto pertenece o de algún Dios o fuerza de carácter religioso. Si Oswald menciona la lucha constante entre el hombre y su tabú, es porque quiere hacer notar que tal lucha señala al hombre como un ser permanentemente limitado. Resulta evidente que si el tabú, en una "mentalidad prelógica", es sentido como una presencia amenazante, enemiga, su acción será contrarrestada por un ritual mágico. Así, el recurso que Oswald propone es el de la antropofagia ritual.⁶⁷ Hay que devorar el tabú, incorporarlo, exorcizar su presencia amenazante, asimilarlo. De esta manera pasará a ser totem, objeto o animal protector y bienhechor.⁶⁸

Por otra parte, la mención de Freud no es gratuita. *Totem y tabú* es uno de los libros más importantes del psicoanálisis, que entonces era novedoso. Hay una ataque a las ideas vigentes por medio de la parodia. Oswald reescribe a Freud pues al mencionar la "sublimación del instinto sexual" está citando la definición que Freud daba de la creación artística. Así, para Oswald, el arte será "la escala termométrica do instinto antropofágico".

El ritmo de las vanguardias es impulsivo e incoherente. Al futurismo con su entusiasmo progresista le sigue la negación por excelencia de Dadá. Dice Benedeto Nunes:

Alternam-se os ritmos de destruição e de construção; o senso do futuro modifica o entendimento do passado. Faz-se apelo até mesmo a um passado trans-histórico,

66 *Manifesto antropófago*, en *op. cit.*, p. 299.

67 "El canibalismo ritual [está] basado en la idea de que al comer un organismo se adquiere su sustancia" Yolotl González Torres, *El sacrificio humano entre los mexicanos*, p. 288.

68 "En el totemismo el hombre no solo se considera como descendiente de cierta especie animal, un vínculo tanto actual y real como genésico conecta toda su vida física y toda su existencia social con sus antepasados totémicos. En muchos casos esta conexión es sentida y expresada como identidad (y en ella se basa) su confianza en la unidad compacta e indestructible de la vida. Precisamente el totemismo expresa esta convicción profunda de una comunidad de todos los seres vivientes, que debe ser preservada y fortalecida por los esfuerzos constantes del hombre" Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, pp. 128 y 133.

que confina com um futuro utópico, como aquele passado pre-cabralino a que paradoxalmente, a "antropofagia" oswaldiana, em 1928, antepõe e pospõe ao presente, e no qual o tempo sem memória de um mito mergulha no tempo esperançoso de uma utopia a realizar.⁶⁹

Es en esta utopia en la que Oswald de Andrade relativiza, como ya se había visto en páginas anteriores, los valores culturales. Es "A idade do ouro anunciada pela América".⁷⁰ Esto explica "O mundo não datado" de la cita 41 y la comparación de magia con ciencia y de venganza con justicia de la cita 61.

Lo que le da su verdadera originalidad al mundo antropofágico de Oswald es esta conexión que hace entre la herencia cultural brasileña y la búsqueda de primitivismo por parte de las corrientes europeas. A final de cuentas, lo primitivo era, por herencia cultural, más brasileño que europeo. Pero también, al enfrentar, relativizar y finalmente anteponer como "Edad de Oro" la cultura local a la europea, la antropofagia brasileña permite, además de la exportación ideológica, una reinterpretación del pasado y, de ahí, una proyección al futuro, una utopia.

Todas las expresiones antagonistas presentadas hasta aquí son, o pretenden ser, la expresión de un grupo. Poggioli aclara que toda la fuerza hostil desplegada por un movimiento tiene el doble efecto de aislar y reunir. Los miembros del grupo son dominados por un "espíritu sectario" que gobierna aún la única simpatía política que el artista de vanguardia realmente siente: el anarquismo. La vanguardia, antes que nada, busca la excepción, no tiene pretensiones totalizantes aunque pudiera parecerlo por sus simpatías de derecha o izquierda⁷¹ Recuérdense las palabras de Mário de Andrade, que citamos en la nota 53 del capítulo anterior, al respecto del sentimiento de unión y heroísmo que el grupo modernista desarrolló.

Sobre esta actitud sectaria, Poggioli hace una subclasificación. La secta puede ser plebeya, dando por resultado al

⁶⁹ Benedito Nunes, *op. cit.*, pp. 23 y 24. .

⁷⁰ *Manifesto antropófago*, en *op. cit.*, p. 294.

⁷¹ Renato Poggioli, *op. cit.*, pp. 30 a 32.

artista bohemio del ghetto, o aristócrata resolviéndose en el dandy de la torre de marfil. La descripción que Menotti del Picchia hace de Oswald de Andrade, la cual aparece en la cita 73 del capítulo anterior, remite a la imagen del dandy revolucionario aristócrata de Poggioli. También —dice Poggioli— la excentricidad y el exhibicionismo son dos formas de la actitud antagónica. Oswald las cultivó: los perfumes y cigarros exóticos, los paseos a deshoras en el cadillac verde; su persona siempre estaba rodeada de alguna novedad.

Es frecuente que la provocación y el exhibicionismo terminen en la actitud del *tough guy* (chico rudo) que toma "acción directa", lleva a cabo peleas, venganzas y actos de terrorismo. La Semana de Arte Moderno provocó reacciones violentas en el público: "no faltó quien cantase como un gallo y quien ladrase como en cachorro, al decir de Menotti; o "la revelación de algunas vocaciones de Terranova y gallina de Angola, muy aprovechables, según frase de Oswald de Andrade".⁷² Indudablemente, algún suceso más escandaloso debió provocar la Revista de antropofagia ya que fue disuelta gracias a que el periódico que la apoyaba recibió una serie de cartas denunciando su "carácter disolvente" de los cánones burgueses.⁷³

El movimiento de vanguardia, continúa Poggioli, orienta su carácter violento también bajo patrones de conducta propios de la política actual. No se contenta con la acción concreta sino que busca una teorización, una exaltación ideológica, y la compañía de la consiguiente publicidad, propaganda, y proselitismo.⁷⁴ Toda la gestación de la Semana de Arte Moderno parece haber sido planeada con cierto detalle. Hubo una autopromoción bastante premeditada en el "Manifiesto do Trianon", en el uso de la palabra "futurista" por Oswald, en la demolición periodística de los "Mestres do passado", en los artículos de Menotti y Oswald para promover la nueva literatura a través de los periódicos y en la

⁷² Menotti del Picchia, "O Combate" en *Correio paulistano*, 16-2-22 citado en Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 360.

⁷³ Tarsila do Amaral, artículo citado, p. 41.

⁷⁴ Cf. Renato Poggioli, *op. cit.*, p.34.

proyección de Menotti de los "bandeirantes futuristas". La fecha de la Semana de Arte Moderno muy probablemente fue concebida para anticiparse al "Congrès de l'Esprit Moderne" que los dadaístas y los puristas programaron para marzo de 1922.⁷⁵ Además, para 1923, Oswald, a través de sus viajes a Europa, ya había tenido contacto cercano con las técnicas publicitarias inauguradas por los futuristas y extremadas por los dadaístas.

En cuanto a la teorización del antagonismo desplegado, ya se ha dicho suficiente con el desarrollo de la asimilación y el primitivismo en los manifiestos y la poesía oswaldiana. En el siguiente capítulo se abordarán los detalles técnicos de dicha teorización; por ejemplo, el dinamismo de la expresión y el ataque a la imitación naturalista.

Sin embargo, la forma más palpable y común del antagonismo es la llamada "brecha generacional". La edad, dice Poggioli, es un punto clave en las vanguardias. En los manifiestos oswaldianos hay un culto a la juventud: la poesía pau-brasil es "Ágil e cândida como uma criança";⁷⁶ se desprecian las ideas "cadaverizadas".

Ahora, este culto a la juventud puede ser exagerado por las vanguardias y provocar, de esa manera, una regresión. Del joven se pasa al adolescente ingenuo y de ahí al niño caprichoso⁷⁷ Oswald era así. Mário da Silva Brito, en uno de sus artículos, encuentra en Oswald un tono "manhoso de criança mimada"⁷⁸ y Antonio Candido relata una anécdota en la que, después de levantar un falso testimonio achacándole a Mário de Andrade una opinión negativa sobre Villalobos, al encontrar al primero, y éste venir a reclamarle, lo desarmó totalmente cuando le dijo "eu menti". Hay en Oswald una malicia infantil y una felicísima capacidad para adentrarse en el mundo de los niños. Sus poemas y de hecho la concepción del *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* son un perfecto ejemplo. Veamos uno de ellos:

⁷⁵ Gilberto Mendonça Teles, op. cit., p. 215.

⁷⁶ *Manifesto da poesia pau-brasil*, en op. cit., p. 267.

⁷⁷ Cf. Renato Poggioli, op. cit., p. 35.

⁷⁸ Mário da Silva Brito, "perfil de Oswald de Andrade" en Oswald de Andrade. *Serafim Ponte Grande*, p. 211.

brinquedo

Roda roda São Paulo
Mando tiro tiro lá

Da minha janela eu avistava
Uma cidade pequena
Pouca gente passava
Nas ruas. Era uma pena
Desceram das montanhas
Carrocinhas e pastoras
Por dormir em meus olhos
Me levaram pra abrolhos

Os bondes da light bateram
Telefones na ciranda
Os automóveis correram
Em redor da veranda

{...}

Depois entrou no brinquedo
Um menino grandão
Foi o primeiro arranha-céu
Que rodou no meu céu

{...}

Hoje a roda cresceu
ate que bateu no céu
É a gente grande que roda
Mando tiro tiro lá⁹

La inclusión de casi la totalidad del poema vale la pena porque ilustra todos los aspectos de esta faceta de la vanguardia. Poggioli dice que el futurismo, a momentos, contempla las máquinas como juguetes. En *brinquedo* ya desde el título se plantea la personalidad infantil del que lo enuncia: el poema tiene la forma de una ronda para niños. La ciudad es un campo de juego y en el aparecen los juguetes, los compañeros de juegos y los seres fantásticos del mundo infantil: autos, trenes, rasca-cielos, gigantes, brujitas, pastoras, etcétera. Además se tiene que este libro y el de *Pau-brasil* fueron acompañados con dibujos de Tarsila de Amaral, los cuales reflejan la misma ingenuidad e infantilismo que algunos cuadros de pintores de la época como Picasso y Miró. En el poema también aparece el vocabulario infantil: "Mando tiro tiro lá". Esto apunta hacia *dadá*. La creación de

⁷⁹ Oswald de Andrade..*Poesias reunidas*, pp. 158 y 159.

un vocabulario exclusivo, neologista, es una de las barreras que interpone el niño a los adultos. *Dadá* es una palabra infantil. Hay una intención de cierre, de exclusivismo, que puede llegar al hermetismo o al sinsentido:

Já tínhamos a lingua surrealista. A idade de ouro.
 Catiti Catiti
 Imará Notiá
 Notiá Imará
 Ipejú⁸⁰

De una manera admirable, Oswald liga este lenguaje al primitivo que ya analizamos: "sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxilio de algumas formas gramaticais".⁸¹

La tercera actitud de vanguardia es la nihilista. Se trata de una posición eminentemente destructiva. El espíritu hostil, no conforme con el dinamismo, la acción por la acción misma, la búsqueda, desafío y enfrentamiento de un enemigo, encuentra placer en derribar barreras, arrasar obstáculos y destruir lo que encuentre en su camino⁸² Poggioli encuentra que "the essence of nihilism lies in attaining nonaction by acting, lies in destructive, not constructive labor".⁸³ Oswald de Andrade dice: "o stop do pensamento que é dinámico".⁸⁴

El movimiento nihilista por excelencia fue *Dadá*. "Dadá destruye y se limita a ello" decía Paul Dermée en 1920.⁸⁵ "Dadá não significa nada" y "estoy contra los sistemas, el sistema más aceptable es, por principio, no tener ninguno";⁸⁶ son palabras de Tristán Tzara que redondean este aspecto. Pero esto es una utopía: destruir y construir no son absolutos. Guillermo de Torre

⁸⁰ *Manifiesto antropófago* en *op. cit.*, p. 296. No hay que olvidar que el surrealismo es heredero de *dadá*.

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Cf.* nota 44 del capítulo "Las ideas estéticas del estridentismo"

⁸³ Renato Poggioli, *op. cit.*, pp. 61 y 62.

⁸⁴ *Manifiesto antropófago* en *op. cit.*, p. 295.

⁸⁵ Paul Dermée, "Qu'est-ce que Dada", París, 1920, en Ida Rodríguez Prapolini, *Dadá documentos*, p. 295.

⁸⁶ Tristán Tzara, "La primera aventura celeste del Señor. Antipirina en *ibid.*", pp. 142 y 145.

cita las palabras de Gide: "Dadá es el diluvio después del cual todo recomienza"⁸⁷ y más adelante en el escrito citado de Paul Dermée, este agrega "Dadá nos ayuda a hacer del mundo una tábula rasa, para después construirnos cada uno una casa moderna con calefacción central y que se vaya todo por un tubo, dadás de mil novecientos veinte".⁸⁸ Sin embargo, una cosa es lo que decía Dadá y otra lo que hacía.

El dadaísmo no fue bien visto en Brasil, y quizá en toda Iberoamérica, pues nadie, que por un momento tuviera en la mente ideas como la afirmación nacional y la independencia económica e intelectual lo aceptaría. La demolición dadaísta se situaba en un continente en guerra y desengañado. Sin embargo, Oswald participaba de él. Dice Benedito Nunes, "Já em 1925, Tristão de Athayde lamentava que Oswald de Andrade estivesse sob a influência do dadaísmo condenado pelo crítico como uma das formas negativistas do espírito europeu".⁸⁹ Sin duda, y eso lo podemos ver en el desarrollo del presente escrito, lo que tomó Oswald no fue lo negativo que veía Tristão de Athayde. Fue la agresión, el humor,⁹⁰ la acción sobre el lenguaje⁹¹ y la relativización de los valores. Si Tristán Tzara había dicho que "Dadá no significa nada", Francis Picabia decía que "Dadá [...] lo es todo, lo abarca todo, es de todas las religiones, no puede ser victoria ni derrota, vive en el espacio y no en el tiempo".⁹² No hay coherencia porque cada quien se construye su casa. "El arte es

⁸⁷ Guillermo de Torre, op. cit., p. 323.

⁸⁸ Paul Dermée, artículo citado.

⁸⁹ Tristão de Athayde, "Literatura Suicida", *Estudos*, citado por Benedito Nunes, op. cit., pp. 7 y 8.

⁹⁰ Recuérdese el poema amor humor y la siguiente versículo del "Manifesto antropófago" "Preguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias Gomi-o

⁹¹ A este respecto están: la amplia discusión que hubo sobre el origen de la palabra dadá y su significado, protagonizada y fomentada por los mismos dadaístas; la receta para hacer un poema dadaísta, la proposición de Hugo Ball para una entrada en un diccionario alemán "DADAÍSTA -- Homem infantil, quixotesco ocupado com jogos de palavras e com as figuras gramaticais", y la intención de Tzara de "criar uma palavra expressiva que, mediante sua magia, fechasse todas as portas à compreensão e não fosse um -ismo a mais"

⁹² Francis Picabia, "Manifeste Cannibale" en Ida Rodríguez Prampolini, op. cit., p. 248.

asunto privado, el artista produce para sí mismo".⁹³ De ahí nace el hermetismo dadá.

La última fase de la "dialéctica de los movimientos" es el agonismo. Una vez que la vanguardia, en su deseo de ir siempre "más allá", no encuentra ya más placer en la acción, la provocación y la destrucción, busca la autodestrucción como un oscuro sacrificio al porvenir y éxito de futuros movimientos.⁹⁴ Pero también tenemos que:

the agonistic attitude is not a passive state of mind, exclusively dominated by the sense of imminent catastrophe; on the contrary, it strives to transform the catastrophe into a miracle.⁹⁵

El milagro, al igual que en el futurismo, es la utopía, el matriarcado de Pindorama. Se prepara y se anuncia una revolución: la revolución Caraíba que será la mayor de todas. Se instaure una nueva continuidad temporal al firmar el *Manifiesto antropófago* el "Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha".⁹⁶ De esta manera, dice Poggioli, la vanguardia se plantea como una era de transición, una apocalipsis del momento actual que anuncia la "edad de oro" futura. Pero la utopía oswaldiana, al basarse en el primitivismo y en un pasado idealizado del Brasil, produce un lugar sin tiempo, que vendrá pero que dio lugar a la declaración de los derechos del hombre. Sin embargo, el lugar del que enuncia la propuesta, del profeta, es el presente. Por eso "No jornal [da Maricota] anda todo o presente".⁹⁷

⁹³ Tristán Tzara, Manifiesto dadá 1918 en *ibid.*, p. 145.

⁹⁴ Cf. nota 48 del capítulo "Las ideas estéticas del gstridentismo"

⁹⁵ Renato Poggioli, *op. cit.*, pp. 65 y 66.

⁹⁶ *Manifiesto antropófago* en *op. cit.*, p. 300.

⁹⁷ *Manifiesto da poesia pau-brasil* en *op. cit.*, p. 269.

LA EXPRESION OSWALDIANA

En el capítulo sobre la expresión estridentista se abordaron dos aspectos peculiares de las expresiones típicas de los movimientos de vanguardia. Dado que estos aspectos son indispensables para la mejor comprensión de este tipo de expresiones, conviene recordarlos: primero: un manifiesto es "un escrito en que se hace pública declaración de doctrinas o propósitos de interés general",¹ segundo: los textos de la mayoría de los movimientos de vanguardia no solamente funcionaron como medios para presentar propuestas teóricas aplicables a la praxis artística, sino que, de hecho, fueron la ejecución misma de tales propuestas en el cuerpo de los manifiestos.²

Para el análisis de los textos oswaldianos se mantendrá el mismo orden que se siguió al manejar los textos estridentistas: por un lado la propuesta teórica a nivel textual y, enseguida, el análisis de la expresión, supuesto resultado de aplicar dichas propuestas. En lo concerniente al primer aspecto, los textos que se utilizarán provienen principalmente de los manifiestos, *Manifiesto da poesia pau-brasil* y *Manifiesto antropófago*, y de varios artículos periodísticos incluidos en el libro de Mário da Silva Brito *História do modernismo brasileiro*. En lo que se refiere al segundo aspecto, los textos provienen de los mismos manifiestos y de la obra poética contenida en *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* y en *Pau-brasil*.

La propuesta teórica

La primera declaración que hace Oswald de Andrade sobre cuestiones técnicas en el campo artístico se da en 1915, cuando aconseja a los pintores que regresan de Europa que :

"depois dos anos de aprendizagem técnica", "se desembarcam das recordações de motivos picturais que tiveram" "e incorporados ao nosso meio, à nossa vida",

¹ Cf. nota 1 del capítulo "La expresión estridentista".

² Cf. nota 3 del capítulo "La expresión estridentista".

tirem "dos recursos imensos do país, dos tesouros de côr, de luz, de bastidores que os circundam, a arte nossa que afirme ao lado do nosso intenso trabalho material de construção de cidades, e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade".³

A un crecimiento en el orden técnico y económico, lo cual significa el abandono de una situación de país colonial, debe corresponder un arte que refleje tal independencia y nacionalismo. Para Oswald, la "independência não é somente independência política, é acima de tudo independência mental e independência moral".⁴ Más tarde, esta actitud se confirma en la defensa que hace de Anita Malfatti. En ella, el poeta encuentra "A realidade [...] estupenda [que] existe, impressionante e perturbadora, na evocação trágica e grandiosa da terra brasileira".⁵ Además, en el mismo artículo, expresa por primera vez su oposición a la estética realista. Dice que la originalidad de Anita Malfatti radica en que

As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia [...] Na arte, a realidade na ilusão é o que todos procuram. E os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir.⁶

En literatura, la misma actitud lo hará renegar de "o século romântico terminado abertamente nas monstruosidades do cientificismo, na grosseria inexpressiva de Zola".⁷ Finalmente, esta idea encuentra su expresión más completa en el *Manifesto da*

³ Cf. Oswald de Andrade, "Em prol de uma pintura nacional" en *O Pirralho*, No. 158, Ano IV, 2-1-1915 en Mário da Silva Brito, op. cit., pp. 34 y 35.

⁴ Oswald de Andrade, "Arte do Centenário", *Jornal do comércio*, 15-5-1920, en Mário da Silva Brito, op. cit., p. 174

⁵ Oswald de Andrade, "A exposição Anita Malfatti" in *Jornal do comércio*, 11-1-1918, citado en Mário da Silva Brito, op. cit., p. 62.

⁶ *Ibid.*

⁷ Oswald de Andrade, "Literatura contemporânea", *Jornal do comércio*, 12-6-1921, citado en Mário da Silva Brito, op. cit. p. 195.

poesia pau-brasil. En la cita 14 del capítulo anterior, se vió que dos de las características del dinamismo de la época eran, según la concepción oswaldiana, "una nueva escala" y "una nueva perspectiva". La primera se trató en el capítulo anterior, la segunda se refiere a la idea que se viene desarrollando:

Uma nova perspectiva:

A outra, a de Paolo Ucello, criou o naturalismo de apogeu. Era uma lição ótica. Os objetos distantes não diminuíam. Era uma lei de aparência. Reação à copia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingénua⁸

Esta misma perspectiva es la que debe adoptar el verdadero artista.

En el capítulo anterior se vió que para Oswald el artista es un ser capaz de crear "un mundo, supraterreno, antifotográfico, irreal".⁹ Para lograrlo, es preciso que se apegue a los siguientes lineamientos: "Nada de reportagens absolutos. Le choix s'impose" E não se procure atingir a realidade mas uma ilusão da realidade".¹⁰ Las palabras en francés, aclara Mário da Silva Brito, son glosa de Maupassant. Ellas, llevadas a las generalizaciones necesarias, explican la defensa que hace Oswald de Brecheret: el verdadero arte no copia sino que selecciona aspectos de la realidad produciendo así una estilización. Las figuras de Brecheret en el proyecto del monumento a los Bandeirantes no guardan las proporciones anatómicas reales porque el artista necesita enfatizar rasgos y lo hace por medio de modificaciones anatómicas que se convierten en símbolos.¹¹

En resumen, se tienen hasta aquí tres puntos importantes de las propuestas teóricas de Oswald. Primero: el arte no copia sino crea. Segundo: dicha creación se da gracias a la adopción de una

⁸ Oswald de Andrade, *Manifesto da poesia pau-brasil* en Mário da Silva Brito, op. cit., p. 269.

⁹ Cf cita 9 del capítulo V "La Expresión Estridentista".

¹⁰ Oswald de Andrade, "Questões de Arte", "Jornal do Comércio" in Mário da Silva Brito, op. cit., p. 209.

¹¹ Cf. Mário da Silva Brito, op. cit., pp. 209 y 210.

nueva perspectiva que es de otro orden: sentimental, intelectual, irónica, ingenua. Tercero: la creación implica una estilización, es decir, una adecuación de los medios expresivos para poder crear esa nueva perspectiva.

El primer punto está relacionado directamente con el cubismo literario. "Crear y no copiar" fue una divisa propuesta por Pierre Albert-Birot en 1917.¹² Dice Guillermo de Torre que para los escritores cubistas

las obras de arte no deben ser una representación objetiva de la naturaleza sino una transformación de ésta, a la vez objetiva y subjetiva ¿Cómo alcanzarla? Mediante la penetración de lo objetivo en lo subjetivo y de lo interior en el exterior, del idealismo en el realismo.¹³

Muy probablemente esta idea está detrás del siguiente fragmento del *Manifiesto antropófago* en el que se rompe la barrera sujeto-objeto:

O que atrapalhava a verdade era a roupa, q impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior.¹⁴

También en el mismo manifiesto, Oswald declara: "Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte de eu"¹⁵ El paralelo de la visión "yo parte del cosmos" con una concepción objetiva del mundo, independiente del sujeto y propia de la estética naturalista de la copia; y la similitud de la visión "el cosmos parte de mí" con una idea subjetiva del mundo, dependiente del que enuncia, establece un predominio de la realidad intelectual sobre la sensorial. Este también fue un rasgo cubista¹⁶ que después se prolongaría en las propuestas

¹² Cf. citas 11, 13 y 14 del capítulo III "La expresión estridentista" en donde ya se trató dicho tema.

¹³ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, p. 239.

¹⁴ Oswald de Andrade, *Manifiesto antropófago*, en Mário da Silva Brito, op. cit., p. 294.

¹⁵ *Ibid.*, p. 296.

¹⁶ Jean Epstein señalaba este predominio. Cf. Guillermo de Torre, op. cit., p. 238.

sobre el inconciente y el sueño de los surrealistas. Buscar si esta idea le vino a Oswald vía el cubismo o vía el surrealismo es infructuoso. De mucho más valor es atender a la relación paralela a la anterior que se establece por el contexto antropófago. Es decir, "yo parte del cosmos" es la situación preantropofágica de dependencia colonial. En cambio, "el cosmos parte de mí" propone el caso de "uma civilização que estamos comendo",¹⁷ un estado activo y creativo en contraposición a un rol pasivo y receptivo.

El segundo punto mencionado líneas atrás, también remite al cubismo. La nueva perspectiva que debe adoptar el poeta es multiforme: sentimental, intelectual, irónica, ingenua. Sentimental porque hay de por medio una proyección del espíritu. El cubismo literario, dice Guillermo de Torre:

pretendía una traslación, una transposición de los hechos y formas del mundo exterior, pero no según se ofrecen a los sentidos, sino como son captados por el espíritu; de tal modo que el resultado —la obra— fuera no un reflejo más o menos subjetivo, sino un equivalente poético.¹⁸

De esta manera, la palabra "sentimental" adquiere una dimensión que debe ser esclarecida.

Una de las protestas del cubismo literario y también del futurismo se dirigió hacia los excesos de un yo lírico que se había estereotipado en un sentimentalismo hueco. El futurismo, entre otras cosas, propuso la poesía como una "sucesión ininterrumpida de imágenes nuevas", las palabras en libertad, la eliminación del yo y su substitución por un "lirismo de la materia".¹⁹ El cubismo, más tarde, intentó la supresión de lo anecdótico y descriptivo y su substitución por el fragmentarismo y la elipsis.²⁰ Todo esto como respuesta ante la expresión sentimental devaluada. Sin embargo, en el caso del cubismo, dice

¹⁷ Oswald de Andrade, *Manifiesto antropófago*, en Mário da Silva Brito, op. cit., p. 297.

¹⁸ Guillermo de Torre, op. cit., p. 238.

¹⁹ Cf. F.T. Marinetti, *Manifiesto técnico da literatura futurista*, en Gilberto Mendonça Teles, op. cit., pp. 90 y 91.

²⁰ Cf. Guillermo de Torre, op. cit., p. 240.

Guillermo de Torre, no se dió realmente un abandono del campo sentimental sino que

se produjo más bien el abandono de toda efusión subjetiva pura o, aún más exactamente, su enmascaramiento bajo una dilatación, una supervaloración de los elementos del mundo exterior. Sin duda hay un menosprecio de lo sentimental; mas no del sentimiento en cuanto expresión individual, incanjeable, pero sí del sentimentalismo mostrenco o comunal.²¹

Muy probablemente este énfasis en lo exterior es el origen del concretismo de Oswald, de la "poesia nos fatos". Es decir, la perspectiva sentimental de Oswald, repito, está relacionada con una proyección del espíritu, con la transmisión de una emoción y no con expresiones de un sentimentalismo acartonado.²²

En *Pau-brasil* hay una emoción ante el redescubrimiento, un sentimiento de nacionalismo, existe la transmisión de un estado emotivo. En poemas como "país do ouro" se rescata ese sentimiento de maravilla que tuvieron los exploradores europeos al ver la posibilidad de una sociedad utópica en América:

Todos têm remédio de vida
e nenhum pobre anda elas portas
A mendigar como nestes Reinos²³

También se puede encontrar la expresión de un espíritu de fiesta en poemas como "brasil":

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
—Sois cristão
—Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Teterê tetê Quizá Quizá Quecá

²¹ *Ibid.*, pp. 243 y 244.

²² Nótese que el título de la primera novela de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar*, apunta hacia esta concepción del sentimiento. Además, esto dicho de paso, se inscribe en la línea de las *Memórias póstumas de Bras Cubas* de Machado de Assis. Baste recordar que Oswald inventa para su novela un prologuista que se llama Machado Penumbra.

²³ Oswald de Andrade, *Poesías reunidas*, p. 82.

Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
 O negro zonzo saído da fornalha
 Tomou a palavra e respondeu
 —Sim pela graça de Deus
 Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
 E fizeram o Carnaval²⁴

Dicho espíritu no se encuentra enunciado directamente sino a través de la equivalencia poética de los cubistas. El poema no describe sino que emula la realidad. Hay un diálogo entre las tres razas que el positivismo consideraba como el origen de la nacionalidad brasileña. De su fusión nace el carnaval. El poema recrea los sonidos de la fiesta, una dicción rítmica unida a una estructura pregunta-respuesta propia de los juegos verbales que se dan en los cantos comunales, principalmente en la sensibilidad primitiva a que tanto acudió Oswald. Así, el poema se convierte en el propio Carnaval. Por otra parte, se tiene que con el tono de fiesta hay una alegría. Guillermo de Torre señala que el humor también es una de las características de los cubistas y, para ello, cita a Paul Neuhuys:

La risa caracteriza a los poetas actuales (los del 20); pero es una risa que no procede de la ironía amarga y que no es tampoco efecto del optimismo. Es una risa que deriva irresistiblemente de la visión instantánea y simultaneísta del mundo [...] En el siglo pasado se inventaba una nueva manera de ser triste; ahora los poetas nos señalan una nueva manera de conocer la alegría²⁵

Ahora, regresando al asunto de la fusión de las tres razas tenemos que ya no son las tres razas tristes de que hablaba Bilac en *Musica brasileira*. Hay una posible parodia a dicho poema. Si en Bilac la fusión dió una expresión popular nostálgica y triste, en Oswald será festiva y alegre. En cuanto a la visión simultánea del mundo no hay que olvidar que el poema es (y así se asume a sí mismo) una recreación del pasado. Es decir, hay una vivencia simultánea del pasado y del presente.

²⁴ Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, pp. 169 y 170.

²⁵ Vid. Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 247.

La perspectiva también es intelectual porque hay la intención cubista de desmantelamiento de la realidad. Oswald plantea esto como una respuesta al progreso industrial. Si por un lado:

Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado — o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A Playela. E a ironia estava compós para a Playela. Stravinski

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas²⁶

era necesario que se diese un proceso de respuesta en el campo del arte. Oswald continúa:

Ora a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1ª) a deformação através de impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne a Mallarmé, Rodin e Debussy até agora; 2ª) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.²⁷

La respuesta del arte a la industria se da, en la poesia pau-brasil, en estas dos fases. Haroldo de Campos puntualiza: "depois da fragmentação, a articulação dos fragmentos por uma nova sintaxe — a apresentação dos materiais, a inocência construtiva".²⁸

Este desmontaje y nueva articulación es lo que produce el estilo del que se hablaba como tercer punto en páginas anteriores. Es el estilo cubista que ya había practicado Oswald

²⁶ Oswald de Andrade, *Manifesto da poesia pau-brasil*, en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 294.

²⁷ Oswald de Andrade, *Manifesto da poesia pau-brasil*, en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 294.

²⁸ Haroldo de Campos, "Uma poetica da radicalidade" en Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, p. 31

desde *Memórias sentimentais de João Miramar* (1923). Aquí confluyen fotografía, cine y simultaneísmo. Oswald, según Haroldo de Campos, posee un "camera eye" que le permite captar escenas en una especie de "shots" cinematográficos con los cuales, gracias a una técnica de montaje, compone sus obras.²⁹ Este mismo procedimiento fue el que siguieron otros poetas de rasgos cubistas como Blaise Cendrars, quien, como se sabe, fue amigo de Oswald.

Hay, sin duda, muchos lazos de unión entre Oswald de Andrade y Blaise Cendrars. Sin embargo, dice Haroldo de Campos, hay una gran diferencia entre el "camera eye" de Oswald y la "kodak excursionista" de Cendrars: "Cendrars ficava no exótico e no paisagístico, na cor local; Oswald dirigia sua objetiva para além destes aspectos, colhendo nela as contradições da realidade nossa".³⁰ Tomemos un ejemplo para ilustrar tanto el aspecto fotográfico como el crítico de la obra poética oswaldiana:

documental

É o Oeste no sentido cinematográfico
Um pássaro caçoa do trem
Maior do que ele
A estação próxima chama-se Bom Sucesso
Floresta colinas cortes
E súbito a fazenda nos coqueiros
Um grupo de meninas entra no filme

Los "shots" cinematográficos son evidentes hasta el grado en que el poema mismo es considerado un filme. El sentido crítico puede encontrarse en el pájaro que se burla del tren a pesar de que es mayor que él. No hay una superioridad de la tecnología extranjera por sobre la naturaleza local: hay una convivencia y una fusión.

En cuanto al aspecto irónico de la nueva perspectiva oswaldiana es necesario antes aclarar términos. En principio podemos entender la ironía como la figura que "consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras

²⁹ Haroldo de Campos, *ibidem*. pp. 20 y 21.

³⁰ Haroldo de Campos, *ibidem*., p. 39.

en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria".³¹ En este sentido una expresión como "Só não se inventou uma máquina de fazer versos —já havia o poeta parnasiano" es irónica porque la enumeración de una serie de máquinas que se entiende como señal de progreso se contrasta con el estancamiento representado por el poeta parnasiano. Al llamarlo máquina lo despoja de su calidad humana y así de toda posibilidad de creación relegándolo a la mera repetición monótona. En la palabra "máquina" se sitúa el doble significado que crea la ironía.

Sin embargo, en la obra oswaldiana existe otra herramienta crítica que se sirve principalmente de la ironía como recurso retórico y que se desarrolla a una escala mayor: la escala del texto. Sirva como definición la siguiente:

[Parody] is an integrated structural modeling process of revising, replaying, inverting and trans-contextualizing previous works of art, [...] [a] repetition with critical distance, [...] a bitextual synthesis [...] that [...] does seek differentiation in its relationship to its model [and] is transformational in its relationship to other texts.³²

En este sentido el poema "brasil" que se transcribió líneas atrás es una reescritura del poema "Música brasileira". Sin embargo, es mucho más claro el siguiente ejemplo:

"canto do regresso à pátria" "Canção do Exílio"

Oswald de Andrade

Gonçalves Dias

Minha terra tem palmares
onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores

³¹ Elena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 271

³² Linda Hutcheon, *A theory of parody*, pp. 11, 18 33, 38

Ouro terra amor e rosas
 Eu quero tudo de lá
 Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte para lá

Em cismar, sozinho, à noite,
 Mais prazer eu encontro lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
 Que tais não encontro eu cá;
 Em cismar —sozinho, à noite—
 Mais prazer eu encontro lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte pra São Paulo
 Sem que veja a Rua 15
 E o progresso de São Paulo³³

Não permita Deus que eu morra,
 Sem que eu volte para lá;
 Sem que disfrute os primores
 Que não encontro por cá;
 Sem qu'inda aviste as palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.³⁴

Efectivamente hay una reescritura del poema de Gonçalves Dias en la que es sujeto a una revisión y a una transcontextualización. En nuestro caso fue necesario colocar un poema al lado del otro para poder llevar a cabo una comparación efectiva y ver la parodia en toda su magnitud. Sin embargo, dicho poema formaba parte, y quizá aún forma parte, de la cultura nacionalista oficial del Brasil, por lo cual estaba en la memoria de una gran mayoría. La parodia comienza desde el título. Al hablar de un regreso en contraposición a un exilio, Oswald está renovando la visión del Brasil, pues su énfasis está en el volver al país y no en el estar fuera de él. Esto mismo lleva a la eliminación de una actitud de "saudade" que en el poema de Gonçalves Dias da lugar a la meditación, al recorrido interior del "cismar sozinho, à noite" y el uso de palabras como "vida" y "amores" que poseen un valor sentimental similar. En Oswald, las "aves" son reducidas a "passarinhos" lo que implica salir de un lenguaje solemne hacia el coloquialismo y el que gorjea es el mar, una imagen inusitada e inaceptable desde la estética de Gonçalves Dias. Hay una ironía feliz en el "quase que mais amores" con el cual se pone en duda la ingenua aseveración de Gonçalves Dias "nossa vida mais amores". También hay un afán de ser sintético y concreto: "Minha

³³ Oswald de Andrade, *Poesia reunida*, p. 144.

³⁴ Gonçalves Dias. *Primeiros cantos*, pp. 11 y 12.

terra tem mais terra" sustituye lacónicamente a la enumeración de Gonçalves Dias de "estrelas", "flores", "várzeas", "bosques" que intentaba crear un ambiente sublime. Finalmente, "a Rua 15" y "o progresso de São Paulo" dan una vuelta total al texto proponiendo otra realidad para Brasil. La transcontextualización de que habla Linda Hutcheon se da en que el texto remite tanto al *Canç-ao do exílio* como a sí mismo, planteando diferencias que establecen una posición crítica.

Otra parodia que vale la pena mencionar es la famosa reescritura oswaldiana de Shakespeare: "Tupy, or not tupy that is the question".³⁵ Su sencillez, su hábil superposición de dos lenguas, su cuestionamiento sobre identidad nacional y la gracia con la que se nivela la solemnidad de la pregunta original (to be or not to be) al trasladarla a un contexto aparentemente incompatible han logrado que trascienda. Ya es una marca, un moto tras del cual está Oswald de Andrade.

En lo referente a la perspectiva ingenua que debe adoptar el artista propuesto por Oswald, en el capítulo anterior se trató la relación que esta ingenuidad tiene con el primitivismo y el antiintelectualismo. Sin embargo, se omitió hablar del impulso de pureza en el arte, el cual se dió en aquellos años en el cubismo principalmente. Max Jacob decía que "una obra de arte vale por ella misma y no por las confrontaciones que pueden hacerse con la realidad",³⁶ Poggioli afirma que estas ideas forman parte de una mística de la pureza que pretendió reducir la obra de arte a sus propias leyes internas y a sus medios expresivos eliminando cualquier relación con realidades empíricas o psicológicas ajenas a ella.³⁷ Oswald se une a estas aspiraciones en la siguientes líneas:

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era un arranjo monstruoso. O

³⁵ Oswald de Andrade, *Manifesto antropófago*, en Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 293.

³⁶ Max Jacob, *Cubilete de dados*, en Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 239.

³⁷ Cf. Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 201.

romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloquente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz³⁸

Este es otro de los temas vanguardistas que más ramificaciones ha tenido ¿Quién no recuerda las aspiraciones místicas de las obras de Malévich o de Mondrian? Sin embargo, Oswald no practicó los extremos en que desembocaron estas teorías. No vació de significado las palabras para convertirlas en meras series de letras como sucedió en el letrismo de Isidore Isou (1946).³⁹ Buscó llamar la atención hacia el valor de la lengua como un sistema concreto de signos. Los parnasianos se habían enfrascado en una lengua apegada a reglas de puntuación, a ritmos, a rimas y demás convenciones académicas de la época. Habían buscado la "belleza" como algo más allá del sistema lingüístico mismo. La lengua se había convertido en un vehículo de la "belleza imperecedera". Los simbolistas, nuevos románticos, habían revivido la musicalidad, la sinestesia y las correspondencias tomando también a la lengua como un vehículo. En este contexto es significativa la frase de Oswald "O espírito recusa-se a conceber o espirito sem corpo".⁴⁰

Por otra parte, el enfoque parnasiano de la lengua había sido limitador pues no le permitía la amplitud que por naturaleza podía tener. Haroldo de Campos cita a Décio Pignatari para referirse con exactitud a este aspecto:

o empreendimento oswaldiano, a uma análise rigorosa, projeta-se para o campo da *linguagem* —no sentido amplo em que são também manifestações da linguagem o cinema, a pintura, a diagramação do jornal, a selva de símbolos da urbe contemporânea, etc.—, para além da restrita esfera da *língua* (espécie verbal do gênero *linguagem*,

³⁸ Oswald de Andrade, *Manifesto da poesia pau-brasil*, en Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 269.

³⁹ Cf. Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 116 a 124.

⁴⁰ Oswald de Andrade, *Manifesto antropófago*, en Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 295.

da qual a língua brasileira ou o português do Brasil é apenas um fenómeno tópico)⁴¹

Como se puede ver, las referencias del autor son a disciplinas visuales. Esto se debe a que Décio Pignatari formó parte del grupo *noigandres*, autor del *Manifiesto da poesia concreta*. Dicho manifiesto, publicado en 1958, tenía como uno de sus puntos centrales la visualidad del poema. Estas son algunas líneas de él sobre las cuales volveremos más tarde:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico com agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta —analógica, não lógica-discursiva— de elementos: "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthétique idéographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem⁴²

El otro aspecto de la pureza, el del "asunto invasor", se explica como una reacción hacia la influencia que la sociología, el determinismo evolucionista, las teorías de las razas y otras corrientes del pensamiento habían tenido sobre el arte. Esto había dado lugar, en muchas ocasiones, a mezclas inarmónicas, presentaciones maniqueas, adoctrinadoras y grandilocuentes ya desgastadas. Recuérdese Canaã de Graça Aranha en donde las ideas terminan sofocando a los personajes.⁴³

⁴¹ Haroldo de Campos, op. cit., p. 51.

⁴² Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, *Manifiesto da poesia concreta*, en Gilberto Mendonça Teles, op. cit., p. 343.

⁴³ Cf. Alfredo Bosi, op. cit., pp. 346 a 348.

Volviendo sobre el asunto de la visión oswaldiana de la lengua hay tres puntos más que es necesario tratar: "a síntese, o equilíbrio, o acabamento de carrosserie".⁴⁴ Dice Oswald:

O trabalho contra o detalhe naturalista —pela síntese; contra a morbidez romântica —pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento de técnico.⁴⁵

En la crítica de la pintura cubista ha sido común la distinción entre un aspecto analítico y un aspecto sintético. Analítico por la fragmentación en diferentes planos y, por consiguiente, una abstracción, y sintético por una previa abstracción y una posterior articulación simultánea, ambos procesos orientados a una representación.⁴⁶ También, junto con la descomposición en múltiples planos, se da la reducción de la figura representada a sus líneas elementales. Todas estas referencias vienen a dar sentido a las palabras de Oswald conectando el equilibrio como sencillez con la geometría y la síntesis.

Como vimos en líneas anteriores, esto último, la síntesis, es nuevamente llamado a escena por el grupo concretista de noigandres. Son ellos mismos quienes rescatan el aspecto que falta comentar: el acabado en serie.

Oswald vivió un proceso de tecnificación e industrialización del Brasil como el paso que era necesario apoyar para lograr la independencia tanto material como intelectual de su país. De ahí su poesía de exportación. Los concretistas regresaron sobre este asunto y, en realidad, exportaron su producción.⁴⁷ Lo importante aquí es que el cariz comercial de la exportación, la producción y la industria convierten en objeto palpable al poema. La producción industrial ya tenía una presencia cotidiana. Oswald proyecta este aspecto hacia la poesía y, como se vió en líneas

⁴⁴ Cf., cita 14 del capítulo V "Las ideas estéticas en la obra oswaldiana"

⁴⁵ Oswald de Andrade, *manifiesto da poesia pau-brasil*, en Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 269.

⁴⁶ Cf. John Golding, "Cubism", en Nikos Stangos, *Concepts of modern art*, p. 69.

⁴⁷ Cf. Horácio Costa, *Panorama de la poesía brasileña en el siglo XX* p. 36.

anteriores, devuelve a la lengua su valor de objeto. Los integrantes de *noigandres* releen a Oswald y encuentran antecedentes de sus ideas en él, pues, en el mismo manifiesto concretista que se citó, se explica que "o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas".⁴⁸

En este sentido, Haroldo de Campos señala, acertadamente, las siguientes expresiones oswaldianas:

América do Sul
América do Sol
América do Sal⁴⁹

Amor

Humor

Hay en ellas, dice Haroldo de Campos,

um produto industrial seriado [...] uma peça estampada a máquina [...] uma verdadeira tomada pré-concreta, onde numa arquitetura justa, esgotamse todas as possibilidades de diversificação semântica latentes num dado esquema de trocas vocálicas, o todo compoendo um ideograma do subdesenvolvimento latinoamericano, tropical e dependente de matérias-primas e produtos alimentares.⁵⁰

La visualidad de los textos oswaldianos se desenvuelve en otras formas también señaladas por Haroldo de Campos que se abordarán en el apartado siguiente ya que se tratan de una aplicación de la propuesta de síntesis.

⁴⁸ Augusto de Campos et al., *op. cit.*, p. 344.

⁴⁹ Oswald de Andrade, *Poesia reunida*, p. 177.

⁵⁰ Haroldo de Campos, *op. cit.*, p. 44.

Análisis de la expresión.

La imagen oswaldiana.

Al igual que en capítulo referente al estridentismo, en éste no se harán distinciones entre los conceptos de imagen, metáfora, comparación o simil, sino que se tratarán en relación a su característica común que es la superposición de planos significativos.⁵¹

Con base en la definición anterior, la primera superposición que existe en la obra oswaldiana es la superposición textual de la parodia de la cual se examinó un ejemplo en el apartado anterior. También se tienen otros ejemplos: la reescritura de los cronistas coloniales que se da en la primera parte de *Pau-brasil* y los poemas "meus oito anos" y "meus sete anos" que parodian a "Meus oito anos" de Casimiro de Abreu.

Como se habrá podido apreciar por las citas de la obra oswaldiana que se han hecho hasta ahora, la imagen, en el sentido meramente gramatical, es decir, en el que se desprende de un análisis semántico de las palabras que la forman, no tiene hacia la complejidad entendida en los términos marinettianos de la "sucesión ininterrumpida de imágenes nuevas" basadas en "analogías vastísimas".⁵² Son raras las imágenes del estilo de la "Oh! sim! vós sois, pequena metralhadora, uma mulher fascinante e sinistra, e divina"⁵³, diseñadas para asombrar al lector, mas he aquí algunas:

"bonde"
O trasatlántico mesclado⁵⁴

Tetas verdes entre folhas⁵⁵

⁵¹ Cf. Carlos Bousoño. *op. cit.*, p. 191.

⁵² Cf. cita 19 del presente capítulo.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, p. 106.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 99.

O cafezal é um mar alinhavado⁵⁶

Oferenda de poesias às dúzias
Tripeça dos logradouros públicos
Bicho debaixo da árvore
Canhão silencioso do sol⁵⁷

ditirambo

Meu amor me ensinou a ser simples
Como um largo de igreja
Onde não há nem um sino
Nem um lápis
Nem uma sensualidade⁵⁸

Sobre las primeras imágenes no vale la pena detenerse. La labor de exégesis es muy directa. Sin embargo, la última, que corresponde a un poema completo si tiene cierta complejidad que es descifrada por Haroldo de Campos. Las primeras dos líneas establecen que la simplicidad es fruto del amor y que éste es como un atrio de iglesia. Después vienen dos líneas en donde dos metonimias subrayan la ausencia de sensualidad: falta de campana=silencio y falta de lápiz=vacío, entendido éste último en el sentido de ausencia de "trazo de lápiz" en un hipotético dibujo de una iglesia. Ahora, la falta de sensualidad expresada en estas dos líneas, se enuncia explícitamente en la que les sigue. Esto da por resultado una insistencia en la negación de la sensualidad que termina por afirmar su presencia. De esta manera, la simplicidad, fruto del amor, es realmente una forma de sensualidad o un amor de la sensualidad.⁵⁹

La imagen es una imagen irracional. Si se ha de adecuar el análisis a los términos usados por Carlos Bousoño,⁶⁰ tenemos que el "atrio de iglesia" es el plano evocado B y "mi amor" el plano real A. La emoción que se produce es de una sensualidad surgida de una insistencia en negar la sensualidad. Es decir, están presentes tanto la ausencia de sensualidad como la sensualidad

⁵⁶ *Ibidem*, p. 98.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 121. La imagen describe una cámara fotográfica.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 104.

⁵⁹ Haroldo de Campos, *op. cit.*, pp. 42 y 43.

⁶⁰ Cf. Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 191.

misma. Por otra parte, se tiene que el título de la composición es *ditirambo*. En su sentido original los ditirambos, "cantados por los antiguos griegos en las fiestas dionisiacas, eran himnos en loor de Baco o Dionisos, inspirados por la religión y que se cantaban y bailaban al son de instrumentos musicales".⁶¹ Esto viene a reforzar la presencia de la sensualidad en el poema.

Sin embargo, con el paso del tiempo, ya que los ditirambos se improvisaban y los cantantes se permitían agrupar varias palabras en una sola, la repetición llegó a fatigar. Se abusó del lenguaje metafórico y ampuloso hasta que el ditirambo cayó en descrédito.⁶² Este es el origen del sentido peyorativo del término.

Ahora, si volvemos con Bousoño, la aparición del ditirambo en el análisis que se viene realizando implica la existencia de otra realidad A' con una serie de características a_1' a_2' a_3' que tienen relación con las características a_1 a_2 a_3 del plano real A. Si a_1 a_2 a_3 son ausencia de sensualidad, sencillez, sobriedad y contención⁶³, a_1' a_2' a_3' son sensualidad, abundancia, arrebató y embriaguez. La relación es de oposición. Así, el "atrio de iglesia" (plano evocado B) sirve para destacar la "ausencia de sensualidad" (cualidades a_1 a_2 a_3) de "mi amor" (plano real A) provocando un sentimiento de ausencia de sensualidad. Esto con dos objetivos. Primero. Insistir en la sensualidad para terminar provocándola. Segundo. Referirse por oposición a las características del ditirambo creando así una parodia. No hay que perder de vista, también, la connotación antiacadémica de tal gesto. La filiación clásica del género "ditirambo" y su inclusión en retóricas como la de Aristóteles hacen de él un blanco de los iconoclastas.

61 *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Espasa-Calpe, tomo 18 2A parte, p. 1626. Todavía refuerza más la presencia de Baco en la poesía oswaldiana la primera línea del poema "nossa senhora dos cordees": Evoé

62 *Ibid.*

63 En currosos aquí el paralelo en el plano religioso: iglesia cristiana=contención y sobriedad; culto a Dionisos=embriaguez.

La imagen analizada es compleja en el sentido en el que se planteó en líneas anteriores. Pero, además, ya lo señala Haroldo de Campos, en ella los procedimientos tradicionales (gramaticales) se ven enriquecidos por la articulación de una visualidad: el hipotético dibujo de la iglesia en el cual el atrio no tiene "nem um lápis". Sin embargo, sigue habiendo una escasez de imágenes "sorprendentes". Esto se debe a un cambio en la sintaxis que se verá en el siguiente apartado.

La sintaxis oswaldiana.

El primer cambio que se tiene en la sintaxis oswaldiana, en referencia a los procedimientos retóricos parnasiano-simbolistas es el prosaísmo: un lenguaje directo, rasurado de todo adorno y palabrosidad:

hospedagem

Porque a mesma terra he tal
E tam favorável aos que vam buscar
Que a todos agazalha e convida

No hay un lenguaje poético en el sentido parnasiano. Se trata de un texto en prosa aunque con la disposición tipográfica se intente lo contrario. También es prosa, a pesar de que pertenezca a una dicción renacentista o barroca pues, en realidad, el texto es una reescritura de una crónica de Gandavo. Lo que cambia el significado recto del texto es el título pues remite al turismo. De esta manera se produce una parodia, en el sentido que ya se vió en páginas anteriores.

Ahora, este prosaísmo también da cabida a las expresiones del habla cotidiana. Recuérdese el poema "brasil" citado en este capítulo. Además, hay también una crítica al lusitanismo del portugués del "buen decir". En este sentido es notable la labor oswaldiana para afirmar una lengua nacional:

pronominais

Dê-me um cigarro
 Diz a gramática
 Do professor e do aluno
 E do mulato sabido
 Mas o bom negro e o bom branco
 Da Nação Brasileira
 Dizem todos os dias
 Deixa disso camarada
 Me dá um cigarro⁶⁴

El problema de la colocación de los pronomes estaba muy a la orden del día en aquella época. La corrección o incorrección era un asunto importante. Sin embargo, Oswald no sólo toma muestras de la lengua de los cronistas y de la del habla cotidiana, sino que también recoge ejemplos de las narraciones radiofónicas, como en el poema "O combate", citado en el capítulo anterior; de los manuales de enseñanza de otras lenguas en "Escola berlites" "De que cor é o Sennor Seixas",⁶⁵ del mundo de la publicidad en "Ideal bandeirante" citado en el capítulo anterior; y de los telegramas como en su "Secretário dos amantes":

I

Acabei de jantar um excelente jantar
 116 francos
 Quarto 120 francos com água encanada
 Chauffage central
 Vês que estou bem de finanças
 Beijos e coices de amor

El otro cambio importantísimo en la sintaxis oswaldiana es la técnica de montaje que, como se vio anteriormente, proviene de la fotografía y la pintura. Ya se han visto suficientes ejemplos respecto a este punto. Basta hacer dos observaciones finales.

Primero. La técnica de montaje a nivel visual implica la omisión de nexos a nivel gramatical. Esta es la razón de la escasez de imágenes "sorprendentes". La búsqueda de lo sencillo,

⁶⁴ Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, p. 125.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 123.

y el antiintelectualismo, unidos a la inmediatez de lo visual proveniente del cubismo y del "camera eye" resultan en este tipo de expresiones. Haroldo de Campos, al referirse a la técnica de montaje de Oswald, cita a Walter Jens para decir que el poeta en composiciones de esa naturaleza

"Trabalha preferentemente com reduções e abreviaturas estilísticas de uma audácia tal que o contexto omitido compensa a dimensão escrita do texto"; seu método consistiria em "emfileirar frases justapostas, entre as quais o leitor, para compreender o texto, deve inserir articulações"⁶⁶

Segundo. La existencia de una técnica de montaje no se limita al montaje de imágenes visuales. Si se regresa sobre la imagen concebida como superposición de planos significativos se tiene que la poesía oswaldiana amplía su horizonte pues participan en ella todos los siguientes elementos: la pintura, la fotografía en la visualidad de las imágenes literarias manejadas, el lenguaje como objeto e ideograma, la parodia y el dibujo como ilustración del poema (los dibujos de Tarsila en *Pau-brasil*)

El poema como ideograma, no como caligrama, es quizá uno de los más brillantes aciertos de Oswald:

biblioteca nacional

A Criança Abandonada
O Doutor Coppelius
Vamos com Ele
Senhorita Primavera
Código Civil Brasileiro
A arte de ganhar no bicho
O Orador Popular
O pólo em Chamas⁶⁷

Los títulos, su tratamiento de uno por cada línea y en mayúsculas, el contenido de los títulos y la simultaneidad de su presencia crean el ideograma.

⁶⁶ Haroldo de Campos, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁷ Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, p. 125.

Si volvemos al acercamiento a Oswald vía Marinetti tenemos que la poesía oswaldiana sí resultó ser un río de imágenes, la diferencia está en la mayor riqueza de afluentes que tiene. Ahora la relación velocidad-modernidad en los textos de Marinetti provocó la aparición del *Manifiesto técnico de la literatura futurista*. Guillermo de Torre resume sus propuestas:

- Disposición de los sustantivos al azar de su nacimiento.
- Abolición del adjetivo, ya que supone un matiz y así una pausa para la reflexión.
- Abolición del adverbio también por su carácter modificador.
- Sustitución de la puntuación por signos matemáticos o musicales.
- Eliminación de las conjugaciones sustituyéndolas por la composición de palabras.
- Uso de los verbos en infinitivo para que se mantenga una similitud con el sustantivo y, al mismo tiempo, se de una idea de continuidad.⁶⁸

Según Marinetti, con estas reformas la sintaxis se transforma, nacen las "palabras en libertad" y el dinamismo de la expresión queda acorde con su culto a la velocidad.

Oswald toma sus reservas al respecto de estas proposiciones y selecciona las que no tienen un carácter empobrecedor. Las palabras en libertad nunca son "arrojadas" sobre el papel. Se evita el adverbio y el adjetivo pero no se da su abolición. La composición de palabras se da, sin que se abuse de ella como tampoco se tiene por obligado colocar los verbos en infinitivo. Lo que trasciende sin ningún obstáculo es la poesía sustantiva, como se puede ver en los siguientes ejemplos:

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros⁶⁹

Catiti Catiti
 Imará Notiá
 Notiá Imará
 Ipejú⁷⁰

⁶⁸ Cf. Guillermo de Torre, *op. cit.*, pp. 106 a 109.

⁶⁹ Oswald de Andrade, *Manifesto da poesia pau-brasil*, en Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 295.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 296.

longo da linha

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos⁷¹

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sabia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil⁷²

Los primeros ejemplos están contruidos por sustantivos simples. El último por frases sustantivas. Sin embargo, puede verse que sí hay adjetivos. Una cosa queda muy clara: la expresión es dinámica y veloz⁷³

Los recursos gráficos.

El recurso gráfico de la disposición del poema en la página fue un medio común para expresar la simultaneidad cubista. Oswald no lo usa. En su lugar ofrece el ideograma. Tampoco sigue a Marinetti en aquello de utilizar signos matemáticos y musicales. El recurso gráfico de que se sirve es el dibujo. Tanto Pau-brasil como *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* van acompañados de dibujos de Oswald y de Tarsila de Amaral. Esto, según Haroldo de Campos, produce un nuevo concepto de libro: más físico y palpable, irreducible, imposible blanco de una selección antológica, mutilado si alguna de sus partes se omite. He aquí algunos de los dibujos que lo acompañan:

⁷¹ Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, p. 137.

⁷² Cf. cita 30 del capítulo anterior.

⁷³ Cf. Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 433.



São Martinho



Ilha Brasileira



Ritmo y métrica oswaldianos.

Ambos conceptos que dan título a este pequeño apartado, sobre todo el segundo, pertenecen preferentemente a la estética parnasiano-simbolista. La poesía oswaldiana los ignora. Mário da Silva Brito, recupera una declaración de Oswald al respecto: "Eu nunca fui capaz de contar sílabas. A métrica era coisa a que minha inteligência não se adaptava, uma subordinação a que me recusava terminantemente."⁷⁴ Es muy discutible si sus palabras son sinceras o son un alarde antipasatista. De todos modos, el hecho ahí está. El ritmo oswaldiano, en todo caso, es más visual que sonoro.

Por otra parte, es cierto que Oswald se inició en la estética parnasiano-simbolista y, como tal, originariamente cultivó (o trató de cultivar, si nos hemos de atener a su declaración) dichos aspectos. Sin embargo, la ruptura en *Pau-brasil* es tajante.

Neologismos y composición de palabras.

El neologismo en la poesía oswaldiana es poco frecuente: *diendlena*, *Padrópolis*, etcétera. La atención está más bien

⁷⁴ Declaración de Oswald de Andrade en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 30.

orientada hacia palabras que forman parte de lo popularmente brasileño: o vatapá, cipó, etcétera

La presencia de otras lenguas es constante. Hay préstamos del inglés: cow-boy, the spring, "Tupy or not tupy"; del francés: toda una sección del cronista "o capuchino Claude d'Abbeville", chauffage, sufrage; del alemán: der Frühling; pro-curiosa, y de lenguas indígenas.

CONCLUSIONES

Al iniciar el presente trabajo me propuse una labor comparativa que consistió en analizar por separado las obras de Oswald de Andrade y de Manuel Maples Arce siguiendo un mismo esquema: contexto histórico, ideas estéticas y, finalmente, recursos expresivos. Una vez concluido el trabajo microscópico, llegó el momento de la confrontación y de la síntesis final. Para la valoración de las obras analizadas es indispensable señalar las similitudes y diferencias, tanto si atendemos al plano inmediato de los resultados concretos de esta tesis, como para los estudios que están por realizarse en el contexto más amplio del desarrollo comparativo de la literatura mexicana con la brasileña.

El esquema arriba mencionado, el cual facilitó el trabajo de comparación, condiciona en cierta forma la estructura de presentación de las conclusiones aunque, ésta última, de hecho, no sea exactamente la misma. He agregado algunas observaciones que no aparecen en páginas anteriores porque su pertinencia atañe solamente a esta parte final. Por otra parte, como anuncié en la introducción, los resultados tratan no sólo de las obras seleccionadas sino que también involucran a los autores y a los contextos histórico-literarios en que se desarrollaron dada la imbricación que resulta lógica si se desea una visión integradora. Así, las conclusiones quedan divididas en cuatro apartados: antecedentes y alcances, las ideas estéticas, los medios y procedimientos expresivos y una valoración. En donde sea necesario haré subdivisiones con el objeto de lograr una mayor claridad.

Modernismo y estridentismo: antecedentes y alcances

Las diferencias tanto históricas como geográficas que existen entre México y Brasil influyeron en gran medida sobre el desarrollo de sus ideologías de vanguardia. Es cierto que en ambos casos el motivo primordial de su aparición fue la necesidad de una

transformación estética e intelectual. Sin embargo, me parece que el modernismo brasileño es un movimiento cultural mucho más amplio que el estridentismo mexicano. Primero, porque tuvo una gestación más larga y mucho más planeada que el estridentismo y segundo, porque su repercusión tiene resonancias en las letras brasileñas que no es posible encontrar en el caso mexicano.

Antecedentes

La cuestión de la precedencia es un asunto de fechas, hechos y actitudes, tanto de los grupos artísticos como de la sociedad en general. La enumeración de algunos contrastes es ilustrativa a este respecto.

—Si recordamos el fenómeno de la exposición de Anita Malfatti (1917) en São Paulo, con todo el debate levantado en torno a ella, o el de Victor Brecheret, encontramos que no existe ningún acontecimiento de proporciones similares en la historia de la vida artística mexicana. En México, las corrientes vanguardistas en artes plásticas no aparecieron sino hasta el regreso de Diego Rivera en 1921, quien, junto con David Alfaro Siqueiros, al decir de Jean Charlot, se familiarizó con la pintura futurista de Carlo Carrà durante su estancia en Italia.¹

—En las letras mexicanas no hay antecedentes tan tempranamente orientados a la vanguardia como el poema de Oswald de Andrade "Ultimo passeio de um tuberculoso pela cidade, de bonde" (1912) o los textos a que hace referencia Monteiro Lobato cuando le comenta a Godofredo Rangel que "O Oswald de Andrade dá uns palminhos de futurismo".² Sabemos que para esas fechas, las corrientes literarias de vanguardia eran conocidas en ambos países. En el caso de Brasil, porque Oswald mismo las importó en 1912 a

¹ Stefan Baciú, "Un estridentista silencioso rinde cuentas: Jean Charlot" recopilado en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, octubre-diciembre de 1981, p. 143.

² Monteiro Lobato, *A Barca de Gleyre*, p. 138, citado por Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro*, p. 35.

su regreso de Europa. En el caso de México, porque, gracias a las investigaciones de Luis Mario Schneider, la primera información sobre el futurismo se puede fechar en 1909 por una colaboración llamada "Nueva escuela literaria" que Nervo envió al *Boletín de instrucción pública* durante su residencia en España. El tono de la reseña fue negativo y marcó una etapa que Luis Mario Schneider llama de "desprecio", la cual no empezó a ceder sino hasta 1919 con la aparición de nuevos artículos en *Revista de Revistas*, *Zig-Zag*, *El Universal Ilustrado* y *Prisma*.³ Con todo, los primeros poemas mexicanos de corte vanguardista fueron del dominio público hasta la aparición de *Actual número 2* y *Actual número 3* en 1922. El contraste que aquí se establece apunta al campo de la práctica directa de las nuevas propuestas de vanguardia. En México siempre se guardó una distancia, una reserva respecto a dichas novedades, quizá por la autoridad aplastante que Nervo todavía poseía, quizá porque quienes para 1921 se encontraban ya inquietos por el estancamiento de nuestras letras no tuvieron un previo contacto directo con las vanguardias.

—En cuanto a la situación de la academia, podemos decir que la actitud de los brasileños también parece estar más precozmente dispuesta al cambio. Cuando Alberto de Oliveira recibe en la Academia Brasileira de Letras a Goulart de Andrade (1915), profetiza que los "ismos", que a la fecha habían surgido, darían más tarde una literatura nueva a la que Goulart se habrá de enfrentar.⁴ No sucede lo mismo en México. Las discusiones sobre la necesidad de un cambio en la literatura mexicana no se dan, como ya fue mencionado, sino hasta 1924 en los debates periodísticos de *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas* y *Excelsior*. Para entonces el estridentismo ya había brotado y los contemporáneos trabajaban en una especie de "cambio de poderes" pacífico a la sombra de Vasconcelos. Parece ser que la orientación simbolista

³ Cf. Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, pp. 16 a 27.

⁴ Cf. Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro*, pp. 35-38.

del modernismo, protagonizada por González Martínez a partir de *La muerte del cisne* (1915), tenía una fuerza considerable todavía y recibía el apoyo incondicional de la academia.

Con esto no quiero decir que la Academia Brasileira de Letras no haya ejercido una autoridad asfixiante sino que la actitud de unos cuantos académicos brasileños frente a un escenario cultural dinámico fue un poco más positiva y se dió antes. Por otra parte, en lo que se refiere al público en general, se puede decir que el convencionalismo en Brasil también fue tan grande como en México. Sin embargo, es necesario apuntar que definitivamente hay un contraste derivado de las características de las ciudades en que se desarrollaron ambos movimientos de vanguardia. Sá Paulo vivía entonces un auge económico y cultural lejos de la sede del gobierno y de la academia. Tenía una fuerte corriente de inmigrantes y una aristocracia boyante, la llamada "aristocracia del café". En México,⁵ el panorama de posguerra no presentaba una ciudad con tales características: la proximidad, tanto del movimiento revolucionario como de la academia y el gobierno, no lo permitía.

—El modernismo brasileño se desarrolló de una manera más planeada. Hubo toda una preparación estratégica en la que los futuros integrantes de la Semana de Arte Moderno promovieron el cambio artístico. Por el contrario, la irrupción del estridentismo fue pensada y ejecutada de golpe y por una sola persona: Manuel Maples Arce, alrededor de quien, con el tiempo, se formaría el grupo estridentista. En este sentido, la actividad literaria como trabajo de grupo se inició más rápidamente en el modernismo brasileño, lo cual, indudablemente le dio más fuerza. Por otra parte, la "aristocracia del café" brindó un apoyo económico al modernismo brasileño que la aristocracia porfiriana no dió al estridentismo. Una parte de la clase alta del porfirato había huído al extranjero, otra había sido despojada y la que restaba, seguramente, no estaba dispuesta a arriesgarse en

⁵ Me refiero tanto al país como a la ciudad.

una nueva desestabilización. Habría que agregar que las fuentes de financiamiento que obtuvo el estridentismo con el general Jara provenían de una ideología de izquierda y se dieron posteriormente.

Alcances

Si en un enfoque retrospectivo se vió que el modernismo brasileño tiene raíces más antiguas que el estridentismo, resta ahora atender a su proyección en la historia literaria y, de esa manera, justificar la amplitud de la que hablé. A este respecto, un asunto salta a la vista. Se puede decir sin temor a errar que la literatura brasileña actual es hija legítima de su vanguardia. Hay una continuidad a lo largo de la cual el aliento de la *Semana de Arte Moderno* se extiende. En México no sucede así: el edificio del estridentismo se desmoronó y Estridentópolis desapareció. "Lástima que durara tan poco. Lástima, también, que no haya tenido herederos directos",⁶ dice Octavio Paz.

Por otra parte, se ha querido ver en *Contemporáneos* a la vanguardia mexicana. Por mencionar algunos críticos, diré que José Luis Martínez llama "Literatura de vanguardia" a un capítulo de su libro *Literatura mexicana siglo XX* en el cual revisa, tanto el trabajo de los estridentistas, como el de los contemporáneos y que Frank Dauster, citando a Boyd G. Carter, describe su actividad como "de índole moderna, nueva, experimental, aún vanguardista [y con] predilección por las letras francesas y la literatura *d'avant-garde*".⁷ Esta situación es perfectamente comprensible si se considera la trascendencia del cambio que los contemporáneos lograron en la literatura mexicana y su labor de reconexión con lo mejor de la poesía europea y de los Estados Unidos. Sin embargo, y con esto no quiero parecer esquemático, el "grupo sin grupo" no fue un movimiento de vanguardia en los términos que se manejan en este trabajo. "Si algo, —dice Mon-

⁶ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 46.

⁷ Boyd G. Carter, *Las revistas literarias de Hispanoamérica*, citado en Frank Dauster, *Ensayos sobre poesía mexicana*, p. 9.

siváis— son un proyecto de cultura contemporánea, al margen o en contradicción con la realidad mexicana",⁸ un conjunto de individualidades en una actitud social "evasiva, rencorosa [y] escéptica"⁹ que les impide poseer ese impulso expansivo que caracteriza a las vanguardias. Es decir, si uno de los mayores aportes a la literatura mexicana actual lo dieron los contemporáneos, éste no se realizó a través de una actitud de vanguardia. No hubo iconoclastia ni demolición ni activismo sino una crítica que, sostenida desde la burocracia, buscó la universalidad y los temas arquetípicos y desdeñó un nacionalismo excesivo para turistas y una literatura social que emparentara a nuestra revolución con la rusa.

Ahora, detrás de este resultado final hay algunos hechos que es necesario mencionar para afinar la comparación:

El modernismo brasileño logró contagiar su actitud de vanguardia a otros grupos en diferentes regiones del país y, posteriormente, transformó su actividad demoledora e iconoclasta en favor del "derecho a la investigación estética", como acertadamente lo señaló Mário de Andrade. En el capítulo dedicado al contexto histórico-literario de la obra oswaldiana, se puede ver como el impulso de renovación que nació con la Semana de Arte Moderno tuvo repercusiones en muchos puntos del país. Se formaron varios núcleos que incluso, más tarde, llegarían a tener diferencias, establecer debates y crear un ambiente de rivalidad. Esto quizá se deba a dos causas que están ligadas entre sí. En primer lugar, a que la cultura se encontraba lo suficientemente descentralizada como para sostener desarrollos en distintas regiones del país; en segundo, a que existía una infraestructura editorial fuerte que podía soportarlos.¹⁰

No sucedió así en nuestro país. Como mencioné antes, cabe decir que, hasta la fecha, México ha vivido una centralización de su vida cultural en la ciudad de México que apenas comienza a

⁸ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1436.

⁹ Carlos Monsiváis, *La poesía mexicana del siglo XX*, p. 32 citado por Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰ Cf. Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro*, pp. 154-159.

resolverse. En los días de la aparición del estridentismo tal situación era aún más marcada. Germán List Arzubide cuenta cómo José Juan Tablada le dijo que si deseaba hacer algo en las letras mexicanas era indispensable que se viniera a la capital.¹¹ También podemos recordar el efecto que surtió la provincia en los ánimos de los estridentistas y en especial en Maples Arce. De esta manera se entiende que las únicas revistas de vanguardia hayan sido las estridentistas pues las posibilidades de una "epidemia vanguardista" se vieron limitadas, tanto por la falta de un público como por la tecnología editorial necesaria.

Además, las relaciones entre contemporáneos y estridentistas se dieron en campos totalmente infructuosos. Así las cosas, es natural que no hayan quedado semillas. Por otra parte, la caída del gobierno del general Jara en Xalapa provocó la desbandada de los estridentistas e impidió así su posible consolidación y futura transformación.

Otra clave para entender esta situación está también en la industria editorial. Francisco Monterde, en uno de los artículos que integran las discusiones de 1925, señala:

No existe una editorial fundada sobre bases firmes —excepción hecha de las que se especializan en libros de texto— que realice, como un negocio, la publicación de un libro. Hay libreros que editan por amistad o por conveniencia propia; pero no sobre las bases de mutuo negocio, ventajoso para el escritor y para ellos.¹²

Por ende, la mayoría de las revistas literarias se editaban en la capital. Baste recordar que uno de los acontecimientos más importantes para el grupo estridentista en Xalapa fue la compra de una maquinaria de impresión nueva.

¹¹ Declaración de Germán List Arzubide en entrevista que me concedió en su domicilio en mayo 1989.

¹² Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad*, p. 165.

Las ideas estéticas

En esta tesis, la herramienta principal de trabajo en los capítulos referentes a la estética vanguardista de ambos movimientos fue la obra *The theory of the avant-garde* de Renato Poggioli. Los conceptos manejados en esta sección están explicados ampliamente en dichos capítulos por lo que omitiré definiciones. En cuanto a la presentación de las conclusiones en esta sección, optaré por hacer divisiones para lograr más claridad.

La vanguardia: las actitudes y los autores

Resulta difícil en ocasiones deslindar las actitudes de un grupo del comportamiento de sus integrantes. El problema se complica cuando el individuo en cuestión es el líder. Esta es la razón por la cual en el presente apartado hablaré conjuntamente del autor y de su movimiento sin establecer distancias innecesarias.

Tanto el modernismo brasileño como el estridentismo mexicano se conciben a sí mismos como movimientos de vanguardia. Es decir, no son escuelas con un método, un maestro, una tradición y una aspiración artística de trascendencia. Se saben inscritos dentro de una realidad dinámica y cambiante y es a partir de ella que plantean la necesidad de romper con el esquema anterior al que tachan de insuficiente, inadecuado, retrógrado y obsoleto. También aspiran a una visión totalizadora del mundo. No se limitan al terreno artístico sino que incursionan en las demás esferas de la vida cultural y civil. Además, la actividad artística desarrollada por los dos grupos rebasó el terreno literario: en ambos casos hay pintores, escultores y músicos que colaboran en exposiciones y publicaciones y que conviven en esa especie de exaltación heroica, de élite elegida que menciona Mário de Andrade.¹³

¹³ Cf. cita 53 del capítulo IV, "Contexto histórico literario: Brasil"

Ambos autores desplegaron un espíritu deportivo, bélico, radical e iconoclasta. Atacaron a la Academia y a la Iglesia agrediéndolas directamente como instituciones o a través de sus integrantes o allegados. Concibieron estrategias para hacerse publicidad y colocarse en primera plana: Oswald con su artículo "O meu poeta futurista" y Maples Arce con el manifiesto "Actual número 1". Participaron, aunque en épocas muy distintas de sus vidas, en agrupaciones de ideas comunistas. Incluyeron al deporte y a la velocidad en sus textos como una expresión del dinamismo de la época. Buscaron afirmar su visión de modernidad en todos los aspectos culturales: Maples habló de "Estridentópolis", capital del estridentismo en expansión mientras que Oswald propuso una "poesía de exportação". Ahora, en toda esta actividad vigorosa tampoco olvidaron el espíritu de aventura: ambos viajaron a Europa y se consideraron pioneros artísticos. Sobre este último aspecto, que viene a subrayar al individuo y a su antagonismo frente a la sociedad, se puede agregar que también los dos jugaron el papel del dandy aristócrata y revolucionario que gustaba de excentricidades y exhibicionismos. En la misma línea antagonista está el "espíritu de secta elegida", el cual también fue experimentado por los dos autores.

El poeta y la poesía

En cuanto a la concepción que se tiene del poeta hay sus similitudes y diferencias. En los dos casos, el juicio sobre la idea "platónica"¹⁴ del poeta y la poesía es descalificada. No hay intención de ligarse a algo trascendente, a un más allá eterno. En el caso de Maples Arce, el énfasis está puesto en el dinamismo de la vida contemporánea: la poesía es "una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas

¹⁴ El entrecerrillado se explica en el sentido de que el concepto de poesía que entonces se atribuía a Platón era realmente una deformación de sus ideas, gestada en el academicismo de la época. Véase el artículo de Cândido Mota Filho referenciado en la nota 13 del capítulo V "Las ideas estéticas en la obra oswaldiana".

orquestralmente sistematizadas".¹⁵ Para Oswald, "a poesía existe nos fatos".¹⁶ Esto remite a su vez al desarrollo de la experiencia cubista de ambos movimientos. En Maples Arce dicha experiencia se inclinó hacia la creación de un mundo de ideas-imágenes irracionales en donde hay un valor importante para las abstracciones de orden intelectual o intelectual-sentimental. Por el contrario, en Oswald domina la presencia de los objetos concretos, como objetos-imágenes desligados de alusiones a un mundo emocional. Esto podría llevarnos a decir que la poesía oswaldiana despierta una emoción por omisión. Es decir, no sólo se evita cualquier connotación que se incline al campo emocional, sino que son muy escasas las palabras que, consideradas directa y aisladamente, remitan al dominio de las emociones. Esta situación, claro, no implica que el poema no transmita un contenido emocional sino que los medios de que se vale son distintos. Guillermo de Torre dice que el cubismo literario difundió un menosprecio de lo sentimental pero que en realidad lo que llevó a cabo fue su enmascaramiento bajo una supervaloración de los elementos de mundo exterior.¹⁷

Se puede decir, entonces, que el "enmascaramiento" por parte de Oswald fue más completo y que esta supervaloración lo llevó a los terrenos de la poesía-objeto que más tarde rescataría Haroldo de Campos y los concretistas en una labor que confirma la continuidad del modernismo brasileño y el "derecho a la investigación estética" de Mário de Andrade. En cambio, dicho enmascaramiento, por parte de Maples Arce, frecuentemente sufre descabros al permitirse expresiones de efusión sentimental muy directas tales como las siguientes: "Oh mi novia lejana, / humareda romántica / de los primeros versos"¹⁸ o ";Me estremezco por ella!".¹⁹ Hay un "yo" lírico, sentimental e ingenuo que no se

¹⁵ Cf. Manifiesto estridentista número 2 en Luis Mario Schneider, *El estridentismo. México 1921-1927*. p. 49.

¹⁶ Cf. Oswald de Andrade, *Manifiesto da poesia pau-brasil*, citado por Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 266.

¹⁷ Cf. nota 21 del capítulo II "Las ideas estéticas en la obra oswaldiana".

¹⁸ Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, p. 71.

¹⁹ *Ibid.* pp. 47.

confunde con el "yo" lírico utilizado para parodiar a los seguidores de Gonzalez Martínez.²⁰

Ahora, la misma presencia del "yo" establece un contraste entre los movimientos analizados. En el *Manifiesto técnico de literatura futurista*, Marinetti proponía la eliminación del "yo",²¹ quizá por su naturaleza proclive a la efusión sentimental. Es claro que en los textos oswaldianos esta eliminación es mucho más efectiva. Con esto no se pretende decir que Oswald fue un mejor seguidor de Marinetti, sino que fue más conciente de que un cambio radical y exitoso en la literatura anquilosada de sentimentalismo debía incluir una reducción en el uso de la primera persona. En cambio, el estridentismo conservó su dicción conectada al lirismo que le precedía, a pesar de que profesó una admiración y adhesión más fuerte que la de Oswald hacia las teorías futuristas.

También se tiene que, en lo referente a la posición antagonista de las vanguardias, Oswald muestra una fuerte corriente de antiintelectualismo que se traduce en esa candidez fabricada y primitivista de sus textos. Por el contrario, en Maples Arce hay un afán de teorización, de precisión en definir cuales son los procesos creativos que se pretende ejecutar y/o alcanzar. Ahora, ya que las proposiciones que se hacen sobre la "imagen equivalencista" subrayan su carácter irracional, podría pensarse en un antiintelectualismo sustentado en un análisis de los procesos del pensamiento, fenómeno típicamente vanguardista que puede verse en forma muy clara en la raíz freudiana del surrealismo. Esto encargaría también con la propuesta de Marinetti: "odio a la inteligencia a favor de la intuición".²² Sin embargo, por el carácter bastante oscuro y a veces quasi-indescifrable de sus propuestas teóricas, se podría pensar que uno se está enfrentando en realidad con una parodia, con un juego del autor en el que el juguete es el lector mismo. Esta actitud liga al estridentismo

²⁰ Véanse los ejemplos de parodia que se citan en el capítulo III "La expresión estridentista".

²¹ Cf. F.T. Marinetti, *Manifiesto técnico de literatura futurista*, en Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 91.

²² Cf. Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 110.

con el dadaísmo. Ese engaño, ese *epater-le-bourgeois* fue un procedimiento dadaísta. Ya se vió que tanto en México, como en Brasil, *Dadá* no fue bien recibido. Sin embargo, los dos autores analizados adoptan el humor, la acción sobre el lenguaje y la agresión dadaístas.

Maquinismo.

Una de las principales diferencias que surgen entre el estridentismo y el modernismo brasileño aparece en el tratamiento que dan a las máquinas. Las innovaciones tecnológicas y todo el universo que crearon en aquella época tiene una presencia de más peso en la obra de Maples Arce. El mundo automático, sonámbulo y fantasmal en el que viven las ondas hertzianas y las emociones congeladas,²³ sólo se da en forma constante en el estridentismo. Por otra parte, mientras que en Oswald hay una cierta reserva hacia el progreso en el momento en que se pretende establecer un balance entre "a floresta e a escola"²⁴ en Maples Arce, por el contrario, hay una aceptación completa.

Asimilación: cosmopolitismo e identidad.

La anterior distancia oswaldiana respecto de la tecnología derivó más tarde en el primitivismo, el redescubrimiento del Brasil, la ingenuidad creadora y, finalmente, la antropofagia asimiladora. Todo esto con una proyección transcontinental: exportar producción artística y lograr una afirmación de lo nacional. Esa fue la manera en la que el modernismo desarrollado por Oswald solucionó el problema de dependencia cultural de Europa.

En el estridentismo el proceso de afirmación nacional se llevó a cabo a través de la imagen de la Revolución. Dice Luis Mario Schneider que el estridentismo "en el momento que adopta la ideología social de la Revolución mexicana y la incorpora a su

²³ Cf. el capítulo II "Las ideas estéticas del estridentismo"

²⁴ Cf. *Manifiesto da poesia pau-brasil* y *Manifiesto antropófago* en Mário da Silva Brito, pp. 270 y 297.

literatura, [...] adquiere solidez, organización, y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia internacional".²⁵ Hay que recordar que uno de los puntos principales que se discutieron en los debates periodísticos de 1924-1925²⁶ fue la repercusión que había tenido la Revolución Mexicana en el cambio de la realidad nacional. Siguiendo el modelo ruso, se abría la oportunidad de convertirse en abanderado cultural de dicha transformación. Con los ánimos todavía exaltados por la reciente lucha armada y con los contemporáneos como enemigos, el estridentismo fusionó en Xalapa la vanguardia cultural a la vanguardia social.

Por otra parte, esto mismo viene a reflejarse en el enfoque particular que recibe el cosmopolitismo en ambos movimientos. Mientras en Oswald esto se convierte en una exaltación de São Paulo como urbe industrial y comercial, fuente de una próxima exportación de cultura; en Maples Arce la urbe (recuérdese su poema *Urbe*) es, además de un foco similar de progreso tecnológico y comercial, una concentración obrera, una muchedumbre revolucionaria, sindicalista y huelguista que representa una transformación de la estructura social. No se puede omitir la mención de que una de las causas que se citan como antecedentes de la Revolución mexicana es la represión brutal de las huelgas de Cananea y Río Blanco. En São Paulo también se dieron huelgas en el año de 1921, sin embargo, el énfasis de Oswald siempre estuvo puesto en el progreso material y comercial de su ciudad.

Otro aspecto importante de la apropiación de la estética de vanguardia se puede ver en el momento agónico de ambos movimientos. En el caso de Maples Arce, esta faceta se manifiesta en la típica declaración de caducidad del movimiento provocada porque dicho movimiento ya ha alcanzado su periodo clásico. Esto también se relaciona con la frase al final del *Manifiesto número 4* "En 1927...el estridentismo habrá inventado la eternidad"²⁷ pues la

²⁵ Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 206.

²⁶ Cf. Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad*, pp. 159-189.

²⁷ *Manifiesto número 4*, en Luis Mario Schneider, *El estridentismo. México 1921-1927*, p. 65.

mención de un periodo "clásico" implica regresar a la estética de la escuela, de los valores atemporales.

Sin embargo, agrega que es necesario lanzar el manifiesto de cierre para evitar el plagio.²⁸ Hay un deseo de pasar a la posteridad sin ser imitado. Un deseo de "copy-right" característico de latinoamérica en su afán de superar una condición colonial, reafirmar los valores nacionales y exportar producción intelectual.

El caso de Oswald es más complejo. La presencia de esta fase agónica es la creación de una utopía que también se da en un tiempo-sin-tiempo: la edad de oro "caraíba". El sentimiento de catástrofe inminente es el de la "civilização que estamos comendo". Así, el fin de la antropofagia es el principio de la hegemonía caraíba que, a la vez que significa una reinterpretación de la historia, es una profecía. Con todo, esto también es una exportación cultural, sólo que llevada a su máxima expresión.

Los medios y procedimientos expresivos

En lo referente al aspecto técnico de la producción de ambos autores tenemos que coinciden en la divisa cubista de "crear y no copiar". El estridentismo propone una "teoría de la imagen equivalentista" que pretende garantizar tal creación (teniendo en cuenta que, como se señaló en líneas anteriores, además de la interpretación seria se tiene una interpretación paródica). Oswald no hace propuestas en una forma tan extensiva como Maples Arce. Sus proposiciones son dadas en una forma muy escueta o en la aplicación misma.

Ahora, el resultado de la ejecución de los principios propuestos nos da una lista de las principales características técnicas de la producción de cada uno de los escritores.

²⁸ Cf. el capítulo II "Las ideas estéticas del estridentismo"

Las características de construcción de la obra oswaldiana son:

-la fragmentación cubista y la rearticulación de acuerdo a una nueva sintaxis en la que la poesía no es una unidad de desarrollo rítmico-temporal-lineal sino espacial-temporal²⁹ de tal manera que la lengua escrita se convierte en un objeto capaz de ofrecer planos de significación a nivel visual como ideograma y como combinación de letras

-el uso preponderante del sustantivo o de la frase sustantiva evitando los calificativos y dando velocidad a la expresión

-la omisión de nexos obligando al lector a ejercer una labor crítica al participar en la reconstrucción de tales omisiones

-la ausencia de rima o ritmo

-el prosaísmo

-la técnica de "shots" cinematográficos

-la lengua como objeto y no como vehículo de algo más

-la concepción de una técnica industrial para la producción artística

-el uso de recursos gráficos como los dibujos de Tarsila de Amaral, que acompañaron su *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*.

Las características de los textos de Maples Arce son:

-la fragmentación cubista y la rearticulación utilizando los recursos de simultaneidad de lectura en la página y el uso de signos matemáticos

-el encadenamiento sucesivo de imágenes utilizando multitud de oraciones subordinadas y de frases sustantivas complejas obligando al lector a releer varias veces para olvidarse de la existencia de un significado último en dichas construcciones

-la adjetivación profusa

-el uso de la imagen irracional y "sorprendente"

²⁹ Este aspecto es el que promueven los concretistas.

-un ritmo y una métrica que, iniciadas en los moldes posmodernistas, poco a poco fueron alcanzando el verso libre

-el uso de algunas "palabras en libertad" marinettianas

-la producción frecuente de composición de palabras y de neologismos.

-el uso de recursos gráficos como los dibujos de Jean Charlot

Por último, resta hacer dos observaciones importantes sobre los textos estudiados:

—Ambos escritores utilizan la parodia en el sentido de re-escritura crítica que copia y transforma obras anteriores. En el caso de Oswald, la utilización de este recurso es mucho más firme y clara que en Maples Arce. Los ejemplos son más abundantes y directos como en el caso de la sección "História do Brasil" mientras que en la obra de Maples Arce son aislados y esporádicos. Esto me hace pensar que en Oswald hay una conciencia mucho más clara de la efectividad de esta herramienta crítica.

—La acción sobre el lenguaje, en el caso de Oswald es mucho más trascendente. Tanto en el estridentismo como en la obra oswaldiana hay momentos de hermetismo, de neologismo, de juego con el lenguaje típicos del dadaísmo. Sin embargo, en Oswald se habla de una "lengua brasileña" y se abordan problemas específicos de la época como lo fue la colocación de los pronombres.

Una valoración

Tanto el estridentismo de Maples Arce como el modernismo de Oswald de Andrade presentan todas las características propias de los movimientos de vanguardia. Ambos poseen un ímpetu iconoclasta y antiacadémico de ruptura con la tradición. Para ellos, el arte y el mundo son entidades dinámicas que se encuentran en comunicación constante. La diferencia principal entre ambos movimientos

se encuentra en que la poesía de Maples Arce es una poesía que mira más hacia el interior. No en balde pretende una síntesis de todas las tendencias del momento que "ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica".³⁰ Busca una expresión compleja que exprese la vida contemporánea e inserte a México en la modernidad, lugar al que siente que tiene acceso, en gran parte, por el impulso renovador de la Revolución. En cuanto al lenguaje, hay una persistencia en el "yo" lírico heredado del modernismo hispanoamericano así como una adjetivación que, aunque diferente, sigue siendo abundante y delata el mismo origen.

La poesía de Oswald de Andrade mira hacia el exterior: "A poesía existe nos fatos". Hay una candidez y una sencillez fabricadas para lograr una operación reductora, un despojamiento que resulta en una poesía sustantiva, ideogramática, demoledora de la vieja retórica y fundadora de una utopía que apoyará la exportación intelectual.

Es muy claro que el impacto de la obra oswaldiana en la literatura brasileña es mucho mayor que la de Maples Arce en México. No hay duda de que los recursos que utilizó para la demolición de la vieja estética y para la formación de un nuevo orden fueron más efectivos. Oswald fue mucho más radical. Sin embargo, Maples Arce tuvo menos colegas y la efervescencia de las vanguardias en México fue mucho menor. He esbozado algunas de las razones por las cuales creo que el proyecto de vanguardia mexicano no prosperó pero aún conservo ciertas inquietudes que apuntan a terrenos menos sólidos que los que he estado tratando. Me refiero a un factor que indudablemente tiene injerencia en este resultado pero cuya sustancia y participación me sería difícil aguilatar: el temperamento del mexicano. Sobre este tema existen valiosas aportaciones hechas por Samuel Ramos, Leopoldo Zea y Octavio Paz. Son precisamente unas líneas de Octavio Paz las que me indican que se puede encontrar ahí algo valioso. "El

³⁰ Manuel Maples Arce, *Actual número 1* en Luis Mario Schneider, *El estridentismo. México 1921-1927.*, p. 44.

mexicano no sólo no se abre —dice Paz— tampoco se derrama".³¹ La vanguardia hubiera implicado un desbordamiento del "gran cauce de la poesía mexicana".³² ¿Cuál es ese gran cauce que menciona Guillermo Sheridan? ¿Cómo encontrar esa labor de dique a la que se refiere Paz?

Todo esto último me parece ambiguo y es muy probable que tenga una contraparte. Quizá sea este el principio de una comparación más ambiciosa y uno de los caminos para una confrontación y enriquecimiento mutuo entre México y Brasil.

³¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 29.

³² Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 134.

BIBLIOGRAFIA

ALVA DE LA CANAL, Ramón, et al., *Estridentismo: memoria y valoración*, Sep/80-FCE, México, 1983, 322 pp.

AMARAL, Aracy, *Arte y Arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, 236 pp. (Biblioteca Ayacucho, núm. 47)

ANDRADE, Oswald de, *Serafim ponte Grande. Ensaio: Antonio Candido. Haroldo de Campos. Mário da Silva Brito*, Global Editora e Distribuidora Ltda. 4a. edição, 1987, 215 pp.

ANDRADE, Oswald de, *Memórias sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande*, Coedição Livraria José Olimpo Editora, Editora Civilização Brasileira, Editora Três, 1973, 250 pp. (Literatura Brasileira Contemporânea 5)

ANDRADE, Oswald de, *Obras completas II: Memórias sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande*, 6a. ed., Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1980, 264 pp. (Coleção Vera Cruz 147-A)

ANDRADE, Oswald de, *Poesias reunidas*, 5a. ed., Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978, 203. (Coleção Vera Cruz Volume 66)

AVILA, Raúl, *La lengua y los hablantes*, Trillas, México, 1985, 135 pp.

AZAR, Héctor, "En los andamios de la creación. Germán List Arzubide", en *Excelsior*, 17 de septiembre de 1988.

AZEVEDO, Nercaldo Pontes de, *Modernismo e Regionalismo (Os anos 20 em Pernambuco)*, João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984, 271 pp.

BACIU, Stefan, "Un estridentista silencioso rinde cuentas: Jean Charlot", *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, octubre-diciembre, 1981, pp. 140-146.

BASILIO, Librado, *Los futuristas italianos*, UAM, México, 1987, 132 pp. (Colección de Cultura Universitaria Serie/Poesía 39)

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*. Círculo de Lectores, S.A., Barcelona, 1970, 251 pp.

BENITEZ, Fernando, "Conversaciones con Maples Arce" en *Sábado*, 29 de noviembre de 1980, p. 3.

BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, S.A., México, 1985, 508 pp.

BLANCO, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 1979, 261 pp.

BOLAÑO, Roberto, "Tres Estridentistas en 1976" en *Plural*, número 62, noviembre de 1976, pp. 49-60.

BONIFAZ NUÑO, Rubén, "En los 80 años de Manuel Maples Arce" en *Sábado*, 28 de abril de 1980, p. 2.

BOSI, Alfredo, *Historia concisa de la literatura brasileña*, FCE, México, 1982, 554 pp.

BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Tomo I, 7ma. ed., Edit. Gredos, Madrid, 1985, 610pp. (Biblioteca Románica Hispánica 7).

BRITO, Mário da Silva, *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, quinta edição, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978, 322 pp. (Coleção Vera Cruz Volume 63)

CAMPOS, Haroldo de, *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1977, 80 pp. (Col. Elos 6)

CAMPOS, Haroldo de, "Uma poética da radicalidade" en Oswald de Andrade, *Poesías reunidas*, 5a. ed., Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978, 203. (Coleção Vera Cruz Volume 66)

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, 12a reimpresión, FCE, México, 1987, 335 pp. (Colección Popular, 41)

CASTRO, Silvio, *Teoria e politica do modernismo brasileiro*, Editora Vozes Ltda., Petrópolis, 1979, 146 pp.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1978, 473 pp.

Collierps Encyclopedia, Collierps Books, New York, 1958, 20 tomos.

COSTA, Horácio, *Panorama de la poesía brasileña en el siglo XX*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1990, 30 pp. (Cuadernos de Apoyo a la Docencia)

CRUZ COSTA, João, *Esbozo de una historia de las ideas en el Brasil*, FCE, México, 1957, 175 pp. (Col. Tierra Firme)

DAUSTER, Frank, *Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los "contemporáneos"*, Ediciones de Andrea, México, 1963, 143 pp. (Col. ección Studium 41)

Diccionario Manual e Ilustrado de la Lengua Española, 2da., ed., Espasa Calpe S.A., Madrid, 1958, 1572 pp.

- Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México, 2a. ed. Editorial Porrúa, S.A., México, 1965, 1777 pp.
- FOLCH, Mireya, "Entrevista a Ramón Alva de la Canal", *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, octubre-diciembre, 1981, pp. 35-38.
- GILI GAYA, Samuel, *Curso superior de sintaxis española*, 15a. ed., Vox Bibliograf, Barcelona, 1983, 346 pp.
- GONZALEZ MARTINEZ, Enrique, *Tuércele el cuello al cisne y otros poemas*, pról. de Jaime Torres Bodet, FCE, México, 1984, 192 pp. (Lecturas Mexicanas 67).
- GONZALEZ PEÑA, Carlos, *Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días*, 15a. ed., Editorial Porrúa, S.A., México, 1984, 362 pp. (Sepan cuantos... 44)
- GONZALEZ TORRES, Yolotl, *El sacrificio humano entre los mexicas*, INAH FCE, MÉXICO, 1985, 329 PP. (COLECCIÓN ANTROPOLOGÍA)
- HUTCHEON, Linda, *A theory of parody*, Methuen & Co. Ltd, London, 1985, 99 pp.
- JOBES, Gertrude, *Dictionary of mythology, folklore and symbols*, Part 1 & 2, The Scarecrow Press, Inc, New York, 1962, 1759 pp.
- LIST ARZUBIDE, Germán, *El movimiento estridentista*, primera ed. en Lecturas Mexicanas, FEM SEP, México, 1987, 183 pp. (Lecturas Mexicanas 2da. serie 76)
- LIST ARZUBIDE, Germán, *El movimiento estridentista*, 2da ed. facsimilar, Federación Editorial Mexicana S.A. de C.V., 1982, 106 pp. (Biblioteca Selecta Alfem num. 9)
- MALLARME, Rimbaud, Valéry, *Poesía francesa*, 10a. ed., Ediciones El Caballito, México, 1973, 330 pp.
- MAPLES ARCE, Manuel, "In memoriam Manuel Maples Arce. De la antología de la poesía moderna (1940)", nota y selección de José Emilio Pacheco, en *Sábado*, 25 de julio de 1981, p. 6.
- MAPLES ARCE, Manuel, *Las semillas del tiempo*, estudio preliminar de Rubén Bonifaz Nuño, FCE, México, 1981, 188 pp. (Letras Mexicanas)
- MAPLES ARCE, Manuel, *Soberana Juventud*, Editorial Plenitud, Madrid, 1967, 292 pp.
- MARTINEZ, José Luis, *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949* primera parte, Antigua Librería Robredo, México, 1949, 360 pp.

MENDONÇA Teles, Gilberto, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, 5a ed., Editora Vozes Ltda., Petrópolis, 1978, 368 pp. (Coleção Vozes do Mundo Moderno / 6)

MENEZES, Raimundo de, *Dicionário literário brasileiro*, 2a ed., 803 pp.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid, 1986, 1756 pp.

MONSIVAIS, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*, 3era. ed., El Colegio de México, México, 1976, 1585 pp.

NAVARRO, Tomás Navarro, *Arte del verso*, Colección Málaga, México, 1975, 187 pp.

NUNES, Benedito, *Oswald canibal*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979, 76 pp. (Coleção ELOS)

PACHECO, José Emilio, *Antología del modernismo [1884-1921]*, tomos primero y segundo, 1era reimpresión, UNAM, 1978, tomo primero 130 pp, tomo segundo 180 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario 90)

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, 13a. reimpresión, FCE, 1984, 191 pp. (Colección Popular 107)

PAZ, Octavio, *Las peras del olmo*, 1a. coedición, Origen-Seix Barral, México, 1984, 198 pp.

PAZ, Octavio et al., *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, 14a. ed., Siglo Veintiuno Editores, México, 1980, 476 pp.

POGGIOLI, Renato, *The theory of the avant-garde*, 2nd. printing, Harvard University Press, London, 1981, 231 pp.

PRAMPOLINI, Santiago, *Historia Universal de la literatura*, volúmen octavo, UTEHA, BUenos Aires, 1941, 538 pp.

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, 1a. reimpresión, FCE, México, 1983, 339 pp.

REYES, Alfonso y Jaime Torres Bodet, "Dos comentarios", *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, octubre-diciembre, 1981, p. 137.

RICHARDSON, Tony y Nikos Stangos, editores, *Concepts of modern art*, Pengion Books Ltd, Middlesex, 1974, 281 pp. *Collierps Encyclopedia*, New York,

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida y Rita Eder, *Dadá documentos*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1977, 324 pp. (Monografías de Arte /1)

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida, "Ramón Alva de la Canal, en *Plural* núm. 123, diciembre de 1981, pp. 41-45.

SCHNEIDER, Luis Mario, "Maples Arce, joven crítico de arte", *Plural*, núm. 123, diciembre 1981, pp. 36-40.

SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentismo. México 1921-1927*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1985, 345 pp. (Monografías de arte / 11).

SCHNEIDER, Luis Mario, "Reportajes al estridentista Manuel Maples Arce", *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, octubre-diciembre, 1981, pp. 65-77.

SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Ediciones de Bellas Artes, INBA, México, 1970, 244 pp.

SHERIDAN, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985, 411 pp.

TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, tres tomos, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1971. (Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega 117, 118, 119)

VELA, Arqueles, *El café de nadie*, Ediciones Horizonte, Jalapa, 1926, 95 pp.

VILLARRUTIA, Villaurrutia, *Obras*, 1era. reimpresión, FCE, México, 1974, 1096 pp. (Letras Mexicanas)

VOGT, Wolfgang, *Pensamiento y literatura de América Latina*, Universidad de Guadalajara, México, 1986, 249 pp. (Colección Aportaciones)

ZAID, Gabriel, *Leer poesía*, FCE, México, 1987, 214 pp. (Colección Popular 358)