

IVONNE PINI

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas,
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Vanguardia latinoamericana y formas de representación.

Una mirada a textos de los años 20

Analizar los textos producidos por los protagonistas de los inicios de la modernidad latinoamericana, supone encontrarse con los soportes teóricos de unas formas de representación que intentaban ser las iniciadoras de una nueva sensibilidad, centrada en el culto a lo moderno, espíritu que de ninguna manera se veía como opuesto a lo nacional. A pesar de las diversidades regionales y la variedad de propuestas, los unía la necesidad de ser diferentes a los anteriores. Lo 'nuevo' les permitía armar utopías, asumir actitudes mesiánicas respecto del arte como posible motor transformador de la sociedad, y ubicarse en un contexto de discusión ambiguo, con algunas similitudes pero a la vez diverso al de las vanguardias europeas.

LA década del 20 debe ser analizada en su conjunto como un período clave en el replanteamiento del por qué, para qué y cómo de las artes latinoamericanas. Era el momento de los manifiestos, de las proclamas, orientados todos ellos a cuestionar el pasado, proponiéndose una ruptura con épocas anteriores, en aras de encontrar lenguajes propios.

Las vanguardias artísticas europeas buscaron concretar un proceso de liberación de la subjetividad creadora, reaccionando contra las formas bellas, sublimadas, del arte preexistente. La expresión artística se consagraba como un mundo subjetivo, que se manifestaba con fuerza contra las variables temáticas tradicionales. Tenían cabida allí tanto artistas que veían el arte como una liberación de lo instintivo, como quienes enfilaban baterías hacia la reflexión intelectual. Hay para ellos la necesidad de crear una nueva imagen crítica del mundo, elaborada sobre una realidad que cambia. Era necesario construir otras imágenes estéticas, se proponían integrar el arte a la vida. Para los latinoamericanos, el contacto con las vanguardias europeas no significó simple imitación. Existió una actitud expresa de que esas apropiaciones respondieran a las particularidades propias de la realidad en que estaban inmersos. En esa Modernidad que se intentaba construir, la idea de vanguardia era clave, en tanto se asociaba con lo nuevo, con lo permanentemente novedoso.

Sin embargo, en el campo de las artes plásticas el manejo de las nuevas formas de representación no fue siempre demasiado evidente, teniendo mayor presencia en el mundo de la literatura y más expresamente entre los poetas.

Al respecto Hugo J. Verani comenta:

La literatura hispanoamericana —especialmente la poesía— presenta un aspecto desconcertante para el público masivo; una voluntad constructiva se impone al orden impresionista, emotivo y espiritual del mundo. La lírica de vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional —el culto a la belleza y las exigencias de la armonía estética—. La nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical, dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial¹.

En las artes plásticas, los artistas solían plegarse a los manifiestos expuestos por los escritores percibiéndose más la preocupación por “lo nuevo”,

¹ HUGO J. VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, Ed. F. C. E., 1990, pág. 10.

que en última instancia significó apropiarse, desde una óptica local, de planteamientos formales venidos de las vanguardias europeas. Pero todo ello con una característica peculiar en lo que a forma se refiere: en la mayoría de los casos es más la apropiación de los planteos teóricos que de las propuestas formales que tales movimientos implicaban.

Parecería que el problema de esas otras formas de representación fuera el intento de ser las iniciadoras de una nueva sensibilidad, centrada en el culto a lo moderno, espíritu que de ninguna manera veía como opuesto a lo nacional. Los cambios en la concepción de la forma y su instrumentación por parte de las vanguardias latinoamericanas, estuvieron vinculados a una verdadera apología de lo nuevo. A pesar de las diversidades regionales y de la variedad de propuestas, los unía la necesidad de ser diferentes a los anteriores. Lo “nuevo” les permitía armar utopías, asumir actitudes mesiánicas respecto del arte como posible motor transformador de la sociedad, y ubicarse en un contexto de discusión ambiguo, con algunas similitudes pero a la vez diverso de las vanguardias europeas.

ACERCAMIENTO A LOS TEXTOS

Moviéndose entre la imitación y la originalidad, nuestras vanguardias generaron propuestas difíciles de encuadrar en generalizaciones. Era frecuente que en un mismo grupo, o en una misma publicación, apareciera la modernidad cosmopolita junto a los problemas suscitados por la búsqueda identidad. O reclamos de arte puro junto a exaltaciones nacionalistas.

En México recordemos las reflexiones de Vasconcelos quien identificaba la idea de nacional con : original, distinto, diferente. El artista latinoamericano no podía limitarse a repetir lo que otras escuelas habían hecho, debían crear un espacio de pertenencia. En su libro *La raza cósmica* escrito en 1925 dijo:

Nosotros nos hemos educado bajo la influencia humillante de una filosofía ideada por nuestros enemigos, si se quiere de una manera sincera, pero con el propósito de exaltar sus propios fines y anular los nuestros. De esta suerte nosotros mismos hemos llegado a creer en la inferioridad del mestizo, en la irredención del indio, en la condenación del negro, en la decadencia irreparable del oriental. La rebelión de las armas no fue seguida de la rebelión de la conciencia².

De alguna forma el problema fundamental era poder definirse, perfilarse frente “al otro”, entendiendo lo otro, obviamente, como Europa, dado que el arte norteamericano tenía mínima incidencia. La consulta de los textos

² JOSÉ VASCONCELOS, *La raza cósmica*, México, Espasa Calpe, pág. 45.

escritos a comienzos de los 20 por Siqueiros y Rivera, no hace sino corroborar estas afirmaciones. SIQUEIROS, en sus *Tres llamamientos de orientación actual*, estaba todavía más pendiente de los problemas específicos del arte que de la temática política y social que posteriormente sería el centro de sus reflexiones. Además de reconocer el valor de volver la mirada hacia lo propio, representado en el arte precolombino, invita a acoger razonablemente

... todas las inquietudes espirituales de *renovación* nacidas de Pablo Cézanne a nuestros días; la vigorización sustancial del *impresionismo*, el *cubismo* depurador por reductivo en sus diferentes ramificaciones, el *futurismo* que aportaba nuevas fuerzas emotivas ..., la novísima labor *revaloradora* de “voces clásicas”. (Dadá aún está en gestación); verdades afluentes al *gran caudal* cuyos múltiples aspectos psíquicos encontraremos fácilmente dentro de nosotros mismos: teorías preparatorias más o menos abundantes en elementos fundamentales, que han devuelto a la pintura y a la escultura su natural finalidad plástica, enriqueciéndola con nuevos factores admirables. Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, reintegramos a la pintura y a la escultura sus valores desaparecidos, aportándoles a la vez nuevos valores³.

(Los subrayados aparecen en el original).

Rivera en un texto escrito en 1925, recapitulaba aspectos de su proceso de formación y de búsqueda para lograr alcanzar “una forma más personal, íntima y rítmica de expresar este sentido arquitectónico y constructivo que percibo como la base de toda creatividad”. Y reflexiona acerca de su relación con el cubismo:

En mis primeros días en París fui primero discípulo de Picasso y luego su amigo. Más que de todos los otros, Picasso es el pintor moderno que de manera más franca trabajó para hacer una pintura a base de puros elementos plásticos. Es también el único pintor moderno que creó un estilo totalmente nuevo. Casi ningún pintor posterior logró escapar a su influencia. Este punto de vista sin precedente, este nuevo estilo de Picasso, fue llamado Cubismo ... Es cierto que el cubismo fue creado mediante la observación analítica, y fue desarrollado mediante el análisis, hasta que los pintores que lo siguieron fueron justamente acusados de ser “cerebrales” y preciosistas. Estos contestaron que su manera de ver era superior a lo que ellos llamaban pintura óptica. Y tenían razón ...

Ahora, el cubismo me parece demasiado intelectual, más dedicado al virtuosismo, con rarezas técnicas, que con la fluidez natural del diseño apoyado por una ley definida sobre la estructura interna. Es por esto que los aspectos característicos del cubismo han desaparecido gradualmente en mi obra, aunque sigue teniendo el punto de vista original. Sigo creyendo que el cubismo es el más importante logro individual en las artes plásticas desde el Renacimiento (¿Deberé modificar esto al hacer excepción del genio del razonador Cézanne, y del intuitivo Renoir, cuyas pinturas contienen todos los

³ SIQUEIROS, *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, en *Claves de nuestra América*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, v. 1, núm. 1, págs. 240-241.

elementos del arte? Pero esto no cambia mi opinión, ya que el genio de Picasso estuvo en esto, en que él vio claramente y explicó por primera vez en el mundo moderno, aquella estructura universal que está escondida y que otros grandes artistas han percibido, pero tan sólo la han insinuado) ⁴.

En diciembre de 1921 ciudad de México fue el escenario del lanzamiento del manifiesto “Actual N^o 1 Hoja de Vanguardia Comprimido Estridentista”. Lo firmaba el poeta Manuel Maples Arce y fue colocado a manera de cartel en espacios estratégicos de la ciudad. Los estridentistas pretendían que las cuestiones literarias no quedaran por fuera del proceso revolucionario y su planteo intentó ser una respuesta en tal dirección. La intención — influida por la revolución mexicana y la bolchevique — era entonces estrechar filas entre movimiento estético y revolución. Los manifiestos están llenos de referencias a la modernidad y de críticas a lo que se consideraba como lastres del pasado. Exaltación de la máquina, de la ciudad y del hombre tecnificado. En el primero la preocupación estética y la valoración de los íconos de la modernidad es constante:

“Un automóvil en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia”. A esta eclatante afirmación del vanguardista italiano Marinetti... yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos. Cuánta mayor y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillerismos pseudo líricos y bombones melódicos...

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

¡Chopin a la silla eléctrica! He aquí una afirmación higienista y detersoria. Ya los futuristas anti-selenográficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna...

Cosmopoliticémosnos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expanden por telégrafo; sobre los rascacielos, esos maravillosos rascacielos tan vituperados por todo el mundo...

Fijar las limitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y asimismo, destruir todas las teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista... y desinencias luministas... Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado. Suprimir en pintura, toda sugestión mental y postizo literaturismo, tan aplaudido por nuestra crítica bufa ⁵.

⁴ DIEGO RIVERA, *De la libreta de apuntes de un pintor mexicano*, publicado inicialmente en *Arts*, New York, 1925. Transcrito en *Textos de Arte*. Reunidos y presentados por Xavier Mayssén, México, UNAM, 1986, págs. 73-74.

⁵ HUGO VERANI, *ob. cit.*, págs. 88-89.

Las propuestas allí planteadas se relacionan con los postulados del futurismo, dadaísmo y ultraísmo español. Para Maples Arce, las nuevas ideas serían el vehículo contra todo lo reconocido, contra todo lo tradicionalmente admitido: academicismo, religión, héroes o personajes. La actitud iconoclasta, la reacción contra los modelos anteriores lo lleva a propiciar una nueva manera de hacer arte en la que es posible detectar los cambios que espera se generen en las formas, siempre en abierta oposición entre lo viejo y lo nuevo.

La justificación de una necesidad espiritual contemporánea. Que la poesía sea poesía de verdad, no babosadas... Que la pintura sea también, pintura de verdad con una sólida concepción del volumen. La poesía, una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestadamente sistematizadas. La pintura, explicación de un fenómeno estático, tridimensional, redactado en dos latitudes por planos colorísticos dominantes⁶.

Esa búsqueda de lo propio también equivale a crear formas específicas; todo arte nuevo —y eso es lo que pretende hacer— las supone:

Fijar delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y asimismo, destruir todas las teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista (post-impresionismo) y desinencias luministas (divisionismo, vibracionismo, etc.)... Suprimir en pintura, toda sugestión mental y postizo literaturismo, tan aplaudido por nuestra crítica bufa... Un arte nuevo —como afirma Reverdy— requiere una sintaxis nueva; de aquí siendo positiva la aserción de Braque: el pintor piensa en colores, deduzco la necesidad de una nueva colorística⁷.

Hay un aspecto peculiar en el Buenos Aires de la década del 20: aceptar la idea de cambio como forma de vida. No cambian solamente las vanguardias estéticas, sino que se asume la modernidad como un estilo cultural que se inserta en una sociedad que no se le resiste⁸.

En Buenos Aires ciudad y modernidad marchan de la mano pues una es el escenario de los cambios que la otra promueve. Entre los postulados de Sarmiento y de José Hernández no cabe duda que el primero triunfaba con su paradigma urbano. La ciudad moderna era el espacio propicio para los cruces culturales, para el triunfo de la heterogeneidad.

En las diversas publicaciones que se hicieron efectivas —*Martín Fierro*, *Los raros*, *Revista de orientación futurista*, *Nuevas tendencias*— la preocupación por despertar una nueva sensibilidad artística se manifestaba con

⁶ *Ibid.*, pág. 94.

⁷ *Ibid.*, pág. 95.

⁸ BEATRIZ SARLO, *Modernidad y mezcla cultural en el caso de Buenos Aires*, en *Modernidad Vanguardias artísticas na América Latina*, São Paulo, Editorial Unesp., 1990, pág. 32.

insistencia. Y esa sensibilidad suponía el conocimiento y la aceptación de las vanguardias.

Nuevamente como se dio en otros países, el cambio en los conceptos de forma supone dejar lo anterior e incorporar las nuevas búsquedas formales que las vanguardias europeas estaban promoviendo.

En el Manifiesto del Ultra, sus autores — Jorge Luis Borges, Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar — insisten en la existencia de dos estéticas, la que ellos caracterizan como la estética pasiva de los espejos y la estética dinámica de los prismas:

Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente, o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja — más allá de las cárceles espaciales y temporales — su visión personal⁹.

Identificados con la segunda rechazan los modelos perimidos y proponen por “La creación por la creación” como lema.

Enfatizan la importancia del cambio formal que ellos proponen, valorando estas preocupaciones como uno de sus principales aportes:

La poesía ultraica tiene tanta cadencia y musicalidad como la secular. Posee igual ternura. Tiene tanta visualidad, y tiene más imaginación. Pero lo que sí modifica es la modalidad estructural. En ese punto radica una de sus más esenciales contribuciones. La sensibilidad, la sentimentalidad, serán eternamente las mismas. No pretendemos rectificar el alma, ni siquiera la naturaleza. Lo que renovamos son los medios de expresión¹⁰.

Dos publicaciones sobre todo canalizaron las inquietudes de la juventud: *Martín Fierro* y *Proa*. Los martinfierristas formulan en 1924 su manifiesto y en uno de sus apartes afirman:

Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión¹¹.

Papel clave tuvo esta publicación para varios artistas plásticos del período integrantes del llamado Grupo de París, quienes comenzaban a experimentar con los postulados formales aprendidos tanto en su contacto con la Escuela de París como con el cubismo y el surrealismo.

⁹ HUGO VERANI, *ob. cit.*, pág. 251.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 252.

¹¹ *Ibid.*, pág. 272.

Aproximarse a los textos escritos sobre el tema en la Cuba de los veinte, significa encontrarse con una serie de preocupaciones repetidas: ¿qué papel juega la vanguardia internacional?, ¿se trataba para los cubanos de la mera apropiación de los elementos formales novedosos que éstas aportaban? La respuesta suele ser similar, el problema de la novedad no podía quedar separado de la búsqueda de lo propio. Es más: tendría sentido incorporarlo siempre que no se perdieran de vista las peculiaridades locales y la necesidad de hacer un arte que ayudara en la afirmación de la cubanidad. Sin olvidar que esa cubanidad encerraba la preocupación por poder expresar — ya fuera a través de la narrativa o poética literaria o la simbología visual — las preocupaciones socio-políticas de su generación. Había que crear una versión de modernidad sustentada en un movimiento artístico independiente, inclusive enfrentado a las políticas oficiales.

Centremos estas afirmaciones en una mirada más detenida a dos textos publicados en la época: *Vanguardismo* de JORGE MAÑACH y el discurso de clausura de la Exposición 1927 pronunciado por Martín Casanovas.

Mañach parte de la siguiente afirmación con respecto a la vanguardia:

Ya lo de vanguardia a secas pertenece a un *trivium* dejado atrás. El vocablo por ser tan metafórico expresivo, señala una época de proposiciones, de tanteos, de entusiasmos apostólicos y aislados. Pero ya aquella actitud petulante de innovación, aquel gesto desabrido hacia todo lo aquiescente, lo estático, lo prestigioso de tiempo, aquella furia de novedad que encarnaron Marinetti, Picasso, Max Jacob, han formado escuela. Terminó la prédica de los manifiestos. La cruzada es hoy de milicia no digamos organizada, pero sí copiosa y resuelta, con sus campamentos y sus juntas de oficialidad ¹².

Para Mañach resultaba normal que “todo movimiento renovador, como los sistemas astrales, comiencen por una nebulosa” el problema era el rumbo y la definición que tome *a posteriori*. Se trataba de ver hacia dónde se orientaría lo nuevo, si se limitaría a ser “una novedad de esencia o de forma”.

Mañach afirma que cada época tiene, parafraseando a Ortega y Gasset “una obvia solidaridad consigo misma” ¹³ y por ello debe enfrentarse a dos problemas paralelos, a dos minorías inconformes: la de aquéllos que quieren volver al pasado y la de quienes buscan ir más adelante de lo establecido.

En ese momento específico Cuba pasa —según el autor— por el drama del enfrentamiento entre los *pompieri* y académicos de un lado y vanguardistas o sencillamente nuevos de otro.

¹² JORGE MAÑACH, *Vanguardismo*, *Revista de Avance* (abril, 1927), en *Órbita de la Revista de Avance*, La Habana, Colección Órbita, 1965, pág. 56.

¹³ *Ibid.*, pág. 59.

“¿Qué cosa es ser nuevo?” — se dicen desesperadamente — “¿Por qué ha de haber novedad en el arte, que es eterno; en la sensibilidad, que está siempre hecha de los mismos sentidos, de los mismos nervios?” Y sobre todo: ¿por qué no somos tan dignos artistas los fieles a las normas establecidas, como estos cultivadores de lo feo y lo arbitrario? ¿Por qué es malo ser como Velázquez y bueno ser como Picasso?

...Estamos atravesando... una crisis de respeto. Cunden vientos de revolución política, social, cultural sobre la faz del mundo, y toda revolución es, genéricamente, una acumulada falta de respeto que toma la ofensiva. Lo que diferencia más externamente a “pasadistas” y “vanguardistas” es que aquéllos conservan todavía sus respetos, y éstos, no¹⁴.

Un problema para Mañach era definir si los grandes maestros debían seguir dictando las normas o por el contrario — sin dejar de admirarlos — se imponían búsquedas acordes con la época. Y su respuesta era enfática: “La manera vieja es lícita y justificable; pero ya no es fecunda ni vitalmente interesante”¹⁵.

El arte debe ser en cada época un vitalizador, que traduzca sus preocupaciones sin dejar de reconocer que “pensar que las revoluciones pueden ser absolutamente endógenas, sin vinculación con el pasado, cuando resulta indudable que toda revolución no es sino el clima dramático de una larga evolución”¹⁶.

Es necesario que el arte sea capaz de plasmar con formas expresivas la impresión esencial que deja lo circunstante. Su fórmula es:

la mayor cantidad de actualidad real en la menor cantidad de lenguaje. Y no importa que este lenguaje sea descriptivo o arbitrario: lo que importa es que tenga una verdadera elocuencia propia. Una pierna monstruosa de Picasso o de Epstein logra su finalidad actualizante y emocional tan bien o mejor que una pierna fidelísima de academia¹⁷.

El concepto de vanguardia aparece en Mañach ligado a lo coetáneo y todo artista revolucionario ligará su interpretación personal del contexto que lo rodea, a los nuevos conceptos formales. Vanguardismo y ligazón con lo circundante son entonces conceptos estrechamente ligados.

En la conferencia de clausura de la exposición de Arte Nuevo, Martín Casanovas describe el impresionismo, el cubismo y el futurismo, como típicas respuestas de una época de crisis, que anuncian la liquidación del pasado y preceden toda era constructiva¹⁸.

¹⁴ *Ibid.*, págs. 63-64.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 65.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 65.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 66.

¹⁸ MARTÍN CASANOVAS, *Arte Nuevo*, en *Revista de Avance* (junio, 1927) en *Órbita*, ob. cit., pág. 110.

Pero a veces, el goce de la conquista por la libertad creadora encerraba un error: aislarse en una torre de marfil y especular en torno a aspectos formales, plásticos, sin conexión con la realidad social.

La nueva sensibilidad, la sensibilidad del novecientos, ha creado y crea incesantemente, nuevas formas artísticas, nuevas modalidades de expresión. ¿Qué habrá detrás de ellas? Estas formas, ¿para qué nos servirán y qué expresarán? ¿Se trata, simplemente, de un grito estéril y de un juego infecundo de la mente? Creadas las formas nuevas, con ellas por instrumento, ¿qué haremos con ese instrumental en las manos? ¹⁹.

El problema era para Casanova qué hacer con todo ese instrumental de formas. Considera que las grandes épocas de la historia del arte se han vivido cuando los artistas fueron capaces de responder al espíritu de la época y plasmarlo artísticamente, buscando aproximarse a todos los hombres, conmovierlos y no limitarse a una élite de iniciados. Lo contrario supone deshumanizar el arte, enfrascándose en problemas de orden exclusivamente intra-artísticos.

El fin del arte y su misión es transmitir un mensaje espiritual, de profunda y humanísima emoción: cuando más comprensivo y universal sea este mensaje, y más amplio y dotado su potencial emotivo, mayor será su eficacia y su valor.

Por esto es que el artista no puede vivir extraño a su época y a la sociedad, a los problemas e inquietudes de su época, y menos puede hacerlo en nuestra hora de militancia activa, apasionada, de profunda y laboriosa gestión, en que se debate la humanidad ²⁰.

Valora el papel que América jugará en tal dirección, pues consideraba a Europa viviendo un proceso de decadencia, preocupada por la novedad y la exaltación personal. Latinoamérica en cambio, se abría a las nuevas vertientes pero con el anhelo de estrechar lazos entre nuevo lenguaje y contexto.

El proceso de transformación artística en Brasil y la acción declarada de la vanguardia, comenzó a partir de la Semana del Arte Moderno del 22. Sus protagonistas proclamaron la necesidad de hacer efectiva una verdadera transformación artística, pero sin contar todavía con un programa estético demasiado específico. Lo que los unió fue la actitud de acabar con la influencia de la academia y el interés por aproximarse a las vanguardias históricas.

La *Revista Klaxon* fue la primera revista modernista en Brasil ²¹. Imbuidos de un "alma colectiva", como sostenían sus colaboradores, fue una de las más audaces y renovadoras, tanto en su diseño como en su contenido. En su manifiesto inaugural, publicado en 1922 afirmaban:

¹⁹ *Ibid.*, pág. 111.

²⁰ *Ibid.*, pág. 113.

²¹ JORGE SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Editorial Cátedra, pág. 234.

Klaxon sabe que la vida existe. Y aconsejado por Pascal, mira el presente. *Klaxon* no se preocupará por ser nuevo, sino por ser *actual*. Esa es la gran ley de la novedad.

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.

Klaxon sabe que la naturaleza existe. Pero sabe que el impulso lírico, productor de la obra de arte, es una lente transformadora y también deformadora de la naturaleza...

Klaxon no es futurista.

Klaxon es klaxista...

Klaxon tiene un alma colectiva que se caracteriza por el ímpetu constructivo. Mas cada ingeniero utilizará los materiales que le convengan...²².

Pese a sus declaraciones futuristas, les seduce más la idea de cambios sociales, de la transformación que suponía ese movimiento, que la práctica literaria o artística que el mismo orientaba. No olvidemos que uno de sus postulados era sacar de la modorra a la adormecida cultura brasileña, promoviendo la libertad como regla. No hay una forma válida, todas lo son siempre y cuando se enfrenten a lo preexistente, ayudando a crear una conciencia creadora nacional. Aquí también lo nuevo debería fundirse con la toma de conciencia de la realidad nacional.

Tanto en *Pau Brasil* como en el manifiesto *Antropofagia*, Oswald de Andrade insiste en la necesidad de conocer y asimilar las cualidades del extranjero para poder fundirlas con los elementos nacionales. De hecho la *Antropofagia* suponía una modificación en las reglas de juego habituales entre colonizador y colonizado, se trataba de absorber lo extranjero para reafirmar lo nacional desde una perspectiva, una forma y un lenguaje modernos. Los conceptos que de Andrade anticipaba en el manifiesto *Pau Brasil*, fueron sintetizados y el poeta transforma —al decir de Schwartz— “al buen salvaje de Rousseau en un mal salvaje, devorador del europeo, capaz de asimilar al otro para dar vuelta a la tradicional relación colonizador/colonizado”²³. Basta recordar algunas de las afirmaciones sostenidas en el Manifiesto Antropófago, publicado en 1928, para reafirmar la veracidad de esa afirmación:

Queremos la Revolución Caribe. Mayor que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en dirección del hombre. Sin nosotros Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos humanos...

Antropofagia. Absorción del sacro enemigo. Para transformarlo en totem ... Peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es contra ella que estamos actuando. Antropófagos ...²⁴.

²² *Ibid.*, págs. 236-237.

²³ *Ibid.*, pág. 142.

²⁴ *Ibid.*, págs 143-144.

El redescubrimiento del Brasil que se propone a lo largo de todo el manifiesto es también una respuesta a la simple imitación de lo europeo, es una invitación a volver a pensar como en formas de representación propias. Andrade usa un aforismo que representa con claridad la tendencia dialéctica que recorre el manifiesto, *Tupi or not tupi*, parodiando la frase que sintetiza la duda de Hamlet.

La radicalidad política que asumen los intelectuales de Perú para analizar su situación cultural, le da a su planteo teórico un hondo contenido político. De allí que el pensamiento de Mariátegui esté recorrido por una idea central: contribuir en la creación del socialismo peruano, subordinando el arte a fenómenos culturales más generales. Esta preocupación se manifiesta en textos como los aparecidos en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, o en las páginas de la revista *Amauta*.

Desde la presentación de esta publicación, explicita que su objetivo será:

... plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde un punto de vista doctrinario y científico. Pero consideremos siempre al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación — políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos —. Todo lo humano es nuestro²⁵.

Proclama insistentemente la importancia de valorar el disparate puro como forma de propiciar el desorden creativo, desorden que ayudará a quebrar los modelos anteriores. Hay la búsqueda de un nuevo camino, de un nuevo absoluto: el socialismo. Mariátegui asume una fuerte defensa del surrealismo en tanto lo ve como promotor de la correspondencia que debe existir entre revolución social y revolución estética.

El aparente desorden de este movimiento genera ruptura y por lo tanto abre el camino para formas nuevas, sin interesarse demasiado en los aspectos estrictamente formales y mucho más compenetrado con la posibilidad de incidir en la toma de una nueva posición social. Importa menos el problema de la forma que el compromiso político.

Y así lo manifiesta en su texto *El balance del suprarrealismo*, publicado en 1930. Después de criticar al futurismo, por su preocupación esencial más en el sentido de espectáculo que en su contenido, concluye que el suprarrealismo es un movimiento, una experiencia y no una simple creación artística:

Ninguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa Occidental ha tenido, contra lo que baratas apariencias pueden sugerir, la significación ni

²⁵ J. C. MARIÁTEGUI, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Uruguay, Ed. Marcha, 1970.

el contenido histórico del suprarrealismo. Los otros movimientos se han limitado a la afirmación de algunos postulados estéticos, a la experimentación de algunos principios artísticos.

Los suprarrealistas no ejercen su derecho al disparate, al subjetivismo absoluto, sino en el arte; en todo lo demás se comportan cuerdamente y ésta es otra de las cosas que los diferencia de los precedentes, escandalosas variedades, revolucionarias o románticas...

Pero nada rehúsan tanto los suprarrealistas como confinarse a la pura revolución artística. Autonomía del arte sí, pero no clausura del arte. Nada les es más extraño que la fórmula del arte por el arte²⁶.

Mucho más que las aportaciones formales que pudieran hacer, lo que pesa en la apreciación de Mariátegui es su papel doctrinario. Es decir que su valoración del surrealismo va más allá de su significado artístico y lo asume como una experiencia de tal trascendencia espiritual que permitirá modificar el orden establecido y liberar al hombre. Resulta comprensible entonces la poca incidencia formal que este movimiento tuvo sobre los textos literarios de Mariátegui.

A MANERA DE REFLEXIÓN

Por las menciones que se hacen en los escritos del período, artistas y escritores tenían una amplia información sobre lo que acontecía en Europa, conocían las propuestas de los impulsores de los movimientos vanguardistas, lo que no significa que las adoptaran para sí. Y en más de un caso, acogían teóricamente la virulencia del discurso, por ejemplo el futurismo, mas no incorporaban su propuesta a la realización plástica.

El postimpresionismo y el constructivismo cezariano fueron dos vertientes muy tenidas en cuenta, inclusive más que otros de los ismos de la década del 10 y tal cosa sucedía pese al conocimiento que, sin ir a Europa, se tenía de ellos. Por ejemplo en Cuba, la *Revista de Avance* publicaba ilustraciones de Picasso, Dalí, Matisse, Gris, sin que podamos afirmar que tuvieran una fuerte influencia en los cubanos. Era frecuente que, dada la novedad de las vanguardias, en más de un caso se rotulara a un artista con el nombre de un movimiento que poco tenía que ver con su trabajo.

Había entonces una sensible distancia entre los proyectos escritos, los manifiestos contestatarios y las realizaciones. Pero también existía una notoria distancia entre la mirada finisecular de los artistas respecto de Europa y la manera como ahora se abordaba esa relación. La anterior alienación por lo europeo, dio paso a una mirada que se proponía partir de una América Latina real, con sus problemas y circunstancias específicas, para elaborar un lenguaje nacional enmarcado en el vanguardismo internacional.

²⁶ HUGO J. VERANI, *ob. cit.*, pág. 185.

El examen de las propuestas con un criterio dialéctico, permite entender que cosmopolitismo y nacionalismo forman parte de una misma premisa. No es válido hacer una lectura rígida pues ella imposibilitaría comprender la complejidad de los componentes que enfrentaban los artistas. Recordemos que a la idea de nacionalismo e internacionalismo se le añaden problemas políticos, propuestas anticolonialistas, reivindicaciones raciales y culturales que hunden sus raíces en el pasado indígena o africano, además de pretensiones de arte puro.

El moverse en terrenos culturales donde el signo de la dependencia era muy fuerte, obligó a que contemporizaran intereses aparentemente antagónicos. Pero es un hecho comprobable que coexisten y se complementan los polos dialécticos de nacionalismo y universalismo. Y lo que se buscaba era precisamente una síntesis que los contemplara. De allí que sin desconocer el atractivo de las prestigiosas vanguardias europeas, intentaran proponer un arte propio, escarbando para ello en lo que consideraban sus raíces.

Lo que resulta preocupante es que esta ambivalencia comprensible en la particular situación en que estaban inmersos, haya sido vista como una incapacidad, cuyo resultado sería la creación de modernidades reflejas, periféricas. La capacidad de los pioneros estuvo justamente en la posibilidad de recibir selectivamente lo que venía de Europa y adaptarlo a sus necesidades para generar una "hibridación cultural".

El arte no fue imitativo, tal vez tampoco demasiado original en el sentido de crear un nuevo modelo, pero sí tuvo la capacidad de combinar lo tradicional y lo moderno, lo propio y lo importado, el arte popular con las manifestaciones culturales de élite, lo occidental con lo que no lo era.