UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

ESTRIDENTISMO Y VANGUARDIA

TESIS QUE PARA OPTAR
POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
ESTEBAN MANUEL GOVEA GARCÍA

NOMBRE DE LA TUTORA
DRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. septiembre 2019

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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 esta 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.

Agradecimientos

A la UNAM, institución que tuvo a bien acogerme y brindarme una formación intelectual y espiritual que estimo invaluable.

Al CONACyT, sin cuyo apoyo material no habría podido seguir mis estudios.

A la Dra. Ana María Martínez de la Escalera, mi tutora, le agradezco en particular el hecho de haber aceptado el compromiso de dirigir este proyecto que, de manera eventual e intempestiva, cayó en sus manos. Sin ese gesto de confianza y valor, jamás habría podido concluir la presente tesis.

Al Dr. Evodio Escalante, a quien abordé en la presentación de un libro para hablarle de mi tesis y quien, sin conocerme, no sólo me prestó atención en el momento, sino que se interesó en mi proyecto y aceptó ser el revisor. Le agradezco además las numerosas y amenas charlas, en las que aprendí mucho sobre el Estridentismo y la literatura en general.

A la Dra. Erika Lindig, por la atención con que leyó mi tesis, la claridad con la que despejó las dudad que le planteé y por la excelente disposición que mostró siempre para discutir y revisar la presente tesis.

A la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, que leyó con admirable atención el presente trabajo y llevó a cabo una corrección exhaustiva, y cuyas sugerencias sobre temas literarios fueron siempre atinadas y útiles.

Al Dr. Mario Chávez Tortolero, que gentilmente accedió a leer la tesis y aportó una lectura fresca y pertinentes sugerencias que enriquecieron mi trabajo.

Esta tesis no existiría sin el apoyo, el cariño y la paciencia de mi familia: María Eugenia García, mi mamá, quien estuvo al pendiente de mi nutrición y estado de salud tanto

como de los trámites y las fechas, y cuyas oportunas palabras de aliento me ayudaron a sobrellevar los obstáculos del camino; Crisanto Govea, mi padre, que ha sido una columna en mi vida y un ejemplo de estoicismo y tenacidad, y Luis Fernando Govea, mi hermano, quien siempre tiene un comentario ácido y burlón para subirme el ánimo, pero también disposición para ayudarme cuando la situación lo requiere.

A Carolina Félix, mi pareja y compañera de vida, con quien comparto todo sustento material y una afinidad intelectual y espiritual. Su amor, su generosidad, su bondad y su admirable inteligencia han sido asidero, puente, faro. He perdido la cuenta de los sacrificios, grandes y pequeños, que llevó a cabo para ayudarme de alguna u otra manera a terminar este proyecto.

A la señora Norma Padilla, mi suegra, que me ha abierto las puertas de su casa y que, a lo largo de estos pocos años, me ha honrado con su confianza y su estima. El cariño y la gratitud que le tengo no pueden expresarse en unos pocos renglones.

A Circe, Oryx y Murr, las fierecillas indómitas que rondan por la casa.

Índice

Introducción 1

Capítulo 1: el Estridentismo 5

1.1 Estado de la cuestión 6

1.2 Trasfondo histórico 13

1.3 Manifiestos 15

1.4 La literatura estridentista 31

1.5 Cronología del Estridentismo 36

Capítulo 2: La teoría de la vanguardia según Poggioli 43

Capítulo 3: La teoría de la vanguardia de Peter Bürger 70

Capítulo 4: Conclusiones 101

Bibliografía 113

Introducción

Me he propuesto elaborar, a lo largo de la presente tesis, un estudio filosófico del movimiento estridentista, en tanto que posible movimiento de vanguardia.

Y es que existe, en el campo de los estudios literarios mexicanos, la opinión, más bien superficial y perezosa, de que el movimiento mexicano es solamente un trasunto fallido y tropical de Las Vanguardias Europeas —estas sí, serias y dignas de estudio.

Plantearé, pues, la pregunta: ¿Fue el Estridentismo un movimiento de *vanguardia*? Y, si la respuesta es afirmativa: ¿Cuáles fueron sus alcances? ¿Cuáles sus diferencias y particularidades con respecto a los otros movimientos de vanguardia?

Que el Estridentismo merece, cuando menos, el mote de *movimiento*, es indudable si tomamos en cuenta cierta definición del término según la cual el *movimiento* es una agrupación de artistas que obra según un fin inmanente al movimiento mismo, (por ejemplo, renovar el arte, avanzar un estilo) y que participa de una *Weltanschauung* que se extiende, más allá del arte, a otras esferas de la vida.[1]

El movimiento Estridentista fue, ciertamente, una agrupación de artistas, principalmente escritores y artistas plásticos, que manifestó aspiraciones de transformación estética y social y que asumió posturas políticas claras. ¿Pero se trataba de un movimiento de *vanguardia*?

Para responder la primera pregunta, antes de abordar el concepto de *vanguardia*, he de elaborar un breve estudio del movimiento estridentista que comprende: su actual recepción crítica; una descripción de su contexto histórico; un análisis de sus primeros dos

[1] Sigo, en este particular, a Renato Poggioli, cuya postura sobre el *movimiento*, en oposición al concepto de *escuela*, se verá con mayor detalle durante el capítulo 2, pp. 46 y 47, del presente texto.

manifiestos; algunas breves consideraciones sobre la literatura estridentista y, por último; una cronología que presenta algunas de las actividades más importantes del grupo (para nuestros fines, estrictamente).

Posteriormente estudiaré el tema del surgimiento de las vanguardias históricas, con el fin de llegar a una definición funcional de lo que es un movimiento de vanguardia y entender cómo los movimientos vanguardistas surgen, qué pretenden, cómo operan, y si logran o no su cometido.

Aunque el problema de la vanguardia ha sido visto desde perspectivas múltiples, no siempre conciliables, en la presente tesis he decidido ceñirme a dos autores: Renato Poggioli y Peter Bürger. La razón para centrar mi estudio del problema de la vanguardia desde estas perspectivas es el hecho de que ambos autores utilizan categorías compatibles (siendo el libro de Bürger posterior, y en cierta medida una respuesta, al de Poggioli), categorías que giran en torno del arte, entendido como un fenómeno social, por un lado, y por el otro como una actividad que ha sido desvinculada, a raíz del ascenso de la burguesía al poder político y de la elaboración de la categoría del "arte autónomo", de sus funciones de antaño (sociales, religiosas, políticas, pedagógicas, rituales).

Me parece que estos escrúpulos que ambos autores muestran al aproximarse al problema son prudentes porque pareciera que, cuando hablamos de arte de vanguardia y de arte moderno, parece sobreentenderse un componente social del arte que tiende a ser utilizado como el elemento diferenciador entre uno y otro. También, cuando nos las vemos con el arte de vanguardia lidiamos con un arte de excepción que se define (a veces a sí mismo) como contestatario de, o por lo menos opuesto a, un cierto e*stablishment.* Las

teorías de Poggioli y Bürger permiten entender que ese *establishment* es el "arte autónomo", propio de la sociedad burguesa.

Una vez elaborada la definición de vanguardia que necesito, abordaré, por fin, el problema sobre la naturaleza vanguardista del movimiento estridentista. El problema que planteo no es solamente de índole crítica; no busco meramente etiquetar el movimiento ni lanzar un juicio desde la crítica literaria. Se trata, también, de un problema de la estética, en la medida en que entender el Estridentismo nos permitirá comprender mejor al arte de *vanguardia*; a la vez, comprender el arte de vanguardia nos permitirá valorar el Estridentismo en su justa medida. Además, estoy convencido de que entender el arte de *vanguardia* es importante, porque se trata de un punto toral a partir del cual podemos comprender no sólo el arte autónomo, sino quizás también arrojar luz sobre el arte en general.

Con un poco de buena fortuna, a lo largo del camino surgirán temas que me permitan no sólo aclarar mi cuestión, sino, quizás, comprender aspectos que habían quedado velados sobre la historia reciente del arte y sobre las vanguardias en particular. Esto podría llevarnos a una mejor comprensión del arte contemporáneo y la crítica que le sea pertinente.

Tratándose, en todo caso, de un posible caso de vanguardismo mexicano, he de enfocar el fenómeno estridentista desde la definición de vanguardia obtenida, lo que implica una cierta comparación del movimiento con sus posibles contrapartes europeas: las vanguardias históricas. Tal comparación, sin embargo, no será directa: ya que las condiciones descritas por Bürger y Poggioli como necesarias y suficientes para definir a los

movimientos de vanguardia no se encuentran en el contexto histórico y social que ve surgir al Estridentismo. Es necesario, pues, que matice las conclusiones de Bürger y Poggioli para no incurrir en esquematizaciones excesivas ni en categorizaciones abusivas.

Esto me llevará a entender, ciertamente, que no hay una sola Vanguardia; tampoco hay, quizás, una sola manera de ser común a todas las vanguardias. En ese caso, preciso sería cuestionar las definiciones monolíticas del término *vanguardia* y estudiar cada movimiento caso por caso según varios criterios: en primer lugar, según su particular manera de responder a su contexto histórico y social; en segundo término, hay que estudiar los manifiestos u otros documentos declarativos de las intenciones de los diversos movimientos y someterlos a una lectura desde la estética para entender cuáles son sus aportaciones particulares; en tercer término, es necesario estudiar no sólo los textos literarios y la obra plástica de los movimientos, sino buscar en las crónicas indicios del rango de sus actividades para determinar de qué estrategias echaron mano para promover sus obras y convicciones artísticas y estéticas, cómo les permitió esto encarar a sus adversarios y quiénes fueron estos; en último término hay que entender en qué medida estos movimientos, si bien probablemente no cumplen con postulados (que suelen ser idealistas, beligerantes, grandilocuentes, hiperbólicos o meramente absurdos), contribuyeron a transformar su entorno social, artístico, estético o crítico.

Capítulo 1

El Estridentismo

"Afuera de los poetas estridentistas, sólo queda el disco rayado de la luna"

—Germán List Arzubide

El Estridentismo fue un movimiento artístico mexicano que surgió en diciembre de 1921 y se desvaneció en 1927. Entre sus filas pueden encontrarse escritores como su líder, Manuel Maples Arce, el poblano German List Arzubide, Luis Quintanilla, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, los artistas plásticos Germán Cueto, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez; además de colaboradores como los fotógrafos Tina Modotti, y Edward Weston y el pintor Diego Rivera, por mencionar algunos.

En el presente capítulo ofreceré un estudio sobre el movimiento estridentista que comprenderá varios aspectos: en primer lugar, una descripción del estado del debate académico con respecto al Estridentismo, que explicará la pertinencia de un ensayo sobre si el Estridentismo es o no un movimiento de vanguardia; en segundo lugar, un breve trasfondo que permita ubicar al movimiento estridentista en su contexto histórico, social y político; en tercer lugar, realizaré un estudio sobre los manifiestos del movimiento, en concreto sobre los dos primeros, que comprenderá un análisis de los textos, que muestran neologismos abundantes y oscuras referencias poéticas y estéticas, con el fin de, posteriormente, avanzar una caracterización sintética del Estridentismo en sus posturas estéticas y políticas, pero también enfatizando la aportación del movimiento a la discusión sobre la construcción de la identidad mexicana, necesaria en un país desgarrado por el proceso revolucionario; en cuarto lugar, haré una breve reconstrucción histórica que

comprenda el amplio espectro de las actividades y publicaciones del grupo estridentista, con miras a definir no sólo sus posturas ideológicas expresas en los manifiestos, sino también las que se dejan traslucir por sus prácticas, sus modos y actitudes de producción y exhibición, sus colaboraciones y gestos performativos.

Al final del capítulo, estaré en condiciones de deliberar con mayor precisión sobre los objetivos, alcances y limitaciones del movimiento estridentista, así como su relación con las vanguardias europeas y latinoamericanas.

1.1 Estado de la cuestión

Durante al menos ocho décadas, la crítica literaria mexicana ha esgrimido una variedad de opiniones y actitudes en contra del movimiento estridentista. Debido a que el grupo mostraba actitudes iconoclastas, irreverentes y excéntricas, era de esperarse cierta resistencia a sus obras por parte del público y la opinión de su tiempo. Como veremos, el propio movimiento mostraba una cierta hostilidad hacia el público en general, pero particularmente hacia el público burgués. Sin embargo, las reacciones de aquel entonces no explican el hecho de que la actitud de la crítica mexicana hacia el Estridentismo haya sido de omisión, en el mejor de los casos, de franca animadversión en el peor.

Con respecto a este encono, Evodio Escalante escribió:

> La unanimidad de la crítica mexicana para denostar al objeto estridentista, esto es, para excluirlo de la escena literaria y para negarle incluso su pertenencia al movimiento de vanguardia, es sin duda el resultado discursivo, todavía perdurable, de una tradición filológica conservadora y hasta reaccionaria, y por ello alérgica a la noción de cambio, y de un añejo conflicto que enfrentó a los miembros de una misma generación y que los enfrascó

> en una lucha por la hegemonía cultural desde los tempranos años veinte[…]. Se trata, me parece, del conflicto de dos movimientos de vanguardia, más o menos coetáneos en su surgimiento, pero que esgrimen distintas concepciones estéticas.[2]

Se trata, por supuesto, del movimiento impulsado por el grupo de los Contemporáneos, por un lado, y el Estridentismo, por el otro. Y si la crítica ha tenido esa actitud derogativa hacia el Estridentismo, ello se debe a que:

> La polémica de esos años, enrarecida, deformada e incluso magnificada [persiste] hasta nuestros días, no como un recuerdo o reliquia del pasado, sino como algo actual y actuante, dando la impresión que el combate dirimido por ambos no sólo no ha concluido en absoluto, sino que se prolonga en los discursos de los críticos a la manera de una guerra continuada, como si se tratara de una insidiosa *revolución permanente* en contra del Estridentismo que nunca acaba de librar su última batalla. En esta guerra del tiempo, los Contemporáneos, o sus presuntos continuadores, parecen haberse convertido en la fuerza hegemónica. La única, de hecho, que libra los combates y que impone su dominios prácticamente en todos los campos de batalla.[3]

Más que una guerra, hoy se trata de una condena de exilio permanente en contra del Estridentismo, sentenciada por los poderes culturales hegemónicos, una condena esporádicamente cuestionada por críticos que, como apunta también Evodio Escalante en una nota, son, por origen o circunstancia, ajenos a la disputa.[4] Esta condena ha logrado mantener su vigencia a través de la mayor parte del siglo XX gracias a:

---

[2] Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo.* Ediciones Sin Nombre. México, 2002. Pp. 10-11.
[3] *Ibidem.* p. 12.
[4] *Ibidem. Vid.* nota 2.

> La capacidad de los Contemporáneos para generar una tradición, y para imponer su dominio, si se lo puede decir así, sobre sucesivas generaciones de literatos, que se reconocen en su legado y que lo prolongan hasta nuestros días. Estamos delante de una victoria histórica impresionante, pues los estridentistas, autolimitados por la *actualidad* de su estallamiento, y por lo tanto incapaces de fundar una tradición, se quedaron flotando en un enrarecido limbo de la cultura […] un fantasma o una simple curiosidad cuya existencia pretérita (pero también, como si se dijera, y con mayor énfasis, "preterida") no tiene repercusiones en la escena contemporánea.

Escalante rastrea los orígenes de esta descalificación crítica, y logra remontarse hasta Villaurrutia y Torres Bodet, dos notables miembros del grupo de los Contemporáneos. Centrémonos en el primero, que pronuncia en una conferencia de 1924:

> Sería falta de oído y de probidad no dedicar un pequeño juicio al estridentismo que, de cualquier modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos. Maples Arce supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europea de los *ismos*; y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia. Muy poco más tarde mereció los honores del proselitismo —"un prosélito es todo lo contrario de un discípulo"—. Sus afines, usando los repetidos trajes que él, repitiendo sus mismas frases, acabaron por parecérsele al grado de hacer imposible cualquier distinción personal. Con esto, y sin proponérselo, Maples Arce ha logrado crear una inconsciencia poética colectiva, un verdadero *unanimismo,* —muy semejante, si no fuera lo contrario, al que propuso en Francia Jules Romains—. Lástima que esta conclusión no haya sido previamente

anunciada por los estridentistas en sus sonoros propósitos. Aunque, bien mirado, no es tarde para hacerlo.[5]

Como bien apunta Escalante, hay una triple descalificación:

1)La estética estridentista es de *importación*. Maples Arce se inyectó "el desequilibrado producto europeo de los *ismos"*; 2) reconoce que se trata de una vanguardia, aunque le parece que ésta es unipersonal; Maples Arce es el jefe y a la vez el ejército de su movimiento; y 3) los honores del proselitismo convirtieron muy pronto al estridentismo en una suerte de *inconsciencia poética colectiva*, en un acto de sonambulismo voluntario que nada tiene que ver con la lucidez.[6]

Por su parte, Torres Bodet escribe en una nota sobre Maples Arce en la *Antología de la poesía mexicana moderna,* compilada por Jorge Cuesta:[7]

Entre cierta porción de la actual literatura hispanoamericana, Maples Arce representa una de las conquistas de la vanguardia. El marco de socialismo político en 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 —y que desarticula con escasa habilidad— lo ata a esa tradición que continúa precisamente cuando más la ataca.[8]

[5] "La poesía de los jóvenes de México" (1924). Citado en Evodio Escalante, *op. cit.* pp. 26-27.
[6] Evodio Escalante, *op cit.* pp. 27-28.
[7] Aunque la nota es anónima, Escalante refiere un artículo de Guillermo Tovar de Teresa donde se afirma que la autoría no pertenece a otro que a Torres Bodet. Todo al respecto en Escalante, Evodio, *op. cit.* p.28.
[8] Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna.* p. 157. Citado en Evodio Escalante, *op. cit.* p. 29.

Si el fragmento de Villaurrutia era descalificatorio, el de Torres Bodet raya en la degradación. Maples Arce es pintado como alguien que "sabe situarse" en un marco de socialismo político, que le ha sido "de la mayor utilidad" para los fines de conquistarse un cierto sector del público de simpatías vanguardistas. En sí misma, no obstante, la poesía de Maples Arce no revoluciona la forma, pues incurre en regresiones románticas y en el uso del alejandrino, que lo ata a esa tradición romántica y que, de paso, el poeta "desarticula con escasa habilidad".

Escalante argumenta que estos juicios son la fuente de la que abreva toda una tradición de críticos adversos al Estridentismo, entre los cuales se hallan Antonio Alatorre, Carlos Monsiváis, José Joaquín Blanco y Vicente Quirarte, por mencionar algunos, que son parte de una especie de círculo hermenéutico:

> Se parte de lo que aporta una tradición, que ha sido asimilada por el crítico, cuyo juicio, a su vez, no hace sino reiterar con gesto valorativo lo que esa tradición enseñó a valorar. Cae por su propio peso que a un crítico educado en Los Contemporáneos los textos de Maples Arce le parezcan de inferior calidad.

Las razones por las que Los Contemporáneos fueron capaces de generar una tradición autorreferencial semejante merecerían un estudio en sí mismas. Por parte del Estridentismo, resulta atinada la observación de Escalante de que el Estridentismo estaba destinado a perecer y a ser excluido, y esto debido a causas tanto estéticas como extra-estéticas.

Sobre las segundas no me detendré demasiado, pues merecerían también un estudio aparte, pero sería omiso si no mencionara, a modo de ejemplo, la polémica que

estalló durante la década de los treinta, cuando Maples Arce ocupaba una curul de diputado federal y propuso una ley para expulsar a los homosexuales del servicio público. Esta iniciativa fue polémica justamente porque varios de los rivales de Maples Arce, pertenecientes a Los Contemporáneos, eran homosexuales y ostentaban cargos públicos. Esto sólo para señalar que Los Contemporáneos, de ganar la hegemonía cultural —que la ganaron—, no carecerían de motivos fundados para excluir a sus rivales de la historia literaria —y los excluyeron—.[9]

Sobre las causas estéticas que contribuyeron a la exclusión de los estridentistas de dicha historia, puede aducirse la auto-exclusión. En primer lugar, porque los estridentistas eran, pues, estridentes y, por lo tanto, no tenían empacho en despotricar contra sus rivales en sus diversos manifiestos. Tanto la tradición inmediata como sus contemporáneos eran objeto de crítica para Maples Arce y compañía. Escribe Evodio Escalante:

> Hay, en algunos textos estridentistas, elementos que, se diría, "solicitan" su expulsión de la corriente dominante, y no hablo nada más de sus ataques a la *momiza* literaria, a los "totoles académicos". Para empezar, los manifiestos, insólitos dentro de la literatura mexicana, y que por lo mismo llaman poderosamente la atención, están redactados en una prosa petulante y apoteósica, que hace uso de una impostación oratoria que aglomera frases efectistas y sombrerazos, a veces sin ton ni son. Resultan no sólo un tanto confusos, sino insoportables. Cuesta trabajo leerlos, hay que armarse de cierta paciencia ciertamente

[9] *Vid.* Evodio Escalante, *op. cit.,* p. 34.

> arqueológica para asomarse a estos materiales que en cierto modo lo repelen a uno como lector.[10]

Pero, además, está el hecho de que el movimiento estridentista, como hace constar en esos manifiestos, es *actualista*. No es un trasunto tropical del futurismo, y ciertamente desdeña la tradición romántica. Se trata de un movimiento con una concepción propia de la estética y la función de la obra de arte y, en esa medida, de uno que afirmaba su carácter de presente.

> De cierto modo, podría conjeturarse, en el rabioso *presentismo* de sus manifiestos está prevista su exclusión de la tradición. Fueron tan *actuales*, que no dejaron herederos. Estaban tan, pero tan empeñados de insertarse en el presente, en el hoy de la acción inmediata y perturbadora, que no les quedó madera para echar raíces en la posteridad.[11]

Así pues, en nuestros días el estado de la crítica es similar al descrito en 2002 por Evodio Escalante en su libro, pero no tan desesperanzador para los estridentistas, que comienzan a estudiarse más de cerca, y cuya obra y relevancia en la tradición literaria es objeto de revaloración reciente.

En el presente ensayo me propongo enfocar el movimiento estridentista desde una perspectiva despojada de los prejuicios heredados, con el afán de contribuir a la revaloración de su impacto y legado. Los paradigmas de la vieja crítica mexicana comienzan a resquebrajarse de manera irrecusable, y es patente la necesidad de hallar nuevas

[10] *Ibidem.* p. 35.
[11] *Ibidem.* p. 37.

direcciones teóricas, so riesgo de anquilosarnos en una crítica dogmática y de perpetuar una concepción autorreferencial de la estética y de la práctica artística.

1.2 Trasfondo histórico

Surgido en diciembre de 1921 con el manifiesto *Actual No. 1*, el movimiento estridentista, o como también se le llamó, "la vanguardia actualista mexicana",[12] no puede entenderse sin algunas consideraciones sobre el panorama cultural y político del incipiente México posrevolucionario.

Por esta razón, antes de comenzar a hablar a detalle sobre el movimiento mismo, conviene elaborar el contexto que lo vio surgir.

Mejor definida como una serie de conflictos entre distintas facciones armadas con divergentes inclinaciones ideológicas y no, como su nombre lo indica, como un proceso único de guerra civil, La Revolución, que comenzó en 1910 y culminó en 1920, dejó un país económica, cultural y políticamente devastado. En 1919 Zapata fue asesinado y en 1920 lo fue Carranza. Ese mismo año es elegido presidente el general Álvaro Obregón, y comienza un período de relativa estabilidad. Pero la guerra civil seguía siendo una amenaza y conflictos o diferencias no resueltas por el proceso revolucionario en buena parte del territorio nacional amenazaban con dar al traste con el orden institucional.

Los intelectuales del gobierno obregonista, como José Vasconcelos, estaban conscientes de que era necesaria una extensa campaña cultural como parte de un proceso de pacificación nacional, y para ello era también necesaria una cierta construcción, que

[12] Maples Arce, Manuel. *Actual No. 1.* comp. en Schneider, Luis Mario [comp.]. *El Estridentismo. La vanguardia literaria en México.* México. UNAM, 2007.

siempre fue problemática, en ocasiones arbitraria, del concepto de *mexicaneidad*. Las misiones culturales promovidas por Vasconcelos llevaron la alfabetización a todo el país, y atrajeron el entusiasmo de muchos intelectuales jóvenes de la época. Al mismo tiempo, las figuras literarias e intelectuales de mayor peso eran todavía las que habían pertenecido al grupo del Ateneo de la Juventud, tales como Alfonso Reyes, Antonio Caso, Julio Torri y Enrique González Martínez, este último clave como figura simbólica de la estética modernista, que consideraba preterido al romanticismo, y que los estridentistas a su vez consideraron vieja y rígida.

El clima de agitación, visto en retrospectiva, parece propicio para el surgimiento del movimiento estridentista. En el primer manifiesto, escrito por Maples Arce, se trasluce una preocupación a la vez cosmopolita y nacionalista. No se trata de una visión coherente e integrada, ni de un concepto que supere sintéticamente ambos opuestos, sino más bien de una tensión irresuelta. Por un lado, la preocupación por la renovación estética y literaria, por el otro, la preocupación sobre la función social del arte y el papel de la actividad artística en un país que se repone de una guerra civil.

Esta paradójica condición, patente ya en el primer manifiesto, ha sido señalada y aun exagerada por los detractores del movimiento que, o bien enfatizan el aspecto "revolucionario" y social del Estridentismo para negarle su carácter vanguardista, o bien, por el contrario, enfatizan el aspecto de iconoclasia y renovación estética para restarle su mérito como movimiento "comprometido".[13]

[13] Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. Ediciones sin nombre. México, 2002. *Passim.*

Lo cierto es que la postura estridentista sobre el arte no puede situarse específicamente en uno ni otro extremo, pues los miembros del grupo no actuaban monolíticamente, con base en una serie de normas ni estatutos ideológicos, sino que tenían sus propias ideas sobre cómo resolver esta tensión.[14]

Por esta razón, en el siguiente apartado estudiaré con detenimiento la primera fuente obligada para comprender los motivos, objetivos, opiniones y principios estéticos del Estridentismo: los manifiestos.

1.3 Manifiestos

El manifiesto es una forma de arte característica de los movimientos de vanguardia. Suele no sólo prescribir ideas y prácticas, sino ejemplificarlas en su misma redacción. Sin conceder que el estridentista haya sido un movimiento de vanguardia, conviene subrayar que produjo manifiestos que cumplen con esta doble función de prescribir y ejemplificar. Por ello, constituyen documentos indispensables para quien busque estudiar el Estridentismo.

Los manifiestos del Estridentismo son cuatro. El primero fue escrito por Manuel Maples Arce y apareció pegado a los muros de la ciudad de México en diciembre de 1921, dando inicio al movimiento estridentista. El segundo fue coescrito por Maples Arce y List Arzubide en Puebla en 1923. Estos dos son en rigor los textos que establecen los principios del Estridentismo, ya que los otros dos manifiestos, de 1925 en Zacatecas y 1926 en Ciudad Victoria, están redactados con retazos de los dos primeros, y sirvieron objetivos específicos

[14] List Arzubide, por ejemplo, separó claramente ambos aspectos, y su corpus se puede clasificaren dos conjuntos: el de obras de renovación estética y vanguardista, y el de sus obras con fines didácticos, propagandísticos o militantes. Maples Arce fue un acendrado vanguardista, al tiempo que, durante la estancia de los estridentistas en Xalapa, fue artífice de políticas sociales y educativas.

de descentralización del movimiento. El tercero de los manifiestos fue escrito por Salvador Gallardo, e intentó llevar el Estridentismo a Zacatecas. El cuarto manifiesto, por su parte, fue escrito por Miguel Aguillón Guzmán como parte de la delegación estridentista al III Congreso Nacional de Estudiantes. Por cierto, este cuarto manifiesto cumplió su cometido, que era llamar a los estudiantes a adherirse como miembros del movimiento.

Pero, el tercer manifiesto, por su calidad de derivativo, y el cuarto, por lo coyuntural de sus objetivos, serán excluidos del estudio del presente apartado.

Como ya señalé, el movimiento estridentista surge con el manifiesto *Actual número 1*, con el subtítulo: *Hoja de vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*, redactado por el poeta veracruzano y fijado a los muros de la ciudad de México en diciembre de 1921. En él, si bien el Estridentismo no ha cobrado forma como movimiento, podemos apreciar las directrices teóricas y actitudes que lo caracterizarían posteriormente. Desde el comienzo del manifiesto nos enfrentamos a lo siguiente:

> É Muera el cura Hidalgo
> X San Rafael - San
> I Lázaro _____
> T Esquina _____
> O Se prohíbe fijar anuncios[15]
> _____

Esta curiosa fórmula deja traslucir ciertas claves importantes, la primera de las cuales es una iconoclastia dirigida hacia los símbolos patrios, pero también hacia los

[15] Schneider, Luis Mario (compilador). *Manifiesto estridentista*. En *El Estridentismo. La vanguardia literaria en México*. p. 3.

símbolos religiosos, representados por el nombre de los dos santos.[16] También puede notarse en la palabra "esquina" el carácter moderno del movimiento, su conciencia urbana, metropolitana. Por último, se advierte la ironía de la frase final si se considera que la propia hoja *Actual Número 1* apareció fijada en los muros, junto a anuncios de corridas de toros y carteleras teatrales.

Los doce puntos que componen el primer Manifiesto delimitan de manera precisa las coordenadas estéticas del movimiento en ciernes. En apartado I, Maples Arce escribe:

> Mi locura no está en los presupuestos. La verdad no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros[...]La verdad estética es tan sólo un estado de emoción incoercible desenrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista. Las cosas no tienen un valor intrínseco posible, y su equivalencia poética florece en sus relaciones y coordinaciones, las que sólo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada [...] Para hacer una obra de arte [...], es preciso crear y no copiar […] Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente.[17]

Esta cita es muy rica. En ella, se establece, primero, una exaltación de la locura, seguida de la afirmación de que la verdad no acontece fuera de nosotros, sino que es un estado interno. De hecho, la verdad estética es un estado de *emoción incoercible*, que se desarrolla en un *plano extrabasal de equivalencia integralista,* es decir, en un plano más allá de la base, probablemente en un plano psicológico del imaginario, o un plano de la actividad

[16] La referencia a san Rafael y san Lázaro, según Luis Mario Schneider, es síntoma de iconoclastia religiosa. Cabe también la posibilidad de que tal referencia no sea tanto religiosa como urbana, habida cuenta que dos terminales importantes de las líneas del tranvía recibían, justamente, el nombre de San Rafael y san Lázaro.

[17] *Ibidem.* p. 4.

inconsciente, donde se da una integración de las cosas, de acuerdo con una cierta equivalencia. Esta plano extrabasal quizá sea el mismo al que hace referencia la frase "sector interno". Si esto es así, esto querría decir que el planteamiento estético delineado por este primer manifiesto consiste en una especial atención a esos estados de profunda emoción en que la verdad estética ocurre dentro del individuo, floreciendo a partir de las relaciones y coordinaciones de los estados anímicos y estímulos, provenientes de la realidad desmantelada y exterior. Esto sólo se confirmaría con la última frase. Los estridentistas buscan la verdad en esa realidad pensada, que ocurre dentro del individuo. Ahora bien, si la verdad estética es una emoción incoercible, hay que recordar, a su vez, que "la emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y de desorden específico", como declara el manifiesto en el apartado VIII. Por tanto, la verdad estética ocurre siempre en el marco de un estado interno de emoción supremamente arbitraria y específica, que relaciona y coordina estados anímicos y sensoriales disímiles en una misma verdad subjetiva.

Si el apartado I tiene tintes epistemológicos y metafísicos, el II enfoca las posiciones estéticas del grupo en gestación:

> 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 rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los "*swichs*".[18]

[18] *Ibidem.* p. 5.

Como vemos, esto es consecuente con los principios de construcción de la verdad subjetiva a partir de la arbitrariedad inherente a la emoción. Aquí se afirma que la expresión de esas emociones personales es la única finalidad estética.

En el tercer y cuarto apartado se destacan la necesidad de la exaltación poética de los fenómenos propiamente modernos, haciendo referencia a la afirmación de Marinetti: "Un auto en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia", de la que dice Maples Arce:

> A esta eclactante afirmación del vanguardista italiano Marinetti […] yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos. Cuánta mayor y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillerismos pseudo líricos y bombones melódicos, para recitales de changarro gratis a señoritas, declamatoriamente inferidos ante el auditorio disyuntivo de niñas fox-troteantes y espasmódicas y burgueses temerosos por sus concubinas y sus cajas de caudales.[19]

El apasionamiento por las máquinas, por los tranvías, los trenes, los dinamos, los cables eléctricos, las luces de la ciudad, será un constante tema estridentista:

> Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con brillantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente —Ruiz Huidobro— junto a los muelles efervescentes congestionados, el régimen

[19] *Ibidem.* p. 5.

> industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo […].[20]

En el apartado VII hay, de nuevo, una cita importante sobre cómo se concebía el naciente movimiento:

> Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, asuprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de "ismos" más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quintaesencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio —sincretismo—, sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisímicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino, tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas las ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugestiones sensoriales en forma multánime y poliédrica.[21]

Esta cita próvida en neologismos significa: en primer lugar, basta de ismos, los movimientos de vanguardia son muchos, y sus niveles de teorización varían. Lo que es necesario es hacer una síntesis depuradora de todas estas tendencias de vanguardia, no por falso deseo conciliatorio sino por una necesidad espiritual y estética urgente, a saber, la de dar expresión a las "emociones interiores y sugestiones sensoriales en forma multánime y

[20] *Ibidem.* p. 6.
[21] *Ibidem.* p. 8.

poliédrica". Aquí Maples Arce es bastante claro, incluso dentro de su lenguaje estridente. No se trata de reunir tendencias disímiles (*antisímicas*), sino de reunir tendencias que puedan florecer orgánicamente sin situ (*insíticamente*), que se adapten recíprocamente y que coadyuven a la resolución del "problema técnico, tan sinuoso y complicado", que es, presumiblemente, la renovación estética de la forma y los temas, de manera que el artista, en este caso el adherente al movimiento *actualista* de vanguardia, esté en posesión de distintos y variados medios técnicos, provenientes de las diversas vanguardias, los diversos "ismos", que le permitan una expresión plural, variada, "multánime y poliédrica" de sus estados anímicos y sensoriales. Recordemos que esta expresión de la emoción personal o el estado íntimo es "la única y elemental finalidad estética".

La expresión *multánime* del estado interno se opone a la expresión de uno solo de sus aspectos, motivada por la claridad y la sinceridad, principio al que se supeditan los poetas burgueses y modernos. Pero Maples Arce concibe un arte simultáneo y múltiple, que conjunte los estímulos provenientes del exterior con las sensaciones cenestésicas.

> Todo el mundo trata por un sistema de escoleta reglamentaria, fijar sus ideas presentando un solo aspecto de la emoción, que es originaria y tridimensionalmente esférica, con pretextos sinceristas de claridad y sencillez 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 insensible al medio externo, pero en cambio, prodigiosamente reactiva a las propulsiones roto-translatorias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llamó la sección de oro. De aquí, que exista una más amplia interpretación en las emociones

> personales electrolizadas en el positivo de los nuevos procedimientos técnicos, porque estos cristalizan un aspecto unánime y totalista de la vida. Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes […]. En un mismo lienzo, diorámicamente, se fijan y se superponen, coincidiendo rigurosamente en el vértice del instante introspectivo.[22]

Es decir, al arte que se empeña, según un criterio de sinceridad y sencillez, en mostrar un aspecto único de la emoción subjetiva, el manifiesto opone un arte que se comprometa con la multiplicidad de las fuentes simultáneas de estímulo externo e interno, haciéndolas coincidir en la obra mediante "equivalencia integralista. Hay un aparente desorden intrínseco a la expresión de estos estados internos, porque las ideas no son "continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes" y propensas a descarrilarse. Por eso "la emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico".[23]

Esta aproximación a la expresión de la emoción le parece a Maples Arce más sincera que la supuesta sinceridad de los poetas de su tiempo.

> Y ahora, yo pregunto, ¿quién es más sincero? ¿los que no toleramos extrañas influencias y nos depuramos y cristalizamos en el filtro cenestésico de nuestra emoción personalísima, o todos esos "poderes", ideocloróticamente diernefistas, que sólo tratan de congraciarse con la masa amorfa de un público insuficiente, dictatorial y retardatario de cretinos oficiosos, académicos fotofóbicos y esquiroles traficantes y plenarios?[24]

El apartado X declara:

[22] *Idem.*
[23] *Idem.*
[24] *Ibidem.* p. 9.

> Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expanden por telégrafo; sobre los rascacielos, esos maravillosos rascacielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico […]. Todo se acerca y se distancia en el momento conmovido. El medio se transforma y su influencia lo modifica todo. De las aproximaciones culturales y genésicas, tienden a borrarse los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva eminente y rigurosa, mientras florece al sol de los meridianos actuales la unidad psicológica del siglo.[25]

En esta cita podemos observar que, aunque la nueva poesía que prescribe el manifiesto se centra en la expresión de la emoción íntima y el estímulo sensorial interno y externo, también debe abrirse la perspectiva al cosmopolitismo, a un mundo que a ritmo vertiginoso da muestras de mayor conectividad y comunicación. Este medio cambiante implica que el artista, so pena de ser ignorado o de hacer arte ya demasiado conocido, debe cambiar con él. Centrarse en un regionalismo o folklorismo manidos no es la alternativa, sino construir el nuevo arte a partir de este panorama cosmopolita en constante cambio. Este arte nuevo, en todo el mundo, tiende a borrar las características y particularidades raciales en pro de una unidad psicológica "del nuevo siglo", es decir, de una cultura global cosmopolita.

Sin embargo, esto no implica abandonar los elementos propios. Como dice el apartado XI:

[25] *Idem.*

> Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte con elementos propios y congénitos, fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y asimismo destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista (post impresionismo) y desinencias luministas (divisionismo, vibracionismo, puntillismo, etcétera). Hacer poesía, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva). Suprimir, en pintura, toda sugestión mental y postizo literaturismo, tan aplaudido por nuestra crítica bufa.[26]

El apartado XII reza:

> Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo allí, quiero, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el "yo" superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo y renovado siempre. Hagamos actualismo.[27]

Esta cita explica el nombre de "vanguardia actualista de México" con que comienza Maples Arce la hoja, también llamada *Actual No. 1 comprimido estridentista de Manuel Maples Arce.* No se trata, como han acusado con frecuencia al movimiento, de constituirse en epígonos del futurismo italiano o ruso. Tampoco se trata de ver hacia el pasado. El arte actualista se enfoca en la emoción del momento presente tal y como es vivida por el yo.

[26] *Ibidem.* p. 10.
[27] *Idem.*

Maples Arce está muy consciente de la oscuridad inherente a sus prescripciones estéticas, y agrega:

> ¿Qué el público no tiene recursos intelectuales para penetrar en 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.[28]

Este gesto revela la actitud hostil del Estridentismo hacia el público, que Poggioli denominaría *momento antagonista*, y que sirve para caracterizar la actitud del movimiento con respecto a las convenciones estéticas de su época. "El Estridentismo no admite vales ni da fianzas",[29] y ciertamente no toleraba ni al público de *la masa* ni a los críticos y académicos retardatarios, sino que pugnaba por la renovación estética mediante la transformación del lenguaje poético y pictórico y la incorporación de la nueva realidad cosmopolita en la producción artística. Se concibe a sí mismo, "en síntesis, como una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada".[30]

Es importante señalar que este manifiesto termina con el elocuente gesto de extender una invitación:

> En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistema cartulario, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público

[28] *Idem.*
[29] Frase que List Arzubide atribuye a Maples Arce en respuesta a un poeta poblano que los increpó tras la aparición del segundo manifiesto. Se puede leer su relato en una entrevista que le hizo Roberto Bolaño en 1976 y que puede hallarse en: http://www.elbarrioantiguo.com/tres-estridentistas-en-1976%E2%80%B3-iii/
[30] *Ibidem.* p. 11.

> soez y concupiscente, a todos los que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez, para hacer arte (!) con el estilicidio de sus menstruaciones intelectuales, a todos los grandes sinceros, a los que no se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y metíficas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritanga, a todos esos, los excito en nombre de la vanguardia actualista de México, para que vengan a batirse a nuestro lado en las lucíferas filas de la "decouvert", en donde, creo con Lasso de la Vega, "Estamos lejos del espíritu de la bestia. Como Zaratustra nos hemos librado de la pesadez, nos hemos sacudido los prejuicios. Nuestra gran risa es una gran risa. Y aquí estamos escribiendo las nuevas tablas" [...] Escupid la cabeza calva de los cretinos, y mientras que todo el mundo, que sigue fuera del eje, se contempla esféricamente atónito, con las manos retorcidas, yo, gloriosamente aislado, me ilumino en la maravillosa incandescencia de mis nervios eléctricos. [31]

Se puede apreciar claramente que la invitación lleva consigo una exclusión igual de significativa. A saber, excluye a aquellos que el Estridentismo considera rivales, los que han sido maleados por el oro prebendario del gobierno, los corrompidos por los elogios de la crítica oficial y el aplauso de un público soez, los que lamen los platos de González Martínez, léase: el grupo de Los Contemporáneos, y los que se han dejado llevar por el nacionalismo fácil. Todos ellos por una u otra razón merecen el desprecio de los estridentistas, pero los demás jóvenes artistas son invitados a unirse al movimiento, que es concebido en términos nietzscheanos: como Zaratustra, el Estridentismo se libra del espíritu de la pesadez: se ha liberado de los prejuicios estéticos. Es un movimiento gozoso, celebratorio; suya es la gran risa, que lo lleva a escribir las nuevas tablas, es decir, los nuevos valores del nuevo arte. Esta

[31] *Ibidem.* pp. 11-12.

frase ejemplifica claramente la postura estética del movimiento estridentista: se han liberado de los prejuicios de la crítica oficial y contra las exigencias de un público vulgar y una sociedad que no es más que una colectividad anquilosada. Su iconoclasia es motivo de celebración auto exaltante, pero a la vez, no es suficiente. El movimiento busca crear las nuevas tablas, erigirse en artífice del nuevo arte. Si el superhombre nietzscheano es aquel que mira las categorías éticas humanas como constructos arbitrarios al servicio de una clase de poderosos, y es capaz, en consecuencia, de renunciar a dichas valoraciones e imponerse su propio díctum ético, el adherente a la vanguardia estridentista es su análogo estético.

El segundo manifiesto, mucho más corto que el primero, escrito en Puebla en 1923 por Maples Arce y List Arzubide consta de cuatro afirmaciones. Primero:

> El desdén hacia la ranciolatría ideológica de algunos valores funcionales, encendidos pugnazmente en un odio caníbal para todas las inquietudes y todos los deseos renovadores que conmueven la hora insurreccional de nuestra vida mecanística.[32]

Este punto puede interpretarse como un desdén hacia los valores del conservadurismo reaccionario y sus "valores funcionales", acaso los valores de la racionalidad instrumental burguesa, aunque sobre este punto no es posible más que especular. Ciertamente, el odio con el que las fuerzas de ese conservadurismo se encienden merece el epíteto de caníbal, pues se empeñan en destrozar los nuevos valores que surgen, en un deseo de renovación, en esta "hora insurreccional", es decir en la hora de la rebelión y renovación estéticas, que se alzan en contra de la vida mecanística, la vida del mecanismo.

[32] *Ibidem.* p. 15.

Contra la visión instrumental, en que todo individuo cumple una función específica, el Estridentismo opone la visión del artista y su modo de ser, que depende mucho más de ejercer una atención a las sensaciones cenestésicas, emociones y estímulos sensoriales que a desempeñar una función en una cadena de producción. Porque, como dicta el primer manifiesto, "El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico".[33]

El segundo punto afirma:

> La posibilidad de un arte nuevo, juvenil, entusiasta y palpitante […], superponiendo nuestra recia inquietud espiritual al esfuerzo regresivo de los manicomios coordinados, con reglamentos policiacos, importaciones parisienses de reclamo y pianos de manubrio en el crepúsculo.[34]

La juventud del nuevo arte se contrapone aquí a la rigidez y a la pretensión de la burguesía, ejemplificada por las importaciones parisienses y el piano de manubrio en el crepúsculo.

El cuarto apartado vuelve sobre la prescripción del nuevo arte: "Que la poesía sea poesía de verdad, […] una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas".[35] Esto es, la poesía es "explicación" de fenómenos ideológicos, *i.e.,* internos, que se da por medio de imágenes equivalentistas. De nuevo el tema del primer manifiesto sobre las equivalencias y la suprema validez de los estados emocionales, aquí llamados "ideológicos". "La pintura,

[33] *Ibidem.* p. 8.
[34] *Idem.*
[35] *Ibidem.* p. 16.

explicación de un fenómeno estático, tridimensional, redactado en dos latitudes por planos colorísticos dominantes". Como la poesía, la pintura "explica" o hace referencia a un fenómeno, pero este parece ser prescrito como tridimensional, o sea, como un fenómeno que ocurre en el mundo exterior, que luego ha de ser "redactado" en dos dimensiones por medio de planos de color. La explicación resulta oscura en comparación con la de la poesía.

Tras este cuarto punto, el manifiesto segundo prosigue con un apartado que reza "Caguémonos" y continúa con una lista de intelectuales y artistas poblanos conservadores o caciques culturales, para terminar con una serie de lemas estridentistas, algunos de ellos ya clásicos, tales como:

> Proclamando como única verdad, la verdad estridentista. Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrerazo.[36]

Estos lemas dejan ver con claridad la iconoclasia estridentista y su actitud hostil y desafiante al *stablishment* cultural.

Ahora que realicé el análisis de los dos primeros manifiestos, es necesario ordenar la información que he recopilado dentro de una caracterización sintética del movimiento estridentista.

Con arreglo a esto, hay que señalar una serie de características expresadas en los manifiestos: El arte prescrito por el Estridentismo es uno que pone a la subjetividad como

[36] *Ibidem.* p. 17.

valor absoluto. La verdad estética que busca proclamar el movimiento es, necesariamente, una verdad subjetiva, ocurrida no en el plano de la razón, sino en el plano de la emoción, que es en sí una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico. La expresión de esta verdad subjetiva es la única finalidad estética. El arte, pues, sirve para expresar esta verdad subjetiva y emocional. Ahora bien, es importante señalar que el manifiesto pone al menos tanto énfasis en el quid de la finalidad estética como en el cómo. Según lo que se desprende del manifiesto, puedo afirmar que el Estridentismo prescribe una poesía basada en imágenes en relación de recíproca "equivalencia integralista". Estas relaciones se dan a partir de la propia emoción y son, por tanto, subjetivas y arbitrarias. Este método poético, si merece ese nombre, no puede sino recordarnos la búsqueda del azar objetivo (*hasard objectif*) de los surrealistas, o a la asociación libre del psicoanálisis. Y podría concederse que la aproximación estridentista se asemeja a ambas. Sin embargo, no es, a la vez, ninguna de las dos nociones, sino que incorpora un poco de ambas. Ciertamente, el Estridentismo no hace énfasis en la exploración del inconsciente como tal, ni habla de la importancia del azar dentro de la producción artística. El concepto de verdad estética defendido por el Estridentismo está menos interesado en cuál es la fuente de los estímulos que terminan por conformar dicha verdad, que del hecho de que provengan de la emoción incoercible. Como tal, ello implica ya un cierto relajamiento de la racionalidad estricta y una propensión a la libre asociación de estímulos, ideas, percepciones y hasta sensaciones internas provenientes del sentido cenestésico. De esta maraña de relaciones surge, en el momento de la emoción sincera, la verdad estética.

El Estridentismo comienza, con estas declaraciones de principios, a delinear su relación de hostilidad contra: las figuras del poder cultural, los intelectuales cercanos al régimen, en este caso el grupo de intelectuales favorecidos por la actividad de Vasconcelos, así como contra el grupo de los Contemporáneos; del poder político, ejemplificada por los múltiples ataques contra funcionarios y burócratas; contra el poder económico, ejemplificado en su escarnio hacia los burgueses del público, pero sobre todo a los poetas aburguesados que se atienen a la convención estética; contra el público en general, que es pintado como soez y caprichoso, retratado como una masa incapaz de juicio propio; contra la tradición de cierto patriotismo que el movimiento considera impostado, y que puede ejemplificarse en la afirmación "Muera el cura Hidalgo".

Si el estudio de los manifiestos estridentistas nos ha llevado bastante lejos para caracterizar al movimiento y distinguirlo de otros movimientos de vanguardia, el estudio de sus actividades culturales, a saber, sus veladas, publicaciones periódicas, gestos performativos y simpatías expresadas, no será menos fructífero.

1.4 La literatura estridentista

Probablemente el aspecto más estudiado de la producción artística del movimiento, la literatura estridentista sigue, no obstante, asociada a los preceptos del futurismo italiano y su obvia modernolatría. Del amplio espectro de temas estridentistas, la crítica académica tradicional se ha enfocado demasiado en unos pocos: los rascacielos de importación, los tranvías, el automóvil. O, por otro lado, hasta el punto de tildarlo de impostado, como hemos visto ya en la crítica de Torres Bodet, el discurso socialista de los poetas estridentistas.

Por ello, aunque se trate de un tema ya estudiado y algo ajeno a mis propósitos, es necesario hacer una breve caracterización de la literatura estridentista, con miras a entender su producción artística más allá de los manifiestos.

Como no soy crítico literario ni especialista en historia de la literatura y como, de todos modos, el tema me interesa sólo tangencialmente y dentro del marco más amplio de estudio del movimiento estridentista, debo dedicarle un poco de espacio.

Por ello, es necesario retrotraernos a un plano más general de estudio. Más allá de los recursos meramente formales, como la utilización del alejandrino —tan caro a los románticos—, o la profusión de neologismos; y técnicos, como la experimentación tipográfica, conviene hacer notar que la poesía estridentista se distingue por una búsqueda consciente de símbolos idóneos para la sensibilidad mexicana, moderna y metropolitana. Las metáforas clásicas o manidas de la poesía, cuando no son rechazadas por obsoletas, suelen presentar giros relativos a los fenómenos modernos. Los temas mismos se desplazan. El tema estridentista por antonomasia es la ciudad. El nombre del primer poemario de Maples Arce es *Andamios interiores*; el del más importante, *Urbe*.

> La poética estridentista puede entenderse como una puesta al día de lo mexicano, por medio de la incorporación de formas y modelos tomados de las sociedades industrializadas, que le diera la espalda a modelos ortodoxos y tradicionalistas, pero sin dejar de lado la "esencia" cultural y lingüística nacional presente.[37]

[37] Tarik Torres Mojica. “El Estridentismo, una mirada sobre la vanguardia literaria en México.” En *Alter Texto,* vol. 6, julio-diciembre, 2014. pp. 20-33.

Aunque la preocupación por la identidad mexicana puede notarse más obviamente en la gráfica estridentista, no está ausente en la literatura.

En este tenor, conviene también subrayar que el Estridentismo, desde el comienzo, se define como una vanguardia *actualista mexicana*. La identidad nacional está en la base, pero también, y no menos importante, una concepción del nuevo arte, del arte de vanguardia, lo que constituye en sí mismo un gesto propio de los movimientos de vanguardia.

> La vanguardia mexicana, si puede emplearse esta expresión acaso demasiado ambiciosa, pues no hay una sino varias vanguardias, y lo sensato sería analizar caso por caso, se me aparece en términos generales como una vanguardia híbrida, que se lanza hacia el futuro a la vez que se retrotrae, que exalta la modernidad a la vez que no deja de resistirla, como si al apostar por la transformación de todo lo existente la estremeciera la angustia secreta de lo desconocido, y algo de ella, en el fondo, quisiera asirse de alguna figura familiar con el fin de aquietar la zozobra […].
>
> Algo semejante sucede con el estridentismo. Se ha vuelto un lugar común de la crítica considerar a esta vanguardia mexicana como una aclimatación o una versión local del futurismo italiano, con el que, esto es evidente, comparte algunos rasgos. Las diferencias, sin embargo, son tanto o más notables que las analogías, como se desprende de una lectura del primer *Comprimido estridentista* […]. Desde el párrafo inicial, Maples se deslinda de modo implícito del futurismo, y ofrece una suerte de definición que le permite hablar: "En nombre de la vanguardia actualista". En lugar de futurismo, presentismo […].[38]

[38] Evodio Escalante, *op. cit.* pp. 43-44.

> La distancia de la vanguardia mexicana frente al futurismo de Marinetti tiene su origen, hasta donde alcanzo a ver, en la vinculación con la realidad del país que entonces giraba en torno a la Revolución mexicana, un acontecimiento tan reciente que todavía olía a pólvora, y al que hay que entender como un proceso actual, que no acababa de definirse, un proceso triunfante pero a la vez amenazado, del que los estridentistas se sentían de algún modo partícipes. La Revolución, así, no se vive como un acontecimiento futuro, al que hay que preparar y planear, a través de un complicado proceso de acumulación de fuerzas, sino como una realidad presente, a cuya consolidación hay que contribuir si no se quiere retornar a los tiempos de la violencia y del caos que propiciara el régimen de Porfirio Díaz.[39]

La tensión constitutiva de la vanguardia estridentista que, en palabras de Evodio Escalante, la determina como híbrida, se expresa en varios niveles. Entre el futuro y el pasado, entre modernidad y tradición, entre experimentación y uso de fórmulas validadas como el mentado Estridentismo. La Revolución es para los estridentistas un acontecimiento en curso, un proceso que aún no termina de definirse. El pasado es conocido y rechazado: imposible volver a él. El Estridentismo rechaza la tradición y se vuelca contra los ídolos religiosos e históricos. El futuro es incierto, por mucho que los esfuerzos estridentistas traten de darle forma. El presente, por otro lado, es algo dado y cierto pero, al mismo tiempo, profundo, rico, lleno de posibilidades estéticas, *multánime*.

Como ejemplo de esta contradicción, Escalante cita el que él considera el máximo exponente de la lírica estridentista, el poema *Urbe. Super-poema bolchevique en cinco cantos* y observa en él la tensión referida previamente.

[39] *Ibidem.* p. 45.

> La textualidad estridentista, podría decirse, exhibe una oscilación que no se resuelve nunca. Va de un individualismo exacerbado a la exaltación de las multitudes como nuevo sujeto de la historia. Va de los acentos radicalmente optimistas a lo que podría ser una incertidumbre acaso asociada al pavor que provoca la irrupción de las masas sobre el tablado de la historia. La soledad del poeta es pues una soledad nueva, *acendrada en las multitudes*: porque va al encuentro de un nuevo sujeto revolucionario sabiendo al mismo tiempo que no puede identificarse con él.[40]

El estudio de este poema que realiza Evodio Escalante no tiene parangón ni desperdicio. En él se vislumbra efectivamente el alcance de esta contradicción constitutiva del movimiento estridentista, en la medida en que es expresada por el poeta Maples Arce en su obra maestra. Podemos observar que el poeta estaba bastante consciente del surgimiento de la multitud como nuevo sujeto social y de la necesidad de prestarle voz poética. Percibimos el entusiasmo de poeta arrobado por la manifestación multitudinaria y, al mismo tiempo, su incertidumbre sobre la violencia que esto podría traer como consecuencia. Vemos a la vez un canto de la modernidad y una expresión de temor e incertidumbre ante ella.

Por esta razón, es importante subrayar, junto al carácter presentista del movimiento estridentista, su carácter híbrido, es decir, la ambigüedad que presenta con respecto a la modernidad, que no es una afirmación ciega del progreso técnico y el valor de la colectividad, sino una actitud de ambivalencia, de cauto entusiasmo y duda razonable a un

[40] *Ibidem.* p. 46.

tiempo. Quizás sea debido a esto que el Estridentismo parece gozar de cierta atención en nuestros tiempos, en que una actitud así parece ser la más viable.

1.5 Cronología del Estridentismo

En este apartado ofrezco al lector una somera reconstrucción de la historia del movimiento estridentista a partir de sus actividades culturales. El estudio de este aspecto del movimiento se ha dejado de lado en la crítica tradicional mexicana, que, como bien señala Evodio Escalante, centra sus análisis en las obras mismas del movimiento, generalmente para descalificarlas y ningunearlas.[41]

No obstante, detenernos un poco en el amplio espectro de actividades en que se vio involucrado el movimiento estridentista nos permitirá comprender, en los hechos, aquellos principios y actitudes no necesariamente declaradas en los manifiestos.

Como ya mencioné, el movimiento estridentista surge con la aparición del manifiesto *Actual No. 1*, de Manuel Maples Arce, en la calles de la Ciudad de México en diciembre de 1921. El llamamiento surte efecto y, para el año siguiente se forma un núcleo estridentista, y el grupo se consolidaría como una voz divergente y crítica con obras como el poemario *Andamios interiores,* de Maples Arce, *La señorita etcétera,* de Arqueles Vela y con la adhesión, a mediados de año, de Germán List Arzubide, quien sería fundamental para la redacción del segundo manifiesto, en Puebla, en enero de 1923.

Esos manifiestos son los pilares del movimiento estridentista y fueron analizados con detenimiento en un apartado anterior. En la obra, es decir en la poesía, narrativa y

[41] *Vid.* Escalante, Evodio. *op cit. capítulo I, passim.*

gráfica estridentistas, juegan un papel importante los edificios, los postes eléctricos, los trenes, los aviones, la radio. Pero también los fenómenos sociales, el surgimiento de la mujer urbana trabajadora, el feminismo, el sindicalismo, los movimientos obreros, las marchas. Los prodigios tecnológicos del nuevo siglo conviven hombro con hombro con los nuevos sujetos políticos de la sociedad moderna y, detrás de todo ello, o mejor, por encima, aquí y allá, el fantasma de la revuelta social.

Así surge, en un primer momento, el imaginario estridentista, inclinando la balanza de la relación de oposición más hacia el cosmopolitismo, un cosmopolitismo mexicano, el canto de la metrópoli mexicana en ciernes.

Hacia 1923, Maples Arce participa en una de las primeras emisiones de radio comercial en México, cuando leyó su poema *T.S.H.* durante la inauguración de la estación La Casa de la Radio, una de las primeras en el país, propiedad del empresario Raúl Azcárraga.[42] Esto, más allá de la mera anécdota, constituye un gesto muy significativo, por parte de los estridentistas, de apertura a la experimentación, en este caso con el incipiente medio de la radio, que está a su vez en concordancia con el espíritu *multimedia* que animaba al Estridentismo.

Ejemplo de ello fue la noche del 12 de abril de 1924 en el Café Europa de la colonia Roma de la Ciudad de México. El café es mejor conocido por el mote que le dio un periodista afín al movimiento[43] que, inspirado en relatos de Maples Arce sobre la tranquilidad y lo

[42] Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia.* Fondo de Cultura Económica. México, 2014. pp. 153-156.

[43] Se trata del periodista Febronio Ortega, que escribía en *El Universal Ilustrado*, periódico simpatizante del movimiento Estridentista, y a veces crítico del mismo pero que, en todo caso, siempre daba espacio en sus páginas para discutir las actividades del movimiento. El dato sobre la acuñación del mote *Café de Nadie* se debe a Elissa Rashkin, (*Ibidem*. p. 157).

desértico del local, lo rebautizó como *El Café de Nadie,* nombre que adoptó el movimiento y que se volvió parte central de su leyenda. En esa fecha se celebró una velada estridentista que, en su programa, incluía lecturas de poemas y fragmentos de obras de próxima aparición, una exhibición de dibujos, grabados y máscaras, así como una selección musical, quizás de Silvestre Revueltas.[44]

Ahora bien, la importancia del movimiento estridentista, frecuentemente menospreciada y ninguneada, como afirma Evodio Escalante[45], sólo puede ser comprendida si se toman en cuenta no sólo sus textos, sino otras manifestaciones vanguardistas como sus publicaciones, eventos, *performances* y, muy particularmente, la preponderancia que confieren a las artes plásticas, por ejemplo el grabado.

Considerado desde esta óptica más amplia, el movimiento estridentista no aparece sólo como un movimiento de vanguardia con pleno derecho, sino también como impulsor, promotor y artífice de una nueva estética gráfica de lo mexicano, que estaba en franca controversia con las corrientes de su época, vertidas hacia el retrato costumbrista y la escena folklórica, de un folklorismo impostado por el Estado en sus intentos por establecer una identidad cultural hegemónica.

Además, el Estridentismo mostró su simpatía por muchas de las manifestaciones artísticas de la nueva plástica mexicana. Maples Arce y otros estridentistas dedicaron reseñas periodísticas y textos críticos a la nueva generación de artistas plásticos. El ejemplo de Maples Arce y sus textos sobre los artistas de la entonces reciente Escuela Mexicana de

[44] *Ibidem.* 159.
[45] Escalante, Evodio. *Op. cit.*

Pintura[46] muestra que Maples Arce exaltaba y elogiaba el arte de los jóvenes pintores de esa escuela, en la que el enfoque de enseñanza adaptaba las técnicas europeas a un contexto popular, al aire libre, que alentaba la integración en el arte de la tradición de los diversos pueblos indígenas, de donde provenía buena parte de los alumnos. Con respecto a este arte, Maples Arce dice que "es más sincero, más dentro de la corriente innovadora de la época y también más nuestro, más nacional, y que no consiste ni en pintar nopales, como han pretendido algunos, ni en darle un fundamento arqueológico, como han intentado otros".[47]

Como bien subraya Elissa Rashkin, esta cita de Maples Arce ilustra la postura, no sólo de Maples, sino del Estridentismo, con respecto a la discusión sobre la identidad nacional. También sirve como interesante contraste, junto a ese imaginario que se tipifica con más frecuencia como una estética de la metrópoli moderna, llena de aviones y rascacielos.

Este imaginario, lejos de dejarse de lado, meramente se transformó cuando el grupo estridentista se mudó a Xalapa, donde proyectó, en su tono típicamente grandilocuente pero en última instancia lúdico, la construcción de Estridentópolis, la ciudad estridentista, maravilla de la planeación urbana, de la ingeniería social y del arte de vanguardia. El sostenimiento del imaginario estridentista metropolitano aun en el contexto de una pequeña ciudad "de provincia" puede advertirse en la crónica *El movimiento estridentista* de List Arzubide, donde se relata hiperbólicamente la vida del Estridentismo, incluyendo su estancia en Xalapa o Estridentópolis, con menciones a una Universidad y un edificio y

[46] Maples Arce, Manuel. "Los pintores jóvenes de México", *Zig-Zag,* 29 de abril de 1921, reproducido en *Plural,* diciembre de 1981, p. 39.
[47] *Op. cit.* Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia.* p. 120.

estación de radio estridentistas, desde donde los discursos estridentistas resonaban, visión muy alejada de la realidad, pero que no debe descartarse por ello, pues intenta más bien dar una dimensión legendaria al movimiento, constituirse en una especie de epopeya, que ser un relato fiel a los hechos que, por otra parte, poco le importaron al Estridentismo.

Lo cierto es que, durante su estancia en Xalapa, los estridentistas tomaron un segundo aire. List Arzubide, secretario de Maples Arce, tomó control de los Talleres Gráficos del Gobierno del Estado y los transformó en la imprenta oficial del Estridentismo. Además, los miembros del movimiento sostuvieron una intensa labor como maestros de literatura y arte, promotores culturales, organizadores de lecturas, conferencias, veladas.

Durante el primer año de la estancia de los estridentistas en Xalapa, ocurren tres cosas clave: en primer lugar, se intenta la descentralización del movimiento. No sólo se había trasladado su centro de operaciones a Xalapa, sino que en 1925 se lanza un tercer manifiesto en Zacatecas, y en 1926 otro en Ciudad Victoria, Tamaulipas. Ambos manifiestos son una suerte de condensación de los dos primeros, y tienen como fin promover la actitud estridentista más allá de la Ciudad de México, Puebla y Xalapa. En segundo lugar, con las actividades políticas de Maples Arce, el liderazgo del fundador del Estridentismo se vuelve, en palabras de Rashkin, menos visible,[48] y List Arzubide, que dirigía la revista *Horizonte*, adquiere mayor relevancia. A este grupo se le llamó como la revista, y estuvo estrechamente relacionado con las políticas del gobierno de Jara que, dicho sea de paso, eran bastante progresistas y hasta cierto punto experimentales. Esto nos lleva a nuestro

[48] *Ibidem.* p. 273.

tercer punto, la politización del movimiento estridentista, que adquiere ahora una orientación ideológica más firme.

La revista *Horizonte* fue parte de un proyecto editorial más amplio, dirigido por List desde los antiguos Talleres Gráficos. Entre sus proyectos figuraban tirajes grandes de ediciones populares de clásicos y obras importantes, distribuidos gratuitamente. Además, se imprimieron varias obras de autores estridentistas, aunque no todas ellas eran vanguardistas. Entre las obras de índole ensayística se hayan *Emiliano Zapata. Exaltación*, de List Arzubide y *El movimiento social en Veracruz*, de Maples Arce.

Poco después, en 1927, con la deposición del gobernador Jara, los estridentistas abandonan Veracruz y el movimiento se disuelve.

Pero muchos de ellos seguirán activos en las décadas siguientes. List Arzubide continuó su labor editorial durante los años 30. Alva de la Canal y otros artistas gráficos como Germán Cueto continuaron sus carreras, ambos con un enfoque experimental y popular en el grabado y las máscaras, respectivamente. Maples Arce abjuró del movimiento durante los 40 y se dedicó a la política.

Pero no puede negarse que el movimiento estridentista, durante su breve período de existencia, es fundamental para entender el desarrollo de las artes en México en el siglo XX, pero también para comprender la discusión sobre la construcción de la identidad mexicana, que el Estridentismo contribuyó a formar, al tratarse de un movimiento que articula el desconcertante México posrevolucionario y sirve de antesala al período del México institucional, dominado primero por el PNR y luego por el PRI.

En el contexto histórico actual, en que se estudian con más cuidado los períodos determinantes para la historia de México, y en el cual comienzan a cuestionarse narrativas que gozaron de una larga hegemonía, es importante revalorar la contribución que el movimiento estridentista realizó con sus obras y su actividad cultural, así como la influencia que ejerció sobre el desarrollo posterior del arte, sobre todo luego de que durante tantas décadas ha sido sujeto de marginalización teórica.

Capítulo 2

La teoría de la vanguardia según Poggioli

El objeto de esta tesis es determinar si el Estridentismo fue o no un movimiento de vanguardia. Para ello, como es evidente, será necesario elaborar una definición del concepto de vanguardia que sea aplicable a un análisis teórico del Estridentismo.

El debate sobre el concepto de vanguardia tiene una corta pero rica tradición que puede retrotraerse a Renato Poggioli, quien sentó las bases para el estudio crítico de la vanguardia con su seminal *Teoría de arte de vanguardia* de 1962.

En esta obra, Poggioli intenta una aproximación histórica del problema de las vanguardias, utilizando métodos de distintas disciplinas, o como él lo describe:

> El propósito de estas páginas es estudiar el arte de vanguardia como concepto histórico, como punto central de tendencias e ideas. En cierto sentido, este estudio quiere ser una vivisección o un análisis espectroscópico, ora sintético, ora analítico. Aquí, pues el arte de vanguardia será considerado tanto en su multiplicidad como en su generalidad; lo que, en el caso de un fenómeno que pertenece a historia del arte, significa tratarlo no tanto como un hecho histórico, sino como hecho sociológico.[49]

La pretensión de Poggioli de un estudio a la vez particular y general, a la vez analítico y sintético, lo lleva a poner énfasis en lo que él llama el hecho sociológico. No obstante, no es lo meramente social lo que le importa a Poggioli, tanto como lo psicológico:

[49] Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia,* [trad. De Rosa Chacel], UNAM, México, 2011. P., 19.

> En otras palabras, el arte de vanguardia quedará aquí examinado no precisamente bajo el concepto del arte, sino bajo el de la revelación que nos da, dentro y fuera del arte mismo, de una condición psicológica común, de un hecho ideológico único. Por psicológico se entiende aquello que del arte de vanguardia permanece, si bien siempre en el plano histórico, como hecho natural: las fuerzas instintivas y las corrientes primarias, aquello que Pareto llamaría "los residuos", es decir, los gérmenes o las raíces psíquicas que, con frecuencia, se revelan bajo la forma de irreductibles o imborrables idiosincrasias. Por "ideología" se entiende la racionalización de aquellas corrientes o "residuos" en formas lógicas, su traducción en teoría, en reducción a programas o manifiestos, su irradiación en posiciones y hasta en posturas.[50]

Esto significa, a grandes rasgos, que, aunque el estudio del arte de vanguardia sólo puede ser histórico, dentro de este marco lo que interesa a Poggioli son fundamentalmente dos cosas: las fuerzas instintivas, las "corrientes primarias", que pueden ser entendidas como gérmenes psíquicos o como raíces que se revelan en las idiosincrasias individuales, por un lado; y, por el otro, aquello que llama ideología, y que es la elaboración racional de esas mismas corrientes primarias y gérmenes psíquicos. Estas elaboraciones racionales pueden hallarse en los manifiestos de las respectivas vanguardias, que son de especial interés para Poggioli, en la medida en que revelan esas mismas tendencias psíquicas que le interesa subrayar como común denominador de los movimientos de vanguardia.

Poggioli tiene muy claro el hecho de que el concepto del arte de vanguardia tiene una historicidad, y le interesa elaborar una especie de genealogía del término. El uso

[50] *Ibidem*. p. 20.

metafórico del término vanguardia para designar al arte puede rastrearse hasta principios del siglo XIX. Sobre la importancia histórica de este dato, Poggioli es más bien vago, pues su análisis histórico y genealógico se limita al uso del término, y no al concepto mismo. Indica, sin embargo, que el concepto artístico de vanguardia surgió primeramente del concepto social de vanguardia, que tiene su origen en la revolución francesa de 1848. El concepto de vanguardia artística fue separándose del primero, hasta adquirir más relevancia hacia fines de siglo, al grado que a la fecha no se habla de una "vanguardia" política sin más.

Ahora bien, Poggioli también deja muy claro que el concepto y el hecho mismo del arte de vanguardia, cuyos defensores y detractores tipifican como una relación de oposición al arte clásico y tradicional, son una ocurrencia relativamente reciente, que no tiene análogo en tiempos anteriores al Romanticismo. El supuesto antagonismo entre el arte de vanguardia y el arte clásico es un hecho meramente asumido sobre el pasado.

Sobre esta relación de oposición parece descansar el concepto mismo del arte de vanguardia y, por ende, para Poggioli, su realización, pues afirma:

> Una auténtica vanguardia no puede surgir más que cuando emerge, al menos en potencia, el concepto actual: y parece evidente que tal concepto o sus equivalentes se presentaron a la consciencia histórica occidental sólo en nuestra época, cuyos límites temporales más remotos son los preludios de la experiencia romántica.[51]

Esto quiere decir que es, cuando mucho, a partir del Romanticismo, que surge realmente una oposición entre el arte antiguo y el arte nuevo. Esta relación de oposición es

[51] *Ibidem.* p. 30

una precondición para la existencia del arte de vanguardia como fenómeno, y dado que no se puede hallar, con anterioridad al siglo XVIII, una relación semejante de oposición entre los valores de lo antiguo y lo nuevo, se puede concluir que el arte de vanguardia surge necesariamente a partir de esta relación de oposición.

Por qué surge esta oposición entre el arte nuevo y el arte antiguo es algo que veremos más adelante, pero es necesario antes comprender dicha oposición en términos más concretos, pues ahí yace el meollo de la cuestión.

La oposición de valores entre lo antiguo y lo nuevo, tiene, siguiendo a Poggioli, su correlato en las nociones de escuela y de movimiento. Mientras que los artistas *antiguos* se agrupaban en torno a una *escuela*, los artistas *nuevos* lo hacen en torno a un *movimiento*.[52]

Para Poggioli, la noción de escuela es descrita siempre en términos de una agrupación, y presupone un maestro y un método, el criterio de la tradición y el principio de autoridad.

> No tiene en cuenta el factor histórico, sino sólo el factor tiempo, en función de la posibilidad y la necesidad de transmitir a los venideros un sistema de trabajo, una serie de secretos técnicos, dotados de tal validez que perezca inmune a toda metamorfosis o cambio.[53]

Aunque el de escuela es un concepto "estático y clásico",[54] Poggioli afirma que algunas de las manifestaciones artísticas de la vanguardia se acercan más a ese concepto que al de movimiento, pero que

[52] *Ibidem.* p. 31.
[53] *Ibidem.* p. 34.
[54] *Idem.*

> Esto ocurre cuando triunfan en el seno de la vanguardia mitos sociologicoestéticos del tipo de aquellos que se expresaron mediante actitudes tales como "el arte por el arte", el *Paranasse,* o la cofraternidad prerrafaelista […][55]

El *movimiento*, por el contrario, es descrito como *manifestación artística y cultural*[56] y como un concepto dinámico que obra, dice Poggioli, según algún fin inmanente al movimiento mismo,[57] que puede ser la renovación estética, el cambio social o político, para lo cual se vale típicamente de la revista como órgano de militancia y propaganda.[58]

Pero la principal característica de un movimiento es que participa de una *Weltanschauung* que va más allá del arte "y se extiende a todas las esferas de la vida cultural y civil".[59] O sea, el movimiento no está preocupado sólo por lo estético, no está embebido en la doctrina del "arte por el arte", sino que tiene una cierta "visión del mundo" extra estética, extra artística, y por ello los movimientos son manifestaciones culturales y artísticas más que meras agrupaciones.

Por esta misma razón, los movimientos suelen ser militantes. Una práctica común de los movimientos, incluido el Romanticismo, fue la publicación de revistas y periódicos. Poggioli incluso señala la diferencia entre las funciones del periódico romántico ochocentista y el periódico vanguardista: el primero era un órgano de opinión; el periódico

---

[55] *Idem.*
[56] "Parece, pues, circunstancia de gran significado y relieve que el Romanticismo sea la primera *manifestación artística y cultural* de suprema importancia a la que hoy nadie osaría dar el nombre de escuela; e igualmente que se tienda a negar tal designación [de escuela] a las manifestaciones relativamente menores que lo precedieron inmediatamente, como el *Sturm und Drang*, o que inmediatamente lo siguen, como el Realismo y el Naturalismo" [Las cursivas son mías]. *Ibidem.* p. 32.
[57] *Ibidem.* p. 34.
[58] *Ibidem.* p. 37.
[59] *Ibidem.* p. 32.

de vanguardia, por su parte, obra como una unidad militante e independiente, por su propia cuenta y según sus propios intereses. Se opone a la prensa popular y comercial "que en vez de guiar la opinión pública, satisface las pasiones de la multitud, y es recompensada por ello con un notable éxito económico".[60]

Pero Poggioli añade algo más, que no debería dejar de señalar:

> Por otra parte, es precisamente el triunfo del periodismo de masas lo que motiva y justifica la existencia de la revista de vanguardia, instrumento de una reacción tan natural como necesaria contra la vulgaridad o vulgarización de la cultura.[61]

Poggioli comienza a perfilar, así, al arte de vanguardia como un arte en oposición a la cultura de masas, lo mismo que al arte *antiguo*. Incluso queda señalada ya una diferencia, si bien de grado, entre el Romanticismo y el arte de vanguardia, en el sentido de que el segundo comporta un carácter militante que al primero le falta.

El movimiento estridentista se abocó a la redacción, impresión y promoción de publicaciones periódicas como *Actual, Irradiador* y *Horizonte.*

Actual fue publicada en forma de hojas volantes, tuvo pocos números en 1922, el primero de los cuales es el citado *Actual No. 1*, que contiene el primer manifiesto de Maples Arce. Por su parte, *Irradiador,* "Proyecto internacional de nueva estética", codirigida por Fermín Revueltas y Maples Arce, fue más madura que su predecesora, e incluía textos estridentistas, gráfica y ensayos estéticos y políticos. Comenzó a publicarse a finales de 1923 y, aunque tuvo una corta vida, como su predecesora, aglutinó al grupo estridentista y sirvió

[60] *Ibidem.* p. 37.
[61] *Idem.*

como órgano de promoción y de militancia. Las características de esta publicación coinciden con las que Poggioli atribuye a las publicaciones periódicas de los movimientos de vanguardia. La última revista, *Horizonte, "Revista Mensual de Actividad Contemporánea"* tuvo una vida más larga, ya que fue publicada bajo el auspicio del general Heriberto Jara, durante la estancia estridentista en Xalapa, teniendo estos control de los Talleres Gráficos del Gobierno de Veracruz.[62]

Ahora bien, tanto el arte del Romanticismo como el arte de vanguardia están hermanados en el sentido de que ambos entran bajo la lógica del movimiento, que Poggioli caracteriza como el rasgo predominante del arte *moderno* y asocia al concepto de vanguardia. Ambos, Romanticismo y arte de vanguardia, participan de la misma hostilidad hacia el arte clásico, que se asocia con la noción de escuela.

[62] *Vid.* Elissa J. Rashkin, *op. cit.* p. 274. Con la publicación de *Horizonte* […] se conciliaron, en cierta medida, las múltiples aspiraciones del movimiento […]. *Horizonte*, "Revista Mensual de Actividad Contemporánea", era más extensa, consciente y ecléctica. El contenido de un número típico podía incluir: poesía y narrativa estridentistas; fotos de Jara y noticias sobre las actividades del gobierno; traducciones de escritores extranjeros como Chéjov y H.G. Wells; escritos políticos de Armando List Arzubide; fotografías de Tina Modotti y Edward Weston; ensayos sobre temas agrarios, la reforma educativa o la educación física; fotos de paisajes veracruzanos; notas sobre nueva literatura europea; información sobre asuntos prácticos, como primeros auxilios o apicultura; obras de arte de Diego Rivera, Rafael Sala, Miguel Covarrubias, José Clemente Orozco, Lola Cueto y otros artistas modernos; artículos sobre historia precolombina, y cualquier otra cosa que, como proclamaba su lema, se considerara "de actualidad e interés".

Siguiendo la caracterización de los movimientos de vanguardia de Poggioli, es de rigor continuar con la exposición de su dialéctica de los movimientos, que identifica cuatro momentos en los movimientos artísticos que, como ya vimos, Poggioli asocia a la vanguardia artística.

Los cuatro momentos de los que habla Poggioli son el activista, el antagonista, el nihilista y el agonista. No se refiere a ellos en el sentido cronológico del término, ni son padecidos en la misma sucesión por todos los movimientos de vanguardia. Son, por así decirlo, estados de ánimo o actitudes que la vanguardia adopta y que tienen que ver casi siempre con su relación con el resto de la sociedad.

El momento activista tiene que ver con el origen de los movimientos. Como apunté más arriba, Poggioli afirma que un movimiento se realiza para obtener un fin específico o para obtener el triunfo general del espíritu de vanguardia. Pero, con frecuencia, el movimiento se genera por el mero gusto del movimiento mismo, por el gusto de la aventura. Se trata de un movimiento que es un fin en sí mismo, lo que me parece compatible con lo que dice Poggioli sobre cómo en ocasiones el fin de un movimiento no es más que el éxito del movimiento mismo, lo que implica un movimiento que renuncia a su carácter utilitario, un movimiento que es más parecido al juego o al deporte.[63]

A diferencia del momento activista, cuya finalidad es nula, el momento antagonista de los movimientos de vanguardia implica el obrar contra alguien o algo. En este sentido, el

[63] *Ibidem.* pp. 41-43.

movimiento tiene un fin más allá de sí mismo, y con frecuencia se trata de un obrar contra la academia, la tradición o el público mismo.[64]

Ahora bien, tras los dos primeros momentos, que tienen un carácter lógico y que explican la dinámica misma del movimiento, Poggioli aclara que los dos últimos movimientos son más bien irracionales, se dan en el plano psicológico y sociológico, pero complementan a los dos primeros, determinando así la dialéctica de la que nos ocupamos.

El tercer momento, el nihilista, se define como un gusto por obrar tan grande, que no reconoce los límites a la acción, en una actitud que sólo puede ser definida como un antagonismo trascendental, que se aplica a todo.[65]

El cuarto momento es el extremo del absurdo, se le llama agonismo o momento agónico, y consiste en un obrar tan extremo y tan allende toda consideración, que llega incluso a implicar la propia destrucción y catástrofe, asumiéndola en pro del arte futuro.[66]

La dialéctica de los movimientos no es tanto una dialéctica ordenada en los términos clásicos del término, sino una especie de sistema de coordenadas de actitudes psicológicas de los movimientos del arte de vanguardia. Así tomados, estos momentos pueden ayudarnos a caracterizar a las vanguardias específicas según sus posturas y actitudes, más o menos conscientes, según se reflejen en manifiestos o meramente en la práctica estética. Pero esta dialéctica de los movimientos, aunque no es una contribución menor, carece todavía de la cohesión conceptual necesaria para definir lo que es el arte de vanguardia, y sirve meramente para caracterizarlo.

---

[64] *Ibidem.* pp. 43-53.
[65] *Ibidem.* pp. 71-74.
[66] *Ibidem.* pp. 75-78.

Aplicando esta dialéctica de los movimientos al Estridentismo, sin comprometernos todavía con una caracterización del mismo como un movimiento de vanguardia, podremos ver que participa más claramente del momento activista y del momento antagonista, fundidos casi en uno mismo pues, ya desde el *Actual Número 1,* de Maples Arce, en un mismo gesto textual se convoca a los artistas jóvenes de México "para que vengan a batirse a nuestro lado en las lucíferas filas de la "decouvert"", justo luego de una diatriba llena de sombrerazos contra sus rivales que "han ido a lamer platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez". Se ataca la ranciedad y podredumbre de los artistas corrompidos por el "oro prebendario" del gobierno o por "los aplausos de un público soez y concupiscente" y los "elogios de la crítica oficial", al tiempo que se hace un llamado para instaurar un movimiento de verdadera resistencia cultural.[67]

Los momentos nihilista y agonista están ausentes en el Estridentismo, que fue activo y antagónico hasta su muerte.

El antagonismo, por otro lado, lo puede ser contra el público o contra la tradición, que "no son, de hecho, más que formas complementarias de una misma actitud de oposición frente al orden histórico y frente al orden social"[68].

El Estridentismo mostró un marcado antagonismo contra el público y contra la tradición histórica y estética. Muestras de ambas actitudes antagónicas pueden hallarse en las citas del primer manifiesto que apunto más arriba, pero no exclusivamente allí; abundan, tanto en la poesía como en la prosa estridentista, los ejemplos de esto.

[67] Todas las citas provienen de *Actual Número 1. Comprimido estridentista de Maples Arce.* Comp. en Luis Mario Schneider. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México.* México. UNAM, 2007.
[68] *Ibid.* p. 44

Poggioli afirma que las dos formas de oposición, al público y a la tradición, actitudes ambas del artista moderno, llevan a este a ser un sin clase, un *outcast*. Esta nueva casta de artistas en franco antagonismo recibe el nombre de *milieu artiste* y la *bohême*.[69]

Más adelante se verá que el antagonismo es la actitud que surge directamente de lo que Poggioli llamará alienación.

> Son precisamente el espíritu de *bohême* y la psicología de *milieu artiste* los que determinan y provocan todas las manifestaciones exteriores del antagonismo vanguardista en su relación con el público.[70]

Poggioli, también, utilizará el término de alienación histórica para definir el mismo antagonismo vanguardista en su relación con la historia.

Hemos llegado bastante lejos en la caracterización del arte de vanguardia mediante la dialéctica de los movimientos pero, como quedó apuntado más arriba, Poggioli no establece una distinción tajante entre Romanticismo y vanguardia, sino meramente una diferencia de grado, en el sentido de que la vanguardia es militante y su antagonismo contra el público es más claro.

Poggioli afirma que las actitudes del Romanticismo perviven. La ilusión de la vanguardia, y del arte moderno en general, es haberle puesto fin al romanticismo, sólo porque acabaron con el idealismo y rompieron con el sentimentalismo y el idealismo. Para Poggioli, no sólo la vanguardia no está superada, como afirma Bontempelli, sino que la propia vanguardia no ha superado su herencia romántica.

---

[69] *Ibidem.* p. 47.
[70] *Ibidem.* p. 45

> En cuanto a la errónea creencia de que el arte moderno haya superado o liquidado completamente el Romanticismo, no es exclusiva de las nuevas vanguardias, o de las vanguardias propiamente dichas. Esa creencia fue compartida por los secuaces del movimiento de "el arte por el arte", y del Parnasse, por Decadentes y Simbolistas y, en fin, por Realistas y Naturalistas: por los místicos del arte y los místicos de la ciencia, seguros de haber trascendido el Romanticismo solamente por haber vencido el sentimentalismo psicológico o el idealismo estético.[71]

De esta cita de Poggioli se infiere que el arte de vanguardia y el arte moderno en general no suponen realmente una superación del Romanticismo sino meramente la ilusión de esa superación. Lo que se ha superado es solamente cierto sentimentalismo psicológico y cierto idealismo estético que, aunque son componentes románticos, no parecen, a la visión de Poggioli, ser sus elementos fundamentales ni esenciales, sino más bien accesorios.

La vanguardia, continúa, en realidad está en contra del Romanticismo convertido en convencionalismo, el Romanticismo desgastado que ha permeado al público popular y es parte de la cultura de masas, es decir, el Romanticismo que se ha vuelto *kitsch* o lugar común, *v. gr.* los mencionados sentimentalismo e idealismo.

Ahora bien, para Poggioli, arte de vanguardia y Romanticismo tienen en común otras características que hay que señalar, porque parecen, esas sí, constituir el cimiento del estado de ánimo romántico que, según Poggioli, ni arte moderno ni vanguardia han podido derrumbar. Esas características en común son: 1) el enemigo a vencer que tienen y 2) su culto a la novedad.

[71] *Ibidem.* p. 60

En cuanto a la primera característica, tanto el Romanticismo como el arte de vanguardia tuvieron como "enemigo" al público académico de su tiempo, en otras palabras, la élite intelectual del régimen. Ambos tuvieron, por tanto, que contar con un sector autorizado y progresista del público.

En cuanto a la segunda característica, tanto el Romanticismo como el arte de vanguardia ejercen un culto a la novedad. Poggioli afirma que:

> El culto de la novedad e inclusive de la extravagancia sobre el que se basa la impopularidad sustancial y no accidental del arte de vanguardia, es fenómeno, mucho más que típicamente vanguardístico, exquisitamente romántico […].
>
> Desde este punto de vista, Romanticismo y vanguardia, más que en estado de oposición recíproca, van tomados como estados unánimes, porque reaccionan de modo paralelo ante la tradición humanista y clásica.[72]

Arte romántico y arte de vanguardia son ambos hijos de la cultura democrática. Pero no por ello dejan de ser culturas hechas por aristocracias en sentido propio, es decir, aristocracias o élites intelectuales.

La siguiente cita es muy reveladora, no sólo de las etapas de la historia del arte en la teoría de Poggioli, sino de sus diferencias.

> En el terreno tanto estético como sociológico, arte clásico, arte romántico y arte de vanguardia, en cuanto arte exactamente, no son más que culturas de minoría: pero mientras el primero se contenta con distinguirse él mismo y su propio público de la bárbara mayoría, inculta y analfabeta, el arte romántico y el arte de vanguardia no pueden menos de mostrar

[72] *Ibidem.* p. 62

> un cierto interés, positivo o negativo, por la masa que hoy en día es sólo relativamente iletrada. Pero al contrario del arte clásico, que floreció en un clima aristocrático, el arte romántico y el arte de vanguardia son aristocracias que subsisten y sobrevivirán en un régimen de democracia o, por lo menos, de demagogia: esto basta para probar que las diferencias sociológicas que distinguen arte romántico y arte de vanguardia del arte clásico son solamente diferencias de grado.[73]

Es decir, sociológicamente hablando, lo que diferencia al arte romántico y al arte de vanguardia del arte clásico es el grado en que se involucra con el público-masa, por el público no aristocrático que puede ser definido como el pueblo: en grado nulo en el caso del arte clásico; positivamente en el caso del arte romántico, que confundía la categoría de pueblo con la de público; negativamente o de manera antagonista, como en el caso del arte de vanguardia, que se tiene que enfrentar con un público educado por el arte de masas y reacciona ante él.

Pero Poggioli está consciente de que sus diferencias no son categóricas. De hecho, afirma:

> Incluso no siendo sustanciales, tales diferencias tienen suficiente relieve para negar el derecho a definir el Romanticismo, en forma categórica o en sentido literal o absoluto, como el primer movimiento de vanguardia. Pero se puede asegurar legítimamente que, mientras que la tradición clásica es aquella en la que no existe ninguna vitalidad vanguardística, el Romanticismo es, en un cierto sentido y hasta un cierto punto, vanguardismo en potencia.[74]

[73] *Ibidem.* p. 63.
[74] *Ibidem.* p. 64

Esta "vitalidad" asociada con la vanguardia, debe leerse en el sentido del culto por lo nuevo, que Poggioli más tarde caracterizará más concretamente con el nombre de antipasatismo o antitradición. De hecho, yo diría que con la fórmula del antipasatismo y la antitradición, de alguna manera se incluyen las dos semejanzas apuntadas arriba entre arte romántico y arte de vanguardia, a saber su rivalidad con el público perteneciente al régimen prestablecido y su culto por lo nuevo. El término, además, está en concordancia con el ya señalado antagonismo contra la tradición y el de alienación histórica.

Por lo demás, la dialéctica de los movimientos es completada, luego de un periplo, con la adición del momento futurista, y la explicación del estado de ánimo decadente.

El futurismo es el nombre de dos movimientos de vanguardia, uno italiano y otro ruso, pero para Poggioli se trata de un estado de una característica o momento común a todas las vanguardias, y que puede entenderse como un derivado del agonismo.

Afirma Poggioli que

> no se comete ninguna arbitrariedad al generalizar la fórmula, considerando además que ya Ortegga y Gasset y Arnold Toynbee la han usado ya como término histórico y filosófico genérico, para designar tendencias psicológicas eternas, que pertenecen a todos los tiempos y a todas las fases de la cultura.[75]

Aunque afirma que, precisamente porque pertenece a todas las vanguardias, las mejores definiciones del futurismo no provienen de los movimientos que llevan ese nombre sino de los testimonios externos al movimiento.

[75] *Ibidem.* p. 78.

> Uno de estos testimonios es, repetimos, el de Massimo Bontempelli que, terminando con las siguientes palabras […] nos proporciona, tal vez sin saberlo ni quererlo, la definición que vamos buscando: "en resumen, a las vanguardias correspondería la función de crear la condición de primitivismo o más bien de primordialidad, de la cual puede llegar a nacer el creador que se encuentre al principio de la nueva serie" […].
>
> La tendencia en cuestión se puede, pues, resumir diciendo que los iniciadores y secuaces de un movimiento de vanguardia tienen conciencia de que son los precursores de un arte futuro.[76]

Con respecto al Estridentismo, en este punto hay que hilar fino: aunque se ha acusado al Estridentismo de parecerse al futurismo italiano y ruso, este punto es irrelevante, pues Poggioli entiende por futurismo un estado de ánimo común a todo vanguardismo. Entendido el futurismo en esos términos, hay que tomar con un grano de sal la siguiente afirmación de Maples Arce:

> Nada de retrospección. Nada de futurismo, todo el mundo allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente […]. Hagamos actualismo.[77]

Este rechazo explícito del concepto parece referirse a las vanguardias que llevan el nombre de futurismo y sus particulares concepciones estéticas, y va aunado a una invitación al actualismo, que Maples Arce concebía como una síntesis de as vanguardias, y del cual ya he ofrecido una explicación en el primer capítulo.

[76] *Ibidem.* p. 79.
[77] Manuel Maples Arce, *Actual Número 1. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce.* Comp. en Luis Mario Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México.* México: UNAM, 2007.

Por otro lado, podríamos aducir algunas citas estridentistas como prueba de que el Estridentismo no era ajeno al sentimiento que Poggioli describe, como por ejemplo: "Hacer arte con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y así mismo, destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas"; "un arte nuevo, afirma Reverdy, requiere una sintaxis nueva"; "Como Zaratustra, nos hemos librado de la pesadez, nos hemos sacudido los prejuicios. Nuestra risa es una gran risa. Y aquí estamos escribiendo las nuevas tablas", que es de Lasso de la Vega pero que Maples Arce suscribe.[78] Todas estas citas parecen apuntar a que el Estridentismo se concebía a sí mismo como un destructor de lo viejo y lo obsoleto y, a la vez, como un fundador de una nueva verdad estética, por mucho que ella estuviera fundada en el concepto del actualismo y que, nominalmente, parezca haber una contradicción.

El decadentismo es un movimiento de la literatura moderna al que Poggioli niega el estatus de vanguardista. Más bien, es un movimiento que está embebido en la consciencia retrospectiva de sus propios precursores.[79]

El Estridentismo no parece presentar síntomas de decadentismo; además, la relación entre el decadentismo y la vanguardia no es de correspondencia, sino de negación recíproca.[80]

[78] Cfr. Manuel Maples Arce, *Actual Número 1, passim.*
[79] Renato Poggioli, *op. cit.* pp. 84-89.
[80] *Ibidem.* p. 88

Dice Poggioli que la crítica tiene razón al afirmar que la decadencia determina a la vanguardia, pero la vanguardia tiene razón al afirmar que es su misión trascender esa determinación.[81]

Poggioli piensa que esta relación es similar a la que tiene la vanguardia con la burguesía, en el sentido en que el crítico de la vanguardia la acusa de estar determinada por la burguesía, y tiene razón, pero la vanguardia tiene razón al pretender trascender la burguesía.

> No hay duda de que vanguardia y burguesía se sienten recíprocamente hostiles […]. La burguesía desprecia y condena a la vanguardia y la relega al margen de su mundo espiritual: pero al hacerlo quiere decir que hasta cierto punto la admite. De hecho, esa clase o sociedad, mientras que de una parte sanciona la regla suprema del conformismo, o la "tiranía de la opinión", tiende por otra a aceptar un noble compromiso, que puede llamarse la tolerancia de la excepción […].[82]
>
> El artista de vanguardia ve más las desventajas que las ventajas de su situación, y no se da cuenta de que la sociedad burguesa es la única que le permite existir, aunque no le haga fácil la vida. En otros términos: si no es el artista *de* la burguesía es, ciertamente, uno de los tipos de artista posibles *en* ella.[83]

Establecida la relación entre uno y otro término, más concretamente que el arte de vanguardia no puede existir en una sociedad que no sea democrática, capitalista, liberal y

[81] *Ibidem.*
[82] *Ibid.* p. 87.
[83] *Ibid.* p. 88.

burguesa, [84]. Una sociedad tal, aunque aspira y tiende al conformismo, no puede imponerlo absolutamente y termina por aceptar el arte de excepción.

Aquí Poggioli ha señalado lo que terminará por ser el nudo del problema, la relación entre vanguardia y burguesía, aunque aún es necesario adentrarse más en su teoría para desentrañar esta clave fundamental.

Y es que la vanguardia no puede ser entendida, bajo la descripción de Poggioli, sino como una cultura de negación de la sociedad y cultura oficiales.[85] Dicha cultura oficial asume la forma de la cultura de masas, en la que el artista de vanguardia ve una vulgarización de la cultura o una pseudocultura, y a la cual se le opone con su propia praxis estética y política.

Esto genera en el artista un sentimiento de rechazo, abandono y exclusión, una condición sociopsicológica que Poggioli llama *alienación*, tomando prestado el concepto marxista.

Poggioli define la alienación primero en términos psicológicos como:

> El sentimiento de futilidad y de soledad que la persona llega a experimentar cuando se reconoce ya completamente extraña a una sociedad que ha perdido el sentido de la condición humana y de la propia misión histórica.[86]

Pero tanto la alienación social y psicológica como la aparición misma del arte de vanguardia como fenómeno tienen su origen en la alienación económica y cultural.

[84] *Ibidem.* p. 117
[85] *Ibidem.* p. 119
[86] *Ibidem.* p. 121

Por alienación económica y cultural se refiere Poggioli a los cambios relativamente recientes sufridos en las condiciones económicas del artista y escritor. Por una parte, las relaciones de mecenazgo o patrocinio del artista se han cercenado. El artista es incorporado al libre mercado, donde puede vender sus obras. Esto lo priva de la seguridad que tenía antaño de ver sus necesidades satisfechas independientemente de su éxito mercantil. Su nuevo rol como productor o como obrero lo pone en una posición precaria con respecto a su posición económica anterior.[87]

Poggioli afirma que, a pesar de la situación del artista en la sociedad burguesa, gracias al mercado, por primera vez el artista puede amasar grandes fortunas, pues el público se divide en varios estratos, para los cuales hay salida comercial. Sin embargo, afirma Poggioli, el artista no hará arte para las masas, porque desprecia el éxito (!). Pero no es tanto porque se precie de exigir una audiencia aristocrática y más culta, sino porque anhela nostálgicamente los tiempos en que los escritores como Balzac se hacían de un público y de una autoridad que iba más allá del poder económico. Ante la imposibilidad de tales tiempos, el artista de vanguardia, afirma Poggioli, siente nostalgia y desilusión de su época, lo que lo lleva a sufrir alienación histórica. [88]

Además, el arte de vanguardia asume cualidades estilísticas y estéticas como una reacción al gusto burgués. Pero dicha reacción no se limita al contenido, sino que abarca también la forma. "El arte moderno se opone a la teoría y a la praxis estilística que domina

[87] *Ibidem.* pp. 124-131.
[88] *Ibidem.* p. 129

en la sociedad y en la vida cívica a que pertenece: su función principal es la de reaccionar contra el gusto burgués".[89]

Añade Poggioli que dice "gusto" y no "estilo" porque, en la sociedad burguesa, no hay un estilo único, sino una pluralidad de estilos. A diferencia de otras épocas, no hay un estilo burgués, sino un gusto burgués por una pluralidad de estilos. Esta particularidad de la sociedad burguesa es nombrada por Poggioli *pluralismo estilístico.*[90]

Según Poggioli, la vanguardia vendría a oponerse al pluralismo estilístico de la burguesía. Como ejemplo, cita la pintura moderna,

> que se ha aventurado en el campo de la deformación y la abstracción, con el propósito de evadirse de aquel "museo imaginario" o "sin paredes" en el que se encuentra recluida desde la invención, el perfeccionamiento y la difusión fotográfica, que ha hecho accesible y familiar, incluso al artista más sedentario y al público más provinciano, la creación artística, desde la más arcaica y exótica de todas las escuelas y de todos los estilos, de todos los tiempos y de todos los países. El arte de excepción, en este caso la pintura, habría pues, surgido como un acto de protesta contra el universalismo y el cosmopolitismo del gusto contemporáneo que, por lo demás, son las consecuencias externas más positivas de un fenómeno ambiguo y complejo tal como el pluralismo estético de nuestra cultura.[91]

Para Poggioli, dicho pluralismo ha sido meramente propiciado por la sociedad burguesa, pero tiene su génesis en una serie de conflictos que involucran al arte de vanguardia.

---

[89] *Ibidem.* p. 132
[90] *Idem.*
[91] *Ibidem.* p. 133.

No queda claro cómo es posible que el arte de vanguardia esté a la vez como génesis y como consecuencia del pluralismo estilístico. Recordemos que el propio Poggioli afirma que el arte de vanguardia se yergue contra el pluralismo estilístico de la sociedad burguesa. No obstante, el arte de vanguardia está también como su causa.

Esto se debe a que Poggioli nunca establece una distinción tajante y clara entre el arte moderno y el arte de vanguardia, y apenas si la establece, de grado, entre arte de vanguardia y arte romántico. Esto impide a Poggioli hilar fino en su teoría, y su división de la historia del arte en etapas tan amplias tampoco le ayuda. En todo caso, hay que seguir a Poggioli en esto, porque está tratando de hacer una reconstrucción histórica de la aparición y desarrollo de un fenómeno, a saber el pluralismo estilístico, que a sus ojos caracteriza a la sociedad burguesa, contra la cual combate el arte de vanguardia, y por oposición a la cual es que se define como tal arte de vanguardia.

Así pues, el pluralismo estilístico imperante en la sociedad burguesa tiene su origen, primero, en el conflicto entre arte de vanguardia y cultura popular (en el sentido tradicional, etnográfico del término, no en el sentido de cultura *pop*). El conflicto en cuestión consiste en una fractura entre el arte de vanguardia y la cultura popular, fractura de la cual, según Poggioli, sólo puede darse cuenta luego del fracaso del romántico.[92]

Es decir, puesto que el popularismo romántico fracasó, Poggioli asume una ruptura entre la cultura de vanguardia y la cultura popular. Aunque Poggioli niega, más arriba, el estatus de primer movimiento de vanguardia al Romanticismo, aquí es ambiguo al respecto y parece identificar el arte de vanguardia con el Romanticismo, y su corriente popularista

[92] *Vid. Ibidem.*

como un intento de síntesis entre uno y otro términos del conflicto. Si bien ha dicho que durante el romanticismo hay cierta *vitalidad vanguardística*, esta quedó definida como un culto a la novedad, o bien como antipasatismo o antitradición. Además, no queda claro por qué el romanticismo popularista fracasó, ni cuales fueron la causas por las que el arte de vanguardia no obró nunca una síntesis exitosa o, siquiera, volvió a intentarla.

El segundo conflicto que da forma al pluralismo estilístico de la sociedad burguesa es el conflicto entre arte de vanguardia y arte de masas o, ahora sí, arte popular (en el sentido *pop).* Esta es, a juicio de Poggioli, la forma de cultura más auténtica que florece en las sociedades capitalistas, industriales y burguesas. Allí, el concepto de pueblo se identifica con el de los trabajadores manuales y sirve para distinguirlos de la pequeña burguesía. "Por una fatal paradoja, parece que, en la sociedad donde el proletariado ha llegado al aburguesamiento, se produce también inmediatamente una proletarización de la cultura".[93] Esto quiere decir que se hace del artista un productor. "La única forma auténtica de arte o cultura proletaria es, pues, la que viene fabricada, o más bien, prefabricada al nivel más bajo de la misma burguesía".[94] Este arte proletario se identifica con la novela *thriller,* el *cowboy romance*, la *love story,* el *jazz,* el cine vulgar, la prensa amarilla.

> Es, en sustancia, a esta cultura de masas y de arte proletario, que son los únicos tipos de cultura y de arte popular posibles en una sociedad como la nuestra, a lo que el arte de vanguardia se opone.[95]

[93] *Ibidem.* p. 135.
[94] *Idem.*
[95] *Idem.*

Esto es congruente con la lucha de la vanguardia contra el gusto de la burguesía, que se resume en la fórmula del pluralismo estético.

> La trágica y original posición del arte de vanguardia consiste, en fin, en la necesidad que le constriñe a combatir en dos frentes: esto es, luchar contra dos tipos de producción artística o pseudoartística que se encuentran en situación de negación y oposición recíprocas y que (…) se pueden designar con los términos paradójicamente contrarios de *classics* y de *commercials.*[96]

Poggioli no ve contradicción ni contraste entre la actitud de hostilidad, por parte de la vanguardia, tanto hacia el gusto burgués como hacia el gusto proletario, pues para él ambos términos dependen del mismo criterio unificador: el culto del *cliché*.

Este concepto merece algunas palabras de mi parte, pues goza, en la teoría de Poggioli, de cierto prestigio dialéctico. Como veremos después, este concepto tendrá su correlato en otros autores, si bien formulado de una manera distinta. Para Poggioli, el cliché, lo manido, lo *kitsch*, el *poncif*, es un término de una dialéctica, cuyo otro extremo sería el del genio individual.[97]

El genio individual se revela contra el lugar común, contra el convencionalismo, y da pie a la novedad. Pero la novedad, a su vez, corre el riesgo de volverse, con el tiempo y la difusión, lugar común.

[96] *Ibidem.* p. 135
[97] *Vid.* pp. 91-96.

Esta dialéctica del lugar común es la misma que sigue la moda, por ejemplo, y en ella Poggioli ve una profunda paradoja, constitutiva de la función del artista moderno, pues, siguiendo una afirmación de Baudelaire, es tarea del genio crear el *poncif*.[98]

Pero, dejando atrás esta breve digresión, debo mencionar que la teoría de Poggioli tiene como foco la relación de negación, oposición o antagonismo entre el arte de vanguardia y la sociedad burguesa.

Llega a agregar que este estado de continuo combate contra la cultura de masas, por un lado, y contra el gusto burgués por los clásicos, por el otro, lleva al artista de vanguardia a sostener un "continuo estado de protesta social; pero esto, sin embargo, no significa que haya de convertirse en un auténtico revolucionario en sentido político".[99]

Este carácter de protesta del arte de vanguardia lo destina

> a oscilar perpetuamente entre los polos opuestos de la alienación psicológica y sociológica, económica e histórica, estética y estilística. Y no hay duda de que todas las formas de alienación acaban resumiéndose en otra forma, que es la de la alienación ética.[100]

Me parece que no soy injusto si, luego de este largo recuento de la teoría de Poggioli, declaro haber, por fin, llegado al núcleo de la cuestión sobre el arte de vanguardia. El arte de vanguardia se define por esta multiplicidad de alienaciones que Poggioli caracteriza, todas ellas relacionadas y subsumibles a un concepto general de Alienación con mayúscula.

Podemos declarar con justeza que el arte de vanguardia es, para Poggioli, *aquel arte o cultura que, aunque sólo puede florecer, y aun existir, en la sociedad burguesa, es un*

---

[98] *Idem.*
[99] *Ibidem.* p. 138
[100] *Ibidem.* p. 139

producto artístico que niega, o se asume en oposición a, el gusto burgués y la cultura de masas. Esta tensión es, además, producto de uno o varios tipos de alienación, que sufre el artista, como individuo y como grupo social, con respecto a la sociedad burguesa y ciertos aspectos que comporta (históricos, económicos, sociales, y aun psicológicos, estilísticos, estéticos). La alienación es a su vez producto de la hegemonía de la política económica burguesa que, cercenando las relaciones históricas de mecenazgo y patrocinio del artista, lo equipara a un productor (lo proletariza), y lo inserta en el mercado. De las diversas tensiones derivadas del cambio de estatus socioeconómico del artista surgen las diversas alienaciones.

Esto no quiere decir, por supuesto, que Poggioli no tenga mucho más que aportar a la discusión sobre las vanguardias, sus procedimientos, sus limitaciones y la crítica que le es pertinente. Para mis propósitos, no obstante, ha quedado bien delimitada la postura central de Poggioli.

Quisiera cerrar este capítulo subrayando la clave que, a partir de Poggioli, he de rastrear a lo largo de mi estudio general sobre el concepto del arte de vanguardia, a saber, la relación de oposición entre vanguardia y burguesía.

Poggioli señala que el arte de vanguardia tiene su origen, en última instancia, en la alienación producto de la separación del artista de sus lazos de vinculación con mecenas y patrocinios, que ocurre durante la consolidación de la hegemonía de la sociedad burguesa. Si bien Poggioli pone el acento en la hostilidad de la vanguardia hacia el gusto burgués, entendido en términos del *poncif* y su dialéctica, tan parecida a la de la moda, lo cierto es que ese enfoque no termina por explicar satisfactoriamente la cuestión sobre por qué surge

el arte de vanguardia. La respuesta parece estar relacionada con la burguesía, pero no necesariamente con su gusto sino, más concretamente, con su idea de arte.

Tampoco nos sirve la teoría de Poggioli para responder a la pregunta sobre si el Estridentismo es un arte de vanguardia, porque las distinciones de grado que establece son difusas y no sirven para definir concretamente lo que es un movimiento de vanguardia.

Ni el enemigo a vencer que tienen el arte Romántico y el de vanguardia ni su culto a la novedad son los mismos. El gusto de las masas y el gusto del público académico no es lo único contra lo que se rebela el arte de vanguardia, sino contra una cierta concepción de la obra y la función del arte. El culto a la novedad de ambos ha de ser matizado, habida cuenta de que el propio Poggioli acepta que la vanguardia no creó un estilo propio. Pareciera que, entonces, la novedad tiene una dimensión que Poggioli pasa por alto. No obstante, Poggioli pone el dedo en la llaga al caracterizar la alienación psicológica como motivante, y al señalar el ascenso de la burguesía al poder político como precipitador de dicha alienación.

En el tercer capítulo examinaré la oposición del arte de vanguardia a la estética burguesa vista desde la teoría de Peter Bürger.

Capítulo 3

La teoría de la vanguardia de Peter Bürger

El estudioso alemán de literatura Peter Bürger (1936-2017) es una de las voces más autorizadas de la polémica sobre el arte de vanguardia. Publicado en 1974, doce años después de la obra de Poggioli, y portando casi el mismo título, *Theory of the Avant-Garde* es una respuesta a la teoría del italiano que, como veremos punto por punto, es bastante más precisa en cuanto a su historicidad y desarrolla de una manera más concreta su genealogía del arte, postulando entre una y otra etapa la existencia de cambios sociales e históricos cualitativos, y no meramente diferencias de grado.

La visión de Bürger es materialista histórica. Aunque también define el arte en su relación con la sociedad, el enfoque historicista de Bürger le permite caracterizar de manera satisfactoria al arte de vanguardia y distinguirlo de las otras etapas del arte moderno; a diferencia de la teoría de Poggioli que, debido a sus criterios metodológicos difusos y misceláneos, es incapaz de aprehender con tal minucia el concepto mismo del arte de vanguardia y tanto más sus diferencias, en sentido absoluto, con respecto al arte romántico.

Desde el principio es muy claro que Bürger busca construir una teoría del arte significativa, siguiendo el modelo de Schiller, Hegel, Lukács, teoría que sólo puede lograrse si se cumplen dos condiciones: en primer lugar, una teoría tal debe establecer una relación entre la reconstrucción histórica de un desarrollo social, por un lado, y un desarrollo en el

campo del arte o la literatura, por el otro. En segundo lugar, este tipo de teorías propone un conjunto de conceptos para aprehender el campo en su contradictoriedad interna. [101]

Bürger postula, así, que "el arte de vanguardia representa el punto lógico de desarrollo del arte en la sociedad burguesa a partir del cual ese arte puede aprehenderse".[102] Esto no implica una valoración positiva ni negativa del objeto de estudio. Esta tesis es análoga a la de Marx y Hegel, según la cual la sociedad burguesa es el punto desde el cual se puede establecer un conocimiento sistemático de la sociedad. Ambas implican un reconocimiento de la relación que hay entre el desarrollo histórico de la sociedad y el desarrollo de las categorías de un campo de estudio, lo que a su vez significa que "la posibilidad de cognición de un campo depende de su desarrollo".[103]

En palabras de Bürger:

> Una mirada a las "obras" de la vanguardia que no sea ya ni positiva ni negativa puede percibir algo en ellas que los marxistas hegelianos (Lukács y Adorno) no podían, que es la ruptura entre el arte de vanguardia con lo que es llamado arte en la sociedad burguesa. La categoría de *arte como institución* no fue inventada por los movimientos del arte de vanguardia. Pero sólo fue reconocible luego de que los movimientos de vanguardia hubieran criticado el estatus autónomo del arte en la sociedad burguesa desarrollada".[104]

Queda así, pues, delimitado el rol que cumplirá la teoría de Bürger en el desarrollo de la discusión sobre el arte de vanguardia: se trata de una teoría que se posiciona con

[101] Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2016. p. L.
[102] *Ibidem.* p. li
[103] *Ibidem.* p. lii
[104] *Ibidem.* p. lii

respecto a sus antecedentes a una prudente distancia histórica. El reconocimiento del desarrollo del arte de vanguardia como fenómeno consumado (concluido tras las vanguardias históricas y la segunda ola vanguardista), el hecho de que Bürger puede ver ese desarrollo retrospectivamente le permite proponer un cambio en el foco de la cuestión y ya no discutir si el arte de vanguardia es decadente o el punto más acabado de desarrollo, sino considerar el arte de vanguardia como un ataque contra el arte como institución.

La teoría de Bürger se define a sí misma como crítica. Esto quiere decir que se pregunta por su lugar en la sociedad y, en esa medida, lo refleja en sus categorías. Bürger señala desde el inicio que una teoría crítica lo es en la medida en que está en relación con el significado social de su actividad y lo refleja. La ciencia crítica es de tal manera porque, Bürger no tiene empacho en decirlo, no es una ciencia desinteresada, sino guiada por el interés "en un mundo con condiciones razonables, sin explotación y sin represión innecesaria".[105] Se trata de un interés, pues, que "informa y guía la cognición".[106] Por esta razón, la ciencia crítica debe elegir con cuidado sus categorías.

> La ciencia literaria crítica no consiste en inventar nuevas categorías para oponerlas a las "falsas" de la ciencia tradicional. Más bien, analiza las categorías de la ciencia tradicional para descubrir qué cuestiones [*questions*] permiten preguntar, y qué cuestiones quedan excluidas a nivel teórico (precisamente como consecuencia de la elección de categorías).[107]

El método mediante el cual la ciencia crítica analiza las categorías de la ciencia tradicional para preguntarse por su horizonte de investigación es la denominada crítica

[105] *Ibidem.* p. 3.
[106] *Ibidem.* p. 4
[107] *Idem.*

dialéctica (*dialectical criticism*), una herencia que se remonta en última instancia a Hegel y Marx, y que pasa por Lukács y Adorno.[108] La crítica dialéctica entra en su objeto y demuestra su falsedad internamente, según las premisas estudiadas, y no simplemente opone, de manera polémica, sus propias premisas, para luego inferir de ellas la falsedad de la primera teoría, el objeto.[109]

Es decir, la ciencia crítica tiene especial interés no sólo en reflejar su lugar en la sociedad, sino también en preguntarse activamente por las relaciones que median entre su objeto y el resto de la sociedad, teniendo en la mira "un mundo con condiciones razonables, sin explotación y represión innecesarias". Bürger es congruente con el ideal marxista, y en ese tenor va también su aproximación metodológica, la crítica dialéctica. Ambas miras, el interés en una sociedad más igualitaria y el interés en una crítica dialéctica, configuran la ciencia crítica que busca Bürger instaurar en el campo de los estudios literarios.

> En el estudio de la literatura la siguiente pregunta es importante: ¿Son sus categorías tales que permitan la investigación del nexo entre las condiciones sociales y las objetivaciones literarias?[110]

Para aplicar la crítica dialéctica al estudio de la literatura, comienza por pensar cómo el formalismo ruso, por la mera formulación de sus categorías, *i.e*., la concepción de la producción literaria como un conjunto de problemas narrativos a resolver, es incapaz de dar cuenta de cómo es recibida la obra de arte. Una crítica dialéctica del formalismo tendría que tener en cuenta aquello que el formalismo ignora u omite, o sea, el fenómeno mismo

[108] *Ibidem.* p. LIV.
[109] *Idem.*
[110] *Ibidem.* p. 4.

de la recepción. La hermenéutica es justamente la ciencia que estudia la recepción o interpretación de los textos. [111]

La ciencia crítica que plantea Bürger debe comenzar una hermenéutica crítica, que enfoque el carácter social de su objeto. La hermenéutica nos enseña que no hay tal cosa como la inmediatez de una obra de arte. No es autoevidente que un texto sea, por ejemplo, un poema, así como tampoco puede uno aproximarse al texto para interpretarlo de manera espontánea y natural. Siempre que uno se aproxima a un texto, una serie de tradiciones interiorizadas nos dan la pauta tanto para reconocer al texto como poema como para interpretarlo. Es decir, esas pautas son dadas por la tradición.[112]

El problema, a decir de Bürger, que a su vez se basa en Habermas, surge cuando la hermenéutica (de Gadamer) postula que la comprensión del texto ocurre gracias a un posicionamiento en, y ultimadamente una sumisión a, la tradición. Habermas piensa que la hermenéutica concibe necesariamente a la tradición como un poder absoluto "porque los sistemas de labor y dominio no entran en su campo de visión".[113]

Ya que la hermenéutica tradicional postula irreflexivamente la sumisión a la tradición, comporta una ideología inherente. Bürger considera que una hermenéutica crítica debe convertirse en una crítica de la ideología (*ideology critique*).[114]

¿En qué sentido comporta la hermenéutica clásica un componente ideológico intrínseco? En el sentido en que lo expone Marx en la *Crítica a la filosofía del derecho de*

[111] *Idem.*
[112] *Ibidem.* p. 5.
[113] *Idem.*
[114] *Ibidem.* p. 6.

Hegel, en donde, hablando de la religión "denuncia como falsa conciencia un constructo intelectual al que sin embargo no le niega verdad".[115]

Este modelo servirá a Bürger para definir en qué sentido entenderá el concepto de ideología. Pues bien, la religión es una *falsa conciencia*: promete un reino de felicidad ultraterreno y, al hacerlo, logra dos cosas: por un lado, brinda consuelo y alivio; por el otro, porque brinda ese consuelo, obstaculiza el cambio social necesario para lograr la verdadera felicidad. Pero también tiene un elemento de verdad, pues, como constructo intelectual, responde a las condiciones materiales, a la efectiva malicia del mundo.[116]

De manera análoga al caso concreto de la religión, la ideología es un constructo intelectual que permanece en una relación de contradicción con la realidad social. El carácter específico de dicha contradicción no puede ser establecido a priori sino caso por caso. Pero, en cuanto a la ciencia crítica respecta, debe esforzarse por denunciar la ideología como tal y separar el elemento de verdad del elemento de falsa conciencia.

Bürger, en busca de un modelo de crítica de la ideología, se refiere a Lukács y Adorno, quienes practican una crítica de la ideología de los objetos literarios. El análisis ideológico crítico de Lukács y Adorno, que se basa en la comparación del objeto ideológico con la reconstrucción histórica, permite exponer los elementos de la obra, tanto los elementos de verdad como los elementos de la falsa conciencia.[117]

[115] *Ibidem.* p. 6.
[116] *Ibidem.* pp. 7-10.
[117] *Ibidem.* p. 9.

El problema es que la crítica de la sociedad queda en suspenso para Adorno y Lukács, lo mismo que la pregunta sobre la función social del objeto ideológico, debido a que ambos autores pensaban desde la estética, que entendían implícitamente como autónoma.

> La estética de la autonomía […] contiene una definición de la función del arte: es concebido como un reino social que está separado de la racionalidad medio-fin (*means-end rationality*) de la existencia burguesa diaria.[118]

La estética de la autonomía entiende, pues, la función del arte como una falta de propósito, ya que justamente eso se desprende del concepto de obra de arte como ajena a la lógica de medios y fines. Si el arte es inherentemente carente de propósito, entonces la cuestión sobre su función queda fuera de discusión. Y, por ello, ni Adorno ni Lukács pueden dar cuenta de este problema, y la crítica de la ideología que ellos practican no le sirve de modelo a Bürger, quien está interesado en construir una ciencia literaria crítica.

Esto llevará de nuevo a Bürger a buscar una aplicación posible del modelo de crítica dialéctica que a la vez pueda servir para plantear el problema de la función social del arte y, así, construir una teoría crítica del arte (o una teoría crítica de la literatura).

Encuentra en el ensayo *El carácter afirmativo de la cultura*, de Marcuse, esa aplicación, y descubre en él también el modelo de la crítica de la ideología que Marx practica cuando habla de la religión.

> Así como Marx muestra que la religión "estabiliza" fuerzas sociales indeseables […], Marcuse demuestra que la sociedad burguesa exilia los valores humanos al reino de la imaginación,

[118] *Ibidem.* p. 10.

> impidiendo con ello su realización potencial. Así como Marx percibe un elemento crítico en la religión, así Marcuse mira las demandas humanas del arte de la sociedad burguesa como una protesta contra una sociedad que no ha estado a la altura de ellas.[119]

Esta característica es designada por Marcuse con el término de afirmativa.

> El término *afirmativa*, por tanto, caracteriza la función contradictoria de una cultura que retiene "imagen de lo que podría ser" pero que es simultáneamente "justificación de la forma establecida de existencia".[120]

La cultura de la burguesía se caracteriza, pues, por separar los valores humanos del reino del resto de la sociedad o más concretamente, de la praxis de la vida, al tiempo que justifica la existencia de esa praxis.

A Bürger le interesa esta definición de Marcuse de la función de la cultura porque permite entender el arte como una esfera independiente, una especie de repositorio y refugio de los valores humanos que la sociedad burguesa destierra necesariamente de su organización económica, política y social, valores que han sido relegados a esa esfera por obra de la cultura afirmativa de la sociedad burguesa.

> La definición de Marcuse de la función de la cultura en la sociedad burguesa no se relaciona con las obras de arte individuales, sino con su estatus como objetos separados de la lucha por la existencia diaria. El modelo provee el importante descubrimiento [insight] teórico de

[119] *Ibidem.* p.11.
[120] *Ibidem.* p. 12.

> que las obras de arte no son recibidas como entidades singulares, sino dentro de marcos institucionales y condiciones que en buena medida determinan la función de las obras.[121]

Es a dichos marcos institucionales y a tales condiciones determinantes de la función de las obras a lo que Bürger dará el nombre de *institución del arte.*[122]

> Además del descubrimiento de que la función de objetivaciones culturales está institucionalmente determinada, el ensayo de Marcuse dice algo sobre la función de las obras de arte en la sociedad burguesa. Se debe, primero, distinguir entre el nivel del receptor y la totalidad social. El arte permite, al menos, una imaginada satisfacción de necesidades individuales que son reprimidas en la praxis diaria. A través del disfrute del arte, el atrofiado individuo burgués puede experimentar el sí mismo [*self*] como personalidad. Pero, ya que el arte está separado de la vida diaria, esta experiencia queda sin efecto tangible, *i.e.*, no puede ser integrada en esa vida. La carencia de efectos tangibles no es lo mismo que falta de función […], pero caracteriza una función específica del arte en la sociedad burguesa: la neutralización de la crítica. Esta neutralización de los impulsos para cambiar la sociedad está estrechamente relacionada con el rol que el arte juega en el desarrollo de la subjetividad burguesa.[123]

Esta cita es bastante compleja, por lo que obliga a un comentario. Del ensayo de Marcuse se desprenden dos conclusiones importantes:

En primer lugar, que la función de los productos culturales está determinada institucionalmente, es decir, que depende de una o varias instituciones sociales. El arte,

---

[121] *Idem.*
[122] *Idem.*
[123] *Ibidem.* pp. 12-13.

como categoría general de las objetivaciones culturales, tiene siempre una función institucionalmente determinada.

En segundo lugar, del ensayo de Marcuse se colige también que la función particular de las obras de arte de la sociedad burguesa no es tanto la carencia de función como lo es la neutralización de la crítica a la sociedad. Una obra de arte en la sociedad burguesa, pues, está siempre enmarcada institucionalmente (en la institución del arte autónomo), determinando así la recepción de las obras de arte individuales en esos mismos términos institucionales y logrando, en última instancia, la neutralización de los impulsos de cambio social.

Bürger, pertinentemente, se pregunta: ¿Pero en qué medida el discurso institucionalizado del arte determina el trato con las obras?

Esta relación de determinación es históricamente cambiante. Pero, en todo caso, la recepción misma de las obras nos es inaccesible a la investigación. Lo único que tenemos es el discurso sobre la recepción de las obras. Y este discurso está presumiblemente institucionalizado en la sociedad burguesa, a modo de ideología.

Ahora bien, si esto es así, "no es suficiente con hacer visible (*transparent*) la estructura contradictoria de esta ideología; en su lugar, uno debe también preguntarse qué podría ocultar esta ideología".[124]

Si el del arte autónomo es el discurso institucionalizado del arte, y si se trata de una ideología que, como tal, comporta un elemento de falsedad, entonces: ¿Qué oculta la ideología de la institución del arte autónomo? ¿Cuál es su elemento de falsedad?

[124] *Ibid.* p. 14.

Para responder esta pregunta, debemos historizar la categoría de arte autónomo. Para Bürger, dado que todas las teorías estéticas llevan la impronta de su tiempo, una teoría crítica del arte debe ella misma aprehender el hecho de que es histórica. Es decir, debe aprehender el vínculo que hay entre su desarrollo como disciplina y el desarrollo de su objeto de estudio o, en términos de Bürger: "la intuición (*insight*) del nexo entre el desarrollo (*unfolding*) de un objeto y las categorías de disciplina o ciencia".[125]

El modelo de historización que sigue Bürger es el de Marx en su *tratado de crítica de la economía política,* donde habla de la categoría de labor.

> Marx mantiene de un lado que ciertas categorías simples son siempre válidas, y también asevera que su generalidad se debe a condiciones históricas específicas. La distinción decisiva aquí es entre "validez para todas las épocas" y la *percepción* de esta validez general. Marx argumenta que algunas condiciones deben haberse desarrollado históricamente para hacer posible esa percepción.[126]
>
> […]En el sistema monetario (dice él [Marx]), la riqueza es aún interpretada como dinero, lo que significa que la conexión entre la riqueza y el trabajo no es vista. Sólo en la teoría económica de los fisiócratas, el trabajo es descubierto como la fuente de la riqueza, pero no el trabajo en general, sino un tipo particular de él, a saber, la agricultura. En la economía clásica inglesa, en Adam Smith, ya no es una forma particular de trabajo, sino el trabajo en general lo que es reconocido como la fuente de la riqueza. […] Marx siente que

[125] *Ibidem.* p. 16.
[126] *Idem.*

> la posibilidad de un progreso en el conocimiento es una función del desarrollo del objeto hacia el cual se dirige el descubrimiento [*insight*]".[127]

Bürger sostiene que ese modelo de historización puede aplicarse al arte. Una teoría crítica del arte debe ser consciente de la propia historicidad de sus categorías, en tanto que reflejo del desarrollo histórico del arte.

> Es mi tesis que la conexión entre la intuición [*insight*] de la validez general de una categoría y el desarrollo histórico real del campo al que pertenece esta categoría y que Marx demostró mediante el ejemplo de la categoría de trabajo también aplica a objetivaciones en las artes".[128]

Así como la categoría de trabajo va haciéndose más abstracta, inclusiva y general, así postulará Bürger la categoría de *medios artísticos* o *procedimientos artísticos*:

> Medios artísticos es indudablemente la categoría más general mediante la cual se pueden describir las obras de arte. A través de ella, el proceso artístico de creación puede ser reconstruido como un proceso de elección racional de entre varias técnicas, siendo hecha la decisión con referencia al efecto que se ha de lograr.[129]

¿Cuál es la relevancia de esta categoría?

> Tal reconstrucción de la producción artística presupone un grado relativamente alto de racionalidad en la producción artística; también presupone que los medios están libremente disponibles, *i.e.,* ya no parte del sistema de normas estilísticas donde, si bien de forma

[127] *Ibidm.* p. 17.
[128] *Idem.*
[129] *Idem.*

> mediata, se expresan las normas sociales […]. Aunque la estética burguesa que se desarrolló een el siglo XVIII se libró a sí misma de las normas estilísticas que habían vinculado el arte del absolutismo feudal y la clase dominante de esa sociedad, el arte sin embargo continuó obedeciendo el principio de "*imitatio naturae*". Los medios estilísticos no tienen por tanto todavía la generalidad de los medios cuyo único propósito es su efecto sobre el receptor, sino que están subordinados a un principio estilístico (históricamente cambiante).[130]

Bürger coincide con Poggioli en su aseveración de que la vanguardia histórica no desarrolló un estilo propio y único, sino una pluralidad estilística. Pero Bürger lo explica de manera clara: para él, se debe a la vanguardia el hecho de reconocer los medios artísticos como tales. Es claro que los movimientos históricos de vanguardia no desarrollaron un estilo propio (no hay un estilo dadaísta ni surrealista).

> Lo que ocurrió es que estos movimientos liquidaron la posibilidad de un estilo del período cuando elevaron a principio la disponibilidad de los medios artísticos de períodos pasados. No es sino hasta que existe esa disponibilidad universal que la categoría de medios artísticos se vuelve general.[131]

Esta categoría refleja, en su alto grado de abstracción, un desarrollo completo del fenómeno del arte, su completo desenvolvimiento histórico que, dice Bürger, ocurre durante el esteticismo.

El esteticismo es esa etapa del arte que precede a la vanguardia y que es su condición de posibilidad. Se trata del arte que va de la segunda mitad del siglo XIX a

[130] *Ibidem.* p. 18.
[131] *Idem.*

principios del XX. Pero, más allá de su temporalidad, el arte del esteticismo se caracteriza, según Bürger, porque la dialéctica forma-contenido se inclina hacia la forma. La forma, en el plano de la producción, es entendida como el dominio sobre los medios y procedimientos artísticos. El contenido cede ante esa forma. Análogamente, en el plano de la recepción este proceso se manifiesta como una progresiva sensibilización del receptor.[132] La dialéctica forma-contenido desemboca en la primacía de la forma durante el esteticismo. El arte se libera por completo de las normativas estilísticas y del paradigma de *imitatio natura*. Esto coincide con una creciente disponibilidad de medios y técnicas artísticos.

La vanguardia cancela la posibilidad de un estilo propio porque eleva al estatus de principio la disponibilidad de todos los medios artísticos del pasado, que se vuelve una categoría universal reconocible. Esta categoría, recordemos, presupone el completo desarrollo de su objeto, es decir, del arte en la sociedad burguesa. Por lo tanto, la vanguardia es el movimiento a partir del cual se hace reconocible el desarrollo del fenómeno del arte en la sociedad burguesa. Por eso, Bürger la toma como punto de partida.

> Es mi tesis que ciertas categorías generales de la obra de arte fueron por primera vez hechas reconocibles en su validez general por la vanguardia, que es, consecuentemente, desde el punto de partida de la vanguardia que las fases precedentes en el desarrollo del arte como fenómeno en la sociedad burguesa pueden entenderse, que es un error proceder inversamente, aproximándose a la vanguardia por medio de las fases anteriores del arte.[133]

[132] *Ibidem.* pp. 19-20.
[133] *Ibidem.* p. 19.

Bürger no quiere decir con esto que el arte de vanguardia sea más desarrollado, evolucionado o acabado, o que todas las categorías estéticas lleguen a su máximo grado de realización en la vanguardia. Al contrario, Bürger rechaza la idea de un desarrollo lineal y progresivo de la historia, y defiende la idea de que hay que captar ese desarrollo en su contradictoriedad dialéctica interna. En ese tenor, la vanguardia, aunque hace reconocibles categorías generales del arte, no necesariamente desarrolla dichas categorías, y antes bien parece tratar de subvertirlas.[134]

La teoría crítica del arte que elabora Bürger parte desde la vanguardia, y de allí retrocede para explicar las etapas precedentes del arte de la sociedad burguesa. La reconstrucción histórica es, pues, retrospectiva.

Esto coincide con la idea de la auto-crítica (*self-criticism*) que Bürger toma, de nuevo, de Marx, una vez más de sus reflexiones sobre la religión. En ellas, se debe distinguir una crítica inmanente de la auto-crítica. La crítica inmanente —dice Bürger— lo es a un sistema. Parte de las premisas propias para descalificar las opuestas. La auto crítica establece una distancia entre ideas en mutua polémica, y esto se debe a que depende de una crítica más radical, de la crítica a un sistema en tanto que institución. En el plano religioso, crítica inmanente es la oposición de una convicción religiosa sobre otra, o la descalificación de una con base en otra. La auto-crítica de la religión establece distancia de las críticas inmanentes porque opera en un nivel más amplio de análisis, al entender a la religión como una institución. De nuevo, Bürger busca adaptar este modelo a su teoría del arte, y volverla una

[134] *Idem.*

teoría crítica del arte que además es auto-crítica, en tanto que entiende el arte como institución.[135]

> Con los movimientos de la vanguardia histórica, el subsistema social que es el arte entra en la fase de auto-crítica. El Dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia Europea, ya no critica las escuelas que lo precedieron, sino que critica el arte como institución, y el curso que tomó su desarrollo en la sociedad burguesa. El concepto "arte como institución" tal como es usado aquí se refiere al aparato productivo y distribuidor y también a las ideas sobre el arte que prevalecen en un momento dado y que determinan la recepción de las obras. La vanguardia se vuelve contra ambos —el aparato de distribución del que depende la obra de arte, y el estatus del arte en la sociedad burguesa tal y como es definido por el concepto de autonomía.[136]

El ataque de la vanguardia contra la institución del arte sólo es posible debido a que, durante el esteticismo, el arte se ha separado por completo de la praxis de la vida. Pero la otra cara de la autonomía, su falta de impacto social, se vuelve asimismo reconocible.

> La protesta de la vanguardia, cuyo objetivo es reintegrar el arte en la praxis de la vida, revela el nexo entre la autonomía y la ausencia de cualesquiera consecuencias. La auto-crítica del subsistema social, el arte, que ahora se establece, hace posible la comprensión objetiva [*objective understanding*] de fases de desarrollo anteriores.[137]
>
> […] Sólo luego de que el arte se ha separado de hecho de todo lo que es la praxis de la vida, puede verse que dos cosas constituyen el principio del desarrollo del arte en la

[135] *Ibidem.* pp. 20-22.
[136] *Ibidem.* p. 22.
[137] *Idem.*

> sociedad burguesa: la progresiva separación del arte de contextos reales de la vida, y la correlativa cristalización de una esfera distinta de la experiencia, *i.e.,* lo estético.[138]

Antes de continuar, conviene dedicar algunas palabras al concepto de *praxis de la vida* (*life praxis*), que es mencionado por Bürger en la cita anterior y por mí unos cuantos párrafos más arriba, con el fin de definirlo, ya que, aunque parece tratarse de un concepto propio de Bürger, por alguna razón no es definido en el cuerpo de la obra que me ocupa en este ensayo. Se trata de un concepto usado esporádicamente, y no, por cierto, formulado siempre de la misma manera (a veces aparece como *life praxis,* otras como *praxis of life)*, pero también es un concepto que resulta fundamental para comprender el de vanguardia.

En la cita anterior puede apreciarse que, para Bürger, lo que los movimientos de vanguardia buscan es reintegrar el arte en la praxis de la vida, y esto se debe a que el arte es, en la sociedad burguesa, entendido como autónomo, es decir, separado de la praxis de la vida en su propia esfera aparte, la de lo estético.

Así pues, ¿qué es la praxis de la vida? Entiendo, por el uso que hace Bürger del concepto, que se trata de la manera en que la vida diaria del individuo es conducida según el marco de la sociedad en que vive, a su principio de organización (*organizing principle*).[139] Para Bürger, la praxis de la vida de la sociedad burguesa es la racionalidad de los medios y fines.[140] Conviene recordar que aquello que no entra en la racionalidad propia de esta praxis es, justamente, el arte entendido como autónomo.

---

[138] *Ibidem.* p. 23.
[139] *Ibidem.* p. 34.
[140] *Ibidem.* p. 49: "La praxis de la vida a la que el Esteticismo se refiere y a la cual niega es la *racionalidad de los medios y fines* de la cotidianidad burguesa [*bourgeois everyday*]". Las cursivas son mías.

Pero, ¿dónde comienza la institución del arte autónomo? Aunque no puede ofrecer una respuesta exacta, Bürger cita a Habermas:

> La autonomía del arte sólo se establece cuando la sociedad burguesa se desarrolla, los sistemas económicos y políticos se separan del cultural, y las visiones del mundo tradicionalistas, socavadas por la ideología de base del intercambio justo, liberan las artes de su uso ritual.[141]

Esto ocurre antes de finales del siglo XVIII, ya que los escritos estéticos de Kant y Schiller presuponen una esfera autónoma de la experiencia estética, esto es, su relativa independencia de los demás contextos sociales. Sin embargo, en ese tiempo:

> todavía funcionan contenidos que son de un carácter completamente político y por lo tanto militan contra el principio de autonomía de la institución. La auto-crítica del sistema social que es el arte sólo se hace posible cuando los contenidos también pierden su carácter político y el arte no quiere ser nada más que arte. Este estadio es alcanzado al final del siglo XIX, en el esteticismo. […] La separación de la praxis de la vida que siempre había constituido el estatus institucional del arte en la sociedad burguesa ahora se vuelve el contenido de las obras. Marco institucional y contenido coinciden. […] En el momento en que ha derramado todo lo que le es ajeno, el arte se vuelve necesariamente problemático para sí mismo. Cuando institución y contenido coinciden, la inefectividad social queda revelada como la esencia del arte en la sociedad burguesa, y así provoca la auto-crítica del arte. A los movimientos históricos de vanguardia se les debe el haber provisto esta auto-crítica.[142]

[141] Habermas, citado en *ibidem.* p. 24.
[142] *Ibid.* p. 27.

Para Bürger, el final del proceso de desarrollo del subsistema del arte en la sociedad burguesa, que se caracteriza por la desaparición de la tensión entre obra y contenido y la consecuente revelación de la inefectividad social del arte, comienza con un "encogimiento de la experiencia", que se debe a la progresiva separación y especialización de las labores en la sociedad burguesa.

Experiencia es, para Bürger, "un conjunto de percepciones y reflexiones que ha sido elaborado (*worked through*)".[143] El especialista sufre una reducción de la experiencia en tanto que hay reflexiones y percepciones que no puede elaborar desde su especialización y fragmentación. Ello lo lleva a buscarlas en el arte. Bürger postula que la experiencia estética, tal y como la desarrolló el esteticismo, es la manera en que el encogimiento de la experiencia se expresa en el campo del arte.

> Formulado de manera diferente, la experiencia estética es el lado positivo de ese proceso mediante el cual el subsistema social "arte" se define a sí mismo como una esfera distinta. Su lado negativo es la pérdida, por parte del artista, de cualquier función social.[144]

Por otro lado,

> La intención de la vanguardia puede ser definida como un intento de dirigir hacia lo práctico la experiencia estética (que se rebela contra la praxis de la vida) que el esteticismo desarrolló. Lo que con más fuerza riñe [*conflicts*] con la racionalidad de medios-fines de la sociedad burguesa es convertirse en el principio organizador de la vida.[145]

[143] *Ibidem.* p. 33.
[144] *Idem.*
[145] *Ibidem.* p. 34.

Cuando la institución del arte autónomo llega al final de su desarrollo histórico, durante el esteticismo, se hace patente la inefectividad social que es el revés de la experiencia estética y el momento para la auto-crítica es propicio. El arte de vanguardia es aquel que contribuye a hacer reconocibles las categorías más generales de "medios artísticos" y de "institución del arte". La vanguardia, según Bürger, busca reinsertar el arte en la praxis de la vida, pero no haciendo que permee en él la racionalidad de medios y fines, sino llevando la experiencia estética a la vida diaria, con miras a transformar la vida. Si logra o no su objetivo, es una cuestión que está por discutirse.

Por lo pronto, habiendo historizado la categoría de arte autónomo y decidido un punto de partida para comprender las etapas que componen esa historia, Bürger se halla en condiciones de responder a la pregunta que quedó al aire sobre la ideología de la institución del arte autónomo. Esa pregunta, recordemos, es: si toda ideología (en sentido marxista) está compuesta por un elemento de verdad y un elemento de falsedad, ¿cuál es el elemento de falsedad del concepto del arte autónomo?

Bürger entiende en este caso el elemento de falsedad como uno que está oculto. Es decir, la categoría de "autonomía del arte", a la vez muestra algo y encubre algo.

> Para resumir, la autonomía del arte es una categoría de la sociedad burguesa. Permite la descripción de la separación del arte del contexto de la vida práctica como un desarrollo histórico —que, entre miembros de aquellas clases que, al menos a veces, están libres de las presiones de la necesidad de la sobrevivencia, una sensualidad pudo evolucionar que no fuera parte ninguna de la relaciones de medios y fines. Aquí encontramos el momento de la verdad en el discurso sobre la obra de arte autónoma. Lo que esta categoría no puede

aprehender [*lay hold of*] es el hecho de que esta separación del arte de los contextos prácticos es un *proceso histórico*, i.e., que está socialmente condicionado. Y aquí yace la falsedad de la ideología […]. Esta categoría no permite entender su sujeto como uno que se desarrolla históricamente. La relativa disociación de la obra de arte en la sociedad burguesa queda así transformada en la (errónea) idea de que la obra de arte es totalmente independiente de la sociedad. En el sentido estricto del término, "autonomía" es así una categoría ideológica que une un elemento de verdad (la separación del arte de la praxis de la vida) y un elemento de falsedad (la hipóstasis de este hecho, que es resultado de un desarrollo histórico, como la esencia del arte).[146]

Esta separación del arte de la praxis de la vida fue vista por la vanguardia pues, según Bürger, lo que la define es el ataque a la institución del arte.

Los vanguardistas vieron la disociación de la praxis de la vida como la característica dominante del arte en la sociedad burguesa. Una de las razones por la que esta disociación es posible es porque el esteticismo había hecho el elemento que define el arte como institución el contenido esencial de las obras. Institución y contenidos de la obra tenían que coincidir para que fuera lógicamente posible que la vanguardia cuestionara el arte. Los vanguardistas propusieron la superación [*sublation*] del arte —superación en el sentido hegeliano del término: el arte no había de ser simplemente destruido, sino transferido a la praxis de la vida, donde sería preservado, si bien en una forma diferente. Los vanguardistas, así, adoptaron un elemento esencial del esteticismo. El esteticismo había hecho de la distancia de la praxis de la vida el contenido de las obras. La praxis de la vida a la que el esteticismo se refiere, y a la cual niega, es la racionalidad de medios y fines [*means-ends*

[146] *Ibidem.* p. 46.

> *rationality*] de la cotidianeidad burguesa. Ahora, no es la intención de los vanguardistas reintegrar el arte dentro de *esta* praxis. Por el contrario, comulgan con el rechazo de los esteticistas a la racionalidad de medios y fines. Lo que los distingue de los últimos es el intento de organizar una nueva praxis de la vida con base en el arte.[147]

Así, pues, queda claro que la vanguardia ataca la institución del arte en tanto que autónoma y, por ello, inefectiva. El ataque irá dirigido en tres frentes principales, que abarcan todas las áreas del fenómeno de la institución del arte autónomo: función, producción y recepción.[148]

> Notamos que los movimientos históricos de vanguardia niegan aquellas determinaciones que son esenciales en el arte autónomo: la disyunción del arte y la praxis de la vida, la producción individual y la recepción individual como distinta de la anterior. La vanguardia se propone la abolición del arte autónomo, lo que significa que el arte ha de ser integrado en la praxis de la vida.[149]

El arte de vanguardia opone a la idea del arte autónomo la del arte superado en la praxis de la vida. Bürger añade un comentario en el sentido de que, si arte y vida son lo mismo, entonces no se puede ya atribuir una función al arte, y ni siquiera una falta de función, por lo que la cuestión queda completamente indeterminada. En efecto, dice, si la experiencia estética se caracteriza por estar eximida de la racionalidad de medios y fines, por ser desinteresada y gratuita, entonces no parece poder atribuirse una función a su

[147] *Ibidem.* p. 49.
[148] *Ibidem.* p. 50.
[149] *Ibidem.* p. 54.

inserción en la praxis de la vida. Yo añadiría la salvedad de que quizá pueda atribuírsele la función de *transformar* dicha praxis, de romper con ella.

Sobre la producción, Bürger deja claro que la vanguardia ataca la producción individual, pero no oponiéndole una producción colectiva, sino poniendo en jaque la noción misma de producción. Los *ready mades* ilustran esto con claridad.

La recepción, por su parte, es entendida en el arte autónomo como individual. Pero esta categoría es también negada por la vanguardia, que propone en su lugar desdibujar las líneas entre productor y receptor hasta hacerlas coincidir. Los poemas-instructivo son el ejemplo que da Bürger, porque se trata de obras que invitan al receptor a hacer su propio poema, a ser un productor y, más allá de eso a que dichas categorías pierdan su significado en una nueva praxis vital artística.[150]

¿Pero cómo logra esto la vanguardia? Es decir, ¿cómo se las arregla para subvertir, al mismo tiempo, estas tres dimensiones características del arte autónomo?

Bürger halla la respuesta en la obra de arte vanguardista, que caracterizará como *obra de arte no orgánica*. Según él, las obras de arte tienen un carácter general de unicidad. Se presentan, pues, como una unidad. Esta unidad se elabora de varias formas a lo largo de la historia del arte. Dos de ellas son la forma de unidad orgánica y no orgánica. La primera se caracteriza porque supedita las partes al todo. Es propia de la obra de arte de la sociedad burguesa en el período anterior a la vanguardia. Justamente, la vanguardia responde a la unidad orgánica oponiéndole su propio concepto de obra no orgánica.[151]

[150] *Ibidem.* pp. 50-53.
[151] *Vid. Ibidem.* p. 56.

Bürger se basa en el concepto de alegoría de Benjamin para caracterizar la obra de arte no orgánica, propia del arte de vanguardia.[152]Así pues, la obra de arte no orgánica es el concepto que la vanguardia elabora para oponerse a la obra de arte autónomo de la sociedad burguesa. El concepto de montaje es central para una teoría del arte de vanguardia porque permite comprender las implicaciones institucionales desde la obra misma.

> Una teoría de la vanguardia debe comenzar con el concepto de montaje que es sugerido por los collages cubistas tempranos. Lo que los distingue de las técnicas de composición desarrolladas desde el Renacimiento es la inserción de fragmentos de realidad en la pintura, *i.e.*, la inserción de un material que permanece inalterado por el artista. Pero esto significa la destrucción de la unidad de la pintura como un todo cuyas partes fueron hechas por la subjetividad de su creador. […] Un sistema de representación basado en el retrato de la realidad, *i.e.*, de que el sujeto artístico trasponga la realidad, queda así invalidado.[153]
>
> […] Las partes se emancipan a sí mismas de un todo que las supedita, no siendo ya sus elementos esenciales. Esto implica que las partes carecen de necesidad. En un texto automático que engarza imágenes unas con otras, algunas podrían faltar, pero el texto no sería alterado significativamente.[154]

Lo que se vuelve esencial, en la obra no orgánica —afirma Bürger— no es ya el significado total que se construye a partir de las partes (patrón sintagmático), sino el

[152] *Ibidem.* p. 68.
[153] *Ibidem.* pp. 77-78.
[154] *Ibidem.* p. 80.

principio de construcción subyacente a la aparente arbitrariedad y autonomía de los fragmentos (patrón paradigmático).

> Esto tiene importantes consecuencias para la recepción. […] El rechazo a proveer significado es experimentado por el receptor como *shock*. Y esta es la intención del artista de vanguardia, quien espera que tal retracción [*withdrawal*] de significado dirija a la atención del lector hacia el hecho de que la conducta de la propia vida es cuestionable y de que es necesario cambiarla. El shock es utilizado como estímulo para cambiar la conducta de la vida de uno, es el medio para romper con la inmanencia estética y traer [*usher in*] un cambio en la praxis vital del receptor.[155]

La obra de arte no orgánica es importante para entender la vanguardia por lo siguiente:

> Si, en la obra de vanguardia, el elemento individual ya no está necesariamente subordinado a un principio organizador, la cuestión sobre el valor del contenido político también cambia. En la obra vanguardista, son legítimos estéticamente como elementos individuales. Su efecto no está mediado a través de toda la obra, necesariamente, sino que debe ser pensado como sostenido por sí mismo.[156]
>
> […] En la medida en que los motivos individuales en la obra de arte de vanguardia son en buena medida autónomos, el motivo político puede también tener un efecto directo.[157]

[155] *Idem.*
[156] *Ibidem.* p. 90.
[157] *Ibidem.* p. 91.

Sobre esta base, dice Bürger, un nuevo arte comprometido es posible.[158]

Bürger piensa que es la intención de la vanguardia el insertar en la praxis de la vida, como relevo de la racionalidad de los medios y los fines, un nuevo tipo de principio ordenador, derivado de lo que Bürger entiende como *experiencia estética* que, a su vez, fue desarrollada por el arte del esteticismo, y es entendida como una esfera de la experiencia separada del resto del entramado social. La experiencia estética se caracteriza por su fundamental carencia de *función* y el placer *desinteresado* de su objeto.

¿Cómo podría una experiencia tal, radicalmente distinta de, y aun antagónica a, el principio ordenador de la praxis de la vida de la sociedad burguesa ser integrada en la sociedad para inaugurar una nueva praxis de la vida?

Bürger realiza un esbozo de las intenciones vanguardistas y sus medios no sólo mediante la descripción del shock y de la obra no orgánica, sino también mediante el estudio del concepto de azar objetivo [*hasard objectif*] propio del surrealismo, movimiento al que, junto con el dadaísmo, Bürger considera arquetípico del fenómeno de la vanguardia.

Aunque es el que opta Bürger por aplicar, el concepto de azar objetivo, o más bien la vivencia de la propia vida bajo la disposición psíquica y cognitiva que ese concepto describe, es un modelo posible de cómo podría integrarse una cierta dimensión de la experiencia estética a la praxis de la vida, pero no es el único modelo, ni es un modelo que describa una integración de la experiencia estética en su totalidad.

El azar es, para los surrealistas, sumisión al material. Esto significa renunciar al control absoluto sobre algunos o todos los aspectos de la forma o contenido de una obra.

[158] *Ibidem.*

> Aunque los surrealistas no fabrican el azar, sino que les dedican una mayor atención a eventos cuya ocurrencia no se estima probable. Pueden, por tanto, registrar "eventos del azar" (*chance events*) que, por su trivialidad (esto es, su falta de relación con las preocupaciones del individuo implicado), se les escapan a otros. Comenzando con la experiencia de que una sociedad organizada sobre la base de la racionalidad de medios y fines progresivamente restringe la perspectiva (*scope*) del individuo, los surrealistas intentan descubrir elementos de lo impredecible en la vida diaria. Su atención es dirigida, por tanto, hacia aquellos fenómenos que no tienen lugar en una sociedad organizada según la racionalidad de medios y fines. El descubrimiento de lo maravilloso en la vida diaria indudablemente constituye un enriquecimiento de las posibilidades experienciales del "hombre urbano". Pero requiere un tipo de conducta que renuncia a metas específicas en favor de una penetrante apertura (*pervasive openness*) a las impresiones".[159]

Bürger es lo suficientemente justo cuando afirma que los surrealistas no se contentan con esto, sino que intentan replicar lo maravilloso. Sin embargo, tiene algunas palabras que decir con respecto al asunto, en el tenor ya característico de su crítica de la ideología.

> Pero lo que es ideológico en la categoría del azar tal como la interpretan los surrealistas no es su intento de dominar lo extraordinario, sino su tendencia a ver en el azar algo así como significado objetivo. La postulación del significado es asunto de individuos o grupos. No hay tal cosa como significado independiente del nexo humano de comunicaciones. Pero para los surrealistas el significado está contenido en las constelaciones aleatorias de objetos y eventos que ellos entienden [*take note of as*] como azar objetivo. […] Esto equivale a

[159] *Ibidem.* p. 65.

> resignación por parte del individuo burgués. Ya que el elemento activo de formación de la realidad [*shaping of reality*] ha sido monopolizado por una sociedad organizada en torno a la racionalidad de medios y fines, el individuo que protesta contra la sociedad no tiene otro recurso que someterse a una experiencia cuya característica cualidad y valor son su falta de propósito. Nunca será posible conquistar [*seize*] el significado de eventos aleotorios porque, una vez definido, se volvería parte de la racionalidad de medios y fines y perdería, así, su valor como protesta. La regresión a una actitud pasiva de expectación, en otras palabras, debe ser entendida como brotada de la oposición total a la sociedad tal como es. Ya que los surrealistas no ven que un dado nivel de control sobre la naturaleza es necesario para la supervivencia de la sociedad, corren el riesgo de expresar su protesta contra la sociedad burguesa al nivel en que se vuelva una protesta contra la *sociabilidad* [*sociality*] como tal. […] Paradójicamente, el azar, que somete al hombre a lo totalmente heterónomo, puede ser visto, así como un símbolo de libertad".[160]

En esta cita se puede sintetizar la crítica de Bürger al arte de vanguardia. En última instancia, es percibida como una empresa hasta cierto punto fútil, o cuando menos contradictoria. Es contradictoria porque, como mencioné antes, los artistas de vanguardia, que protestan contra la sociedad burguesa, al plantear la integración del arte en la praxis de la vida, no ven que dicha integración eliminaría la distancia que tiene el arte con respecto a la sociedad, distancia que posibilita la crítica. Es fútil porque, a fin de cuentas, la integración de la experiencia estética en la praxis de la vida, cuyo modelo nos ofrece el concepto y la práctica del *azar objetivo,* tiende no sólo a renunciar a fines y objetivos específicos del interés del individuo (lo que entraría en conflicto, por ejemplo, con la acción

[160] *Ibidem.* p. 66.

revolucionaria), sino a postular un significado absoluto en hechos aleatorios, como parte de una conducta de resignación a la impotencia social. El hombre sujeto al azar objetivo percibe su sujeción a capricho del azar como una especie de libertad, y esto se desprende en primer término de su rechazo a la experiencia organizada según los medios y los fines.

Sobre la categoría de lo nuevo, que se define como determinante en la ruptura con la tradición operada por el arte moderno, por ejemplo en el caso de Poggioli y de Adorno, Bürger tiene una opinión distinta.

En la historia del arte podemos encontrar múltiples iteraciones de cierta valoración, si bien relativa, de la novedad en el arte: en primer lugar, como renovación de la tradición mediante una relativa novedad en su tratamiento en la tragedia griega; en segundo lugar como *efecto calculado* durante el arte de las cortes (*courtly art*), donde el artista se presentaba con una *nueva* canción, que lo era sólo en cuanto al tema, porque ya existían muchas melodías y patrones que podía adaptar; o el concepto de novedad de los formalistas, que se refiere a la innovación de técnicas que se han vuelto mecánicas y ya no son percibidas como forma.[161]

Como tal, pues, esta categoría no podría explicar el arte moderno, puesto que siempre ha existido una cierta categoría de novedad en el arte. Ahora bien, si se quiere implicar con ello que el arte está sujeto a un principio que lo hace buscar la novedad por mor de la novedad misma o, lo que en palabras de Poggioli es el *modernismo,* entonces la

[161] *Vid., Ibid.* pp. 60-62.

categoría de lo nuevo no sirve para distinguir entre la novedad históricamente necesaria e inevitable y una simple tendencia o moda [*fad*].[162]

Adicionalmente, tampoco se puede determinar la novedad sobre la base de las obras de la vanguardia porque la vanguardia ha hecho disponibles los estilos y técnicas del arte del pasado, invalidando con ello las pretensiones de un movimiento, estilo o arte más "avanzado" que otro.[163]

Es ésta una de las conquistas reales de la vanguardia histórica. Al rehusarse a elaborar un estilo propio y, en lugar de ello, hacer disponibles materiales, técnicas y estilos del pasado, la vanguardia dio al traste con la visión histórica del arte que consideraba la evolución en este campo como un proceso lineal y progresivo. La teoría y la crítica ven con ello transformados sus paradigmas.

Otra gran conquista del arte de vanguardia fue el hacer reconocible la institución del arte como marco normativo de la recepción de las obras, cuya función es neutralizar su contenido político, que siempre es percibido en el contexto de una obra de arte autónoma, perteneciente a una esfera independiente de la experiencia.

> Los movimientos de vanguardia históricos hicieron claro el significado que el arte como institución tiene sobre las obras individuales, y trajeron consigo un cambio [*shift*] en el problema. Se hizo obvio que el efecto social de una obra de arte no puede ser medido [*gauged*] considerando la obra en sí misma, sino que su efecto es decisivamente determinado por la institución dentro de la cual "funciona" la obra.[164]

[162] *Vid. Ibidem.* pp. 60-61.
[163] *Vid. ibidem.* p. 63.
[164] *Ibidem.* p. 91.

En cuanto a las pretensiones de la vanguardia de instaurar una nueva praxis de la vida con base en el arte, sobra decir que no se cumplieron. Para comprobarlo basta la observación empírica de que ninguna forma de arte ni de experiencia estética es ahora el principio rector de la praxis de la vida.

Aunque el regreso total del arte a la praxis de la vida puede haber fallado, la obra de arte entró en una nueva relación con la realidad. No sólo la realidad en su variedad concreta penetra la obra de arte, sino que la obra de arte ya no se cierra [*seals itself off*] a ella.[165]

El arte de vanguardia, en su pretensión de cambiar la vida, terminó cambiando el arte.

[165] *Ibidem.* p. 92.

Capítulo 4

Conclusiones

Ha llegado el momento de responder a las preguntas que han motivado este ensayo, a saber: ¿Fue el Estridentismo un movimiento de vanguardia? Y, de ser afirmativa la respuesta, ¿cumplió o no su cometido? ¿Era siquiera cumplible?

Para responder a ello, hay que hacer un breve repaso de los criterios que postula Bürger y, tras pasarlos por un tamiz para adecuarlos al contexto posrevolucionario mexicano, estudiar si coinciden con los objetivos declarados o implícitos del Estridentismo, sus obra, sus acciones y resultados.

Para Bürger, el ascenso de la burguesía a la hegemonía económica consolida un proceso de autonomía del arte, que es una idea propia de la estética burguesa, patente ya en la *Crítica del juicio* de Kant. Este proceso consiste en un progresivo cercenamiento de los lazos del artista con la sociedad y coincide con la instauración de la esfera de lo estético como un ámbito separado de la experiencia. El arte autónomo propio del Esteticismo es el punto histórico en que este proceso culmina.

Como ya expuse, para Bürger el rechazo de la institución del arte autónomo (i.e. separado de la praxis de la vida) es la razón de ser de los movimientos de vanguardia.

El movimiento estridentista surge a principios de la década de 1920, en un contexto posrevolucionario en que las instituciones comienzan a mostrar signos de haberse corrompido. La democracia estaba lejos de ser perfecta, el caudillismo era rampante y amenazaba con imponer nuevos dictadores; la justicia social tampoco se había logrado y,

lejos de ello, había aún reclamos legítimos por reivindicar. Se trata de un ambiente cultural, político, social y económico muy distinto de las metrópolis europeas.

Con todo y ello, la capital del país era un centro de actividad cultural y pasaba por un proceso de renovación política, urbana y social bastante febril. Entre las actividades culturales importantes figuran las de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y la política educativa vasconcelista, que propició, entre otros fenómenos culturales, el muralismo mexicano (en cuyas primeras fases participaron algunos artistas que más tarde serían asociados al movimiento estridentista como Jean Charlot y Fermín Revueltas).

Una nueva generación de intelectuales, escritores y artistas estaba por entrar en escena. Pero, al mismo tiempo, viejas figuras de la cultura mantenían un control academicista y conservador. Figuras como González Martínez serían, en consecuencia, asociadas a los vicios del régimen y percibidas como obsoletas por el movimiento estridentista.

El Estridentismo se concebía a sí mismo como un movimiento de vanguardia, y se oponía no sólo a la estética burguesa, sino a los artistas burgueses y, en última instancia, a la burguesía misma. Postulaban el arte como un medio de transformar el medio social y político y, por esa razón, se oponían a la postura "apolítica" de sus rivales, y a las actitudes burguesas del "arte por el arte" y el culto de la contemplación o, como lo llama Bürger, el arte autónomo.

Bürger señala que los artistas de la vanguardia histórica elevaron a principio teórico la disponibilidad universal de los medios y técnicas artísticos y elaboraron el concepto de la obra de arte no orgánica.

El Estridentismo postuló la disponibilidad universal, extendiéndola incluso a las estrategias y medios propuestos por los demás movimientos de vanguardia anteriores, en particular pero no exclusivamente el futurismo, constructivismo y dadaísmo, asimilando así sus procedimientos vanguardistas. Pero, mientras que los movimientos mencionados pudieron tener roces, consecuencia del uso sectario de sus procedimientos y estrategias por parte de sus practicantes asiduos, el Estridentismo buscaba, por el contrario, una síntesis quintaesencial y depuradora de los medios y procedimientos artísticos; no caer en una ortodoxia estética, sino poner a su alcance los medios estéticos de los otros movimientos, sin importar cuán radicales fueran, y hacerlos confluir en su concepción del instante actualista. En otras palabras, el Estridentismo estaba menos interesado en promoverse como una ortodoxia estética que en aceptar en su seno cualquier procedimiento y medio técnico, viniese de donde viniese, a condición de ser subversivo, antiacadémico, antitradicional.

Y, aunque el Estridentismo no utilizó en la gráfica, que yo sepa, la técnica del montaje, tan cara a otros movimientos de vanguardia, sí que pueden verse ejemplos de obra no orgánica en la literatura, en la que anuncios o música externa se insertan en las narraciones o poemas. Por lo demás, la construcción de la prosa estridentista favorece la recepción paradigmática, ya que renuncia a la narración lineal y más bien parece responder a criterios arbitrarios o sutiles de composición.

El Estridentismo tampoco elaboró una teoría como la del azar objetivo del surrealismo, pero propugnó por la integración del arte en la praxis artística mediante diversos gestos performativos. En primer lugar, la elegancia con que Maples Arce y otros

estridentistas vestían: usaban bastones, polainas, mancuernillas y atuendos escrupulosos. Según una carta de List Arzubide para el Congreso de Estudiantes de 1926 en Ciudad Victoria, la delegación estridentista encabezada por Aguillón Guzmán recibió, de parte del grupo en Xalapa, trescientos pesos para que "fuera la más elegante".[166] Esa elegancia, lejos de ser un signo de estatus y poder, era más una declaración (*statement*) artística mediante la moda. Maples Arce era un dandy y, como tal, un personaje que no termina de insertarse en la dinámica económica de la ciudad y de la racionalidad de medios y fines. En segundo lugar, los estridentistas organizaron veladas literarias que causaron escándalo, como la noche Estridentista del 12 de abril de 1924 en El Café de Nadie, pero también varios actos performativos como lanzar papeletas verdes por la calle, gritando "¡verde!" o hacer subir un coche por las escaleras de la entrada de una catedral. Las actitudes estridentistas escandalizaban a las buenas consciencias de su tiempo y, además de hacer honor al nombre del movimiento, constituían verdaderas declaraciones y *happenings* que, si bien podrían no haber operado la inauguración de una nueva praxis de la vida no regida por la racionalidad de medios y fines, sí que subvertían dicha racionalidad y proveían un atisbo de diferentes praxis y modos de vida.

Pero la expresión más clara de la inclusión del arte en la praxis de la vida que defendieron los estridentistas se halla en el poema *Irradiador inaugural*, donde se habla del Estridentismo como si se tratara de una cura contra la confusión de vivir en la sociedad del siglo XX.

[166] Ver *La aventura Estridentista*, *historia cultural de una vanguardia*, p. 255, nota 20.

> Naturalmente, Ud. puede irritarse. Ud. está en su derecho. Ud. puede tirarse de los pelos y escandalizar en los periódicos. A Ud. le cuesta un dolor de cabeza atravesar una boca-calle. Ud. se levanta tarde y sale a ver quién tocó la puerta. Ud. es incapaz de tripular un automóvil y se marea en el carrusel de la Alameda. Ud. ha imaginado que el ascensor eléctrico es un truco intelectual. El ideal supremo para Ud. es alumbrarse con velas de estearina. Ud. es un enfermo. Pero Ud. enseña los puños increpantes frente las carátulas de nuestros libros y de nuestros periódicos subversistas que estallan maravillosamente en medio [*sic*.] de los escaparates de las librerías directrices. Ud. puede curarse. Vea hoy mismo al Dr. inverosímil, al gran sacamuelas literario, medalla de oro, gran premio, exposición de San Luis 1900, etc. Irradioscopia y estridentoterapia Sintomatismo y causalidad. Véalo Ud. hoy mismo.[167]

Esto demuestra que los estridentistas no eran ajenos al concepto de la transformación estética, ni de la integración del arte en una nueva praxis de la vida mediante un cambio de la actitud psicológica, de manera análoga a aquella en que los surrealistas proponían el azar objetivo. Además, como ya se mencionó, lejos de proponer estrategias o recursos nominalmente estridentistas, el movimiento optó por incluir estrategias y recursos ya probados por otras vanguardias, sin enfatizar las divisiones del fenómeno vanguardista sino, más bien, abogando por una síntesis.

Y aunque Bürger interpreta ciertos aspectos de la obra no orgánica como la impotencia del artista ante la falta de medios de incidencia en el entorno social, y sobre todo la falta de una alternativa estética que pueda generar una nueva praxis de la vida o que favorezca la actividad revolucionaria, el Estridentismo parece haber sorteado dicha

[167] "Irradiación inaugural", *Irradiador,* núm. 1, septiembre 1923, s.n., en *Irradiador. Revista de vanguardia* (México, 1923), edición facsimilar, Evodio Escalante y Serge Fauchereau (presentadores), Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2012.

impotencia al tomar parte activa en el diseño de políticas educativas, culturales y sociales durante su corta estancia en Xalapa, (además de que no buscaba la actividad revolucionaria como tal, habida cuenta de que venían de una Revolución que había diezmado a la población).

Esta última característica, la vinculación del Estridentismo con el gobierno de Jara en Veracruz, lo perfila como un movimiento con intenciones declaradamente vanguardistas que, por otro lado, desafía las categorizaciones de Poggioli y de Bürger.

Para Poggioli, el arte de vanguardia, sin ser propiamente burgués, sí es uno de los artes posibles en la burguesía, cuya indiferencia o desdén es la otra cara de su tolerancia, consecuencia de su democracia y liberalidad económica. El vanguardismo está condenado en regímenes totalitarios. Incluso si el fascismo apoyó el futurismo, ese apoyo fue titubeante y tibio, y el futurismo ya estaba muriéndose. El vanguardismo murió bien pronto en la rusia soviética, y fue abolido en lo subsecuente. Por eso Poggioli afirma que hay una "relación al menos relativa entre vanguardia de una parte y capitalismo burguesía de otra".[168] El planteamiento teórico de Poggioli no le permite caracterizar esta relación más que como dependencia.

Para Bürger, por otro lado, los movimientos de vanguardia rechazan la institución de arte autónomo de la sociedad burguesa y propugnan por la transformación de la praxis de la vida en una nueva praxis cuyo principio organizador, lejos de ser la racionalidad de medios y fines, esté relacionado con el arte. Pero su planteamiento no le permite vislumbrar un movimiento que, oponiéndose al arte autónomo, dependa, a su vez, del Estado.

[168] Ver Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, pp. 105-106.

El Estridentismo se muestra, entonces, como un movimiento atípico, que no puede ser explicado completamente por la teoría de Bürger. Sin embargo, el movimiento estridentista, aunque dependía del gobierno de Jara al punto de disolverse cuando el general fue depuesto en 1927, no deja de concordar, *mutatis mutandis,* con la descripción de un movimiento de vanguardia según Bürger. El financiamiento estatal no cambia mis conclusiones sobre el Estridentismo, porque no modifica sus posturas con respecto a la institución de arte autónomo, ni sus objetivos de cambiar la vida mediante el arte. Además, se debe tener en cuenta que el Estado de Veracruz tenía una tendencia más clara hacia la izquierda socialista que el gobierno de Plutarco Elías Calles.

Hasta aquí, el Estridentismo parece seguir los criterios de Bürger y debería, con todo derecho, ser considerado un movimiento de vanguardia, y uno bastante autoconsciente, pues se autoproclama repositorio de recursos, estrategias y medios vanguardistas.

De este modo, respondo afirmativamente a la primera pregunta de esta tesis, la que interroga sobre la naturaleza vanguardista del movimiento estridentista. Y, habiéndolo definido como un movimiento de vanguardia, queda por responder si cumplió sus cometidos y si eran, en primer lugar, cumplibles.

La primera de estas preguntas debe responderse con un sonoro “no”, precisamente porque la segunda de estas preguntas también debe responderse de igual manera. Y es que los objetivos declarados del Estridentismo eran elocuentes exageraciones, fantasmagorías, bravatas. Los objetivos no declarados del Estridentismo, aquellos que Peter Bürger atribuye a todos los movimientos de vanguardia, a saber, la voluntad de inaugurar una nueva praxis de la vida mediante el arte, tampoco fueron alcanzados, como tampoco pudieron realizarlos

las vanguardias europeas. La razón de ello es compleja y diferente en cada caso, pero principalmente debe decirse que se trata de un objetivo utópico, que tiene todo en contra.

En todo caso, el no conseguir sus objetivos no debe ser visto como un fracaso, pienso, por dos razones: en primer lugar porque estimo demasiado mezquino tildar de fracaso algo tan osado y bello como puede ser si quiera plantearse un ideal como el que se plantearon las vanguardias históricas y el Estridentismo; en segundo lugar porque, aun si no cambiaron la vida, los movimientos de vanguardia cambiaron el arte.

Puede ser que sigamos embebidos en la racionalidad de medios y fines como principio ordenador de la praxis de la vida y que el arte siga gozando de una relativa autonomía, pero al menos la crítica cambió para siempre, y también cambió el arte. Incluso es discutible hasta qué punto la *esfera de lo estético*, hogar del arte autónomo, no permea progresivamente otras esferas de la vida: la moda, la manera de relacionarse con el cuerpo, el diseño, la planeación urbana, etcétera. Si esto es o no un ataque a la autonomía del arte, cabe discutirlo seriamente

Ahora bien, si la influencia del Estridentismo en la literatura y el arte de su tiempo ha quedado en el olvido, eso se debe a causas externas, a saber, el ninguneo de la crítica y la descalificación de la tradición a que alude Evodio Escalante. Esto no es, sin embargo, cierto para la gráfica estridentista, que constituyó una verdadera transformación del imaginario mexicano. Lamentablemente, eso es materia de un estudio aparte y no puede ser tratado aquí sino de manera incidental.

Además, aunque la teoría de Bürger presenta grandes ventajas, también padece de limitaciones, por lo que no podemos desestimar la teoría de Poggioli sin más, cuyo carácter

psicologista y residualista se opone a la totalidad monolítica de la teoría de Burger, y podría ser su correlato; si bien Poggioli es vacilante e inconsistente a la hora de elaborarla, su enfoque sobre cómo la psicología individual determina el ser social mediante el arte no es digna de desestimarse a la ligera, sino de elaborarse de manera más concreta.

Aunque la teoría de Bürger es exitosa en la reconstrucción de la historia del arte autónomo de la sociedad burguesa y en la explicación teórica del arte de vanguardia a partir de categorías estéticas de historización comprobable, su enfoque adolece de ser demasiado general y teórico. Su historización y categorización pierden de vista con demasiada frecuencia y facilidad la relevancia de la aportación de los propios artistas en tanto que entes individuales y creadores. Las fuerzas psíquicas y sociales, el imaginario, pierden para el esquema de Bürger la relevancia que debería tener una teoría de la vanguardia que la estudie en sus características particulares.

En este sentido, podría aplicársele a Bürger una crítica de la ideología de su propia teoría para descubrir que todos esos fenómenos quedan excluidos por principio de su teoría, dejando sólo una dinámica de estructuras sociales actuando a lo largo de la historia según una lógica dialéctica, pero esto también sería tema para otro trabajo.

La relevancia que brinda Bürger a la racionalidad medios y fines es definitiva y definitoria, y podría debatirse incluso que exagerada. Si bien es cierto que en la sociedad burguesa, particularmente en un entorno protestante, la racionalidad de medios y fines es primordial como principio de la actividad económica y del funcionamiento de la sociedad, también es cierto que nuestra sociedad de consumo propicia y alienta cierto ludismo y cierta lasitud.

La cultura burguesa es la cultura del deporte, del espectáculo de masas, del arte popular, del *leisure*, el turismo y el entretenimiento. Es verdad, en todos esos casos se trata de actividades económicas que generan ingentes ganancias. Pero ello sería considerar unilateralmente el fenómeno como producto. El consumo de esos productos merecería un estudio más atento, pues revela necesidades humanas que no son enteramente creadas, sino en muchos casos legítimas. El estudio de esas necesidades psicológicas y simbólicas merecería también consideración.

La racionalidad de medios y fines no parece, entonces, permear todas y cada una de las esferas e instituciones sociales (con la exclusión obvia de la esfera de la experiencia estética). Parece más bien que la tendencia al lujo, la gratuidad, el exceso, incrementa tras el advenimiento del capitalismo post keynesiano, y con él, la racionalidad de los medios y fines pierde dominio.

Esto me lleva a pensar que, aunque el arte de vanguardia no cumplió su cometido, quizás las contribuciones de los movimientos de la vanguardia no son fáciles de diagnosticar, porque se trata de influencias en corrientes culturales vastas, divergentes y de desarrollos históricos largos y relativamente recientes. En todo caso, el arte de vanguardia bien puede haber impactado el mundo de maneras que están por señalarse y definirse.

No debe interpretarse con ello que Bürger se equivoque al definir la vanguardia como un movimiento que busca, mediante el arte, cambiar la praxis de la vida, dominada por la racionalidad de medios y fines. Definitivamente el arte de vanguardia busca irrumpir en la racionalidad cotidiana y reintegrarle al arte algo de agencia en la sociedad, algún

vínculo de los muchos que a lo largo de la historia le han sido cortados al artista con el resto de la sociedad, y a falta de los cuales se ha vuelto un paria y un marginado.

Poggioli no pierde tampoco su cuota de razón: el artista se siente ajeno a la sociedad de muchas maneras: económica, cultural, ética, histórica, estéticamente. Si es cierto que el arte de vanguardia intentó transformar la vida y la sociedad mediante el arte, y si falló en el intento, transformando sólo el arte, no es menos cierto que esa rebeldía ha dejado una impronta. De nuevo, Poggioli no se equivoca al afirmar que el vanguardismo pasó a ser un estado crónico de la cultura. Sin abordar el tema de la vanguardia institucionalizada, y por ello desdentada que se ha vuelto el mundo del arte contemporáneo, quisiera hacer notar que, de entrada, el arte de vanguardia generó una segunda ola de vanguardismo durante los años sesenta.[169] Pero, asimismo, el discurso de disidencia política y estética ha pasado a ser una constante en la cultura de masas.[170]

Para terminar, quisiera abonar al rescate del Estridentismo que se vislumbra en la academia de nuestros tiempos mencionando un par de razones por las cuales el movimiento resulta muy actual. En primer lugar, la ambivalencia ante las maravillas de la técnica. Por un lado, el optimismo por el uso de la tecnología para facilitar la vida; por el otro, el presentimiento de la destrucción y el miedo que esto conlleva. En segundo lugar, el optimismo por la irrupción de nuevos sujetos sociales en la escena de la historia. En tercer lugar, la incertidumbre hacia el futuro, que es correlato necesario a los primeros dos puntos.

[169] *Cfr.* Arthur Danto: *Después del fin del arte*, *passim.*
[170] *Cfr.* Daniel Bell. *Las contradicciones culturales del capitalismo*, *passim.*

Estos tres aspectos del Estridentismo causan una especial resonancia en nuestros oídos, pues se presentan como presagios y profecías de nuestros problemas y angustias posmodernos, al grado de que parecería que, por un irónico vuelco de la historia, hoy la poesía y el arte estridentistas, rabiosamente actualistas, injustamente olvidados por la tradición de una crítica autorreferencial, se nos revelan, no obstante, como nuestros contemporáneos.

Bibliografía

Fuentes primarias

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2016.

Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. Ediciones sin nombre. México, 2002.

Irradiador, núm. 1, septiembre 1923, s.n., en Evodio Escalante y Serge Fauchereau (pres.), *Irradiador. Revista de vanguardia* (México, 1923), edición facsimilar, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2012.

Klich, Lynda. *The Noisemakers*, *estridentismo, vanguardism and social action in posrevolucionary Mexico.* University of California Press. Oakland 2018.

List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. Federación Editorial Mexicana. México, 1980. (Edición facsimilar).

Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia,* [trad. De Rosa Chacel], UNAM, México, 2011.

Rashkin, Elissa J*. La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. Fondo de Cultura Económica. México, 2014.

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México.* UNAM. México, 2007.

Bibliografía sobre el Estridentismo

Fabio Sánchez, Fernando, "Contemporáneos y estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934", *Revista Latinoamericana de Crítica Literaria,* Año 33, Núm. 66, 2007, pp. 207-223.

Chávez Daniar y Quirarte, Vicente (coords.). *Nuevas vistas y visitas al estridentismo.* Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.

De La Fuente, Carmen [recopiladora]. *La volanda: evolución del estridentismo.* IPN. México, 2010.

Fabio Sánchez, Fernando, "Contemporáneos y estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934", *Revista Latinoamericana de Crítica Literaria,* Año 33, Núm. 66, 2007, pp. 207-223.

Guerrero, Rocío; Flores, Tatiana; Zurián, Carla *et al. Vanguardia estridentista: soporte de la estética revolucionaria.* Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. México, 2010.

Jitrik, Noé. “El estridentismo y la obra de Manuel Maples Arce”, *Literatura Mexicana,* vol. 4, núm. 1, México, 1993, pp. 27-63.

Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano.* Universidad de Alicante. Alicante, 2003.

—“El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política”, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 29, 2000, pp 257-276.

Niemeyer, Katharina. “Arte - vida: ¿ida y vuelta? El caso del estridentismo”, en: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.): *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Madrid – Frankfurt: Vervuert 1999 (Bibliotheka Ibero-Americana, 72), pp. 187-212.

—“Está canción no está en los fonógrafos: sobre la modernidad estridentista y sus presupuestos silenciosos”, en Anthony Stanton (ed.), Modernidad, vanuardia y Revolución en la poesía mexicana (1919-1930), México, El Colegio de México, pp. 87-106.

Pappe, Silvia. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. UAM. México, 2006.

Prieto González, José Manuel. “El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura”, Scripta Nova, vol. XVI, Núm. 398, España, abril de 2012, http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm.

Torres Mojica, Tarik. “El Estridentismo, una mirada sobre la vanguardia literaria en México.” En *Alter Texto,* vol. 6, julio-diciembre, 2014. Pp. 20-33.

Fuentes secundarias

Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo.* Alianza Editorial, Madrid, 2015.

Danto, Arthur C. *Después del fin del arte.* Paidós, Buenos Aires 2014.

—*La transfiguración del lugar común.* Paidós, Barcelona, 2002.

González Mello, Renato; Stanton, Anthony (coords.). *Vanguardia en México 1915-1940.* Museo Nacional de Arte. México, 2013.

Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*. Alfredo Brotons Muñoz [trad.] Akal. Madrid 2018.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio.* Manuel García Morente [trad.]. Austral. Madrid, 2013.

Klaus, Müller-Bergh. “El hombre y la técnica. Contribución al conocimiento de las corrientes vanguardistas hispanoamericanas”, Revista Iberoamericana, Vol. XLVIII, núm. 118-119, enero—junio de 1982, pp. 149-176.

Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana,* México, Siglo XXI, 1976.

Lodder, Christiana. *El constructivismo ruso.* Alianza. Madrid, 1988.

Quirarte, Vicente. *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas en México.* El Equilibrista y UNAM. México, 1993.

Rubert de Ventós, Xavier. *La estética y sus herejías.* Anagrama, Barcelona 1973.

Sáenz, Olga. *El futurismo italiano.* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 2010.

Solanas Jiménez, María del Carmen. *La poética futurista.* Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2011.

Walter Banjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Andrés E. Weikert. Ítaca. México, 2003.