



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
CULTURA, PROCESOS IDENTITARIOS, ARTÍSTICOS Y CULTURA POLÍTICA EN
AMÉRICA LATINA

**KLAXON E IRRADIADOR: DOS REVISTAS LATINOAMERICANAS ENTRE LA
VANGUARDIA Y LA UTOPIA.**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

PRESENTA
ANAÍD HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

TUTOR
DR. REGINA AIDA CRESPO FRANZONI
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA. MARGARITA DE LEÓN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
DR. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DR. ALEJANDRA GONZÁLEZ BAZÚA
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
MTRO. CLAUDIA SAMPAIO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Contenido

Introducción	2
1 Modernidad y vanguardia	5
1.1 Modernidad, un concepto escurridizo	5
1.2 Discursos de/desde la modernidad, antecedentes de la vanguardia	15
1.2.1 Modernidad estética	15
1.2.2 Arte moderno	20
1.3 'Vanguardia', metáfora de un imaginario estético en renovación	23
1.3.1 El imaginario en utopía de la vanguardia	29
2. Antecedentes regionales: modernidad estética latinoamericana	33
2.1 Breve caracterización de las vanguardias en América Latina	37
2.2 Estridentismo	42
2.2.1 Contexto histórico	42
2.2.2 Breve recorrido por la historia del Estridentismo	48
2.3. Modernismo brasileño	61
2.3.1 Contexto histórico	61
2.3.2 Breve recorrido por la historia del Modernismo Brasileño	65
3. Dos revistas de vanguardia, una comparación	87
3.1 ¿Por qué estudiar revistas?	90
3.2 Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética	94
3.3 Klaxon. Mensario de Arte Moderna	113
4. Del "espíritu de época" al discurso social de época compartido	135
4.1 Lo moderno	136
4.1.1 Cosmopolitismo en el discurso vanguardista de <i>Irradiador</i> y <i>Klaxon</i>	137
4.1.2 La ciudad moderna	145
4.2 Identidad: nacionalismo, primitivismo y lo popular	160
5. Últimas consideraciones	176
5.1 Humor e ironía como recursos vanguardistas	176
5.2 Cine	178
5.3 Lo social	182
5.4 Recibimiento del público	185
5.5 Conclusiones	186

Bibliografía 189

Introducción

Debo reconocer que la decisión de comparar al Estridentismo con el Modernismo brasileño tuvo mucho de azar y de reto, el Modernismo Brasileño era el movimiento de vanguardia del que menos tenía conocimiento. Es un hecho lamentable que la mayoría de los libros que tratan el tema de las vanguardias latinoamericanas, al menos a los que en México se tienen acceso, dejan de lado la vanguardia brasileña, o dan información muy escasa sobre ella.

En este sentido fue muy afortunado para mí el hecho de poder realizar una estancia de investigación en Brasil, y conocer de primera mano no sólo la vasta bibliografía sobre el tema, sino además poder apreciar las ciudades en las que sus creadores caminaron, el sensualismo de los colores que plasmaron, lo rico y diversificado del lenguaje por el que se expresaban y por el que lucharon para edificar su identidad brasileña. Lamentablemente mucha información tuvo que quedarse de lado, anécdotas que me sacaban sonrisas al ir investigando, dudas que surgieron en el proceso que no pudieron ser resueltas en este trabajo. A pesar de que soy muy mala discriminando información, estoy consciente de que a este trabajo le sobrarán huecos por rellenar.

Habiendo aclarado esto, pasaré a la descripción rápida de la conformación de este texto. Inicialmente, se abordará el concepto de “modernidad”, entendiéndola como un discurso que a su vez genera otro tipo de discursos como lo son las vanguardias. Se verá además que no existe una sola modernidad, y que de esto son reflejo las diferentes vanguardias que van a ir surgiendo en el mundo. Algunos conceptos considerados importantes serán revisados al hablar del concepto mismo de “vanguardia”, tales como “imaginario” y “utopía”. Este es el capítulo teórico que respaldará el corpus del trabajo.

El segundo capítulo, muy a modo de manual introductorio, presenta a grandes rasgos a los antecedentes de las dos vanguardias en las que se insertan las revistas que se analizarán. Movimientos como el “Modernismo hispanoamericano” serán revisados antes de caracterizar las vanguardias latinoamericanas. Posteriormente se dará un breve recorrido del Estridentismo y el Modernismo Brasileño, no sin antes contextualizar los

movimientos históricamente. Este capítulo, para alguien que ya conoce ambos movimientos y no precisa volver a revisar sus principales características, puede ser prescindible, sin embargo yo lo incluí como consideración a aquellos posibles lectores que pudieran desconocer, -quizá como yo desconocía- el Modernismo Brasileño, y además con el afán de compartir un poco sobre todo lo que pude investigar estando en Brasil.

En el tercer capítulo se inicia al fin con el abordaje de las revistas, no sin antes responder la interrogante, ¿porqué o para qué nos sirve estudiar las revistas? Volvemos un poco a las bases teóricas, ahora sobre estudios hemerográficos, para después adentrarnos en la descripción del contenido de *Irradiador* y *Klaxon*.

En el cuarto y último capítulo, un análisis más enfocado toma lugar, sobre conceptos que hemos tomado de Marc Angenot en sus estudios sobre el discurso. Destruimos, o intentamos destruir el mito de la existencia de un “espíritu de época” para sustituirlo por el de la existencia de un “discurso social de época”, compartido por las vanguardias, y mostraremos como éste se refleja en sus dos primeras revistas. Dentro de los discursos que vamos a revisar se encuentra, de nuevo, el de lo moderno, en donde incluimos el análisis de la ciudad y el tratamiento que ambos movimientos le dan en sus revistas, y el discurso identitario, sustentado en este caso por *ideologemas* como nacionalismo, primitivismo y lo popular.

Al final hacemos un balance de todo lo antes desarrollado, respondemos algunas interrogantes surgidas durante la elaboración del trabajo y llegamos a algunas conclusiones. Se fueron agregando imágenes conforme se creía pertinente e ilustrativo.

Por último, debo hacer un par de aclaraciones necesarias. Toda la información, encontrada muchas veces en forma de citas y notas al pie de página en este trabajo, originales en portugués, fueron transcritas por mí, por lo que a veces pecan un poco de ser “demasiado literales”. Lo único que quedó en original fueron los fragmentos de poesía analizados, aunque se agrega un intento mío de traducción como nota al pie de página en cada uno.

1 Modernidad y vanguardia.

Si la negación de las identidades culturales objetivas y fijas, devenidas opacas, y su fluir bajo una nueva figura cultural, define la estructura de la modernidad como proceso dinámico, la vanguardia artística pone de manifiesto el acto mismo de esta negación y autosuperación. Vanguardia y modernidad se condicionan mutuamente: no existe la una sin la otra.

Eduardo Subirats

A lo largo de la literatura y los estudios sobre las vanguardias podemos leer afirmaciones como la que presento como epígrafe, donde se define un fenómeno a partir de otro, en donde modernidad y vanguardia no sólo comparten ciertas características como procesos devenidos de condiciones históricas divididas, además, se “condicionan mutuamente”. Sin embargo, queda claro que no son dos palabras que definen un mismo fenómeno y, ya que el objeto principal de este estudio es el análisis del discurso que un par de vanguardias plantearon en sus primeras revistas, se hace pertinente y quizás hasta imprescindible, definir ambos procesos para dejar en claro porque se podría decir que se condicionan, o, para que suene menos forzado, se complementan e influyen mutuamente.

1.1 Modernidad, un concepto escurridizo

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos [...] ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire.

Marshall Berman

Sobre el concepto de modernidad no existe un consenso, dependiendo desde qué disciplina se enuncie, su significado y los límites que la definen varían. Sin embargo, podemos aventurarnos a moldear un concepto de modernidad que nos sea útil, utilizando como base algunos de los múltiples estudios realizados. Claro que al aplicarnos a dicha tarea encontramos algunos obstáculos, por ejemplo, la cantidad de variables del término y sus

significados muchas veces parecidos. Entre estas variantes que pueden dotar de más ambigüedad el término se encuentran “modernización” y “modernismo”, que, si bien no son términos excluyentes, tampoco son sinónimos. Una propuesta interesante para resolver este tipo de dilemas la da Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, de 1995. Él menciona que modernización se refiere a los cambios comenzados con el predominio de la razón como forma de acceder al conocimiento verdadero, lo que provocó avances inigualables en el campo científico y tecnológico, en el modo de percibir el universo y nuestro lugar en él, dando como resultado una puesta en crisis de los paradigmas antes encargados de dar esas respuestas y, de algún modo, regir la vida de las personas, generando más incertidumbres que certezas; el predominio de los avances tecnológicos, sustituyendo el trabajo mecánico humano por el de las máquinas; el nacimiento de una nueva clase social: los obreros (considerados por Marx los auténticos hombres modernos); la lucha de clases devenida de lo anterior junto con la desigualdad, el enriquecimiento de la burguesía, la aparición de múltiples movimientos sociales, una acentuada crisis política, luchas por el poder y la expansión de territorios.

En cambio, modernismo, según Berman, es la apropiación por parte de las personas de todo lo antes mencionado, apropiación y asimilación de una realidad cambiante que lleva a un cambio en los imaginarios y un cambio en los valores que rigen la sociedad. Todo esto provocó que los hombres se sintieran, no sólo como objetos de la modernización, también como agentes capacitados para controlar esos cambios en su beneficio. En resumen, con Berman se hablaría de modernización en el campo de lo político-económico, y modernismo en el campo de las ideas y los valores.

Para algunos autores, la modernidad es precisamente eso que Berman caracteriza como modernización; para otros, lo que caracteriza como modernismo. El problema es que los teóricos del tema no se han logrado poner de acuerdo en qué es la modernidad, si es una etapa histórica, un proceso inacabado, una ruptura dentro de la visión progresiva de la historia, una época, un discurso, una experiencia, etc. En lo que sí están de acuerdo es en la importancia de la razón como la base primera que dio pie a todos esos cambios, los cuales

diferencian los tiempos modernos de otros tiempos, la razón junto con otro fenómeno sin precedentes: el capitalismo.

La modernidad, según algunos autores (entre ellos Berman 1995), está constituida por etapas. La primera etapa de la modernidad, que va del Siglo XVI a finales del XVIII, fue una etapa de confusión, primera experimentación por parte de los sujetos de “la vida moderna”. A grandes rasgos es en esta primera etapa es cuando se da la exploración-colonización de nuevos territorios por países como España y Portugal; la época del Renacimiento; las reformas protestantes cuestionadoras del poder de la Iglesia Católica; guerras cuyo fin era adquirir mayor poder económico y político; cambios y avances en las teorías científicas sobre el universo, etc. Una segunda etapa fue la comenzada en 1790 con la serie de revoluciones que encabezó la Revolución Francesa, y finaliza en el Siglo XIX. En esta etapa se da una especie de añoranza por la vida “no moderna”, en la que paradójicamente surge la modernización y la modernidad ya bien en forma. Y la tercera etapa, comenzada en el Siglo XX, cuando la modernización iniciada en la etapa anterior se expande territorialmente.

Otra propuesta acerca de la temporalidad abarcada por la modernidad, es la de Bolívar Echeverría¹. Para él la modernidad en vez de estar dividida en etapas, es una sola etapa completa y compleja, antecedida y continuada por otras etapas: la “pre-modernidad” (o proto-modernidad) en que caben todos los cambios de pensamiento y los cambios en cuanto al sistema de creencias (religioso); la “modernidad” , iniciada con los avances tecnológicos de la Revolución Industrial y el capitalismo, cambios que provocan una acelerada modernización de la vida diaria; y una “post-modernidad” cuando se gira la mirada hacia el futuro.

En realidad, estas teorías más que ser antagónicas son complementarias. De cualquier modo, queda claro que el surgimiento de la modernidad va de la mano con la aparición del capitalismo y los rasgos característicos de ésta son siempre los mismos: el humanismo; el racionalismo; el progresismo; la urbanización; el individualismo; y,

¹ En su texto *Modernidad y capitalismo* de 1987.

finalmente, el economicismo². A estos rasgos mencionados por Bolívar Echeverría en concordancia con otros teóricos, le podríamos agregar el universalismo, ilimitada expansión de las fuerzas productivas y de la economía de mercado, acompañado del colonialismo; la movilidad social; el incremento y expansión de los medios de comunicación y la alfabetización.

Hay otra cuestión con la que tenemos que ser cuidadosos al hablar de modernidad y caracterizarla, a pesar de su universalismo, no es un fenómeno que se haya expandido de manera igualitaria al total de las sociedades en el globo terráqueo. Es Europa occidental y Estados Unidos, principalmente, en donde el discurso de la modernidad concordó más con lo vivido, ya que la modernidad es considerada “propia” de esas territorialidades. En cambio, en países no occidentales, la modernidad en vez de considerarse propia se manifiesta en calidad de “adoptada”, no se ven los mismos cambios, hay un claro desfase entre lo anhelado de la modernidad y la realidad vivida. Es por eso, a partir de este razonamiento, que surge la necesidad de dejar de pensar en una sola modernidad homogénea y empezar a pensar en diferentes modernidades.

Esta idea de pensar en modernidades múltiples no es nueva, desde pensadores como Montesquieu, Tocqueville, Weber, Durkheim y algunos otros, se venía observando esta problemática. Todos en mayor o menor medida “defienden la existencia de una multiplicidad de modernidades [pero] por muy ambiciosos que fueran en sus alcances, la visión del mundo estuvo siempre limitada a las naciones europeas, países y/o culturas asiáticas y Estados Unidos”. (Zabludovsky 2007: 56)

Siguiendo esta línea de pensamiento, asumimos que no hay sólo un modelo de modernidad, sino más bien distintas modernidades, resultado de los distintos modos en que el capitalismo se presenta en cada sociedad. Dentro de los teóricos que han desarrollado esta propuesta, para el caso de América Latina, destaca Bolívar Echeverría. Él

² Referido según Echeverría al “predominio determinante de la dimensión civil de la vida social –la que constituye a los individuos como burgueses o propietarios privados- sobre la dimensión política misma –la que personifica a los individuos como ciudadanos o miembros de la república-“ (Echeverría 1987:17)

nos dice que es pertinente considerar tres características para el esclarecimiento del tipo de modernidad que una sociedad determinada tiene: su amplitud, la participación (cantidad) de miembros que tienen este sistema de producción/reproducción; su densidad, que se refiere sobre todo a la calidad, la intensidad con que éste modo capitalista se apodera del proceso de reproducción de la riqueza social; y su tipo diferencial, el lugar que esa sociedad ocupa con respecto de las demás en el ámbito económico.

Según Bolívar Echeverría, dependiendo de cómo se presenten las tres características anteriores, cada sociedad desarrolla básicamente un *ethos*³ en su proceso de modernización, con el que asegura la reproducción de su propia identidad utilizando los elementos que el capitalismo y su propia historia le ofrecen. Bolívar Echeverría se refiere a cuatro *ethe* que, si bien se diferencian entre sí, en algunas sociedades parecieran presentarse de manera conjunta, algunas veces jerárquicamente o tan emparentadas que podría ser difícil identificar que en vez de uno se trata de dos o más.

Estos cuatro *ethe*, “maneras de interiorizar el capitalismo en la espontaneidad de la vida cotidiana”, son: el *ethos realista*, que reconoce al hecho capitalista, se identifica y participa de él; el *ethos romántico*, que aunque participa de él como el anterior reconoce el peligro que convertirá al “mundo bueno-natural” en el “infierno capitalista”, momento en que el hecho capitalista se afirma; el *ethos clásico*, que acepta al hecho capitalista como negativo pero inevitable, se distancia de él en la medida de lo posible y actúa comprensiva y constructivamente dentro del “cumplimiento trágico de la marcha de las cosas”; y el *ethos barroco*, que al igual que el anterior se distancia, no lo acepta ni se suma a él, “se trata de una afirmación de la ‘forma natural’ del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital. Que pretende restablecer las cualidades de la riqueza concreta re-inventándolas informal o furtivamente como cualidades de ‘segundo grado’” (Echeverría 1993: 39)

³ Término utilizado aquí con su doble ambigüedad de activo y pasivo a la vez, “una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso [y a la vez] una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de cierta manera, [en ese sentido el *ethos histórico*] puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo de la vida” (Echeverría 2003: 37)

El *ethos* llamado *barroco*⁴ es con el que se identifica fundamentalmente a la modernidad latinoamericana. Esto es así porque este tipo de *ethos* aparece en civilizaciones que precisamente han pasado por largos procesos de cambio que inician con la llegada de individuos de una civilización diferente a la “original” que, al intentar expandir sus territorios y agrandar sus riquezas, cambian la configuración del código cultural de la sociedad a la que llegan, a la vez que cambian la configuración del código propio, situación que se da al intentar implantarlo en una territorialidad que no cuenta con las características para que ese código se reproduzca en calidad de original. Las conquistas -que por su parte emprendieron España y Portugal en territorios americanos durante el S. XVI-, definieron cierta configuración latinoamericana que, al buscar una identidad propia entre escombros de la “original” e imposiciones de una nueva identidad europea, le dieron características precisamente *barrocas* al iniciar su propio proceso de modernidad.

A diferencia de Europa -que como vemos posee una modernización que le es propia-, para América Latina se podría hablar más de una modernidad adoptada (exógena), resultado de una historia de conquistas territoriales e imposiciones culturales, que sufrió cambios de manera muy diferente a los que sufrieron los países europeos; los cambios en América Latina (que fueron antes que los que caracterizan a los cambios que en Europa caracterizan la modernidad) hicieron que este gran continente entrara en una crisis de identidad, en donde dos *opciones civilizatorias* se encontraron y al no poder sustituirse o aniquilarse completamente, dieron paso a un mestizaje cultural, proceso gracias al cual se haría más retardado y con diferente calidad el proceso de modernización latinoamericano. América Latina, en la temporalidad en la que varios países de Europa entran en un proceso indetenible de modernización, aún no estaba lista, ya que no contaba con las herramientas necesarias para poder dar ese paso, ni en el mismo sentido, ni con la misma fuerza.

Es por esto que en ella más que fenómenos modernos se podría decir que lo se dio fueron fenómenos semi-modernos, los que Bolívar Echeverría define como: “elementos

⁴ “El concepto de barroco ha salido de la historia del arte y la literatura en particular y se ha afirmado como una categoría de la historia de la cultura en general” (Echeverría 1993: 32).

(fragmentos-ruinas) de civilizaciones o construcciones no occidentales de mundo social, que mantienen su derecho a existir en el mundo de la modernidad europea pese a que el fundamento tecnológico sobre el que fueron levantados ha sucumbido ante el avance arrasador de la modernización”⁵ (Echeverría 1987: 43).

Si bien hemos expuesto aquí la suposición de que no solamente existe una modernización –y por lo tanto una modernidad- común para todo el mundo, también existen indicios de que cada sociedad con todas las características y posibilidades de ser que su propia historia le otorga, no sólo pasa por un momento de modernización diferente a otras sociedades, sino por varios que van configurando su identidad y definiendo su (o sus) *ethos*, ya que, al ser la modernización un proyecto de larga duración que se manifiesta cíclicamente –y las modernidades expresiones de la aprehensión de este proyecto- se podría identificar en cada sociedad distintos procesos de modernización y distintas modernidades. Para el caso de América Latina, Bolívar Echeverría identifica al menos cuatro:

“la primera de ellas, la que comenzó a fines del siglo XVI, se consolidó durante el XVII y duró hasta mediados del XVIII [que es la llamada modernidad *barroca*, e implica todo el proceso de las conquistas europeas en tierras latinoamericanas, y que será la que más profunda cicatriz dejará en la historia latinoamericana, al grado de que las demás] la del colonialismo ilustrado en el siglo XVIII, la de la nacionalización republicana en el siglo XIX y la de la capitalización dependiente en este siglo [...] no han sido capaces de alterar sustancialmente lo que ella fundó en su tiempo.” (Echeverría 1994: 57)

Hasta este punto pudiera parecer que hemos desviado el camino, pero en realidad esta reflexión acerca de la(s) modernidad(es) nos va a ayudar a entender por qué las vanguardias en Latinoamérica, específicamente el Estridentismo y el Modernismo Brasileño, tienen ciertas características y buscaron ciertos ideales, diferentes de las vanguardias europeas. Por ahora, gracias a que los fenómenos que en este caso estudiaremos se presentan en el tiempo de la modernidad apropiada y expresada en el siglo

⁵ La cita sigue así: “La vitalidad que demuestran tener estos elementos aparentemente incompatibles con toda modernidad –pese a que son integrados en exterioridad, usados sin respetar los principios de su diseño, de manera muchas veces monstruosa- es la prueba más evidente de la limitación eurocentrista que afecta al proyecto de la modernidad dominante”.

XX, que surge a partir de una modernización iniciada en el siglo XIX, me quedaré con la idea de José Joaquín Brunner. Según este autor:

“la modernización [la tercera señalada por Echeverría pero en este caso unida un poco con la cuarta] arranca en América Latina durante el siglo XIX, junto con la constitución de los estados nacionales y el incipiente desarrollo de la producción capitalista [y sobre la modernidad, ésta] se habría iniciado recién a comienzos del siglo XX, junto con la emergencia de ‘un sistema de producción diferenciado para públicos masivos’” (Brunner 2002: 3)

Esta etapa de la modernidad del siglo XIX se caracteriza por el intento de implantar en Latinoamérica un proyecto civilizatorio propiamente europeo -que en este lado del globo terráqueo se caracteriza por ese sustrato barroco propio de la historia latinoamericana-, situación que se vivió en varios países, sobre todo después de sus periodos de independencia. Es durante y después de estos periodos de definición de los estados-nación latinoamericanos, que en América Latina se suceden varios proyectos de nación europeizados.

Todos estos proyectos construyeron los imaginarios que sobre la modernidad existieron (y algunos aún se mantienen) en Latinoamérica, discursos trabajados a modo de que el presente caótico pareciera proyectar un futuro mejor para todos, en donde los cambios traerían bienestar y estabilidad general. Claro está que este discurso de modernidad se quedaba más en el plano ideal que en el real, en lo cotidiano se notaba el desequilibrio, las enormes carencias de una modernidad adoptada frente a los avances y logros de una modernidad propia (Europa), situación que se da así porque los países latinoamericanos contaban (y lamentablemente la mayoría de ellos sigue en la misma situación) con una economía pobre, débil, en comparación con la economía próspera de los países desarrollados de Europa, por lo que muchos fenómenos de la modernidad “central” no tuvieron un adecuado campo de cultivo en América Latina.

Como vimos anteriormente, esto no significa que América Latina no haya empezado a modernizarse, lo que sí es que su modernidad es diferente, avanza en un tiempo más lento y tiene características singulares que no permiten hablar de una modernidad al estilo europeo, sino que sólo permiten que la modernidad latinoamericana, para algunos, se

estaque en calidad de copia o mala imitación. Contra estos discursos hegemónicos de modernidad -o algunas veces apoyándolos es que surgen otro tipo de discursos. Para el caso de la modernidad de América Latina (como anteriormente para la modernidad europea), los discursos que nos van a interesar serán los formulados en revistas por los grupos intelectuales que conforman las dos vanguardias artístico-literarias que vamos a revisar.

En fin, hasta aquí podríamos llegar a la conclusión de que “modernidad” es una categoría epistemológica cuyos límites no están definidos, que en vez de límites tiene múltiples horizontes que nos permiten abordar parcelas de la realidad desde diferentes ángulos. Tal vez precisamente lo que sucede, como menciona José Joaquín Brunner, es que la dificultad para entender a la modernidad como un todo complejo “deriva del hecho de que la modernidad necesita ser analizada, simultáneamente, como época, estructura institucional, experiencia vital y discurso” (Brunner 2002: 2) y no como una sola categoría aislada, con las mismas características en todas las sociedades.

En este sentido, para poder ver a la modernidad como un todo complejo, se necesita aclarar qué se entiende por cada una de las categorías epistemológicas que se van a acercarse a ella para estudiarla:

- Como época se entra en la disyuntiva del acuerdo entre intelectuales sobre su nacimiento -que se acepta concordante con el “fin de los valores supremos” (alrededor del siglo XVII)-, dependiendo del espacio en el que se observe.
- Como estructura institucional se entra en otro tipo de interrogantes; surge la duda de si los componentes observados que caracterizan a las sociedades como modernas son “componentes suficientes para explicar sociológicamente la modernidad” (*Ibíd.*: 4), cuestión que tiene que ver a su vez con la difusión que estos componentes tienen, primero, en una misma sociedad y, segundo, al momento de abarcar todo el mundo, tomando en cuenta cinco consideraciones: 1) la existencia desde el siglo XV de países desarrollados y sub-desarrollados⁶ y, después, observando cómo incluso en un mismo país

⁶ Conceptos que, aunque consideramos anacrónicos, utilizamos ya que a ellos se refiere al autor al que estamos haciendo referencia, Bruner 2002.

la difusión de la modernidad “posee una dirección estructural: desde el polo privilegiado, el centro, hacia la periferia” (*Ibíd.*: 2); 2) que si bien esta dirección estructural que comienza en el centro tiene un núcleo común, en el devenir histórico -la construcción histórica de la sociedad por medio de sus habitantes, que gira en torno a la propia concepción del futuro de cada sociedad-, este núcleo va adoptando variedad de formas – en cuanto a las ideas, los órdenes institucionales, y los agentes sociales impulsores-; 3) de esas interrogantes se deriva la necesidad de entender dichos procesos de difusión de la modernidad conjuntamente, desde el centro y desde las periferias; 4) cómo es que existen en las periferias agentes sociales y políticos que impulsan los procesos de difusión de la modernidad, como proyecto cultural que incluya a las minorías, la problemática entre tradición y esta nueva condición moderna en los grupos excluidos, y 5) se observa cómo es que “los procesos de difusión/adopción/adaptación de la modernidad en la periferia configuran, inevitablemente, constelaciones culturalmente híbridas [...] fenómenos que adquieren su singularidad exclusivamente dentro del contexto socio-histórico en que tienen lugar” (*Ibíd.*: 5).

- Como experiencia se entiende cuando nos referimos por ejemplo a lo que anteriormente vimos como modernidades múltiples, que precisamente afirma que “no hay algo así como una vivencia prototípica de la modernidad” (*Ibíd.*: 7), lo que hay es una “matriz común” pero que se deriva, dependiendo de todos los prejuicios de cada sociedad (sus ideologías, tradiciones, etc.), en diferentes sensibilidades hacia lo moderno, que incluso existen en una misma sociedad –en el centro o en la periferia la “sensibilidad” hacia lo moderno es diferente-.
- Y, finalmente, el punto que nos dará pie para continuar con nuestro argumento hacia las vanguardias como discurso(s) de la modernidad es analizar precisamente cómo éstos -que tienen que ver también con una muy importante característica de los discursos de la modernidad, como lo es el “espíritu de utopía”⁷– son puntos de vital importancia al entender los tiempos modernos, ya que, como el autor menciona, “no hay mejor manera

⁷ Si bien “el espíritu de utopía no nació con la modernidad [...] si alcanzó con ella su figura independiente, su consistencia propia, terrenal.” (Echeverría s.f.: 2)

de entender la modernidad como época, estructura institucional y experiencia vital que atender a los discursos con que ella habla de sí a través de múltiples voces ‘de la calle y del alma’, de pensadores y artistas, de la plaza y el mercado, de ciudadanos y personas privadas” (*Ídem.*)

1.2 Discursos de/desde la modernidad, antecedentes de la vanguardia.

1.2.1 Modernidad estética.

La modernidad separa lo que tradicionalmente ha estado unido. Lo que estéticamente se integraba en la comunidad o se supeditaba a los valores dominantes en ella, es separado del todo en que tuvo su origen y adquiere un valor propio, cualquiera que fuese el valor al que estuvo supeditado en sus orígenes. Ese plusvalor, estético, se manifiesta al ser contemplado el producto artístico, desprendido de sus significados y funciones originarios. El arte pasa de ser un medio para convertirse en un fin. De este proceso de autonomización, característico de la modernidad, surge la estética como un saber autónomo acerca de esa práctica, ya escindida de la totalidad vital en que se integraba.

Adolfo Sánchez Vázquez

Ver a la modernidad como discurso y a la vez como generadora de diferentes tipos de discursos, posibilita ver su relación directa con las vanguardias, y con sus antecedentes inmediatos: la modernidad estética y el arte moderno. Cabe aclarar que separo ambos términos, modernidad estética y arte moderno, porque a pesar de que a veces se utilizan como sinónimos no lo son. Lo que yo quiero dar a entender por modernidad estética son todos los cambios que trajo consigo la modernidad en los imaginarios y las representaciones de estos imaginarios, cambios que van, por ejemplo, desde la imagen de las ciudades modernizadas y las nuevas sensibilidades que éstas provocaban en los sujetos, hasta sus representaciones en las diferentes expresiones artísticas. El arte moderno serían estas representaciones.

En este sentido, pudiéramos reconocer que la modernidad estética de la que estamos hablando comienza a finales del siglo XIX, encabezada por la Belle Époque (1886-1944). En esta etapa surge una pluralidad de tendencias filosóficas, científicas, sociales y literarias que se van a influenciar unas a otras y van a provocar grandes cambios en los paradigmas rigentes.

Algo muy importante que destacar, que dio paso dentro del campo del arte a la aparición de la modernidad estética y el surgimiento del arte moderno, fue la separación de los campos y la autonomización del campo artístico. Cuando se empiezan a atisbar los cambios que harán surgir a la modernidad, por ahí del S. XVIII, en los años que siguen a la Revolución Francesa, el papel del arte en la sociedad también cambia en comparación con el que tenía en el siglo anterior; al artista le sucede lo mismo que al escritor de este siglo, el cual “se opone al escritor del siglo XVII, goza de las prebendas del Estado, cuenta [con] una función reconocida pero subordinada, está estrictamente limitado a la diversión, y por lo tanto apartado de [...] la política y la teología” (Bourdieu 1995: 198) Pero surge otra clase de conflictos, al independizarse el campo artístico-intelectual del poder del Estado, entra en conflicto y estrecha relación con la clase dominante.

A pesar de la separación de los campos, el artista y el escritor todavía no se emancipan totalmente del poder del Estado. Al menos en países de Europa Occidental, el campo artístico está supeditado a los discursos del campo político y además coartado por su relación con la clase dominante⁸. Cuando ha ganado autonomía el campo artístico-intelectual, es cuando surgen las academias (la primera de ellas fundada en Copenhague a mediados del siglo por Federico V), con la finalidad por parte del gobierno de fijar estándares en el gusto y la educación de los artistas –que a su vez se esperaba fungieran como servidores de éste-, en donde se demuestra que, aun siendo un campo aparte, el campo político sigue dirigiendo las acciones del campo artístico. En los discursos de Estado

⁸ El tipo de arte va a depender así de la posición de los intelectuales y los artistas con respecto a la estructura de la clase dominante, ejemplo: el “arte social” estará en contra de la clase dominante –del burgués-; “arte por el arte” alejado de ambos, de la clase dominante y dominada y centrándose solamente en el artista y sus conflictos; “arte burgués”, al servicio de la clase dominante.

se adoptaban ideas sobre las artes como la siguiente: “A las artes les corresponde influenciar el gusto, las costumbres, la política, la religión de los pueblos, a ellas corresponde mediante lo bello y lo sublime formar el espíritu.” (Hennings, A. citado por Castelnuovo 1988:167)

Es así como de alguna manera el campo artístico y el político se empiezan a trastocar. En este sentido la función del arte y, específicamente de las Academias fue, por así decirlo, pedagógica a la vez que legitimadora. Como una política educativa, a los artistas, en la última década del S. XVIII, se les empieza a encargar una especie de alegorías que ensalcen los logros alcanzados por sus naciones, se les comisionan obras en conmemoración de los ideales de la Revolución, también de fechas y eventos importantes que ahora dotarán de identidad a sus países. La idea de vanagloriar la patria por encima de todas las demás temáticas en el arte en esta época se da también para legitimar ciertos discursos que las clases dominantes estaban sembrando en el resto del pueblo. Es por eso que, con la invención de la imprenta, las obras que ahora identifican a una nación son reproducidas a tal grado que puedan llegar hasta el último campesino y obrero. Al menos en materia pictórica, con respecto por ejemplo a la escultura que tenía la misma finalidad, se empiezan a reproducir copias en terracota o yeso para que puedan ser ubicadas, además de en lugares de alta importancia, en parques y sitios públicos. Surgen además los *salones*⁹ en donde se reunían estas obras para ser mostradas al público (serían estos los antecedentes más directos de los museos junto con el coleccionismo por parte de nobles y ricos principalmente en Italia durante el Renacimiento), para que en ellas se perpetuara el recuerdo de un pasado glorioso y se inmortalizara una época.

Se reconoce en Francia el país con el auténtico tesoro del arte occidental y, a partir de este hecho, el arte será materia de políticas culturales para su conservación y defensa en los gobiernos siguientes. Es como respuesta a todos estos hechos que nace el museo¹⁰, como ese lugar destinado a salvaguardar y exhibir el patrimonio artístico. Las obras de arte

⁹ Que junto con las academias conforman las instancias de consagración del arte.

¹⁰ El más representativo, aunque no el primero, el Museo de Louvre, fundado el 10 de agosto de 1793, el mismo día del aniversario de la monarquía.

pasan de tener un valor meramente artístico a tener un valor político¹¹, y algunos objetos ahora importantes para el conocimiento de grandes eventos o personalidades pasan de tener un valor de uso a un valor artístico y político.

Las obras que se elegían para ser exhibidas tenían que pasar por la aceptación del gobierno (evento que se llevaba a cabo en los salones), y a veces los criterios para la elección estaban estrictamente pegados a lo que se enseñaba en las Academias, muchas veces discriminando obras producidas fuera de esta institución “modeladora del buen gusto”. Es gracias a este suceso que se da una creciente democratización en el campo artístico, para sustituir la “antigua estructura selectiva y jerárquica” de las Academias, y se crean en Francia grupos de artistas como la *Comune des arts* y luego la *Société Populaire et Républicaine des Arts*. La producción artística revolucionaria, con su carácter efímero, tenía como meta hacer participar a los espectadores en ella, y es cuando surge el auge de las fiestas revolucionarias, que le dan un “lugar privilegiado a la producción simbólica”, se les ve como lo que podría llegar a ser un arte de masas, y es en ellas en donde intervienen, fundiéndose, todas las manifestaciones artísticas del momento, ya no sólo la arquitectura, la pintura y la escultura, sino también la danza, la música y el teatro. Todas estas emociones y esta participación ciudadana en la formación identitaria de la sociedad van a perdurar a través de la arquitectura.

Es mediante proyectos arquitectónicos que se quiere reforzar este discurso de modernidad como “progreso” y mejoramiento en las sociedades. Tales proyectos se tenían no sólo para edificios de gran importancia, sino para la totalidad del espacio que abarcara la sociedad y, es así como “la utopía de una sociedad democrática totalitaria se inscribe en los proyectos arquitectónicos” (Castelnuovo 1988: 205). Se comienza una urbanización sin precedentes que cambia, en muchos de los casos, las principales ciudades europeas radicalmente.

¹¹ La pintura, escultura y arquitectura por ahí de 1798 sirvieron casi netamente como instrumentos de control social, como textos de moral y de política. (Cfr. Castelnuovo 1988)

Podríamos hacer el ejercicio de imaginarnos cómo impactaron, en los sujetos, los cambios bruscos iniciados con las matrices de la modernidad (a grandes rasgos son: matriz política-Revolución Francesa, matriz económica-Revolución Industrial, matriz ideológica-Ilustración) y las subsecuentes consecuencias de éstas. La realidad alterada y en constante transformación puso en crisis muchas explicaciones, teorías, valores e incluso identidades que los sujetos daban por sentadas. Para visibilizar esto podríamos recurrir a un elemento muy importante en la construcción de las identidades y en la cohesión de las sociedades: el imaginario histórico social. Se trata de:

“una construcción simbólica que hace posibles las relaciones entre personas, objetos e imágenes [que] puede dar cuenta de las instituciones de una sociedad, la constitución de motivos y necesidades de sus miembros y la existencia de sus tradiciones y mitos. [Los imaginarios] permiten instituir, crear y modificar a las sociedades concretas, a la vez que cada sociedad concreta constituye como imaginario un cúmulo de significaciones específicas” (Girola 2007: 62).

La expresión de un imaginario se da a través de un sinfín de prácticas sociales, es gracias a él que el sujeto otorga sentido a sus acciones y las posibilita. Y es, a su vez, mediante el discurso que los sujetos expresan los imaginarios imperantes en su sociedad. Con respecto a los imaginarios surgidos o transformados en la modernidad, Lidia Girola menciona la existencia de dos tipos: los “imaginarios sociales modernos” y los “imaginarios de la modernidad”. El primer tipo tiene como rasgos distintivos cierto cúmulo de construcciones simbólicas que se desprenden de

“tres formas importantes de la auto-comprensión de lo que es lo moderno en las sociedades industrializadas occidentales: la primera se refiere a la economía como realidad objetiva, externa y construida; la segunda tiene que ver con la constitución de la esfera pública; y la tercera se refiere a la cuestión de las prácticas y consecuencias del auto-gobierno democrático y la noción de la soberanía popular” (Taylor, Charles citado por Girola 2007: 65).

Es decir, es la aprehensión y significación de una realidad históricamente construida por parte de una sociedad, y de la que los sujetos van tomando elementos para crear sus propias narrativas y discursos que van moldeando su identidad.

El otro tipo, los “imaginarios sociales de la modernidad”, son:

“construcciones teórico-reflexivas de los intelectuales que intentan caracterizar una época y la situación de diferentes sociedades en ella. Constituyen marcos simbólicos abstractos de significación, que surgen de sectores sociales específicos, que tienen elementos de reflexividad e intencionalidad, y que, como cualquier otro discurso, tienen un carácter recursivo, mutuamente influyente, con respecto a la realidad que trata de caracterizar” (Girola 2007:66).

Lidia Girola se refiere a este tipo de imaginario social cuando habla más bien de teóricos que se mueven en el campo de la ciencia, intelectuales científicos en este caso, pero a mí me parece pertinente pensar que los artistas caben también en esta categoría porque, después de todo, no dejan de ser intelectuales, en el sentido de que tienen cierta conciencia histórica, conocimiento y crítica acerca de la realidad, de esos revoltosos tiempos modernos en los que se desenvuelven. Vamos a volver a este punto más adelante al hablar de las vanguardias y un elemento muy importante que las caracteriza, su visión utópica de la modernidad. Pero antes hablaremos un poco de este principal representante que antecedió a las vanguardias dentro de la modernidad estética, el arte moderno.

1.2.2 Arte moderno

El arte se enfrenta a, y toma conciencia de, la aceleración del tiempo, de la necesidad de la autofundamentación, de la subjetividad liberada de modos convencionales de percibir. Asume la modernidad como algo fugaz, transitorio, desligado del pasado. Y eso precisamente comienza a caracterizar y a perfilar a la modernidad no sólo en el arte, sino en la filosofía, y en la historia. Es como si el arte lograra expresar, antes que ningún otro medio y aparato reflexivo, las cualidades intrínsecas de una época. A pesar del carácter efímero y pasajero, lo moderno, en el arte, se asume como aquello que después pasará a ser clásico.

Figuroa Díaz y López Levi

El primero en usar el término “modernidad”, “hombre moderno” y “arte moderno” con una acepción muy parecida a la más conocida y utilizada hasta ahora, fue Baudelaire. En su texto “El pintor de la vida moderna” de 1863, se refiere a la modernidad como lo buscado por este nuevo hombre, el hombre moderno, “se trata, para él, de separar de la moda lo que

puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio” (Baudelaire 1863: 10), porque la modernidad es precisamente eso para Baudelaire: “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Ibíd.). Con esta palabra busca el poeta caracterizar una época y la estética que nace de ella, aunque, para Baudelaire la modernidad no caracteriza sólo a su época, ya que reconoce: “ha habido una modernidad para cada pintor antiguo” (Ibíd.). Para él la modernidad es, sí la búsqueda de lo nuevo, pero siempre en coherencia con su contexto, y, en este sentido, el arte tiene que ser siempre digno representante de su tiempo, un mismo estilo de arte no puede representar todas las épocas ya que, para Baudelaire, “cada época tiene su porte, su mirada y su sonrisa” (Ibíd.)

Para Baudelaire, lo que caracteriza su época fue la creciente industrialización, urbanización y las migraciones del campo a la ciudad, la suya se volvió una época de multitudes. El contacto con las masas de la gran ciudad, esa amorfa multitud de transeúntes, fue la que cambió el imaginario de la época, dando lo que en el poeta se conoce como la experiencia del shock. Para el poeta “la multitud de la gran ciudad despertaba miedo, repugnancia, terror en los primeros que la miraron de frente” (Benjamin 1980: 146). Esta experiencia del shock la sufría el hombre que se sumergía en la multitud, y a su vez “a la vivencia del shock que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquinaria” (Benjamin 1980: 149). En palabras de Walter Benjamin:

“Haber estado atento a los empujones de la multitud es la experiencia que Baudelaire [...] toma como decisiva e in-sustituible. La apariencia de una multitud vivaz y en movimiento, objeto de la contemplación del *flâneur*, se ha disuelto ante sus ojos. [...] Baudelaire se vuelve contra la multitud. Y lo hace con la cólera impotente de quien se lanza contra el viento o la lluvia. He aquí la <<experiencia vivida>> a la cual Baudelaire ha dado peso de una experiencia. Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la <<experiencia>> del *shock*. La comprensión de tal disolución le ha costado caro. Pero es la ley de su poesía. Su poesía brilla en el cielo del Segundo Imperio como <<un astro sin atmósfera>>.” Benjamin 1980: 36)

Pero Baudelaire no era el único que experimentaba y escribía sobre esta vida moderna. Es la época también de las bohemias literarias, la aparición de centros que concentran artistas con estas nuevas inquietudes, centros como Montmartre. De esta

primera etapa son representantes, por ejemplo, junto con Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Poe, Whitman, etc.

Aparecen también diversas corrientes artísticas que, a pesar de no ser consideradas todavía como vanguardias, sí se caracterizaban por una “actitud vanguardista”, es decir, lanzaban una especie de manifiesto y se oponían siempre a la corriente –o escuela- que le precedía. El Romanticismo, por ejemplo, considerado el primero -surgido en Alemania a finales del S. XVIII (cuyo principal exponente fuera Víctor Hugo)- proclamaba la “autonomía del arte”, se proclamaba en contra del racionalismo de la Ilustración y reforzaba la idea del “genio” creador; también renegaba del materialismo de la era industrial. Es después de éste que, en Inglaterra, como contraposición, surge el Parnasianismo, que critica los excesos del romanticismo. Ambos tenían en común un desencanto por la época moderna y se encierran en el ego del artista, pero para los parnasianos el romanticismo se excede en ello; en Inglaterra surgió el Decadentismo, que a su vez se postula opuesto al Parnasianismo, y finalmente el Simbolismo, que, como era de esperarse, se opone al Decadentismo¹².

Hay que hacer una aclaración muy importante aquí, no todo arte moderno es vanguardista, pero sí todas las vanguardias son representantes de algún tipo de arte moderno. Algunos aspectos que caracterizan al arte moderno de finales del siglo XIX y principios del XX (algunos de las cuales comparten con las vanguardias) son: 1) su afán de pureza, lo que tiene que ver con la separación del campo artístico con respecto de otros campos, 2) el uso de la geometría y de las ciencias en general al momento de aplicar nuevas técnicas o tratar viejas temáticas con nuevos enfoques, 3) las propias temáticas, que hacen referencia siempre a la vivencia del artista en esos tiempos modernos, aunque con distintos estilos, 4) el constante desafío de instituciones y cánones artísticos establecidos, 5) la negación de la división entre arte elevado y arte bajo y 6) los representantes del arte moderno son la influencia y posteriormente los integrantes de lo que después se conocería como los movimientos de vanguardia. Entre las diferencias entre las vanguardias y las

¹² En realidad, todas comparten una temporalidad muy parecida, en que el fin de un postulado y el inicio de otro se difuminan y, más que sustituirse, parecieran complementarse en un todo que es la constante puesta de crisis en el arte.

corrientes artísticas que las antecedieron observamos que las vanguardias rechazan la idea de la belleza clásica y de “el arte por el arte”, además, les toca vivir la aparición de nuevas tecnologías que hacen que el arte cambie de función, la fotografía, por ejemplo. A la par surgen intelectuales como Carlos Marx, que definen los postulados sobre el origen y función del arte, según los cuales el arte es una superestructura que está determinada por las condiciones sociales y económicas, y no es simplemente producto de un “genio creador”. Otra diferencia que existe es que las vanguardias no se oponen entre ellas, más bien se influyen, e incluso algunas ponen las bases para la creación de otro movimiento de vanguardia, además de que comparten muchos rasgos.

1.3 ‘Vanguardia’, metáfora de un imaginario estético en renovación.

La vanguardia desmantela el discurso instaurado [...] instaura la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura [...] promueve una renovación profunda de las concepciones, las conductas y las realizaciones artísticas concorde con aquella que se opera en el orden tecnológico, revolución instrumental que tiene por correlato una revolución mental.

Saúl Yurkievich

El término vanguardia aparece por primera vez definido en el siglo XIX por el teórico de guerra Von Clausewitz, quién la definió como una fuerza de choque, colocada siempre en primera fila para vigilar y atacar sorpresivamente, cumpliendo así su tarea principal: la destrucción instantánea del enemigo. Fue Saint-Simon Olinde Rodrigues quién sustrae el término de su contexto militar para usarlo dentro del campo del arte. Lo utiliza por primera vez en 1825 en su ensayo “El artista, el científico y el industrial”, donde convoca a los artistas a usar el arte para la transformación social, política y económica de la sociedad. Posteriormente el término aparece en una crítica de arte de 1845, en un panfleto de Gabriel Desiré, un defensor del socialismo utópico de Fourier, en donde habla sobre la verdadera misión del arte y el papel del artista.

Es relevante recalcar aquí la importancia del uso de una metáfora militar, como es la palabra vanguardia, en el vocabulario del campo artístico. Esto demuestra el imaginario en construcción de la época, los intelectuales del momento tomaron aspectos fundamentales de su contexto, países en guerra; de ahí se apropiaron y resignificaron los conceptos nuevos que surgían en otros campos (como el militar en este caso) que pudieran servirles de mejor forma para darle fuerza y sentido a sus propuestas. En este sentido el concepto de vanguardia dice mucho de la posición que estaban tomando frente a su presente, no era una posición estática de contemplación y resignación, ellos iban a la vanguardia, al frente, encabezando, en el campo del arte, las renovaciones que los cambios en los demás ámbitos de la vida estaban exigiendo del campo cultural.

Es así como, tomando en cuenta el contexto en el que surgen, es totalmente entendible que el concepto haya tenido éxito al nombrar los movimientos de los que hablaremos. Los primeros movimientos vanguardistas reconocidos como tales aparecen en las primeras décadas del siglo XX, tiempo caracterizado por Erick Hobsbawn en su libro *Historia de Siglo XX* como “La Era de las catástrofes”, por todas las tensiones y enfrentamientos entre países europeos que desembocaron en la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Soviética de 1917. A partir de la segunda década se dio una etapa de desarrollo y prosperidad, a la que le seguiría la gran crisis de 1929, provocando conflictos que después condujeron a la Segunda Guerra Mundial.

Así, influenciadas por diversas corrientes del pensamiento surgidas en el siglo XIX (nihilismo, existencialismo, etc.), por movimientos estéticos del mismo siglo (parnasianismo, simbolismo, decadentismo, etc.) y, además por todas las características “catastróficas” que ya mencionamos trajo consigo el siglo XX, aparecen las vanguardias como los “fenómenos más típicos e importantes de la cultura moderna” (Poggioli 1964:17).

Entre los movimientos europeos más importantes y conocidos se encuentran el Expresionismo alemán (1905-1933), el Fauvismo (1904-1909) y el Cubismo en Francia (1910-1924), el Futurismo italiano (1909-1944), el Futurismo ruso (el Dadaísmo en Suiza (1916-1923), el Surrealismo (1916-1929). Todos ejercieron una influencia notable sobre

los movimientos de vanguardia latinoamericanos que vamos a revisar, sin embargo, los dos futurismos tuvieron una influencia singular en ambas vanguardias, el Estridentismo y el Modernismo brasileño.

El futurismo italiano fue creado por Filippo Tommaso Marinetti y después se adhirieron otros artistas. Este movimiento tuvo impacto internacional, sobre todo en países que hablaban las lenguas romances. Los futuristas italianos buscaban romper con el academicismo italiano que consideraban estático, pintores y escultores se plantean mostrar la realidad en pleno movimiento. En literatura los define una marcada adoración por la máquina, una excesiva modernolatría¹³ (en su vertiente imperialista, nacionalista y militarista); ellos más que referirse a los avances tecnológicos del tiempo presente giran la mirada hacia su anhelo de futuro. Como nueva técnica literaria (que aparece en su *Manifiesto Técnico de la Literatura Futurista*, 1912) emplean la destrucción total de la sintaxis y la puntuación, pues la nueva literatura va a ser construida en forma de una sucesión de palabras en libertad. Enaltecen al nuevo hombre, el hombre moderno, que es a su vez producto de la nueva civilización industrial. Editan varias revistas que muestran un marcado optimismo histórico ante el régimen liberal reciente (aunque después contribuyan a destruirlo); en materia de manifiestos sacan alrededor de cuarenta, siendo el primero de ellos el del 20 de febrero de 1909 escrito por Marinetti, después de ese le siguen un manifiesto pictórico (1910), el manifiesto técnico literario (1912), un manifiesto musical, entre otros. La decadencia y fin del movimiento sucede a partir de 1929, cuando la mayoría de los futuristas se integran al régimen de Mussolini y fundan las bases de una estética fascista, el “antiacadémico” Marinetti es introducido por Mussolini en la Real Academia Italiana.

Una variante del futurismo italiano fue el futurismo ruso, pero éste se identificaba más que aquél con los ideales revolucionarios, ellos pretendían combinar vanguardia artística con vanguardia revolucionaria, pero se ven fuertemente reprimidos por Stalin y desaparecen. El más representativo de sus integrantes fue Vladímirovich Mayakovsky,

¹³ Idolatría a la modernidad y a todos los avances tecnológicos que la caracterizaron.

quien, con su poesía y su teatro vanguardista, atacaba a la pequeña burguesía a través de la parodia y la sátira. Al igual que el futurismo italiano su lenguaje estaba basado en los avances de la civilización industrial, se valoraba el dinamismo humano y el humanismo de la máquina. Ellos para distinguirse del Futurismo italiano, sacan el manifiesto del LEF; se empiezan a organizar con escritores obreros a través del periódico *Iskusstvo Kommuny* (“El arte de la comuna”) para, con ellos, reforzar la cultura popular sin ser monopolísticos acerca del arte revolucionario; se denominan a sí mismos “los bolcheviques del arte”, quieren terminar con la sociedad de clases cuestionando el pasado y el sistema económico vigente. En este sentido, a pesar de que los que más influenciaron a los vanguardistas latinoamericanos fueron los futuristas italianos, en ideales y medios tenían más concordancias ideológicas y estéticas con los futuristas rusos.

Hasta aquí podríamos concluir brevemente que, a pesar de sus diferencias, todas las vanguardias compartieron características que las identifican como tales. Las más relevantes que identifiqué siguiendo a otros autores estudiosos del fenómeno son:

- La autodenominación de “movimiento”, concepto dinámico en donde entra en juego la subjetividad del artista, creatividad e imaginación, en vez de “escuela”, concepto estático que implica un maestro, un edificio, valores instituidos y una inclinación por ciertos gustos estereotipados.
- Un marcado antagonismo, desacuerdo acompañado de reacciones en contra de lo identificado como “tradicional” de la época, lo que gustaba al gran público, e implica a la par un rompimiento con éste. El realismo como corriente artística era a lo que principalmente se oponían las vanguardias, ya que reflejaba claramente los intereses de la burguesía.¹⁴ La mayoría también se oponía a ver al arte como simple reflejo o

¹⁴ Era la realidad vista desde un discurso burgués, y, en este sentido es que “la vanguardia rechaza la idea de arte como representación [...] contiene lo real [pero] en calidad de juicio respecto al uso de los materiales [...] que la historia ofrece” (Piñón 1986: 15), lo que nos demuestra que “estos movimientos [...] no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa” (Bürger 1997: 54)

imitación de la naturaleza, lo que ellos hacían era interpretarla a su manera, no copiarla. Se oponían en general al estado de cosas existente, su discurso muchas veces estaba bañado con cierto nihilismo irónico, se oponían a las formas del arte que consideraban viejas y agotadas ya que, para ellos, no representaban más el fugaz y transitorio presente.

- Una actitud excéntrica con propensión al exhibicionismo. Buscaban ante todo sacudir el ambiente artístico del momento, escandalizar, lanzar gritos virulentos al aire para que el público “adormecido” volteara a verlos, “si la vanguardia tiene un código de conducta, éste consiste en una perversión o subversión integral del código de conducta convencional, de las reglas de urbanidad y de las nuevas maneras” (Poggioli 1964: 46). En este sentido podríamos reconocer en estas actitudes de los vanguardistas algo que ya caracterizaba de algún modo a ciertos representantes del arte moderno, en palabras de Foucault: una actitud de modernidad¹⁵.
- Dentro de esta actitud excéntrica demostrada se encuentra un uso distintivo del lenguaje, uso que busca demostrar una toma de posición a la vez que expresa una reflexión y crítica ante el estado de las cosas. Algo muy característico es la creación de neologismos, no sólo los mismos nombres de los movimientos, otras palabras inventadas por ellos para poder nombrar sensaciones, cosas y acciones que demuestren una nueva sensibilidad acorde con los nuevos tiempos.
- El uso de manifiestos como una especie de acta de nacimiento, en cuyo contenido aparecen declaraciones ideológicas generales, los principios regidores de la nueva estética proclamada; es ahí donde se plasma el sentir primero del grupo -o del iniciador y/o vocero de éste-. Los manifiestos vanguardistas son como las ventanas que dan una especie de vista panorámica, de primera impresión sobre los objetivos de los movimientos de vanguardia que lideran. A pesar de que muchos movimientos se transforman durante su desarrollo, sus manifiestos dan una idea inicial de lo que se

¹⁵ Para Foucault, ver a la modernidad como una actitud quiere decir verla como “un modo de relación con y frente a la actualidad [...] en suma, una manera de pensar y de sentir, una manera también de actuar y de conducirse que marca una relación de pertenencia y, simultáneamente, se presenta a sí misma como una tarea” (Foucault 1994: 8), como un hacer heroico el presente a pesa de su fugacidad.

estaba gestando dentro del campo del arte, de las inquietudes compartidas por los artistas de una época, que reflejan a su vez todos los cambios vividos a inicios del siglo XX.

- La integración de un número más o menos definido de artistas de diferentes campos del arte con una sensibilidad, ideales e inquietudes en común. Generalmente hay un iniciador que recluta simpatizantes que tengan las mismas inquietudes, así poco a poco se empieza a conformar el grupo. En este aspecto los manifiestos en muchas ocasiones son los que fungen como el acta de reclutamiento. Muchos de los integrantes de un movimiento pasaban a formar parte del movimiento sucesor, renovando ideas y postulados y reclutando nuevos miembros.
- La creación de revistas como órganos principales para dar a conocer sus propuestas, proclamas, creaciones y adhesiones de nuevos miembros. También crearon periódicos, ya sea puramente vanguardistas o, en algunos casos, añadieron elementos vanguardistas en periódicos ya existentes. Además de ser los principales modos de darse a conocer, los periódicos y las revistas les sirvieron para vincularse entre ellos, establecer un diálogo con otros movimientos y, sobre todo, ser la plataforma desde donde surgía el discurso de época compartido, aunque cada vanguardia con su estilo.
- Toma de conciencia histórica a la par de su conciencia artística, actitud crítica ante la realidad, las condiciones sociales de la época, y ante el cambio necesario en el arte a partir de estas nuevas condiciones.
- Una vida corta, ya que la permanencia o institucionalización de un movimiento que proclama el cambio permanente es la muerte. Las vanguardias surgieron en la primera década del siglo XX, tuvieron su apogeo entre los años 1920-1930 y, las que lograron pasar a la tercera década, entraron en decadencia después de ésta hasta el momento de su fin.
- En el caso de algunos movimientos de vanguardia, su notorio activismo en el campo político, lo que a algunos integrantes –los casos más extremos- les llega a provocar hasta la muerte.

- La ciudad, urbe moderna, escenario en donde actúan y de la que se ven influenciados los actores de dichos movimientos. Dentro de este punto se encuentra también la influencia del surgimiento de las nuevas clases sociales –obreros que conforman la masa del proletariado-, la aparición de fábricas en donde laboran esas clases, que van cambiando no sólo el panorama citadino sino, a la par, las relaciones sociales. En general la imagen de la ciudad se ve modificada a pasos agigantados en esta época y provoca nuevas sensibilidades en la sociedad en general y, de una manera especial, en los artistas.
- Su visión utópica, punto clave que a la vez nos ayuda a dar una especie de conclusión de esta primera parte, característica donde se juntan la tecnologización de las ciudades, rasgo antes mencionado, con la modernidad, el imaginario y su repercusión en la vanguardia.

1.3.1 El imaginario en utopía de la vanguardia.

La utopía que se lee en los programas de la vanguardia funciona como toda utopía: ampliando los límites de lo posible, confrontando la legitimidad estética e institucional de quienes piensan sus prácticas más acá de los límites.

Beatriz Sarlo

Como ya habíamos mencionado antes, a través del arte podemos echar un vistazo también a los imaginarios del contexto en el que fue creado, esto gracias a que “es, en numerosas ocasiones, el primer discurso que nombra una realidad (realidad circulante en el medio social que da lugar a la obra artística); después llegan otros discursos, otras variantes que dan cuenta de dicha realidad” (Figueroa Díaz, María Elena y López Levi, Liliana 2014: 174), pero también, sobre todo el arte de vanguardia, nos permite echar un vistazo a las utopías representantes de los imaginarios que caracterizaban al campo cultural de la época¹⁶.

¹⁶ “Así el binomio utopía/vanguardia resurge desde diferentes ángulos: En primer lugar, se afirma que existe una situación o estado de cosas que se desea cambiar. Se marca lo obsoleto de lo actual y se empieza a perfilar una posible solución a esta cuestión. Por supuesto, subyace a este esquema un juego temporal presente/futuro, entre la actualidad y una proyección de un futuro mejor.” (Suárez Guerrini 2003: 29)

Para empezar, hay que hablar un poco del concepto mismo de utopía. Si bien la palabra en su uso común es entendida como algo que no existe, y por lo tanto inalcanzable, en realidad la utopía en su acepción primera hacía referencia, si a un modelo de sociedad humana inexistente, pero, que a su vez representaba un proyecto realizable en un futuro posible. Fue Tomás Moro quién en un libro homónimo introduce el concepto por primera vez:

“la utopía en su acepción clásica es positiva, humanista y antropocéntrica. Propone una mirada hacia el futuro, sustentada como está por la idea de progreso, se implica en un proyecto y plan de acción a seguir en pos de su consecución. La felicidad hacia la que aspira es de orden social, superando los intereses individuales según un móvil de ‘bien común’. La utopía supone la construcción de un ‘mundo otro’, una versión perfeccionada de la realidad que le da origen. Se funda en la capacidad de imaginación y raciocinio, pero permanece sometida a imperativos de credibilidad y verosimilitud” (De Rueda 2003: 15).

Es cierto que la utopía se presenta como un modelo ideal e inalcanzable de sociedad humana, pero no por eso se deja de perseguir, tiene elementos racionales que inspiran proyectos reales. Después de todo, las utopías también surgen dentro de un mundo de posibles, son resultado de anhelos, sueños, búsquedas internadas en los imaginarios de sujetos críticos que viven en sociedades imperfectas, quienes, utilizando de plataforma los conocimientos, valores, tradiciones, y en general el estado de cosas actual, sueñan y proyectan un futuro perfectible¹⁷.

En este sentido, para las vanguardias, el artista funge como el mesías cuya sensibilidad le da las herramientas para poder soñar y proyectar un estado mejor de las cosas. Si de por sí la utopía es antropocéntrica, al ser parte del discurso vanguardista les da a éstos, los hombres modernos, una especie de voz mesiánica. En este sentido son los artistas, gracias a su fe y visión de futuro, los que nos pueden guiar a la construcción de un mundo mejor para todos.

¹⁷ “El utopismo occidental [...] consiste en una determinada manera de estar en el mundo en que vivimos; de vivirlo como un mundo que normal o efectivamente es imperfecto, incompleto, ‘inauténtico’, pero que tiene en sí mismo, coexistente con él, una versión suya, perfecta, acabada o ‘auténtica’; una versión, además, que debería estar siempre en el lugar o la dimensión de lo real, pero que no está allí [...] La percepción del mundo como esencialmente perfectible es propia del utopismo occidental.” (Echeverría 1998: 131)

Este utopismo que caracterizó a las vanguardias estuvo tan enraizado al imaginario de la época, que es a su vez una interiorización y apropiación de utopías surgidas en otros campos, por ejemplo, la utopía revolucionaria. El socialismo, como utopía político-económica, con fundamento en la teoría marxista, fue la que tuvo más eco en el campo del arte¹⁸. Sin embargo, el utopismo de las vanguardias estaba basado, no sólo en los ideales compartidos con otras utopías contemporáneas, sino en la aparición de las grandes metrópolis, el desarrollo científico-tecnológico¹⁹ y la industrialización que esto provocó en la imagen de la ciudad, y en especial en su principal protagonista: la máquina.

La transformación de las ciudades provocó la necesidad de una reformulación y resignificación del espacio urbano, el discurso vanguardista entró en diálogo con el discurso tecnologizante de la modernidad para crear nuevas poéticas dentro del arte moderno que proclamaba. Se apropiaron de toda esa mezcla de nuevos materiales, mezclaron también las palabras que nombraban todo lo nuevo y las introdujeron en su lenguaje poético vanguardista. Idealizaron ciudades modernas llenas de edificios dinámicos con formas rebeldes, casi a su imagen y semejanza. Con respecto a esto:

“Claudio Guerri diferencia, en la perspectiva que nos ocupa tres tipos de utopías arquitectónico-urbanísticas: las que proyectan ciudades imaginarias; aquellas que realizan la proyección concreta de proyectos arquitectónicos ideales; y las que proyectan <<‘formas irreales’ tratadas sólo como formas, que en general no pueden plasmarse en existencias concretas>>. Estas últimas constituirían <<nuevas y desconocidas posibilidades formales de articular una propuesta estética>> y estarían apartadas de una proyección sujeta a las exigencias técnicas de concreción de los supuestos arquitectónicos urbanísticos” (Gustavino 2003: 21).

En el caso de la máquina, su importancia no residía únicamente en su dinamismo, esta significaba la supremacía del poder del hombre sobre la naturaleza, y a la vez, el factor

¹⁸ El futurismo ruso, ya antes mencionado, es el más claro ejemplo de ello.

¹⁹ “Si, para Platón, el éxito de la ciudad ideal radicaba en la justicia y el buen gobierno, para los utopistas modernos, eran el progreso y la ciencia los garantes de la armonía y la paz”. (Figuerola Díaz, María Elena y López Levi, Lilitiana 2014: 179), esto demuestra, por ejemplo, la línea de pensamiento que imperaba dentro de campo cultural de la época: “La fe desmesurada en la ciencia y en la técnica, como medio para alcanzar el progreso social, se enmarca en una clara línea de pensamiento de tendencia positivista” (Suárez Guerrini 2003: 44)

que imprimiría orden social entre los hombres. Era la razón triunfando, y el hombre como su gran portador:

“Al contemplar la máquina como factor emancipador de orden social y elevarla como tal a valor estético y cultural universal, los artistas de las vanguardias restablecieron aquella dimensión radical del progreso, concebido como identidad del desarrollo científico-técnico y moral, característico de la filosofía de la historia de la Ilustración. Las vanguardias llevaron a cabo la síntesis monumental de los valores económicos, tecnológicos y epistemológicos del maquinismo moderno con valores culturales de signo utópico” (Subirats 1989: 57).

Cabe aclarar aquí que no todas las vanguardias europeas tenían las mismas visiones utópicas. Lo que he ejemplificado hasta ahora es lo que caracterizó a las vanguardias que más influencia tuvieron sobre el Estridentismo y el Modernismo Brasileño (los futurismos), sin embargo había movimientos vanguardistas que buscaban su utopía en sociedades muy alejadas de la tecnologización de las urbes europeas, que se refugiaron, por ejemplo, en arte primitivo, como fue el caso del Cubismo y del Expresionismo, “ambos reflejaron artísticamente el nihilismo, el vacío simbólico y vital y el malestar cultural de las metrópolis europeas; ambos expresaron el fin de una cultura histórica; y ambos partieron fuera de la civilización en busca de las formas, los colores y los símbolos capaces de dar una nueva fuerza a su creación y, con ella, a la cultura moderna” (Subirats 1989: 49). Incluso hubo vanguardias cuya búsqueda fue más interior, por ejemplo, en los sueños y el subconsciente, como el Surrealismo. En general estas vanguardias tuvieron una visión, más que utópica sobre la modernidad, de desencanto, por todos los daños que los avances tecnológicos (que en un primer momento proclamaban la libertad de los hombres) habían provocado a través de las guerras y la expansión sin precedentes de un sistema esclavista como es el capitalismo. Por este desencanto, estos movimientos buscaban sus ideales en sociedades no tocadas aún por esta modernidad destructora, ellas significaban “la esperanza utópica de un mundo histórico realmente gobernado por la condición humana” (Subirats 1989: 49).

Veremos también que, para el caso de las vanguardias latinoamericanas, el utopismo que las caracteriza se tiñe de otros matices. Principalmente porque las vanguardias en América Latina no estuvieron en contacto tan drástica y dramáticamente con la tecnologización e industrialización de sus ciudades como las vanguardias en Europa,

aunque el hecho de que vivieran en cierta medida estos cambios, hizo que algunas, en un primer momento, proyectaran y adoptaran el mismo discurso utópico que aquellas. Sin embargo, su discurso utópico se fue transformando al darse cuenta de que, lo que buscaban por ejemplo las vanguardias desencantadas de la modernidad en otras sociedades lejanas y “exóticas”, sus propias sociedades no sólo lo poseían, sino que además representaban sus raíces.

2. Antecedentes regionales: modernidad estética latinoamericana.

Para caracterizar y distinguir al campo artístico literario latinoamericano algunos autores, entre ellos Fernández Retamar (1977), dividen la creación artística en periodos: cuatro en total si se toma en cuenta el arte precolombino como el primero; el segundo lo representa el *periodo colonial*, en donde la dependencia económica y política provocó una dependencia cultural, en este periodo en las academias latinoamericanas se enseñaba el arte europeo como el arte del “buen gusto”; el tercero sería el *periodo cosmopolita*, en el cual los artistas e intelectuales latinoamericanos se ven influenciados y asimilan las propuestas de las corrientes representantes del arte moderno europeo, opuestas a las academias y altamente influenciadas por la modernidad; y el cuarto sería un *periodo nacional*, en donde los artistas de cada nación llegaron a consolidar una identidad propia, diferenciada de lo europeo y, al mismo tiempo, una identidad propiamente latinoamericana.

En América Latina la modernización, si bien llegó tiempo después y con diferentes características con respecto a la europea, como vimos en el capítulo anterior, su eco empezó a retumbar en el campo artístico desde antes; es decir, la modernidad llegó antes que la modernización (representada por el desarrollo tecnológico). En este sentido la modernidad estética comenzó en Latinoamérica en el periodo cosmopolita, al cual

pertenecen las vanguardias y su antecedente inmediato: el modernismo, “un movimiento de entusiasmo hacia la libertad y la belleza” (Darío citado por Sánchez 1974: 161).

El modernismo hispanoamericano fue un movimiento literario con el cual se inició en Latinoamérica la “tradicción de la ruptura”. Éste surgió como una oposición y, a la vez, una abstracción, de algunas de las corrientes artísticas adoptadas de Europa – neoclasicismo, romanticismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo-. Oposición en el sentido de que el intento de validarlas como internacionales suponía un colonialismo cultural, secuela a su vez del colonialismo político y económico, del cual se quería escapar. El modernismo fue un fenómeno muy particular, no sólo caracterizó una época, también una amplia territorialidad, ya que su extensión alcanzó gran parte de los países latinoamericanos. La época a la que me refiero fue la iniciada con la expansión imperial del capitalismo y la llegada del liberalismo como estructura política en América Latina, la cual se intensificó a partir de 1870 y se expandió vertiginosamente hasta 1914. Esta etapa “se fortalecerá con las guerras coloniales de fin de siglo [...] mediante las cuales se produce la incorporación definitiva de las zonas marginales a la economía de los imperios” (Rama 1970: 25). Con esto, de cierta forma “América entraba por la vía de la cosmopolitización. Estaba dejando de ser provincia y, por ende, perdiendo el hábito de ser colonia.” (Sánchez 1974: 162).

El modernismo logra unificar, de algún modo, a los países de habla hispana, los cuales estaban en búsqueda de una identidad propia, sobre todo en lo concerniente a su literatura. Este movimiento no se limita a Latinoamérica, también llega a España.

Encabezados por Rubén Darío, los representantes de esta corriente literaria emprenden la búsqueda de una identidad literaria latinoamericana²⁰. Es a través de ellos que “Hispanoamérica [...] conocerá primero una ilusión de modernidad por vía de contagio

²⁰ Empresa que ya habían iniciado algunos otros poetas, como es el caso de José Martí –por algunos considerado modernista, por otros premodernista-, poeta cubano que además de defender la identidad latinoamericana, defendía su territorio, tanto que precisamente murió en ello, cuando España invadió Cuba en 1895. Él “fue el primero en proclamar que Hispanoamérica tenía la esperanza y el deber de encontrarse poéticamente a sí misma” (Siebenmann 1997: 195)

[principal característica del periodo cosmopolita], para ir a parar luego a la certidumbre de que somos otra cosa, y a adquirir una aprehensión más clara de nuestro ser” (Fernández Retamar 1977: 127). Esta certidumbre les llega aproximadamente en 1898, después de que Cuba luchó contra el imperialismo estadounidense, tres años después de haber luchado por libertarse de España.

Antes de los sucesos mencionados en Cuba –que posteriormente sucedieron en otros países latinoamericanos-, las temáticas y actitudes modernistas, si bien surgieron como una ruptura, también es cierto que presentaban un poco de egocentrismo, una especie de evasión ante la realidad social. Es a partir de lo sucedido en Cuba que los integrantes del campo artístico intelectual latinoamericano empiezan a tomar conciencia social y a plasmarlo en sus escritos. No dejaron totalmente de convertirse ellos mismos en los temas de sus creaciones, pero ahora como sujetos históricos que se veían envueltos en esta dinámica que los conflictuaba: “En su doloroso desamparo, en su alienación social, en su conflictiva tensión, el poeta moderno, el más desajustado, el de la visión discordante, concibe una lírica magistral, plasma los exponentes máximos de nuestra dislocada condición humana” (Yurkievich 1996: 20)

Los logros que se le atribuyen al modernismo y que las vanguardias reafirman son, en primer lugar, el papel que empiezan a desempeñar los intelectuales en las sociedades latinoamericanas. Si en el siglo XIX los intelectuales eran “más directamente dependiente(s) de una praxis política o de un criterio organizativo restringido” (Jitrik 1978: 8), con el modernismo surge cierto grado de especialización de su quehacer como escritores; con la aparición del periodismo, que estuvo primero al servicio de una clase dirigente de los negocios, los nuevos escritores ahora autónomos en materia económica y política, tuvieron empleos –o al menos la mayoría de ellos- en los periódicos que circulaban por sus países.

En ellos y en las revistas –la *Revista de América* sobre todo, surgida en Argentina- será en donde podrán apoyarse para darse a conocer, difundir sus ideas, desde donde

tendrán el poder de llegar a ser “formadores de opinión y conciencia”²¹. Sin embargo, lo anterior tuvo su contra parte; al igual que otros medios de comunicación, los periódicos son dirigidos por alguna institución mediadora fiel a tal o cual discurso ideologizante, por lo que en realidad los modernistas no fueron tan libres para escribir como hubieran querido.

Otras de las características del modernismo, que después también caracterizó a las vanguardias, fue el culto a la originalidad y el odio al burgués, además de la denominación de movimiento en vez de escuela y su postura en contra de las academias. Sus integrantes tenían una actitud manifiesta y, antes de las vanguardias, ellos “son los primeros en consignar la utilidad del siglo mecánico [ya que si bien] no viven realmente en la urbe tentacular de locomociones veloces, la del tráfico multitudinario, la del paisaje en constante mudanza, la habitan mentalmente, sobre todo si se piensa que poéticamente apuestan al poder fabulador de la palabra, a su potencial figura” (Yurkievich 1996: 43). Es incluso Rubén Darío el primero en hablar del manifiesto futurista de Marinetti en el diario argentino *La Nación*, tan sólo unos meses después de que éste apareció en París. Como puede observarse, el modernismo a pesar de no ser considerado abiertamente una vanguardia como tal, lo es en el sentido de que representa una ruptura con los postulados literarios que rigen su tiempo, cuestiona se opone y crea, y es así, renovando, como muestra precisamente esta condición cíclica del arte, de entrar en crisis para poder producir cosas nuevas y no sólo reproducir los viejos cánones.

Por supuesto que hubo diferencias que nos ayudan a identificar al modernismo y separarlo de los movimientos de vanguardia de inicios del siglo XX, por ejemplo, el activismo político que caracterizó a varios artistas vanguardistas y del que carecieron los modernistas. Otra diferencia es que el modernismo fue un solo movimiento al que se fueron uniendo poetas de casi todos los países latinoamericanos –unos más tardíamente que otros, ya sea por cuestiones políticas o geográficas-, a diferencia de las vanguardias que iban surgiendo independientes en cada país. Está también el tratamiento que ambos fenómenos hacen de

²¹ Es mediante esta táctica publicitaria que el “modernismo, como lo hará la vanguardia, se sirve de los órganos de la naciente cultura mediática con vistas al reconocimiento social y ulteriormente a la conquista del poder simbólico” (Yurkievich 1996: 60)

“lo exótico”: los modernistas “a través de lo exótico [...] persiguen el extrañamiento arrebatador, la total alteridad, aquello que por alianza con lo mítico y lo exótico ausenta, exime, metamorfosea, posibilita el desenfreno, facilita el aflujo de la fabulación fantasmática, propicia una conducta completamente emancipada” (Yurkievich 1996: 19), cuando la vanguardia, en cambio, “rechaza el transporte ensoñador, la evasión exotista, esotérica, idealista; desprecia lo áulico y lo galante; no admite ni retroceso reaccionario, ni detenimiento contemplativo, ni exención sublimante” (Ibíd.: 31).

Finalmente, una de las diferencias más importantes, es la señalada por el teórico Andreas Hyssen quién “distingue vanguardia y modernismo, caracterizándolos a partir de su relación con el arte ‘alto’ y la cultura popular o de masas. Según su perspectiva [...] la vanguardia intentó establecer una relación alternativa –finalmente fracasada- entre el arte alto y la cultura popular, mientras que el modernismo insistió en la separación de ambos.” (Gelado 2007:32) El trato que las vanguardias latinoamericanas le dan a lo popular va a ser algo que va a distinguir y dar identidad continental y nacional a muchas.

2.1 Breve caracterización de las vanguardias en América Latina.

Como vimos en el capítulo anterior, todas las vanguardias, en su calidad de discursos de la modernidad, comparten características, pero aún entre ellas hay diferencias. Estas diferencias empiezan en su manera de aprehender la modernidad, que a su vez tiene que ver con cómo llegó a sus países, es gracias a esa gran diferencia que cada vanguardia tuvo un discurso diferente sobre la modernidad. Podríamos decir que los integrantes de los movimientos de vanguardia europeos vivieron antes que otros y más directamente, las transformaciones y cambios económicos, sociales, tecnológicos, etc., que la modernidad iba provocando en sus países y, más concretamente, en sus principales ciudades.

A pesar de esto hay autores que señalan que “los movimientos modernistas surgen en la Europa continental, no donde ocurren cambios modernizadores *estructurales*, dice

Anderson, sino donde existen *coyunturas* complejas, en la ‘intersección de diferentes temporalidades históricas²²’ (García Canclini 1990: 211), característica que acerca un poco a las vanguardias europeas con las latinoamericanas. Claro que a pesar de no haber surgido en los centros de modernización tecnológica, su “periferia” empezaba a pasar por más cambios que los que comenzaron a experimentar los países latinoamericanos poco tiempo después. Estos cambios, como también ya mencionamos anteriormente, llevaron a algunas vanguardias a una especie de modernolatría, y en otros casos a una desilusión acerca de la contradictoria condición humana que veían alterada por los estragos de la modernidad.

Para América Latina y sus vanguardias que pudieran considerarse modernólatras “el amor a la modernidad [que profesan] no es culto a la moda; es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces negada a los hispanoamericanos” (Octavio Paz citado por Fernández 1977: 127). Aunque es cierto que los países latinoamericanos también experimentaron cambios, secuelas de la llegada del capitalismo, fue de una forma más bien indirecta y periférica. A pesar de esto, a los latinoamericanos también les toca ver la transformación de las capitales más importantes, aún pueblerinas, en urbes, ciudades tecnificadas con ritmos diferentes a los conocidos; les toca vivir la concentración masiva de trabajadores campesinos, que migran a las ciudades para volverse obreros en fábricas, y como fenómenos surgido de esto, la gran desigualdad que comienza a surgir a partir de la repartición de la riqueza, además de que también experimentan los estragos de las guerras, indirectamente de las internacionales y directamente de las locales.

Entre 1916 y 1935 aparecen las vanguardias latinoamericanas, no sólo como movimientos de ruptura, también como caminos para la búsqueda de una identidad propia. El contexto socioeconómico y político influye mucho en el surgimiento de dichos movimientos, fungen como críticas al código vigente del arte en las distintas sociedades, en un periodo cosmopolita donde buscan nuevas formas de expresión aplicables a su contexto

²² “Cuando se observa el conjunto del modernismo europeo, dice Anderson, se advierte que éste floreció en las primeras décadas del siglo en un espacio donde se combinan ‘un pasado clásico aún utilizable, un presente técnico aún indeterminado y un futuro político aún imprevisible [...] surgió en la intersección de un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semiindustrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente.’ (García Canclini 1990: 212)

cultural; después de su etapa cosmopolita, critican los códigos de las sociedades que les sirvieron de modelo, reafirmando su compromiso nacional y latino.

Al definirse como únicas, con caracteres propios que reflejan una identidad propia, las vanguardias pasan a formar parte del conjunto de vanguardias internacionales, porque además de verse altamente influenciados por las vanguardias europeas, serán después reconocidas por aquellas: “nunca como durante la vanguardia se ha sentido el artista latinoamericano partícipe contemporáneo del mundo, de una psicología moderna cosmopolita y de un movimiento estético que creía universal” (Grünfeld 1997: 13). Este sentimiento de pertenecer a un movimiento mundial se debe en gran medida a que muchos de los iniciadores de las vanguardias estuvieron en contacto directo con las vanguardias europeas, pasando largas temporadas en París o diversos países europeos, viéndose influenciados además directamente por las nuevas teorías filosóficas y científicas que ahí se gestaban, además de que muchos pudieron conocer otras partes del mundo como Oriente.

Los vanguardistas, a diferencia de sus antecesores los modernistas, lo que describían no eran sus estados de ánimo o sus sentimientos con referencia a este mundo moderno (y las contradicciones) que observaban, sino la descripción del mundo moderno en sí, de los nuevos ritmos y elementos que tenían como característica la velocidad, las nuevas tecnologías que acortaban tiempos y, de alguna manera, distancias. Esto principalmente con respecto a las vanguardias reconocidas como modernólatras/internacionalistas. En el caso de las vanguardias con un sesgo más nacionalista, los que viajaban a otros países - simpatizaban con las vanguardias europeas y participaban de ellas pero-, al volver a su país, después de haber conocido al “otro” (europeo/moderno), encontraban en ellos mismos, en sus raíces, su tema de creación, su rasgo identitario y diferenciador. Sin embargo, es prudente reconocer que los dos tipos que hemos diferenciados de vanguardias, no están tan tajantemente separados, muchos de los movimientos comenzaron teniendo los ideales pertenecientes a la primera vertiente, pero en su desarrollo tornaron a los de la segunda.

El hecho de valorar lo propio fue decisivo en la construcción de los discursos de la vanguardia en Latinoamérica, sobre todo “para la recepción social de la propia poesía de

vanguardia, pues de esta manera no quedó limitada a círculos intelectuales elitistas, como gran parte de los vanguardismos en Europa” (Siebenmann 1997: 208), el arte, como ellos lo proponían, era para todos.

Como conclusión de esta parte podríamos decir que el fenómeno de las vanguardias en América Latina no fue un mero trasplante de las ideas y postulados de las vanguardias europeas, sino que, de manera similar, dentro del campo artístico intelectual latinoamericano la modernidad permitió la aparición y apropiación del “espíritu nuevo” que inundaba el ambiente a inicios del siglo XX, manifestándose de distintas formas en los movimientos de vanguardia. Por un lado, el ya comentado movimiento dialéctico entre cosmopolitismo/nacionalismo que las fue definiendo²³.

Por otro lado está la dimensión utópica adoptada, que inicialmente reflejaba el imaginario efervescente sobre los cambios que iban mostrando las ciudades, dimensión que se vinculaba con la vertiente cosmopolita-modernólatra. La ciudad es la principal protagonista de esta dimensión utópica, la ciudad como proyección utópica de un futuro alcanzable y perfectible, utopía vista a la vez como un plan de acción, donde el discurso arquitectónico adoptado por el estado de varios países latinoamericanos fue una importante referencia para las vanguardias.

Es importante recalcar que el sentido de utopía es diferente en cada momento histórico, las vanguardias fueron cambiando sus enfoques y sus planes de acción utópicos fueron cambiando también. Podríamos identificar al menos dos dimensiones en las que se deriva aquella primera: una dimensión utópica tendiente hacia lo social, y por otro lado una dimensión utópica interesada en la construcción de un lenguaje nuevo que diera fe de una

²³ Alfredo Bosi por ejemplo, cuando habla de las vanguardias cuyos temas son concordantes con la realidad vivida, se refiere a “vanguardia enraizada”: “un proyecto estético que encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, algunas formas y, principalmente, el ethos que informa el trabajo de la invención.” (Bosi 1991: 27) Hasta aquí pudiera parecer que se refiere únicamente a las vanguardias de sesgo nacionalista que retoman los temas indigenista/negrista/criollista según sea el caso, pero más adelante aclara: “la literatura entre ‘objetiva’ y ‘expresionista’ que se forjó en ese proceso de autoconocimiento del hombre urbano se llamará también, con igual derecho, ‘enraizada’, en la medida en que las contradicciones de la historia componen una cara interna, vivida y pensada, tan real como la de los destinos colectivos.” (Bosi 1991: 30)

nueva identidad nacional, posturas que a su vez tienen que ver con el posicionamiento de los integrantes de las vanguardias respecto al campo político²⁴.

Y finalmente, el papel que la importancia de lo popular llega a tener dentro del discurso de las vanguardias artístico-literarias latinoamericanas, para algunas sobre todo ya en su fase nacionalista, como parte de su oposición a los cánones regentes sobre el arte. Otros autores han reconocido de tal forma la importancia de lo popular en los discursos vanguardistas que, como el caso de Aracy Amaral, señala a la “masa popular” latinoamericana como una de tres Américas Latinas, la tercera tomando en cuenta a la de raíces ancestrales como una y a la América Latina que no tiene como raíz una cultura autóctona, como otra²⁵.

Hay que aclarar también que no todos los grupos vanguardistas le dan el mismo tratamiento y la misma importancia a lo popular, esto va a depender muchas veces de la configuración y presencia de los grupos subalternos –que conforman la masa de lo popular– existente en cada país, es decir, existen

“diversas modalidades o tendencias en que se cifra lo popular entre los bienes simbólicos. [...] es posible distinguir [...] grupos y autores de vanguardia preocupados en diversos grados por el rescate de las tradiciones indígenas anteriores o posteriores a la conquista –indigenismo, contra el indianismo romántico y el nativismo modernista–; por la valorización de la musicalidad, el ritmo y el lenguaje afroamericanos –negrismo caribeño–; y por las hablas mestizas y temáticas consecuentes a los procesos de migración.” (Gelado 2007: 95)

²⁴ “Como lo apuntara Ana Pizarro, es posible distinguir, de acuerdo con la actitud frente a la realidad política, tres tipos de respuesta: a) una postura militante antiimperialista y democrática (sería el caso de [...] los estridentistas a partir de 1922); b) una postura reivindicatoria de aspectos nacionales o americanos (por ejemplo [...] el nacionalismo antropofágico del Modernismo Brasileño [...]) c) una postura reactiva contra el discurso esclerosado sostenido por estructuras arcaicas de pensamiento ([...] en general, la propuesta de todos os grupos de vanguardia).” (Gelado 2007: 33)

²⁵ Podríamos hablar de la configuración de la identidad en América Latina a partir de la llegada de la modernidad, reconociendo, con Aracy Amaral, la existencia de al menos tres Américas Latinas: “El proceso de modernidad de América Latina debe ser observado [...] a partir del reconocimiento de la existencia de dos Américas Latinas – las de las áreas ancestrales mexicana, maya, y andina y, de otro lado, los países desprovistos de una sólida cultura remota, como los del área atlántica, en particular Venezuela, Brasil, Uruguay, Argentina y parte de Chile.” (Amaral 1990: 177) Configurada a partir del contacto y mezcla de las dos primeras con sociedades externas, se encontraría la masa de lo popular, considerada por la autora como la “tercera América Latina, tercera forma de expresión sin falsos preconceptos o máscaras, el carácter popular, sea en su perfil mexicano/guatemalteco/andino o atlántico, siempre nos conduce de vuelta a la necesidad de esclarecimiento de nuestros orígenes.” (Amaral 1990: 178)

Es a partir de estos rasgos que identifican a las vanguardias artístico-literarias latinoamericanas que vamos a abordar a los dos movimientos sobre los que versa este trabajo: el Modernismo Brasileño y el Estridentismo, para después pasar al análisis y comparación de sus primeras revistas.

2.2 Estridentismo

2.2.1 Contexto histórico

En el caso del Estridentismo, el contexto en el que surge son los años que sucedieron a la Revolución Mexicana. México de 1875 a 1911 estuvo bajo el régimen de la dictadura de Porfirio Díaz, régimen conocido como el Porfiriato. Se reconoce que durante esos años México experimentó crecimiento económico y, de cierta manera, estabilidad política, sin embargo en lo social se vivía una gran desigualdad, se despojó a los campesinos de sus tierras y el desnivel en la repartición de la riqueza se disparó. Sobre la fecha de finalización de la revolución hay desacuerdos, algunos historiadores que mencionan que termina en 1917 con la promulgación de la Constitución que sustituiría a la de 1824, sin embargo aún después de la promulgación de la constitución, durante el gobierno de Venustiano Carranza, seguía habiendo rebeliones. Podría decirse con mayor certeza, que es en 1928 cuando la situación del país se tranquiliza, después de 4 años de presidencia de Plutarco Elias Calles, del asesinato de Álvaro Obregón y la institucionalización de la Revolución un año después, dando nacimiento al Partido Nacional Revolucionario, ahora conocido como Partido Revolucionario Institucional.

Con referencia a los antecedentes de los estridentistas dentro del campo intelectual, uno de ellos es el modernismo ya mencionado páginas anteriores. Este movimiento, cuando llega a México, se encuentra con la dictadura de Porfirio Díaz, la cual coarta sus ideales e incluso lo hace formar parte de su discurso oficial. Este suceso queda claro sobre todo con el subsidio de la *Revista Azul* –primero, y después la *Revista Moderna*- por parte de Porfirio

Díaz. Los principales representantes del modernismo en México fueron Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Luis G. Urbina, Enrique González Martínez y José Juan Tablada. Otros grupos de intelectuales empiezan a surgir a inicios del siglo XX con la intención de participar del gran festín en el que se estaba convirtiendo la vida cultural de México.

Después dos sucesos coinciden en 1906: la aparición de la revista *Savia Moderna*²⁶ —que seguía la línea de la *Revista Moderna*—, publicada por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón y el inicio de las reuniones de un grupo de intelectuales conformado inicialmente por Antonio Caso, Ricardo Gómez Robelo, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Jesús Acevedo, todos nacidos en la década de los 80's. Las primeras actividades que como grupo realizaron fueron lecturas de los clásicos para después leer de más corrientes europeas, pero a diferencia de los modernistas, “estos literatos y pensadores intentaban vincular la literatura (su práctica y enseñanza) con la academia” (Krauze 1985: 46), por lo que las conferencias, serán el método utilizado para discutir y dar a conocer dichas teorías y las posturas de éstos ante ellas, conformando así en 1907 la Sociedad de Conferencias, cuya primera sede sería un teatro público.

Justo Sierra se fija en ellos y les da protección e impulso económico; siendo ministro de Instrucción Pública en el gobierno de Porfirio Díaz, “los incita en 1908 a incursionar por las últimas manifestaciones del pensamiento europeo y los incorpora a las nuevas instituciones que funda y reabre precisamente el año del Centenario [de la Independencia]: la Escuela de Altos Estudios y la Universidad Nacional.” (Krauze 1985: 48). El 28 de octubre de 1909 se funda el Ateneo de la Juventud²⁷, y ellos mismos en 1912 crean lo que -para

²⁶ En donde se difundía el simbolismo y el postimpresionismo pictóricos a manos de Germán Gedovius, y Julio Ruelas que, junto con el Dr. Atl fueron los introductores de esas corrientes estilísticas europeas dentro de la Academia.

²⁷ Acerca de los integrantes que conformaron el extenso grupo “Vasconcelos, en una conferencia de 1916, proporciona una lista [de los más representativos]: los escritores Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín, Joaquín Méndez Rivas, Antonio Méndiz Bolio, Rafael Cabrera, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Carlos González Peña, Isidro Fabela, Manuel de la Parra, Mariano Silva y Aceves, José Vasconcelos; el filósofo Antonio Caso; los arquitectos Jesús Acevedo y Federico Mariscal; los pintores Diego Rivera, Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez; los músicos Manuel Ponce y Julián Carrillo.” (Monsiváis 1981: 1392)

ellos- sería una “extensión universitaria hacia el pueblo”, la Universidad Popular Mexicana, que llevaría como lema una frase de Justo Sierra: “La ciencia protege a la patria”. Si bien al principio los ateneístas se declaran apolíticos, varios terminan ocupando cargos en el gobierno de Victoriano Huerta. Para el año de 1914 comienza la desintegración del grupo, ya que casi todos salen del país: unos por los puestos conseguidos en el gabinete de Huerta, otros por integrarse a la fracción derrotada de la Revolución, y otros finalmente por exilio voluntario.

La siguiente generación mencionada por Krauze se empieza a gestar incluso antes de que se termine de disolver por completo la del Ateneo. Esta generación se distingue por el tiempo en el que le toca vivir, el inicio de la Revolución Mexicana. Estos dos sucesos anteriores marcarán definitivamente las actitudes, sentimientos y pensamientos de la llamada Generación de 1915, los “Siete Sabios”: Castro Leal, Vásquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso y Jesús Moreno Baca. Ese mismo año iniciaron sus conferencias, pero a diferencia de los ateneístas, sus temáticas eran sociales, no literarias, el futuro de México era el tema central (claro ejemplo de la influencia de la Revolución sobre ellos).

Si bien el grupo de los “Siete sabios” inicia formalmente en 1916, se reconoce que desde 1915 ese mismo grupo de jóvenes con otros allegados conforman una generación singular, la Generación de 1915, en donde son reconocidos como participantes destacados, además de los siete integrantes antes mencionados, Manuel Toussaint y los sucesores de los sabios.

Otra característica muy particular de esta generación -que tiene que ver también con los tiempos que se vivían-, fue su aislamiento, su desconocimiento de lo que se gestaba en otros países y la nula adquisición y uso de materiales extranjeros, por lo que muchas producciones literarias, pictóricas etc., son de corte patriótico, al no poder conocer otros horizontes se vuelven hacia sí mismo, realzando lo mexicano.

A raíz de la Revolución Mexicana, inician en toda América Latina una serie de conflictos políticos y sociales que cambian la configuración hasta entonces conocida de las

sociedades. Al campo intelectual se le asigna una función ideologizante, que triunfa con intelectuales que eran al mismo tiempo filósofos-educadores-politólogos, situación común en muchos países latinoamericanos. En Perú ésta tarea la llevó a cabo Francisco García Calderón; en Argentina, Alejandro Korn; en México, Antonio Caso y principalmente José Vasconcelos.

Para 1921, después de haber sido Rector de la Universidad y con el apoyo del ahora presidente Álvaro Obregón, José Vasconcelos reinstala la Secretaría de Educación Pública que el gobierno de Carranza había suprimido. Es a través de esta misma que logra llevar a cabo sus luchas contra el analfabetismo (que alcanzaba más del 70% de la población) creando misiones rurales y campañas de alfabetización; amplía las materias en educación básica (agrega historia y geografía); crea planes educativos para la incorporación de los indígenas a la nación mediante un “sistema escolar nacional”; y funda el Departamento de Bellas artes para la difusión y promoción de éstas. Es bajo su tutela que en el campo artístico-literario se da una fuerte oleada de nacionalismo cultural. Recurriendo a otro principio vanguardista, el primitivismo²⁸, que en este sentido permitiría codificar mensajes plásticos sustentados en las formas básicas y la simplicidad, identitarias de las formas de representar de los pueblos primitivos. No sólo exaltan la tradición popular mexicana, sino que engrandecen el pasado indígena para poder crear un discurso de la mexicanidad, pudiendo así definir lo mexicano y creando una identidad nacional.

En el mismo año aparece la Escuela Mexicana de Pintura que, en su primera fase, ve la creación del Movimiento de pintura mural (Muralismo mexicano), con el cual sus tres principales exponentes -los “tres grandes”: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco-, por encargo de su mecenas José Vasconcelos, buscan crear conciencia en los valores patrios entre masas y razas indígenas, de alguna manera fungen como ideólogos y pedagogos. Las temáticas de sus murales, “Revolución, Conquista, poder de la Iglesia durante la Colonia, lucha de clases, costumbres, mitos-ritos, fiestas populares,

²⁸ Es también por esos años que el antropólogo Manuel Gamio, empieza a expresar la importancia del pasado prehispánico del país que empieza a ser analizado en los 20's, influye en la integración de éste principio al arte nacional, ya que los artistas empiezan a hacer viajes por México para conocerlo.

paisaje, etnias y el pasado prehispánico” (De la Cueva 1994: 19), demuestran esa búsqueda y expresión de nacionalidad de la que hemos venido hablando. Cuando Jean Charlot (futuro estridentista) llega a México en 1921, se hace partícipe de este movimiento; incluso llega a compararlo con el renacentismo italiano, gracias a la importancia de los restos arqueológicos para el arte mexicano, a la par de las ruinas grecorromanas para el arte italiano renacentista.

En 1921 también, a raíz de un encuentro que sucede en 1919 entre Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros en París, y como resultado de las inquietudes artísticas de ambos, nace el manifiesto “Llamamiento de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, escrito por Siqueiros y publicado en la revista *Vida Americana* que constó de un solo número.

Es en parte como respuesta al suceso anterior que, en 1922, se crea el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores, liderado por David Alfaro Siqueiros. Ellos fundan el periódico *El Machete*, su órgano de difusión que verá nacer el primer número en 1924. En 1923 el sindicato emite un manifiesto “a la raza indígena humillada” y a todos los no comprometidos con los ideales burgueses; en éste se repudia a la pintura de caballete y se exalta el arte monumental, por ser de utilidad pública. En 1924 se acaba el sindicato, se disgregan sus integrantes, algunos en los 30’s se alían a los fundadores de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) y con ellos integran el Taller de Gráfica Popular, las trayectorias de cada uno de los muralistas tomará gran importancia en el campo artístico de México.

Los Contemporáneos es el membrete de otra generación que, a partir de una revista homónima editada en conjunto, se reúne y tiene actividades aproximadamente entre 1920 y 1932. Ellos, además de ser contemporáneos de un público específico, son contemporáneos de los estridentistas, con los que tendrán desencuentros y puntos de vista acerca del arte –y de otros temas- opuestos. El grupo estaba conformado por escritores fundamentalmente, pero contaba con allegados músicos y pintores; escritores integrantes del grupo eran: Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet; en música Carlos Chávez; y los pintores eran: Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz “El corzo”, Carlos Orozco Romero,

Alfonso Michel, Jesús Galván y María Izquierdo. Éstos últimos (los pintores) adoptaron una actitud de independencia frente a los Tres Grandes (muralistas) y, algunos, mostraban claras influencias del surrealismo, o lo que les dio por llamar “realismo mágico”, además de que

“durante el callismo, la producción gráfica y de caballete de muchos artistas mexicano recibió la influencia de las obras ‘primitivistas’ de los niños de las escuelas. Los pintores Agustín Lazo, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano y Rufino Tamayo, pertenecientes al futuro grupo de los Contemporáneos, fueron quienes asimilaron esa influencia de manera más creativa.” (Azuela 2005: 220).

Los contemporáneos también empiezan sus actividades gracias al cobijo – mecenazgo- de Vasconcelos, sin embargo, a diferencia del muralismo, no comparten con éste el “ánimo profético y bolivariano”, más bien muestran una reacción contra las pretensiones épicas que el muralismo por encargo del caudillo cultural supo llevar muy bien a cabo, otra diferencia es que

“los Contemporáneos creyeron que su búsqueda y su manera de expresarse debía ser totalmente personal para poder ser auténtica; que la cotidianeidad y la vivencia íntima –y no el asunto político- podían proporcionarles la temática que les permitiría crear un arte verdaderamente revolucionario por su poder de incidir de manera positiva en lo más íntimo del ser humano. Para ello, Gilberto Owen recomendaba al poeta y al artista del México posrevolucionario, ‘emprender un viaje hacia el interior, luchar por el heroísmo de ser hombre’” (Azuela 2005: 223)

Entre sus actividades se encuentran la promoción de revistas (*Contemporáneos*, *La Falange*); sus contribuciones al teatro, creando grupos, difundiendo nuevos autores y técnicas. Ellos son fundadores del primer cine club, algunos ejercen crítica cinematográfica e, incluso, ayudan a la elaboración de guiones para películas (*Vámonos con Pancho Villa*, *El signo de la muerte*); otros se vuelven también críticos de artes plásticas; conocen y difunden nueva poesía internacional; renuevan el periodismo cultural y político; atacan al nacionalismo y lo combaten y, sobre todo defienden la libertad de expresión. (Monsiváis 1981: 1436).

Todos experimentan con los géneros literarios pero cada uno encuentra en uno o dos su talento. Los Contemporáneos, al igual que todos –o casi todos- los intelectuales,

pasan a formar parte del campo político, se vuelven burócratas²⁹ y, unos pocos, incluso dejan totalmente su vocación literaria. Esto parece afirmar la conclusión a la que llega Teresa Del Conde (1994): “en México no puede hablarse de arte sin hablar también de políticas culturales, o de política a secas” (: 31)

2.2.2 Breve recorrido por la historia del Estridentismo

Como ya mencionamos anteriormente, es pues, a partir de la Revolución Mexicana, que a los gobiernos les toca reconstituir una identidad y una nación destrozada por una lucha armada, surgiendo así “estrategias artístico-culturales” que querían participar de esta nueva configuración de lo mexicano, creando discursos en donde se sintiera el eco de los ideales que alzaron las voces de la revolución. La mayoría de estas “estrategias” fueron auspiciadas por el Estado, que tomó al nacionalismo como parte medular del discurso político, como herramienta para la creación de una identidad mexicana, dando como resultado: “la invención de figuras y cuadros representativos de la mexicanidad” (tarea en donde se destacó el muralismo). Pero hubo otros grupos que, si bien terminan integrados al campo político, comienzan solos, actuando por ideales propios, influenciados el ambiente de cambios que les estaba tocando vivir.

En esta gran ciudad, Ciudad de México, llena de grupos que empiezan a congregarse para actuar y romper con el ritmo cotidiano de la vida, hay uno que, aunque disperso en sus principios, llamado por el mismo espíritu renovador y revolucionario, termina por encontrar su camino. Todo comienza gracias a un alma ruidosa, que necesita hacer de sus inquietudes artísticas un juego compartido.

Aquí aparece Manuel Maples Arce, “con el traje perfumado de novedad”, su bastón de Apizaco –regalo de Diego Rivera- y su flor en el ojal. Oriundo de Papantla, Veracruz, Maples Arce desde chico estuvo altamente interesado en la poesía. Al terminar la

²⁹ “Jaime Torres Bodet (1902-1974) fue dos veces Secretario de Educación Pública (con el presidente Ávila Camacho y con el presidente López Mateos), secretario general de la UNESCO y secretario de Relaciones Exteriores [...] Muy joven (a los 18 años) fue secretario de la Escuela Preparatoria y después secretario particular de José Vasconcelos y jefe del Departamento de Bibliotecas.” (Monsiváis 1981: 1439)

preparatoria, con el fin de entrar a la Escuela Libre de Derecho y, a la vez, participar más activamente en la vida literaria de México, decide para el año de 1920 mudarse a la capital. Casi inmediatamente de que llega entra en contacto con un par de revistas, *Zig-zag*, dirigida por Pedro Malabear, y *Revista de Revistas*³⁰; en ambas comienza a publicar su poesía, que para ese entonces todavía tenía influencias románticas y modernistas.

Después de un tiempo de vivir en la ciudad de México, de conocer a los poetas que en ese tiempo estaban de moda -los modernistas, que eran incluso tratados y respetados como “dioses literarios”- y escribir bajo sus formas, siente la necesidad de un cambio, como el mismo lo explica en sus memorias:

“A medida que el tiempo pasaba y repetíamos estas experiencias líricas, comencé a sentir que no podían mantenerse indefinidamente [...] Sentía claramente que palidecía el modernismo. Mi inconformidad era cada día mayor. Un anhelo de imprimir a la poesía una emoción más intensa me preocupaba, y presentía otras posibilidades de expresión.” (Maples Arce 1982: 79)

El año de 1921³¹ es crucial para él por una serie de sucesos (ligeramente vistos en el apartado anterior) que dejaron huella en la vida cultural mexicana y en su propia vida. Él empieza a visitar continuamente la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán –antes ubicada en Chimalistac³²-; es ahí donde se hace muy amigo de Fermín Revueltas, con el que compartirá y tendrá ideas en común acerca de la necesidad de un cambio en el arte. Conoce

³⁰ Al año y medio que disiente del modernismo, le cierran las puertas de la publicación.

³¹ Si bien muchos especialistas reconocen que el año de 1922 es, para toda Latinoamérica, un año importantísimo en materia artístico-literaria por la aparición y comienzo de una serie de sucesos vanguardistas que se dan en distintos países (aparición del poema vanguardista *Trilce*, de César Vallejo, la *Semana de Arte Moderno* de Sao Paolo, etc.); hay quienes, como Francisco Reyes Palma, marcan al año de 1921 como el “año cero” para la vanguardia en México, como lo deja ver éste en su texto 1991: “Vanguardia Año Cero”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México: MUNAL-INBA.

³² Esta escuela surge a partir de un suceso que comienza el 28 de julio de 1911 – y que terminará dos años después, en 1913-; la huelga levantada por estudiantes de la Academia de San Carlos, reconocida como el primer rompimiento con la Academia, donde un grupo de jóvenes –entre los que se encontraban Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Bulmaro Guzmán, Rosario Cabrera y Dolores Cueto, entre otros (provocados a su vez por Gerardo Murillo –Dr. Atl-)– exigía la destitución del entonces director de la institución, el arquitecto Antonio Rivas Mercado (él era el arquitecto principal encargado de las edificaciones con las que se conmemorarán las fiestas del Centenario de la Revolución Mexicana, llevadas a cabo durante la dictadura de Porfirio Díaz). Sería al finalizar la huelga, y tomando el cargo el pintor Alfredo Ramos Martínez (recién llegado de Europa, que a su vez había participado en el Ateneo de la Juventud), que iniciaría el planteamiento de un proyecto ambicioso y, al parecer, necesario: las Escuelas de Pintura al Aire Libre –de las que la de Chimalistac fue la primera-, que eran a su vez parte de un programa educacional más amplio, ya que incluía también “talleres libres de expresión artística”.

y entabla muy buena relación con muchos personajes dentro del campo artístico –sobre todo con los pintores que después conforman el muralismo³³-, como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, y, sus futuros compañeros estridentistas, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, y Germán Cueto, además de muchos otros. En este mismo año es también cuando llega Jean Charlot³⁴ a México, y forma parte del grupo de muralistas que empiezan sus actividades ese mismo año –auspiciados por Vasconcelos. Es en mayo, en el mismo año, que aparece el manifiesto de Siqueiros “Tres llamamientos...”, cuando el gobierno posrevolucionario de Álvaro Obregón celebra, durante todo un mes, el Centenario de la Consumación de la Independencia de México.

Inevitablemente influenciado por los sucesos antes mencionados, por otras vanguardias, por autores modernos de otros países –Charles Baudelaire, Walt Whitman³⁵, etc.-, por autores nacionales que también buscaban nuevos caminos para la poesía –José Juan Tablada³⁶, Ramón López Velarde- y, en general, por todo el ambiente posrevolucionario, en los últimos días de diciembre de 1921, Manuel Maples Arce imprime su *Actual N°1. Hoja de Vanguardia*, que contiene el *Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*, su primer manifiesto vanguardista, y en general el primer manifiesto vanguardista en México³⁷.

Con un “Directorio de vanguardia” al final del manifiesto –que contenía además de personajes (nacionales e internacionales) que ya eran, del algún modo, vanguardistas, otros autores que dentro de poco lo iban a ser oficialmente³⁸-, el texto era un llamado a los

³³ Tuvieron buena amistad con los muralistas, ya que de alguna manera perseguían los mismos fines. Cuando un grupo de estudiantes borroneó las pinturas de Orozco, un grupo conformado por Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto y Leopoldo Méndez lanzaron un manifiesto protestando contra el ataque.

³⁴ Jean Charlot (1898) parisiense, participa en la Primera Guerra Mundial aún muy joven, como oficial del ejército francés, de 1914 al 15 estudia pintura (en la Beaux Arts de París) y llega a México en 1921, es él quien descubre, reedita y comenta a José Guadalupe Posada, no valorado por considerarse *popular*.

³⁵ “Whalt Whitman [...] decía cosas en apariencia violentas y groseras, que al principio fueron rechazadas. Pero después, la gente comenzó a decir: este hombre refleja el mundo mismo en que estamos viviendo.” (List Arzubide citado por Jiménez 1992: 22)

³⁶ “Yo intuía, como José Juan Tablada, que el arte, al igual que la vida, es movimiento, y que no puede estacionarse” (Maples Arce 2010: 83)

³⁷ Si bien el de Siqueiros fue antes, no fue impreso en México y, además, fue poco difundido en el país.

³⁸ Se encontraban nombres de los artistas que integrarían algunos años después el movimiento surrealista.

intelectuales mexicanos a construir un nuevo arte, en necesidad de testimoniar la transformación “vertiginosa” del país. Con una actitud violenta, y con un lenguaje basado en los avances tecnológicos y los nuevos medios de comunicación (fonográfico, teléfonos, eléctricas, swich, automóvil, etc.), aparecían catorce puntos -razones, formas, afirmaciones y negaciones-, catorce gritos desesperados que veían como fin sacudir el ambiente artístico-literario, para poder lograr así el cambio anhelado. Dentro de ellos se encontraban las bases de las nuevas teorías sobre el arte que Maples Arce proponía, nuevos modos de acercamiento a la realidad y nuevas formas en que el arte podía dar cuenta de estos acercamientos.

Este manifiesto no tuvo mucho eco periodístico, pero tampoco pasó desapercibido³⁹ gracias a la gran labor de divulgación que hizo su autor, la cual llevó a cabo mandándolo a los periódicos y revistas locales, pegándolo en las calles de la ciudad y exportándolo a otros países.

El primero en acudir al llamado de *Actual N°1* fue Pedro Echeverría; quien ya llevaba algunos poemas que consideraba estridentistas por el modo de cómo estaban escritos. Al aparecer el *Actual N°2* –en febrero de 1922- algunos de estos poemas acompañan la edición. Es para julio del mismo año que surge *Actual N°3*, ahora con más variedad de textos, acompañado de publicidad y el anuncio del próximo surgimiento de *Andamios Interiores*, el primer libro de poesía vanguardista de Maples Arce⁴⁰. Es a partir de este tercer *Actual* que la crítica, para bien o para mal, empieza a tomar en cuenta al estridentismo. En cuanto a la crítica para bien y difusión del movimiento es en *El Universal Ilustrado* que el estridentismo encuentra un apoyo y un impulso, de parte del director, Carlos Noriega Hope,

³⁹ “El 8 de enero José D. Frías, a cargo de la sección ‘La semana lírica’ del seminario *Revista de Revistas*, publica un breve artículo, ‘Un manifiesto literario’, en el que comenta *Actual N°1*. Es la única nota que existe a propósito del *Comprimido Estridentista*” (Zurián 2010a: 251), aunque sobre Maples Arce, éste mismo autor – tres días antes- pero bajo el seudónimo de Juan del Sena, en un artículo para el *Universal Ilustrado* titulado ‘¿Quién será el poeta de 1922?’, ya había tenido en cuenta a Maples Arce, junto con Ortiz de Montellano y José Gorostiza.

⁴⁰ Además de ser el primer libro vanguardista de un mexicano y el primero publicado en México.

de Gregorio Ortega “otro periodista de ánimo travieso” y de quien pasará después a formar parte del grupo-núcleo del movimiento, Arqueles Vela, jefe de redacción.

Andamios interiores. Poemas radiofónicos aparece el 15 de ese mismo mes, bajo la edición de la Editorial Cvltvra. Sobre la aparición del libro, en las memorias del movimiento que Germán List Arzubide junta en su libro vanguardista *El Movimiento Estridentista*, menciona -un poco entre verdad y un poco entre exageración- lo siguiente: “A los pocos días ‘ANDAMIOS INTERIORES’ irrumpía en México; entonces ‘El Nacional’, dedicó su primera página para declarar su espanto ante este libro y la gente se apresuró a comprarlo [...] En dos semanas se agotó la edición, y Maples Arce recibió 300 cartas de mujeres.” (List Arzubide 1987: 18)

El 31 de Agosto, en su primera muestra de simpatía ante el movimiento antes de unirse oficialmente y convertirse en el único prosista del movimiento, Arqueles Vela -en *El Universal Ilustrado*- dedica una amplia crítica al libro de Maples Arce. Pronto se conocen personalmente y comienzan una duradera amistad. Mientras tanto, en Puebla, Germán List Arzubide que desde mayo de ese mismo año publicaba su revista *Ser* -en donde además de publicar textos pedagógicos da a conocer autores vanguardistas, españoles principalmente pero también a figuras como Ramón López Velarde y Walt Whitman-, junto con un médico militar llamado Salvador Gallardo y Miguel Aguillón Guzmán, gracias a un viaje que hizo a México éste último, conoce también el libro de Maples Arce, lo entiende, e inmediatamente simpatiza con sus ideas, proclamándose en el siguiente número de su revista *Ser*, parte del Movimiento Estridentista. Maples Arce, por una invitación de List Arzubide visita Puebla, platican, regresa a México y en su segunda visita a la provincia hablan de formar un grupo. Es ahí cuando redactan el segundo manifiesto que inaugurara el año de 1923 para los estridentistas. Antes de terminar el año, el 14 de diciembre de 1922, se publica *La Señorita Etcétera*⁴¹, novela corta de Arqueles Vela ya como estridentista, en el suplemento semanal *La novela semanal*, una de las innovaciones de Noriega Hope.

⁴¹ Sobre *La Señorita Etcétera* Arqueles Vela menciona que: “no sólo fue la primera novela estridentista, fue la primera novela que viola la estructura tradicional en nuestras latitudes hispanoamericanas (...) viola los

El primero de enero de 1923, en las calles de la ciudad de Puebla, aparece el *Manifiesto Estridentista Número 2*, firmado por Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, M.N. Lira, Mendoza, Salazar, Molina y “siguen doscientas firmas más”. Notablemente más violento que el anterior resume en cuatro puntos los ideales del primer manifiesto: 1) “desdén hacia la ranciolatría ideológica” de los viejos valores; 2) “La posibilidad de un arte nuevo” y propio; 3) “exaltación del tematismo de las máquinas”; y 4) las características de la nueva poesía que debe ser “una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas”, y de la nueva pintura la cual será “explicación de un fenómeno estático, tridimensional, redactado en dos latitudes por planos colorísticos dominantes”⁴². En una segunda parte, la más agresiva de todas, en tres diferentes párrafos (del cual el primero comienza: CAGUÉMONOS:...) atacan a figuras diplomáticas e intelectuales poblanas. El último párrafo reza así: “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. El estridentismo es el almacén de donde se surte el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrero. FELIZ AÑO NUEVO. ¡VIVA EL MOLE DE GUAJOLOTE!⁴³”

conceptos de tiempo y espacio y elimina a los personajes (...) es una novela donde el Yo es el determinante (...) es una novela de matices, de matices íntimos, de estados interiores que corresponden a realidades que sólo han existido en el recuerdo, en el desvanecimiento de hechos [...] verán que es el Yo que crea todo: los conflictos, las realizaciones; la realidad que existe no existe sino a través del Yo”. (Arqueles Vela citado González 1986: 135) Con respecto al sentido estético que buscaban darle a la revolución Maples Arce señala que “*La Señorita Etcétera* es la realización literaria del desorden provocado por la Revolución. La Revolución nos dispersó materialmente; eso significa una dispersión interior también. No podíamos encontrar un ritmo”. (González 1986: 136)

⁴² En el mismo párrafo donde aparece este cuarto punto, atacan a un tal Gabrielito Sánchez Guerrero. Germán List Arzubide recuerda una anécdota de algo que sucedió al siguiente día de pegar el manifiesto: “Maples y yo salimos felices a pasear por los portales. Él iba con polainas, guantes y bastón cuando nos encontramos con alguien al que habíamos llamado *el caramelo espiritual de las niñas*, que estaba leyendo el manifiesto. Nos detuvo y nos dijo: ‘les voy a contestar con una mentada de madre’. Y ahí nomás respondimos nosotros y comenzamos a pelearnos a bastonazos” (Guariglia 1954: 62)

⁴³ Según una lectura de Evodio Escalante los estridentistas invitan a la antropofagia: “los ataques a la ‘momiasnocracia’, antes mencionados, pero igualmente la diatriba insolente contra el poeta González Martínez que formula Maples Arce en la parte final de su Actual No. 1, o la estallante consigna del manifiesto de Puebla ‘¡Viva el mole de guajolote!’, que según entiendo consiste en una divertida invitación a la antropofagia literaria: los guajolotes son ni más ni menos que esos vejstorios con aires de ‘pavorreales’ que controlan la Academia de la Lengua; a lo que se nos invita es a hacer un mole con ellos y a devorarlos en algún

En Puebla las respuestas se tornaron un tanto violentas. Después de pegar el segundo manifiesto el primero en reaccionar fue un periódico local llamado *El Mosquito*. Maples Arce se regresa a México y a Germán List Arzubide lo golpean los estudiantes, por lo que también tuvo que salir hacia México. El colectivo se empieza a conformar. *El Universal Ilustrado* sigue dando noticias del grupo y continúa fungiendo a la vez como su vocero, al menos en lo que aparece algún órgano de difusión propio.

Empiezan a reunirse continuamente en un café que Maples Arce había encontrado algún día por casualidad caminando por la Av. Jalisco (hoy Álvaro Obregón). Era el “Café Europa”, el que después el mismo Ortega nombra como “El Café de Nadie”, ya que Maples Arce comentó que la primera vez que se apareció por ahí no había nadie, nadie que lo atendiera, nadie que cobrara, ni nadie que lo molestara. Los estridentistas realizan ahí sus tertulias e incluso Arqueles Vela le dedica una novela homónima. Los que se reunían ahí eran Maples Arce, Arqueles Vela⁴⁴, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo⁴⁵, Miguel Aguillón Guzmán, Luis Quintanilla (que firmará Kyn Taniya), Ramón Alva de la Canal⁴⁶, Leopoldo Méndez⁴⁷, Fermín Revueltas, Germán Cueto, Jean Charlot, Luis Martín Loya, Febronio Ortega, Gastón Dinner, Francisco Orozco Muñoz, Diego Rivera, Juan Silveti, Armando Zegri, Enrique Barreiro Tablada (sobrino de José Juan Tablada), y algunos otros personajes del campo artístico-literario que se dan sus aparecidas por el lugar.

banquete...” (Escalante 2014: 26). A pesar de que para mi gusto es una afirmación muy aventurada la menciono porque, de ser cierta, habría un punto más de comparación de esta vanguardia con el Modernismo Brasileño, lamentablemente no encuentro las bases suficientes para sustentarla.

⁴⁴ “Acaso por el nombre, Arqueles Vela nos pareció desde el principio un hombre de truco, con puertas falsas y cuevas extraviadas y nos obligó a saber qué secreto solapaba y muchas noches, entre la desazón de las distancias, lo seguimos para escuchar su sombra.” (List Arzubide 1987: 26)

⁴⁵ “un rostro alejado de abandono, donde los espejuelos se empañaban de citas de mujeres. Entregó sus credenciales: dos poemas estridentistas abarrotados de asombros viajeros, y regresó a los abrazos de paga; era el Dr. Salvador Gallardo.” (*Ibíd.*: 36)

⁴⁶ “Ramón Alva de la Canal, personaje de ocasión en el roll de la vida, que eternizado en su ademán de silueta, lentamente inmovilizaba las horas, las dejaba pegadas en la pared de su silencio y se iba hacia la realidad de sus cuadros gesticulantes.” (*Ibíd.*: 61)

⁴⁷ “...el último dandy de overol, signo de futuro que enraizaba la vida ascensional con sus piernas cimentadas de obrerismo; elevado con la altanería de una chimenea flúida (sic) y segura, pudo bajo el romanticismo de sus brazos mecánicos, alzar los últimos sueños de la tarde estridentista.” (*Ibíd.*: 66)

Es en septiembre de 1923 que surge lo que sería el primer órgano de difusión propio del movimiento: *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética*, bajo la dirección de Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas.

Hubo algunas otras actividades que llevaron a cabo o que involucraron a los estridentistas, antes de irse hacia Xalapa. La más importante se llevó a cabo el 12 de abril de 1924, cuando “se realizó la primera exposición estridentista en el “Café de Nadie”, una tarde iluminada de carteles. 5,000 boletos vendidos con diez días de anticipación aseguraban el éxito.” (List Arzubide 1987: 62) En esta “té-invitación” se leyeron poemas de Maples Arce, List Arzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Felipe Mena, Luis Ordaz Rocha y Miguel Aguillón Guzmán. Se expusieron obras de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero, Máximo Pacheco, máscaras de Germán Cueto y esculturas de Guillermo Ruiz. Hubo también música, la cual estuvo a cargo de Silvestre Revueltas.

Salen artículos publicados por ellos, y además sobre ellos escritos por otros. Pablo González Casanova realiza un estudio que se publica en *El Universal Ilustrado* el 29 de mayo de 1924 sobre “Las metáforas de Arqueles Vela. La filología y la nueva estética”, el cual es considerado el primer gran triunfo del movimiento ya que “hasta la publicación de los juicios de González Casanova no existía ningún trabajo con perspectiva valorativa y menos aún procedente de la pluma de un prestigiado filólogo.” (Schneider 1985: 20) Aparecen otros artículos, igual en *El Universal Ilustrado*, que publican Arqueles Vela y Maples Arce principalmente, destacando uno titulado “Jazz-XY” sobre la poética estridentista⁴⁸ que Maples publica el 3 de julio.

⁴⁸ “Lo que se propusieron conscientemente fue renovar la naturaleza de la imagen, el mecanismo que sustenta la significación poética.” (Esther Hernández Palacios 1983: 16), en este sentido identificaban tres tipos de imágenes: 1) simple; 2) simultánea -también utilizada por otras vanguardias (creacionismo, ultraísmo, futurismo) y a su vez por el montaje cinematográfico-, son “imágenes que están en la base de la estética cubista” también llamadas compuestas o equivalentistas; 3) abstracta: “En las imágenes que Maples Arce llama indirectas o abstractas, la realidad no cuenta, lo expresado dinámicamente no posee un correlato objetivo.” (*Ibíd.*: 19) Esther Hernández Palacios (1983) señala que estas imágenes son precisamente la aportación a la renovación literaria universal de las vanguardias, entre ellas el estridentismo, que caminaba casi a la par de las demás.

Un suceso sin precedente que acalora el ambiente cultural y el cual apoyan entusiastas los estridentistas ocurre en el mes de agosto, cuando Rafael López, un reconocido poeta, rechaza el nombramiento como miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, invitación que la institución le hizo desde un año antes; a nivel nacional el suceso se vuelve un escándalo, no faltan críticas a favor y, por supuesto en contra, los estridentistas en entrevistas o en sus libros de memorias (el caso de Maples Arce) recordaron siempre el suceso con gran emoción, no se sentían solos en la lucha anti-academicista.

Antes en ese mismo año, el 24 de junio, aparece *Urbe. Súper poema bolchevique en cinco cantos*, de Maples Arce⁴⁹. Acerca de los sucesos que inspiran este poema, “dedicado a los obreros de México” -además de las noticias que llegaban al país sobre la Revolución Rusa, la de Octubre (que tenían un ambiente singularmente optimista en un país que se encontraba destrozado por una reciente lucha revolucionaria)-, Maples Arce recuerda que:

“La vida del México de aquellos años se encontraba tensa de dificultades y de potenciales estadios militares. Después de cada elección presidencial sólo había una pausa, relativamente breve, de tranquilidad pública, y volvían otra vez a agitarse los círculos políticos y los elementos militares a pretender conquistar el poder. Esto daba origen a horas de inquietud, de agitación parlamentaria y de violencia armada. De esta suerte, reinaba siempre un estado de angustia que impresionaba a todos los espíritus y que no dejaba de tener resonancias psicológicas en la vida de los jóvenes.” (Maples Arce 2010: 98)

Pero dentro de todos estos fracasos de la democracia y dentro de este ambiente de violencia, una esperanza:

“Un primero de mayo, por la tarde, regresaba de Mixcoac a pie, pues no había servicio de transportes, totalmente paralizados por la manifestación obrera. [...] Así, me fui pensando y soñando a través de la ciudad, integrando a la marcha gloriosa de los obreros. [...] Vi más claramente la necesidad de dar una intención estética a la Revolución, y en *Urbe* junté mi emoción íntima y el clamor del pueblo.” (*Ibid.*: 100-101) “Así era la vida mexicana, y, en mi juventud, yo me sentía su profeta”. (*Ibid.*: 102)

Es en este poema en donde claramente se ve la integración de la vida política a la poesía, aunque cabe aclarar, como menciona Luis Mario Schneider que “*Urbe* no es exclusivamente un alegato político. Detrás del panorama revolucionario se destaca una

⁴⁹ Poema históricamente importante, por ser el primer libro de poesía -no sólo de México, sino en general de toda la vanguardia hispanohablante-, traducido al inglés.

estética de la ciudad, que en última instancia conforma la expresión poética de la obra y la concepción de imágenes de carácter futurista.” (Schneider 1985: 22-23) Esta inmersión de la política en el campo artístico-intelectual, y viceversa (del campo artístico-intelectual en el campo político) se verá concretada en la siguiente etapa del estridentismo, al trasladarse a Xalapa, su “Estridentópolis”.

En el año de 1925 el movimiento se trasladó a una pequeña ciudad de provincia, Xalapa, Veracruz, en donde sus actividades y postulados dieron un giro, inaugurando así una segunda etapa del movimiento. Cuando ellos llegan a Xalapa, estaba Heriberto Jara de gobernador de Veracruz. Su gobierno era de tinte socialista y, gracias a que Manuel Maples Arce fungió como Secretario de Gobernación, el grupo tuvo a su alcance varias herramientas para poder llevar su arte e ideales más lejos de lo que habían podido. Editaron clásicos en la editora del Gobierno del Estado, impartieron clases, editaron *Horizonte*, una segunda revista en donde se mezclaba el contenido social con el arte. Tuvieron gran influencia sobre muchos proyectos como la creación del Estadio Xalapeño, la Estación radiodifusora y el proyecto que no se concretaría de la Ciudad Universitaria y Ciudad Jardín. Sus planes no se pudieron llevar a cabo ya que, en 1927, destituyen a Jara de su cargo y también los estridentistas dejan sus actividades. Después de sus actividades en Xalapa se separan, pero no dejan de continuar con su labor cultural. Hay miembros estridentistas que pasan a formar parte de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), y, son también ex estridentistas quienes fundan el Taller de Gráfica Popular.

Consideraciones finales sobre el Estridentismo.

Hasta aquí podemos concluir que el Estridentismo fue un movimiento que surgió en y se inspiró de, una etapa de modernización en la que se encontraba su mundo circundante, de cambios en todos los ámbitos de la vida, los cuales asimiló de manera muy particular; cada integrante a su modo buscó la manera de representar la ciudad, la vida y al hombre modernos y dotarlos a todos de una identidad que tal vez aún no poseían. En el caso de la poética y la prosa la ciudad se presenta –de forma utópica-, no como la real, envuelta en un entorno de altos contrastes, sino la posibilidad de ser algo más, la ciudad vista no en su ser

sino en su potencial, lo que podía llegar a ser. También algunos inventos, como el cine, son inspiración y tema para la creación, y no sólo con respecto al vocabulario que surge de estos, sino también en la técnica empleada para la narración, como lo hace notar Elisa Rashkin en un estudio sobre la relación entre el estridentismo y el cine: “el evocativo fluir de imágenes, acompañado por sonidos complementarios o contrastantes, sugería un modelo de estructura poética libre de las viejas reglas; además, el cine como terreno social era uno de los escenarios de una modernidad urbana emergente.” (Rashkin 2008: 53)

Claro que además de las temáticas y el vocabulario en común utilizado por la vertiente literaria del estridentismo, también hay elementos que diferencian a cada uno y los hacen adquirir cierta identidad. Maples Arce utiliza sus teorías sobre las imágenes equivalentistas-simultaneístas y abstractas en su poesía, se vale del vocabulario, usado sólo en las ciencias duras (como la física y las matemáticas) y, además de uno nuevo producto de la tecnologización y mecanización de la vida diaria. Germán List Arzubide también, pero este además se sirve de otro factor que le da un toque único a su poesía: el humor. En su poesía, Salvador Gallardo no puede dejar de lado su vocación médica, su conocimiento de la anatomía humana, y le imprime cierto sensualismo y erotismo a parte de su poesía. La poesía de Luis Quintanilla, a diferencia por ejemplo de la de Maples Arce, no se excede en la utilización de un vocabulario tecnológico y matemático, su novedad se encuentra en la forma más que en el contenido, al menos de algunos poemas de su poemario *Avión*, en donde incluye algunos caligramas (como el poema “Lluvia”), frases escritas en puras mayúsculas (como la serie de poemas “AGUAS FUERTES”) y dispersas a través del espacio (como el poema “La pulga”, en donde la dispersión de las palabras semeja el brinco zigzagueante de una pulga). En cambio, en su poemario *Radio. Poema Inalámbrico en Trece Mensajes*, la innovación no sólo está en la forma, sino como anteriormente lo vimos en el párrafo dedicado a la radio, también en el contenido. Estas diferencias nos llevan a adoptar la conclusión de que “el estridentismo no creó una técnica especial para la creación poética, porque precisamente quería romper con todas las formas impuestas”. (Jiménez 1992: 25) Lo cual es verdad; en general los estridentistas querían romper los códigos que regían la sociedad, códigos de comportamiento, códigos al vestir, y códigos en el lenguaje, como lo

demuestran sus “actitudes beligerantes, rebeldes, ya que Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez se caracterizaban por sus cabellos despeinados, mientras que Maples Arce, Miguel Aguillón Guzmán o Luis Quintanilla, por su atildamiento exagerado (incluidas las polainas, el bastón y la flor en el ojal) que rayaba también en lo estrambótico.” (Bustos 1998: 1)

Supieron sacar provecho de sus diferencias, ya que uno de los principales ideales a alcanzar era “integrar todas las artes en el movimiento de vanguardia [fue así que] las obras literarias fueron ilustradas por pintores; hicieron teatro y guiñol, y contaron con la participación del músico Silvestre Revueltas.” (Azuela 2005: 226) En el campo artístico cuestionaron los cánones establecidos de belleza, encontrándolos caducos, estáticos dentro de una realidad que no dejaba de moverse. Crearon nuevos símbolos culturales que le daban una nueva identidad a la época moderna, en este sentido “si el posmodernismo – con González Martínez- había colocado al búho en el lugar del cisne modernista, los estridentes dan un salto cualitativo al imponer el pájaro mecánico –el aeroplano- como símbolo o emblema de su estética.” (Esther Hernández Palacios 1983: 15)

Hasta aquí de alguna manera los estridentistas cierran un ciclo, una etapa en donde sus creaciones -poemas, ilustraciones, pinturas, etc.-, se ven altamente influenciadas por las teorías y formas de otras vanguardias, por la utopía –y distopía- que deja a su paso la modernización, y, en algunas creaciones (como en *Urbe*) por los tiempos posrevolucionarios y los ánimos que dejaron esos tiempos de lucha. Empiezan siendo notablemente agresivos y violentos, pero después dieron a conocer sus teorías sobre la poesía, y, sobre todo a ejemplificarlas. Es en esta etapa cuando “el grupo intelectual manifiesta una apertura moderna y nacional que lo capacita para diseñar a partir de los modelos europeos, la visión futura de su propia sociedad. A partir de ahí el sector avanzado se resuelve a animar los intereses de los sectores que aún no han completado la conciencia de sí mismos, lo que plenamente se obtendrá mediante las reformas que introduzca desde el poder” (Rama 1998: 113). Este poder es por el que lucharon en Ciudad de México, el cual no pudieron obtener -ya que se les adelantaron los Contemporáneos-, pero que si podrán lograr en un

espacio menos amplio, y, de alguna manera, menos ambicioso: la provincia, la (entonces) pequeña ciudad de Xalapa, Veracruz.

El estridentismo formalmente ve su fin a la caída del gobernador de Veracruz en 1927, pero ya desde 1926 se planteaba el término del movimiento, como lo muestra una carta de List Arzubide a Gallardo y otra de Miguel Aguillón Guzmán al mismo, en donde le plantean, uno la posibilidad y otro la decisión de publicar el último manifiesto ahora que ya han inaugurado su “periodo clásico”. Su cuarto y último manifiesto (subtitulado “Chubasco estridentista”) sale en 1926, pero no publicado por ellos, sino por asistentes al III Congreso Nacional de Estudiantes en Ciudad Victoria que se adhirieron al movimiento. Sus últimas actividades datan de 1927, entre ellas está una charla que da Maples Arce el 1° de mayo para conmemorar el Día del Trabajo sobre el Movimiento Social en Veracruz (en la Cámara del Trabajo), la aparición de los últimos números de *Horizonte* y, en los primeros meses de -lo que ahora a la distancia parece la despedida del movimiento- el libro de memorias de Germán List Arzubide titulado precisamente El movimiento estridentista.

Siempre siguieron de algún modo una línea ideológica y de acción dentro del campo artístico-intelectual a pesar de que cada uno toma su rumbo. Puede verse que a pesar del tiempo transcurrido seguían teniendo contacto y colaborando unos con otros; los pintores y grabadores ilustrando los libros de los poetas y prosistas, algunos en conjunto (List Arzubide, Germán Cueto, Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal) llevaron a cabo nuevos proyectos en conjunto como el teatro guiñol, del que fueron pioneros en los 30's, o como el antes mencionado grupo ¡30-30! El único que con el paso de los años regresa a Xalapa es Ramón Alva de la Canal, para ser director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, al ser inaugurada en 1953 con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes; ahí se mantuvo durante 25 años como pintor y maestro. Su influencia al parecer fue mucha e importante, ya que “una de las galerías más importantes en la ciudad de Xalapa lleva hoy en día el nombre del distinguido artista [además de que] son frecuentes las exposiciones en su honor” (Buzo 2010: 50)

2.3. Modernismo brasileño

2.3.1 Contexto histórico

Brasil, a diferencia de los demás países de América conquistados por España, fue conquistado por Portugal, ahí comienza a diferenciarse un poco más su historia. Cuando los portugueses llegaron al territorio que les tocó según la división del Tratado de Tordesillas, había (como en los demás países americanos) gran cantidad de indígenas de distintos grupos, destacándose los de la familia lingüística tupí-guaraní. Una parte de las tribus nativas fueron asimiladas por los portugueses, otra fue esclavizada y una gran parte exterminada gracias a las innumerables guerras y enfermedades traídas por los europeos. Como consecuencia del auge de la exportación de azúcar a mediados del siglo XVI y la demanda de mano de obra para dicha empresa se incrementó también el comercio de esclavos africanos. Esto nos puede ir dando una idea de cómo se fue conformando desde un inicio la sociedad brasileña.

Después de varias guerras los portugueses consiguieron apropiarse de más territorio del que les correspondía y terminó por ser el gran territorio que conforma ahora el país. En 1808 la familia real portuguesa se instaló en Rio de Janeiro, convirtiéndose esta ciudad en la capital del Imperio Portugués. Fue hasta 1815 con Juan VI que el Estado de Brasil, colonia portuguesa, se elevó a Reino soberano en unión con Portugal. En 1821, cuando Juan VI regresa a Europa y deja a su hijo Pedro de Alcántara como príncipe regente en Brasil, el gobierno portugués intenta quitarle lo logrado al territorio y volverlo una colonia nuevamente, los brasileños se niegan a ceder y Pedro los apoya declarando la independencia del país el 7 de septiembre de 1822. Al mes, Pedro es declarado emperador de Brasil y coronado como Pedro I en diciembre, instaurando así la monarquía en el poder. Después del inicio de la expansión de la independencia y varios intentos de los portugueses de frenarla, Portugal reconoce el 29 de agosto de 1825, mediante el tratado de Rio de Janeiro, la independencia de Brasil. A Pedro I le siguió su hijo, Pedro II, quién con sólo cinco

años fue declarado emperador prematuramente, aun así su reinado fue largo y, aunque al inicio tuvo dificultades, también tuvo varios logros como guerras ganadas, consolidación de la democracia representativa y abolición de la esclavitud.

La abolición de la esclavitud fue un proceso largo iniciado en 1850, con la finalización del tráfico internacional de esclavos, y concluido en 1888 con la *Lei Áurea* que proclamaba la absoluta abolición de la esclavitud. Un año después el imperio de Pedro II es derrocado por un golpe militar apoyado por los antiguos propietarios de esclavos que no querían acatar la ley, se buscaba además instaurar una República. Inicia entonces en Brasil el periodo conocido como *República Velha* (República Vieja) que va a durar hasta 1930. Aparece en 1891 la Constitución que reemplaza la creada en 1824, en donde se establece la República de los Estados Unidos del Brasil y se restaura la autonomía de las antes provincias heredadas del Imperio, ahora estados. Al haberse instaurado a la fuerza, los fundadores de la República Brasileña carecían de legitimidad, por lo que el poder militar toma relevancia. La aparición de la República provocó una crisis económica, que afectó también al espíritu de época.⁵⁰

Para algunos historiadores este periodo a su vez se divide en dos, el de la *República da Espada* (República de la Espada) y la *República do Café com Leite* (República del Café con Leche). Se caracteriza a la primera por el poder e influencia, tanto política como social, que adquirió el ejército. Deodoro da Fonseca es elegido por los republicanos en el Parlamento como presidente. El positivismo europeo fue la inspiración para esta joven república. El gobierno de Deodoro sólo duró de 1889 a 1891, se le acusó de dictador, lo que provocó el cierre del Parlamento, esto junto con la crisis financiera del momento, causaron otra sublevación militar que lo quitó del poder. Para concluir el mandato de Fonseca los republicanos nombran a Floriano Vieira Peixoto, quién termina ejerciendo una dictadura que acabó con algunas rebeliones, hasta la culminación de su periodo en 1894.

⁵⁰ En palabras de Aluísio de Azevedo: “Después de la bancarrota, el público brasileño se divide en dos tipos: los que perdieron todo y los que ganaron todo. Los primeros lloran de hambre y los segundos tiemblan de miedo por su riqueza mal adquirida. Unos se esconden para ocultar la miseria; otros para huir de la justicia...Un bello carnaval! Y nadie lee libros” (Azevedo citado por Brito, Mário da Silva 1978: 16)

Gracias a la poca capacidad demostrada por el ejército para elegir mandatarios el poder queda en manos de las élites económicas, lo que se conoce como el periodo de la *República do Café com Leite*, que va de 1894 a 1939. Con un muy restringido derecho al voto, eran las élites económicas las que en realidad elegían a los representantes de los Estados y, a su vez, a los presidentes, mediante un sistema de clientelismo conocido como “coronelismo”, en donde los coroneles eran los jefes locales. Fueron los Estados de Minas Gerais y São Paulo, los más poblados y ricos de Brasil, los que dominaban este sistema de distribución real del poder.

Se mantuvieron así las élites locales ejerciendo el poder real, cuya riqueza provenía de la exportación de materia prima (sobre todo café en São Paulo y de productos lácteos en Minas Gerais). Como consecuencia de esta distribución de la riqueza surgen nuevos actores sociales, el proletariado urbano y una clase media más abundante y diversificada que la ya existente años antes, quienes empiezan a luchar por obtener poder para mejorar sus condiciones de vida. Éstos buscaban romper con el monopolio político que habían establecido las monarquías. Aunque ya no ejercía el mismo poder que antes, el ejército aún fungía como agente estabilizador de la nación, rechazando el excesivo dominio de las oligarquías, es cuando surge el *Tenentismo* que continúa vigente durante la década de 1920. Éste fue un movimiento político-militar que organizaba rebeliones de jóvenes tenientes militares en desacuerdo con la situación política de Brasil, estaban a favor del voto real y secreto, y a favor de la reforma a la educación pública. Si bien el movimiento no logró mucho de lo que se propuso, sembró la semilla para el cambio en la estructura política que se daría a través de la Revolución de 1930.

Los problemas para las élites oligárquicas comenzaron con la Gran Depresión de 1929, que provocó el descenso de la demanda internacional de café y el fin de créditos bancarios internacionales que sostenían la situación. Para las elecciones presidenciales de 1930 todo se complica cuando el presidente (exgobernador de São Paulo), Washington Luís no postula al gobernador de Minas Gerais sino que apoya a otro paulista, Júlio Prestes, provocando por primera vez el rompimiento entre São Paulo y Minas Gerais. Getúlio Vargas encabeza la oposición y se le une Rio Grande do Sul, élite estadual que buscaba el poder.

Júlio Prestes es elegido, pero se le acusa de fraude y, con el apoyo militar, se lleva a cabo la *Revolución de 1930*, derrocando a Prestes e instalando a Getúlio Vargas en el poder, dando así por terminado el periodo de la *República Velha*.

Todos estos altibajos dentro del campo político y económico con los que se inaugura el siglo XX brasileño provocan también estragos en el campo cultural. Raimundo Correia escribe:

“La época actual es, en efecto, dura y penosa para la vida del espíritu. ¿Qué vemos a nuestro alrededor? El patriotismo, la abnegación heroica y las más nobles virtudes dejan de ser una realidad, evaporándose en frases huecas...El aspecto bajo el cual todas las cosas son encaradas en el presente por una literatura adolorida y “fin du siècle”, traduce con triste exactitud ese malestar que nos oprime y asfixia” (Correia citado por Brito, Mário da Silva 1978: 17).

Hasta aquí llegamos en la historia de Brasil porque es la temporalidad que necesitábamos identificar para ubicar al Modernismo brasileño. Muchos de estos sucesos van a influenciar y tener eco en el desarrollo de la literatura brasileña como veremos más adelante.

Antes de adentrarnos en el tema del Modernismo Brasileño tenemos que hacer una importante aclaración. La aclaración tiene que ver con la denominación del movimiento y sus antecedentes estéticos. En Brasil, a diferencia de los países de la América hispana, el antecedente estético de la vanguardia fue el realismo, el parnasianismo y el simbolismo, importaciones que los intelectuales brasileños tomaron de Europa; en este país no hubo una apropiación y reinterpretación como en los otros países de estas escuelas, para hacer surgir una corriente propia. Los intelectuales brasileños adoptaron las escuelas existentes. En Brasil es a la vanguardia a la que se le denominó Modernismo, lo cual a su vez tiene que ver con una apropiación diferente (un tanto tardía, o más a tiempo si se quiere pensar de otra forma) de la modernidad:

“En la zona española de América la palabra ‘modernismo’, en tanto indica una tendencia, una afiliación, acota bien una intención, una palabra, un logro; en Brasil hay un deslizamiento semántico hacia la ‘modernidad’, sema que para los modernistas hispanos, más deslumbrados por la cultura que por la civilización, no era tan claro y discernible; el uso

brasileño, en equivalencia con ‘vanguardia’, implica una confluencia histórica: vanguardia igual a modernidad.” (Jitrik citado por Gelado 2007: 32)

2.3.2 Breve recorrido por la historia del Modernismo Brasileño

Ninguna época de nuestra historia fue más propicia para nuestra entrada en el concierto de las naciones, pues estamos en la época del desconcierto [...] se trataba de instaurar, en la época del desconcierto, la estética del desconcierto y, de ahí, la elección de un estilo telegráfico, sustentado por la metáfora perforadora, a investir contra la lujuriosa oratoria de la literatura parnasiana

Oswald de Andrade

Como hemos mencionado anteriormente, Brasil a inicios del siglo XX pasaba por una serie de cambios económicos, políticos y en general en la estructuración de la vida social, en específico sus ciudades más importantes, Rio de Janeiro (la capital federal en ese entonces) y São Paulo⁵¹ experimentaron transformaciones que tuvieron que ver con el apogeo del café, sobre todo. En general todo cambiaba y el campo cultural no fue la excepción. El progreso cultural va de la mano con el financiero. Por ejemplo, la industria editorial prospera y deja de depender de Europa. La muestra más clara es la aparición de la publicidad en y sobre libros, revistas y periódicos⁵².

⁵¹ Un libro que hace un muy buen estudio de la entrada de la modernidad a São Paulo en las primeras décadas del siglo, y que si se está interesado en indagar más en el tema hay que revisar es el de Sevcenko, Nicolau 1992: *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo: Companhia das Letras.

⁵² Aunque, hay que aclarar, esos cambios no fueran tan contundentes como en los países europeos: “Inglaterra, a principios del siglo XX, tenía 97% de alfabetizados [...] Es muy distinto el caso de Brasil, señala Renato Ortiz. ¿Cómo podían tener los escritores y artistas un público específico si en 1890 había 84% de analfabetos, en 1920 un 75%, y aún, en 1940, 57%? El tiraje medio de una novela era hasta el año 1930 de mil ejemplares. Durante varias décadas más los escritores no pueden vivir de la literatura; deben trabajar como docentes, funcionarios públicos o periodistas, lo cual crea al desarrollo literario relaciones de dependencia respecto de la burocracia estatal y el mercado informacional de masas. Por eso, concluye, en el Brasil no se produce una distinción clara, como en las sociedades europeas, entre la cultura artística y el mercado masivo, ni sus contradicciones adoptan una forma tan antagónica.” (García Canclini 1990: 207)

Las burguesías locales se fortalecieron⁵³ y la mayoría de los integrantes del campo cultural del momento era parte de ellas, por lo que tuvieron oportunidad de viajar y conocer personalmente las corrientes de renovación que se comenzaban a gestar en otros países. Muchos artistas latinoamericanos se vieron contagiados con la revolución que el “espíritu nuevo” provocaba en las artes de otros países, los artistas brasileños comenzaron, como pasó en todos o casi todos los países latinoamericanos por las mismas fechas, una búsqueda hacia un arte nacional⁵⁴ que pudiera satisfacer las inquietudes estéticas y además, a diferencia de los códigos ya caducos de la literatura nacional en ese momento⁵⁵, fuera coherente con los cambios que ya habían comenzado en otros ámbitos de la vida⁵⁶.

Es en la primera década del siglo XX que varios intelectuales brasileños empiezan a regresar, principalmente de Europa⁵⁷, con ideas para desentumecer el espíritu conservador que invadía al campo cultural de la época. Uno de ellos era Oswald de Andrade, que regresaba a Brasil en 1912. En París conoció al Futurismo de Marinetti⁵⁸, tal fue la impresión que se llevó con este movimiento que inmediatamente tomó uno de los principios de creación literaria de aquella vanguardia para su propia producción poética: el verso libre, que, según sus propias palabras, le permitió formas expresivas antes no logradas, “yo nunca

⁵³ Los “barones del café” por ejemplo se instalaron a lo largo de la Avenida Paulista, de las principales de São Paulo.

⁵⁴ “El hecho es que Brasil, siendo una naciente sociedad nacional- poco tenía que ofrecer en aquel sector de las ‘formas’ tradicionales. Es una virginidad de experiencias que felizmente permitía a los jóvenes modernistas el derecho de no luchar contra un pasado cultural.” (Castro 1979: 103)

⁵⁵ “La literatura brasileña, trabajando en un contexto nacional de absoluta inmovilidad, no consigue otros mejores resultados que imitar. Imitar servilmente mejores ejemplos realistas, naturalistas, parnasianos. Es una incansable actividad de creación del mal gusto [...] La imaginación nacional creaba en los límites de pequeños universos regionales” (Castro 1979: 92)

⁵⁶ En 1909, mismo año del manifiesto futurista de Marinetti, João do Rio da un discurso en la Academia de Letras, sobre la necesidad de renovación artística.

⁵⁷ Oswald de Andrade por ejemplo conoció al futurismo en París, Manuel Bandeira entró en contacto con Paul Éluard en Suiza, Ronald de Carvalho ayudó en 1915 a la fundación de una revista de vanguardia futurista portuguesa, Orfeu, de Fernando Pessoa y de Sá Carneiro, además de otros escritores y artistas que estuvieron en Europa cuando comenzaron a surgir los movimientos de vanguardia a partir de la crisis en el campo artístico.

⁵⁸ A él se le considera el introductor del manifiesto y en general del movimiento de Marinetti en Brasil, sin embargo, varios años antes de que él regresara, en el mismo año que salió el manifiesto, a finales de 1909, en un diario de Salvador de Bahía, Almacchio Diniz publicó el artículo “Uma nova escola literaria”, la cual fue la primera mención al futurismo en Brasil. Se podría decir entonces que Mário de Andrade fue su principal promotor, pero como vemos no su introductor.

fui capaz de contar sílabas. La métrica era una cosa a la que mi inteligencia no se adaptaba.” (Oswald de Andrade citado por Brito 1978: 30) El primer poema en el que usó el verso libre fue “Último passeio de um tuberculoso pela cidade, de bonde⁵⁹”.

La idea de Oswald era llevar esas ideas de renovación a los jóvenes literatos brasileños, para poder superar de una vez por todas las viejas escuelas cuyos códigos literarios él veía caducados. Él y otros espíritus inquietos como él, notaban la existencia de un desfase entre los avances materiales y los avances culturales del país: mientras que la tecnología metía a las principales ciudades dentro de la modernidad, en el campo cultural las inspiraciones y las técnicas seguían adheridas al pasado. Es por eso que empieza a maquinar la forma de sacar de ese estanco al campo cultural, y sobre todo al artístico-literario; se valió incluso del mismo término con el que se denominó la vanguardia italiana, “futurismo”, para empezar a configurar un movimiento de renovación artística que además tuviera elementos autóctonos; es decir configurar un arte moderno que fuera a la vez nacional.

La renovación que busca no es sólo en el ámbito literario, planea incluir a todas las manifestaciones artísticas. Oswald hace un llamado a los nuevos pintores a que, después de haber aprendido las técnicas las apliquen para una reinterpretación de lo propio, que hagan uso de “los recursos inmensos del país, de los tesoros de color, de luz, de bastidores que los circundan, nuestra arte debe afirmar, al lado de nuestro intenso trabajo material de construcción de ciudades [...] una manifestación superior de nacionalidad” (Oswald de Andrade citado por Brito 1978: 35)

Sin haberse enterado de dicho llamado, pero respondiendo al ‘espíritu nuevo’ que inundaba el ambiente, el pintor Lasar Segall, nacido en Vilna, Lituania, nacionalizado brasileño, lleva a cabo una exposición de pintura con claras influencias vanguardistas (hacia poco que había llegado de Europa). Sin embargo, su exposición no tuvo mucha resonancia, e incluso pasó desapercibida por muchos años por los otros modernistas. De su pintura podríamos decir que, a inicios del siglo XX tenía mucha influencia del expresionismo alemán,

⁵⁹ Es también en este poema en donde empieza el énfasis en las temáticas urbanas.

no sólo con las temáticas de la pobreza, la prostitución, la muerte y en general la herencia judaica de su ciudad, también los colores marrones y ocres utilizados. Es cuando llega a Brasil y, cuando tiempo después se encuentra con los modernistas, que sustituye por colores tropicales los antes usados e inaugura, lo que el mismo llamó, su “etapa solar”. Descubre la sensualidad tropical, se maravilla con su gente, con su alegría, lo que lo llevaría a afirmar:

“Brasil me reveló el milagro del color y de la luz. Siento que en este país todas las cosas parecen más leves y más altas. Nos eleva de la tierra. Nos enseña la alegría. Considero una adquisición esencial para mi arte esa alegría que Brasil me reveló. No es una alegría superficial, que se opone a la tristeza, sino una alegría amplia y comprensiva que abraza a su contrario y que, sobre todo, nos exalta para un mundo más elevado.” (Lasar Segall citado por Filho2008: 69)

Unos años después, y ahora sí causando un gran alboroto, surge una pintora que también tomó el camino de experimentación que la llevó a la búsqueda –y encuentro- de un arte moderno. Su nombre era Anita Malfatti⁶⁰. Anita realizó viajes de estudio a Europa, en Alemania principalmente, donde estuvo en contacto con el expresionismo y otros movimientos de vanguardia. En 1914 regresa a Brasil y en mayo realiza una exposición que es elogiada. Posterior a esto se vuelve a ir ahora a Estados Unidos, iniciando un segundo periodo de aprendizaje. Si bien el plan era ingresar a una academia de pintura, por problemas con un profesor ingresa a la “Independence School of Art” de Homer Boss. Boss era antiacadémico y dejaba a sus alumnos pintar de acuerdo a sus intereses y personalidad individual, lo que dio a Anita libertad. Dentro de esa libertad, fue construyendo su propio estilo, hizo descubrimientos que después marcarían su pintura⁶¹.

Estando en Estados Unidos conoce a muchos vanguardistas estadounidenses y europeos que llegaban al país huyendo de la guerra, y es cuando entra en contacto, por

⁶⁰ Existe una disputa sobre quién introdujo primero en Brasil la pintura moderna, algunos escritores dicen que Lasar Segall y otros que fue Anita Malfatti, Mário de Andrade reconoce que Lasar Segall fue el primero cronológicamente (su exposición fue el 2 de marzo de 1913) pero, la pintura de Anita causó más revuelo por lo que se considera más eficiente en cuando al impacto causado. A pesar de que a Lasar Sagall se le recibió con elogios, fue el ataque que recibió Anita el que logró abrir camino para la vanguardia en Brasil: “Anita Malfatti fue la jefa de la vanguardia en la sacudida inicial del movimiento modernista de pintura de São Paulo. Su arte mereció la honra consagradora del martirio: fue recibida a pedradas.” (Menotti del Picchia citado por Brito 1978: 72)

⁶¹ “Descubrí que cuando se traspone una forma es preciso hacer lo mismo con el color. Era la fiesta de la forma y la fiesta del color.” (Anita Malfatti citada por Brito 1978: 45)

medio de ellos, con el cubismo. Es ella a quien se le considera la primera pintora que hace un desnudo cubista. Después de ese tiempo de enriquecedor aprendizaje, Anita regresa a Brasil en donde le esperaba una experiencia que marcaría no sólo su vida sino que, de alguna manera, le daría un impulso a la revolución estética y cultural deseada por Oswald de Andrade pero, hasta el momento latente. Al regresar Anita a Brasil y enseñar sus pinturas a su familia la critican y rechazan, por lo que, por un tiempo, decide guardarlas. Ante la insistencia de periodistas y amigos las empieza a enseñar, se lleva la sorpresa de gustar de ellas y le insisten que los exponga (Di Cavalcanti era uno de ellos). Al final se animó y realizó su “Exposição de Arte Moderna” el 12 de diciembre de 1917. La exposición fue todo un fenómeno, hubo reacciones negativas por parte de la mayoría del público, aunque también opiniones positivas e, incluso, encantadas con la novedad de lo expuesto; la reacción de la prensa es también dividida, el *Correio Paulistano* reconoce que “el arte de la Srita. Malfatti se distancia considerablemente de los métodos clásicos [...] es arte que se hace actualmente en los más adelantados medios de cultura” (citado por Brito 1978: 50) Sin embargo es un artículo en especial el que, a pesar de su negatividad, va a desatar una serie de eventos sin precedentes.

Monteiro Lobato, quien escribía para O Estado de S. Paulo en la sección de “Artes e artistas”, publica, el 20 de diciembre de 1917, un controversial artículo sobre la exposición, al cual titula “Paranóia ou mistificação? A propósito da Exposição Malfatti”. En él ataca duramente el arte de Anita comparándolo con la obra de un enfermo mental, lo tacha de deshonesto, nacido de una paranoia, “donde se notan acentuadísimas tendencias hacia una actitud estética forzada en el sentido de las extravagancias de Picasso y compañía” (Monteiro Lobato citado por Brito 1978: 53). Dice de su arte, y del arte de vanguardia en general, que es tan sólo un “arte caricatural”. A pesar de que era sabido que Lobato se oponía a las innovaciones artísticas, ya que por su sangre corrían los cánones académicos tradicionalistas, su artículo afectó irreversiblemente el espíritu y la carrera de la joven artista. No obstante, algo bueno salió de todo esto. Sin quererlo ni planearlo, Monteiro Lobato con su ataque, logró hacer de Anita Malfatti “una mártir del arte” y consiguió además hacerle llegar discípulos que la defendieran y usaran su arte de bandera.

Los primeros discípulos que se acercaron a ella fueron Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Ribeiro Couto, George Przyrembel, Cândido Motta Filho y João Fernando de Almeida Prado. Todos ellos la apoyaban, pero en ese momento el único que se manifestó por escrito, acción que se le facilitaba al trabajar de periodista, fue Oswald de Andrade. Éste lo hizo en un artículo que fungió como réplica al de Lobato, aparecido en la sección “Notas de Arte” del *Jornal do Comércio*. En él aplaude su valor al exponer un arte tan moderno, reconoce su originalidad y su visión única, menciona que “su arte es la negación de la copia” y que a través de él la artista “consiguió, para el medio, una buena ventaja, lo agitó, lo arrebató de su tradicional lentitud de comentarios y a nosotros nos dio una de las más profundas impresiones de buen arte” (Oswald de Andrade citado por Brito 1978: 62)

Posteriormente, también Mário de Andrade escribe en su defensa y en defensa de su pintura. Menotti del Picchia, que lamenta no haberla defendido con anterioridad porque tampoco acudió a su exposición, reconoce que “Anita es una mujer singular, que, aun cuando no tuviera otro mérito, tendría el de haber roto, con audacia de arte independiente y nuevo, nuestra somnolencia de retardarios y paráliticos de la pintura.” (Menotti del Picchia citado por Brito 1978: 66) A partir de ahí los simpatizantes y defensores del nuevo espíritu que demostraban las pinceladas de Anitta Malfati empezaron a compartir sus creaciones entre ellos y a conformarse como grupo.

Es también en 1917 cuando se conocen Mário y Oswald de Andrade⁶², cuando aquél da un discurso que emociona tanto a éste que se lo publica⁶³. Es en ese mismo año que, por influencia del contexto bélico en el que se encontraba el mundo, que Mário de Andrade publica, bajo el pseudónimo de Mário Sobral, su primer libro *Há uma gota de sangue em*

⁶² Para ese entonces Oswald ya había publicado un par de piezas teatrales en francés en 1916 en conjunción con Guilherme de Almeida, *Mon coeur balance*. Además dirigía la publicación *O Pirralho* además de colaborar en otros periódicos. Su familia tenía una riqueza considerable que le permitía esas actividades.

⁶³ Algunos de los escritores modernistas eran periodistas y utilizaron como plataforma los espacios que tenían en periódicos de la época, Menotti del Picchia (con el seudónimo de Helios) en las páginas del *Correio Paulistano*, Oswald de Andrade y Cândido Motta Filho en *Jornal do Comércio*, escribían sobre las novedades estéticas que promovían, compuestas de libertad formal e ideas nacionalistas.

cada poema. Lo interesante de este libro de versos de tintes parnasianos⁶⁴ es que significa la ruptura para el autor, una superación de los viejos estilos y una búsqueda de renovación. Hay otros autores que publican ese mismo año, cuyos libros ya cuentan con indicios del nuevo movimiento⁶⁵.

Un año después, en 1918, aparece una prueba más del espíritu nuevo que ha invadido el campo cultural de la época, *Alguns poetas novos* de Andrade Muricy, en donde se da al parnasianismo como muerto y al simbolismo simplemente como abandonado. Es ahí donde aparecen algunos nombres de los poetas que conforman “ese período poético sin nombre, que se extiende del fin del simbolismo al inicio del modernismo” (Tristão de Ataíde citado por Brito 1978: 91). Es por esas fechas también que el escultor Victor Brecheret, después de estar 6 años en Europa estudiando escultura, regresa a Brasil. Le sucede un poco como a Anita Malfatti, en un principio sus esculturas son mal vistas y no entendidas. Se le acerca un grupo de incomprendidos también a él (nada más y nada menos que Di Cavalcanti, Oswald de Andrade y Menotti del Picchia), quienes al conocerlo y conocer su arte sintieron haber descubierto al “Rodin brasileiro”. Era tal el entusiasmo por el escultor que escritores lo usaron de pretexto e inspiración, incluso uno escribió sobre él: “Brecheret es la grande victoria del ‘futurismo’ paulistano. Es la consagración del grupo nuevo. Es la muerte de lo anticuado, de lo arcaico, del mal gusto. Es el triunfo de la juventud de Piratininga, que es la más bella y la más fuerte de nuestra querida Patria!” (Hélio⁶⁶ citado por Brito 1978: 116)

Después de que reconocen su talento, Brecheret se va becado por el gobierno paulista a Francia, en 1921. Allá su éxito es tal que siguen escribiendo sobre él, cada vez con más orgullo, en Brasil. El contacto con sus amigos paulistas no se pierde. Ese mismo año en el que él se va, el grupo se hace cada vez más unido, aceptando la denominación de

⁶⁴ La mayoría de los escritores modernistas fueron antes parnasianos o decadentistas, pero su búsqueda por la novedad los llevó a dejar de lado e incluso atacar las corrientes de las que habían surgido, era renovarse o morir.

⁶⁵ Por ejemplo, Menotti del Picchia ya había sacado en 1913 su libro *Poemas do vício e da virtude*, parnasiano, y después en 1917 *Juca Mulato*, *Moisés* y *As máscaras*.

⁶⁶ Hélio era el pseudónimo utilizado por Menotti del Picchia cuando escribía para *Correio Paulistano*.

“futuristas” que les dan los críticos. Empieza a dividir a los demás artistas en dos bandos, los que están con ellos y los que no, futuristas y antifuturistas.

Cabe hacer aquí una aclaración con respecto al término “futuristas”. En 1920 todos los artistas que usaban técnicas nuevas, salidas de los cánones del momento, que presentaban “influencias extrañas”, eran considerados futuristas. La crítica que no sabía reconocer distintos movimientos de vanguardia extranjeros, a todos los encasillaba bajo el mismo término, que, por el mismo desconocimiento sobre la vanguardia, adoptó connotaciones negativas. Sobre la denominación de futurismo al movimiento había opiniones encontradas. Algunos hallaban adecuado el término; Oswald de Andrade, Menotti del Picchia (quien incluso escribe un artículo para aclararlo y defenderlo). Un debate interno comienza cuando Oswald de Andrade publica un artículo sobre Mário de Andrade y su poesía, titulado “O meu poeta futurista”. Mário de Andrade, que era uno de los que estaba en contra de usar ese término, sufre la consecuencia de ese artículo, casi la misma situación que Anita Malfatti en su exposición, lo critican por lo de atrevido de sus formas poéticas y hasta lo tachan de loco. Es después de este ataque que Mário niega ser futurista: “No soy futurista (de Marinetti). Digo y repito. Tengo puntos en contacto con el futurismo. Oswald de Andrade, me llamó futurista, se equivocó.” (Mário de Andrade citado por Brito 1978: 2233). Sin embargo, Oswald de Andrade sigue defendiendo que existe un futurismo paulista, y que Mário no es la única muestra de ello, también otros poetas a los que les publica poemas, como Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa y Menotti del Picchia.

A pesar de esto Mário de Andrade seguía protestando, pero sin alejarse del grupo. Incluso después de este desencuentro de opinión, realiza un viaje a Rio para conseguir más adeptos a su movimiento. Él y algunos otros miembros del grupo paulista viajaron a Rio de Janeiro, donde entraron en contacto con algunos intelectuales que tenían las mismas inquietudes que ellos: Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Rento de Almeida, Hector Villalobos, Ronald de Carvalho. Juntos empezaron a preparar la Semana de Arte Moderna, en donde se definiría el lanzamiento del movimiento vanguardista. Los escritores de Rio no eran tan radicales como los paulistas, el que medió y unió ambos grupos fue Mário de

Andrade, mediante la integración del concepto de “tradición” dentro de la nueva estética⁶⁷. En un discurso de Oswald para Menotti del Picchia dado el 9 de enero de 1921, en un banquete ofrecido a Menotti en el Trianon, menciona: “S. Paulo es ya la ciudad que pide romancistas y poetas, que impone pasmosos problemas humanos y agita, en su tumulto discreto, egoísta e inteligente, las profundas revoluciones creadoras de inmortalidades” (Oswald de Andrade citado por Brito 1978: 182). En este discurso no sólo elogia a Menotti, también lo incita, a él y sus demás compañeros, a unirse a una lucha por la renovación literaria.

Después de varias reuniones y tertulias en un par de librerías que les servían de punto de encuentro y, a la vez, de foro-galería para exponer y compartir su arte, definen su movimiento y planean lo que sería la Semana de Arte Moderna. Las metas principales del movimiento, sintetizadas por Menotti del Picchia en un artículo que publicó en *Correio Paulistano* el 24 de enero de 1921, fueron: “a) el rompimiento con el pasado, o sea, la repulsión a las concepciones románticas, parnasianas y realistas; b) la independencia mental brasileña, abandonando las sugerencias europeas, mayormente las lusitanas y gaulesas; c) una nueva técnica para la representación de la vida en vista de que los procesos antiguos o conocidos no abordan más los problemas contemporáneos; d) otra expresión verbal para la creación literaria, que no es más la mera transición naturalista, sino recreación artística, transposición para el plano del arte de las realidades vitales; e) y, finalmente, la reacción al <<status quo>>, el combate en favor de los postulados que presentaba, objetivo de la deseada reforma.” (Castro 1979: 125)⁶⁸

Para 1921 el grupo ya está constituido, los literatos que lo integran hasta entonces son: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Plínio Salgado, Luís Aranha, Cândido Mota Filho y Sérgio Milliet; los

⁶⁷ “La recuperación del concepto de tradición no conflictivo con el espíritu de la revolución de vanguardia amplía las posibilidades de estructuración de la naciente realidad literaria brasileña de los años 1916-1920.” (Castro 1979: 101)

⁶⁸ Mário de Andrade, de una forma aún más sintética diría: “Lo que caracteriza esta realidad que el movimiento modernista impone es, a mi ver, la fusión de tres principios fundamentales: El derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la intelectualidad artística brasileña; y la estabilización de una consciencia creadora nacional” (De Andrade 1974: 242)

pintores son Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rêgo Monteiro y John Graz; en la escultura Victor Brecheret; interesado por el cine Armando Pamplona; y desde la arquitectura se unió Antônio Moya “un joven y brillante arquitecto paulista, [quien] procura resolver el problema capital de armonizar la escultura con la arquitectura, fundidas ambas en una armonía integral e íntima” (Menotti del Picchia citado por Brito 1978: 313). Además de estos otros artistas que no estaban del todo integrados, participan en la Semana de Arte Moderna.

Un elemento importante para el movimiento fue Graça Aranha⁶⁹, que regresaba en 1921 a Brasil⁷⁰. Podríamos decir que, en resumen, “1920 sería un año de planeamiento y de opciones. 1921, de combate, de ruptura de hostilidades, de afirmaciones, de conquista del terreno y preparación para la victoria de 1922” (Brito 1978: 174), la Semana de Arte Moderna.

El *happening* modernista: Semana de Arte Moderna⁷¹.

⁶⁹ Escritor y diplomático brasileño, fue uno de los miembros fundadores de la Academia Brasileira de Letras (1896). Fue creador de un género literario innovador denominado por el mismo “modernismo”. Estudió derecho en Recife y posteriormente fue designado Juez Municipal en Porto do Cachoeiro (1890). En 1898 fue electo para la Silla XXXVIII de la Academia Brasileira de Letras, esto debido a su inteligencia privilegiada y a su marcada presencia entre el campo intelectual. En 1900 inicia su carrera diplomática, permaneciendo por 20 años en Londres, Oslo, Haia y París indistintamente. Regresa a Brasil en 1921, después de haber convivido con las novedades literarias europeas se decide a participar en la renovación artística y social de Brasil, por lo que entra en un enfrentamiento con los dirigentes de la Academia. Los llamó a unirse al espíritu renovador del modernismo y a enfrentarse con los defensores del parnasianismo que, para él, ya se encontraba moribundo. El 13 de febrero de 1922 dictó su famosa conferencia en São Paulo denominada “La emoción estética en el arte moderno”. Ese enfrentamiento lo llevó, el 18 de octubre de 1924, a romper oficialmente con la Academia que el mismo había ayudado a fundar, profiriendo un escandaloso discurso titulado “El espíritu moderno”, en el que se posicionaba contra la inmovilidad de la literatura oficial. Es a partir de ese momento en que históricamente queda instalado el modernismo, término que el mismo fue el primero en emplear. Lamentablemente su muerte, en Rio de Janeiro en 1931, le impidió ver la victoria de la nueva tendencia literaria tan enfáticamente por él defendida.

⁷⁰ Mota Filho diría que “Graça Aranha tiene una concepción artística completamente moderna. En la fórmula que adopta en la Estética da Vida está la más sincera rebeldía, la más inteligente, la más erudita revuelta contra los conceptos artísticos tan cómodamente instalados entre nosotros.” (Mota Filho citado por Brito 1978: 322); Oswald reconocería: “Graça Aranha encontró la reacción estética brasileña y poniéndose al frente de ella demuestra ser el indiscutible jefe de su tiempo y el glorioso conductor del espíritu de su pueblo” (Oswald de Andrade citado por Boaventura 2008: 48)

⁷¹ Según muestra el recibo de la renta del Teatro Municipal iba a llamarse Semana de Arte Futurista. La caracterización de *happening* para hablar de la semana la tomo de la idea de Castro 1979, de estudiarla como eso, un *happening* multidisciplinar, con una clara influencia del modo de acción dadaísta: “El Modernismo brasileño recibió influencias directamente del Dadaísmo en el proceso generador de la dialéctica de

“En la noche de la inauguración, el [Teatro] Municipal se transformó en uno de los mayores puntos de convergencia de la ciudad. Filas continuas de autos dejaban a sus ocupantes, por las inmediaciones. Una onda humana se fue alineando, lentamente, por los corredores del teatro, subiendo por las escaleras. La casa quedó repleta.” (Bopp 1977: 27) Realizada del 11 al 18 de febrero de 1922 en el Teatro Municipal de São Paulo, la Semana de Arte Moderna contó con diversos espectáculos, conferencias como “A emoção estética na arte moderna” de Graça Aranha, “A pintura e a escultura moderna no Brasil” de Ronald de Carvalho, la plática que dio Mário de Andrade en las escaleras sobre la exposición de los artistas plásticos. Hubo números musicales a cargo de Ernâni Braga, Hector Villa-Lobos⁷², Guiomar Novais; estaban también expuestas pinturas de Anita Malfatti, de Di Cavalcanti y algunas esculturas de Victor Brecheret⁷³.

Se leyó poesía de Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Luís Aranha; Manuel Bandeira presentó su poema “Os sapos” que fue leído por Ronald de Carvalho (en el que ridiculizaban a los parnasianos). Fue Carvalho también quién leyó versos de Ribeiro Couto y Plínio Salgado. Oswald de Andrade leyó partes de su libro *Os condenados*; Agenor Barbosa leyó su poema sobre aviones “Os pássaros de aço”. También hubo danza a cargo de Yvonne Daumerie. La Semana fue patrocinada por algunos representantes de la sociedad paulistana apodados como “los doce apóstoles”: Paulo Prado, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Numa de Oliveira, Alberto Penteado, René Thiollier, Antônio Prado Júnior, José Carlos de Macedo Soares, Martinho Prado, Armando Penteado y Edgard Conceição.

contestación que la vanguardia nacional en formación enviaba al ambiente comunitario, de 1917 hasta la Semana de Arte Moderna.” (Castro 1979: 49)

⁷² Oswald dice de Villa-Lobos “hijo conmovido de su siglo [cuya música revela una] sensibilidad cantante a través de todos los desórdenes, de todos los choques, de todos los saltos fríos, de todas las invasiones abismales” (Oswald de Andrade citado por Fabris 1994: 151)

⁷³ “Brecheret como Anita Malfatti, como Di Cavalcanti, causó estupefacción. Ante su maravillosa maqueta del Monumento das Bandeiras, hoy recogida por la Pinacoteca del Estado [...] Nunca se habían visto bandeirantes desnudos. Aquellos cuellos (donde Brecheret concentraba toda la fuerza épica de los penetradores) eran demasiado gruesos!” (Oswald de Andrade citado por Boaventura 2008: 47)

La reacción del público fue diversa. Se indignaron mucho con los ataques a los consagrados como Carlos Gomes⁷⁴, Chopin, Victor Hugo, etc., no entendían que ellos usaban esas actitudes agresivas tan sólo como una táctica guerrera momentánea, como forma de llamar la atención. En general abuchearon a muchos mientras leían sus obras, pero, a mi parecer, los modernistas se toman con humor la presencia de esa gente que atacó a los expositores:

“Yo jamás supuse, de la alta educación de nuestro pueblo, que pudiese haber quien llegase a descender a la triste condición de un animal para manifestar su odio. [...] De un lado, artistas de fama decían versos, recitaban fragmentos de prosa, llenaban el ambiente de armonías. De otro lado, algunos individuos que llegaron a avergonzar al género humano, que de éste conservaban sólo el “aspecto”, ladraban y cacareaban. Perros sólo producen mordeduras. Gallinas, huevos. En vez de pensamientos, ladridos. En lugar de ideas, omelets... Fueron esos los que dieron por muerta la causa de la Reforma. Es ridículo. Causa pena.” (Hélios citado por Boaventura 2008: 97)

Aunque también hubo autores que gustaron y hasta fueron aplaudidos, y la explicación que se daba ante esto es que en realidad no eran futuristas, estos autores fueron Agenor Barbosa y Guiomar Novais.

Correio Paulistano, el periódico para el que colaboraba Menotti del Picchia, aborda los pasos de la semana vanguardista con el permiso del presidente del Estado, Washington Luis. También aparece la noticia en *O Estado de S. Paulo* el 29 de enero de 1922, en donde enumera, con algunas faltas, a los participantes del evento: Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Elísio de Carvalho, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Renato Almeida, Luís Aranha, Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Agenor Barbosa, Moacir de Abreu, Rodrigues de Almeida, Afonso Schmidt y Sérgio milliet, faltando Cândido Motta Filho, Armando Pamplona, Plínio Salgado, Rubens Borba de Morais, Tácito de Almeida, Antônio Carlos Couto de Barros, Manuel Bandeira y Henri Mugnier, un suizo amigo de Milliet.

⁷⁴ La técnica de Oswald para provocar al público a acercarse a los modernistas en vez de otros artistas es burlándose de estos. “Oswald de Andrade recurre abiertamente a la provocación, trivializando mediante la parodia los valores de sus antagonistas. Y en ese contexto es que debe ser leída su ataque contra Carlos Gomes, en la cual se agarra de la difamación para exaltar, por contraste, la modernidad de Villa-Lobos” (Fabris 1994: 150)

Además de los artículos casi puramente informativos, hubo de otros dos tipos, los que criticaban a la Semana, a sus participantes y en general todas sus propuestas, y los que estaban emocionados con lo que estos jóvenes valientes estaban cambiando dentro del campo del arte⁷⁵. En este sentido los comentarios más demoledores aparecían publicados en la primera página de *Folha da Noite* por Mário Pinto Serva. En uno de ellos, dice lo siguiente:

“La cuestión del futurismo no es un problema de estética, más bien, se diría, debe ser estudiada como fenómeno de patología mental. Las manifestaciones extravagantes del futurismo, en sus diferentes modalidades, se originan de un verdadero estado mórbido de ciertos espíritus. [...] En regla todo el futurista es ignorante, ambicioso por alcanzar la gloria inmediata, de un salto, sin trabajo ni estudio alguno.” (Mário Pinto Serva citado por Boaventura 2008: 217).

Y estaba el polo opuesto (que no abundaba aparte de los artistas integrantes pero existía):

“Considero ésta la más alta expresión de patriotismo, de nacionalismo y estoy tan convencido de esto que a esta obra daré y estoy dando mi modesta, más entusiasta contribución como periodista y como educador. Dar a Brasil una conciencia propia, jurídica, política, científica, artística, literaria, es la grande tarea de las nuevas generaciones. Y ya que fue esta la misión que se impusieron los jóvenes temerarios, que entraron en lucha bajo las insignias del futurismo, no se debe regatearles los elogios y los estímulos.” (Antonio Piccarolo citado por Boaventura 2008: 92)

En general la Semana de Arte Moderna representó una especie de performance, un *happening* en donde las diferentes expresiones artísticas armaron juntas y defendieron un discurso moderno de renovación, que se oponía violentamente a los códigos artísticos pasados⁷⁶, un *happening* plagado de experimentalismo poético, narrativo, musical, lleno de retroalimentación y que, en definitiva, marcó un parteaguas para el campo artístico en Brasil. Podemos observar también que, a partir de 1922, el Modernismo Brasileño define su estructura, emprende la búsqueda de una sensibilidad brasileña moderna, es a partir de

⁷⁵ “Curiosamente los periódicos de las colonias italianas, francesas y alemanas [...] dieron buena acogida, en textos realizados por periodistas extranjeros.” (Boaventura 2008: 16)

⁷⁶ “La ‘Semana de Arte Moderna’ fue una predeterminada toma de posición violenta y negativa contra el pasado; la indispensable ofensa al pasadismo vigorizante en el país; la clara voluntad de desmitificación de valores estratificados, para una toma de contacto eficiente e inmediato con el público; negación inicial y radical para la conquista de nuevos métodos y nuevos medios de expresión estética; en síntesis, una violenta batalla de costumbres.” (Castro 1979: 50)

esta toma de compromiso nacional que se aleja del futurismo: “La segunda visita de Marinetti a Brasil se caracterizó por una total incompatibilidad con el teórico italiano – acusado públicamente de representar al fascismo totalitario y represor” (Castro 1979: 41)⁷⁷

La realización de la Semana de Arte Moderna posibilitó el contacto con intelectuales que tenían las mismas inquietudes estéticas, permitió que se formaran grupos, se editaran libros, revistas, que se enriqueciera el campo cultural de la época.

Obras fundamentales fueron en 1920-1921 *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade; en 1923 las *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade; en 1924 *O Ritmo Dissoluto* de Manuel Bandeira; en 1925 *A Escrava que não é Isaura* de Mário de Andrade⁷⁸, *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, *Meu e Raça* de Guilherme de Almeida y *Chuva de Pedra* de Menotti del Picchia; en 1926 *Losango Cáqui* de Mário de Andrade, *Toda a América* de Ronald de Carvalho, *Vamos caçar papagaios* de Cassiano Ricardo y *O estrangeiro* de Plínio Salgado; en 1927 *Amar Verbo intransitivo* y *Clã do Jabuti* de Mário de Andrade, *Estrela de Absinto* de Oswald de Andrade, *Brás, Bexiga e Barra Funda* de Alcântara Machado y la primera serie de *Estudos* de Tristão Ataíde; en 1928 *Macunaíma* de Mário de Andrade, *Martin Cererê* de Cassiano Ricardo, *Laranja da China* de Alcântara Machado y la redacción inicial de *Cobra Norato* de Raul Bopp (publicado tres años después).

Un suceso muy importante fue el regreso de Tarsila de Amaral a Brasil el 27 de junio de 1922. Ella no pudo estar durante la Semana ni en las reuniones anteriores a ésta por su estadía en Europa, sin embargo estaba bien enterada de lo que acontecía en São Paulo con el grupo, ya que tenía una muy buena informante que la mantenía al tanto: su amiga Anita Malfatti⁷⁹. Al regresar a Brasil es Anita quién le presenta a los demás. Todos se interesan

⁷⁷ Aunque en *Klaxon* todavía veremos retumbar la voz futurista, tal vez por eso Anna Teresa Fabris (1994) afirma que la influencia futurista en el Modernismo Brasileño terminó con *Macunaíma*, no antes y no después, lo cierto entonces es que ese proceso de “desapego” de las influencias futuristas comienzan con la Semana.

⁷⁸ Sobre *A Escrava que nao é Isaura*: “Esta obra sería, por lo tanto, el coronamiento de sus primeras investigaciones estéticas y representaría la cristalización de las teorías asimiladas, al mismo tiempo que permite medir el alcance de la influencia de las lecturas relativas a su producción artística.” (Grembecki 1969: 76)

⁷⁹ En una carta del 14 de septiembre de 1921 le cuenta: “El domingo pasado estuvieron aquí los amigos de Brecheret. Menotti, Mário, Oswaldo. Se habló en B. y Menotti por primera vez se entusiasmó por mis

por Tarsila pero el más entusiasmado es Oswald⁸⁰. A partir de esa reunión se forma el conocido 'Grupo de los cinco', conformado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila y Menotti "grupo de locos en disparada por toda la parte en el Cadillac verde de Oswald". Tal sería la importancia de la pintora que Oswald llegaría incluso a afirmar:

"Si me preguntaran cual es el beneficio original con que Brasil contribuyó para este nuevo Renacimiento que indica la renovación de la propia vida, yo señalaría el arte de Tarsila. Ella creó la pintura 'pau-brasil', Si nosotros, modernistas del 22, anunciamos una poesía de exportación, fue ella quien ilustró esa fase de presentación de materiales, plastificada por Di Cavalcanti, maestro de Portinari. Fue ella quien dio, al final, las primeras medidas de nuestro sueño bárbaro en Antropofagia de sus pinturas de la segunda fase, A Negra, Abaporu, y en el gigantismo con que hoy renueva su espléndido apogeo." (Oswald de Andrade citado por Amaral 2003: 89)

Es también por esas fechas que Joaquin Inojosa conoce al grupo. Llega a São Paulo en un viaje de los estudiantes de Derecho de Recife para las conmemoraciones del Centenario de la Independencia, y aprovecha para conocer al grupo modernista. Al regresar a Recife inició una campaña modernista con el artículo "Qué es el futurismo" el 30 de octubre de 1922. Estaba lanzada la semilla de la renovación estética del Nordeste y del Norte del país. 60 años después el modernismo seguía en Pernambuco, el gobierno incluso

modernos. Fue muy gracioso. Escribieron una comedia en un acto para Irene, y Mário escribió un bellissimo soneto más!". (Anita Malfatti citada por Amaral 2003: 59)

⁸⁰ Ellos comienzan una relación amorosa y de colaboración artística. Mário de Andrade los llamaba a ambos "Tarsiwald". Ellos se conocen en el 22. Al año siguiente Tarsila y Oswald se encuentran en París y se vinculan a las tendencias artísticas de la época. Eran pareja, se codean con grandes artistas europeos, y ambos sufren una especie de deslumbramiento hacia aquel momento de efervescencia cultural, miran para sí mismos y para el otro, es decir para Europa y para Brasil. Esa influencia recíproca marcó su etapa productiva más importante, de 1923 a 1925. Terminan casándose en 1926. En la poesía de Oswald se percibe la marca visual de Tarsila y además también la usa de inspiración en algunos poemas, en el poema "Atelier" incorporado a "Postes da Light", una de las secciones del libro Pau Brasil. Ella le hizo la portada "Bahuaus" con la bandera brasileira. "Una especie de revolución a cuatro manos, de una rara intensidad." (Schwartz 2013: 16) A su vez ella pintó muchos retratos de Oswald, la mayoría del rostro. Algo que es importante mencionar es que dentro de la pintura de Tarsila, en específico los cuadros que pinta de Oswald, se pueden ver los rasgos de la pintura moderna, cierto expresionismo tal vez influencia de Anita Malfatti, en palabras de Schwartz: "La modernidad ya se perfila en las manchas y en los trazos a lápiz superpuestos al motivo principal, que dan la apariencia de lo inacabado, de lo provisorio, de esbozo" (Schwartz 2013: 18)

se incorporó a las conmemoraciones de los 60 años de la semana de arte moderna. Es considerado el defensor y divulgador de las nuevas ideas en el Nordeste⁸¹.

Hubo núcleos modernistas en diferentes lugares aparte de Rio de Janeiro y São Paulo, por ejemplo en Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Minas (en la ciudad de Cataguazes), si bien éstos tuvieron contacto y cierta influencia por parte de los modernistas paulistas y cariocas, también es cierto que tuvieron sus propios intereses, dependiendo de las preocupaciones de cada uno y a la vez de la identidad regional a la que se sintieron pertenecientes, era como orientaban sus propuestas sociales, culturales y estéticas.

En mayo, como producto directo de todas las ideas e inquietudes presentadas en la semana, surge *Klaxon. Mensário de arte moderna*, durando hasta diciembre con 9 números publicados. A esta revista regresaremos en el último capítulo. En septiembre de 1924 se lanza en Rio de Janeiro la revista *Estética*, por parte de Prudente de Moraes Neto y Sérgio Buarque de Holanda. Esta contó con tres números hasta el final de su publicación que fue en 1925, su contenido era principalmente teórico. Un dato relevante del surgimiento de esta revista es que coincide con el rompimiento de Graça Aranha con la Academia Brasileira, a partir de lo cual publicó algunos artículos teórico-críticos en esta revista sobre las nuevas tendencias.

El Manifiesto da Poesia Pau-Brasil fue lanzado por Oswald de Andrade en 1924, mientras estaba en Paris:

“Considerando que el Pau-Brasil fue el primer producto de exportación de Brasil colonia, Oswald proponía la creación de la primera poesía de exportación brasileña. Demostrando irreverencia y rebeldía contra la cultura académica y el dominio cultural europeo en su patria, el movimiento defendía la creación de una poesía primitivista, construida a partir de la crítica del pasado histórico y cultural y la aceptación y la valía de las riquezas y contrastes de la realidad y de la cultura brasileña. Desde el punto de vista técnico, el manifiesto proponía: la creación de una lengua brasileña [...] la síntesis, el equilibrio y la sorpresa.” (Trias 2006: 205)

⁸¹ Mario y Oswald le reconocían su labor en el norte del país. En la *Revista Era Nova* defendía al modernismo. En una carta dirigida a la revista habla de Graça Aranha y de la Semana de Arte Moderna, la semana de arte moderno representó para él: “el primer grito atronador del Credo Nuevo en orillas brasílicas” (Inojosa 1984: 8)

Esta sería la semilla de lo que después sería el movimiento Antropófago, como se muestra el uno de los párrafos del manifiesto: “Sólo brasileños de nuestra época. Lo necesario de química, de mecánica, de economía y de balística. Todo digerido. Sin meeting cultural. Prácticos. Experimentales. Poetas. Sin reminiscencias librescas. Sin comparaciones de apoyo. Sin investigación etimológica. Sin ontología.” (Oswald de Andrade citado por Teles 1987: 331)

En 1925 surge “O mes modernista”, una serie de textos que publicaron seis autores modernistas de diciembre de 1925 a enero de 1926 en el periódico *A noite* de Rio de Janeiro. La idea inicial fue de Viriato Correia con la intención de divertir a los lectores por las extravagancias de los nuevos de entonces, él en realidad era opositor a los postulados de la nueva corriente que insistía en llamar futurista. Incluso la sección inicialmente iba a ser llamada “O mes futurista”. Mario de Andrade, tal vez sin percibir la mala intención del asunto, aceptó de inmediato ya que el periódico se disponía a pagar cincuenta mil reales por publicación, Mario de Andrade impuso la condición de que la columna se llamaría *O mes modernista* en vez de futurista⁸².

A Revista surgió en 1925 en Belo Horizonte, fundada por Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, João Alphonsus, Pedro Nava, Abgar Renault. En ese mismo año, pero en Rio Grande do Sul aparecería la revista *Madrugada*.

Festa de 1927 fue otra revista editada en Rio de Janeiro, esta vez por parte de los modernistas con intereses “espiritualistas” que se agruparon, como Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino Magalhães, Gilka Machado y posteriormente Cecília Meireles y Murilo Mendes. En ese mismo año apareció en São Paulo *Terra roxa e outras terras* y en la ciudad de Cataguases (Minas Gerais), surgió *Verde*, la cual reafirmaba los primeros ideales del Modernismo paulista, libertad expresiva y temática nacionalista. Algunos de los escritores que participaron en estas revistas fueron eran Enrique de

⁸² Las razones que da Mário al periódico para no ser llamado futurista fue que “de todas las tentativas de modernización artística del mundo, tal vez la que creo mejor solución para si misma fue la brasileña [y acentuaba] sólo seremos una Nación cuando enriquezcamos a la humanidad con un contingente original y nacional de cultura” (Senna 1994: 10)

Resende, Ascânio Lopes, Rosário Fusco, Guilhermino César, Martins Mendes y Francisco I. Peixoto. Fue también en este año que Mário de Andrade viajó a la Amazonia y al Nordeste del país.

En 1928 Oswald, Tarsila do Amaral y Raul Bopp sacan la *Revista de Antropofagia*, órgano de difusión de una sub-corriente del modernismo inicial, en donde extienden lo propuesto por Oswald cuatro años antes (en el *Manifiesto da Poesía Pau-Brasil*). La revista, funge como portavoz del movimiento antropófago, derivación del Movimiento Modernista inicial. En 1929 es la primera exposición individual de Tarsila do Amaral en el país.

Se derivaron otros movimientos a partir de la Semana de Arte Moderna en los que destacan cuatro: Pau-Brasil, Verde-Amarelo, Antropofagia y Escola da Anta. El movimiento Pau-Brasil⁸³, como ya mencionamos antes, derivó en lo que después fue el movimiento de Antropofagia. Inspirado en el cuadro *Abaporu*⁸⁴ ('antropófago' en tupí) de Tarsila⁸⁵, Oswald, Tarsila y Raul Bopp lanzan el más radical de los movimientos del periodo. Ellos defendían un primitivismo crítico, proponían deglutir simbólica y metafóricamente la cultura extranjera⁸⁶ y realizar con esto algo propio. No negaban la influencia de la cultura extranjera pero su propuesta era aprovechar esa influencia para innovar artísticamente su propia identidad cultural:

⁸³ "A partir de 1924, año de la publicación por Oswald de Andrade del 'Manifiesto da poesia pau-brasil', el ingreso en el orden moderno fue concebido de un modo nuevo. Pasó a depender de una mediación que consistía en la afirmación de los trazos culturales locales, esto es, en la definición del elemento nacional." (Moraes 1999: 29)

⁸⁴ "Otro movimiento, el antropofágico, resultó de un cuadro que, en 11 de enero de 1928, pinté para regalárselo a Oswald de Andrade, quien, delante de aquella figura monstruosa de pies colosales, pesadamente apoyados en la tierra, llamó Raul Bopp para compartir su espanto con él. Pero ante ese cuadro, al que dieron el nombre de Abaporu –antropófago-, decidieron crear un movimiento artístico y literario radicado en la tierra brasileña." (Tarsila do Amaral citada por Schwartz: 15)

⁸⁵ En el año siguiente Tarsila pinta Antropofagia. El descubrimiento de las vanguardias en París los lleva a ellos al descubrimiento de Brasil: la historia, la cultura, la flora, la fauna, la geografía, la antropología, la etnia, la religión, la culinaria, la sexualidad. Un nuevo hombre, un nuevo color, un nuevo paisaje y una nueva lengua anclados en las raíces de un pasado colonial.

⁸⁶ "Oswald pensaba que la manera de ver al país y de verse a sí mismo estaba todavía condicionada por la visión de los colonizadores europeos, origen de todos los prejuicios brasileños. Ver con los ojos libres era la única posibilidad de asumir lo que eran, como si se tratara de la visión de un niño, viendo su país por primera vez." (Trias 2006: 205)

“Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente/Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz/Tupy or not tupy, that is the question [...] Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue Carnaval. El indio vestido de Senador del Imperio. [...] Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista. La edad de oro. [...] Contra la realidad social, vestida y opresora, censada por Freud –la realidad sin compromisos, sin locura, sin prostituciones y sin cárceles del matriarcado de Pindorama.” (Oswald de Andrade citado por Teles 1987: 353)

Como reacción al tipo de nacionalismo defendido por Oswald surge el movimiento Verde-Amarelo, integrado por Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Guilherme de Almeida y Cassiano Ricardo. “Defendiendo un nacionalismo ‘ufanista’, el grupo alegaba que el movimiento Pau-Brasil era ‘afrancesado’. En 1927, tomando la anta o tapir y el indio tupí como símbolos de la nacionalidad primitiva, el grupo Verde-Amarelo se transforma en la Escola de Anta.” (Trias 2006: 206). Ellos apelaban a la identidad brasileña no en términos de primitivismo crítico como en Pau-Brasil-Antropofagia, sino en referencia a elementos como la tierra, la raza o la sangre, además de que aceptaban su parte conservadora y respetuosa de las instituciones:

“Aceptamos todas las instituciones conservadoras, puesto que dentro de ellas haremos la inevitable renovación de Brasil, como lo hizo, a través de cuatro siglos, el alma de nuestra gente, a través de todas las expresiones históricas/Nuestro nacionalismo es ‘verdeamarelo’ y tupí/El objetivismo de las instituciones y el subjetivismo de las personas bajo la acción de los factores geográfico e histórico.” (Grupo “Verde-Amarelo” citado por Teles 1987: 367)

Estas dos vertientes tenían ideologías muy diferenciadas. Mientras que los antropófagos tendían al anarquismo-comunismo, la Escola de Anta tiende al fascismo y al nazismo, como lo demostrara la evolución de su ideología en el Integralismo de Plínio Salgado⁸⁷.

Consideraciones finales sobre el Modernismo Brasileño.

⁸⁷ Para un estudio de lo mencionado brevemente, la sub-corriente del grupo Verde-Amarelo, vale la pena revisar el artículo de Sérgio Miceli, “Para uma história social da falsa vanguarda”, en Prado, Antonio Arnoni 2010: Itinerário de uma falsa vanguarda. Os disidentes, a Semana de 22 e o Integralismo, São Paulo: Editora 34. Aquí el autor hace una revisión de esta singular agrupación que inicia defendiendo un nacionalismo muy cerrado y termina en el desarrollo de una política de corte fascista, y que por lo mismo, poco había sido investigada por los críticos y estudiosos de la literatura.

El Modernismo Brasileño tuvo dos fases o etapas. La primera podemos ubicarla de 1922 a 1930 y la segunda, de 1930 a 1945. Como puede observarse en la creación de diversas subcorrientes derivadas del movimiento inicial, no había consistencia ideológica por parte de los integrantes de la primera fase, conocida como la “fase heroica” del modernismo brasileño⁸⁸. Mário de Andrade diría que la primera etapa fue de destrucción y la segunda de construcción:

“Aunque se integraron en el [Modernismo Brasileño] figuras y grupos preocupados por construir, el espíritu modernista que invadió Brasil, que dio sentido histórico de la Intelectualidad nacional de ese periodo, fue destructor. Mas esta destrucción, contenía todos los gérmenes de actualidad, como era una convulsión profundísima de la realidad brasileña”. (De Andrade 1974: 242)

En cuanto a los caminos tomados por los integrantes, éstos fueron variados. Muchos se iban adhiriendo a las nuevas ideas políticas, entraron al Partido Democrático (Oswald, Tarsila, Mário, Anita), sin embargo la mayoría vería su inmersión en la política finalizada con la Revolución del 30:

“Terminaba con 1930 la vigencia de los valores que habían nortado este puñado de generación anterior a la Primera Guerra Mundial. De ahí la razón por la cual, inexorablemente, también la grande artista de los años 20 habrá cerrado lo más significativo –e histórico- periodo de su producción artística con la fecha que señalaría el inicio de otro tiempo, en la vida política, cultural y artística del país.” (Amaral 2003: 92)

Podríamos concluir parcialmente que el Modernismo brasileño fue complejo y contradictorio, con líneas centrales y líneas secundarias, pero inició una era de transformaciones esenciales. Después de haber sido considerado una excentricidad y un ataque al buen gusto, acabó volviéndose un gran factor de renovación y un punto de referencia de la actividad artística y literaria. De cierto modo, abrió la fase más fecunda de la literatura brasileira, que ya había adquirido madurez suficiente para asimilar con originalidad las sugerencias de las matrices culturales, produciendo en gran escala una literatura propia e influenciando a grandes autores que vendrían después.

⁸⁸ También llamada por Mário de Andrade como “orgía intelectual”.

Su contribución fundamental fue la defensa de la libertad del arte⁸⁹, de la creación y experimentación⁹⁰. Comenzaron atacando la estética académica, encarnada sobre todo en la poesía y en la prosa, en las formas inmóviles que servían para petrificar la expresión creativa al servicio de las ideas más convencionales y pasadistas. Por eso los modernistas valorizaban en la poesía los temas cotidianos tratados con prosaísmo, rompían la jerarquía de los vocablos, adoptando las expresiones coloquiales más simples, para descalificar la solemnidad y la elegancia caduca. En este sentido defendieron el uso de la lengua según las características diferenciales de Brasil, de un país donde las razas y las culturas se mezclaron, al igual que sus idiomas. Además de eso, pasaron por encima de las distinciones entre los géneros literarios, mezclando poesía en la narrativa en prosa, abandonando las formas poéticas regulares, mezclando datos con fantasía, lógica con absurdo, recurriendo al primitivismo del folclore y del portugués deformado de los inmigrantes, llegando a usar como ejemplo extremo contra la lengua oficial ciertos órdenes sintácticos tomados de las lenguas indígenas.

Resumiendo:

“Dio mayor autonomía a los medios de expresión: libertó el idioma de gramaticalismos inútiles; desarmó a la poesía en versos libres, en vez de que los mismos quedaran metidos en una armazón silábica, con rima obligatoria; también con ornatos falsos y artificiales, como la llave de oro. Pero, con excepción de los principales centros urbanos (Rio, São Paulo, etc.), no ejerció influencia inmediata en las letras y en las artes, en el resto del país.” (Bopp 1977: 36)

Características compartidas por ambos movimientos.

⁸⁹ “Solamente una fingida ignorancia es la que puede tolerar un arte encadenada, sumisa, pasiva. Reviso a los tratadistas y filósofos; busco en los más antiguos, en los más exigentes, quien ponga un freno al Arte, pero no encuentro. Él es libre, bien libre, tal vez la única cosa verdaderamente libre.” (Cândido Mota Filho citado por Crito 1978: 273) hay que recordar que la libertad defendida por los modernistas se conecta con el sentido de actualidad, así un arte es libre cuando es la expresión de una etapa histórica singular, y no se encuentra atada a los cánones del pasado.

⁹⁰ “Y hoy el artista brasileño tiene delante de si una verdad social, una libertad (infelizmente sólo estética), una independencia, un derecho a sus inquietudes e investigaciones que no habiendo tenido que pasar por lo que pasaron los modernistas de la Semana, ellos no pueden ni imaginar que conquista enorme representa.” (De Andrade 1974: 251)

Las dos vanguardias de las que acabamos de hablar comparten muchas características, no sólo la más obvia de su contemporaneidad. Una de ellas es que, al igual que pasa con el estridentismo, para el modernismo brasileño la metrópoli moderna se encuentra como protagonista de la creación literaria; ésta es identificada por ellos como “ciudad-maniática”. “Para figurarse el ritmo de la metrópoli moderna, Mário de Andrade recurre a diferentes motivos de Baudelaire [...] una ‘prosa poética’, que logra adaptarse ‘a los impulsos líricos del alma’ y, al mismo tiempo, a los ‘choques de conciencia’, y que es capaz de representar ‘las ciudades gigantescas con sus trenzados innumerables e intercalados.’” (Bolle 2007: 243) Con respecto a esto, en el estridentismo ubicamos, por ejemplo, la novela corta de Arqueles Vela “El café de Nadie”, donde también se muestra a la ciudad en su forma distópica:

“El Café de Nadie se constituye en un discurso metafórico [...], en el espacio cerrado del Café logra absorber el carácter mecánico, unánime, veloz, de heterogénea simultaneidad, en mutabilidad incesante de la urbe moderna, que sumerge al ciudadano en el torbellino de una vida convulsa, que amenaza su integridad, que borra su identidad, que unidimensionaliza al hombre: la ciudad profana, mercantil, pragmática deja sus huellas en la irrealidad del Café, en las ‘miradas desmercurializadas, disecadas, filatelizadas, de tanto reflejar los pronósticos de los sentimiento’” (González 1986: 143)

Es en este aspecto donde se puede notar la gran influencia que Baudelaire tuvo sobre ambas vanguardias, que a mi parecer merece ser señalada, ya que este “poeta maldito” fue el primero en integrar a la ciudad –en este caso París- dentro de su poética, pero sobre todo la influencia de ésta sobre la vida del hombre. En este sentido la mirada que lanzan ambos vanguardistas mencionados sobre la ciudad se parece a la de Baudelaire, “la mirada que el genio alegórico lanza sobre la ciudad revela más bien el sentimiento de una profunda alienación [por lo cual] busca un refugio en la multitud. La multitud es el velo a través del cual la ciudad familiar para el flâneur se convierte en fantasmagoría.” (Benjamin 2007: 57) En este sentido “el mundo dominado por sus fantasmagorías es –para servirnos de una expresión de Baudelaire- la modernidad” (Ibíd.: 63)

Además, también el modernismo brasileño pretendía recuperar el retraso técnico por medio del realce del futurismo. Este movimiento critica la manera del Estado de celebrar el centenario de la independencia, pero sobre todo a los artistas y escritores que

son servidores de sus políticas y además legitiman sus festejos; igual que como en México esto lo criticaran los estridentistas.

Otros rasgos que comparten estos movimientos de vanguardia son que ambos pasan por dos momentos, el primero en que se muestran más idólatras de la modernidad, utilizando en sus escritos, palabras “nuevas” que reflejen lo nuevo de los tiempos modernos, para después volcarse a una forma diferente de expresión, pero sobre todo nuevos temas. En el caso del estridentismo, el compromiso político de los integrantes se manifiesta en sus obras –en su temporada en Xalapa-; en el caso de los modernistas brasileños, su nacionalismo crítico y pragmático se vio reflejado no sólo en sus postulados antropofágicos sino también en el intento de “crear un modo de pensar brasileño a través de una lengua brasileña” (Schwartz 2002: 84), con la creación de una lengua escrita que se pareciera más a la lengua hablada.

3. Dos revistas de vanguardia, una comparación.

Después del largo camino recorrido en los capítulos anteriores, al fin hemos llegado al objetivo central de esta tesis; el estudio y comparación de las primeras revistas de dos vanguardias latinoamericanas, *Irradiador* del Estridentismo y *Klaxon* del Modernismo Brasileño.

En este sentido hay que recordar algunos elementos planteados, que nos ayudarán a sustentar dicha comparación. Uno de ellos es la ubicación de las vanguardias dentro del macrocosmos del espacio social. Cada movimiento de vanguardia está inmerso dentro del campo artístico de su sociedad⁹¹. A su vez, el campo artístico es sólo una parte de la totalidad del campo intelectual en el que sus agentes, los artistas-escritores, buscan

⁹¹ Para Bourdieu (2009) el arte, junto con la religión y la lengua conforman cada uno sistemas simbólicos definidos, estructuras estructurantes, instrumentos de conocimiento y comunicación.

definirse con referencia a la estrecha relación que tienen con otro campo que se encuentra dentro del campo propio de poder: el campo político⁹². En México, Brasil -y en general en toda América Latina-, la participación de los intelectuales en el campo del poder estuvo por mucho tiempo subordinada a los intereses de las clases dominantes, en la época de la colonia a los de la aristocracia y la Iglesia y, posteriormente, después de la Independencia, al Estado.

Los intelectuales no sólo estaban subordinados a los intereses del Estado, eran parte de ese entramado de la sociedad, intervenían en la toma de decisiones y ayudaban a argumentar las acciones del campo político. Esta intervención de un grupo de “letrados” en el campo del poder es lo que Ángel Rama reconoce como *la ciudad letrada* que se encuentra inmersa en la *ciudad real*⁹³. La intervención de los letrados dentro del campo político, como lo mencioné anteriormente, no terminó en la Colonia ni aún en los tiempos de la Independencia, incluso sigue hasta nuestros días, pero es a partir del siglo XIX que surgen cambios en esta relación; se amplían los sectores donde los intelectuales son necesitados (educación, periodismo y diplomacia), comienza a existir un cultivo sistemático del pensamiento crítico y empieza a aparecer cierta inquietud por la autonomía del campo –lo que Pierre Bourdieu reconoce como la formación del campo intelectual⁹⁴ y en específico de la figura del “intelectual”⁹⁵- con respecto al campo político. En los países latinoamericanos esto se comenzó a dar con el modernismo hispanoamericano y, en el caso de Brasil, con los

⁹²Pierre Bourdieu (1983) señala que “el campo intelectual [...] está incluido en un tipo específico de campo político, que atribuye a la fracción intelectual y artística una posición determinada “ (*Op.cit.*: 99) y que “por grande que pueda ser su autonomía, está determinado, en la estructura y en la función, por el lugar que ocupa en el interior del campo de poder” (*Ibid.*: 106)

⁹³ La configuración de las ciudades, desde las ordenanzas de Felipe II, obedeció siempre a los intereses de mantener las instituciones que formaban el campo de poder al centro y en la periferia a los sujetos que esos poderes dominaban, la población en general. La *ciudad letrada* en este sentido estaba colocada también en este centro, “componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales [que se mantenían y fortalecían gracias a la necesidad de] una vasta administración colonial [y a] las exigencias de la evangelización (transculturación) de una población indígena” (Rama 1998: 32)

⁹⁴ “La vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos” (Bourdieu 1967: 10)

⁹⁵ “La autonomía del campo intelectual es lo que posibilita el acto inaugural de un escritor que, en el nombre de las normas propias del campo literario, interviene en el campo político, constituyéndose así en intelectual” (Bourdieu 1995: 197)

antecedentes directos de la vanguardia. Es con las vanguardias que este fenómeno de cierta manera se consolida y fortalece.

En el primer capítulo mencionamos que, en este trabajo, las vanguardias son estudiadas en su calidad de discurso⁹⁶, a su vez creadas por y creadoras de, otros discursos. Mencionamos también la importancia de estos discursos para la creación y modificación de las representaciones sociales⁹⁷, los imaginarios y de las formas simbólicas⁹⁸ que los componen. En este sentido son precisamente los intelectuales en general, y los artistas y escritores en particular, los que ocupan una posición dominante dentro de la producción simbólica. Ellos a su vez, como poseedores de cierto “capital cultural”⁹⁹, “luchan por el monopolio de la producción cultural legítima con arreglo a estrategias que dependen de la posición que cada actor, individual o colectivo, ocupe en el campo.” (Altamirano 2013: 94). Es decir, no todos los integrantes del campo intelectual pueden producir formas simbólicas “legítimas”:

“En el orden cultural los bienes simbólicos están desigualmente distribuidos y no sólo hay dominación, sino que los dominadores detentan los medios para la definición de la cultura legítima, es decir, de esa cultura particular instituida como la cultura a secas, la cultura de referencia, porque su pretensión de validez universal es reconocida aun por aquellos que no practican sus normas.” (Altamirano 2013: 93)

⁹⁶ Recordando que “El discurso no es apenas más que la verberación de una verdad naciendo ante sus propios ojos; y cuando todo puede finalmente tomar la forma del discurso, cuando todo puede decirse y cuando se puede decir el discurso a propósito de todo, es porque las cosas, habiendo manifestado e intercambiado sus sentidos, pueden volverse a la interioridad silenciosa de la conciencia de sí.” (Foucault 1973: 11) o, en otras palabras, El discurso social “es todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se presenta hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y se argumenta, si se considera que narrar y argumentar son los dos grandes modos de puesta en discurso.” (Angenot 2010: 21)

⁹⁷ “El discurso social tiene el ‘monopolio de la representación de la realidad’” (Fossaert citado por Angenot 2010: 64)

⁹⁸ Las formas simbólicas son “relativas a grupos o sociedades particulares. Estas formas culturales sirven como medio de representar y dar significado al mundo para los miembros de ese grupo y son ellas las que hacen posible el consenso en torno al significado del mundo social.” (Altamirano 2013: 89)

⁹⁹ En las sociedades modernas altamente estratificadas, según Bourdieu, los individuos no sólo cuentan con cierto capital económico (siguiendo a Marx), también con un “capital cultural”, el cual equivale no sólo a los conocimientos adquiridos por una persona, sino su forma de hacer uso de ellos, una persona que ha leído grandes teóricos, que ha podido viajar, que habla otros idiomas posee más capital cultural que una persona que no ha leído mucho en su vida y que no ha tenido la oportunidad de conocer más que el lugar en que nació, por poner un ejemplo burdo.

En este sentido el campo intelectual, como muchos otros, es también un “campo de batalla” por la legitimación de la cultura¹⁰⁰. Los discursos culturales que se legitiman ejercen una especie de dominancia. Estas dominancias o hegemonías discursivas son “un sistema regulador que predetermina la producción de formas discursivas concretas.” (Angenot 2010: 30) Este fenómeno de la hegemonía discursiva tiene como base al Estado-nación, es él quien, en conjunción con su *ciudad letrada*, legitima e impone discursos y formas de expresión de esos discursos –mediante distintas instituciones como las academias¹⁰¹–.

Hemos hablado en los capítulos anteriores de las vanguardias como la “desmanteladoras del discurso instaurado”, como destructoras del discurso oficial, de las dominancias discursivas¹⁰² de su tiempo, y aunque en parte lo fueron, o lo intentaron, aun así, continuaron nadando dentro del mar de lo aceptable discursivo de una época. Me explico. A pesar de posicionarse contracorriente con respecto a los discursos oficiales implantados por los Estados-nación (prácticamente recién nacidos en Latinoamérica) o por otros integrantes del campo cultural que, mediante diversas estrategias, habían logrado legitimar su discurso, de que intentaron transgredir los códigos culturales legitimados por ellos para la interpretación de fenómenos y contextos nuevos (como la modernidad), inclusive ahí sus discursos estaban limitados por lo pensable y decible de su época.

3.1 ¿Por qué estudiar revistas?

¹⁰⁰ “La función más importante de los discursos sociales, afín a su monopolio de la representación, es producir y fijar legitimidades, validaciones, publicidades (hacer públicos gustos, opiniones e informaciones). Todo discurso legítimo contribuye a legitimar prácticas y maneras de ver, a asegurar beneficios simbólicos.” (Angenot 2010: 65)

¹⁰¹ Es por ejemplo el caso de la creación de una lengua oficial legítima, las reglas de lenguaje, principios cognitivos, etc.

¹⁰² Maneras de conocer y significar de una sociedad, conocidas como hegemonías, y en este contexto se habla específicamente de hegemonías discursivas. “La hegemonía es, más bien, el conjunto de los ‘repertorios’ y reglas y la topología de los ‘estatus’ que confieren a esas entidades discursivas posiciones de influencia y prestigio, y les procuran estilos, formas, microrrelatos y argumentos que contribuyen a su aceptabilidad. Puede ser que para abreviar, se diga que tal temática, tal fraseología, tal conjunto discursivo son ‘hegemónicos’.” (Angenot 2010: 30)

Aquí es donde surge la pregunta, y ¿qué tienen que ver las revistas en todo esto?

Las revistas representan una voz colectiva, en este caso la voz de los vanguardistas que, mediante prácticas de producción, circulación y consumo, ponen al alcance diferentes tipos de discursos. En este sentido es el intelectual el que funge como productor de discursos con alto contenido de significaciones. Insertos en los enunciados que conforman esos discursos, que a su vez conforman las revistas, es que se encuentran esos discursos de época que comparten las vanguardias. Es por eso que:

“los enunciados no deben tratarse como ‘cosas’, como mónadas, sino como ‘eslabones’ de cadencias dialógicas; no se bastan a sí mismos, son reflejos unos de otros, están ‘llenos de ecos y de recuerdos’, penetrados por ‘visiones del mundo, tendencias, teorías’ de una época. Aquí se esbozan las nociones de *intertextualidad* (como circulación y transformación de ideogramas, es decir, de pequeñas unidades significantes dotadas de aceptabilidad difusa en una *doxa* dada) y de *interdiscursividad* (como interacción e influencia mutua de las axiomáticas del discurso)” (Angenot 2010 25).

Vamos a estudiar, entonces, la intertextualidad de ambas revistas, la inserción de ideogramas tales como “modernidad”, “nación”, “ciudad”, “lenguaje”, y su lucha por la legitimación ante los ideogramas de las dominancias discursivas del campo político¹⁰³ (que pudieran ser “progreso”, “patria”, etc.); y compararemos así el trato que ambas le dan a estos ideogramas, dentro de los límites discursivos de la época. La comparación se justifica ya que “la interacción de los discursos, los intereses que los sostienen y la necesidad de pensar colectivamente la novedad histórica producen la dominancia de ciertos hechos semióticos” (Angenot 2010: 29)

Fue importante el camino que hemos recorrido para llegar aquí porque “el desciframiento de los textos hace surgir cuestiones que sólo pueden ser resueltas por el análisis de las condiciones sociales en las cuales han sido productos e, inversamente, el análisis de las características sociales de los productores y de los lugares de producción

¹⁰³ “[...] a través de ellas [las revistas] se construían comunidades imaginarias que a veces coincidían con estrategias o proyectos geopolíticos en curso —como la construcción de una identidad latinoamericana continental o, al contrario la de una Hispanidad transatlántica— pero muchas otras también contradecían los discursos políticos que circulaban en la prensa diaria, donde las ideas son más veloces y, tal vez por eso mismo, adolecen de más fugacidad que en las revistas culturales.” (Ehrlicher 2014)

introduce permanentemente nuevas interrogaciones sobre los textos”¹⁰⁴ (Bourdieu citado por Angenot 2010: 74)

La tesis principal que vamos a defender y a intentar ejemplificar con ambas revistas es que, a pesar de que el argumento más repetitivo sobre las temáticas que en ellas abordan los vanguardistas, es mencionarlas como resultados de un “nuevo espíritu” invasor de la época, “no existe un *espíritu de la época* que impregnaría a los seres humanos, sino que hay siempre límites aceptablemente rigurosos de lo pensable, límites invisibles, imperceptibles para aquellos que están *adentro*, a lo sumo con un margen para correcciones y alteraciones. En todas las épocas reina una hegemonía de lo pensable.” (Angenot 2010: 16) En este sentido, las ideas puestas en discurso por las vanguardias en sus revistas son parte de procesos históricos¹⁰⁵, cumplen un papel específico dentro de la historia concreta, “en la medida en que los discursos son hechos históricos, se los ve nacer, alterarse y descomponerse, devaluarse, y con ellos, las grandes convicciones y los entusiasmos que suscitaban.” (Angenot 2010: 18) Eso significa que, como ya mencionamos, en cada época hay límites de lo pensable y lo decible, y son “[...] los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de encadenamientos de enunciados [los] que, en una sociedad dada, organizan lo *decible*.” (Angenot 2010: 21), en este caso esos repertorios tópicos son las revistas¹⁰⁶.

¹⁰⁴ “Cuando hacemos un análisis de este tipo, podemos decir que tenemos en cuenta el elemento social, no exteriormente, como referencia que permite identificar, en la materia del libro, la expresión de una cierta época o de una sociedad determinada; ni como encuadramiento, que permite situarlo históricamente; sino como factor de la propia construcción artística, estudiado en el nivel explicativo y no ilustrativo. En este caso salimos de los aspectos periféricos de la sociología para llegar a una interpretación estética que asimila la dimensión social como factor de arte. Cuando esto se da ocurre la paradoja señalada al principio: lo externo se vuelve interno y la crítica deja de ser sociológica para ser sólo crítica. El elemento social se torna uno de los muchos de la economía del libro: religiosos, psicológicos, lingüísticos y otros. En este nivel de análisis, en que la estructura constituye el punto de referencia, las divisiones poco importan, pues todo se transforma, para el crítico, en fermento orgánico de que resulta la diversidad cohesionada del todo” (Candido citado por Ortiz Monasterio 2003: 361)

¹⁰⁵ “Una idea siempre es histórica: no se puede tener cualquier idea, creencia u opinión, mantener cualquier ‘programa de verdad’ en cualquier época y en cualquier cultura.” (Angenot 2010: 16)

¹⁰⁶ “La comprensión de cómo se establecen y se difunden los cánones literarios, ideológicos y culturales, de cómo se construyen –se modifican, se adaptan o se sustituyen– las tradiciones locales, nacionales e incluso continentales, pasa inevitablemente por el análisis de estos vehículos de difusión y debate que, desde su surgimiento, han constituido herramientas básicas para la circulación de ideas.” (Crespo 2010: 9)

Como “la crítica del discurso social engloba [también] la descripción [...] de los *habitus* de producción y de consumo ligados a tales discursos y a tales temas, las disposiciones y los gustos ante el texto [...] no se puede disociar lo que se dice de la *manera* en que se lo dice, el *lugar* desde el que se lo dice, los *finés* diversos que persigue, los *públicos* a los cuales se dirige” (Angenot 2010: 75), por eso vamos a estudiar también la manera en que las vanguardias presentan sus discursos, el uso de la ironía y el humor por ejemplo o lo innovador en materia gráfica son temas que tenemos que tocar; en cuanto a los fines que persiguen las revistas podemos mencionar varios, la legitimación del cosmopolitismo que las vanguardias pregonan, el establecimiento de un diálogo y un espacio¹⁰⁷ de debate con otros intelectuales¹⁰⁸, presentación de su programa y ejemplificación de sus teorías, etc.; en cuanto a los públicos abordaremos también la recepción que tuvieron las revistas, tomando en cuenta que el intelectual es el productor de significaciones, el lector toma el papel de consumidor de esas significaciones.

¹⁰⁷ Se puede ver a las revistas también como espacios de sociabilidad. Alexandra Pita Gonzáles (2014) menciona que incluso las revistas pueden ser analizadas en tres dimensiones: como una estructura (soporte material), estructurada (por la práctica social) y estructurante (del espacio de sociabilidad). “El esquema no implica que existe una linealidad en el orden y por lo tanto una preponderancia que nos lleve a pensar que sólo el primer factor es activo mientras los otros son una consecuencia pasiva como un producto o resultante. Por el contrario, al pensar esta conjunción lo hacemos como un condensador de sentidos que se encuentran en permanente interacción, puesto que es evidente que la revista como espacio de sociabilidad define también a su materialidad como soporte, y que éste tiene una influencia significativa en las prácticas de quienes participan de la publicación.” Se trata de “espacios muy valiosos para analizar la evolución de las ideas en tanto que lugares de fermentación intelectual y de relaciones afectivas” (Dosse citado por Weinberg 2014)

¹⁰⁸ “La producción de revistas atraviesa todos los órdenes de la cultura, porque las revistas han sido (y siguen siendo) los vehículos privilegiados a través de los cuales se expresan los colectivos humanos, ya sean políticos, literarios, artísticos, científicos o filosóficos. Las revistas expresan a un grupo, les dan cohesión y contribuyen a forjar su identidad. Les permiten ir más allá de sí, inscribiendo al grupo en una red de lectores y colaboradores, de avisadores y de vendedores. Se convierten en moneda de cambio con otras revistas que editan otros colectivos, constituyéndose así redes de revistas, tanto locales como internacionales. Y a través de los debates frecuentes entre las revistas —porque las revistas son los vehículos privilegiados del debate cultural— se configura un campo de fuerzas donde los distintos colectivos luchan por la hegemonía cultural y reconfiguran incesantemente sus identidades. [...] Las revistas son, por definición, programáticas. Su propósito es de intervención en los debates culturales del presente, ya sea fijando posición sobre los tópicos establecidos, ya sea queriendo establecer su propia agenda cultural” (Tarcus citado por Weinberg 2014)

3.2 Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética.

Quitará el sueño a los reaccionarios y afirmará todas las inquietudes de la hora presente.

Irradiador No.1, contraportada.



En septiembre de 1923 surge el primer órgano de difusión del Estridentismo: *Irradiador*. *Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética*, así sería recordado tiempo después:

“IRRADIADOR, la revista que avanzaba en los siglos, quedó flotando al viento del escándalo, en la urbe desolada de artista en réclame. Entregada al genio de los linotipos, sacudía las fichas del calendario con el vértigo de las rotativas, y su nombre, estrujando la disciplina de las avenidas, ponía el silencio en la mecanografía de las redacciones. Sus páginas decían en cada número el tanto por ciento de la verdad actual. Se recetaba gratis en ellas contra la pesadez intelectual y la modorra académica. Se ofrecían empleos para los vagabundos de la inquietud estética [...] El arte oficial

fue exhibido con su traje decenal de presupuestos. El intelectualismo de las enciclopedias fue obligado a lustrar su ciencia con los estudios suprafinales de los laboratorios comunistas. Se probó la eficacia de la locura específica, para salvar al mundo adormilado de las horteras [...] Los editoriales acusaron a los encubridores de la estupidez pública. Se descubrió el mal gusto de los patrioterros de las estatuas, el rastacuerismo exótico de las colonias bien, el pasatismo de los edificios públicos. Los anuncios estridentistas taladraron la economía ciudadana; sus ilustraciones desorganizadas de repetición desvelaban a los profesionistas del rótulo. Sus corresponsales en el extranjero decían las últimas noticias sobre el arte centavero de Europa, y lanzaban hacia la América cuadrículada de rubendarismo, batalla de las juventudes futuristas, dadaístas, suprematistas, ultradimensionales, contra la ranciolatría de las etiquetas de ópera [...] Cada número llenaba de interrogaciones los casilleros cerebrales de los dómimes de las Universidades; cada página fatigaba el diccionario de las ignorancias. Se hizo crítica al burguesismo de los programas: Charles Chaplin fue descubierto en la inmensidad de su arte esotérico que irrupía en la noche miserable de los talleres. El Gabinete de Dr. Caligari, de la estética alemana, fue voceado con altanería. Nada de lunetas con lágrimas de alquiler; se sacudió el polvo a los libretos de los gacetilleros; y se llenaron de emociones las taquillas. IRRADIADOR puso su nombre sobre el borde de la popularidad estridentista y aseguró el espíritu del tiempo.” (List Arzubide 1987: 75)

La revista surge bajo la dirección de Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas. Desde aquí se pueden hacer observaciones interesantes. Por ejemplo, el hecho de que la revista sea dirigida, no sólo por un escritor –Maples Arce-, sino a la par por un pintor –Fermín Revueltas-, muestra el propósito de esta vanguardia de ser inclusiva con todas las artes. Da fe de la necesidad de la cooperación entre ellas para poder proclamar una renovación artística completa, que no sólo se quede en un ámbito del campo artístico. Esto se puede observar también a lo largo del contenido de los tres números, con la aparición de poetas, escritores, pintores, escultores, fotógrafos, grabadores e incluso hasta científicos.

La revista contó sólo con tres números impresos (uno en septiembre, uno en octubre y el último en noviembre). Sin embargo se ha rescatado parte del contenido que saldría publicado en el cuarto número, el cual apareció en una sección de *EL Universal Ilustrado*, titulado “Diorama estridentista” y también lo incluiremos en este análisis.

Irradiador representó un espacio de sociabilidad importante para el movimiento, y estaba a su vez en interacción con otros espacios en los que se gestaban las ideas e inquietudes ahí representadas. La librería de César Cicerón es un espacio de sociabilidad importante en el que vale la pena detenerse un momento¹⁰⁹. A pesar de que en un inicio la investigadora Carla Zurían (2010) menciona que fue en el taller de los pintores Humberto Ramírez y Ricardo X. Arias, ubicado en la calle de Donceles 69, donde se comienza a publicar *Irradiador*, posteriormente se aclara que éste fue sólo el primer y provisional lugar de reunión en donde pudieron haber surgido las primeras ideas sobre la revista, pero que el lugar medular del grupo se trasladó posteriormente a La Librería de César Cicerón.

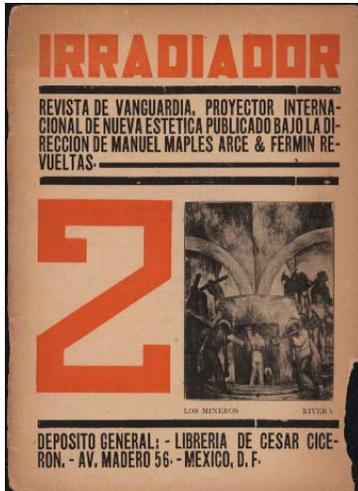
¹⁰⁹ En este sentido podemos observar como el espacio de sociabilidad, antes meramente físico como la librería y el café, se extiende a un espacio más bien virtual, el de la revista: Si tomamos al espacio de sociabilidad como aquel que contiene y es contenido por las prácticas y los soportes, podemos identificarlo en el esquema inmediatamente anterior como aquel recuadro que sirve para delimitar las fronteras de la interacción estudiada. Como veremos a continuación, en el microcosmos que representa una revista esta espacialidad es múltiple por estar asociada a distintos lugares físicos (el café, salón, ateneo, universidad, editorial, etc.) y virtuales, generados por la creación y circulación de la publicación. Así, el estudio de una revista debe observar los espacios de sociabilidad intelectual desde que nace la idea de configurar un nuevo emprendimiento hasta que finaliza, enfatizando si en este trayecto se crean nuevos espacios o en algunos casos se resignifican anteriores. (Pita González 2014)

Esta librería estaba ubicada en el Número 56 de la Avenida Madero (conocida por varios también como San Francisco¹¹⁰), tenía por propietario a un vasco de nombre Luis Garmendí. Un día “después de hacerle a don Luis Garmendí un detallado recuento sobre los derroteros y las experiencias que el movimiento estridentista había tenido en año y medio de existencia, Maples Arce le planteó la necesidad de editar una revista de vanguardia independiente: *Irradiador*. Hablaron de números: aun cuando los actualistas podían cubrir los gastos más apremiantes del tiraje, les era imposible costear oficina, bodega y distribución. En una de las reuniones, Maples Arce presentó al pintor Fermín Revueltas, su coeditor, con Garmendí. En menos de un mes los estridentistas establecieron sus oficinas en la librería, con apartado postal 7758 y con línea telefónica Ericsson 13-46.” (Zurián 2010b: 56) Es así que, con un tiraje de doscientos ejemplares, papel revolución, tamaño carta, apareció IRRADIADOR.

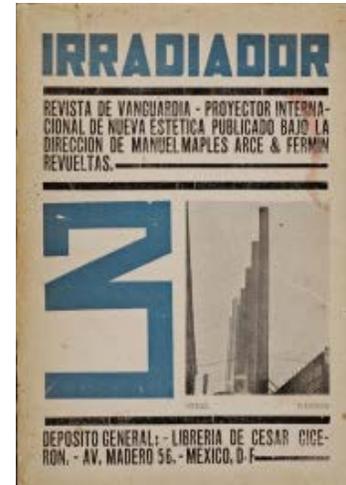
A pesar de los pocos números editados la importancia de la revista es fundamental. *Irradiador* no fue únicamente la primera revista del estridentismo, representa también la primera revista vanguardista en México. Esto lo podemos afirmar no sólo debido a su contenido, también su presentación rompía con lo tradicional de las publicaciones de la época. La tipografía, el colorido, la inclusión de imágenes, el manejo de la publicidad eran algunos de los rasgos atípicos que la revista presentaba y, en este sentido, eran típicos rasgos de modernidad¹¹¹.

¹¹⁰ La avenida Madero era conocida por los nombres que adquirió durante el Porfiriato, San Francisco el tramo que iba del Zócalo a Isabel la Católica y Plateros de Isabel la Católica a San Juan de Letrán. Manuel Maples Arce la llamaba Madero, Germán List Arzubide San Francisco: “La librería de César Cicerón inauguró la vida intelectual en San Francisco, entre un azoro de perfumes. Los escaparates se ilusionaron con la muestra de ESQUINA, de List Arzubide, y las máscaras de Germán Cueto. Todo el estridentismo abandonó las tardes decapitadas del consultorio de Gallardo, para imponer mítines de mostrador. Afuera, frente a los anuncios lenguaraces de IRRADIADOR, que sanjuaneaban los cráneos planchados de stacomb, hervía el encono que no podía forzar la puerta de la librería, donde el Grupo Estridentista, sobre la plataforma del escándalo, lanzaba amenazas para los literatos sin contrata, que servían de esquirolas a la huelga del pensamiento rebajando el precio a los saludos rebeldes”. (List Arzubide 1987: 38)

¹¹¹ Algunas investigaciones le reconocen incluso los inicios hacia la tipografía moderna, a partir de diversos rasgos como son “el uso de contrastes entre el dibujo del siglo de escritura -no es lo mismo la potencia de una A mayúscula que la pretendida tranquilidad de una a minúscula-; a partir de la tensión cromática entre colores opuestos o complementarios (rojo sobre negro u otro tipo de combinaciones binarias y usualmente opuestas); a partir del uso sincopado, alternativo de diversos grosores del ojo de los tipos (letras redondas romanas, negras, ligeras, condensadas y expandidas); a partir de la aplicación, las posturas tipográficas (redondas y



Las portadas de los tres números tenían la misma distribución de elementos, el nombre de la revista y el número venían en color (el primero fue verde, el segundo naranja y el tercero azul), resaltando el número por su tamaño y colocación, junto a la imagen que



ilustraba cada portada. Los encargados de ilustrar las portadas fueron: en el primer número Fermín Revueltas con su pintura *El restoran (sic)* (que muestra una clara influencia cubista gracias al predominio de formas geométricas); en el segundo Diego Rivera con un fragmento de su mural *Los mineros*, y en el tercero el fotógrafo Edward Weston con una fotografía titulada *Steel*. Las tres portadas, en la parte inferior, contienen la dirección del lugar en donde dicha revista se podía conseguir, el depósito general ubicado en la Librería de César Cicerón.

En cuanto a la contraportada, el diseño cambió un poco en los números 2 y 3 con relación al primero, aunque seguían conteniendo los mismos elementos. Lo único que se agregó a los dos últimos números fue una especie de índice, una lista con los nombres de los autores de los textos presentados. En las contraportadas de los tres números aparece en la parte superior el nombre de la revista, con un tamaño mayor al de la portada y una distribución diferente (dividiendo la palabra en tres partes, la primera “irra” encima de la segunda “diad” y la tercera “or” mayor en tamaño abarcando a la derecha el espacio de las otras dos), seguido del subtítulo *Revista de vanguardia.- Proyector internacional*, que esta vez se separa por una franja horizontal gruesa de su continuación “de nueva estética”, la cual a su vez, queda junto con los nombres de los directores.

cursivas o el contraste de diseño entre, por ejemplo, una gótica y una redonda romana), o a partir de la reorganización de la paleta tipográfica bajo nuevos preceptos de legibilidad.” (Garone-Gravier 2014: 113)

Este espacio, el tercero de los cinco que resultan de las divisiones horizontales marcadas por las líneas gruesas (el primero ocupado por el título, el segundo por el subtítulo cortado), a su vez contiene tres elementos. Junto al complemento del subtítulo y los directores aparece una especie de viñeta de Fermín Revueltas (presenta una especie de mezcla de líneas con figuras geométricas en blanco y negro, que al menos a mí me da la impresión de ser una especie de paisaje cubo-surrealista). A la derecha de esta imagen, como una especie de advertencia al lector, aparece: “Quitará el sueño a los reaccionarios y afirmará todas las inquietudes de la hora presente”.

También es de notar que, como en toda publicación que inicia su vida dentro del campo cultural, dentro de sus ideales estaba sacar muchos números, ya que en el último apartado horizontal de la contraportada se proponía la suscripción a 6 números, los cuales se podían adquirir a un costo más bajo que al comprar cada número por separado (un número por 30 centavos, seis por 2 pesos, en la República). Otra cosa que llama la atención es que, en el mismo apartado, la revista no sólo trae el precio en moneda mexicana, también trae costo para ventas en el extranjero (cincuenta centavos más que el costo en México), un elemento más para hacer visible su interés por ser una publicación internacional.

El primer número inicia con una especie de manifiesto aclaratorio y desafiante titulado “Irradiación inaugural”¹¹². Menciono que es un manifiesto porque, igual que los anteriores manifiestos escritos por los estridentistas, tiene la intención de sacudir al lector. Como género performativo, exige un público dinámico, un público al cual escandalizar con aseveraciones como estas: “Ud. es un hombre extraordinario. ¿Sabe Ud.? He aquí el sentido espectacular de una teoría novísima. Ud. es un subversionalista específico en el fondo. Pero Ud. no se entiende a sí mismo: quizá es Ud. todavía un imbécil”. Con el uso de palabras inexistentes (subvercionalista, noviangularmente, evacerebración, etc.) y el uso indiscriminado del prefijo supra (supraestandarización, suprematista, supramaravillado, etc.); el texto se dirige, siempre de Ud., a un lector que no podemos evitar imaginar

¹¹² También *Klaxon* va a iniciar con un manifiesto.

desconcertado. Desconcertado no sólo por el hecho de que hay frases que ni siquiera tienen coherencia, sino porque además los autores tratan al lector como un enfermo atorado en el pasado, a ratos imbécil, a ratos extraordinario y con talento, pero siempre extraviado en este siglo veinte, lleno de automóviles que aún no sabe conducir e imaginando que el ascensor eléctrico es un truco intelectual. Menos mal que aquí mismo, donde dan el diagnóstico de los males que padece el hombre moderno, ofrecen la cura: después de haber irritado al lector (y reconocerle que está en su derecho si así lo hiciera), le recomiendan buscar al “Dr. Inverosímil” y practicarse una “irradioscopia y estridentoterapia”, dejando clara una sola afirmación: su propuesta es el remedio para entender y poder vivir en los nuevos tiempos modernos.

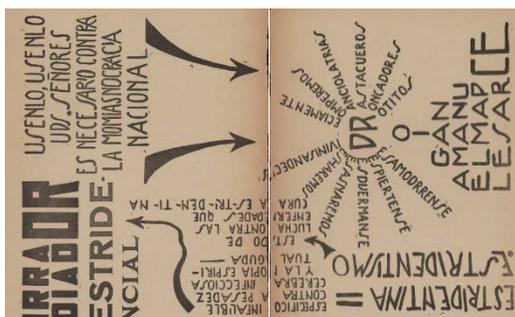
El papel de la ciudad en este primer texto es relevante en el sentido de que es ella, con su modernidad, la que le provoca tantos males a este lector moderno extraviado. Llena no sólo de nuevas fábricas sino de publicidad de las mismas (Cervecería Moctezuma, Cigarros El Buen Tono, Refacciones Ford, etc.), de instalaciones, de cables, de automóviles, cambia los ritmos y el panorama de lo cotidiano y hace que los hombres “se enfermen” de modernidad, igual que ella.

Además, ahora también esta ciudad moderna “toda chisporrotea polarizada en las antenas radioteléfonicas de una estación inverosímil”, es decir, ahora se encuentra invadida también por ese nuevo invento que era la radio. Es a partir de esta parte que podemos deducir precisamente de donde viene, no sólo el título del texto inicial, sino el título de la revista misma: de la influencia que la radio tuvo sobre el Estridentismo¹¹³. En este sentido

¹¹³ El primer acercamiento del movimiento con este nuevo invento fue la lectura que hizo Manuel Maples Arce de su poema “T.S.H.”, Telegrafía sin hilos (como se le conocía entonces a la radio), en la inauguración de la primera estación de radio en México: “La voz de América Latina” de El Universal Ilustrado-Casa del Radio, efectuada el 8 de mayo de 1923 a las 8:00 pm. No sólo es importante por ser la primera, sino también porque “Estridentismo y radio en México nace al mismo tiempo, y la radio se convirtió para ellos en una metáfora de la vanguardia, como una antena irradiadora de un mensaje universal” (Molina 2005: 2). En el programa de radio donde Manuel Maples Arce leyó su poema, después hablaron Carlos Noriega Hope y Raúl Azcárraga. “Tocó el turno después al guitarrista español, Andrés Segovia, luego la cantante Celia Montalbán, a quien siguió Manuel M. Ponce quien interpretó varias piezas al piano, entre ellas ‘Estrellita’, acaso la más célebre de sus composiciones. La transmisión continuó con la intervención del maestro Manuel Barajas, al piano, y le siguieron la cantante Julia Wilson de Chávez y la Orquesta Típica Torreblanca.” (Escalante 2014: 31) Maples Arce también es el autor de un artículo publicado sobre la popularidad que había alcanzado este nuevo

podemos aceptar la hipótesis de que el nombre de la revista podría hacer referencia a la función del aparato de transmisión radiofónica, el radio fungía como un irradiador, proyector de nuevos sonidos, mientras que la revista fungía como un irradiador, “proyector de nueva estética” y, al igual que éste, poco se entendía el collage de información presentado a la audiencia.

Otra hipótesis que se maneja sobre el nombre de la revista es la señalada por Carla Zurián (2010b). La autora menciona que la palabra no se aprecia en ninguna creación Estridentista antes de la revista. Su hipótesis es que Maples Arce pudo haberla tomado de la obra del poeta futurista catalán Joan Salvat-Papasseit (quién fue incluido por Maples Arce en el directorio de vanguardia del Comprimido Estridentista). La palabra aparece en su segundo libro de 1921 de poesía *L'irradiador del porti i les gavines* (El irradiador del puerto y las gaviotas). Aparece también en el caligrama “Marxa nupcial” publicado en *Vida Americana*: “Llum de l'IRRADIADOR camaleònic damunt l'estrella del Circ encara hexagonal Exit! Exit!! Exit!!! (La luz de irradiador camaleónico sobre la estrella del circo, hexagonal aún. Éxito! Éxito!! Éxito!!!).



Continuando con el contenido de la publicación, observamos que uno de los elementos vanguardistas utilizados por los estridentistas fueron los caligramas¹¹⁴. El primero, “Caligrama estridentista”, que aparece en la segunda y tercer página del primer número (interrumpiendo la “Irradiación inaugural”, la cual finaliza en la página 4), fue diseñado por

invento en todo México, al cual tituló “La locura de la radio”. Él “se refiere a esta ‘locura’ en su poema [“T.S.H.”], en los versos que relacionan la radiodifusión con el ‘manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison” (Gallo 2008: 276-277). Un mes antes de la emisión de su poema “T.S.H.”, el 5 de abril de 1923, Maples Arce ya lo había publicado en *El Universal Ilustrado*, en un número que el periódico le dedicó entero a la radio, en el cual también apareció un texto de Arqueles Vela titulado “El hombre Antena”, sobre un hombre que laboraba en la radiodifusora.

¹¹⁴ Los caligramas ya habían empezado a ser usados como técnica literaria por José Juan Tablada en el ámbito nacional, y en el internacional por diversos poetas vanguardistas que fueron a su vez encabezados por Apollinaire.

español Humberto Rivas y el poema “Ciudad” del argentino Jorge Luis Borges¹¹⁶. Los dos apartados estaban interrumpidos, primero por un grabado de un campesino cargando unos guajolotes en un mecapal, realizado por Jean Charlot y segundo, por una “carta abierta” al “México-standart”, firmado por POLO-AS (Pedro Echeverría) titulado “A la nariz del guarda-avenida que aprende por exceso de velocidad”, un texto escrito en prosa poética que abarca dos páginas. Sobre este último texto es interesante resaltar que el autor, después de haberse dirigido en una especie de humor sarcástico a los lectores, a quienes reclama leer por todo menos “por aventura”, les habla primero entre líneas pero al final de forma más directa, de la marihuana (y si sospechamos con malicia, el texto también parece haber sido escrito bajo el influjo de la misma) como lo demuestran las siguientes líneas: “Desvarío del buen humor/JUANITA-Así la llaman/yerba/Luego/es humo/Luego es estridentismo preparatorio o Ku-Klux-Konsejo Kul-/tural.”¹¹⁷.

El segundo número de la revista extrañamente no contiene poesía. El tercer número no hace división entre poetas nacionales y extranjeros, aparecen mezclados: “Supradimensional”, un poema escrito por José Juan Tablada en New York (1923),

¹¹⁶ Esta es, según Evodio Escalante, la primera aparición de un poema de Borges en una revista mexicana: “La ‘exhumación’ de *Irradiador* echa por tierra la pretensión de algunos críticos en el sentido de que el primer poema de Borges aparecido en México se remontaría a un número de la revista *Contemporáneos*, ya iniciada la década de 1930. Según datos de Christopher Domínguez, que corrobora en un libro sin mayor sustento Miguel Capistrán, un poema de Borges, ‘La Recoleta’, tiene la primicia y habría aparecido en el número 40-41 de *Contemporáneos* correspondiente a septiembre octubre de 1931. La primera colaboración mexicana de Borges, como queda demostrado ahora es jocho años antes!” (Escalante, 2012: 21)

¹¹⁷ Esta podría ser una suposición arriesgada si no existieran anécdotas como la siguiente. Salvador Novo, quien apareció en Actual No. 3 (y tiene a su vez un texto parecido a este y a la “Irradiación Inaugural”), pero que después de deslindó del grupo por las riñas que *Contemporáneos* y *Estridentistas* mantenían, reconoce en un diario de juventud haber escrito bajo la influencia de sustancias como marihuana y opio, “Era común en ese entonces, y más en las camarillas de intelectuales o artistas, probar, transgredir, para imponerse ante esos pequeños fragmentos de modernidad robados a la memoria. Podría pensarse que algún estridentista también experimentó con alguna droga, confesión jamás nunca hecha en ninguna de las memorias del grupo. No obstante Siqueiros, en sus memorias, relata una asamblea de los muralistas afiliados al Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México, para pedir a las autoridades la despenalización de la marihuana y, a cambio, considerarla fuente de creación y dicha. Revueltas se levantó entre los asistentes (Rivera, Charlot, Alva de la Canal, Siqueiros, Guerrero, García Cahero, Leal y Orozco) y, ‘temblando de la emoción’, soltó una ‘proposición de emergencia’, donde pedía que no sólo se despenalizara el uso de la marihuana, sino que fuera considerado un ‘tónico infalible y saludable para la capacidad cerebral’”. (Zurián 2010b: 67-68)

“Espejismos” de Kyn Taniya, y los poemas “Aviso al público” y “Radio” del suizo Gastón Dinner.

En el primer número aparece también, en seguida de los apartados de poesía, un texto titulado “Las pirámides”, de Ricardo Gomez Robelo¹¹⁸. Se trata de un ensayo que comienza analizando las pirámides egipcias y continúa con ejemplos de construcciones mexicanas. Lo novedoso del análisis es que el autor lo realiza desde un punto de vista numérico, tomando como base el triángulo pitagórico, la forma de la perfección por excelencia. Al final del ensayo se anuncia que este texto forma parte de un libro próximo y que, en el siguiente número, se integraría la continuación: un ensayo titulado “La pirámide del sol”. Efectivamente en el segundo número de la revista aparece el texto, un estudio que sigue teniendo como base los postulados pitagóricos, pero que mezcla el análisis numérico de las proporciones y medidas con la simbología y los ideogramas que aparecen en los códices. Hace referencia en específico al símbolo del “Nahui-Ollin” y llega a la conclusión de que las proporciones “perfectas” se encuentran no sólo en las pirámides sino igualmente en los símbolos, lo que demuestra, según el autor, un gran conocimiento astronómico y matemático de los antiguos habitantes de estas tierras.

El texto que sigue a estos sobre las pirámides en el primer y segundo número es un análisis de G.H. Martín¹¹⁹ titulado “La rivalidad Británico-Americana y el petróleo”. Su autor reconoce la importancia que ha tomado este material, al punto de afirmar que el siglo XX es la era del petróleo, por lo que el país que tenga el poder sobre éste, será el país que tenga el poder sobre el control de la economía mundial, razón por la cual, asegura el autor, Inglaterra y Estados Unidos estaban en conflicto. Ambos números, 1 y 2, terminan con este texto.

En la primera página del segundo número aparece “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, de Arqueles Vela, texto crucial debido a que aclara muchos de los

¹¹⁸ “En 1924, a los pocos meses de publicar en *Irradiador* murió y, al año siguiente, salió su ensayo póstumo: “El significado esotérico de algunos símbolos nahoas.” (Zurián 2010b: 67)

¹¹⁹ A G. Martin Maples Arce lo conoció a través de su padre, Don Manuel Maples, quien era abogado de la compañía petrolera estadounidense El Águila, ubicada en Veracruz.

postulados del movimiento de vanguardia mexicano¹²⁰. Comienza afirmando que no existe algo como un “arte estridentista” y, que el estridentismo es tan sólo un gesto que pretende contagiar a los nuevos artistas que viven en la época moderna, para que sus creaciones se renueven sin tomar en cuenta viejos esquemas. Utiliza como ejemplos creaciones de Maples Arce, J.J. Tablada y Germán List Arzubide, además de los franceses Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire y Reverdy. Termina sentenciando que “los que confunden al estridentismo con otras tendencias actuales con una teoría estética, no han leído nada del estridentismo, ni de las otras manifestaciones literarias”.

Para finalizar con los textos integrados a *Irradiador*, mencionaremos dos de suma importancia, aparecidos en el número tres. El primero es un estudio científico del poeta y psiquiatra francés Emile Malespine titulado “La audición colorida y la sinestesias en los ciegos”. El estudio deja ver claramente el componente científico de un psiquiatra, mezclado con la composición literaria de un poeta. Demás está decir que el hecho de que el autor sea francés fortalece la idea de internacionalismo que la revista y el mismo movimiento proclamaban. El último texto a considerar es “Notas, libros y revistas”, en donde resalta la aparición de crítica literaria –otro rasgo distintivo de la modernidad dentro del campo cultural- a la par de noticias sobre próximos lanzamientos de libros y revistas, algunos de ellos de la nueva editorial Ediciones Movimiento Estridentista, otros de escritores extranjeros e incluso de vanguardias europeas (destacando las menciones al futurismo italiano). Entre las novedades bibliográficas que registra esta sección es obligado mencionar los siguientes títulos que sobresalen: *Cómo piensa la plebe*, del poeta comunista Carlos Gutiérrez Cruz; *Juárez-Indio, traicionó a los indios*, un libro de Vargas Rea; y el vertiginoso relato vanguardista *La Malhora*, de Mariano Azuela, que había publicado la editorial Variedades en Guadalajara, Jalisco. El hecho de que Azuela, aún sin el reconocimiento del que después gozaría dentro del campo artístico, decidiera ensayar la prosa experimental de

¹²⁰ Es interesante notar que este es el único ensayo teórico que se incluye en la revista y que no es de Maples Arce, sino de Arqueles Vela, a quién Maples le pasó la batuta de teórico desde que éste se integró al movimiento.

vanguardia es un hecho notable que corrobora la consolidación de los estridentistas en la escena literaria de la época.

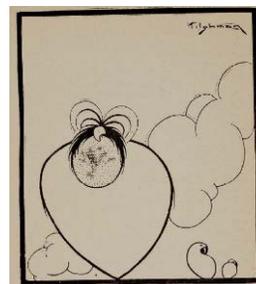
En cuanto a imágenes, además de las mencionadas que aparecen en la portada, en



el número uno aparecen dos grabados de Jean Charlot; “Pollero” y “Mujer con niño en la espalda”. En el número dos aparecen una fotografía de una escultura sobre maternidad de Guillermo Ruiz y un grabado de Jean Charlot. Por último, en el número tres, aparecen un



dibujo de Leopoldo Méndez titulado “La costurera” y una caricatura de Hugo Tilghman titulado “Tablada”. Es interesante notar aquí como, a pesar de ser una revista de vanguardia que proclama la renovación en el arte, *Irradiador* sigue reproduciendo muchos estereotipos del arte inmediatamente anterior o incluso contemporáneo (muralistas), con el predominio de las figuras de campesinos, quizás de indígenas (en los grabados de Jean Charlot y la escultura de Guillermo Ruiz). Los únicos que rompen con estas formas son los dos últimos: el dibujo de Leopoldo Méndez (con influencias cubistas) y la caricatura de Tilghman, claramente abstracto.



El elemento final a integrar a esta descripción comentada es la publicidad. Ésta aparece en la contraportada y en la portada trasera de los tres números. La página publicitaria está siempre dividida en seis secciones (marcadas por 5 líneas de diferentes tamaños y posiciones pero mismo grosor), una de las cuales siempre aparece como “Disponible”. La publicidad de las tres contraportadas incluye en la esquina superior izquierda a la revista francesa *Manometre*, dirigida por Emile Malespine, con el subtítulo: “Polyglote.-supranacional.-49 Gambetta.-Lyon.-Fran.”.

En otra de las publicidades se anticipa la aparición del poemario de Germán List Arzubide *Esquina*, al igual que *Margen* de Manuel Maples Arce, “La sorpresa literaria del año”, obras que se publicarán por Ediciones Movimiento Estridentista, el proyecto editorial

del movimiento, también aparece en los tres números. Se hace referencia igualmente a otra revista (la cual nunca apareció) que desde Guatemala seguiría los pasos del estridentismo: la revista *ETC.*, cuyos directores serían el hermano de Arqueles Vela, David Vela y nada más y nada menos que Miguel Ángel Asturias. La llamada aparece sólo en los dos primeros números: “no deje ud. de leerla si desea conocer el Movimiento Estridentista en Centro América. RED. Y AD:-7ª Av. Norte 59.- Guatemala.-C.A.”.

Se publicitan también las principales plataformas del movimiento: su lugar de encuentro y de venta de sus publicaciones, la Librería de César Cicerón¹²¹, la cual contenía “toda clase de obras modernas nacionales y extranjeras, libros científicos y literarios”. Se hace publicidad igualmente a *El Universal Ilustrado*, semanario popular ilustrado, dirigido por Carlos Noriega Hope, donde fungía como secretario de redacción Arqueles Vela, sólo aparece en el tercer número; y finalmente, la estación de radio T.S.H. Transmisora del Universal Ilustrado y la Casa del Radio¹²², que transmitía conciertos y a los artistas mundiales, sólo aparece en el primer número.

La última publicidad de esa página era de la empresa de transportación marítima Steamship Company, cuya ruta era semanal y atravesaba los puertos de Nueva York, Tampico, Veracruz, Progreso y La Habana. Junto con la publicidad de la revista francesa, apareció en los tres números y no cambio de lugar a diferencia de las demás.

Finalmente, la publicidad que apareció en la portada trasera siempre fue de la cigarrería El Buen Tono. Realizado por Fermín Revueltas, aparece el mismo cartel en los dos

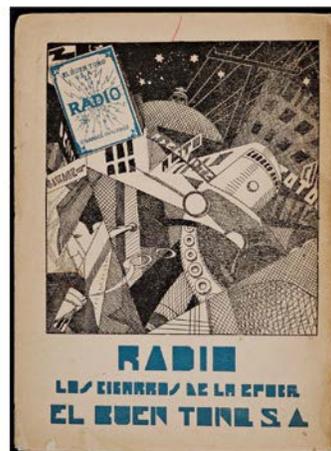
¹²¹ Incluso Fermín Revueltas elabora un colorido pendón titulado *El movimiento estridentista* para adornar el lugar. Por un tiempo además será utilizado como oficina, lugar de reunión y centro de acopio para las colaboraciones de la revista.

¹²² Esta estación de radio “tenía como sede la avenida Juárez 62, es decir el comercio del señor Raúl Azcárraga Vidaurreta, dueño de La Casa del Radio, local de artículos electrónicos donde, desde principios de 1923 se habían lanzado señales de prueba con un transmisor de 50 watts de potencia. A los pocos meses, Azcárraga se asoció con *El Universal* para operar conjuntamente la estación, cuyo estreno fue el 8 de mayo a las 20:00 horas. Esta primera transmisión, encabezada por Raúl Azcárraga y Carlos Noriega Hope, ofreció un programa espectacular: participó el guitarrista español Andrés Segovia, el compositor mexicano Manuel M. Ponce, el pianista Manuel Barajas y la cantante Celia Montalbán. Después hizo aparición la voz de Manuel Maples Arce, que leyó T.S.H., ‘el poema de la radiofonía’ y, a final, Azcárraga Vidaurreta y Noriega Hope tomaron la palabra para expresar su beneplácito por este logro radiofónico, cuya transmisora estrenó, a los siete meses, una planta de 500 watts, con lo que logró emitir regularmente hasta 1928.” (Zurián 2010b: 71)



primeros números. El diseño era sumamente novedoso y vanguardista, con toques cubistas y rasgos futuristas, en él se leen las leyendas “El Buen Tono”, “No.1”, al igual que sus tres tipos de cigarros “Elegantes”, “Primores” y “Gardenias”.

De la tercera se desconoce su autor, y en ella se anuncia su nueva línea de cigarros: “Radio. Los cigarros de la época. El Buen Tono S.A.”. La empresa cigarrera tenía su propia estación de radio y ésta fue promocionada en el último número de la revista, junto con la publicidad de los cigarros. *El Buen Tono* patrocinaba no sólo a *Irradiador*, promovía paralelamente varias revistas de nuevas temáticas, y sus



anuncios los personalizaba dependiendo del estilo de la revista. Carla Zurián menciona que “de hecho, cabría la posibilidad de que *Irradiador* fuera impresa en El Buen Tono, pues la tabacalera tenía imprentas propias para los cintillos y las cajetillas. Tal vez El Buen Tono financió buena parte de la revista, pues el equipo de la tabacalera hacía la producción total de las cajetillas: su elaboración, diseño e impresión.” (Zurián 2010b: 98)¹²³

Irradiador llega a su fin el mismo año en que surge, 1923, sin embargo el contenido del que hubiera sido el cuarto número aparece en 1924 dentro de la sección “Páginas Literarias” de *El Universal Ilustrado* (como petición de Maples Arce a Carlos Noriega Hope). La sección apareció con el nombre de “Diorama estridentista”, dirigida por Manuel Maples.

El contenido del primer “Diorama Estridentista” quedó de la siguiente manera: en medio de la página aparece una especie de introducción editorial de la sección para explicar a los lectores el novedoso contenido:

¹²³La misma autora también maneja la hipótesis de que *Irradiador* pudo haber sido impresa en la Librería Porrúa Hermanos, ubicada en el Centro de la Ciudad.

Barco ebrio de 1923. Este poema refleja el amor a los viajes y al mar que le tenía el autor, de nuevo el silencio, de nuevo los recuerdos y la nostalgia, una especie de despedida insinuada por dos adioses, “Los labios cantan, / pero en los puertos / siempre las manos cortan las amarras”. Este poeta fue, junto con Pablo Neruda y Pablo de Rokha, la novedad para Chile, desde Chile, a diferencia del también chileno Vicente Huidobro, que residía en Europa y generalmente escribía en francés.

La página incluye además un apartado de “Bibliografía” donde aparecen publicitadas obras estridentistas y de otros autores: *Esquina*, poemas de Germán List Arzubide, con una introducción titulada “Margen” de Manuel Maples Arce, Ediciones del Movimiento Estridentista; la revista *Manomètre*, “revue supranacional et polyglota, director: Emile Malespine, colaboración de Maples Arce, Borges, Arp, Walden, etc. Lyon, Francia” (estas dos primeras, como ya vimos, incluidas también en la publicidad de los demás números de *Irradiador*); *La Decoration Teatral* “de Leon Moussinac F. Rider and Cia., París, Francia”; el poemario *Les Dates et les Oeuvres*, “Symbolisme et Poesie Scientific. René. Ghil. G. Cres. París Francia”; por último, *Trains Rouge*, poemas de Paul Vaillant-Couturier, Clarté, de París Francia.

Las imágenes que aparecen son el Retrato de W. Kennedy, por Alfaro Siqueiros, el que salió primero en la revista *Vida Americana*, y un grabado en madera de la argentina Norah Borges, que primero había aparecido como viñeta en la revista *Vltra*. Ésta segunda fue la única colaboración plástica de un artista latinoamericano en *Irradiador*.

El segundo “Diorama Estridentista”, ya sin texto introductorio, incluye el poema “Bailarina” del mexicano A. Muñoz Orozco. Éste versa sobre una bailarina que, después del éxtasis que su baile causa en ella y en los demás, “muere ahorcada/en un lazo de sonidos aromáticos.” Aparece el poema “Ponte Seche” del español Rafael Lasso de la Vega, que habla de la urbe y la calma con que el poeta la observa, acompañado de los ruidos del claxon de un auto que “rebota sobre las tejas”. El poeta, conocido como el marqués de Villanova, era colaborador de la revista *Grecia* en Sevilla, perteneciente al Ultraísmo.

Otro poema es “Tarde” del chileno Vicente Huidobro, creador del Creacionismo en España, después llevado a Chile. Huidobro tenía desencuentros con Guillermo de Torre y Cansinos Assens, éste los acusaba haber plagiado sus ideas, mientras aquéllos defendían que le pertenecían a Reverdy. No hay datos que indiquen que Manuel Maples Arce y Vicente Huidobro se hayan conocido. Es más probable que la incursión de un poema del chileno se haya debido al corresponsal del movimiento estridentista en Berlín, Herwarth Walden, director de la revista *Der Sturm*, o bien que lo hayan extraído de alguna revista europea (ésta última hipótesis de Carla Zurián 2010b). Del poeta español Pedro Garfias, aparecen los poemas “Luz”, dedicado a Félix Pascual, “Lluvia” a Eugenio Lafuente y “Tren” a Juan R. (no se ve el apellido)¹²⁴.

En este Diorama aparece una sección de notas, inexistente en el anterior. En esta se da a conocer el nombramiento como “corresponsal del Movimiento Estridentista en



¹²⁴ Pedro Garfias, perteneció en un inicio a la Generación del 27 y posteriormente se declaró ultraísta, en cuyo movimiento fundó dos revistas, *Horizonte* (1922) y *El ala del sur* (1926).

Alemania el distinguido escritor vanguardista Herwarth Walden [...] actualmente director de las ediciones del 'Sturm', de Berlín". También se avisa a los lectores, que en la Librería de César Cicerón se iba a poner a la venta un álbum de ocho litografías de Jean Charlot, el cual inauguraría las ediciones plásticas del movimiento. En el apartado de Bibliografía, que contiene por primera vez la referencia de *Le Nouvel Orphee*, de París Francia¹²⁵, aparece también *Irradiador*, sus directores, y el lugar donde se puede conseguir, la ya conocida Librería de César Cicerón.

Las imágenes que aparecen en esta ocasión son la xilografía "Retrato" de María M. De Orozco y un óleo titulado "La utilería" del estadounidense Walt Kuhn, de tendencia cubofuturista.

Consideraciones finales sobre *Irradiador*:

Podemos notar como, en general, a partir de la publicación de esta revista, lo estridentistas se volvieron menos agresivos (en comparación con sus manifiestos). Ya no necesitaban llamar tanto la atención, ahora era menester llevar sus innovaciones y sus teorías literarias a la práctica. En los números de *Irradiador* podemos encontrar no sólo ensayos teóricos, sino poemas experimentales que ejemplifican muchos de los postulados de la vanguardia.

Sumando y resumiendo podemos encontrar en total, contando con el contenido de los tres números más el de los dos Dioramas estridentistas: seis ensayos de distintos géneros, desde teóricos hasta críticos, una prosa poética y veintidós poemas (contando los dos caligramas y el "poema pentagramático"). A raíz de esto podemos hacer algunas observaciones interesantes. Por ejemplo, notar que el género literario que predominó fue la poesía. Esto sucedió no sólo en la revista, sino en general en toda la producción literaria del Estridentismo. En *Irradiador* sólo hay un texto que ubicamos como "prosa poética" pero que reconocemos de difícil categorización¹²⁶. Otra observación interesante es que no hay ningún texto firmado por Manuel Maples Arce, lo que pudiera ser por sus labores como

¹²⁵ Los demás datos no alcanzo a identificarlos por la baja calidad de la imagen.

¹²⁶ "A la nariz del guarda-avenida que aprende por exceso de velocidad. Al México-Estándar. Carta Abierta.", en *Irradiador* No.1, página 8.

director de la revista o, como hipótesis de Carla Zurián 2010b, por un ataque de modestia. Probablemente los textos no firmados que se entiende son de parte de los editores, fueron escritos por él, como “Irradiación inaugural”, hipótesis a la que llegamos por el hecho mismo de que fue el iniciador del movimiento y el redactor del primer y más importante manifiesto, pero no hay datos que nos permitan hacer afirmaciones al respecto.

En cuanto a las imágenes incluidas podemos contar diecisiete: una fotografía, tres dibujos incluyendo una caricatura), cuatro pinturas, una viñeta, una escultura y siete grabados. La observación pertinente aquí gira en torno a los grabados y su participación mayoritaria. Es interesante notar que el grabado, a pesar de ser una técnica tradicional, es retomado por la vanguardia.¹²⁷ El grabado llega a México en 1826, introducido por el italiano Claudio Linati. Sin embargo es a partir de 1895, con José Guadalupe Posada, que se vuelve parte fundamental dentro de la historia del arte mexicano. Según Paul Westheim:

La originalidad artística del nuevo grabado en madera mexicana se debe a tres factores:

- 1) a la Revolución, la más poderosa transformación por que ha pasado el país, y gracias a la cual el pueblo mexicano cobró conciencia nacional [...];
- 2) a una tradición, jamás interrumpida desde el siglo XVI, en que la estampa se hizo instrumento de la educación del pueblo;
- 3) al fenómeno José Guadalupe Posada, espíritu creador, que supo desarrollar en hojas gráficas de tamaño modesto un estilo tan personal a la vez que sobrepersonal, que pudo volverse, en el México posrevolucionario, base de toda la producción artística, no sólo de las artes gráficas, sino también de los murales.

Es precisamente Jean Charlot, artista francés declarado estridentista, quien al llegar a México en 1921 hace una revaloración de la obra de José Guadalupe Posada y, del grabado como técnica artística, e impulsa a un gran número de artistas mexicanos a seguir sus pasos, entre ellos a los también estridentistas Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez (quién se convertiría en uno de los más grandes grabadores de México), y Gabriel Fernández

¹²⁷ El regreso al grabado como técnica artística no sólo fue retomado por la vanguardia mexicana. Artistas como Gauguin, Munch, algunos expresionistas alemanes, entre otros, también lo retoman en sus creaciones, según Paul Westheim, “su aspiración era volver a concebir y a crear como artistas artesanos. Para ellos la superficie se había convertido de nuevo en unidad estructural, sujeta a un orden inmanente que alienta en todos sus elementos funcionales. Sobre todo volvieron a considerar la xilografía como expresión de algo específico que no podía expresarse en el dibujo, sino exclusivamente al través de la talla de madera y la impresión con la plancha.” (Westheim 1954: 178)

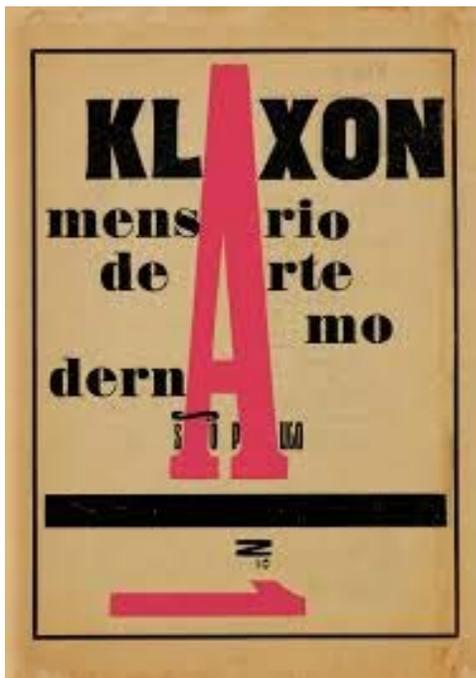
Ledesma, entre otros. Por eso las colaboraciones que sobresalen en *Irradiador* son grabados.

Con respecto a las colaboraciones extranjeras encontramos ocho europeas, cinco latinoamericanas y dos estadounidenses. Haremos comentarios más exhaustivos sobre esto en el último capítulo cuando tratemos las relaciones tejidas entre vanguardias.

3.3 Klaxon. Mensario de Arte Moderna.

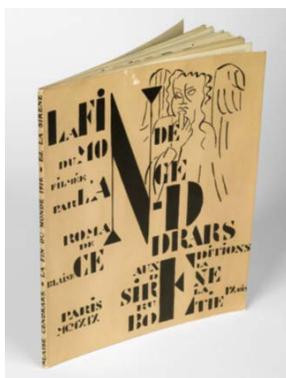
KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polymorpho, omnipresente, inquieto, comico, irritante, contraditorio, invejado, insultado, feliz.
Klaxon No. 1, página 3.

[Klaxon] Es una bocina literaria, sonando, en las avenidas ruidosas del Arte Nuevo, la llegada de la falange gallarda de los vanguardistas. Como todas las bocinas va a despertar sustos y correrías.
Menotti Del Picchia



Klaxon, la primera revista del modernismo brasileño, logró contar con 9 números, de mayo de 1922 a enero de 1923. De manera similar a *Irradiador*, refleja las primeras inquietudes vanguardistas del grupo brasileño y, al igual que la revista mexicana, representa una gran importancia debido al hecho de que también fue la primera revista de vanguardia en su país. La revista surge en São Paulo, después de la celebración de la Semana de Arte Moderna (1922), a modo de continuación de aquel gesto vanguardista y con el propósito de servir de órgano de difusión al movimiento modernista brasileño. A diferencia de *Irradiador* esta revista no especifica los cargos de sus

colaboradores, situación entendible al ser la publicación un órgano colectivo, por lo que los textos escritos por todos aparecen firmados por la redacción. En ningún momento se menciona al director o directores, los únicos que son mencionados son los colaboradores extranjeros. Hay quienes opinan que era Mário de Andrade quién dirigía *Klaxon* (De Lara 1972), y también quienes aseguran que el director era Antônio Carlos Couto de Barros (Guimarães 2013¹²⁸). Por su parte Rubens Borba de Moraes (según Brito 1972), era secretario o gerente, ya que se encargaba de proveer las escasas suscripciones, los anuncios, las colaboraciones nacionales y extranjeras. Sus medidas eran de 28 por 18.5 cm.



Portada del libro *La Fin du Monde Filmé par l'Ange Notre Dame*, de Blaise Cendrars.

Las portadas de los nueve números con los que contó la revista tienen el mismo formato, lo único que va cambiando es el número y el color que hace contraste con el negro que predomina en la mayor parte del texto. El nombre de la revista aparece en letras mayúsculas, negras y grandes, pero resalta una letra que atraviesa prácticamente toda la portada: una “A” que va uniendo el nombre con el subtítulo e incluso con el lugar de publicación, São Paulo. “A” de Arte, de Actual, de modernA. Según varios autores (Brito 1972 y Rodrigues 2011), la idea de la portada fue de Guilherme de Almeida, quien fue a la Tipografía Paulista con Tácito de Almeida y Couto de Barros. Serían ellos tres los que escogieron los elementos y su distribución. Sin embargo, Sérgio Buarque de Holanda, contrario a la primera versión, cuenta que en realidad la portada de *Klaxon* fue inspirada en la portada del libro *La Fin du Monde Filmée par L'Ange Notre Dame* que realizó Fernand Léger para Blaise Cendrars, autor del libro. Esta hipótesis no fue aceptada por los demás miembros.

En fin, independientemente de su origen reconocemos que, técnica y estéticamente la portada es muy innovadora por la forma y distribución de los elementos¹²⁹, las palabras

¹²⁸ A pesar de afirmar que el director de *Klaxon* no sería Mário de Andrade, el autor hace un estudio sobre las colaboraciones de éste en la revista, reconociendo que se trata de la figura más destacada, no sólo por lo asiduo de su producción sino por su calidad.

¹²⁹ Hay incluso un estudio dedicado al análisis gráfico de la revista, en donde se concluye que esta revista es pionera también en la preocupación gráfica editorial: “Las raíces de lo que llamamos tipografía moderna son

se cortan y a la vez se unen por esa “A” mayúscula que resalta en distintos colores (rojo, en el primero, y en los siguientes números en verde, amarillo, café, azul, morado, naranja y el último número doble aparece en rojo nuevamente). En esta publicación también el fondo va cambiando de color, en algunos números el color es casi imperceptible, pero siempre hay un color de fondo. Otro elemento que destaca es el número, del mismo color que la “A” mayúscula, en cada portada aparece, al igual que en *Irradiador*, en un tamaño exageradamente grande, pero a diferencia de aquél, en posición horizontal. En opinión de Guimarães (2013), esta extraña distribución de elementos que, a diferencia de otras producciones comerciales de la época, no cambiaba en cada edición, pudo haber sido la razón de que los dos únicos anunciantes retiraran su patrocinio.

La contraportada también tiene la misma distribución en todos los números, fecha en la parte superior, el nombre de la publicación, dirección de la redacción y administración, precios y representación, apartado en donde aparecen los nombres de los representantes de la revista fuera de São Paulo: En Rio de Janeiro, Sergio Buarque de Holanda, en Suiza, L. Charles Baudouin y en Bélgica, Roger Avermaete. Aquí también se encuentra una advertencia, bastante más seria que la que se encuentra en *Irradiador*: “La redacción no se responsabiliza por las ideas de sus colaboradores”, además aparecen los requisitos para poder publicar, entre ellos firmar con nombre o con iniciales (aunque, aclara, también se permiten pseudónimos), finalmente los editores afirman que, después de entregado, ningún manuscrito será devuelto.

A diferencia de *Irradiador*, *Klaxon* sí cuenta con un sumario que especifica los textos y sus autores. El texto con el que inicia el primer número, a manera de manifiesto, es la explicación de su línea editorial. En este caso (a diferencia de “Irradiación inaugural”), más que alterar al lector, su intención es la definición de las intenciones del movimiento. El texto se divide en cuatro partes: 1) “Significación”: Habla del movimiento como una lucha

las mismas que las de esos movimientos artísticos, que en verdad se cruzaban a partir de un cuestionamiento semejante de destrucción de la estética academizante y de la interferencia de las innovaciones tecnológicas específicas en el campo de la reproducción. El grafismo tipográfico se volverá medio de expresión por excelencia de las vanguardias históricas de comienzos de siglo.” (Barbosa 1996: 25)

comenzada a principios de 1921, que desembocó en la Semana de Arte Moderna, la cual fungió como una especie de Consejo Internacional de Versalles, entre cuyas metas destaca una: construir. Menciona que *Klaxon* no se quejará jamás de ser incomprendida por Brasil, pero que Brasil deberá esforzarse en comprender a *Klaxon*. 2) “Estética”: Aquí los editores resaltan su preocupación por crear una revista no nueva, sino actual; *Klaxon* sabe que la humanidad existe¹³⁰ y por eso se proclama internacionalista, pero siempre defiende su integridad de patria; dice saber que la naturaleza existe pero, aclara, el arte es arte cuando interpreta esa naturaleza, no cuando la copia; sabe que el progreso existe y por eso –sin renegar del pasado- camina siempre adelante; sabe que la ciencia existe, por eso la quiere aplicar al arte, experimentar para lograr una total libertad en la creación; sabe que el cinematógrafo existe, y compara a un par de actrices con cuyas características dota al siglo XIX y al siglo XX respectivamente. Este apartado finaliza con la aclaración con la que el movimiento se define a sí mismo frente a otro movimiento del que inevitablemente tomó mucha influencia: *Klaxon* no es futurista, *Klaxon* es klaxista. 3) “Cartel”: *Klaxon* se interesa principalmente por el arte, sin embargo no de cualquier época, se interesa principalmente en el arte de su época, la cual reconoce es de 1920 en adelante; *Klaxon* busca encontrar, construir, tiene un alma colectiva que se caracteriza por el ímpetu constructivo, pero no impondrá formas de construir. 4) “Problema”: lo que piensan atacar los postulados antes mencionados, se observa aquí, tiene su raíz en el siglo XIX, con movimientos como el Romanticismo, el Simbolismo y, sobre todo, la guerra iniciada en 1914. A los modernistas brasileños, editores de la revista, la lucha les parece justa, reconstruir la alegría, ejecutar la operación quirúrgica de las glándulas lagrimales; proclamar la era de los 8 *Batutas*¹³¹, la era del Jazz Band. En fin, la era de la risa y la sinceridad, de la construcción, la era de *Klaxon*.

Antes de continuar con la descripción del contenido de la publicación trataremos el tema del nombre de la misma: *Klaxon*. Como es un tanto obvio, la revista tomó el nombre de las bocinas externas de los automóviles, tecnología que, junto con otras tecnologías que

¹³⁰ La redacción de esta parte toma a la revista como un ente autónomo, *Klaxon* sabe, *Klaxon* camina, *Klaxon* aplica comparaciones, *Klaxon* se interesa y se preocupa por construir la renovación del arte.

¹³¹ Grupo musical surgido en 1919 en Rio de Janeiro que interpretaban una especie de mezcla musical considerada muy moderna para su tiempo.

comenzaron a aparecer a finales del siglo XIX, representaba la modernidad. El hecho de que este aparato estruendoso haya sido la inspiración para el órgano de divulgación del movimiento, tiene mucho que ver con la influencia que el futurismo tuvo sobre éste, ya que, si recordamos, si una tecnología era idolatrada por los futuristas italianos, ésta era el automóvil, el más digno representante del movimiento y la velocidad que ahora caracterizaban a los tiempos modernos, el mejor representante de la belleza actual. Además, esta parte específica del automóvil, el Klaxon, era la que anunciaba su llegada, su presencia, la que con su sonido estridente alteraba los ánimos de los transeúntes aún no acostumbrados, en aquella época, a los sonidos que comenzaron a caracterizar el cambio de una vida rural a una acelerada vida urbana. Así la revista funcionaba como el Klaxon que, con gritos incómodos para los oídos aún no familiarizados, anunciaba la llegada de este movimiento de vanguardia que, al igual que el automóvil, se proclamaba en contra de lo estático y en pro de la velocidad, siempre hacia adelante¹³².

A continuación de esta especie de manifiesto inaugural, comienza la sección poética y literaria de la publicación. Antes de hablar de esta sección cabe agregar que la revista estaba dividida en dos secciones generales, la sección poética-literaria y la sección de “Crónicas”. La primera contenía, además de poemas, algunas narraciones en prosa y ensayos de diversos tipos. En la segunda sección, la de crónicas, aparecían artículos y ensayos sobre música, algunos libros y revistas, cine, pintura; aparecían también algunos comentarios en contra y a favor de la publicación, bajo el nombre de “Luzes & refrações”, una sub-sección fija de la revista, y, bajo el nombre de “Extra-texto”, la imagen de algún artista plástico que acompañaba la edición. Volviendo al contenido de la revista, en el primer número aparece un poema inédito de Charles Boudouin en francés, titulado “A toi qui que tu sois”, cuya innovación es la libertad de su construcción; el siguiente texto es una narración, fragmento del romance *O Homem e a Morte* de Menotti del Picchia, titulado “As visões”, que trata de la impresión y reflexiones que provoca en el personaje nombrado

¹³² “Klaxon en Brasil es lo que su sonido. Es un llamado estético de atención y llamado de atención estética. Hay en él una dimensión lúdica consistente al poner en evidencia constante lo actual. Se ufana en el gerundio. Si cabe la utopía, en *Klaxon* ésta tiene sentido estético y no otro. (Esquivel 2002: 138)

Criton la muerte de un hombre en un barrio pobre. La narración, a pesar de ser parte de un texto más grande, tiene autonomía como para ser un cuento¹³³. El siguiente es un poema de Guilherme de Almeida titulado “Sobre a Saudade (Das ‘Canções Gregas’)”.

El número dos, al ya no contener un texto inicial aclaratorio, comienza directamente con esta sección poética-literaria. El texto que abre el número es una narración sobre una historia algo extraña de amor, de Rubens de Moraes, titulada “Sarah”. Sigue el poema en francés, “Misère” de Serge Milliet¹³⁴; “Tempestade”, poema de Carlos Alberto de Araujo¹³⁵; “O Aeroplano”, poema de Luis Aranha; en italiano el poema “Cercare il proprio dominio”, de Vin. Ragnonetti, y un ensayo de A. C. Couto de Barros titulado “Notas sobre o ‘Humour’”, en donde el autor propone algunas tesis modernistas sobre el humor para *Klaxon*.

El número tres abre con una narración titulada “Nós” de Antonio Ferro, y posteriormente aparecen los poemas “Voyages” de Serge Milliet; “Bonheur lyrique” de Manuel Bandeira; “Interior” de Ronald de Carvalho, único poema de él en la revista y primero en interesarse por el tema tropical; “Os discóbolos” de Guilherme de Almeida; “L’arbre” de Henri Mugnier¹³⁶; y con “Nenia” de Menotti del Picchia.

El número cuatro inicia con una narración, fragmento de “Antinous” (Episodio quasi dramático), de Sergio Buarque Hollanda, una especie de diálogo mezclado con narración, con una clara intención humorística¹³⁷; continúa con el poema “La danza delle giornate Grigie cariocas” de Vin. Ragnonetti; “A mesma tempestade”, poema de Carlos Alberto de Araujo; el poema “São Pedro” de Mário de Andrade, donde se mezcla una euforia por el

¹³³ Además tiene “características de prosa poética, reminiscencias parnasianas, sombras de cientificismo: crudeza de términos, alusiones mitológicas, revelando la permanencia de formas finiseculares, con mezcla de impresionismo” (De Lara 1972: 138)

¹³⁴ A pesar de ser brasileño en esta revista todas sus colaboraciones son en francés.

¹³⁵ Seudónimo de Tácito de Almeida, según el mismo lo menciona en una carta enviada a Sérgio Buarque de Holanda el 15 de febrero de 1923, donde le pide que a las poesías que dejó les ponga el nombre de Carlos Alberto Araujo, mencionando que “cada vez que leio esse nome, sinto o prazer de um estofador que fizesse para si mesmo uma bôa poltrona.” (Tácito de Almeida citado por Cardoso 2013: 405)

¹³⁶ Este poema es un ejemplo de los poemas que no presentan innovaciones y se mantienen en un plano muy subjetivo, ya que trata de recuerdos de infancia.

¹³⁷ Resalta también su “intención de originalidad, por la extravagancia, broma, ejercicio de técnicas de simultaneidad, en la tentativa de crear un panel amplio, variado y dinámico.” (De Lara 1972: 137)

progreso con una melancolía por la tradición; el poema inédito "Solitude D'étoiles" de Charles Baudouin, fechado en 1916, todavía con tintes simbolistas, por lo que Mário duda de llamarlo moderno y termina por llamarlo "clásico"; "Symphonia em branco e preto", poema de Durval Marcondes¹³⁸; "Paulicéa Desvairada", un poema de Luis Aranha sobre "la resonancia interior" que le provocó el libro de Mário de Andrade; y al final aparece un "Balanço de fim de século", ensayo a cargo de Rubens de Moraes.

El número cinco inicia con un ensayo titulado "Omnibus" de A.C. Couto de Barros; sigue con el poema ultraísta "Al volante", de Guillermo de Torre, fechado en 1922. Este poema presenta, valiéndose de las palabras en libertad y una clara ausencia de puntuación, a la velocidad como agente transformador de la realidad. Aparece "Visions" poema de Serge Milliet; "As Cortezãs" (Das "Canções Gregas"), poema de Guilherme de Almeida; "Egloga sentimentale", poema de Gaetano Cristaldi; "Poème", poema en francés de Manuel Bandeira; y finaliza con el ensayo "Aos homens de experiencia" de Rubens de Moraes.

El número seis contiene la narración "A estrella de Absyntho", fragmento de un romance de Oswald de Andrade, donde el personaje principal, Jorge de Alvellos, representa a Brecheret; "Poema" de Mário de Andrade; el poema "Crepúsculo" de Luis Aranha; "Cinema de Arrabalde", fragmento de una narración de Ribeiro de Couto; "So di un treno" de Claudius Caligaris, dedicado a Eugenio Treves; "Salvar", poema de Carlos Alberto de Araujo; "Paysage", de Joseph Billiet, uno de los poemas mencionados que presentan elementos surrealistas e impresionistas en el tratamiento de paisajes, aunque en éste siga predominando un "clima simbolista"; "Reverie" de Serge Milliet¹³⁹; "Ars Longa..." ensayo de Guilherme de Almeida; "Xadrez", ensayo de A.C. Couto de Barros; y finalmente "Carnaval", una narración de Pedro Rodrigues de Almeida, en donde se anuncia que un libro homónimo, que debería aparecer próximamente.

¹³⁸ Un hecho relevante que señalar es que el autor fue el primer psiquiatra brasileño, por eso las conexiones del texto con la psicología

¹³⁹ "El poema refleja un casi lamento motivado por el soneto que haría si no fuera 'futurista'. Es una lucha entre lo que subjetivamente siente como válido y aquello que intelectualmente defiende." (De Lara 1972: 127)

El número siete contiene “Farauto”, ensayo sobre un término homónimo inventado por Mário de Andrade para referirse a los amedrentadores del modernismo; “O e’co”, poema de Plínio Salgado, en la línea regionalista sobre lo brasileño¹⁴⁰; “La guerre”, poema de Serge Milliet; “O meu pasado”, poema de Claudius Caligaris, traducido al portugués, donde hace una retrospectiva de su vida¹⁴¹; “Conte”, pequeña narración de Marcel Milliet, en francés; “Gloria”, ensayo de Guilherme de Almeida sobre lo que es la gloria del artista; “Parallelepipedos” (Estudo sobre o calçamento intelectual), un ensayo de Rubens de Moraes. Comienza hablando sobre un estudio etnográfico de una tradición perteneciente a varios pueblos antiguos que a él le parece admirable. Ésta consiste en subir a las personas mayores a un árbol, si caen las matan, si no las dejan vivir porque significa que aún tienen fuerzas para hacerlo sin ayuda de los demás. A partir de esto hace una especie de analogía con los artistas.

El último número, 8-9, dedicado a Graça Aranha, inicia con una narración suya, “INS”; continúa con “Graça Aranha Creador de Enthusiasmo”, ensayo de Ronald de Carvalho; “A estética de Malazarte”, ensayo de Renato Almeida; “O psychologo da raça”, ensayo de Motta Filho; “Graça-Aranha e a crítica europea”, ensayo de Rubens de Moraes; “Assim elle compõe”, narración de Luiz Annibal Falcão; “Mormaço” de Guilherme de Almeida, poema que se centra en el paisaje tropical “captado sensorialmente”; “Noel” de Serge Milliet, poema en francés dedicado a Graça Aranha; “Poema Abulico” de Mário de Andrade, también dedicado a Graça Aranha; “Atmosfera”, poema de Guillermo de Torre, que se encuentra, según ahí mismo se anuncia, dentro del libro *Hélices*; “Paz universal”, de Carlos Alberto de Araujo, poema de tono social, que trata sarcásticamente el tema de la paz después de la guerra (y que, aparece también dedicado a Graça Aranha); “Projetos”, poema de Luis Aranha igualmente dedicado a Graça Aranha; “A extraordinaria historia da mulher que se tornou infinita”, narración de A. C. Couto de Barros”, el mejor ejemplo de búsqueda

¹⁴⁰ “Es una muestra bastante primaria de brasilero con tintes románticos. De carácter popular, habla de un tordo, estableciendo un paralelo entre el ave y sus sentimientos personales. Sólo falta la obediencia rígida a la versificación tradicional para ser una composición totalmente académica.” (De Lara 1972: 130)

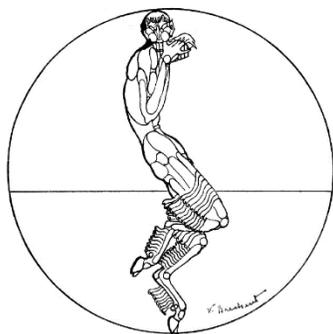
¹⁴¹ “a través de la evocación de tres cruces, que señalan hechos importantes. Libertad del verso, simplicidad, disposición gráfica, que corta periodos largos, construyen un poema lineal, de tono narrativo, con ligeras supresiones de nexos lógicos” (De Lara 1972: 126)

de originalidad y experimentación de prosa en la revista, no sólo por la forma en que esta contado sino además por la temática: trata de una mujer que, tras contraer matrimonio, comienza a engordar indiscriminadamente hasta “volverse infinita”; “La poésie moderne a-t-elle besoin d’une nouvelle technique?” ensayo en francés de Nicolas Beauduin; y finalmente “Revivescences”, ensayo también en francés de L. Charles-Baudouin.

En cuanto a la sección de crónicas, destaca la proliferación de textos sobre crítica de arte, que incluye crítica literaria, pictórica, musical, y, lo más novedoso de la revista, crítica cinematográfica. La sección también incluye ensayos científicos y una sección especial titulada “Luzes e refrações”, sobre artículos y comentarios que aparecían acerca de la Semana de Arte Moderna y en general la recepción que los postulados modernistas tenían en la prensa brasileña. Se realizaba una especie de defensa ante los ataques, con el firme argumento de que el arte era una creación experimental que, como todo experimento, no siempre se salvaba de errores.

En el primer número aparece el ensayo de Mário de Andrade titulado “Pianolatria”, en que compara a dos buenos pianistas brasileños, Carlos Gomes y Guiomar Novaes, a la vez que critica la devoción de los músicos paulistas por el piano, dejando atrás la ejecución virtuosa de otros instrumentos que en Río sí se tocan. El texto es también una invitación para remediar dicha situación. Aparece un ensayo en francés de Roger Avermaete titulado “Les tendances actuelles de la peinture”, en que el autor utiliza términos para el análisis literario, en relación al subjetivismo en la poesía, que en un artículo posterior Oswald de Andrade utilizará para analizar la pintura moderna. En la sección “Livros”, a cargo de A. C. B. e S. M. (como firmó Mário de Andrade), se hacen comentarios sobre *Voyage*, libro de Bob Claessens y de *Alameda nocturna* de Rodrigo Octavio Filho. Otro texto fue “Kine Kosmos” de May Caprice, ensayo que en una prosa poética versa sobre el cine, nombrando escenas de películas, actores, tramas. A continuación escribió sobre escultura Henri Mugnier, en su artículo “Exposição Hermann”, donde plasma sus impresiones sobre las piezas que dicho artista expuso, a las que el escritor halló francamente mediocres. El número concluye con la sección “Luzes e refrações”, cuyo nombre, a mi parecer, es una muestra más del cientificismo buscado por las vanguardias, al utilizar dos términos de

fenómenos físicos para referirse a los comentarios que iluminan el camino modernista y los que, es mejor reflejar y direccionar hacia otro lado. En la sección de éste número, firmada por Mário de Andrade, destaca la referencia a la mención que Henri Mugnier hace sobre el Modernismo, el 8 de abril en el periódico *Messenger de S. Paulo*, además hace hincapié en el hecho “curioso” de que fueron extranjeros quienes, en otros periódicos, publicaron críticas sobre la Semana de Arte Moderna. Aparece también un comentario en respuesta al pasadista Piccoli, quien ataca el arte austriaca moderna en el *Emporium* y se queja de las “asociaciones de elogio mutuo”, Mário de Andrade le contesta que es lógico que se den afinidades electivas, mutua comprensión derivada en el elogio mutuo, que a su vez es reflejo de “una sinceridad orgullosa y justa”. Menciona una afirmación que Bauduin hace en *L’Esprit Nouveau* de febrero, termina afirmando que el arte no consiste reproducir sino



en crear. Finalmente, en un tono sarcástico, *Klaxon* protesta “en nombre de todos los literatos olvidados”, contra una lista que aparece en *Revista do Brasil* sobre escritores regionales. El “Extra-texto” que en este número se coloca, es un dibujo de Victor Brecheret, el cual parece un androide pero que tiene la peculiaridad de tener, en vez de pies, patas de caballo.

En el segundo número aparece al inicio nuevamente un artículo de Mário de Andrade, aún sobre música pero ahora en específico sobre la pianista Guiomar Novaes. Continúa un texto de Nico Horigoutchi titulado “A poesía japonesa contemporanea”. Oswald de Andrade escribe sobre la pintura moderna en “Escolas e ideas”, texto donde utiliza los términos que, en el número anterior empleara Avermaete. En la sección “Livros & revistas” hablan sobre *A mulher que peccou* de Menotti del Picchia y *Fausto* de Renato de Almeida, además de la revista *Lumière*, llegada de Francia. Es en este número que aparece también la primera crítica cinematográfica como tal, primero sobre una película brasileña, *Do Rio a São Paulo para casar*, y *The kid*,



americana dirigida por Charles Chaplin. En esta sección de “Luzes e refrações”, se menciona una conversación entre João Ribeiro y Graça Aranha a propósito de una afirmación realizada por Afranio Peixoto sobre los mejores escultores brasileños (para él Bernardelli y Correia Lima). En respuesta a esta afirmación Aranha pregunta “¿Y por qué no Brecheret?”, a lo que Ribeiro contesta “¿quién es Brecheret?”. Después de hacer una breve semblanza sobre Brecheret, el redactor termina afirmando, con un tono marcadamente sarcástico: “Pero es preferible que el sr. João Ribeiro continúe ignorando a Brecheret. Éste naturalmente no haría del genio de Braz Cubas un retratito en que se enumeraran todas las arrugas y cabellos – único proceso estético capaz de conmover la lánguida saudade adinerada de los srs. Académicos”. El extra-texto que aparece en este número es un grabado de Di Cavalcanti donde se puede observar a una mujer (o un hombre), sentado frente a una mesa con un bodegón. Las formas son curvas en su mayoría a excepción de las esquinas de los muebles que aparecen y la cara del personaje.

En el número tres, en su sección de “Chronicas”, Mário de Andrade publica la continuación de su artículo sobre Guiomar Novaes. El siguiente texto es “O homenzinho que não pensou”, también de Mário de Andrade, que funge como una respuesta a una crítica hacia la revista, publicada en otra revista de nombre *Mundo literario*. Aquí el autor defiende al movimiento y menciona que del manifiesto futurista sólo acepta los puntos 5 y 6 (donde ensalza “al hombre que lleva el volante”, y afirman “necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad”), rechazando lo relacionado a la guerra, el militarismo, el desprecio a la mujer, la destrucción de museos y de bibliotecas, ya que *Klaxon* respetaba el pasado, pues de lo contrario no existiría. El texto que sigue es un artículo de Motta Filho titulado “Penumbrismo”. En la sección de “Livros & revistas” de este número se habla sobre *Casa do Pavor* de M. Deabreu, *Uma viagem movimentada* de Théo-Filho y *A proxima Guerra* de Mario Pinto Serva. Además se menciona la recepción del libro *Les vaincus* de Romain Rolland, y de las revistas *Nouvelle Revue Française*, *Lumière* y *Fanfare*, las dos primeras francesas y la última inglesa. En la sección de cine se encuentra un pequeño artículo que gira en torno a la figura de Charlie Chaplin. En “Luzes e refrações” de este número, el redactor responde a João Pinto da Silva, quien en un artículo de la revista *América Brasileira*

afirma la próxima muerte del cubismo y del futurismo, que los vanguardistas serán continuados por otros hombres que, ya no habrán de destruir y exagerar como aquéllos lo hacían y, más bien, “desenvolverán clásicamente las innovaciones”. Finalmente lo invita a informarse más sobre la existencia de más movimientos de vanguardia de los que él consideró y, después de conocer realmente la situación de la “Nueva Poesía”, regresar a hacer afirmaciones. Sigue, en respuesta a un interlocutor no identificado que afirma que los modernistas brasileños copian a otros autores vanguardistas, la aclaración de que ellos no copian a nadie, sino que más bien hacer hincapié en que su propuesta es un “vuelo que sigue la ruta indicada por el 1922 universal”. Aparece también una crítica al poeta Orilac, a quién los redactores dicen no entender del todo, razón que encuentran en la pretensión de dicho poeta de ser “el primer poeta verdadero”. Después de dar la noticia del primer premio de piano a João de Souza Lima, y de hablar de la estancia de Brecheret en Paris, reconocen que S. Paulo está manteniendo en el extranjero “la más digna y noble embajada. Y esos embajadores de su espíritu y de su cultura, porque son nuestros, porque son paulistas, han de imponerse gloriosamente”. Finalmente, los redactores hablan sobre la monotonía como un problema que invade la literatura universal, que deja sin sorpresas a los lectores al momento de llegar a la conclusión de lo que leen. Dicen encontrar la respuesta a este problema en la literatura popular, “tan sabia como expresiva y juguetona, en donde se puede encontrar el mejor empleo de esa ‘sorpresa de la conclusión’”.



La imagen que acompaña esta edición está a cargo de Alberto Cavalcanti, al parecer una escena de Adán y Eva, ya que en la mano del hombre parece haber una manzana y de lo que parece un tronco de árbol pende una serpiente. Lo curioso es que del tronco parece recargarse una figura humana, elemento que rompe con el equilibrio del mito, pero no con la composición de la imagen.

La sección de crónicas del cuarto número de *Klaxon* inicia con un artículo sobre la Sociedad de Concertos Sinfónicos, en especial sobre un concierto dado el 14 de julio de ese año, una pieza titulada “Mazeppa”. El artículo, sin autor, se titula “Música descriptiva”. En

la sección “Livros & revistas”, los textos a que se hace alusión son *Bugrinha* de Afranio Peixoto, *Despertar* de Hermes Fontes, y se da la noticia de la recepción de un nuevo número de *Nouvelle Revue Française*, *Lumière* y por primera vez *La Créé*, otra revista francesa. A continuación aparece un artículo sobre una exposición que “la revista” visitó, la *Exposição Viani*, titulado “Pintura”. “Luzes e refrações” de este número inicia con una disculpa hacia los lectores por un par de errores ortográficos en el número anterior. Es en este número en donde los redactores advierten a los lectores de no consumir chocolates LACTA ni bebidas GUARANÁ, ya que, mencionan “son de pésimo sabor y hacen mal a la salud”, comentarios que tienen su origen en una anécdota sobre la publicidad de la revista que veremos más adelante. Otro hecho curioso que se menciona en esta sección es el aparente éxito que obtuvo una serie de piezas musicales de Villa-Lobos en un concierto de Rubinstein de julio. *Klaxon* se exalta debido al hecho de que Villa-Lobos fue apabullado durante su presentación en la Semana de Arte Moderna, y en dicho concierto de julio sus piezas fueron ovacionadas, razón por la que tacha al público como “ignorantísimo e inconsciente”, ya que, mencionan, si Villa-Lobos se volviera a presentar en otra Semana de Arte Moderna, lo volverían a despreciar. Finalmente le responden a Mario Pinta Serva quién, ahora en conjunto con Lima Barreto, sigue desprestigiando el movimiento y lo sigue tachando de simple copia del futurismo italiano. La redacción de esta parte tiene mucho de humor, ironía y sarcasmo, además de un tono de coraje ante la incomprensión de estos dos críticos.

El “Extra-texto” en esta ocasión es una xilografía de Zina Aita, que para mí es una cabeza dividida en dos partes, la parte superior a mi gusto surrealista, y la parte inferior que parece la boca de una representación del cascanueces.



El quinto número de *Klaxon* inicia con el resumen de un artículo de Roger Avermaete titulado “Theatro dos bonecos”, sobre la importancia y seriedad que no se le ha dado al teatro de títeres, seriedad que, sin embargo, para el autor, este teatro posee. En la sección “Livros & revistas” se habla del libro *Affonso Arinos*, biografía escrita por Tristão de Athayde, *Le Miracle de vivre* de Charles Baudouin y de *Pascal e a inquietação moderna* de Jackson de

Figueiredo. Se da la noticia de la recepción de un número más de *Nouvelle Revue Française* y de *La Criée*. En la sección de crítica cinematográfica que en este número aparece se trata la película “O garoto” de Charlie Chaplin, con distinguidos halagos como fue en los comentarios anteriores que sobre él aparecieron en la revista. Al final surge la sección “Luzes e refrações”, que inicia con el comentario de la estadía de Antonio Ferro con los modernistas. Después aparece una crítica a un artículo que firma Gaston O. Talamon en la revista *La Revue Musicale*, editada en Buenos Aires, Argentina. Aparece también el comentario a una crítica que apareció el 20 de agosto en el *Jornal do Commercio* sobre el libro *Os Condenados* de Oswald de Andrade. Los redactores defienden la obra al decir que el articulista se engañó a sí mismo al tacharla de un producto de la “vieja escuela” y al desconocer el sentimiento de modernidad que Oswald le imprimió a su obra. El siguiente es un texto sobre el Centenario de la Independencia de Brasil, una narración sarcástica sobre las celebraciones en Río de Janeiro, que aparece sin autor. Siguen un par de comentarios, uno contra un intelectual bahiano que aún defiende el parnasianismo, y otro en tono de orgullo sobre la solidaridad de algunos escritores extranjeros para con *Klaxon*. Finalmente se da la noticia de la inauguración del primer salón de arte paulista.



La imagen que ocupa la sección de “Extra texto” en este número es un grabado de Anita Malfatti, dividido en dos, una parte superior que presenta un festín de fondo en lo que parece un gran salón, y en el que en primer plano aparece la figura de un anciano vestido con un atuendo sofisticado, la escena inferior pareciera ser la entrada del salón, o uno de sus lados laterales, con gente vestida de diversas formas, niños y ancianos vendados y con bastones, en el extremo derecho se aprecia la figura de lo que sugiere la representación un diablo, con cuernos y barba picuda.

En el sexto número de la revista la sección inicia con un artículo titulado “Música”, sobre el compositor Francisco Mignone, de Mário de Andrade. En la sección “Livros & Revistas” se aborda el libro *Os Condenados* de Oswald de Andrade y el libro *Suave Convivio*

de Andrade Muricy; se da además la noticia de la recepción de nuevos números de las revistas extranjeras *La Nouvelle Revue Française*, *La vie des lettres* y *La Criée*. Continúa con un ensayo sobre el cine, titulado “Cinema”. En “Luzes e refrações” de este número se comenta una nota del número de abril de *Nouvelle Revue Française* sobre “A OPERA”, un concierto montado por Martyrio de S. Sebastião con la colaboración de Claudio Debussy y Gabriel D’Annunzio. Hacen referencia a un artículo de Folha-da-noite que, a su parecer, “condenó” el libro *Os Condemnados* de Oswald de Andrade, ya que el articulista encontró que gramaticalmente el libro sería una ambigüedad: “la gramática está para el crítico encima de la naturalidad de la expresión”. En un comentario, que reconocen “va sin refracciones”, hablan del libro de Gilberto Amado, *Apparencias e Realidades*, en el que el autor menciona a *Klaxon*, cuando habla de la necesidad del arte de una “exaltación febril de la imaginación creadora, del desprecio ostensivo de las formas consagradas, del arranque glorioso de lo nuevo, lo nunca dicho, lo interesante [que reconoce] para *Klaxon* no es propiamente una verdad nueva”. Finalmente aparece un texto en donde arremeten contra los críticos, “esos señores de lentes prudentes y calvicies afirmativas” que se oponen a los postulados modernos, ya sea en literatura, pintura o música. Con humor terminan reconociendo que: “Todos esos hombres tienen, sin embargo, una razón de ser. Son indispensables. Hacen reír. Hacer regurgitar al hígado. Son hombres medicinales y, por tanto, recomendables como el Guaraná Espumante, o Lacta Nutritivo y el Elixir de Nogueira.”

El “Extra-texto” de este número de *Klaxon* es un grabado de Yan, donde se presenta a un hombre sentado con el dorso desnudo. En él se pueden observar dos manos que sostienen una especie de telón que descubre a la figura principal. Pudiera tratarse también de un boxeador ya que se distinguen cuerdas que pareciera las de un ring que se sostienen de la base donde se recarga la figura, además el físico del sujeto, musculoso y muy marcado, nos hace creer más en esa hipótesis.



El séptimo número inicia la sección de “Chronicas” igual que el anterior, con un artículo sobre música, pero en esta ocasión sobre el músico João de Souza Lima, también a cargo de Mário de Andrade. En la sección “Livros & Revistas” hablan sobre *Paulicea Desvairada* de Mário de Andrade, también aparece una crítica bastante extensa de Carlos Alberto de Araujo sobre el libro *Epigrammas ironicos e sentimentaes* de Ronald de Carvalho, y sobre el libro francés, *Louis Emie*, bajo ediciones “Lumière”. Dan la noticia de la recepción de nuevos números de las revistas *Lumière*, *La nouvelle Revue Française*, *La Crie’* (suponemos que *La Criée*) y la revista madrileña dirigida por Guillermo de Torre, *Cosmópolis*. En la sección “Cinema” aparece una crítica al filme “Esposas ingenuas” de Eric Von Stroheinn.

En la sección “Luzes e refrações” de este número, aparece inicialmente un comentario sobre una carta que la redacción de *Klaxon* recibió de R.V. Esse, un señor que proclamaba con orgullo que el parnasianismo, el “Grande Parnasianismo”, murió. Con lenguaje sarcástico los redactores reconocen que efectivamente murió, pero desde hace treinta años, y que ahora es más obvia que nunca su nula importancia ya que, el sr. R.V. Esse apenas notó su muerte. A continuación, el redactor comenta haber hojeado un libro firmado por Victor Orban, traducciones francesas de versos brasileños, que dice, contiene traducciones fallidas y malas interpretaciones. Para finalizar, hacen una crítica sobre “Les Voiles de Salomé”, un acto en verso publicado por Paul Arné. La crítica va en el sentido de la poca originalidad que encuentran los klaxistas en retomar una pasaje bíblico ya muy trillado, hayan el hecho “absolutamente irritante en este año de 1922”, finalizan comentando que “Aquello que la gente ya comió debe quedarse en el estómago o recorrer otras trayectorias descendentes. Es horrible masticar y comer dos veces la misma cosa...”



El “Extra—texto” de este número es un grabado de John Graz, al parecer sobre un monje o algún misionero que se encuentra rodeado de aves que vuelan y se posan alrededor de él, mientras que atrás se dibuja una aldea que queda atravesando un puente. Es como si el bosque o selva donde se ubica el personaje se abriera en torno a él por su llegada. Alrededor de su cabeza se dibuja algo parecido a un halo, que resalta su espiritualidad.

halo, que resalta su espiritualidad.

El último número, 8-9, inicia su sesión de “Chronicas” con una reseña crítica de A. C.



Couto de Barros sobre el libro de Angelo Guido titulado *Ilusão*, un ensayo sobre el libro *Esthetica da Vida* de Graça Aranha, seguido de un artículo sobre el libro de



Menotti Del Picchia titulado *O Homem e a Morte*, y finalmente

aparece una reseña sobre el libro *Arlequinada* de Martins Fontes. En la sección “Cinema” aparece un pequeño ensayo sobre lo que debe ser el cine, más allá de un mero pasatiempo. Finalmente aparece cerrando el número, y la revista en general, la sección “Luzes e refrações”. En esta ocasión, en forma de guion teatral, se narra una “escena rápida e impresionante”, ocurrida en la redacción de *Klaxon*, titulada “Triste fin de un hombre de bien”. Comentan el hecho de haber dedicado el número a Graça Aranha y afirman: “Este número de *Klaxon* es más voluminoso que los otros, para que el abrazo de los klaxistas a GRAÇA ARANHA sea más fuerte y más largo”. Después explican que el atraso del número se debió únicamente a la huelga de los gráficos en la ciudad. Comentan la publicación de *Poemi de Quarantinni*, de Paolo Buzzi y la celebran.

En este caso, por ser un número doble aparecen dos “Extra-textos”, uno es un retrato de Graça Aranha por Tarsila de Amaral y el otro es la partitura de una composición de Villa-Lobos.

La presencia de pinturas en *Klaxon*, en su sección “Extra-Texto”, a pesar de ser poca, es importante porque cumple con el fin de demostrar la interdisciplinaria proclamada por el movimiento y por la revista.



Sobre los anuncios, podemos clasificar a publicidad que aparece en *Klaxon* en tres tipos: de productos de un par de empresas patrocinadoras, sobre libros y anuncios de broma. La revista inició con un par de patrocinadores, la chocolatería “Lacta” y la empresa refresquera “Guaraná Espumante”. Sin embargo, ambas empresas, acostumbradas a publicidad “tradicional”, con slogans que rimaran e imágenes elegantes muy explícitas sobre los productos, al ver los anuncios realizados por los modernistas, decidieron retirar su patrocinio¹⁴². El anuncio de “Lacta” apareció únicamente en el primer número de la revista. Se trataba del verbo “comer” en modo imperativo que, repetido ocho veces hacía de marco a la distribución sin aparente orden de la palabra “Lacta” repetida cuatro veces y con diferentes tipografías en una misma palabra. El anuncio de “Guaraná Espumante” también apareció una única vez en el segundo número de la publicación. Titulado “La obsesión del sabio” mostraba la cara de un hombre barbudo, con lentes y sombrero (el estereotipo de un hombre de letras) que aparecía tachado por una serie de palabras cuyos fondos formaban una especie de ventanas triangulares sobre el hombre, las palabras eran sus “posibles obsesiones”: agua mineral, vino, cerveza, alcohol, licor, agua y Guaraná Espumante, todas aparecían tachadas menos la última que aparecía además de forma central atravesando



¹⁴² En carta de Tácito de Almeida a Sérgio Buarque de Holanda del 27 de junio de 1922 se comprueba esta afirmación cuando Tácito comenta: “KLAXON sufrió ahora un gran disgusto. La persona encargada de los anuncios se desanimó completamente. Los industriales y comerciantes tienen buenos oídos y saltan rápidamente para la calle con la aproximación del automóvil. Es preciso aumentar el número de suscriptores.” (Almeida citado por Cardoso e Silva 2013: 399)

diagonalmente la cara del sujeto. Una imagen bastante divertida y audaz que al parecer no fue comprendida ni cayó dentro del gusto de los contratantes del espacio publicitario.

El otro tipo de publicidad, sobre libros, apareció en el número tres en la parte interna de la contraportada y en la contraportada; del número cuatro en la contraportada (con 12 tipos de letras diferentes); en el número cinco y seis aparecen en la parte interna de la contraportada, aquí la presentación es diferente, aparece la página dividida en cuatro por dos líneas y en cada fracción se divulga el o los libros de un autor específico. Los libros que se anuncian se repiten varias veces pero en total los que aparecen son: *Natalika, ou Da Natureza e da Arte*, de Guilherme de Almeida, Edición KLAXON (4 veces); *Paulicéa Desvairada* poemas de Mário de Andrade (4 veces); *Os Condemnados* romance de Oswald de Andrade (4 veces); *Messidor*, poemas de Guilherme de Almeida, traducción al francés de Serge Milliet, edición “Lumière”, Anuers, Bélgica (2 veces); *A poesia modernista* de Mário de Andrade, edición KLAXON; *Gazarra Cittadina* de Vin. Ragnetti (2 veces).

Por su parte los anuncios humorísticos aparecen en los números siete y ocho-nueve, en la contraportada. El primero es el anuncio de una supuesta compañía llamada “Panuosopho, Pateromnium & Cia”, “fábrica de sonetos, madrigales, baladas y versos populares”, “trabajo garantizado”, con “ideas de todos los precios, colores y tamaños”, aparece una tabla general con los precios dependiendo las características del pedido. “Agente para todo el país: KLAXON”¹⁴³. El segundo, un aviso de la misma compañía titulado “Aviso a Praça”, en el que “comunican que, en virtud del gran movimiento de sus oficinas

¹⁴³ “En lo que respecta a los textos imaginistas publicados por la revista, nos llaman la atención los presentados en sus números de cierre, que fermentan la discusión y el ataque al modo de pensar y crear literatura, apreciados por la Academia y sus representantes. Recurriendo a la estructura de la propaganda, los textos nos remiten a un contexto histórico y social en que el sistema capitalista ya se mostraba en proceso de consolidación en el país. En referencia, tal vez, a la importancia atribuida a las cuestiones económicas en el escenario de la época, *Klaxon* alude a la existencia de una supuesta fábrica internacional de [...] composiciones entendidas como refinadas y muy apreciadas por los cultivadores de la lengua pura de la época. El cartel (a la izquierda) anuncia la prestación de un servicio discreto y garantizado, llevándonos a la comprensión de que el trabajo poético era entendido como mercancía cuyo valor en la sociedad era medido en términos monetarios. Vale recordar que gran parte de los principales poetas parnasianos ocupó cargos importantes en la política brasileña, perteneciendo, por lo tanto, a la clase más rica de la sociedad, y a ellos eran agregados los apodos de “príncipes”, lo que revela la noción de poder tangente a la relación literatura/política. (Guimarães 2013: 52)

en estos últimos tiempos, y, para atender los numerosos pedidos de los clientes, decidieron montar, en la ciudad de São Paulo, un LABORATORIO DE ANÁLISIS QUÍMICOS¹⁴⁴ GRAMATICALES además de un moderno GABINETE DE INVESTIGACIONES Y CAPTURAS LITERARIAS”, en donde “se confeccionan, con perfección, burlas, veritas, diatribas¹⁴⁵, oraciones¹⁴⁶ y panfletos¹⁴⁷. Trabajo garantizado y serio. Se aceptan encomiendas para ser ejecutadas en 12 o 24 horas. Se promete discreción.”¹⁴⁸

La reacción de los modernistas ante este hecho fue bastante humorística. Dentro de su sección “Luzes e refrações”, arremetieron contra ambas marcas, alegando que, ahora que habían dejado de ser sus patrocinadores, eran perjudiciales para la salud, pero aclarando también que, en caso de que volvieran a anunciarse en sus páginas, volverían a ser los ricos productos que antes fueron. A raíz de este suceso y para llenar el vacío que dejaron los anuncios publicitarios retirados, comenzaron a publicitar sus propias producciones, libros que aparecerían próximamente por Ediciones Klaxon, y libros de sus colaboradores.

Este último suceso nos remite a la aclaración que se encontraba en el texto inaugural de la revista: “*Klaxon* no se quejará jamás de ser incomprendido por el Brasil. El Brasil es quien se deberá esforzar para comprender *Klaxon*.” Lamentablemente Brasil no se esforzó lo suficiente y en su época, excepto por el grupo de intelectuales inmiscuidos con la vanguardia, no se logró entender, por lo que la publicación tuvo una corta vida de tan sólo 9 números. Sin embargo, sembró la semilla de lo que después, bajo otros nombres y con postulados más maduros, vendría a ser la continuación de este gesto vanguardista, liderado por los mismos participantes y colaboradores de *Klaxon*.

¹⁴⁴ Palabra que aparece en italiano: CHIMICOS.

¹⁴⁵ Aparece en inglés: diatribes.

¹⁴⁶ Aparece en latín: catilinarias.

¹⁴⁷ La palabra original es “pamphletos” que no pertenece a ningún idioma, a menos que le quitemos la “o”, sería inglés, aunque a pesar de ello la palabra se entiende. Una situación similar pasa con la palabra “mofinas” que hemos traducido como “burlas”.

¹⁴⁸ Estos dos anuncios usan el humor para burlarse en realidad de las reglas académicas en cuanto a la creación poética.

Consideraciones finales sobre *Klaxon*:

En general podemos afirmar que, la poca prosa y la poética que aparecen en la revista son variadas y no presentan muchas innovaciones, todavía muestran influencias de sus escuelas anteriores, simbolistas en el caso de las colaboraciones extranjeras y parnasianas en el caso de las producciones brasileñas, sobre todo notable en las temáticas de nostalgia, tristeza y ensoñación. Sin embargo, hay algunos elementos que dejan ver la etapa de investigación y construcción por la que los autores pasaban. Algunas de las innovaciones que aparecen tienen que ver con la estructura de los poemas, la libertad en cuanto a su construcción, aunque las temáticas no sean estrictamente modernas, en otros casos la construcción es la que sigue presentando una estructura que respeta las normas, mientras que los temas muestran indicios de surrealismo o implementación de imágenes impresionistas, uso de metáforas y elementos de paisaje tropical, que posteriormente marcarán mucho la producción de una vertiente del movimiento.

En general, como pasó con *Irradiador*, *Klaxon* hizo una contribución importante al estado del arte en Brasil. El grupo “klaxista”, como se denominaban a los miembros y colaboradores de la revista, había logrado su propósito principal, hacer ruido dentro de la estructura academizante. Logró definir una postura separada del futurismo, (“*Klaxon* es klaxista”), tomando sólo de aquel movimiento elementos de orden técnico, la violencia de la irrupción que apaciguó la aparición de esta su primera revista.

Hablando de cantidad, podemos encontrar en total treinta y siete poemas, catorce narraciones en prosa, veintinueve ensayos, incluyendo las crónicas y las reseñas (siete en total), nueve imágenes y diecinueve colaboraciones extranjeras, únicamente europeas. Por la cantidad de ensayos y textos literarios podemos notar que se intentaba mantener cierto equilibrio entre teoría y práctica en la revista, sin embargo el desequilibrio se nota en cuanto al campo de la literatura, donde, de la misma manera que ocurrió con *Irradiador*, la poesía predomina por sobre la aparición de narraciones en prosa. En cuanto a colaboradores extranjeros en la revista podemos contar diez, con 23 colaboraciones en total, dos en español, cuatro en italiano y las demás en francés, ninguna latinoamericana.

Dentro de los colaboradores podemos distinguir que el más asiduo fue Mário de Andrade, quién firmaba también con otras iniciales: G. de N., J.H. de A., M. de A., R. y V. J., según varios autores¹⁴⁹. Sin embargo se reconoce también su carácter colectivo, ya que en la revista no aparece aclarado ni quien era el director. La publicación finaliza por varias razones, falta de presupuesto, riñas internas, y a decir de Mário de Andrade¹⁵⁰, para cederle el lugar a una nueva publicación que nunca salió a la luz:

“*Klaxon* saca ahora un número más. Concuerdas con publicar tu ‘Na Rua do Sabão’? Espero que sí. El número está bueno y tal vez sea el último de mi adorada *Klaxon*. Después cesa definitivamente, porque será sustituida por una nueva: *Knock-out*, de más libertad y con editores ricos: Paulo Prado y Tarsila do Amaral. Llegan de Europa en enero y traen colaboraciones de grandes nombres europeos” (Andrade citado por Guimarães 2013: 33)

En fin, podemos concluir hasta aquí que, si algo defendía *Klaxon* era la alegría, en un proyecto que fue la continuación positiva de la Semana de Arte Moderna. *Klaxon* primero se lanza en la búsqueda de dar significado al movimiento, y posteriormente como un mecanismo y espacio de análisis y diálogo.

¹⁴⁹ Entre ellos la primera en mencionarlo, Cecília de Lara (1972).

¹⁵⁰ En una carta a Drummond de Andrade.

4. Del “espíritu de época” al discurso social de época compartido.

Es verdad que me muevo como ellos (Cocteau y Papini) en las mismas aguas de modernidad. Eso no es imitar: es seguir el espíritu de una época.

Mário de Andrade

A pesar de que el contexto en donde surgen ambos movimientos vanguardistas difiere considerablemente, podemos observar similitudes en sus revistas que nos llevan a preguntarnos, ¿cómo es que, a pesar de no existir contacto entre ambos movimientos (al menos no que se sepa hasta el día de hoy), pueden plantear cosas tan similares y sobre todo, presentarlas de una manera tan parecida en sus revistas?, ¿existió algo así como un “espíritu de época/moderno” que lo provocó?, si existió, ¿qué es exactamente?, ¿cómo los “invadió” casi al mismo tiempo?.

Creemos, siguiendo la reflexión con la que inicia este tercer y último capítulo, que más bien podemos hablar de un discurso social de época compartido, más que de un espíritu, aunque si no se quiere rechazar por completo la idea del espíritu moderno –por lo que pudiera tener de poético–, podemos decir entonces que es eso precisamente a lo que

se refiere. Para argumentar tal afirmación, daremos un recorrido por algunos ideogramas que detectamos, compartidos por los discursos proyectados por ambas vanguardias en sus revistas.

Algunos de estos ideogramas que defienden los discursos vanguardistas los presentaremos también confrontados con las dominancias discursivas de la época. Cosmopolitismo, nacionalismo, búsqueda de un cientificismo del discurso, todo ello enmarcado en el ideograma que representa la más visible dominancia discursiva de la época: “la modernidad”.

4.1 Lo moderno.

Escribir arte moderno no significa jamás para mí representar la vida actual en lo que tiene de exterior: automóviles, cinema, asfalto. Si estas palabras frecuentan mi libro, no es porque piense escribir moderno con ellas, sino porque siendo mi libro moderno, ellas tienen en él su razón de ser.

Mário de Andrade

...la configuración del mundo moderno fue definitiva en la orientación del estridentismo. Sin eso mi poesía hubiera sido otra cosa. Partí de esos elementos, no como formas exteriores sino en su función psicológica del hombre moderno.

Manuel Maples Arce

La palabra moderno pertenece a cualquier época, fueron modernos los iniciadores de todos los movimientos estéticos y filosóficos, de todos los movimientos científicos y políticos [...] la necesidad de modernizar es de todos los tiempos.

Oswald de Andrade

Si tomamos en cuenta que la meta inmediata a alcanzar mediante las revistas es “la modernidad” del discurso vanguardista¹⁵¹ (una de las dominancias discursivas de la época), debemos empezar por aclarar que entienden ellos por moderno. Los dos epígrafes con los que iniciamos nos pueden dar un par de ideas, para empezar: lo moderno tiene que ver con la vida actual, y en parte con lo que tiene de exterior (automóviles, cinema, asfalto, es decir avances tecnológicos), aunque no se limita a eso. Esta idea que es reforzada por el segundo epígrafe, en donde además se agrega el elemento psicológico que funciona en la configuración a su vez del hombre moderno. Aunque concluyendo, el afán de renovación después de una puesta en crisis, independientemente del campo, es, también, lo moderno.

Estos sentidos de lo moderno son los que van a integrar y a justificar la modernidad de estas dos vanguardias en particular, y de muchas otras en general. En este sentido el cosmopolitismo es un factor de modernidad que tiene que ver con el primer sentido de lo moderno, a grandes rasgos con la vida actual y dentro de ésta, la búsqueda de un reconocimiento internacional, el reclamo de pertenencia, el anhelo de ser tomados en cuenta como parte de ese mundo moderno que se configura.

4.1.1 Cosmopolitismo en el discurso vanguardista de *Irradiador* y *Klaxon*.

En el caso de *Irradiador* su deseo de cosmopolitizarse aparece desde el mismo subtítulo de la publicación: “Proyector internacional de nueva estética”¹⁵². En la parte interna de la portada el deseo se ejemplifica en el precio especial a extranjeros. En el resto de la publicación, en las colaboraciones de artistas extranjeros. Y al final, en la parte interior de la contraportada, a la publicidad que se le hace a revistas de otros países¹⁵³. Aparece

¹⁵¹ Una parte importante de esta búsqueda de lo moderno de las publicaciones tiene que ver con la presentación gráfica, tema que también tocaremos.

¹⁵² “Puede suponerse que la pretensión de universalidad es característica de la modernidad en América Latina; ésta se halla en el imperialismo y los vanguardistas la tocan cerca. (Esquivel 2002: 144)

¹⁵³ Publicidad que además aparece en el idioma del país de origen de la revista. En francés en el caso de *Manometre*.

además, la publicidad de lo que parece una compañía estadounidense de correo y transporte marítimo entre México, Cuba y Estados Unidos, “Steamship Company”¹⁵⁴.

En el caso de *Klaxon*, también en su primer texto-manifiesto, menciona: “KLAXON sabe que la humanidad existe. Por eso es internacionalista. Lo que no impide que, por la integridad de la patria, KLAXON muera y sus miembros brasileños mueran”¹⁵⁵. Es en el último número de la revista, en la parte interior de la contraportada, donde aparece el subtítulo de la misma cambiado, ya no como “Mensário de Arte Moderna” sino como “Revista Internacional de Arte Moderna”. Otro elemento es la representación de la revista en otros países –Suiza: Albert Ciana, Bélgica: Roger Avermaete, Bob Claessens, Joseph Billiet; Francia: Charles Baudouin, Nicolas Bauduin, Marcel Millet, Henry Mugnier; España: Guillermo de Torre; Italia: Claudius Caligaris, Gaetano Cristaldi, Vin. Ragognetti; y Portugal: Antonio Ferro- la cual muestra el deseo de ser una publicación sin límites geográficos¹⁵⁶. También es importante la inclusión no sólo de colaboraciones extranjeras sino además en sus idiomas de origen (que en el caso de *Irradiador* aparecen traducidas), además de la colaboración de un brasileño, Sérgio Milliet que firma como Serge Milliet y escribe en francés. En total la revista contiene textos en francés, italiano, español y por supuesto, portugués. Al igual que en *Irradiador*, mencionan publicaciones extranjeras, reseñas en la sección “Livros & Revistas”; además, en su gran orgullo, la sección de “Cinemas”, hacen referencia a Charles Chaplin. También en la publicidad de libros, integrada en la contraportada y en la parte interior de la contraportada en algunos números. Aparece, a pesar de ser de autoría brasileña, la traducción al francés de *Messidor*, libro de poemas de Guilherme de Almeida a ser editado en Bélgica por ediciones “Lumière”.

Esta inclusión de autores extranjeros, la referencia a otras revistas, la colaboración de autores de una en otra, nos habla no sólo de ese deseo de cosmopolitismo que tuvieron las vanguardias, al querer ser parte de un movimiento “internacional”, también nos dan

¹⁵⁴ Aparece en inglés e, igual que la demás publicidad de la página, a forma de telegrama.

¹⁵⁵ Como vemos en este párrafo no sólo se proclaman internacionales, sino que además afirman su interés por mantener su identidad nacional, este devenir entre el cosmopolitismo y el nacionalismo lo vamos a tocar más adelante para el caso de ambas vanguardias y su tratamiento de lo popular.

¹⁵⁶ Aunque hagan referencia únicamente a colaboradores europeos.

luces para analizar las revistas como espacios de sociabilidad, instrumentos para la creación de diálogos y debates que tocan las mismas dominancias discursivas.

Irradiador y Klaxon, espacios de sociabilidad, red de relaciones.

En cuanto a las relaciones que tejen ambas revistas hay datos muy interesantes, que nos pueden dar indicios sobre la hipótesis de que, si bien no hubo contacto registrado entre ambos movimientos, pudiera ser que sí un mínimo conocimiento el uno del otro.

Comencemos abordando la relación que ambas revistas tuvieron con Guillermo de Torre y su revista *Cosmópolis*. Con respecto a *Irradiador* hay evidencia de que el contacto de Manuel Maples Arce con Guillermo de Torre fue directo. Maples Arce comenzó a hacer contacto con vanguardistas de otros países desde que trabajaba como redactor en *Revista de Revistas* y colaboraba con el semanario *Zig-Zag* (1919-1921). A él llegaba material de vanguardias europeas en esos años, y así comenzó a hacer contactos. El primer poema que logra publicar fuera de México fue “Esas rosas eléctricas”, en el número 34 de *Cosmópolis*, en octubre de 1921, poco antes de la aparición de Actual N°1, en el cual aparecieron como parte del Directorio de Vanguardia, varios de los poetas y escritores que colaboraban en la revista española¹⁵⁷. Así es como lo recuerda Maples: “Con la publicación de mi poema ‘Esas rosas eléctricas’ en la revista *Cosmópolis*, que dirigía Gómez Carrillo en Madrid, me relacioné con otros escritores europeos. Guillermo de Torre me envió su manifiesto Vertical y Humberto Rivas¹⁵⁸ su revista *Vltra*, que hacía en unión de otros escritores jóvenes: Pedro Garfias¹⁵⁹, Gerardo Diego, Joaquín Rivas Panedas¹⁶⁰, Adriano del Valle, etc. De Francia y de Italia me llegaron libros y *plaquettes*, que leí con vivo interés. Marinetti me mandó sus

¹⁵⁷ Hubo publicaciones de Maples Arce en el exterior, sin embargo las menciones sobre el estridentismo como movimiento en España fueron póstumas, a excepción de una que apareció firmada por F.G. en 1923. Los demás aparecen en 1927 en las revistas *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente*, revistas en las que Guillermo de Torre tenía papeles importantes.

¹⁵⁸ Quien colabora con dos poemas en el primer número de *Irradiador*. Humberto Rivas, después de haber sido director de la revista madrileña *Vltra*, se mudó a México y se estableció en Monterrey, fundando ahí la revista *Sagitario*.

¹⁵⁹ Quien colabora en el segundo “Diorama estridentista”.

¹⁶⁰ Quien colaboró con la traducción del poema “Sufrimiento” del francés Nicolás Beauvain en el primer “Diorama estridentista”.

manifiestos futuristas¹⁶¹ y algunas monografías ilustradas de los pintores de aquel momento: Boccioni, Severini, Soficci. De Francia recibí revistas y libros de Pierre Reverdy, André Salmón, Blaise-Cendrars¹⁶², Pierre-Albert Birot, Phillipe Soupault, algunos de los cuales traté personalmente años después.” (Soberana juventud pp. 124-125)

Posteriormente, en 12 de diciembre de 1921, Maples Arce vuelve a escribir a De Torre para felicitarlo por sus artículos publicados en *Cosmópolis*, y para pedirle datos sobre otros escritores como Jorge Luis Borges¹⁶³ y los chilenos Rafael Yépez Alvear y Jacobo Nazaré¹⁶⁴. Él a su vez mandó Actual N°1, el cual llegó a España antes de aparecer en la ciudad de México. Es pues, gracias a su contacto con De Torre que Maples Arce¹⁶⁵ entabla relación con otros vanguardistas latinoamericanos¹⁶⁶. Recordemos que los tres escritores

¹⁶¹ En el tercer número de *Irradiador*, en la sección “Notas, libros y revistas” aparece la noticia: “En substitución al antiguo Boletín Futurista de Milán, Marinetti ha fundado una nueva revista sintética ilustrada que dirige: ‘Le Futurisme’. En el último número se reproduce un manifiesto sobre el arte mecánico que firman los pintores Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi y Vinicio Paladini, publicado por la Revista ‘Noi’ de Roma. Contiene además, el poema pentagramática de Canguillo: ‘Alle Giulio Cesare’.” (Irradiador No. 3, página 15)

¹⁶² Este dato aunque no debe perderse de vista, Maples Arce no menciona que libro le fue mandado de dicho autor, pero hay que recordar la hipótesis de que el diseño de la portada de *Klaxon*, pudo haberse influenciado del libro *La Fin du Monde Filmé par l’Ange Notre Dame* de Blaise Cendrars, que incluimos en el análisis de *Klaxon* anteriormente. Lo que nos lleva a la segunda hipótesis sobre la posible influencia de la portada de este libro también para el diseño de *Irradiador*.

¹⁶³ Resultado de esto es la aparición, en agosto de 1922, del poema “A veces con la tarde”, de Maples Arce, en la revista *Proa*, dirigida por Borges en Buenos Aires.

¹⁶⁴ “Tanto Yépez Alvear como Jacobo Nazaré pertenecían a la vanguardia chilena (el primero colaboró en *Prisma*, 1, Buenos Aires, noviembre de 1921; el segundo en *Proa*, 1, Buenos Aires, agosto de 1922; en Chile, colaboró en *Dínamo*, 1925). Ambos figurarían poco después, junto con Maples Arce, Borges, Torre y los chilenos Vicente Huidobro, Jacques Edwards, Salvador Reyes, Julio Walton y algunos otros, como adherentes al manifiesto ‘Rosa náutica’: Antena. Hoja Vanguardista, Tour Eiffel, Valparaíso (Chile), marzo-mayo de 1922” (García 2004: 154)

¹⁶⁵ Maples Arce tenía, además, la idea de hacer una difusión latinoamericana de vanguardias por sugestión de Torre: “aprovecho la[s] direcciones que ha tenido Ud. La fineza de enviarme, comunicándome con Borges, en Buenos Aires, y escribiendo al director de la revista *Ultra* de Santiago de Chile, a quienes, atendiendo la sugestión que Ud. me hace, invito para fundar un comité directivo de propaganda insurreccional en cada una de las repúblicas Centro y Sud-Americanas. Además, escribo a José Juan Tablada en New York, con el mismo objeto. [...] Sé que en el Ecuador hay una revista de nueva estética: *Singulus*. Si es que tiene Ud. Su dirección le encarezco no deje de enviármela.” (Maples Arce citado por García 2004: 160)

¹⁶⁶ De Torre y Borges reaccionaron negativamente ante el “Comprimido estridentista”, sin embargo reconocieron en Maples Arce a alguien valioso: “En una carta inédita de Borges, remitida a Guillermo de Torre el 20 de noviembre de 1922, el argentino inquiriere: ‘¿Quéte parecen los Andamios Interiores de Maples Arce?’ Borges mismo dio su respuesta por medio de una reseña: ‘Manuel Maples Arce -Andamios interiores- México, 1922’, incluida en la sección ‘Bibliografía’ de *Proa*, 2, Buenos Aires, diciembre de 1922 (el número apareció, en realidad, a fines de noviembre), páginas 2 y 5; Borges reprodujo su artículo en *Inquisiciones* (1925). A pesar de este comienzo favorable, la relación entre Maples Arce, Guillermo de Torre y Borges no parece haber prosperado.” (García 2004: 155)

mencionados anteriormente, colaboraron en *Irradiador*, Borges en el primer número y, junto con los chilenos colaboraron en el material que saldría en el cuarto número de *Irradiador*, que sin embargo salió en los “Dioramas estridentistas”.

En cuanto a *Klaxon*, quien estuvo en Europa haciendo contactos directamente fue Oswald de Andrade. Sin embargo sucede algo interesante con respecto a la relación con Guillermo de Torre. Dentro del archivo de Mário de Andrade (quién no salió de Brasil) existe un ejemplar de la obra *Hélices* con la siguiente dedicatoria, fechada del 3 de noviembre de 1923: “A los camaradas de Klaxon, Con la simpatía cofraternal de Guillermo de Torre” (De Torre citado por Piñero 1992: 1398). El hecho de que la fecha de dedicatoria sea posterior a la publicación de *Klaxon* nos indica que, contrario de lo que pasó con la relación de Guillermo de Torre con Maples Arce, la relación del español con el grupo brasileño permaneció. Además, existe la evidencia de unas cartas entre ambos que no han sido revisadas, en donde podemos imaginarnos que tal vez también sea mencionado el estridentismo a la vanguardia brasileña.

Con respecto a algunas de las relaciones con otros colaboradores europeos, estas se debieron en su mayoría a Sergio Milliet. Él contó cómo fue el contacto inicial con algunas figuras de los colaboradores en Suiza¹⁶⁷. “Era estudiante de Ciencias Económicas y Sociales [en la Universidad de Ginebra]. Me llamaron unos jóvenes brasileños que allá mantenían una pequeña revista literaria. Fue en tal revistilla en Ginebra que comencé a publicar algunas cosas [...] Un día tuve la emoción de ser invitado a una reunión en la casa del poeta Henri Mugnier¹⁶⁸. Pasé a colaborar en periódicos suizos” (Milliet citado por De Lara 1977:

¹⁶⁷ Es pues, gracias a Sérgio Milliet, quien después de estar en Suiza se mudó a Bélgica y Francia de 1923 a 1925, y su constante contacto con Guilherme de Almeida, que la revista logra parte del internacionalismo deseado. Incluso puede ser que también “por la mano de Sérgio Milliet haya sido enviado a *Klaxon* un ensayo de Nico Horigoutchi sobre la poesía moderna japonesa, pues en *Lumière* es comentada la obra de ese autor.” (De Lara 1975: 92).

¹⁶⁸ La presencia de Henri Munier se encuentra en la referencia a un artículo suyo que circulaba en Brasil “No *Messenger* de Sao Paulo de 8 de abril o sr. Henri Mugnier assina um artigo sobre o ‘Modernismo’, cheio de bom senso e reflexao”. Pero *Klaxon* aclara en seguida que: “Al doloroso escepticismo, con que el sr. Mugnier termina su bello artículo, respondemos: El arte para el verdadero artista es como el aire y el pan: elemento de vida”. En cuanto a sus colaboraciones directas en la revista se encuentran, el poema francés “L’Arbre”, y una crítica en portugués: “Exposicao Hermman”. Además, este autor estuvo en Brasil durante la Semana de Arte Moderna.

38). Milliet también asistía a las reuniones en Saconnex D'Arve, casa de Charles Baudoin¹⁶⁹, junto con otros "grandes espíritus brillantes": Romain Rolland, Steffan Zweig, Henri Spiess, Karl Spitteler, Ivan Goll, Jean Violette, pintores y escultores como Holdler, Vibert Fehr, éste segundo conocido como el grupo *Lumière*, ya que se congregaban alrededor de la revista homónima editada en Bélgica. Esta fue la revista extranjera con la cual *Klaxon* tuvo mayor y más directa interacción. Según De Lara (1975) las relaciones entre ambas revistas se realizaron en diferentes niveles: "1. Registro de recibimiento de los ejemplares de *Lumière* en el noticiario de *Klaxon*, <<Livros e Revistas>>. 2. Presencia de colaboraciones en *Klaxon* de autores ligados al grupo *Lumière*, belgas o no. 3. Reseñas y críticas en *Klaxon*, de obras editadas por *Lumière*. 4. Referencias esparcidas en *Klaxon* a obras, autores o ideas ligadas al grupo *Lumière*. 5. Colaboraciones de klaxistas en *Lumière* traducidas por Sergio Milliet, y todavía colaboraciones de su propia autoría." (De Lara 1975: 78) El director y jefe de la revista era Roger Avermaete. *Lumière* inició su publicación en 1919 (finalizando en 1923), sin embargo el grupo se reunió alrededor de la revista a partir de 1914, en la Bélgica ocupada por los alemanes, fungiendo así la revista como una válvula de escape, un espacio de libertad. Es interesante notar que algunos de los colaboradores extranjeros de *Lumière* también colaboraron en *Klaxon*. El colaborador francés de la revista belga, Marcel Milliet, el suizo Charles Baudouin. Hubo también libros que se comentaron en ambas revistas, como fueron *Voyage* de Bob Claessens y *Miracle de Vivre* de Charles Baudouin.

En cuanto a las colaboraciones de klaxistas a *Lumière*, sólo hubo cuatro, dos poemas y dos ensayos. El primero fue un poema de Guilherme de Almeida, el segundo de Mário de Andrade. Los dos ensayos fueron de Sérgio Milliet sobre la vida literaria brasileña. Antes de pasar a otro autor en el que sí convergen ambas vanguardias, es necesario hacer una observación con respecto a esta relación *Klaxon-Lumière* en la que nos hemos desviado un poco. Según observación de De Lara (1975), se puede notar en la comparación de ambas colaboraciones, varios rasgos que se distinguen sobre ambas revistas. La que nos interesa

¹⁶⁹ En *Klaxon* aparece dentro del directorio de colaboradores extranjeros, con las colaboraciones "A toi qui que tu sois", poema que aparece en *Klaxon* no 1, "Solitude D'étoiles", que aparece en el cuarto número y "Révivicences" en el último número duplo, 8-9.

abordar aquí es lo que ella denomina como “la inserción en el clima mundial de post-guerra” (De Lara 1975: 101), y que nosotros podríamos reconocer, hilando con el primer capítulo de esta tesis, como la aprehensión de ambas vanguardias de la modernidad dependiendo de sus contextos. Su trato del tema de la guerra, de la tristeza, de los avances tecnológicos, difieren dependiendo de la experiencia de cada autor, de su cercanía con el conflicto que significó la Primera Guerra Mundial, parteaguas “natural” en Europa, que a América sólo llegó como noticia.

Continuando con los autores compartidos entre ambas revistas, *Irradiador* y *Klaxon*, mencionaremos a Nicolás Beauduin. En *Irradiador* aparece doblemente, primero en la referencia a la revista que dirigía en París, *La Vie des Lettres*, de la cual reconocen que “ha sabido hacer de ella un índice de las nuevas corrientes estéticas que agitan el espíritu contemporáneo, sin encerrarse en el estrecho círculo de un grupo sectarista.” (*Irradiador* no. 3, página 15). La segunda aparición del francés es en el primer “Diorama estridentista”, con la publicación de su poema “Sufrimiento” traducido por el español Joaquín Rivas Panedas. En *Klaxon*, en la sección “Livros & revistas” del número 6, donde se comenta “revista moderna francesa, publicada bajo la dirección de Nicolas Beauduin. Óptimos trabajos de Director de Max-Jacob, Fernand Divoire y Mille. Claire Goll”, igual que en la misma sección del número duplo 8/9, donde se analiza la recepción de la revista, en su número de enero, “con la escogida colaboración de Paul Dermé, Renée Dunan, etc., y una pieza en tres actos de Nicolas Beauduin”. De su relación con los modernistas brasileños no tenemos muchos datos, sin embargo respecto a su relación con algunos estridentistas, Carla Zurián (2010b) nos comenta que “Nicolás Beauduin fue una influencia y un ejemplo para Maples Arce y List Arzubide; esta relación fue analizada por Clemencia Corte Velasco en La poética del estridentismo ante la crítica, donde retoma un artículo escrito por el francés, publicado en el sexto número de *Ser. Revista Cultural*, titulado ‘La psicología de los poetas nuevos’. En este artículo, al decir de Corte Velasco, se encuentran plasmadas las ideas que fueron retomadas por los estridentistas, y su similitud con los poetas que él nombra paroxistas, cosmogónicos o líricos activos porque, entre otras cosas, ‘buscaban unir la vida y la poesía, deseaban salir de su introspección para participar activamente en el mundo

moderno’.” (Zurián 2010b: 105) Nos menciona también que, en en la sección de revistas que editaba Paul Simonin de *La vie des lettres*, apareció una reseña de Actual N°1, con la siguiente descripción: “Única hoja de vanguardia en México, en la que nuestro intrépido camarada, Manuel Maples Arce, efuvisimo poeta y creador de nuevas formas, definió su tendencia modernista”. (Zurián 2010b: 40)

Hubo contacto de ambas revistas con otras revistas extranjeras¹⁷⁰, francesas principalmente, pero no pudimos encontrar más coincidencias que las aquí expuestas anteriormente entre ambas vanguardias¹⁷¹, con lo que no queremos decir que las demás relaciones no nos importen, sino que son éstas las que nos dan una idea de las redes que los intelectuales tejen a través de sus publicaciones, redes no sólo temáticas y discursivas, redes de sociabilidad y fraternidad también, es decir se crea “un diseño teórico del ‘espacio intelectual’ configurado por la vanguardia, concebido como un sistema de relaciones en el que están articuladas cada una de sus realizaciones concretas [...] en la medida en que los hechos económicos, sociales y políticos van unificando la condición histórica, se

¹⁷⁰ En *Klaxon* citan a las revistas francesa *La Nouvelle Revue Française*, *La Créé* de Marsella y *Les Nouvelles Littéraires*. Mencionan además a *Fanfare*, revista inglesa, para la cual escriben una aclaración “Un aviso: Guilherme de Almeida es brasileño, señor redactor, y no portugués.” Con respecto a *Irradiador* la relación más fuerte que teje con otra revista es con la revista *Manomètre*, dirigida por Émile Malespine, médico políglota que publicó en Lyon su revista. Este es un caso especial de la materialización del internacionalismo proclamado por la vanguardia mexicana. Esta revista logró nueve publicaciones entre julio de 1922 y enero de 1928 y “constituye una suerte de cordón umbilical entre Europa y América y un escaparate para la difusión de la poesía, desde el Dadaísmo hasta el Surrealismo [en ella] destaca el esfuerzo utópico de abarcar todas las artes y todos los tiempos” (Cajero s.f.: 256). En este sentido, la revista no deja de lado al Estridentismo: en su número 3 (marzo de 1923) aparece una reseña de *Andamios interiores*, libro de poesía de Manuel Maples Arce. Como vemos entre estas dos revistas, las inclusiones son mutuas, lo que deja entrever que entre Malespine y Maples Arce no sólo hubo simpatías, sino también colaboraciones, ya que como recordaremos apareció un texto de Malespine en el último número de la revista dirigida por Maples Arce. Recíprocamente Maples Arce tradujo su poema “T.S.H” al francés –el cual quedó como “T.S.F”-, lo envió a Malespine y éste lo publicó en el núm. 4 de *Manomètre*, de agosto de 1923. Se menciona que fue una especie de cordón umbilical porque también Borges tuvo relaciones con la revista. Borges publicará en el segundo número de *Proa* el poema ‘Clises’, de Malespine, un poema escrito en varias lenguas. El breve texto de presentación (debido seguramente a Borges) agrega que se trata de una ‘travesura lírica compuesta en jergonza internacional’ y escrita por un autor al que califica como de ‘audaz barajador de idiomas’. No deja de ser interesante la relación y la simpatía de Maples Arce y Borges por *Manomètre* –una revista de vanguardia, en alguna medida periférica o marginal, que quería entrar en contacto con el mundo sin pasar por la metrópoli-, así como su director.” (Corral 2006: 65)

¹⁷¹ Como mencionamos tampoco encontramos datos de alguna relación directa, pero no damos por concluido que no haya habido, sobre todo gracias a aseveraciones como esta: “Lo mismo de Buenos Aires que de Santiago de Chile, de Lima que de Rio de Janeiro, otros jóvenes que acechaban las inquietudes nuevas me enviaban sus mensajes de solidaridad y fraternidad líricas.” (Maples Arce 2010: 88)

internacionalizan también sus manifestaciones superestructurales, y la literatura, que es una de ellas, funciona también como un fenómeno supranacional” (Osorio 1986: XXX) Es decir, “conscientes o no de esta dimensión, a través de revistas y otras publicaciones mantuvieron un diálogo de afinidades que los enlaza como proyecto por sobre las fronteras” (Ibíd.: XXI)

4.1.2 La ciudad moderna.

La ciudad está llena de instalaciones, de dinamos, de engranajes y de cables [...] La ciudad toda chisporrotea polarizada en las antenas radiotelefónicas de una estación inverosímil.

Irradiador No.1, página 1.

[...] ciudad y modernidad se presuponen porque la ciudad es el escenario de los cambios, los exhibe de manera ostensible y a veces brutal, los difunde y generaliza [...] la ciudad es pensada como condensación simbólica y material del cambio.

Beatriz Sarlo

Volviendo al tema de la configuración del mundo moderno, no podemos olvidar que éste tiene una protagonista, escenario y temática de muchas creaciones vanguardistas, “el lugar de actividad incansable y de la agitación creativa, el ‘abismo en el que se precipita el presente’ o el sitio donde el futuro brota o comienza a realizarse” (Echeverría 1987: 15): la ciudad.

Debemos tomar en cuenta que el tema de la ciudad toca tangencialmente varios otros temas. Por ejemplo, desde una visión utópica vanguardista que mencionamos en el primer capítulo, la ciudad es vista como el gran logro de la modernidad, el escenario del hombre moderno, además la contenedora del “mito tecnologizado” que invadió los discursos vanguardistas en su primera etapa, por clara influencia del futurismo. Desde una visión distópica, la ciudad es ese monstruo, tentacular, mecanizado, lugar donde cohabita la miseria con el progreso. Por otro lado, la ciudad con sus cambios, con sus nuevos

habitantes, provoca usos del lenguaje diferenciados, cambios en la percepción del tiempo y el espacio reflejados precisamente en el uso del lenguaje. El tema de la identidad es otro, del hombre que debe cambiar para poder adaptarse a la vertiginosa vida que la ciudad ofrece; el hombre “enfermo” de antigüedad que tiene que ser curado, volverse, como todo a su alrededor, moderno.

La representación utópica/distópica de la ciudad en ambas revistas.

Escenario donde perseguimos los fantasmas de la modernidad, la ciudad es la más poderosa máquina simbólica del mundo moderno.

Beatriz Sarlo.

En *Irradiador* las referencias a la ciudad aparecen desde la “Irradiación inaugural”, aquí como el escenario desde donde el poeta, que se proclama “noviangularmente irradial”, le habla al hombre común, a ese “hombre extraordinario” que “no se entiende a sí mismo”, que está extraviado y enfermo, pero que a la vez “no tiene la culpa de vivir en pleno siglo veinte”. Es en esa ciudad, “llena de instalaciones, de dinamos, de engranajes y de cables [donde] las fachadas parlantes gritan desafortunadamente sus colores chillones de una acera a otra¹⁷²[y la que] chisporrotea polarizada en las antenas radiotelefónicas de una estación inverosímil”, es la que con sus cambios provoca esta desorientación de la gente.

En el caso de la poesía y demás textos de la revista, la ciudad aparece constantemente, aunque a veces no directamente mencionada, casi siempre como trasfondo de la creación. En las partes que la mencionan directamente, la ciudad aparece como inasible, llena de novedad y causa de ansiedad:

La ciudad es un naípe.
En la esquina se barajan los trenes
y en mi eje hay una ansiedad espectral
(Fragmento de “Cita” de Luis F. Mena, *Irradiador* No. 1, página 6)

¹⁷² Se refieren a la publicidad que empieza a aparecer en la ciudad, incluso mencionan algunas marcas como La Cervecería Moctezuma, el Buen Tono, Refacciones Ford, Aspirina Bayer, Langford Cinema.



Otra referencia muy importante a la modernización de las ciudades está incluida en el discurso gráfico y fotográfico de las revistas, en el caso de *Irradiador* la inclusión de la fotografía “Steel” de Edward Weston, sustenta esa admiración por la modernización y el cambio del panorama citadino a inicios del siglo.

En *Klaxon*, en su primer texto-manifiesto, la referencia a la ciudad es indirecta, se usa la metáfora de la construcción de la ciudad al hablar de la construcción de la nueva estética que los editores proclaman: “Klaxon no derrumba campanario alguno. Pero no reconstruirá lo que se desmorona. Antes aprovechará el terreno para sólidos, higiénicos, llamativos edificios de hormigón armado. KLAXON tiene un alma colectiva que se caracteriza por el ímpetu constructivo. Pero cada ingeniero utilizará los materiales que le convengan.” (*Klaxon* No. 1, página 3) El poeta, en este sentido, es el ingeniero, constructor de significaciones con las que edificará la nueva estética.

En el texto “As visões de Criton” de Menotti del Picchia (*Klaxon* No. 1, página 5), la ciudad aparece claramente en su forma de distopía de la modernidad, escenario con olor a miseria, donde “en una curva de esquina un tranvía embiste una carroza”, cuyo panorama son “miles de hombres traficados y apestosos [que] se movían como hormigas”, un obrero agonizaba después de un accidente de trabajo, “aquella masa en agonía palpitaba en una ridícula [...] ansía de vivir”.

En el discurso poético hay alusiones como las siguientes:

Quizera ser az para voar bem alto
Sobre a cidade de meu berço!
Bem mais alto que os lamentos bronze
Das cathedraes catalepticas;
Muito rente do azul quasi a sumir no ceu
Longe da casaria que diminue
Longe, bem longe deste chão de asfalto...¹⁷³

¹⁷³ Quisiera ser az para volar muy alto
Sobre la ciudad de mi cuna!
Mucho más alto que los lamentos de bronce

(Fragmento de “O aeroplano” de Luis Aranha, *Klaxon* No. 2, página 7)

Vede esta cidade monstro com seus edifícios, seus arranhacéus, com suas ruas asphaltadas, com seus anmncios, com seus cinemas, seus cartazes...[...] Vede a civilização borborinhante que enche as nossas ruas, as nossas praças, os nossos boulevards, os nossos...¹⁷⁴ (Fragmento de “Antinous” de Sergio Buarque de Hollanda, *Klaxon* No. 4, página 1)

Pantheon de cimento armado

A luz tomba

Refluxo de cores

Mel e âmbar

Ha lyras de Orpheu em todos os automóveis¹⁷⁵

(Fragmento de “Crepúsculo” de Luis Aranha, *Klaxon* No. 6, página 3)

Ondas de automóveis

árvores

jardins.

As maretas das calçadas vêm brincar a meus pés.

E os vagaihões dos edifícios ao largo.

Viajo no sulco das ondas

ondulantemente.

[...]

Eu sou o poeta das viagens de bonde!

Explorador em busca de aventuras urbanas!¹⁷⁶

De las catedrales catalépticas;

Muy cerca del azul casi a desaparecer en el cielo

Lejos del caserío que disminuye

Lejos, bien lejos de este piso de asfalto...

Yo quisiera flotar sobre la ciudad!...

¹⁷⁴ He aquí esta ciudad monstro con sus edificios, sus rascacielos, con sus calles asphaltadas, con sus anuncios, con sus cinemas, sus posters...[...] He aquí la civilización alborotada que llena nuestras calles, nuestras plazas, nuestros boulevards...

¹⁷⁵ Panteón de cimiento armado

La luz cae

Reflujo de colores

Miel y âmbar

Hay liras de Orfeo en todos los automóviles

¹⁷⁶ Ondas de automóviles

árboles

jardines.

Los mazos de las aceras ven brincar a mis pies.

Y los interruptores de los edificios a lo largo.

Viajo en el surco de las ondas

onduladamente.

[...]

Yo soy un poeta de viajes de tranvía!

(Fragmento de "Poema Abulico" de Mário de Andrade *Klaxon* No. 8/9, pagina 13)

Panorama cotidiano de Ciudad de México y São Paulo.

Debatir lo moderno en América Latina es debatir la ciudad: la ciudad americana no sólo es el producto más genuino de la modernidad occidental, sino que, además, es un producto creado como una máquina para inventar la modernidad, extenderla y reproducirla.

Adrián Gorelik

Y con el cambio diario y formidable de la propia gracia fisionómica, la metrópoli desenfrenada, absorbente, inundada de gente nueva, de gente ávida, de gente viva, piensa otras ideas, escucha otros ruidos, busca nuevos ritmos, explora y requiere horizontes y futuros. No para al llamado afligido de los viejos chiflidos celebrantes de cultos vencidos.

Oswald de Andrade

En los años de reconstrucción de la posguerra y de revoluciones sociales, es cuando América latina ve nacer simultáneamente grandes revoluciones culturales, surgidas precisamente en el creciente escenario urbano. Ciudades como São Paulo¹⁷⁷ o Ciudad de México, en donde "sus trazas, sus construcciones, su escala y su dimensión parecen más el resultado de un delirio que de un sueño." (Barrios 2007: 224), serán el escenario de las vanguardias¹⁷⁸.

La Ciudad de México ya había comenzado a cambiar antes de la Revolución. Con un amante por la cultura francesa por presidente, como lo fue Porfirio Díaz, las políticas en cuanto a construcción y sobretodo decoración -que formaban parte de su proyecto de nación- empezaron a perseguir cambios específicos, para que la imagen de la ciudad

Explorador en búsqueda de aventuras urbanas!

¹⁷⁷ Algunos viajeros critican eso al punto de afirmar, para el caso de "São Paulo [que] no es una gran ciudad, sino un amontonamiento de pequeñas ciudades construidas una al lado de la otra y una dentro de otra" (Dean citado por Fabris 1994: 22)

¹⁷⁸ "La trama urbana, fuertemente marcada por lo que Marshall Berman considera las heridas pero también los logros de la modernidad, proporciona lugares para la transacción de valores diferentes y el conflicto de intereses [...]: el gran teatro de una cultura compleja." (Sarlo 1990: 36)

concordara con este nuevo discurso. El afrancesamiento de las construcciones -así como el de las costumbres- se vio truncado con la llegada de la Revolución Mexicana.

Después de la revolución, con la creciente modernización que se vivió en el país, la imagen de la ciudad comenzó a cambiar aún más¹⁷⁹. Llegaron a ella las nuevas tecnologías, la luz eléctrica cambió el panorama citadino, antes iluminado con lámparas de gas, ahora lleno de cables y postes. Si bien los nuevos medios de transporte comenzaron a aparecer entrando el siglo XX (automóviles, tranvías), es después de 1920 que su presencia en el ambiente urbano crece considerablemente¹⁸⁰; aparecerían a continuación el agua entubada, el desagüe, el teléfono, la radio, el cine.

La aparición de las máquinas (una de las principales asimilaciones dentro de las vanguardias, sobre todo las de corte futurista) no sólo implicó de alguna manera la mecanización de la vida diaria (y el surgimiento de un nuevo tipo de hombre: el obrero, y en general de un nuevo tipo de clase social: la clase obrera), sino, a la par, los cambios de las representaciones de ésta dentro del campo artístico-intelectual, ya sea en su vertiente como utopía -de cambio positivo encaminado hacia el progreso-, o en su vertiente distópica -de alienación de la sociedad-¹⁸¹. Se dieron, a su vez, transformaciones de la percepción tiempo-espacio, artistas y escritores produjeron nuevos discursos estéticos en el escenario de la modernidad. Es en este sentido que la ciudad fue protagonista de la experiencia moderna, ya que en ella se vivían y presenciaban esos cambios del tiempo y su fugacidad, creando así la imagen de un nuevo hombre, y un nuevo imaginario cultural.

¹⁷⁹ “La burguesía surgida de la Revolución [...] no trató de recobrar el ‘arte’ ni la ciudad ‘decadente’ del Porfiriato” (Blanco 1983: 16), “este nuevo arte burgués quería palacios como cajas fuertes [...] a esto vino a añadirse la adulación de las masas [por lo que se considera que, a diferencia del siglo anterior] el siglo veinte es más un siglo de moles y de masas que de palacios y de ninfas” (Ibíd.: 21)

¹⁸⁰ En la ciudad de México había alrededor de 800 automóviles en 1906, los tranvías fueron introducidos en 1908. Cuando se da el crecimiento económico estas cifras aumentan considerablemente, los automóviles pasan a ser 21,200, la población de la ciudad casi se duplicó en dos décadas (pasó de 344mil 721 en 1900 a 615mil 327 en 1921), surge además la primera línea de autobuses en 1915 y 1917. (Flores 2010: 45)

¹⁸¹ Todos los cambios llevaron al hombre a sentirse víctima de la serialización y la alienación. En este sentido “las vanguardias artísticas del siglo XX acudieron al llamado de denunciar que la modernidad es el lugar donde ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’”. (Guerrero 2010: 21)

Otros cambios no esperaron en llegar. Uno muy importante lo presentaron las migraciones rurales a los espacios urbanos -convirtiéndose con el paso del tiempo a un país que antes era principalmente agrícola, en un país crecientemente urbano-. Y fue, gracias a todos los espejismos irresistibles que proyectaba la Ciudad de México, que se volvió, de alguna manera, la urbe utópica¹⁸² representada por el discurso vanguardista de los estridentistas en *Irradiador*.

El caso de São Paulo es similar. Es a partir de los inicios del siglo XX que la ciudad se empieza a modernizar¹⁸³. Brasil se vuelve el mayor productor de café del mundo, y comienzan los cambios¹⁸⁴. Llegan grandes empresas que vuelven a la ciudad más industrial¹⁸⁵, lo que, junto con el crecimiento poblacional urbano¹⁸⁶, exigiría una correspondiente ampliación de servicios.

¹⁸² Barrios Lara (2007), con respecto a esto, señala que precisamente: "la Ciudad de México ha conocido al menos tres momentos de la utopía de la modernidad, las ha conocido como una suerte de hibridación política que mezcla el pasado y el presente [,] a partir de una proyección fragmentaria del futuro [,] donde se inventa cada momento de nuevo la modernidad: [la primera es] la utopía posrevolucionaria, que construyó la idea de nacionalismo popular, en la que la ciudad era el espacio de inscripción de la identidad cultural como identidad política de la nación" (*Op.cit.*: 228), en donde bien podríamos ubicar por ejemplo, a los muralistas, y sobre todo a Vasconcelos, el líder de este tipo de pensamiento utópico. "La segunda utopía del desarrollismo industrial, que retomaba los discursos nacionalistas de la revolución a partir de una concepción urbanista" (*Ibid.*: 229), dentro de la cual, a mi parecer, estuvieron los estridentistas, y a partir de la que también surgió la primera forma distópica de la modernidad, gracias a las contrariedades surgidas: utópica en su primer momento de migración del campo a la ciudad, pero distópica cuando comienza la división del espacio urbano en centro y periferia, y aparece la creación de los suburbios, entre otras cualidades. Y una tercera, que sólo mencionaré: "la utopía del libre mercado global" (*ídem*).

¹⁸³ "La capital, en 1883, por otra parte, no tenía más de treinta y cinco mil habitantes. De 300% fue el aumento de las construcciones en la capital paulista en el periodo de 1900 a 1918, siendo que, en aquella fecha, la ciudad contaba solamente con veintidós mil edificios." (Brito 1978: 153)

¹⁸⁴ "A pesar de que algunos años del periodo se presentan como 'malos' (21-22 con la crisis de los precios del café, 24 con la revolución, 29 con la depresión), el periodo como un todo presenta un resultado medio espectacular: gran aumento físico y de valor en las exportaciones; notable expansión del área plantada de los demás productos, además de la del área cafetera; 'boom' de inversión industrial; mayor inserción productiva del capital foráneo; instalación de nuevos sectores industriales más complejos; y ampliación y diversificación urbana." (Cano 2012: 902)

¹⁸⁵ Durante las primeras décadas del siglo XX "la consolidación de la economía paulista, como principal locus de acumulación nacional atrajo la localización, notoria en la ciudad de São Paulo y cercanías, de grandes empresas internacionales, que fueron para allá a producir o montar productos de mayor complejidad tecnológica: entre las principales, citemos a Rhodia, Ford, GM, GE, Internacional, RCA, Phillips, Pirelli, Firestone, Unilever, Nestlé, Kodak y otras." (Cano 2012: 904)

¹⁸⁶ "De los 579.000 habitantes de 1919, la ciudad contaría, al final de la década, con cerca de 900.000 y su fuerza trabajadora industrial ya alcanzaba los 160.000 obreros. Ya era, de hecho, 'el mayor centro industrial de América Latina', como como sería llamada veinte años después." (Cano 2012: 904)

Se aprovecha la técnica traída por el siglo XX, empiezan a construirse edificios¹⁸⁷, ampliarse calles, se ilumina la capital federal, a principios del siglo “la iluminación eléctrica comienza a ser instalada en las residencias, pero sólo en 1911 alcanza las vías públicas, registrando un avance sensible once años después.” (Fabris 1994: 23). Surgen nuevas tecnologías como la radio¹⁸⁸, y nuevos medios de transporte como el tranvía¹⁸⁹. El uso del automóvil se populariza también a inicios de siglo. “En 1904, son registrados ochenta y tres vehículos, que se transforman en dos mil quinientos al final del primer cuarto del siglo.” (Fabris 1994: 24)

La inmigración también es un fenómeno importante que protagoniza la época de cambios¹⁹⁰. “La ley de poblamiento del suelo, de 1907, que se debe a Miguel Calmon, hizo entrar en territorio brasileño, en apenas ocho años, la espantosa masa de casi un millón de inmigrantes – y el brasileño, dentro de poco, conforme diría Ronald de Carvalho[...] ‘no es más el exclusivo producto de la mezcla de tres grupos raciales –el indio, el africano y el portugués’” (Brito 1978: 27) Junto con los inmigrantes alemanes llegaron las máquinas que revolucionaron la economía, y en general el ritmo de vida, volviendo algunas ciudades más aceleradas, vertiginosas, cosmopolitas¹⁹¹. Junto con las máquinas la masa obrera¹⁹². “Un

¹⁸⁷ “Entre 1911 y 1913, tiene inicio la ‘verticalización’ de São Paulo: el ayuntamiento establece la cuota mínima de tres pisos para edificios que fueran construidos y reconstruidos en determinadas calles centrales [...] eso no quiere decir que São Paulo se transforme de repente en aquella ciudad de ‘audacia vertical’ exaltada por los modernistas” (Fabris 1994: 21), ya que, al menos cuando fue la Semana de Arte Moderna la ciudad aún era mayoritariamente horizontal. Sin embargo “El crecimiento horizontal de São Paulo confirma, sin embargo, la idea de ‘ciudad tentacular’, que la imaginación del pueblo aplica espontáneamente a las líneas del tranvía de Light.” (Ibidem), al igual que el discurso vanguardista.

¹⁸⁸ “La primera estación transmisora instalada en Brasil es prácticamente contemporánea del movimiento modernista, la Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, inaugurada el 20 de abril de 1923” (Castro 1979: 135)

¹⁸⁹ “El 7 de mayo de 1900, la empresa canadiense The São Paulo Railway, Light and Power Co. Inaugura la primera línea de tranvía eléctrico, conectando al centro con Barra Funda.” (Fabris 1994: 22)

¹⁹⁰ En *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade “cantaría São Paulo, con sus italianos, sus millonarios, burgueses y obreros, sus fábricas y sus inmigrantes en ascenso social. También el más mencionado romance -*Os condenados* de Oswald de Andrade-, reflejaría el ambiente paulista, y especialmente, intuiría el espíritu de tragedia de la ‘ciudad tentacular’, como diría Menotti del Picchia.” (Brito 1978: 178)

¹⁹¹ “El reacondicionamiento de los cuerpos y la invasión del imaginario social por las nuevas tecnologías adquieren, por lo tanto, un papel central en esa experiencia de reordenamiento de los cuadros y repertorios culturales heredados, compuesta bajo la presencia dominante de la máquina en el escenario de la ciudad tentacular.” (Sevcenko 1992: 18)

¹⁹² En el caso de São Paulo la influencia de la aparición de la nueva masa obrera, en conjunción con la masa de inmigrantes provoca cambios en el uso del lenguaje, “desde finales del siglo XIX, la ciudad cambió su fisionomía y pasó a ser un núcleo industrial con un gran número de obreros y una clase media en crecimiento.

elemento nuevo surge en el contexto de las sociedades – es el trabajo. Surge con sus reivindicaciones, defendiendo derechos, luchando de manera sangrienta por ellos, imponiéndolos. El imperialismo y el capitalismo tienen que enfrentar ahora, al socialismo, al proletariado, que, a través de la experiencia revolucionaria, en expansión, no se somete más.” (Brito 1978: 99)

Llega tiempo antes, a los intelectuales que conformaban el campo cultural de la época, noticias sobre el marxismo y el comunismo, y los ellos simpatizan con la Revolución Rusa, empiezan a surgir núcleos de partidarios del comunismo. Sin embargo la influencia va más allá. En 1917 estalló en São Paulo una huelga general en donde participaron alrededor de 70 mil obreros, pidiendo un aumento justo a su salario, menos horas de trabajo y la prohibición de trabajo a niños y mujeres en condiciones insalubres. A pesar de que los obreros no consiguieron sus peticiones, la huelga fue una semilla para la fundación del Partido Comunista en Brasil, “La huelga era una señal de una nueva configuración social, política y económica. La situación literaria sufriría cambios también. Y también de modo conflictivo.” (Brito 1978: 103)

Si bien São Paulo no era la capital política de Brasil –lugar entonces ocupado por Rio de Janeiro-, si era reconocida como la capital cultural, al menos por cierta parte del campo intelectual. Esa situación no era del todo nueva, la ciudad ya desempeñaba una función cultural desde 1827, con la creación de la Facultad de Derecho. Es a principios de siglo, en noviembre de 1907, que también sucede la apertura de la primera sala cinematográfica, Bijou, en la Av. São João. Sin embargo, el cine había llegado antes, a finales del siglo XIX. En 1922 se abre el primer salón¹⁹³, símbolo del estatus cultural de la ciudad, hasta entonces opacado por Rio de Janeiro. “El gobierno del Estado, en el contexto de las conmemoraciones del Centenario de la Independencia, realiza el I Salão da Sociedade Paulista de Belas-

La nueva situación afectaría las relaciones humanas, las costumbres y, sobre todo, el lenguaje. Mário estuvo entre los primeros en incorporar a la poesía pregones ítalo-paulistanos, llegando incluso a componer textos bilingües” (Bosi 1994: 350)

¹⁹³ El primer museo propiamente de arte en S.P. es la Pinacoteca del Estado, concebida en 1896 e instalada en 1906.

Artes¹⁹⁴. El local, un poco lejos del centro, fue el Palácio das Indústrias. A pesar de la presencia masiva de los pasadistas, la *Revista do Brasil* afirmaría que la iniciativa partió de los ‘nuevos’”. (Amaral 2003: 78)

“Es en ese São Paulo petulante, agresivo, con pretensiones de metrópolis a la altura de las principales a nivel mundial, de indiscutible y decantado, mezclado de razas, agitado de luchas políticas, en crisis de crecimiento material y espiritual, que se reúnen los futuristas brasileños, hijos de la inquietud del mundo moderno.” (Brito 1978: 160)

Ahora que vimos rápidamente cómo las ciudades efectivamente cambiaron, es lógico pensar y observar porqué surgen siempre períodos de ruptura también en el campo artístico, una revolución que conlleva otra. Siguiendo el pensamiento de Martínez de la Escalera (2007) cuando menciona que "la cosa-ciudad modela el comportamiento de los usuarios como si se tratara de una máquina que produce a su operario, una suerte de inversión del fetichismo" (: 207), podríamos suponer que la ciudad moderna “produjo” un nuevo tipo de hombre: el hombre moderno, quien a su vez reflejó y expresó a través del arte, las tensiones y contradicciones que los nuevos tiempos le causaron. Después de todo “es sin duda en las obras de arte que las formas sociales del pensamiento de una época se expresan más ingenua y completamente” (Bourdieu 1967: 43).

Es así que podemos visualizar la ciudad moderna con un panorama más amplio, a partir de las representaciones y los cambios en los imaginarios sociales que provocan los cambios reales que ella experimenta¹⁹⁵. La ciudad en este sentido es el espacio ideal de lectura de las propuestas utópicas de los movimientos de vanguardia, espacio de mezcla cultural, heterogeneidad social que a su vez provoca una heterogeneidad discursiva. Vemos como la creación de poéticas del arte moderno si se da a partir de un diálogo –crítico- con el desarrollo tecnológico. Las vanguardias experimentaron la transformación de la ciudad moderna, reflexionaron sobre los espacios físicos y los simbólicos trazados por la

¹⁹⁴ *Klaxon* en su edición del 15 de septiembre tacha al salón de pasadista.

¹⁹⁵ En este sentido “los atributos que los modernistas confieren a la ciudad no son exclusivos del grupo de vanguardia, participan de un estado de espíritu mucho más amplio, encantado con el progreso alcanzado por São Paulo en un corto tiempo.” (Fabris 1994: 10)

industrialización y crearon nuevos espacios significativos. Usaron, como vimos, el lenguaje que todos estos cambios habían traído y, metamorfoséandolo, lo impregnaron de metáforas para su propio uso: se volvieron ingenieros de una nueva estética, edificaron predios de significaciones nuevas¹⁹⁶, crearon una ciudad utópica¹⁹⁷ vanguardista sobre la imagen de la ciudad moderna¹⁹⁸, muchas veces en su cara real distópica¹⁹⁹. “Así funciona la Ciudad-concepto, lugar de transformaciones y de apropiaciones, objeto de intervenciones pero sujeto sin cesar enriquecido con nuevos atributos: es al mismo tiempo la maquinaria y el héroe de la modernidad” (De Certau 2000: 107)

Otro rasgo importante que vemos en las revistas es que las percepciones del tiempo y del espacio también se ven modificadas, y esto es provocado en parte por la aceleración en el ritmo de vida ciudadano: se busca la creación de “un arte en que el sincronismo emocional tenga una equivalencia con ese ritmo sincrónico del ajetreo de la vida moderna”, como menciona Arqueles Vela en “El estridentismo y la teoría abstraccionista” que aparece en el segundo número. Se dignifica el presente por sobre el pasado y el futuro, el instante, lo actual son lo que define una estética moderna. Esto en *Irradiador* lo vemos reflejado

¹⁹⁶ “El ‘nuevo edificio del futuro’, que en esta misma dirección proclama el manifiesto de la Bauhaus de 1919, no aspira otra cosa que a la fusión del arte y la vida, a través de la ruptura de los condicionamientos que posibilitaron históricamente esa escisión, y de la resignificación de los ‘lugares’ sociales ocupados por el arte.” (Gustavino 2003: 18) Es en este sentido que la visión utópica queda reflejada en el carácter positivo de una visión del mundo urbana e ideal. En este sentido “Claudio Guerri diferencia, en la perspectiva que nos ocupa tres tipos de utopías arquitectónico-urbanísticas: las que proyectan ciudades imaginarias; aquellas que realizan la proyección concreta de proyectos arquitectónicos ideales; y las que proyectan <<formas irreales’ tratadas sólo como formas, que en general no pueden plasmarse en existencias concretas>>. Estas últimas constituirían <<nuevas y desconocidas posibilidades formales de articular una propuesta estética>> y estarían apartadas de una proyección sujeta a las exigencias técnicas de concreción de los supuestos arquitectónicos urbanísticos.” (Gustavino 2003: 21)

¹⁹⁷ “El deseo de la ciudad es más fuerte, en la tradición argentina [y cuenta también para los casos que hemos revisado], que las utopías rurales [...] como espacio imaginario que la literatura inventa y ocupa [...] La ciudad organiza debates históricos, utopías sociales, sueños (como corresponde) irrealizables, paisajes del arte [...] Pero, y casi en primer lugar, la ciudad es la escena por excelencia del intelectual, y los escritores tanto como su público son actores urbanos. [Resumiendo se podría decir que] la ciudad es un problema, un paisaje inevitable, una utopía y un infierno para los modernos.” (Sarlo 1990: 34)

¹⁹⁸ “Una ciudad trashumante, o metafórica, se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible”. (De Certau 2000: 105)

¹⁹⁹ “Una rica indeterminación les permite, mediante un enrarecimiento semántico, la función de articular una segunda geografía, poética, sobre la geografía del sentido literal, prohibido o permitido.” (De Certau 2000: 117)

desde la advertencia que aparece en la parte interna de la portada: “Quitará el sueño a los reaccionarios y afirmará todas las inquietudes de la hora presente”.

Dentro del discurso poético encontramos varias alusiones similares:

El instante solemne se quiebra en sus olanes

[...]

En la red de mis nervios el tic-tac se debate,
voy sumando palaras, sonrisas, ademanes.

(Fragmento de “11-35 p.m. Nocturno estridentista” de Germán List Arzubide, *Irradiador* No. 1, página 5)

Horas vacías o instantes llenos de tiempo, en el espacio metropolitano, en el tiempo de lo moderno, estas anomalías temporales se multiplican. Cada momento nos coloca a la espera de una catástrofe, mientras...

La vida es un bostezo fugaz de gasolina

(Fragmento de “Jardin” de Salvador Gallardo, *Irradiador* No. 1, página 6)

Es el tiempo que cae, que quema, esa posibilidad de lo imposible, persistencia de lo instantáneo:

Caen los segundos como gotas candentes

en el alambique de mi gran inquietud....

(Fragmento de “Cita” de Luis F. Mena)

Cantar

Cantar

Cantar

Y vivir el minuto

sin timón y sin ancla

(Fragmento de “Votiva” de Humberto Rivas, *Irradiador* No. 1, página 11)

No es, de hecho, un futuro sino un eterno presente. Arte sin memoria, sin pasado. El tiempo de la modernidad no sería sólo aquél que se manifiesta como mudanza y progreso, también como suspensión:

Instantes al albor de una sonrisa

Cuando reina

El Dios potencial que hay en mi

Minúsculos relámpagos

Vemos como “la afirmación del instante o del presente como absoluto temporal se traduce en una afirmación o de lo nuevo o de lo actual, expresada a través de una proliferación de neologismos [...], y en la afirmación paralela de un tiempo futuro, de la utopía, de la concretización de las profecías y certezas de la modernidad.” (Gelado 2007: 76)

SOMOS os religiosos da Hora. Cada verso —uma cruz, cada palavra— uma gota de sangue. Sud-express para o futuro — a nossa alma rápida. Um comboio que passa é um século que avança. Os comboios andam mais depressa do que os homens. Sejamos comboios, portanto! Ser de hoje, Ser h o j e ! ! ! . . . Não trazer relógio, nem perguntar que horas são . . . Somos a Hora! Não ha que trazer relógios no pulso, nos propios somos relógios que pulsam...[...] Morram, morram vocês, ó etceteras da Vida!... Viva eu, viva EU, viva a Hora que passa... Nós somos a Hora oficial do Universo: meio dia em ponto com o sol a prumo!²⁰²
(Fragmento de “Nós” de Antonio Ferro, *Klaxon* No. 3, página 1)

Parte de la influencia futurista es el elogio a la velocidad:

Al volante
todas las carreteras se encabritan
En el juego de las velocidades
los pedales
barajan un kaleidoscopio
de perspectivas tornátiles
El coche es un arco combado
que dispara
trayectorias insaciables.
(Fragmento de “Al volante” de Guillermo de Torre, *Klaxon* No. 5, página 3)

Los vanguardistas tienen conciencia de estar viviendo en una fase de pasaje entre un antes y un después, de ser parte de una historia que ellos están creando y por la cual están siendo creados. Extraña y nueva enfermedad. Así lo menciona Finazzi-Agrò al hablar de las publicaciones en Brasil de esos tiempos: “Todos los textos de la época testimonian esa crisis, típica, por otra parte, de las situaciones de pasaje, en que una aceleración súbita corresponde a una situación de estancamiento y de vacío: es lo que podríamos definir como

²⁰² Somos los religiosos de la Hora. Cada verso —una cruz, cada palabra— una gota de sangre. Sud-express para el futuro — nuestra alma rápida. Un tren que pasa es un siglo que avanza. Los trenes andan más de prisa que los hombres. Seamos trenes, entonces! Ser de hoy, Ser hoy!!!... No traer reloj, ni preguntar que oras son... Somos la Hora! No hay que traer relojes en el pulso, nosotros somos relojes que pulsan...[...] Mueran, mueran ustedes, los etcéteras de la Vida!...Viva yo, viva YO, viva la Hora que pasa... Nosotros somos la Hora oficial del Universo: medio día en punto con el sol cayendo!

la sobrevivencia de lo discreto en el corazón de la continuidad, la deriva del inmovilismo extático en medio a una sucesión cronológica que parece, a su vez, implacable y siempre más rápida.” (Finazzi-Agrò 2003: 32)²⁰³ Una nueva lógica que trae consigo un nuevo orden cronológico, tomar consciencia de eso es, para los vanguardistas, ser modernos. Podemos llegar a la conclusión de que el error de la historia cultural ha sido querer analizar los movimientos de vanguardia dentro del tiempo histórico, siendo que ellos crearon y destruyeron sus propios tiempos.

En cuanto a los espacios sucede igual, claramente hay una influencia directa del contexto cambiante en el que se movían, sin embargo los espacios también son creados por ellos, los cafés, los edificios, la ciudad, las librerías que frecuentan, las esquinas, las calles, son espacios modificados por las prácticas, por las significaciones que cada sujeto les imprime al andar, al nombrar. Todas estas invenciones se mueven en espacios fronterizos, de cierto modo liminales entre el tiempo histórico y el tiempo ficticio, historia y relato se entremezclan y sus límites se desdibujan. Ellos son verdaderos arquitectos de espacios simbólicos.

4.2 Identidad: nacionalismo, primitivismo y lo popular.

“Tampoco quise intentar primitivismo miope y no sincero. Somos en realidad los primitivos de una nueva era”

Mário de Andrade

Como vimos anteriormente, las ciudades en donde actuaban los vanguardistas, aceleraron sus cambios durante las dos primeras décadas del siglo. La industrialización y el incremento en la densidad demográfica provocaron también alteraciones en los comportamientos, las mentalidades y las representaciones de estas mentalidades. En el caso de México debido mayormente a los estragos que deja la Revolución Mexicana, en el caso de Brasil, y

²⁰³ Y lo reitera Dias: “Ahí y solamente en aquel preciso momento, documentado en las fuentes de la prensa de la época, es que se volvía tangible la experiencia de pérdida de identidad de los ciudadanos de la ciudad de São Paulo y de automatización de los sentidos del individuo.” (Dias 1992: XIX)

específicamente de São Paulo, la llegada de la masa inmigrante, con tradiciones ajenas a las propias (provenientes de la mezcla de colonizadores, africanos y locales), provocó en los individuos la necesidad de una redefinición de la identidad propia y sobre todo nacional. Esta condición de indefinición, en conjunto con la apertura de los países con respecto a la influencia externa, provocó lo que muchos autores reconocen en algunas vanguardias latinoamericanas, como un “movimiento dialéctico entre nacionalismo y cosmopolitismo. Búsqueda y expresión de una identidad nacional paradójicamente mediada por la cultura europea”. (Gelado 2007: 37) Nosotros vemos en el tema del nacionalismo como respuesta a esa búsqueda de identidad otra dominancia discursiva, impuesta por el campo político en la que se insertan los debates del campo intelectual. En este sentido es contra este discurso hegemónico que se posicionan las vanguardias, y es lo que revisaremos de las revistas a continuación.

En el capítulo dos, al hablar de los antecedentes del Estridentismo, mencionamos el clima cultural que se vivía a principios de siglo. La búsqueda por la legitimación que emprendió el campo político con la ayuda del campo intelectual, en esa búsqueda de una identidad nacional²⁰⁴, que la época de guerras y revoluciones parecieron haber desdibujado. Mencionamos la importancia de José Vasconcelos²⁰⁵ y sus “misiones

²⁰⁴ Es importante recalcar que el campo literario se adelantó, el menos unas décadas antes, en el intento por acentuar un nacionalismo aún no existente en bases concretas “cuando no había un poder hegemónico estable, cuando el mercado nacional prácticamente no existía, la literatura abrió un espacio virtual con la proposición de que en la medida de que se creara una literatura nacional, a ésta le seguiría un Estado nacional estable. Esto en cierto modo fue un acto de prestidigitación, porque faltaban las estructuras concretas, objetivas, que garantizan la permanencia del Estado. Pero esto es normal porque todo, absolutamente todo, sólo existe a través del lenguaje. Lo innombrado, propiamente, no es. Así, México en 1821 era un significante carente de significado pero, paulatinamente, la literatura fue llenando el vacío [...] ante la postración de la economía y la larga crisis de hegemonía política, la literatura en el México decimonónico se convirtió en un elemento estratégico, sobredeterminante, mucho más dinámico que la economía premoderna y la política del cuartelazo. Tuvo sobre todo un papel de aglutinación, al convencer paulatinamente al país político (las élites que leían y que tenían influencia en todos los negocios) que la estabilidad y la modernización eran posibles; el Estado mexicano nació así como una invocación de las letras.” (Ortiz Monasterio 2003: 374)

²⁰⁵ José Vasconcelos en 1925 publica un libro en donde expresa sus reflexiones acerca de la identidad, no sólo de México, sino la que cree caracteriza a toda América Latina. Utilizando la expresión de “la quinta raza” o la “raza de bronce” se refiere a la nueva “raza” latinoamericana, mezcla de todas las razas del mundo. Sin embargo el autor prioriza la “raza” representada por los habitantes de Iberoamérica, por reconocerles características raciales y espirituales para inicial la “era universal de la humanidad”. Él dice que es la “raza cósmica”, la que surgirá de esta conjunción de los conocimientos y características de todas las razas.

culturales”, su apoyo al muralismo, cuyas principales temáticas eran lo indígena y lo popular²⁰⁶, y en general el nacionalismo cultural que impulsó. Es así que se crea paulatinamente el discurso del glorioso pasado indígena que diera bases para la mexicanidad como identidad nacional. Sin embargo, en este discurso vasconcelista el indígena sólo se defendía simbólicamente, como parte del pasado; el indígena vivo, tenía que adaptarse a la nueva sociedad, integrarse para poder ser tomado en cuenta.

Ahora observaremos que la búsqueda por una legitimación del poder, disfrazada de una búsqueda de identidad nacional, comienza años antes de lo ya mencionado y es algo a lo que la vanguardia mexicana (en este caso, aunque también la brasileña) se va a oponer en su discurso. El evento más importante y que más luces nos puede arrojar sobre esto es la conmemoración del Centenario de la Independencia de México en 1910²⁰⁷. Con el verdadero motivo de legitimar su gobierno, y de convencer a inversionistas extranjeros para poner sus ojos en el país²⁰⁸, Porfirio Díaz echa la casa por la ventana para celebrar el Centenario de la Independencia. Crea y reabre escuelas²⁰⁹, da impulso a estudios novedosos, como lo fueron en ese entonces los estudios arqueológicos y antropológicos²¹⁰, y, entre otras actividades, patrocina congresos y diversas actividades culturales que enmarcan los festejos.

²⁰⁶ “El indigenismo del muralismo mexicano fue pensado, a partir del ámbito del poder político, como instrumento de la propaganda estatal para incentivar la participación de los sectores indígenas en la campaña de alfabetización (que dejaba de lado deliberadamente a lenguas indígenas) promovida por el Estado.” (Gelado 2007: 105)

²⁰⁷ Es a partir de la construcción de los Estado-Nación latinoamericanos que se busca la afirmación de un valor que le de identidad a la recién nacida nación. “Afirmación de valor, que comienza en México a partir de 1910 y asumirá un carácter indigenista-nacionalista político en América Central y el área andina.” (Amaral 1990: 175)

²⁰⁸ Muchos de los eventos festivos estaban destinados, más que a la población mexicana, a representantes extranjeros y diplomáticos. Era una fiesta de inversionistas disfrazada de la conmemoración del centenario.

²⁰⁹ Surge la Escuela Internacional de Arqueología y Antropología y se reabre la Escuela de Altos Estudios y la Universidad Nacional, con el apoyo de Justo Sierra, donde además incorpora a integrantes del grupo Ateneo de la Juventud.

²¹⁰ Los cuales van a ayudar a la creación del mito de la grandeza indígena mediante sus estudios.

Con el discurso de construir una conciencia histórica y una identidad nacional, se vale de algunas figuras de personajes históricos y los eleva a calidad de héroes patrios²¹¹. Aquí podemos empezar a ver ese contra-discurso estridentista si recordamos que, a manera de provocación, en sus manifiestos y demás escritos se llegan a burlar de esos “héroes que nos dieron patria”, con frases como “¡Muera el Cura Hidalgo!”. Es también durante estas celebraciones que, mediante el discurso de llevar la modernidad a la ciudad, se firmaron contratos para la iluminación de algunas partes del centro histórico, la Catedral, edificios de gobierno; se iniciaron también las concesiones petroleras²¹²; se inauguraron las obras de agua potable en la ciudad, así como grandes obras de desagüe del valle de México.

Es en el primer día del Centenario cuando se inaugura el Asilo General (Manicomio General), mejor conocido como La Castañeda, ya que se edificó en lo que fueran los terrenos de una antigua hacienda llamada así. En el segundo día fue la inauguración de las exposiciones populares de higiene además de otras como la de figuras de cera. En el campo intelectual quién orquestaba la parte ideológica de los festejos era Justo Sierra. Con motivos del Centenario se dio un homenaje a Rubén Darío, el padre del modernismo, en el puerto de Veracruz. Otro evento relevante fue el *XVII Congreso de Americanistas*, efectuado dentro del marco de las festividades del Centenario, en donde los intelectuales de México y otros países debatían precisamente los temas relacionados a la identidad nacional, o la necesaria construcción de una²¹³. Es también durante estas celebraciones cuando se erigen varios monumentos que pasan a ser símbolos de la ciudad, como el Monumento a la independencia (ahora Ángel de la Independencia), el Monumento a Juárez (ahora Hemiciclo a Juárez), entre muchos otros.

²¹¹ La figura de Cuauhtémoc, el último rey azteca, es usada para simbolizar la abnegación patriótica. Benito Juárez representa el liberalismo. Es Benito Juárez quién, junto con Hidalgo, acompañan a Porfirio Díaz en los programas ilustrados de los festejos oficiales.

²¹² Temas a los que los estridentistas no eran ajenos, como demuestra el texto “La rivalidad británico-americana y el petróleo” de G.H. Martin, que aparece dividido en dos partes, la primera en *Irradiador* No.1 1 página 16, la segunda en *Irradiador* No. 2, página 13.

²¹³ Tanto en México como en Brasil, podemos afirmar que “La actividad intelectual, particularmente la literaria, llega a convertirse en una contribución para construir la nación” (Crespo 2003: 101)

Un acontecimiento importante ocurrió durante los festejos, la *Exposición mexicana* de pintura. En realidad no se tenía programada ninguna exposición mexicana, sucedió que Justo Sierra, entonces ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, había programado una exposición de artistas españoles. Es cuando el pintor Gerardo Murillo, mejor conocido como Dr. Atl, junto con otros artistas plásticos mexicanos, hace la petición de programar una exposición propia. Su petición es aceptada aunque con un presupuesto menor al invertido en la exposición de los españoles. La exposición se llevó a cabo en la Academia de San Carlos del 20 de septiembre al 24 de octubre de 1910. Participaron en la exposición José Clemente Orozco, Roberto Montenegro y sesenta artistas plásticos más, que se unificaron en la *Sociedad de pintores y escultores*. Esta reacción fue de las primeras ante el discurso oficial de europeizar el arte: “Aquí comenzó a configurarse un imaginario artístico que afectaría la concepción de lo mexicano y de la identidad nacional en los años siguientes, y que hacía hincapié en la autonomía cultural con respecto a Europa, rescatando valores, rostros, fenotipos nacionales.” (Quiroz s.f.)

Esto anterior no es ajeno a los estridentistas, desde el hecho mismo de que dentro de esa sociedad de pintores y escultores había corazones estridentes defendiendo el arte nacional. En contra de ese discurso europeizante, los artistas plásticos adheridos al movimiento buscaban rescatar tradiciones prehispánicas y no sólo en cuanto a temáticas, también a técnicas, y sobre todo buscaban la revalorización de lo popular²¹⁴. En escultura por ejemplo “Germán Cueto compondrá [...] una máscara del estridentista List Arzubide en la cual se unen la tradición prehispánica de las máscaras policromáticas y la tradición popular de líneas gruesas y expresivas de la caricatura gráfica, cuya culminación había sido la obra de Posada” (Gelado 2007: 116) En la música también sucede eso, en México principalmente con Silvestre Revueltas.

En *Irradiador* podemos ver una pequeña pero significativa muestra de esto. Por ejemplo, el fragmento del mural de Diego Rivera, que ilustra la portada del número 2 de la

²¹⁴ “la valorización de lo popular podría interpretarse como funcionando desde la periferia de nuestra propia cultura y operando, en dirección al centro, como cuestionamiento y ataque de lo que Bürguer llama el ‘arte como institución’.” (Gelado 2007: 36)

revista, es una indicación de que “la ejecución de algunos murales y grabados deben su originalidad no sólo a la invención sino sobre todo a la combinación de técnicas utilizadas por las artes indígena, popular y moderna, y que no constituyen apenas una apropiación moderna superficial o pintoresca de una temática indígena o popular” (Gelado 2007: 83). Otro ejemplo importante e ilustrativo son los grabados de Jean Charlot (quien, como ya vimos, formó parte también del movimiento muralista mexicano). Observamos, por otro lado, que también se da la mezcla de técnicas modernas con temáticas populares²¹⁵, como lo demuestra el dibujo medio cubista, que Leopoldo Méndez aporta para el número 3 de *Irradiador*.²¹⁶

Otro elemento que, a nuestro parecer, hace referencia a lo popular es el caligrama “La marimba en el patio” de Gonzalo Deza Méndez (*Irradiador* No. 2, página 4), quien presenta, con técnicas modernas, un caligrama cuyas frases parecen dibujar el mapa de un patio de vecindad al que llega una marimba. Los textos “Las pirámides” y “La Pirámide del Sol Teotihuacan”, comparación entre pirámides egipcias con pirámides prehispánicas mediante análisis matemáticos, a cargo de R. Gomez Robelo (*Irradiador* No. 1 y 2, páginas 13 y 7), son muestra del interés que los estudios sobre arqueología prehispánica comenzaron a suscitar desde principios de siglo. En este caso no es un abordaje que trate de dichas estructuras como parte de la identidad nacional, el tema es visto desde una mirada científicista (que no científica), sin embargo se nota una clara intención: “dejar en la mente del lector el convencimiento de que nuestras antigüedades importan al mundo tanto o más que las de Oriente y con este convencimiento, el amor a ellas y el interés por estudiarlas.” (*Irradiador* No.2, página 11)

A pesar de que las referencias más o menos directas a lo popular/nacional son escasas en la revista (hay que tomar en cuenta el hecho de que sólo contó con tres números), las consideramos importantes ya que serán la semilla de otras actitudes y

²¹⁵ En la música también sucede eso, en México principalmente con Silvestre Revueltas, en Brasil con Villa-Lobos, quién rescata ritmos africanos y populares brasileños.

²¹⁶ “La modernidad en América Latina, en las artes visuales, difiera mucho de una región a otra [a pesar de eso] en todos permea un deseo de afirmación local mezclado a un lenguaje actualizado, ‘moderno’, o sea, vinculado a las innovaciones ocurridas después del cubismo en la Escuela de Paris.” (Amaral 1990: 175)

actividades que realizarán los estridentistas posteriormente, como toda la labor cultural realizada en Xalapa, durante su segunda etapa. Es en esa segunda etapa que su proyecto utópico cambia²¹⁷, se vuelca hacia lo social sin dejar de lado su interés por lo estético, como lo muestra la revista que lograron editar, con más números y mucho más contenido en la capital veracruzana: *Horizonte*.

Así como para los estridentistas y los artistas y escritores de la época, la celebración del Centenario tuvo gran importancia y fungió como el divulgador del discurso oficial a derrumbar, para los Modernistas brasileños pasa lo mismo, incluso un poco más directamente ya que la celebración del Centenario de la Independencia Brasileña fue en 1922. Las coincidencias son tales que dan clara muestra de por qué se habían instalado ciertas dominancias discursivas en diferentes países que estaban provocando similares debates²¹⁸.

Para la celebración del Centenario brasileño hubo diversas actividades entre las que destacamos, para nuestros fines, una serie de congresos. En éstos, la línea oficialista presentaba a la sociedad brasileña como “un largo proceso teleológico para el progreso y la civilización, cuya culminación sería la República federal.” (Schuster 2013: 2) Varios sectores de la sociedad comenzaron a cuestionar ese discurso oficialista. Se les reclamaba a los representantes del poder, además, que no habían hecho lo suficiente para garantizar una distribución equitativa de las ganancias provenientes del sector cafetalero. Las demandas venían de la ascendente clase media urbana, de los obreros y de la “contraelite” intelectual.

Hubo huelgas y protestas que indicaban el nivel de descontento, había quejas de que todo se concentraba en Río de Janeiro y el resto del país se dejaba de lado. “Algunos intelectuales paulistas llegaron inclusive a la conclusión de que Río de Janeiro, siendo centro

²¹⁷ “México es tierra fértil donde la dimensión utópica toca sus polos y la obliga a asentarse en lo que de político tiene [...] lo histórico, en México, topa con lo utópico y lo desvanece no en lo ilusorio sino en lo que de potencial real tiene como planteamiento imaginario, espectro éste de mil rostros que oscilará entre la modernolatría y la ideologización de la revolución mexicana.” (Esquivel 2002: 141)

²¹⁸ Los eventos del centenario “no sólo nos ofrecen una perspectiva nacional sobre la manera como la élite política y cultural quería dotar de sentido la historia de Brasil, también fueron espacios transnacionales en los cuales hubo un rico intercambio entre académicos latino-americanos, europeos y norte-americanos.” (Schuster 2013: 2)

de las decisiones políticas de la Primera República, no representaría el ‘verdadero Brasil’²¹⁹ [Además] Muchos de esos intelectuales, que se pronunciaron en los años 1920 por medio de la prensa, veían el origen de todos los males del país en la manera por la cual la elite política tradicional habría transformado a Brasil en una copia mal hecha de Europa, siendo el Rio de Janeiro de la *Belle Époque* el ejemplo más visible y detestable de esa obsesión por negarse a sí mismo. En esa perspectiva crítica, el objetivo de ‘reeuropeizar’ a Brasil [...] habría agravado todavía más la situación de dependencia cultural y económica del país.” (Schuster 2013: 3) En general se vivía como contexto del Centenario una crisis generalizada.

Dentro de los discursos oficiales con los que se quería legitimar la República, destacan tres ideologemas: progreso, civilización y, sobre todo, raza. La “raza” aparecía como el factor fundamental en el proceso de la nación brasileña. La idea formulada por Carl Friedrich Philipp von Martius en 1843 seguía siendo parte del discurso oficialista. “Martius resaltó la influencia de las ‘tres razas’, o sea, la blanca, la roja y la negra, en el proceso de formación de la nación brasileña, y exigió, al mismo tiempo, la creación de una historiografía nacional, cuyo hilo conductor sería la ‘raza’.” (Schuster 2013: 4) Pero en 1922 la idea ya no era bien acogida por gran parte de los intelectuales, aunque algunos todavía defendían estas teorías de “racismo científico”, que había encontrado cabida en la nueva “ciencia de Eugenia”.

Existía un pequeño grupo, seguidores de la Eugenesia, interesados además en “mejorar la raza” por medio de políticas estatales²²⁰. Ellos incluso fundan una *Liga Brasileira de Higiene Mental* en enero de 1923, en Río de Janeiro, promovida por un psiquiatra, Gustavo Reidel. El proyecto era localizar “enfermos mentales” y criminales y segregados por el bien de todos, para salvar la raza.

²¹⁹ Incluso la celebración de la Semana de Arte Moderna se llevó a cabo en el mismo año en que en Río de Janeiro se celebraba el Centenario, como una especie de muestra de que, como ya mencionamos, a pesar de ser Río la capital política, São Paulo se imponía como la capital cultural.

²²⁰ Muchas de las políticas de llevar migrantes europeos a tierras brasileñas tenía que ver con esto, una política de “blanqueamiento” para detener la africanización que muchos veían como peligro contra la “raza” brasileña.

La degeneración de la raza, según ese discurso, detendría el progreso. Esos esfuerzos higienistas deberían ser entendidos como una lucha por un “mejor tipo humano”, que sería la base de la nacionalidad. Los obstáculos del progreso en este sentido eran los negros, mulatos, indígenas. “En el pensamiento de Oliveira Viana, la única solución para el ‘problema racial’ consistiría en acelerar el proceso de ‘blanqueamiento’ por medio de la inmigración europea, privilegiando una ‘colonización inteligente’.” (Schuster: 5) Oliveira Viana citaba a Monteiro Lobato, creador de Jeca Tatu, figura con la que el escritor buscaba despertar conciencia sobre la “degeneración” de los habitantes del interior de Brasil. La puesta en escena de su historia fue una de las actividades de la Exposição. “servía como alegoría para demostrar claramente que ‘progreso’ y ‘civilización’ solamente serían posibles mediante campañas de higiene y de mayor penetración estatal en las regiones del interior, pues, en las palabras del médico Miguel Pereira [...] el interior del país todavía parecía un ‘vasto hospital’, repleto de personas degeneradas y enfermas.” (Schuster: 5) En este caso vemos cómo el discurso sobre el progreso, civilización y raza no se limitaban a la esfera simbólica. Se tenía como objetivo la eliminación del racismo en Brasil, la estrategia: deshacerse de todos los negros para que no hubiera racismo. Fue también durante la celebración del Centenario de la Independencia de Brasil que se llevó a cabo el XX Congreso de Americanistas en Río de Janeiro, en donde, al igual que ocurrió en su edición XVII en México, se trataron temas referentes a la identidad nacional.

Vemos pues como desde antes de la década del 20, los discursos emergidos del campo político e intelectual giraban en torno al nacionalismo. Hubo incluso fundación de grupos interesados en ese tema en específico. Primero Olavo Bilac lideró la fundación de la “Liga de Defesa Nacional” en la primera década del siglo XX, cuyo fin era la “recuperación nativa”. En 1915 otro grupo de intelectuales que se oponían a Portugal y a los portugueses resididos en Brasil, fundaron la “Ação Social Nacionalista”. En 1917 la revista *Brazílea* sigue el mismo camino.

Este es pues, a grandes rasgos, el contexto discursivo e ideológico en el que surge el Modernismo brasileño y en el que surge *Klaxon*. De la misma manera en que sucede con el Estridentismo, el discurso del Modernismo Brasileño va a oponerse a los discursos oficiales

sobre la identidad brasileña. Su principal herramienta será el uso y defensa del primitivismo²²¹, primitivismo no como “lo exótico” defendido por las vanguardias europeas, sino como raíz, mediante el cual el movimiento conseguirá posteriormente la mejor base para estructurar el concepto de autonomía de la expresión brasileña que empieza a perfilar en su primera revista. En la pintura los artistas van a buscar en el sensualismo de los colores y en las formas del entorno y los personajes cotidianos brasileños, la mejor muestra de una conjunción equilibrada entre lo popular, lo primitivo (entendido siempre como raíz), y lo nacional²²². En lo pictórico sucederá lo mismo, la pintura de Di Cavalcanti sería de las primeras muestras de esa perfecta conjunción entre primitivismo y nacionalismo. Sin embargo, la más representativa será Tarsila de Amaral, con quien el primitivismo demuestra que se pueden conciliar colores nacionales y formas autóctonas con lo moderno de la expresión vanguardista internacional. En la música también se revalorizará lo popular, el principal exponente dentro del movimiento sería Villa-Lobos: “Partiendo de la combinación de nacionalismo y primitivismo, la música de Villa-Lobos libera un universo poético, lírico y dramático, que se inscribe en las mejores líneas de la teoría de la vanguardia artística”

²²¹ “En la teoría modernista –entonces- primitivismo es aquel valor normativo y metodológico que permite la revisión de la cultura nacional a partir de la total toma de consciencia de la realidad brasileña [En este sentido] el concepto <<primitivismo>> sirvió para diseñar un lenguaje de la nueva expresión artística de Brasil, el concepto <<nacionalismo>> sirvió apenas como apoyo de las tomas de posición ideológicas del movimiento delante de la realidad del país.” (Castro 1979: 132)

²²² La pintura de Di Cavalcanti sería de las primeras muestras de esa perfecta conjunción entre primitivismo y nacionalismo. Sin embargo la más representativa será Tarsila de Amaral, con quien el primitivismo muestra que se puede conjuntar colores nacionales y formas autóctonas con la vanguardia internacional de una manera.

(Castro 1979: 118). En la literatura el mayor ejemplo de la valorización del primitivismo y de lo popular será *Macunaíma*²²³, de Mário Andrade²²⁴.

²²³ En este sentido “el discurso narrativo opera en Macunaíma una apropiación paródica de lo popular [...] orientada conscientemente a la afirmación renovada de la identidad frente a un arte académico que niega u oculta las manifestaciones de lo popular. Lo popular resemantizado y disfrazado en la parodia, puede así acceder en el mercado a un nuevo público lector.” (Gelado 2007: 36) En Macunaíma hay un abordaje psicoanalítico, que representa lo moderno, dirigido hacia los mitos y costumbres étnicas de su personaje principal, como menciona Bosi “en Macunaíma, como en el pensamiento salvaje, todo se convierte en todo. [...] Lévi-Strauss definió el ‘pensamiento salvaje’, en una línea estructuralista, como el pensamiento capa de armar y desarmar configuraciones a partir de contenidos dispares vaciados de sus primitivas funciones. Aceptando la hipótesis, se diría que Mário de Andrade hizo bricolaje en Macunaíma: no sólo de leyendas indígenas que usó libremente en su rapsodia, sino de modos de contarlas, o sea, de estilos narrativos. En una primera observación, se distinguen, en la obra, tres estilos de narrar: a) un estilo de leyenda, épico-lírico, solemne; b) un estilo de crónica, cómico, despreocupado y suelto; y c) un estilo de parodia” (Bosi 1994: 353) En el libro también se aborda el tema de la identidad brasileña, el protagonista, el “herói sem nenhum caráter” representada un “modo de ser brasileño”, lujurioso, ávido, perezoso y soñador, características definidas por Paulo Prado en *Retrato do Brasil* (1926). Lamentablemente esa imagen que da del brasileño es la reiteración de la construida por los colonizadores del siglo XVI y las teorías colonialistas del siglo XIX. Sin embargo el personaje de Mário de Andrade representa también el choque de una identidad o un modo de ser tradicional frente a la cambiante realidad que representa la metrópoli, combinando así primitivismo y modernidad (característica compartida con Oswald de Andrade). Otro rasgo que nos presenta Mário de Andrade en su libro fue la importancia que tenía para él el empleo de la lengua brasileña. Muchos de sus estudios después de los 30’s se centraron en esa problemática que él veía en la mezcla de un portugués influenciado por el habla indígena, africana y en general por todos los inmigrantes europeos llegados al país. “Una de las riquezas de Macunaíma es justamente esta ‘habla nueva’ (‘impura’ de acuerdo con los patrones castizos de Portugal), hecha de una amalgama de todos los regionalismos, mezcla de los modos de decir de los más diversos rincones del país, con incrustaciones de indigenismos y africanismos, atravesada por los ritmos repetitivos de la poesía popular y redoblada con efectos de sátira por la parodia estilística. Una ‘lengua desgeograficada’, que se corresponde isomórficamente, en el plano de la invención verbal, con el sincretismo, con la aglutinación de fábulas diversas en el plano estructural antes examinado.” (Campos 2004: 76) Según Campos el héroe no es completamente brasileño, tiene un poco de venezolano, ya que está basado en estudios etnográficos de Koch-Grünberg sobre varios grupos indígenas latinoamericanos. Concluyendo podríamos decir que perfila incluso un héroe latinoamericano, un “héroe antihéroe, cuestionador y contradictorio. Macunaíma lo emblemata maravillosamente, metamorfoseado en el signo de interrogación errante de su constelación lisiada. Un héroe antinormativo, que apunta a un mundo futuro, eventualmente más abierto, si me es lícito concluir – parafraseando al crítico [Antonio Candido] con esa apelación al Principio-Esperanza.” (Campos 2004: 79) Podemos concluir pues que este personaje, “‘O herói sem nenhum caráter’ compone, con los retazos de un discurso colonial que no puede asimilar, su propia parodia de emperador primitivo de la modernidad periférica.” (Gelado 2007: 41)

²²⁴ En el libro *Limites do moderno. O pensamento estético de Mário de Andrade*, de Eduardo Jardim Moraes (1999), se muestra como el pensamiento de Mário de Andrade fue cambiando, su interés por la creación de un arte nacional crece pasado el tiempo. “En lo que se refiere a Mário de Andrade, ellos [los estudios sobre nacionalismo] inspiran la elaboración de *Macunaíma*, de los poemas de *Clã do Jabuti*, la contribución para las revistas representativas del movimiento en la época, *Estética*, *Terra roxa e outras terras* y *Revista de Antropofagia* y el *Ensaio sobre Música Brasileira*. Con estas obras Mário de Andrade participaba en la composición del retrato-de-Brasil, tarea, él pensaba, de la que el artista brasileño no se podía escapar.” (Moraes 1999: 30)

En *Klaxon* no es tan evidente lo antes mencionado, elementos que, en su mayoría, comienzan a suceder después de la publicación de la revista. Sin embargo, ya hay indicios de lo que vendrá después. Podemos observar cómo en la revista, en un inicio, al aplicar los criterios para analizar el arte, los dos elementos más importantes son “modernidad” por un lado y “brasileirismo” por otro. Por ejemplo, en la sección “Cinemas” de *Klaxon* No. 2, aparece la primer crítica cinematográfica de la revista, sobre el filme brasileño “Do Río a São Paulo para casar”. En ella Mário de Andrade (firmando como R. de M.), comienza su análisis con sarcasmo: “La empresa Rossi presenta un intento de comedia. Aplausos. Trasplantar el arte norteamericano para Brasil!” (*Klaxon* No. 2, página 16). Mário continúa analizando la fotografía y aspectos técnicos, la trama le parece mala por estar repleta de incoherencias, a pesar de que el montaje no sea malo. Posteriormente pasa al análisis de uno de los personajes, “el galán”, y es al momento de analizar su comportamiento que continúa con la crítica a la importación de costumbres norteamericanas en un filme brasileño: “Encender fósforos en el zapato no es brasileño. Presentarse un chico a la novia, la primera vez que la ve, en mangas de camisa, es imitación de hábitos deportivos que no son nuestros.” (ídem.) En esta crítica se empieza a dibujar lo que después defenderán y ejemplificarán de manera más precisa en su revista *Antropofagia* y el movimiento antropofágico que emprenden alrededor de ella, ya que menciona que lo que se debe de hacer, en vez de copiar las costumbres norteamericanas, es entenderlas, “aprovechar de ellos lo que tienen de bueno desde el punto de vista técnico y no desde el punto de vista de las costumbres.” (ídem.)

En cuanto a la producción literaria, las primeras referencias a lo nacional son indirectas. Por ejemplo, en la descripción de paisajes tropicales:

Poeta dos trópicos, tua sala de jantar
é simples e modesta como um tranqüillo pomar;
no aquário transparente, cheio de água limosa,
nadam peixes vermelhos, dourados e cor de rosa,
Entra pelas verdes venezianas uma poeira luminosa,
uma poeira de sol, tremula e silenciosa,
uma poeira de luz que aumenta a solidão...²²⁵

²²⁵ Poeta de los trópicos, tu sala de cenar

(Fragmento de “Interior” de Ronald de Carvalho”, *Klaxon* No. 3, página 4)

En las referencias al carnaval:

Principio de tarde. Carnaval no céu.
Mascaras negras, mascarar brancas,
mascarar cinzentas,
o sol experimenta todas as mascarar,
até que se esconde sob uma dellas
e não aparece mais.²²⁶

(Fragmento de “Tempestade” de Carlos Alberto Araujo, *Klaxon* No. 2, página 5)

Meu gôso profundo ante a manhã Sol
a vida carnaval!
Amigos
Amores
Risadas

E as crianças emigrantes me rodeiam, pedindo
retratinhos de artistas de cinema, desses que
vêm nos maços de cigarros...²²⁷

(Fragmento de “Poema” de Mário de Andrade, *Klaxon* No. 6, página 3)

Además aparece el fragmento “Carnaval” de un libro homónimo de Pedro Rodrigues de Almeida, que se anuncia, aparecerá en breve. Sin embargo es en el último número, 8-9,

es simple y modesta como un tranquilo huerto;
en el acuario transparente, lleno de agua limosa,
nadan peces rojos, dorados y color de rosa,
Entra por las verdes persianas una polvadera luminosa,
una polvadera de sol, temblorosa y silenciosa,
una polvadera de luz que aumenta la soledad...”

²²⁶ Inicio de la tarde. Carnaval en el cielo.

Máscaras negras, máscaras blancas,
máscaras grises,
el sol experimenta todas las máscaras,
hasta que se esconde bajo una de ellas
y no aparece más.

²²⁷ Mi profunda alegría ante el Sol de la mañana

la vida carnaval!
Amigos
Amores
Risadas

Y los niños emigrantes me rodean, pidiendo
Imagencitas de artistas de cine, de esos que
Vienen en los paquetes de cigarros...

que fuera dedicado a Graça Aranha, donde las ideas sobre nacionalismo y sobre identidad brasileña se comenzarían a dibujar más firmemente.

El número de la revista comienza con un texto de Graça Aranha titulado “INS”, una especie de adulación al árbol como elemento sagrado de la naturaleza que el hombre termina por destruir matando también “el reposo y la eternidad”. Sigue a este un texto titulado “Graça Aranha Creador del Entusiasmo” de Ronald de Carvalho. Aquí, desde el inicio, Carvalho reconoce en el autor que su obra “es hecha a imagen y semejanza de Brasil”, además exalta la pasión con la que éste describe “el ambiente natal”, la “energía de la Tierra”, haciendo siempre referencia a lo tropical. Carvalho afirma sobre las creaciones de Aranha: “Toda su obra nos dice: Mira tu país, mira la milagrosa fuente de energía que el Destino te concedió. Vive el espectáculo único de la Tierra en que naciste. Está en ella tu finalidad [...] se insaciable de belleza, de poder, de alegría, y haz de tu Nación una imperecedera obra de Arte!”. Para Carvalho, Graça Aranha es el “poeta épico de la Raza²²⁸, Creador de Entusiasmo!” (*Klaxon* No. 8/9, página 2).

En el texto “El psicólogo de la raza”, de Motta Filho, el autor afirma que la literatura está en una lucha, “donde se percibe al alma de la tierra gritando, implorando por un artista que la cante, que la comprenda”, y sin embargo el hombre se ha hecho enemigo de ella. Habla de la civilización como “una violencia impuesta a la Naturaleza”. Hace un recorrido de autores que habían abordado el tema de la raza para terminar afirmando que “era necesario un artista, pero un artista pensador, un artista filósofo que sintiera, comprendiera y tuviera la fuerza potencial de expresar toda la aspiración, todo el ideal, todo el sueño brasileño; era necesario un artista que construyera en un bloque armonioso y único, la fuerza creadora de la raza. Ese artista lo encontré en las páginas de ‘Chanaan’. Es el psicólogo de la raza. Graça Aranha!” (*Klaxon* No. 8/9, página 5)

²²⁸ Es interesante notar como es que se utilizan los mismos ideogemas en diferentes discursos de la época, aquí tal vez de forma ingenua, ya que después la posición tomada por los modernistas es precisamente contraria a la posición discursiva oficial sobre el concepto.

Vemos como este discurso defendido de Aranha sobre un “alma brasileña”, de darle importancia a la “integración del hombre con la Naturaleza, para la armónica estética de la vida”, se contrapone al discurso oficialista de ver a los hombres integrados por la naturaleza, como pudieran ser los negros o los indígenas, como los enemigos del progreso. En Graça Aranha, al contrario, es la civilización la enemiga de esa alma brasileña que integra hombre y naturaleza. La mayoría de los textos que siguen son dedicados al autor o son comentarios sobre sus libros. En la parte poética se empieza a reflejar el interés que el “psicólogo de la raza” suscitó en los modernistas por su tierra²²⁹, aunque algunos poetas, como Mário de Andrade, no pueden dejar de lado las distracciones que la vida moderna les provoca, las molestias de las guerras y revoluciones que les siguen llegando como ecos.

En general podemos deducir que aquí se siembra la semilla de lo que, después, cada autor de modo diferente va a construir en torno a la reflexión sobre la nacionalidad, la identidad brasileña y el “primitivismo” como característica de ambas²³⁰. Se sustituye de cierto modo la preocupación de formar parte de un “espíritu moderno” por la de crear un “espíritu brasileño”, como lo llamaría Mário de Andrade o “alma brasileña”, como lo llamaría Motta Filho, o más bien, dentro de nuestra línea de interpretación, podemos ver como se cambia el papel hegemónico de “lo moderno” como dominancia discursiva por “lo nacional”²³¹.

Después de la revista el tema del nacionalismo fue intensificándose, la apropiación más extrema de lo nacional como dominancia discursiva se da en la derivación del núcleo inicial del movimiento en su vertiente “verde-amarelista”. La raíz de un ser nacional se aísla de modo radical en una actitud antropológico-regionalista²³². Sin embargo, el que se

²²⁹ Motta Filho, Ronald de Carvalho, Renato de Almeida serían los más influenciados con esta visión.

²³⁰ “El ‘primitivismo’ en *Klaxon* es objeto de consideraciones teóricas, sin tener, en esta ocasión, correspondencia total en las creaciones. Mário habla de ‘primitivismo’ como característico de los momentos de demolición de la tradición, como punto de partida para las nuevas construcciones.” (De Lara 1972: 215)

²³¹ Conviven en la revista, sobre todo en este último número, el discurso moderno/universalista con el discurso local/nacionalista, sin que se fusionen del todo, como algunos autores propondrán después.

²³² Es la teoría de la ‘Escola da Anta ou Nhengaçu Verde-Amareo’, a través del ‘Manifesto do Verde-Amarelismo’, con autoría de Plínio Salgado, Menotti del Picchia y Cassiano Ricardo, publicado el día 17 de mayo de 1929 en el *Correio Paulistano*.” (Castro 1979: 109) Después se concretó en el movimiento político

considera más valioso y con mejores propuestas, será el proyectado por el movimiento Antropofágico y su revista *Antropofagia*²³³, liderado por Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral²³⁴.

Sobre lo visto en este apartado podemos hilar algunas semi-conclusiones. Por ejemplo, sobre el trato diferenciado que ambas vanguardias le dan a lo popular y a lo primitivo podemos decir con Viviana Gelado (2007) que, “en la medida en que, en países cuya población indígena o la de origen africano constituyen cuantitativamente la base mayor (aunque funcionando socialmente como mayorías excluidas del poder), se vislumbran en el arte popular elementos en los cuales se perpetúa (‘vive’, diría Siqueiros) un arte más propiamente ‘primitivo’ [...]. “En el ámbito latinoamericano podría decirse que cada artista o grupo (re)descubre las formas primitivas y populares de su respectiva zona cultural.” (Gelado 2007: 104) Así en México la base del discurso nacional se inclinará más hacia lo indígena y en Brasil hacia lo africano, en lo que al discurso vanguardista se refiere, ambos mezclándolo con el elemento popular predominante.

Otro elemento que podemos resaltar es la importancia de las ideas y discursos a los que se oponen ambas vanguardias, y la coincidencia de que, en ambos países durante los centenarios de Independencia, evento que tanto criticaron ambos movimientos, se llevó a cabo el Congreso Internacional de Americanistas, el XVII en México 1910, y el XX en Rio de Janeiro 1922.

ideológico de Plínio Salgado, “Integralismo”, movimiento de derecha, totalmente alejado de los inicios del modernismo y acercándose fuertemente a las facciones fascistas de la época.

²³³ “Practicar la antropofagia cultural es digerir simbólicamente la tradición cultural para poder superar el modelo que ella impone y crear, a partir de una actitud crítica y desacralizadora, un modelo propio, un antihéroe, perezoso o atlético según el caso, que recupere un discurso marginalizado y reconquiste la historia. [...] En lo estético-cultural, la Antropofagia oswaldiana intenta resolver uno de los conflictos que evidencia nuestra modernidad periférica.” (Gelado 2007: 42)

²³⁴ “Tarsila do Amaral es el centro solar del movimiento antropofágico. Entre los movimientos vanguardistas de América Latina en ninguno se constituye una mejor sincronía de procesos de producción de formas artísticas y de reflexión estética. En Tarsila do Amaral lo nacional es comprensible por lo que de universal tiene.” (Esquivel 2002: 138)

5. Últimas consideraciones.

5.1 Humor e ironía como recursos vanguardistas.

El uso de humor y la ironía fue una característica común en muchas vanguardias. En este sentido, el Estridentismo y el Modernismo brasileño no fueron la excepción. “El ajuste entre el pensar y el hacer y entre el criticar y el construir, usa la ironía y el sarcasmo como recursos de autodefensa deconstructiva no sólo en el discurso verbal o escrito [...] El recurso de la ironía y el sarcasmo es fundamental para producir la relación de necesidad entre estética y utopía.” (Hijar 2000: 38) Como lo señala Silvia Pappé, podemos observar que en el momento en que problematizan y niegan todo lo establecido humorísticamente, “al parodiar, se abren los procesos de significación, de construcción de sentido, de posibles interpretaciones, ofreciendo el caos de una enorme cantidad de posibilidades en movimiento.” (Pappé 2003: 345)

En ambos manifiestos introductorios podemos ver su postura con respecto al humor y a la alegría en el arte. Uno no puede leer la “Irradiación inaugural” por ejemplo, sin reírse, y en varios poemas y textos encontramos al humor como recurso literario. En *Klaxon* su posicionamiento es más claro, los editores de la revista se declaran contra la tristeza, hasta el punto de proponer la extirpación de las glándulas lacrimales, ya que ellos representan la era de la risa y la alegría. En la publicidad de los dos últimos números de la revista brasileña se puede evidenciar ese uso de la ironía y el sarcasmo para atacar el sistema literario vigente de la época. Como menciona Castro, es “a través de esos sectores, particularmente en el lenguaje publicitario, [que] tiene gran aparición la ironía modernista²³⁵, en cuanto signo lingüístico. Con ella y a través del dinamismo de su connotación nacen provocaciones para la modernización de la sensibilidad del consumidor brasileño.” (Castro 1979: 137)

²³⁵ En este sentido, “la ironía modernista es principalmente un signo lingüístico [...] capaz de impedir la estratificación semántica de los signos generales de connotación brasileña, dándoles, por el contrario, una tendencia a la más absoluta libertad creadora” (Castro 1979: 132)

En *Klaxon* no sólo utilizan el humor como recurso literario y de conocimiento, también teorizan sobre él. En el número dos de la revista, hay un ensayo de Couto de Barros titulado “Notas sobre o ‘Humour’”, en donde el autor responde a un artículo que leyó sobre el humor, en que afirma, entre otras cosas, que “lo que se exige para el humorismo es una inteligencia estridente, maleable, elástica, y, sobretodo, una gran bondad” (*Klaxon* No. 2, página 11) y llega a la conclusión de que el humor puede ser también un instrumento de análisis de la realidad.

En conclusión, podemos reafirmar lo dicho por Viviana Gelado: “El humor, expresado en diversas modalidades (negro, seudocientífico, doctrina surrealista del humor objetivo) y figuraciones (ironía, risa, blague, burla, sarcasmo, parodia, caricatura, grotesco, boutade), se esgrime como medio de refutación y negación social y estética. Estrategias que demuestran el espíritu lúdico y la vocación espectacular de los movimientos de vanguardia, pero que también son utilizadas como forma de distanciamiento (ostranenie) y cuestionamiento de los preceptos estéticos y cuyo objetivo es la desautomatización en la recepción de la obra de arte.” (Gelado 2007: 72)

En este sentido un elemento muy importante es el lenguaje y el modo en que ambas vanguardias lo usan²³⁶. En el caso de *Irradiador*, y en general del Movimiento Estridentista, aparte del lenguaje a veces violento, sobre todo en los manifiestos iniciales (lo mismo pasa con el Modernismo Brasileño²³⁷), destaca el uso de neologismos, un rasgo vanguardista más²³⁸. En el caso de *Klaxon* destaca el neologismo “farauto”, del que Mário de Andrade

²³⁶ “Al proponer la ruptura de los géneros y el ataque al arte y a la cultura como instituciones, a través del diálogo entre diversos códigos, géneros y registros de lenguaje, los movimientos de vanguardia transforman el ámbito de la cultura y el propio ‘texto’ literario (manifiesto, prefacio narración, poema) en campo de batalla.” (Gelado 2007: 81)

²³⁷ “Los ataques al modo de decir, como recuerda Lafetá (2000), se identifican a los ataques a las maneras de ver, ser conocer de una época, pues es en y por el lenguaje que los hombres externalizan su visión del mundo, ‘justificando, explicitando, desvelando, simbolizando o encubriendo sus relaciones reales con la naturaleza y la sociedad’ (Lafetá, 2000, p.20), arremeter contra el hablar de un tiempo será arremeter contra el ser de ese tiempo. Lo que vuelve mecánica y artificial cualquier distinción y separación entre los aspectos dialécticos entre estética e ideología de un movimiento artístico renovador como el Modernismo.” (Guimarães 2013: 58)

²³⁸ “Su tendencia recurrente de inventar palabras crea un lector activo, obligado a crear significados en un instante y seguir adelante con el ritmo frenético del texto, a diferencia de la actitud contemplativa y mediática asociada con la obra artística tradicional. En su ataque al lenguaje y a los valores convencionales, Maples Arce induce el shock en sus lectores.” (Flores 2010: 73)

hace un ensayo en el número siete. Aunque en la revista no encontramos muchos neologismos, fueron un elemento importante dentro de la vanguardia brasileña. Posterior a la revista se realizaron más innovaciones con respecto al lenguaje. Incluso, Mário de Andrade en sus discusiones sobre la lengua, escribió un proyecto llamado *Gramatiquinha da fala brasileira* el cual nunca se publicó (Schwartz 2002: 61), con el que planeaba delinear un perfil nacional a través de la lengua.²³⁹

5.2 Cine.

En *Irradiador* el cine no tuvo menciones directas, no hay como en la revista brasileña crítica cinematográfica ni mención a películas, actores o directores, sin embargo hay menciones indirectas a las que haremos alusión aquí, que dan una pequeña muestra del interés de este nuevo arte para la vanguardia mexicana:

Y las fachadas parlantes gritan desaforadamente sus colores chillones de una a otra acera. La Cervecería Moctezuma y el Buen Tono. Refacciones Ford. Aspirina Bayer Vs. Langford Cinema 0 1 p los adioses se hacen a la vela. (*Irradiador* No. 1, página 1).

Estas líneas aparecen en la “Irradiación inaugural” con la que inicia la revista. Podemos ver cómo el cine ya es considerado parte del escenario moderno que nos presenta la ciudad, y no pasa desapercibido para los estridentistas.

En “11-35 p.m. Nocturno Estridentista” de Germán List Arzubide nos encontramos:

El instante solemne se quiebra en sus holanes.
Schakespeare hace ‘mutis’ como un personaje
que ha dicho la tremenda palabra,

²³⁹ Dentro del abordaje de la problemática del lenguaje dentro del movimiento, una de las premisas se establece contra la convención de la lengua portuguesa en Brasil, con respecto a la que se da una exigencia de la coherencia de la lengua con su uso real en Brasil. Primero el rompimiento se da en el discurso, como un deseo de valoración y aceptación de la diferencia entre el portugués de Portugal y el brasileño, contra el uso erudito de la lengua por parte del pueblo. Se pide “la lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos.” (Oswald de Andrade citado por Castro 1979: 106) En este sentido, “el primer gran resultado de esa política de la lengua es *Macunaíma*, de Mário de Andrade. En el el Modernismo presenta un <<corpus>> lingüístico que va de las lenguas indígenas a los más diversos subdialectos brasileños, aumentando el incesante flujo material lingüístico proveniente de la inmigración de otras lenguas para la realidad brasileña: el italiano, el francés, el inglés, el alemán, los sustratos de lenguas africanas.” (Castro 1979: 107)

y en un 'close-up' ella completa la pantalla
(*Irradiador* No. 1, página 5)

En este fragmento del poema encontramos otra mención al cine. Al parecer el poeta está hablando de una estrella de cine que vio en alguna película, sobre todo por la última línea en donde incluso se utiliza vocabulario cinematográfico.

El cine además tuvo especial importancia para los estridentistas por tratarse de una experiencia cosmopolita pero a la vez popular, además de otras características que tenían mucho de la actitud del movimiento; en este sentido las películas, se proyectaban acompañadas de música en vivo y también de risas y gritos de vendedores. Ruidoso y estridente, el cine como fenómeno social parecía caer como anillo al dedo al gusto vanguardista; aunque el contenido de las películas seguía versando sobre valores y moralejas del siglo XIX, hubo algunos directores que cambiaron las temáticas y la forma de presentarlas, a la vez que mostraban 24 bellas o cómicas imágenes por segundo, hacían crítica social. Tal es el ejemplo de Sergei Eisenstein y Charles Chaplin; con el primero Maples Arce tuvo un breve encuentro durante el tiempo que filmaba en México, y el segundo era admirado por los estridentistas. Es precisamente en el segundo manifiesto donde los estridentistas mencionan que “Charles Chaplin es angular, representativo y democrático”, situación en la cual también tuvieron como precursor a Tablada, que en 1921 en sus *Crónicas neoyorquinas* ya había escrito sobre Chaplin. Chaplin es otro tema coincidente entre ambas vanguardias, aunque sólo se haga evidente en una de las dos revistas, *Klaxon*.

En el caso de *Klaxon* la importancia del cine es más relevante y notoria, igual que la admiración por Charles Chaplin. No sólo por las reseñas y críticas siembre elogiantes a su película *The kid* (*O Garoto* como aparece la traducción)²⁴⁰, y a él mismo en “Uma lição de Carlito”²⁴¹, sino por considerarlo uno de los más grandes iconos de la era de la alegría, en la que ellos también participaban construyendo:

²⁴⁰ De la que afirman: “En síntesis: *The kid* es una revelación” (*Klaxon* No. 2, página 16)

²⁴¹ Un pequeño artículo sobre Chaplin aparecido en el número tres de la revista, en el que mencionan: “Carlito, con sus exageraciones magníficas, comprenderá la vida como una estesis. Estesis burlesca, naturalmente. Era un error. Creará una vida fuera de la vida. Sufría de esteticismo; por fortuna el mayor mal de los artistas modernistas.” (*Klaxon* No. 3, página 14)

“Queremos construir la alegría. La propia farsa, lo burlesco no nos repugna, como no repugnó a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Mojados, resfriados, traumatizados por una tradición de lágrimas artísticas, nos decidimos. Operación quirúrgica. Extirpación de las glándulas lacrimales. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de *Carlito* [cursivas mías], de Mutt & Jeff²⁴². Era de la risa y de la sinceridad. Era de construcción. Era de KLAXON.” (*Klaxon* No. 1, página 3)

Con respecto a la importancia del cine para el grupo, desde el inicio de la publicación se posicionan:

“KLAXON sabe que el cinematógrafo existe. Perola White es preferible a Sarah Bernhart. Sara es tragedia, romanticismo sentimental y técnico. Perola es raciocinio, instrucción, deporte, rapidez, alegría, vida. Sara Bernhart = siglo 19. Perola White = siglo 20. La cinematografía es la creación artística más representativa de nuestra época. Es preciso observarle la lección.” (*Klaxon* No. 1, página 3)

A pesar de no haber sido la primera revista en hablar de cine²⁴³, su importancia recae en que le dio un nuevo aire al abordaje del tema. La mayoría de las revistas que trataban el tema en sus páginas lo hacían más enfocándose a la vida de las “estrellas” del cine hollywoodense. Las que intentaban hacer crítica cinematográfica terminaban haciendo juicios morales sobre las películas (Stefano 2000). En este sentido, *Klaxon* aborda el cine desde dos ángulos, según Stefano (2000) estos serían, en cuanto a lenguaje y como temática y, en cuanto a crítica cinematográfica, destinándole incluso una sección fina a partir del segundo número titulada “Cinema”. En total los textos que abordan el tema del cine en la revista son diez, incluyendo el manifiesto inicial y *A Estrela do Absyntho* de Oswald de Andrade, texto considerado escrito con una técnica de narración que, según algunos autores, está muy influenciada por el cine²⁴⁴.

Podemos ver que la diferencia de *Klaxon* con respecto a otras revistas que tratan el tema del cine es que, para la revista de los modernistas brasileños, el cine es considerado arte y no pasatiempo, arte y no campaña moralizante, como para las demás revistas:

²⁴² Aquí aparece otra referencia cinematográfica de la que menciona Stefano (2000): “Apenas encontramos referencias sobre *Mutt & Jeff* em *Palcos e Telas* do ano de 1918, en la cual aparecen en forma de divulgación de la más nueva aventura de la dupla en la época.” (Stefano 2000: 68)

²⁴³ La primera revista sobre cine en Brasil fue *Cinema* de 1913, que después se volvió *Cine-Teatro*.

²⁴⁴ “Se percibe en el texto la dinámica en la construcción de las escenas, a través de frases cortas, el movimiento de los personajes y la propia construcción de la narrativa, o sea, la aplicación del carácter fragmentario del cinema.” (Stefano 2000: 37)

El cinema debe ser abordado como algo más que un pasatiempo [...] al alcance de todas las vistas, con la utilidad práctica de auxiliar a las digestiones y preparar el sueño. Ya se fue el tiempo en el que servía solamente para la demostración de la cronofotografía. Evolucionó, se volvió arte, y vio acentuar todavía más la decadencia del mal hábito de los señores en familia [...] ociosos en la conservación de las rutinas [...] ¿Cómo es que un padre ha de enseñar a la hija ciertas lecciones de vida? El medio más fácil es llevarla al cinema, cuya alta moralidad, es reducida a la expresión más simple de la fórmula:

TODO MAL ES CASTIGADO.
EI BIEN ACABA VENCIENDO
Y RECIBE DE PREMIO EL CASAMIENTO.
SI FUERA CASADO...UN HIJO.

Moral a precio de ocasión, se está vendiendo. (*Klaxon* No. 8-9, páginas 30-31)

Otra preocupación de la revista con respecto al cine fue la falta de buen cine nacional²⁴⁵. Sobre el tema Mário de Andrade afirma: “Hay ciertos problemas, referentes al cinema, que aparentemente poco nos interesan, pues na hay por aquí artistas y fábricas que se dediquen a producir cintas de ficción. Ese desinterés, sin embargo, es apenas aparente; tales problemas, cuando no tienen artistas preocupados, tienen siempre público para educar y orientar.” (*Klaxon* No. 6, página 14)

En conclusión, podemos afirmar que para los klaxistas “el cine realiza la vida en lo que esta presenta de movimiento y simultaneidad visual” y en este sentido “se diferencia pues mucho del teatro en cuya base está la observación subjetiva y la palabra” (*Klaxon* No. 6, página 14). En general podemos afirmar que ambas vanguardias dejan casi de lado la misma expresión artística, el teatro. En *Klaxon* aparecen reseñas y menciones, en Irradiador no hay mención alguna²⁴⁶.

²⁴⁵ “Todavía en crecimiento, la producción nacional realizó, en el periodo entre 1913 y 1922, cerca de 60 filmes, principalmente con el fomento de la 1ª Guerra Mundial. En esa época, los pequeños filmes de actualidad y dramas históricos serían sustituidos por películas de tenor nacionalista, como *Pátria Brasileira* (1917), y los filmes de la “indianada”, como *O Guarany*, *Iracema* e *Ubirajara*.” (Ferreira s.f.: 8)

²⁴⁶ Sin embargo los estridentistas no eran completamente ajenos a esta expresión. Luis Quintanilla en 1924 fundó el Teatro del Murciélagu, “cuyos principios seguían la propuesta escénica de Nikita Balieff y del teatro sintético. Las obras que se presentaron, en especial Comedia sin solución de Germán Cueto, reflejaron la relación entre las presuntas inquietudes estéticas de los estridentistas y las otras vanguardias teatrales.” (Zurián 2010b: 51) Gastón Dinner actúa en la obra “Teatro Mexicano del Murciélagu”, género teatral fundado

5.3 Lo social.

Aunque se afirme que en un inicio las preocupaciones klaxistas eran estecisistas, en Klaxon ya se nota un ligero matiz de arte interesado en problemas sociales²⁴⁷. Pruebas indirectas de ello son el lenguaje, aspectos psicológicos del ser, el elogio de la alegría contra la violencia, y en específico, con relación a la Revolución Rusa, se posicionan muy claramente cuando mencionan el número 9-10 de la revista *Lumière* consagrado a Russia, y afirman: “Klaxon aplaude el gesto de su hermana en favor del gran pueblo ruso. Aplaudes y felicita.” (Klaxon No. 4, página 16)

En *Irradiador* las preocupaciones sociales son un poco más evidentes. Primero considerando la publicidad de algunos libros de la Biblioteca del Defensor del Pueblo, aparecida al final del número tres: *Como piensa la plebe* de Gutiérrez Cruz, *Palabras de Nuestro Señor Jesucristo*, *La dictadura del proletariado* de G. Bernard Shaw, *La acción de los ricos yanques y la servidumbre del obrero mexicano* de Diego Rivera, *Juárez. Indio traicionó a los indios* de Vargas Rea. Asimismo, de una editorial diferente aparece *La Malhora* de Mariano Azuela. Posteriormente, la importancia que la revista dedica a los problemas sociales se hace más evidente, si consideramos una anécdota sobre la aparición en la portada del segundo número de un fragmento del mural “Los mineros” de Diego Rivera.

Los estridentistas, unos más de cerca que otros, fueron testigos de algunos episodios de autoritarismo del entonces Secretario de Educación, José Vasconcelos. El secretario, entre otras cosas, a finales de 1922 se opuso a la existencia del Sindicato de Obreros,

por Luis Quintanilla, Francisco Domínguez y Carlos González en 1924. Germán Cueto fue otro que tuvo participación en ese proyecto teatral, con su obra *Comedia sin solución* de 1927.

²⁴⁷ Se les criticaba, además, porque en un inicio eran subsidiados por los grupos de la oligarquía cafetera, sin embargo, “Dice Sartre que cuando un burgués empieza a tomar conciencia de su lugar en la formación social y en la historia, empieza a dejar de ser burgués, y en efecto, las vanguardias revolucionarias se han concretado gracias al encuentro entre la ilustración radicalizada y el instinto de clase proletaria. De aquí la organización política, el partido y en los casos mejores, la asunción de todas las formas de lucha donde la lucha por la significación ocupa lugar principal para construirle lugar y tiempo a la utopía de dar voz a los históricamente mudos, ciegos, sordos, parapléjicos del alma. El soñar, entonces, se torna necesario para hacer de la utopía un proyecto de plenitud” (Hijar 2000: 35) En este sentido podemos aclarar que “No es la condición de clase la que determina al individuo, sino que es el sujeto quien se determina a partir de la toma de conciencia, parcial o total, de la verdad objetiva de su condición de clase”. (Bourdieu 1983: 104)

Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), a pesar de que antes el sindicato le brindara apoyo. Como parte de ese autoritarismo y esa oposición a la agrupación de colectivos que creyera peligrosa para sus ideales, pide a Diego Rivera que raspe de su mural “Los mineros”, una estrofa que había colocado del poeta Carlos Gutiérrez Cruz, ya que lo entendía como mensaje subversivo. Los versos fueron borrados del mural, sin embargo, fueron escritos y depositados en una botella dentro del muro. Los estridentistas, sobre todo Fermín Revueltas que era parte del SOTPE y había trabajado en la Preparatoria, apoyaron a tal grado la acción que deciden que ese mural fuera parte de la portada del próximo número de *Irradiador*.

Lo más importante, después de todo, es que las dos revistas sembraron la semilla de una preocupación social que en ambas vanguardias se intensificaría en revistas posteriores. En el caso de *Irradiador*, fue la segunda y última revista del movimiento, *Horizonte*, la que refleja lo mencionado anteriormente.

En el caso del Modernismo Brasileño la revista en la que se refleja más la preocupación por lo social es *Homem do Povo* de 1931²⁴⁸. Es la última de las revistas de vanguardia de los años 20. Consta de un total de 8 números, en un corto período que va desde el 28 de marzo al 13 de abril de 1931. Su compromiso con la revolución proletaria se manifiesta en los encabezados, bajo la firma “Dirección del hombre del pueblo”, aunque los verdaderos responsables eran Oswald de Andrade y Patricia Galvão (alias Pagú). Su

²⁴⁸ En esos años en Brasil aparecen varias organizaciones populistas que se organizan para enfrentar al capitalismo monopolista, “La conciencia de la lucha de clases, aunque de forma confusa, penetra en todas partes, inclusive en la literatura, y con una profundidad que va a provocar transformaciones importantes. Un examen comparativo, aunque sea superficial, de la ‘etapa heroica’ y de la que sigue a la Revolución, nos muestra una diferencia básica entre las dos: mientras la primera pone énfasis en las discusiones del proyecto estético [...], la segunda etapa enfatiza sobre el proyecto ideológico, sobre el papel del escritor y las relaciones ideológicas con el arte.” (Schwartz 2002: 39) Lo que vemos también pasa en el caso de *Irradiador* y *Horizonte*. Aunque hay autores que reconocen que la influencia del modernismo es todavía más importante en el campo de lo social: “Los propios líderes políticos de la revolución, en particular Getúlio Vargas, se reconocen deudores del espíritu de ruptura y renovación estructurada por la generación artística de 1922. Por eso mismo, incorporan a la política del nuevo Estado ideales modernistas. El Estado se torna —en grandes sectores— moderno; muchas veces, modernista [...] A partir de ese momento, el movimiento modernista puede introducir en la estructura el nuevo Estado brasileño, nacido en 1930, aquellas mejores nociones modernas para la creación del nuevo gusto, nociones surgidas de la negación de conceptos ambiguos, fuerza de la tradición estabilizada, tales como: belleza, valor, valor absoluto, valor eterno, genialidad, creatividad, etc.” (Castro 1979: 133)

contenido se vincula con el legado antropofágico, mostrando un mínimo interés por lo literario en contraposición con el carácter comprometido, polémico y anarquista de sus responsables, los cuales militaban en el Partido Comunista Brasileiro. En su carácter arremetía contra la policía y la iglesia, instituciones represivas, y contra la corrupción en general. Pagú tenía a su cargo una sección del periódico “*A mulher do povo*”, un espacio para las reivindicaciones y denuncias femeninas.

Con respecto a la inclusión de lo femenino podemos aventurarnos a decir que *Klaxon* también fue pionera en ese aspecto²⁴⁹. En las páginas de la revista, a pesar de que no se encuentran discusiones directas sobre la condición femenina, es notoria la apertura (aunque escasa todavía) de un espacio para la divulgación de obras de artistas femeninas, lo que de forma indirecta pudo haber fomentado nuevas discusiones sobre la figura de la mujer dentro del campo artístico-intelectual. En la revista hay contribuciones femeninas, aunque es de resaltar que se limitan a las artes plásticas, aparecen los “Extra-textos” de Zina Aita, Anita Malfatti y Tarsila do Amaral. En este sentido cabe mencionar que es el mismo año de 1922, tres meses después del primer número de la revista, que se funda también la Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.



Grupo dos Cinco de Anita Malfatti, 1922, con dedicatoria a Mário de Andrade.

Mário da Silva Brito (1972) recuerda que, en relación a la mujer, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia y los demás miembros del grupo emitieron opiniones que defendían no sólo la valorización de la mujer, posicionándose contra el consenso general, sino que la concebían de forma diferente de la acostumbrada por el contexto social de entonces²⁵⁰. Reconocen

²⁴⁹ Hay incluso una tesis de maestría sobre el tema titulada *As mulheres de Klaxon: o universo feminino a partir dos modernistas*, presentada en la Universidade Estadual Paulista por Wladimir Wagner en el año 2010.

²⁵⁰ “Podríamos encontrar algunas respuestas a esas indagaciones en la conferencia proferida por Menotti Del Picchia, en 1922, en el Teatro Municipal, cuando declara su preferencia por la “chica datilógrafa”, visualiza una ‘Eva activa, bella, práctica, útil en el hogar y en la calle, bailando tanto y datilografiando un cuento corriente’, y rechaza las figuras de la mujer fatal y de la mujer lírica. En esa misma ocasión, hace referencia a

incluso, desde antes del lanzamiento de la revista, la importancia por ejemplo de Anitta Malfatti y su exposición que sirvió de catalizador de lo que vino después. Además, destaca el hecho de que, de los cinco principales integrantes del grupo, dos eran mujeres: Anita Malfatti y Tarsila do Amaral. Papel importante también lo ocuparía una de las mecenas del grupo, Doña Olívia Guedes Penteado²⁵¹.

Además de las integrantes activas del grupo, dentro de *Klaxon* se encuentran otras referencias femeninas importantes, tal es el caso de la pianista Guiomar Novaes, a quién se dedican dos artículos, y de las actrices Pearl White y Sarah Bernhardt, de quienes se valen en su manifiesto inaugural para caracterizar al siglo XX y al siglo XIX respectivamente.

En este sentido *Irradiador* se queda un poco atrás, ya que en sus tres números de no colabora ninguna mujer. Sin embargo, dentro de los Dioramas Estridentistas, aparecen dos colaboraciones femeninas: en el primer número un grabado de la argentina Norah Borges, y la xilografía “Retrato de María M. de Orozco. Es de notar que ambas colaboraciones son de artistas plásticas, igual que en *Klaxon*. Tales colaboraciones pudieran parecer poco o nada relevante, sin embargo, contextualizando ambas revistas, demuestran un gran paso para la inclusión femenina dentro del campo artístico.

5.4 Recibimiento del público.

Ambas revistas fueron incomprendidas en su tiempo, causaron incluso confusiones sobre la temáticas que trataban, dados lo atrevido y lo novedoso de sus portadas²⁵². De alguna manera podemos identificar que gracias a su modernidad y violencia (tomando en cuenta el contexto en el que surgieron), el público de las revistas de vanguardia se restringía

una mujer participante y dinámica asociada a las nuevas tecnologías, en evidente contraste al ‘desprecio a la mujer’ pregonado por el Manifiesto Futurista.” (Rodrigues 2010: 22)

²⁵¹ Relación analizada más profundamente en la tesis antes mencionada.

²⁵² Lima Barreto recogió un comentario sobre *Klaxon*: “Recibí y agradezco una revista de S. Paulo que se intitula Klaxon. Al comienzo pensé que se trataba de una revista de propaganda de alguna marca de automóviles americanos. No había dudas al respecto, porque un nombre tan estrambótico no podía ser si no un invento de mercadeo americano, para vender su producto.” (De Lara 1972: 24)

a una élite intelectual reducida²⁵³, interesada no sólo en arte, sino específicamente en arte de vanguardia. Su sentido de mesianismo y su intención de adoctrinamiento pudieran haber resultado chocantes para algunos integrantes del campo artístico intelectual que seguían respetando y repitiendo cánones tradicionales²⁵⁴. Y bueno qué pensarlo para la gente alejada de esos ámbitos.

De *Klaxon* incluso se tiene una anécdota de ello, su único suscriptor, que ya había pagado por los números completos, regresa la primera revista y pide que no se le manden más, aunque, les menciona, se pueden quedar con el dinero. En ambos casos los integrantes terminaron financiando las revistas²⁵⁵.

5.5 Conclusiones.

Podemos concluir, después del camino recorrido, que tanto *Irradiador* como *Klaxon* lograron ser proyectos estéticos de renovación cultural de la época, espacios donde se depositó la memoria de esas décadas estridentes, de esos años modernos. Fungieron como archivos iniciales de la producción poética vanguardista, como punto de encuentro de expresiones artísticas de distintos tipos, dejados como testimonios de una generación, para

²⁵³ “El destinatario privilegiado del discurso vanguardista continuaba siendo la ‘minoría selecta’, letrada, recortada e (in)formada por el Modernismo en Hispanoamérica y por el Simbolismo y el Parnasianismo en Brasil.” (Gelado 2007: 56)

²⁵⁴ “Con respecto a la recepción y las reacciones inmediatas se observa un continuo rechazo al interior de los sistemas tradicionales –y eso muestra, a la vez, lo que pueden desatar las palabras en una sociedad más o menos cerrada y, por cierto, con pocos lectores que voluntariamente se enfrentan a quienes crean el caos en forma premeditada. De manera que hay que considerar, también, un cierto terror a lo radical, al saber social quebrado –aún y sobre todo en una sociedad cuya experiencia inmediata está ligada a las luchas, armadas y no, de la revolución mexicana. Y eso abre nuevas preguntas acerca de los hilos que jalan los manifiestos respecto a los valores que ni la revolución pudo o quiso o pensó necesario cuestionar”. (Pappe 2003: 351)

²⁵⁵ En el caso del Modernismo Brasileño, sus primeros financiadores eran los miembros de la oligarquía cafetalera: “En São Paulo, parte representativa de la oligarquía rural financiará a los jóvenes intelectuales que, paradójicamente, no perpetuarán los intereses conservadores y, en contra partida, fermentarán fuerzas reales de transformación más crítica de la sociedad. En *Klaxon* y, de forma general, en las obras que resultan de la Semana de Arte Moderna, se nota implícitamente no solamente un compromiso de ruptura con la literatura oficial, políticamente fuerte. Más que eso, si la Semana tuvo su inicio con una actitud exclusiva de ruptura, su valor excede su objetivo, pues deja un ‘surco definitivo’, como diría Antonio Candido, no solamente en las artes, sino en la política, en el movimiento general de las ideas, en el establecimiento de las instituciones culturales, volviéndose capaz de trabajar en la literatura las contradicciones de la sociedad brasileña.” (Guimarães 2013: 57)

dar muestra de la configuración de las ideas que se iban gestando dentro de los grupos del campo artístico-intelectual, dentro de las sociedades mismas.

Si bien ambos movimientos mostraron al inicio la conformación de un grupo heterogéneo con ideas inmaduras y propuestas a veces incongruentes, cumplieron la función de desestabilizar las mentes aristocráticas y las costumbres conservadoras, al menos de la Ciudad de México y de São Paulo. Los dos movimientos, y por lo tanto sus dos revistas, surgen también como oposición a la ideología positivista del progreso, predominante en la Primera República en Brasil, y en los tiempos posrevolucionarios en México, en donde según el discurso el crecimiento técnico determinaría automáticamente el crecimiento social, económico y cultural.

En su primer momento, el Estridentismo y el Modernismo brasileño son más aguerridos, destructores, provocadores, lo que a su vez creemos tiene que ver con la gran influencia inicial que el futurismo tuvo en ambos²⁵⁶. Con sus revistas, ambos movimientos consiguen apaciguar las aguas, cambiar la agresión y la locura por propuestas y producciones propias que ejemplifiquen los ideales de renovación que defienden, que en ambas fue, a grandes rasgos, la búsqueda de lo actual, el culto al progreso, uso y defensa del lenguaje cinematográfico y sobre todo la libre experimentación. Es por ellos que podemos observar que en realidad en ninguna de las dos revistas existe algún criterio estricto en cuanto a la selección de los textos que se incluyen. Por tal razón, vemos también una convivencia entre la tradición y la modernidad. En este sentido, fungieron como un laboratorio, en donde mediante diferentes tipos de discurso, los vanguardistas experimentaban nuevas voces, nuevos y mezclados estilos. Con la relevancia de que las revistas son, siempre y sin duda alguna, hijas de su tiempo.

²⁵⁶ “Varias imágenes de raíz futurista han sido detectadas en los textos programáticos de los modernistas y, frente a sus peculiaridades, se impone una pregunta: cuál es la concepción de futurismo que subyace a tales manifestaciones? Los textos no siempre son claros en sus posturas y, para desentrañar la cuestión, nos parece funcional pensarla de dos maneras que tomen en cuenta la diferencia entre el ‘futurismo’ como movimiento organizado con programas y objetivos y el ‘momento futurista’, tal como lo propuso Poggioli, esto es, como una ‘fase profética o utópica’, como ‘arena de agitación y preparación de la revolución anunciada, si no para la propia revolución’” (Fabris 1994: 89) En este sentido todas las vanguardias serían poseedores de un “momento futurista”.

En general podemos resaltar su ánimo de construcción: los movimientos a través de sus revistas, construyeron desde lo posible²⁵⁷, lo pensable de la época, desde imaginarios que también se encontraban en construcción²⁵⁸, se instalaron en su presente para desde ahí construir el futuro, para desde ahí construir la utopía.

Tomando esto en cuenta consideramos que, he aquí lo importante, no se trata de preguntar si las vanguardias lograron sus propósitos, si alcanzaron sus metas, sino considerar el hecho mismo de que se plantearon propósitos y metas. Lo importante, a nuestro parecer, es la construcción imaginaria de una utopía y sobre todo el camino que edificaron para alcanzarla. En este sentido, ambas revistas funcionaron como una concreción semántica de la utopía, destacando que en este caso el lugar de la utopía, como señala Esquivel (2009), es estético, no lógico. A fin de cuentas, la utopía, recordando lo planteado en el primer capítulo, es aquello que, después de todo, es inalcanzable, por lo que finalizaremos con una frase que se le atribuye a Eduardo Galeano pero que sin embargo corresponde a Fernando Birri: “La utopía está en el horizonte. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se desplaza diez pasos más allá. Por mucho que camine nunca la alcanzaré. Entonces, ¿para qué sirve la utopía? Para eso: sirve para caminar.”

²⁵⁷ “Bourdieu al hablar del campo cultural, explica que los artistas, hasta los más vanguardistas y novedosos, siempre crean dentro del espacio de los posibles. [...]Ese espacio de los posibles lo podemos llevar, más ampliamente, al universo de posibles imaginarios que son pensables y posibles, que hablan y resguardan el sentido y el alcance de una época (y de un territorio). El arte expresa esos contenidos; las utopías, también” (Figuerola 2014: 171)

²⁵⁸ “Si el arte es visto como condensador de imaginarios, la mirada cambia, y las ciencias sociales se enriquecen al poder captar en el arte de un momento histórico, de un lugar e incluso de un grupo social, toda una realidad imaginada (padecida, disfrutada, comprendida, incomprendida, temida)” (Figuerola 2014: 190)

Bibliografía

Aguilar, Flávio y Vasconcelos, Sandra Guardini T. (orgs.) 2001: *Ángel Rama. Literatura e cultura na América Latina*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Aínsa, Fernando 1995: "La marcha sin fin de las utopías en América Latina", en <http://hernanmontecinos.com/2008/03/18/la-marcha-sin-fin-de-las-utopias-en-america-latina/>

Altamirano, Carlos 2013: *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Amaral, Aracy 1990: "Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas ou três, fora do tempo", en De Moraes Belluzo, Ana María (Organizadora) 1990: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial/UNESP.

Amaral, Aracy A. 1998: *Artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Editora 34.

Amaral, Aracy A. 2003: *Tarsila: sua obra e seu tempo*, São Paulo: Editora 34.

Amaral, Aracy Abreu 1983: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*, São Paulo: Nobel

Andrade, Mário de 1974: *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Livraria Martins Editora S.A.

Andrade, Oswald de 1990: *Os dentes do Dragão. Entrevistas*, São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

Angenot, Marc 2010: *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires: Siglo XXI Argentina.

Antelo, Raúl s.f.: "Modernismo, repurificação e lembrança do presente", en *Literatura e Sociedade*, Revista de la Universidade de São Paulo, Número 7, Año 2003-2004.

Ávila, Alfonso 2007: *O Modernismo*, São Paulo: Camara Brasileira do Livro.

Azuela de la Cueva, Alicia 2005: *Arte y poder*, México: El Colegio de Michoacán-F.C.E.

Baciu, Stefan 1981a: "Los estridentistas de Jalapa", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 40, octubre-diciembre, pp. 9-15.

Baciu, Stefan 1981b: "Estridentismo: medio siglo después. Entrevista a Germán List Arzubide", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 40, octubre-diciembre, pp. 49-55.

Baciu, Stefan 1981c: "Un estridentista silencioso rinde cuentas: Jean Charlot", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 40, octubre-diciembre, pp. 140-146.

Baciu, Stefan 1981d: "Estridentismo mexicano y modernismo brasileño: vasos comunicantes", en Stefan Baciu 1995: *Estridentismo estridentistas*, Xalapa: Cuadernos de Cultura Popular.

Baciu, Stefan 1983: "Estridentismo en Centro América: la bomba que no explotó", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 46, abril-junio, pp. 37-40.

Baciu, Stefan 1995: *Estridentismo estridentistas*, Xalapa: Cuadernos de Cultura Popular.

Baciu, Stefan 1995a: "Actualidad del estridentismo", en Stefan Baciu 1995: *Estridentismo estridentistas*, Xalapa: Cuadernos de Cultura Popular.

Baciu, Stefan 1995b: "Estridentismo hoy", en Stefan Baciu 1995: *Estridentismo estridentistas*, Xalapa: Cuadernos de Cultura Popular.

Baciu, Stefan 1995c: "Kin Taniya", en Stefan Baciu 1995: *Estridentismo estridentistas*, Xalapa: Cuadernos de Cultura Popular.

Barrento, João (ed.) 2006: *A modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Barrera López, José María 2014: "El discurso de la modernidad y de la identidad en las revistas ultraístas hispánicas", en Ehrlicher, Hanno y RiBler-Pipka, Nanette (eds.) 2014: *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, versión electrónica: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/jos%C3%A9-mar%C3%ADa-barrera-l%C3%B3pez-el-discurso-de-la-modernidad-y-de-la-identidad-en-las-revistas>

Barrios Lara, José Luis 2007: "Benjaminianas. Paris, capital del siglo XIX. México, capital del siglo XXI: lugares distópicos de la modernidad", en Dominik Finkelde et al. (Coords.) 2007: *Topografía de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México: UNAM-UIA y Goethe-Institut Mexiko.

Basilio, Librado 1992: *Ramón Alva de la Canal*, Xalapa: Universidad Veracruzana.

Batista, Marta Rosetti 2012: *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*, São Paulo: Editora 34.

Baudelaire, Charles 1863: *El pintor de la vida moderna*, en <http://s3.amazonaws.com/lcp/qwerty/myfiles/ baudelaire.pdf>

Beigel, Fernanda 2003: *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*, Buenos Aires: Biblos.

Belluzo, Ana María De Moraes (Organizadora) 1990: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial/UNESP.

Belluzo, Ana María De Moraes 1990: "Os surtos modernistas", en De Moraes Belluzo, Ana María (Organizadora) 1990: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial/UNESP.

Benedetti, Mario 1970: *Letras del continente mestizo*, Montevideo: Arca Editorial.

- Benjamin, Walter [1972] 1980:** *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus Ediciones.
- Benjamin, Walter 2003:** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: CONACULTA-FONCA
- Benjamin, Walter 2007:** *Libro de los pasajes*, Madrid: Ediciones Akal
- Benjamin, Walter 2010:** *Tesis sobre la historia*, México: Ítaca.
- Benjamin, Walter s.f.:** “Experiencia y pobreza”, en Benjamin, Walter 2007: *Obras. Libro II, vol. I*, Madrid: Abada.
- Berger, Pete y Luckmann, Thomas 1997:** *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*, Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Berman, Marshall [1982] 1995:** *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, España: Siglo Veintiuno.
- Blanco, José Joaquín 1983:** *Empezaba el siglo en la ciudad de México. XV Memoria y olvido: Imágenes de México*, México: Martín Casillas Editores.
- Blázquez Domínguez, Carmen 1992:** *Xalapa, Veracruz: imágenes de su historia*, No. 7., México: Gobierno del Estado de Veracruz.
- Boaventura, Maria Eugenia (org.) [2000] 2008:** *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Bojórquez, Mario 2007:** “Modernidad versus vanguardia en la poesía hispanoamericana”, en *Alforja*, No. 42, otoño del 2007.
- Bolle, Willi 2007:** “Metrópoli & mega-ciudad: histoire croisée”, en Dominik Finkelde et al. (Coords.) 2007: *Topografía de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México: UNAM-UIA y Goethe-Institut Mexiko.
- Bopp, Raul 1977:** *Vida e norte da Antropofagia*, Rio de Janeiro: Civilização brasileira-Instituto Nacional do Livro.
- Bosi, Alfredo 1991:** “La parábola de las vanguardias latinoamericanas” en Schwartz, Jorge [1991] 2002: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bosi, Alfredo 2013:** *Entre a literatura e a História*, São Paulo: Editora 34.
- Bosi, Alfredo s.f.:** “O Movimento Modernista de Mário de Andrade”, en *Literatura e Sociedade*, Revista de la Universidade de São Paulo, Número 7, Año 2003-2004.
- Bourdieu, Pierre [1966] 1967:** “Campo intelectual y proyecto creador”, en Pierre Bourdieu 2002: *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Editorial Montessor.

Bourdieu, Pierre [1971] 1983: "Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase", en Pierre Bourdieu 2002: *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Editorial Montessor.

Bourdieu, Pierre [1980] 1990: Algunas propiedades de los campos, en Pierre Bourdieu 2002: *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Editorial Montessor.

Bourdieu, Pierre [1992] 1995: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Editorial ANAGRAMA.

Bourdieu, Pierre [1999] 2009: *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Eudeba-Universidad de Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre 1968: "Las constantes del campo intelectual", en Pierre Bourdieu 2002: *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Editorial Montessor.

Bourdieu, Pierre 1969: "Elementos de una sociología de la percepción artística", en Pierre Bourdieu 2002: *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Editorial Montessor.

Bourdieu, Pierre 2002: *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Editorial Montessor.

Brito, Mário Da Silva 1978: *História do Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira.

Brito, Mário da Silva s.f.: "Marinetti em São Paulo", en *Literatura e Sociedade*, Revista de la Universidade de São Paulo, Número 7, Año 2003-2004.

Brunner, José Joaquín 2002: "Modernidad: centro y periferia", en http://archivos.brunner.cl/jjbrunner/archives/Modernidad_5_.pdf

Buarque de Holanda, Sérgio 2007: *Historia y literatura. Antrología*, México: FCE-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Bürger, Peter 1997: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.

Burke, Peter 2006: *¿Qué es historia cultural?*, Barcelona: Editorial Gedisa.

Bustillo Oro, Juan 1973: *Vientos de los veintes*, México: SEP/SETENTAS.

Bustos, Luis Ramón 1998: "Maples, el jefe de la tribu estridentista. Estridentópolis 1925-1927", en: <http://www.etcetera.com.mx/1998/275/blr0275.htm>

Buzo Flores, María Guadalupe 2010: *Mirada en torno a las artes plásticas en Xalapa. Siglo XX*, Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana.

Cajero Vázquez, Antonio s.f.: "Manuel Maples Arce en *Manomètre* (1923)", México: Colegio de San Luis (versión electrónica: <http://rad.unam.mx/ojs/index.php/rlm/article/viewFile/20512/19442>)

Campos, Haroldo de [1992] 2004: *Brasil Transamericano*, Buenos Aires: El cuenco de plata.

Campos, Haroldo de 2000: *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México: Siglo XXI.

Campos, Haroldo de 2001: “Abertura so Seminário sobre as Vanguardas na Itália e no Brasil, en Wataghin, Lucia (org.) 2003: *Brasil & Italia. Vanguardas*, São Paulo: Atelie Editorial.

Campos, Haroldo de s.f.: “A evolução da crítica oswaldiana”, en *Literatura e Sociedade*, Revista de la Universidade de São Paulo, Número 7, Año 2003-2004.

Candido Antonio 2004: *Iniciação à literatura brasileira*, Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

Candido Antonio s.f.: “O poeta itinerante”, en *Literatura e Sociedade*, Revista de la Universidade de São Paulo, Número 7, Año 2003-2004.

Candido, Antonio 2004: *O discurso e a cidade*, Sao Paulo-Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul.

Candido, Antonio 2004: *O Observador Literário*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

Candido, Antonio 2004: *Vários escritos*, Sao Paulo-Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul.

Candido, Antonio 2008: *Literatura e sociedade. Estudos de Teoria e História Literária*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

Cardoso e Silva, Ana Maria Formoso 2013: “Cartas sobre KLAXON”, en *Remate de Males*, Campinas-SP, Jan./Dez. 2013, pp. 355-406.

Carvalho, Tânia Franco 1970: “Presença da Literatura Francesa no Modernismo Brasileiro”, en VVAA 1970: *Aspectos do modernismo brasileiro*, Porto Alegre: Comissão Central de Publicações/Universidad Federal do Rio Grande do Sul.

Castelnuovo, Enrico 1998: *Arte, industria y revolución*, Barcelona: Ediciones Península-NEXOS.

Castoriadis, Cornelius 1981: “Lo imaginario: la creación en el dominio histórico social”, en Cornelius Castoriadis 1988: *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Barcelona: Editorial Gedisa.

Castro, Silvio 1979: *Teoria e política do Modernismo Brasileiro*, Petrópolis: Editora Vozes Ltda.

Chaves, Flávio Loureiro 1970: “Contribuições de Oswald e Mário de Andrade ao Romance Brasileiro”, en VVAA 1970: *Aspectos do modernismo brasileiro*, Porto Alegre: Comissão Central de Publicações/Universidad Federal do Rio Grande do Sul.

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

Chiappini, Ligia y Bresciani, Maria Stella (Orgs.) 2002: *Literatura e cultura no Brasil. Identidades e fronteiras*, São Paulo: Cortez Editora.

Cordero Reiman, Karen 1994: “Deconstruyendo la ‘Escuela Nacional’: diversas formas de abordar el arte popular en el arte mexicano posrevolucionario”, en Gustavo Curiel Méndez et al. (Coords.) 1994: *Arte, historia e identidad en América*. Visiones comparativas XVII coloquio internacional de historia del arte. Tomo II, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Corral, Rose 2006: “Un poema de Borges en la revista estridentista ‘Irradiador’ (1923)”, en *Hispamérica*, año 35, no. 104, agosto 2006, pp. 63-68. Versión electrónica: <http://www.jstor.org/stable/20540721>

Crespo, Regina (Coord.) 2010: *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*, México: UNAM-EON.

Crespo, Regina 2003: “Antonio Candido e ‘Nossa América’: Literatura, história y política”, en *Ruedas de la Serna*, Jorge (Org.) 2003: *Antonio Candido*, Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP/Imprensa Oficial do Estado.

De la Fuente A., José Alberto 2005: “Vanguardias literarias: ¿una estética que nos sigue interpelando?” en *Literatura y lingüística* No.16, 31-50, [versión electrónica] http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112005000100003&lng=es&tlng=es.10.4067/S0716-58112005000100003

De Lara, Cecília 1975: “Klaxon e Lumière”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, No. 25, págs. 77-102, 1975.

De Lara, Cecília 1977: A colaboração estrangeira na revista Klaxon, en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, V.19, págs. 37-46, 1977.

De Rueda, María de los Ángeles (Coord.) 2003: *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

De Rueda, María de los Ángeles 2003: “Utopías urbanas en el arte”, en De Rueda, María de los Ángeles (Coord.) 2003: *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

Del Conde, Teresa 1994: *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México: ATTAME Ediciones.

Dias, Maria Odila da Silva 1992: “Hermetica e narrativa”, en Sevcenko, Nicolau 1992: *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo: Companhia das Letras.

Duby, George [1969] 1998: “La historia cultural”, en Jean-Pierre Rioux y Jean-Francois Sirinelli (Directores) [1997] 1998: *Para una historia cultural*, México: Taurus.

Echeverría, Bolívar 1987: “Modernidad y capitalismo”, en [http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Modernidad%20y%20capitalismo%20\(15%20tesis\).pdf](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Modernidad%20y%20capitalismo%20(15%20tesis).pdf)

Echeverría, Bolívar 1988: “Mesianismo y utopía”, en Echeverría, Bolívar 1988: *Valor de uso y utopía*, México: Siglo XXI editores.

Echeverría, Bolívar 1993: “El *ethos* barroco”, en Bolívar Echeverría 2000: *La modernidad de lo barroco*, México: Ediciones Era.

Echeverría, Bolívar 1994: “La compañía de Jesús y la primera modernidad de la América Latina”, en Bolívar Echeverría 2000: *La modernidad de lo barroco*, México: Ediciones Era.

Echeverría, Bolívar 1995: “Identidad evanescente” en Echeverría, Bolívar 1995: *Ilusiones de la modernidad*, México: El Equilibrista.

Echeverría, Bolívar 1998: “El *ethos* barroco”, en Echeverría, Bolívar 1988: *La modernidad de lo barroco*, México: Era.

Echeverría, Bolívar 2001: *Definición de la cultura*, México: UNAM

Echeverría, Bolívar 2006: “¿Cultura en la barbarie?” en Echeverría, Bolívar 2006: *Vuelta de siglo*, México: Era.

Echeverría, Bolívar 2006: “El olmo y las peras” en Echeverría, Bolívar 2006: *Vuelta de siglo*, México: Era.

Eder, Rita 1990: “Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural”, en De Moraes Belluzo, Ana María (Organizadora) 1990: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial/UNESP.

Ehrlicher, Hanno 2014: “Introducción”, en Ehrlicher, Hanno y RiBler-Pipka, Nanette (eds.) 2014: *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, versión electrónica <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/hanno-ehrlischer-introducci%C3%B3n>**Élis, Bernardo 2007:** “Tendencias Regionalistas no modernismo”, en Ávila, Alfonso 2007: *O Modernismo*, Sao Paulo: Camara Brasileira do Livro.

Escalante, Evodio 2012: “El descubrimiento de Irradiador. Nueva luz sobre el estridentismo”, en: Evodio Escalante y Serge Fauchereau 2012: *Irradiador. Revista de vanguardia*. Edición Fascimilar, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Escalante, Evodio 2014: “La revista *Irradiador* y la consolidación del estridentismo”, en Chávez, Daniar y Quirarte, Vicente (Coords.) 2014: *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*, Toluca, Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Esquivel, Miguel Ángel 2000: “Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina 1920-1930”, en Híjar Serrano, Alberto 2000 (Coord.): *Arte y utopía en América Latina*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.

Fabris, Annateresa 1990: “A questão futurista no Brasil”, en De Moraes Belluzo, Ana María (Organizadora) 1990: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial/UNESP.

Fabris, Annateresa 1994: *O futurismo paulista*, São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo.

Fauchereau, Serge 2012: “Irradiador en el espíritu de la época”, en: Evodio Escalante y Serge Fauchereau 2012: *Irradiador. Revista de vanguardia*. Edición Fascimular, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Fernández Castrillo, Carolina 2009: “De la rebelión a la organización: la vanguardia frente a lo moderno”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/vangmod.html>

Fernández Retamar, Roberto 1977: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México: Editorial Nuestro Tiempo.

Figueroa Díaz, María Elena y López Levi, Liliana 2014: “Imaginario y utopías: un punto de encuentro”, en *Política y cultura*, no.41, 169-190. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-77422014000100008&script=sci_arttext

Filho, Fernando Antonio Pinheiro 2008: *Lasar Segall: Arte em sociedade*, Sao Paulo: Cosac naify-Museu Lasar Segall.

Finazzi-Agrò, Ettore 2003: “Habitar a Modernidade: A Reinvencao do Tempo no Futurismo Italiano e no Modernismo Brasileiro”, en Wataghin, Lucia (org.) 2003: *Brasil & Italia. Vanguardas*, Sao Paulo: Atelie Editorial.

Flores, Tatiana 2010: “Actual N°1, o los catorce puntos de Manuel Maples Arce”, en Monserrat Sánchez Soler 2010: *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

Fornoni Bernardini 2003: "Conceitos de Arte Futurista em Ardengo Soffici e Mário de Andrade", en Wataghin, Lucia (org.) 2003: *Brasil & Italia. Vanguardas*, Sao Paulo: Atelie Editorial.

Foucault, Michel [1971] 1973: *El orden del discurso*. Lección Inaugural en el Collège de France el día 2 de diciembre de 1970, Barcelona: Editorial Tusquets.

Gallo, Rubén 2008: "Radiovanguardia: poesía estridentista y radiofonía", en http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2008/2585/pdf/21_Ruben_Gallo.pdf

Gallo, Rubén 2010: "Tina Modotti y la arquitectura de la Revolución", en *Proceso BICENTENARIO*, No. 10, enero de 2010:16-24.

García Canclini, Néstor 1990: "La modernidad después de la posmodernidad", en De Moraes Belluzo, Ana María (Organizadora) 1990: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial/UNESP.

García, Carlos 2004: "Manuel Maples Arce: correspondencia con Guillermo de Torre, 1921-1922", en *Literatura mexicana. Ensayos y estudios*, México, vol. XV, núm 1, octubre de 2004, págs.. 151-162.

Garone-Gravier, Marina 2014: "La tipografía estridentista: diseño que huele a modernidad y a dinamismo", en Chávez, Daniar y Quirarte, Vicente (Coords.) 2014: *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*, Toluca, Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Gelado, Viviana 2007: *Poéticas de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*, Buenos Aires: Corregidor.

Girola, Lidia 2007: "Modernización, modernidad y después...las ciencias sociales en América Latina y la construcción de los imaginarios de la modernidad", en Lidia Girola y Margarita Olvera (Coords.) 2007: *Modernidades. Narrativas, mitos e imaginarios*, Barcelona y México: Editorial Anthropos y UAM-A.

González Alcantud, José A. 1989: *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona: Editorial Anthropos.

González Stephan, Beatriz 1986: "El café de nadie y la narrativa del Estridentismo," en *Texto Crítico* enero-diciembre, Nos. 34-35, pp.49-64.

Gonzalo Aguilar 2003: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

Gorelik, Adrián. 2003: "Ciudad, modernidad, modernización", en *Universitas Humanística*, No. 56, junio 2003, 11-27.

Grembecki, Maria Helena 1969: *Mário de Andrade e L'esprit nouveau*, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.

Grünfeld, Mihai [1995] 1997: *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid: Ediciones Hiperión

Guariglia, Melba 1954: “Germán List Arzubide. Una sonrisa estridentista”, en *México en el arte*, Núm.5 Nueva época, verano de 1954, pp.: 60-63.

Guerrero Mondoño, Rocío Guadalupe 2010: “Evolución tecnológica vs. Revolución Mexicana. Estética y soportes de la vanguardia estridentista”, en Sánchez Soler, Monserrat 2010: *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

Guimarães, Adalberto Rafael 2013: *Revista Klaxon: Estética e Ideologia Modernista na Crítica e na Poesia de Mário de Andrade* (Tesis de Maestría), Montes Claros: Universidad Estadual de Montes Claros.

Gustavino, Berenice 2003: “Proyecto fachada delta”, en De Rueda, María de los Ángeles (Coord.) 2003: *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

Hernández Palacios, Aureliano 1986: *Xalapa de mis recuerdos*, Xalapa: Universidad Veracruzana.

Hernández Palacios, Esther 1981: “Las primeras estridencias. Entrevista con Germán List Arzubide”, en *Punto y Aparte*. Suplemento especial, Dir. Froylán Flores Cancela, publicación del jueves 26 de noviembre de 1981.

Híjar Serrano Alberto 2000: “Los torcidos caminos de la utopía estética”, en Híjar Serrano, Alberto 2000 (Coord.): *Arte y utopía en América Latina*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.

Híjar Serrano, Alberto 2000 (Coord.): *Arte y utopía en América Latina*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.

Hobsbawn, Erick [1994] 1998: *Historia del Siglo XX*, Buenos Aires: Editorial Crítica.

Iglésias, Francisco 2007: “Modernismo: Uma reverificação da Inteligência Nacional”, en Ávila, Alfonso 2007: *O Modernismo*, Sao Paulo: Camara Brasileira do Livro.

Inojosa, Joaquim 1984: *A Arte Moderna*, Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra.

Inojosa, Joaquim 1975: *Os Andrades e outros aspectos do Modernismo*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A.

Jackson, K. David s.f.: “Uma enorme risada: o espírito cômico na literatura modernista brasileira”, en *Literatura e Sociedade*, Revista de la Universidade de São Paulo, Número 7, Año 2003-2004.

Jiménez, Marco 1992: "Entrevista con Germán List Arzubide", en *La Jornada Semanal*, Nueva época, No. 159, 28 de junio de 1992, pp.21-25

Jitrik, Noe 1978: *Las contradicciones del modernismo*, México: El Colegio de México.

João Barrento (ed.) 2006: *A modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Juárez Martínez, Abel 2008: "Educación y estridentismo en Veracruz 1925-1927", en *Centenarios*, Año 1, mayo-junio 2008 No.4:28-29.

Kampff Lages, Susana 2003: "Entre Futurismo e Expressionismo: Ecos no Programa Estético dos Primeiros Mário de Andrade e Jorge Luis Borges", en Wataghin, Lucia (org.) 2003: *Brasil & Italia. Vanguardas*, Sao Paulo: Atelie Editorial.

Klüver, Billy y Martín, Julia 1990: *El Paris de Kiki. Artistas y amantes 1900-1939*, Barcelona: Tusquets editores.

Krauze, Enrique [1975] 1985: *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México: Siglo Veintiuno Editores.

Ladrón de Guevara Zárate, Jaime Darío (Coord.) 2011: *Xalapa: Legado fotográfico de Manuel Jiménez Rosales*, Xalapa de Enriquez: CONACULTA-Comisión para la Conmemoración del Bicentenario de la Independencia Nacional y del Centenario de la Revolución Mexicana-IVEC-S y Gobierno del Estado de Veracruz.

Ladrón de Guevara, Jaime 2002: "Una aproximación a la historia urbana de Xalapa", en *Crónicas de Xalapa*, Número 2, Xalapa: Consejo de la crónica de Xalapa-Enriquez- H. Ayuntamiento 2002: 13-20.

Lalojo, Marisa 2003: "A leitura na Formacao da literatura brasileira de Antonio Candido", en *Ruedas de la Serna*, Jorge (Org.) 2003: *Antonio Candido*, Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP/Imprensa Oficial do Estado.

De Lara, Cecilia 1972: *Klaxon & Terra nova e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.

Ferreira, Leonardo s.f.: "KLAXON: modernismo e cinema em revista" en <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/KLAXON.pdf>

Gárate, Miriam Viviana 2007: "Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: Los casos de KLAXON (Brasil) y MARTIN FIERRO (Argentina)", en *Revista Pilquen*, Año VIII, No. 8, 2006/2007.

Leal, Luis 2008: "Realidad y expresión en la literatura estridentista", en *Centenarios*, Año 1, No.4, mayo-junio de 2008:16-23.

Leonel, Maria Célia de Moraes s.f.: "Mário, Klaxon, Estética e Terra Roxa", en <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107303/ISSN0103-815X-1994-7-101-112.pdf?sequence=1>

Lima, Luiz Costa 2007: "Ficcao: As linguagens do modernismo", en Ávila, Alfonso 2007: *O Modernismo*, Sao Paulo: Camara Brasileira do Livro.

List Arzubide, Germán [1928] 1987: *El movimiento estridentista*, México: SEP-Consejo Nacional de Fomento Educativo.

List Arzubide, Germán 1970: "Fermín Revueltas", en VVAA 1983-1984: *Fermín Revueltas. Colores, trazos y proyectos*, México: UNAM

Lizcano, Emmánuel 2006: *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*, España: Editorial Biblos.

Lopez, Telê Ancona s.f.: "Mário de Andrade cronista do Modernismo: 1920-1921", en *Literatura e Sociedade*, Revista de la Universidade de São Paulo, Número 7, Año 2003-2004.

Maíz, Claudio 2011: "Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: Redes de difusión en el romanticismo y el modernismo", en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152011000100004

Manzoni, Celina 2014: "La polémica del Meridiano Intelectual y la internacionalización del debate en la vanguardia latinoamericana", en Ehrlicher, Hanno y RiBler-Pipka, Nanette (eds.) 2014: *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, versión electrónica: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/celina-manzoni-la-pol%C3%A9mica-del-meridiano-intelectual-y-la-internacionalizaci%C3%B3n-del-debate>

Maples Arce, Manuel [1900-1981] 2010: *Soberana Juventud*, Xalapa: Universidad Veracruzana.

Maples Arce, Manuel 1968: "El pintor Fermín Revueltas y su obra", en VVAA 1983-1984: *Fermín Revueltas. Colores, trazos y proyectos*, México: UNAM

Martínez de la Escalera, Ana María 2007: "Fenomenologías de ciudad, arte y memoria", en Dominik Finkelde et al. (Coords.) 2007: *Topografía de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México: UNAM-UIA y Goethe-Institut Mexiko.

Martínez, Julio César 2008a: "Manuel Maples Arce, fundador del movimiento estridentista", en *Centenarios*, Año 1, No.4, mayo-junio de 2008:10-15.

Martínez, Julio César 2008b: "Los estridentistas y las artes plástica", en *Centenarios*, Año 1, No.4, mayo-junio de 2008:24-27.

Martínez, Julio César 2008c: "Heriberto Jara Corona, un estridentista de nacimiento", en *Centenarios*, Año 1, No.4, mayo-junio 2008:30-31.

Mata, Rodolfo 1995: “La ciencia en las vanguardias latinoamericanas”, en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_014.pdf

Mata, Rodolfo 2008: *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia. Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas.

Mesquita, Ivo 1990: “Cronología 1910-1964”, en De Moraes Belluzo, Ana María (Organizadora) 1990: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial/UNESP.

Miceli, Sérgio 2010: “Para uma história social da falsa vanguarda”, en Prado, Antonio Arnoni 2010: *Itinerário de uma falsa vanguarda. Os disidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*, São Paulo: Editora 34.

Michel de Certeau 2000: *La invención de lo cotidiano*, México: UIA

Molina Alarcón, Manuel 2005: "Otras voces en la radio: modos de transmisión no institucional", en *Memorias de la Sexta Bienal de Radio*, México: Radio Educación, 2005 [versión electrónica]. http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_otras_voces_en_la_radio.pdf

Monahan, Kenneth C. 1981: "El apogeo del movimiento estridentista", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 40, octubre-diciembre: 119-137.

Monsiváis, Carlos 1981: “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas et al. (1976, 1977, 1981) 1981: *Historia general de México*. Tomo II, México: El Colegio de México.

Monsiváis, Carlos 2002: *Leopoldo Méndez y su tiempo*. El privilegio del dibujo, México: EDITORIAL RM.

Montaner, Josep Maria [1997] 1998: *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Mora, Francisco Javier 2000: “El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política”, en *Anales de la Literatura Hispanoamericana* No. 29: 257-275.

Moraes, Eduardo Jardim de 1999: *Limites do moderno. O pensamento estético de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Nunes, Benedito 2007: “Estética e correntes do modernismo”, en Ávila, Alfonso 2007: *O Modernismo*, Sao Paulo: Camara Brasileira do Livro.

Nunes, Benedito s.f.: “Antropofagia e vanguarda- acerca do canibalismo literário”, en *Literatura e Sociedade*, Revista de la Universidade de São Paulo, Número 7, Año 2003-2004.

Ornelas Berriel, Carlos Eduardo 2003: “Mário de Andrade entre Dois (ou Tres) Futurismos”, en Wataghin, Lucia (org.) 2003: *Brasil & Italia. Vanguardas*, Sao Paulo: Atelie Editorial.

Ortega, Gregorio 1981: "Zig-Zag en la república de las letras Maples Arce arremete contra todo el mundo", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 40, octubre-diciembre, pp. 71-72.

Ortiz Monasterio, José 2003: “Literatura y sociedad en algunos textos de Antonio Candido: con una aplicación a la literatura mexicana”, en Ruedas de la Serna, Jorge (Org.) 2003: *Antonio Candido*, Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP/Imprensa Oficial do Estado.

Ortiz Struck, Arturo 2007: “Rupturas de lo cotidiano: emancipación catastrófica de la ciudad de México”, en Dominik Finkelde et al. (Coords.) 2007: *Topografía de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, México: UNAM-UIA y Goethe-Institut Mexiko.

Osorio, Nelson 1980: *Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano*, Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos”.

Osorio, Nelson 1986: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas: Ayacucho.

Pagni, Andrea 2014: “Estrategias de importación cultural en revistas del modernismo rioplatense: La Revista de América (Buenos Aires, 1894) y la Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales (Montevideo, 1895–1897)”, en Ehrlicher, Hanno y RiBler-Pipka, Nanette (eds.) 2014: *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, versión electrónica: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/andrea-pagni-estrategias-de-importaci%C3%B3n-cultural-en-revistas-del-modernismo-rioplatense-la>

Pappe, Silvia 2003: “(A)Firmar el futuro: Manifiestos de vanguardia para una historia quebradiza”, en Ruedas de la Serna, Jorge (Org.) 2003: *Antonio Candido*, Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP/Imprensa Oficial do Estado.

Pappe, Silvia 2007: “Modernidad-observar los márgenes de un concepto”, en Lidia Girola y Margarita Olvera (Coords.) 2007: *Modernidades. Narrativas, mitos e imaginarios*, Barcelona y México: Editorial Anthropos y UAM-A.

Paz, Octavio [1987] 1989: *México en la obra de Octavio Paz Vol.5. Generaciones y Semblanzas, Tomo 2. Modernistas y modernos*, México: FCE.

Perales, Laura Elena y García Pérez, David 2005: *Literatura moderna. Trazos y caminos*, México: Thompson.

Pérez Ledesma, Manuel 2008: "Historia social e historia cultural (Sobre algunas publicaciones recientes)", en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2008, vol. 30: 227-248.

Pineda Franco, Adela 2006: *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh.

Piñero Valverde, María de la Concepción 1992: "Notas sobre la presencia española en el Modernismo Brasileño", en Vilanova, Antonio (coord.)1992: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol.2, págs. 1395-1400, Barcelona: Asociación Internacional de Hispanistas.

Piñón, Helio 1986: "Prólogo: perfiles encontrados" en Bürguer, Peter 1997: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.

Pita González, Alexandra 2014: "Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad", en Ehrlicher, Hanno y RiBler-Pipka, Nanette (eds.) 2014: *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, versión electrónica: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alexandra-pita-gonz%C3%A1lez-las-revistas-culturales-como-soportes-materiales-pr%C3%A1cticas>

Poggioli, Renato 1964: *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid: Revista de Occidente.

Prado, Antonio Arnoni 2010: *Itinerário de uma falsa vanguarda. Os disidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*, São Paulo: Editora 34.

Quiroz Trejo, José Othón s.f.: "La Exposición de 1910 y la Huelga de 1911 en La Academia de San Carlos: ¿Vanguardias Artísticas o Políticas?", en http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art_hist_06.html#nota_*

Raffa, Piero 1968: *Vanguardismo y realismo*, Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.

Rama, Ángel 1998: *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca.

Rashkin, Elissa J. 2008: "Una opalescente claridad de celuloide": el estridentismo y el cine, en *Ulúa* Revista de Historia Sociedad y Cultura, Núm. 12, julio-diciembre 2008, pp: 53-71.

Rebollo Gonçalves, Lisbeth 2007: *Arte Brasileira no século XX*, São Paulo: ACBA/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Remedi, Gustavo s.f.: "Representaciones de la ciudad: apuntes para una crítica cultural", en <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/Ciudad1.htm>

Risério, Antonio 2012: *A cidade no Brasil*, São Paulo: Editora 34.

Rocha, João Cezar de Castro s.f.: "O homem cordial e seus precursores: os vanguardistas europeus", en

Rodrigues, Wladimir Wagner 2010: *As mulheres de Klaxon: o universo feminino a partir dos modernistas* (Tesis de Maestría), São Paulo: Universidade Estadual Paulista.

Rodríguez Prampolini, Ida 1990: "Antecedentes del surrealismo en México", en De Moraes Belluzo, Ana María (Organizadora) 1990: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial/UNESP.

Rosales, Sofía y Samperio, Guillermo 1989: "Ramón Alva de la Canal", en *México en el arte*, Núm. 2o: 3-10.

Ruedas de la Serna, Jorge (Org.) 2003: *Antonio Candido*, Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP/Imprensa Oficial do Estado.

Ruedas de la Serna, Jorge 2003: "El método crítico de Antonio Candido", en Ruedas de la Serna, Jorge (Org.) 2003: *Antonio Candido*, Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP/Imprensa Oficial do Estado.

Ruffinelli, Jorge 1983: "El estridentismo: eclosión de una vanguardia", en *México en el arte*, Núm. 3, diciembre de 1983, pp.: 41-44

Ruiz Guadalajara, Juan Carlos 2003: "Representaciones colectivas, mentalidades e historia cultural: a propósito de Chartier y el mundo como representación", en *Relaciones 93*, invierno 2003, vol. XXIV: 18-49

Salcedo, Antonio 2002: "Irrupción y continuidad de las vanguardias latinoamericanas", en <http://www.unizar.es/antigrama/pdf/17/2monográfico/03.pdf>

Salvat, Manuel (Dir.) 1973: *Movimientos literarios de vanguardia*, Barcelona: Salvat Editores.

Sánchez Soler, Monserrat (Coord.) 2010: *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

Sánchez Vázquez, Adolfo 1992: "Modernidad, vanguardia y posmodernidad", en <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAffDAAC/modernidad-vanguardia-y-postmodernidad-adolfo-sanchez-vazquez#>

Sánchez, Luis Alberto 1974: *Historia comparada de las literaturas americanas. Del naturalismo al posmodernismo*, Buenos Aires: Editorial Losada.

Sandoval Ávila, Alejandro 1999: "Contra la piratería de agua dulce importada. (Notas en torno a la figura de Salvador Gallardo Dávalos)", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 112, octubre-diciembre, pp. 73-81.

Santiago, Silviano 2007: “Vanguarda: um conceito e possivelmente um método”, en Ávila, Alfonso 2007: *O Modernismo*, Sao Paulo: Camara Brasileira do Livro.

Sarlo, Beatriz 1990: “Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires”, en De Moraes Belluzo, Ana María (Organizadora) 1990: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial/UNESP.

Sarriugarte Gómez, Iñigo 2009: “De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo”, en *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/vanguardia_posmodernidad.pdf

Schaden, Egon 1970: *Manifiestos modernistas*, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP.

Schneider, Luis Mario (Recopilador) 1981: "Reportajes al estridentista Manuel Maples Arce", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 40, octubre-diciembre de 1981, pp. 65-74.

Schneider, Luis Mario 1985: *El estridentismo. México 1921-1927*, México: UNAM

Schneider, Luis Mario 1985: *El estridentismo. México 1921-1927*, México: UNAM

Schuster, Sven 2013: “História, nação e raça no contexto da Exposição do Centenário em 1922”, en *História, Ciências, Saúde, Mangulnhos*, Rio de Janeiro: <http://www.scielo.br/hcsm>.

Schwartz, Jorge [1991] 2002: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: Fondo de Cultura Económica.

Schwartz, Jorge 1990: “O expresionismo pela crítica de Mário de Andrade, Mariátegui e Borges”, en De Moraes Belluzo, Ana María (Organizadora) 1990: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial/UNESP.

Schwartz, Jorge 1993: *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

Schwartz, Jorge 2013: *Fervor das vanguardas*, São Paulo: Companhia das letras.

Schwartz, Jorge s.f.: “Lasar Segall: um ponto de confluencia de um itinerário afro-latino-americano nos anos 20”, en *Literatura e Sociedade*, Revista de la Universidade de São Paulo, Número 7, Año 2003-2004.

Senna, Homero 1994: *O mês modernista*, Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa Ministério da cultura.

Sevcenko, Nicolau 1992: *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo: Companhia das Letras.

Sevcenko, Nicolau s.f.: “Drivé poética e objeção cultural: da boemia parisiense a Mário de Andrade”, en *Literatura e Sociedade*, Revista de la Universidade de São Paulo, Número 7, Año 2003-2004.

Siebenmann, Gustav 1997: *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil*, Madrid: Editorial Gredos.

Souza, Eneida Maria de s.f.: “Construções de um Brasil moderno”, en *Literatura e Sociedade*, Revista de la Universidade de São Paulo, Número 7, Año 2003-2004.

Stefano, Fabiane Rodrigues 2000: *Klaxon e a crítica de cinema no Brasil* (Tesis de Maestría), Campinas: Universidad Estadual de Campinas.

Suárez Guerrini, María Florencia 2003: “Utopía y diseño”, en De Rueda, María de los Ángeles (Coord.) 2003: *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

Subirats, Eduardo [1986] 1989: *El final de las vanguardias*, Barcelona: Editorial Antrhopos.

Subirats, Eduardo 1984: *Da vanguarda ao Pós-moderno*, São Paulo: Nobel.

Subirats, Eduardo 2009: *Las poéticas colonizadas de América Latina*, México: Universidad de Guanajuato

Szklo, Gilda Salem 1996: *Um desejo quasi enraivecido de Rio. Mário de Andrade e o Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa.

Teles, Gilberto Mendonça 1987: *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefacios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*, Rio de Janeiro: Editora Record.

Toni, Flavia Camargo s.f.: “Lições de harmonia”, en *Literatura e Sociedade*, Revista de la Universidade de São Paulo, Número 7, Año 2003-2004.

Torres, Alejandra 2014: “Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas”, en Ehrlicher, Hanno y RiBler-Pipka, Nanette (eds.) 2014: *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, versión electrónica: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alejandra-torres-leer-y-mirar-la-apuesta-de-rub%C3%A9n-dar%C3%ADo-como-director-de-revistas>

Trias Folch, Luisa 2006: *Literatura brasileña*, Madrid: Editorial Síntesis.

Valderrama Gómez, Silvio s.f.: *Poesía de vanguardia frente a la modernidad, Oliverio Gironde y sus Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, en file:///C:/Users/Mar%C3%ADa%20Lu/Downloads/MT012_-_Silvio_Valderrama_-_Poesia_de_vanguardia_frente_a_la_modernidad__Oliverio_Gironde_y_sus_Veinte_poemas_para_ser_leidos_en_el_tran.pdf

Vásquez Rocca, Adolfo 2005: “La crisis de las vanguardias y el debate Modernidad – Posmodernidad.” en *Arte, Individuo y Sociedad*. Revista de la Facultad de Bellas Artes de Universidad Complutense de Madrid, Año 2005, vol. 17, pp.133 – 154.

Vela, Arqueles 1934: “Fermín Revueltas”, en *VVAA1983-1984: Fermín Revueltas*. Colores, trazos y proyectos, México: UNAM

Verani, Hugo J. 1996: *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México: UNAM

VVAA 1970: *Aspectos do modernismo brasileiro*, Porto Alegre: Comissão Central de Publicações/Universidad Federal do Rio Grande do Sul.

VVAA 1981: “Opiniones sobre el estridentismo”, en *Punto y Aparte*. Suplemento especial, Dir. Froylán Flores Cancela, publicación del jueves 26 de noviembre de 1981: 5.

VVAA 1983-1984: *Fermín Revueltas*. Colores, trazos y proyectos, México: UNAM

VVAA 1998: *El estridentismo, un gesto irreversible*, México: INBA-CONACULTA-Instituto Nacional de la Estampa.

Wataghin, Lucia (org.) 2003: *Brasil & Italia. Vanguardas*, São Paulo: Atelie Editorial.

Weinberg, Liliana 2014: “Revistas culturales y formas de sociabilidad intelectual. El caso de la primera época de Cuadernos Americanos. La edición de una revista como operación social”, en Ehrlicher, Hanno y RiBler-Pipka, Nanette (eds.) 2014: *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, versión electrónica: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/liliana-weinberg-revistas-culturales-y-formas-de-sociabilidad-intelectual-el-caso-de-la>

Yurkievich, Saúl 1996: *La movediza modernidad*, España: Taurus.

Zabludovsky, Gina 2007: “¿Modernidad o modernidades? La visión del mundo en los clásicos de la sociología”, en Lidia Girola y Margarita Olvera (Coords.) 2007: *Modernidades. Narrativas, mitos e imaginarios*, Barcelona y México: Editorial Anthropos y UAM-A.

Zurián de la Fuente, Carla 2010 a: “Las carcajadas del estridentismo”, en Sánchez Soler, Monserrat 2010: *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

Zurián de la Fuente, Carla 2010 b: *Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista Irradiador* (Tesis de Maestría), México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Zurián de la Fuente, Carla 2002: *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*, México: INBA-EDITORIAL RM.

