

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
*TRASVASE ENTRE POESÍA Y PINTURA EN
LATINOAMÉRICA. EL VANGUARDISMO EN JOSÉ JUAN
TABLADA, OLIVERIO GIRONDO Y XUL SOLAR*

TESIS DE MAESTRÍA

LIC. JESSICA MARISOL RODARTE SANTOS





Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Estética y Arte

Estética y Teoría del Arte

*Trasvase entre poesía y pintura en Latinoamérica
El vanguardismo en José Juan Tablada, Oliverio Girondo y Xul
Solar*

**Responsable del proyecto: Lic. Jessica Marisol Rodarte Santos.
Director de tesis: Ramón Patiño.**

**Lectores
Dra. María Isabel Fraile
Dr. Jesús Márquez**

**Fecha de inicio: Enero del 2012.
Fecha de término: Marzo del 2014.**

Índice

1. Panorámica vanguardista en Europa

1.1 Surrealismo

1.1.1 Pintura

1.1.2 Poesía

1.2 Otras expresiones vanguardistas

1.2.1 Expresionismo

1.2.2 Cubismo

1.2.3 Japonismo

2. Una mirada a las vanguardias en América Latina

2.1 México

2.1.1 Modernismo: El caso de José Juan Tablada, (1900-1945)

2.2.2 Estridentismo

2.2 Argentina

2.2.1 Oliverio Girondo

2.2.2 Xul Solar

3. Surgimiento de una nueva perspectiva estética vanguardista

3.1 La vanguardia como ruptura de las normas estéticas

3.1.1 Contexto de las obras de arte vanguardistas

3.1.2 Entre la transgresión y la norma

3.1.3 ¿Y entonces, a qué le llamamos valor estético?

4. Trasvase entre poesía y pintura vanguardistas latinoamericanas

4.1 Función del espacio como punto de encuentro de ambas disciplinas

4.2 Tulipanes cultivados en tierra de nopales. Poesía latinoamericana: México y Argentina

4.2.1 José Juan Tablada

4.2.2 Oliverio Gironde

4.3 Pintura latinoamericana

4.3.1 Xul Solar

5. Conclusiones

Agradecimientos

Con estas líneas pretendo expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda han colaborado en la realización del presente trabajo.

Hago extensiva mi gratitud a mis compañeros de la Maestría en Estética y Arte, pues con ellos compartí estos dos años de arduo trabajo. Agradezco su compañía, su apoyo y sobre todo su sincera amistad.

Finalmente un agradecimiento muy especial merece la comprensión, paciencia y el ánimo recibidos por parte de mi familia y amigos, los cuales me motivan e inspiran a seguir cumpliendo cada una de las metas propuestas en el transcurso de mi vida.

A todos ellos, gracias.

Existe una hermandad o sincretismo entre todas las artes, se trata de una antigua aspiración del hombre expresada de modos y formas diferentes según la época histórica; ya desde etapas muy remotas ha habido un trasvase entre poesía y pintura, la cual se fundamenta en mayor proporción en la lírica, tras un intento por sugerir objetos y querer evocarlos a los ojos del lector.

Las vanguardias contribuyen a este fenómeno y lo hacen más evidente, pues a través de la experimentación buscaron romper los límites de la expresión tradicional y renovaron las técnicas ya establecidas en la creación de ambos tipos de arte. La innovación se dio de forma más cercana y perceptible en la pintura y en la poesía. Durante esta etapa hubo un énfasis en el análisis, por una parte, de la concepción lírica vanguardista, en ciertos poetas transgresores del canon que lograron un nuevo tipo de poesía en la que los elementos gráficos formaron parte de ese contexto de invención y se volvieron fundamentales en su desarrollo y entendimiento del receptor. De igual forma es posible observar que algunos pintores a través de sus obras hicieron posible el uso del espacio, antes sólo pictórico, para integrar elementos escritos. La pintura integró elementos tipográficos que resultaron descriptivos en la imagen plasmada por el pintor, se produjo una ruptura con la pintura tradicional y surgieron variadas técnicas de trazo sobre el papel que revolucionaron la manera de realizar cuadros.

La transgresión de las normas estéticas ya establecidas dio origen a una nueva forma de concebir y ver el arte vanguardista en esos momentos; por tal razón se hará una revisión de los principales fundamentos estéticos ya establecidos para estos ámbitos artísticos y se profundizará en la nueva visión estética que surgió para así poder entender sus formas de creación.

Este análisis del trasvase entre poesía y pintura durante la etapa vanguardista en Latinoamérica nos dará un panorama más amplio acerca del proceso de ruptura con el arte tradicional y así entender la renovación de las modalidades artísticas institucionalizadas.

Con el surgimiento de las vanguardias este sincretismo¹ se vuelve más perceptible, ya que la literatura no sólo busca utilizar la escritura como medio de expresión de esas emociones, sino que termina adoptando rasgos que hasta ese momento sólo habían sido propios de la pintura, uno de éstos y el principal: el uso de imágenes y recursos visuales en el trazo del papel. De igual forma la pintura comenzó a experimentar utilizando técnicas que hasta ese momento eran propias de la escritura, ya que a través de sus imágenes mostró el uso de signos gráficos.

Los artistas analizados en el presente texto tienen en común la producción artística como una mezcla de elementos tipográficos e imágenes para su composición. José Juan Tablada en *Lipo y otros poemas. Versos ideográficos* (Caracas, 1920) realizó poemas donde predominó la tipografía visual basada en la creación de imágenes; Oliverio Girondo en *Espantapájaros* (1932) da inicio a su libro con un caligrama; por su parte Xul Solar realizó algunos cuadros como “Reptil que sube” (1920), “Rotulo” (1960), “Tú y yo” (1923), “Culebra” y “Sol Solo Mando” (sf), donde incorporó una mezcla de imágenes y tipografías.

Resulta importante hacer un análisis enfocado a estas dos disciplinas del arte que en un momento de la historia fueron capaces de cruzar, de manera evidente, los límites

¹ Según la RAE la palabra sincretismo posee dos acepciones: 1. m. Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes. 2. m. Ling. Expresión en una sola forma de dos o más elementos lingüísticos diferentes. Para el desarrollo del presente análisis entiéndase el concepto sincretismo como una mezcla de ambas definiciones, ya que se pretende mostrar la existencia de dos campos artísticos distintos que convergen en un mismo punto de encuentro.

tradicionales para así crear una nueva técnica que tomó como punto de partida elementos ya existentes que aplicaron a su nueva perspectiva de creación/invención, y que renovaron a su vez el concepto de estética del canon que hasta ese momento había sido establecido para cada una de ellas. Este enfoque pretende mostrar la recepción e influencia de las vanguardias europeas, principalmente en la poesía y en la pintura latinoamericanas, pues esta transgresión de cánones ya existentes, la renovación de la tipografía y del uso del espacio de creación se suscitaron de distinta forma.

La selección de los tres artistas ya mencionados busca mostrar la coincidencia de la misma ideología respecto a la búsqueda de interdisciplinariedad de los ámbitos artísticos en la etapa vanguardista. Los estudios ya realizados sobre Xul Solar sólo hacen referencia a sus invenciones en cuanto al lenguaje y la incorporación de distintos elementos africanos en sus pinturas; en el caso de Oliverio Girondo se habla del lenguaje y del discurso, pero no de la utilización del espacio tipográfico y su reinvención con imágenes; en cuanto a José Juan Tablada se analiza sólo su innovación de técnicas en la lírica hispanoamericana, más no el espacio y la tipografía.

El objetivo principal será demostrar el trasvase, es decir, la existencia de elementos pictóricos y tipográficos, en un mismo plano artístico que se dieron entre ambos tipos de creaciones a través del análisis de las técnicas como resultado de una renovación y un intento de mostrar la poesía a través de imágenes, y la pintura como un arte que integró algunos aspectos narrativos como la tipografía y ya no sólo colores e imágenes para su comprensión.

El primer punto del análisis estará centrado en Oliverio Girondo y José Juan Tablada, poetas que utilizan imágenes para la creación de sus poemas. Es posible hablar

de un trasvase en la poesía de Tablada debido a que sus caligramas buscan plasmar a través de la escritura recursos visuales que el receptor podrá percibir desde su primer acercamiento al poema; imágenes que indican parte del contenido que el lector conocerá al realizar la lectura. La imagen creada a través de la tipografía tal vez no tenga recursos plásticos como colores, relieves y matices, pero aquí es donde el contenido tiene un papel relevante, ya que gracias a las metáforas y metonimias se puede proporcionar una descripción pictográfica.

Por otro lado, el pintor Xul Solar, en sus cuadros llenos de cuerpos, máscaras, cúpulas, ojos, figuras precolombinas y signos de todas las religiones, le proporciona un carácter tipográfico y descriptivo a sus obras. Dando lugar así a la creación de una mezcla *ut pictura poesis*², es decir, una pintura similar a un poema, pues muestra imágenes acompañadas de una tipografía, permitiendo así explotar y llevar al máximo sus obras desde un punto de partida vanguardista, experimental e innovador.

La existencia de una doble funcionalidad en el poema y en la pintura: la del texto y la imagen, permite una doble vertiente de recepción en el espectador, ya que no sólo tendrá que enfocarse en los elementos plásticos y figurativos, sino que ahora deberá prestar atención a los posibles símbolos, letras y palabras que le sugieran contenido de la obra artística y una mejor comprensión de lo que desea dar a conocer.

La ventaja de Oliverio Gironde radica en que posee conocimientos de ambas disciplinas; Gironde juega con la tipografía para así crear disposiciones visuales en sus poemas que, la mayoría de las veces, proyectan contenido de los mismos.

² Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, pág. 30

También se hará énfasis en la crítica académica ante este tipo de creaciones experimentales para conocer y realizar un balance entre lo establecido por el canon y el nuevo concepto que surgió durante las vanguardias, de tal manera que se pueda reflexionar hasta qué punto podemos hablar de una ruptura estética.

Capítulo 1

Panorámica vanguardista en Europa

Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de la experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuanto más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida.

Rainer María Rilke

Para poder comprender la manera en que se conformaron los movimientos latinoamericanos de principios del siglo XX y la ideología que los caracterizó resulta importante conocer los antecedentes o referentes que impulsaron y contribuyeron a su origen. Si bien es cierto que el surgimiento del movimiento vanguardista en latinoamérica no es una mimesis de lo que ocurre en Europa, también lo es que fue su principal referente. Situación por la cual resulta necesario hacer un breve recorrido del contexto en el que se encontraba Europa durante ese siglo y así comprender que propició los primeros movimientos vanguardistas que posteriormente influyeron en América Latina.

Mario de Micheli (1979) menciona que el surgimiento de las vanguardias europeas no es producto de una evolución del arte decimonónico, ni de un proceso de ruptura con los valores estéticos del siglo XIX, pues la influencia de ciertas circunstancias históricas e ideológicas también contribuyeron a su nacimiento. La unidad espiritual y cultural de ese siglo se vió fragmentada por la polémica, la protesta y la revuelta que estallaron en el interior de ciertos países propiciando así el surgimiento de esta nueva etapa en el arte.

La crisis en todos sus aspectos, principalmente el conflicto entre las fuerzas burguesas-populares en 1848 propició la fractura de esta unidad, el surgimiento del arte de vanguardia y gran parte del pensamiento contemporáneo. El comienzo de esta crisis coincide con el fin de las revoluciones europeas a mediados del siglo XIX. Posteriormente en 1871 los acontecimientos trágicos de la derrota de la Comuna de París también contribuyeron a esta ruptura, Mario de Micheli (1979) menciona al respecto:

Esta página histórica tiene una importancia decisiva porque representa una de las últimas ocasiones en que un amplio sector de escritores, poetas y artistas participó en una acción política de excepcional alcance, y también porque, precisamente por la derrota de la Comuna, las contradicciones existentes en el cuerpo de la sociedad nacida de las revoluciones burguesas

adquirieron en toda Europa una violencia extrema, que aceleró el desarrollo de la crisis en curso.
(p. 26)

Este fracaso influyó en la perspectiva de varios intelectuales que participaron en la Comuna, pues la unidad lograda hasta 1848 sufrió grandes cambios; fue un período en el que pensadores, literatos y artistas que estuvieron directamente comprometidos con el rol social y político comenzaron por apartarse y terminaron por desertar. Este distanciamiento de los intelectuales al respecto de la política e ideas culturales propias de la clase a la que pertenecieron permitió el surgimiento de una protesta de evasión que consistió en “[h]acerse *salvajes*: he aquí uno de los modos para evadirse de una sociedad que se ha vuelto insoportable.”³ A este acontecimiento se sumó la propagación del arte negro, el cual antes de las vanguardias no tenía una aceptación; se correspondió con los artistas al ser uno de los motivos para su rebelión contra la cultura, los cánones y los convencionalismos vigentes en ese momento.

Estas tendencias revolucionarias surgieron como una protesta contra cánones artísticos ya establecidos, que funcionaron como ejes alrededor de los cuales se organizó el pensamiento filosófico, político, literario, la producción artística y la acción de los intelectuales ya venían manifestándose desde el año 1848, Micheli (1979) retomando la postura de Hegel menciona al respecto:

La claridad, la evidencia, el compromiso eran la característica fundamental en las que el arte, en su tendencia general, debía inspirarse. Al final de su vida, esto es, hacia 1830, ¿acaso el mismo Hegel

³ Se buscaba manifestar inconformidad ante ciertas situaciones que se estaban atravesando. Los artistas de vanguardia entre sus exigencias reflejaban un rechazo del mundo burgués, de una sociedad, de costumbres, de una moral y de ciertos modos de vida, pues: “ El mito del *salvaje*, especialmente en la cultura francesa, no era realmente una novedad. Todo el siglo XVIII está lleno de él. En la ilustración, el concepto de salvaje era un concepto activo, dirigido contra las constricciones de la sociedad feudal, contra los prejuicios de la moral corriente, en suma, contra todo lo que intentaba deformar la libre y natural espontaneidad del hombre [...] En estos artistas, el mito del salvaje y de lo primitivo es parte de una afanosa búsqueda para reencontrarse a sí mismos, su propia felicidad y su propia naturaleza de hombre fuera de las hipocresías, de los convencionalismos y de la corrupción.” (Micheli, 1979, pp. 49-50)

no había insistido en sus lecciones de estética en el mismo problema?: «El artista pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres y sus hábitos, comparte sus concepciones y representaciones [...] Además, hay que decir que el poeta crea para el público y, en primer lugar, para su pueblo y su época, los cuales tienen derecho a exigir que una obra de arte sea comprensible al pueblo y cercana a él » (p.19)

La idea hegeliana hizo hincapié en una actividad artística ligada a su contexto histórico, a tal grado que la realidad se convirtió en el dilema central de la producción estética. Hubo un rechazo del arte por el arte, pues “ [l]a realidad histórica se hace así contenido de la obra a través de la fuerza creadora del artista...” (Michelli, 1979, p.21)

La realidad se fue integrando como temática en las obras, se pretendió que las nuevas creaciones estuvieran al servicio del pueblo, que fueran un reflejo objetivo de lo que se vivió día a día, esto no significó que la forma se perdió, sólo se dio un mayor peso al contenido de la obra. Esta postura permitió rescatar el rechazo evidente hacia el Romanticismo, la individualidad, la exaltación de los sentimientos, la oposición de la razón, y la realidad histórica, elementos que habían sido de gran peso como contenido y problema central de la producción estética.

Desde los últimos treinta años del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX el Positivismo⁴ fue el antídoto contra esa crisis social, pues los congresos científicos, el vasto impulso industrial, las grandes exposiciones universales y la conquista de la felicidad por medio de la técnica pareció ser una doctrina de orden que dio un tinte de

⁴ El positivismo fue una corriente o escuela filosófica que sostenía al conocimiento científico como único conocimiento auténtico, producto de la afirmación de teorías a través del método científico. Esta corriente derivó de la epistemología que surgió en Francia a principios del siglo XIX con el pensador Saint-Simon, posteriormente con Augusto Comte y el británico John Stuart Mill. El positivismo se extendió y desarrolló en el resto de Europa en la segunda mitad del siglo XIX. La concepción teórica de esta escuela indica que todas las actividades filosóficas y científicas deben tener como sustento un marco de análisis de los hechos reales, los cuales deben ser verificados por la experiencia. Consiste en no admitir científicamente otros conocimientos como válidos, sino sólo los que proceden de la experiencia, rechazando, por tanto, toda noción a priori y todo concepto universal y absoluto. El hecho es la única realidad científica, y la experiencia y la inducción, los métodos exclusivos de la ciencia.

espiritual entusiasmo a la sociedad burguesa ante su fase de prepotente desarrollo económico. Sin embargo, la muerte, la miseria, la hipocresía, la ostentación de riqueza, el desorden de la derrota y el derrumbe de la sociedad trajeron consigo reacciones en contra de la Primera Guerra Mundial:

Una de las consecuencias de esta reacción contra las causas que habían generado la aberración de la guerra es, sin duda, el dadaísmo en todos sus aspectos: literario, artístico, político y moral. Pero la consecuencia más importante fue la formación de un grupo de literatos, poetas, directores teatrales y cinematográficos, músicos y artistas comprometidos vivamente con la historia de esa época, actuando con su trabajo en apoyo de las fuerzas revolucionarias, haciendo una crítica a fondo de la vieja sociedad, y dedicados, en suma, con todas sus energías al renacimiento de una Alemania democrática. El paisaje cultural de este período es uno de los más ricos y fructíferos, aunque, lógicamente, también fue heterogéneo e inmoderado. (Micheli, 1979, p. 109)

Como ya se mencionó fueron varios los *ismos* o movimientos que surgieron durante la época vanguardista; sin embargo sólo nos enfocaremos en los que tuvieron mayor influencia en los artistas latinoamericanos a analizar en el presente texto.

1.1 Surrealismo

1.1.1 Pintura

La influencia del surrealismo europeo en la pintura latinoamericana resulta imprescindible, pues elementos como: fabulación y representación de atmósferas irreales, difuminadas; límites imprecisos donde objetos flotan y vuelan; ausencia de imitación de los objetos, multiplicación de planos haciéndolos instantáneos; descomposición de las formas de los objetos representados, formas similares a las cubistas; sencillez y expresividad del arte primitivo, africano o ibérico son rasgos que siguieron presentes en las creaciones de pintores surrealistas en América Latina. Para poder comprender el origen del surrealismo, las circunstancias que contribuyeron a su desarrollo y que lo caracterizaron se hará una recapitulación sobre ciertos datos propios de este *ismo*.

Un primer acercamiento al movimiento surrealista nos remonta a Francia en 1922 justo cuando comenzó a llamar la atención un grupo de artistas que se hicieron llamar surrealistas, quienes en su mayor parte fueron poetas que se agruparon tras la revista *Littérature* y, hacia 1924 se constituyeron como núcleo numeroso que fundó la revista *La Révolution Surréaliste*, en la que no sólo hizo referencia al arte, sino que también se proclamó la necesidad de cambiar la vida, se plantearon cuestiones acerca del hombre y la condición humana que trascendieron el ámbito hasta ese momento habitual del arte. Es peculiar el hecho de que casi la mayoría de los integrantes surrealistas, en un primer momento, formaron parte del movimiento dadaísta, el cual recordemos surgió como consecuencia de la crisis espiritual que provocó la Primera Guerra Mundial; una protesta ante una cultura y un sistema de valores que conducían a la autodestrucción.

El surrealismo supera al dadaísmo⁵ y su práctica constante de negación, pues intenta dar libertad a ese fundamento al pasar de "la negación a la afirmación". Existen muchas coincidencias entre ambos movimientos, tanto en posiciones, gestos, actitudes destructivas, sentido de rebelión y métodos provocadores; sin embargo cada uno lo expreso acorde a un método y el resultado fue el surgimiento de dos perspectivas distintas.

La posición de Dadá era una posición provisional, producida por la náusea de la guerra y perseguida en el derrumbamiento de la posguerra. Ahora los temas habían cambiado, en parte, y la situación tendía a permanecer congelada; los «escándalos» eran, por ello, menos eficaces para mantener vivo el significado de la revuelta intelectual contra la sociedad. Y, sin embargo, la fractura de la crisis continuaba abierta y seguía generando disgusto (...)La conciencia de esta fractura en el surrealismo fue, desde el comienzo, agudísima: fractura entre arte y sociedad, entre mundo exterior y mundo interior, entre fantasía y realidad. Por ese motivo todo el esfuerzo de los surrealistas tendió a encontrar una mediación entre estas dos orillas, un punto de coincidencia que permitiera poner remedio a las laceraciones de la crisis. El elemento original de este movimiento reside, precisamente, en eso. En el expresionismo y en el propio dadaísmo también hallamos el sentimiento de la fractura y de la crisis, pero sólo en el surrealismo la búsqueda de la solución fue un empeño específico. (Micheli, 1979, pp. 153-154)

La conciencia de fractura en el surrealismo fue entre el arte y la sociedad, entre el mundo exterior y el mundo inferior, entre la fantasía y la realidad; todo el esfuerzo de los surrealistas se concentró en encontrar una mediación entre estas diversas antítesis, buscando un punto de coincidencia que permitiera poner remedio a las laceraciones de la crisis, siendo el elemento original en el que se centró este movimiento. En el surrealismo la búsqueda de la solución fue un empeño específico.

⁵ "El dadaísmo significó una ruptura absoluta de los principios vigentes, en grado tal, que no sólo llegó a negar el arte y la literatura del pasado, sino que cuestionó la esencia y la razón fundamental de todo arte, afirmando la caducidad esencial de cualquier forma de expresión artística. Pero este movimiento juvenil, totalmente negador, sentó las bases de nuevos principios creadores, de una verdadera estética revolucionaria, que sería continuada por los surrealistas. En estas nuevas experiencias estéticas se partía prácticamente de cero: la única norma aceptada fue la de la libertad total. Se iniciaba así un arte sin cánones." Texto tomado de *Antología de poesía surrealista francesa*, 1981.

Al igual que el Dadaísmo, el surrealismo no se presentó como una escuela literaria o artística, para ellos estuvo en juego el destino del hombre, su fortuna o su ruina en la tierra. El estado de crisis que atravesó el mundo burgués, que día a día fue más consciente de su propia ruina, permitió entender que el arte de ese momento debió justificarse como consecuencia lógica del arte de ayer y, al mismo tiempo, someterse lo más posible a una actividad de interpretación. Ese fue otro de los aspectos nuevos del surrealismo: su voluntad de superar las posiciones de protesta y de rebelión para llegar a una explícita posición revolucionaria.

El problema de la libertad no fue fundamental del surrealismo, pero si tuvo gran relevancia. Según los surrealistas, la libertad presentó dos facetas: la de la libertad individual y la de la libertad social; por tanto, también debieron ser dos las soluciones, si bien la libertad social, a la que se llegó a través de la revolución, fue premisa indispensable para realizar la completa libertad del espíritu. Cada faceta estuvo representada una de ellas por Marx y otra por Freud, ambas resultado de inquietudes que buscaron acoger la revolución socialista, inquietudes románticas. André Breton, principal figura dentro del movimiento surrealista, realmente hizo un gran esfuerzo al intentar unir estas dos visiones que constituyeron la dialéctica surrealista y que continuaron siendo un reflejo de la situación histórica real de la ruptura entre arte y vida, arte y sociedad. Su irrupción en la historia para crear condiciones de libertad material y espiritual del hombre fue una voluntad moderna que buscó traer la cultura, a pesar de la crisis de un arte creativo y distinto que no mostrara la fractura y proyectara una visión nueva.

Estamos frente a las dos almas del surrealismo: es decir, el alma heredera de los más inquietos espíritus románticos y el alma que quiere acoger el mensaje de la revolución socialista. El surrealismo está muy lejos de ser un todo único teóricamente compacto, y el esfuerzo de Breton por mantenerlo unido como movimiento no es nada fácil. Estas dos almas que constituyen los

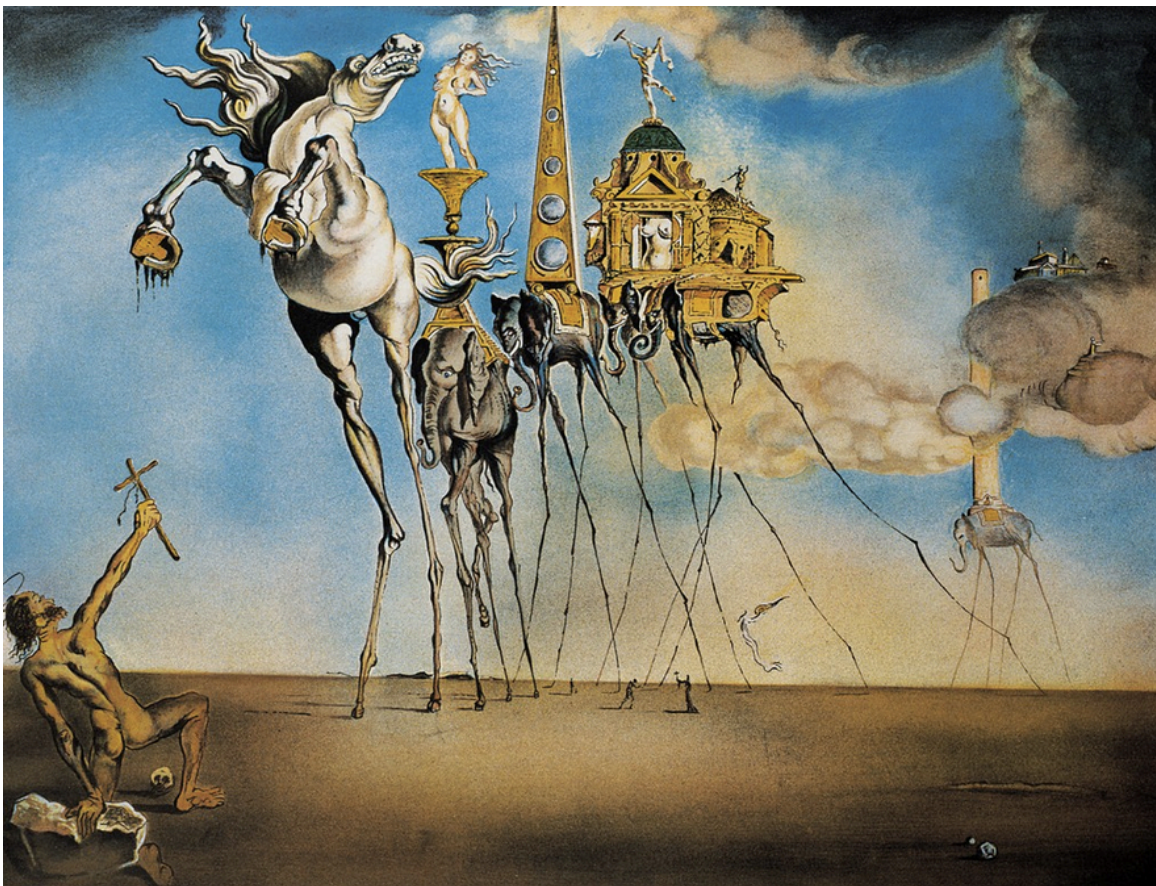
polos de la dialéctica surrealista, y que en el seno del mismo surrealismo continúan siendo reflejo de la situación histórica real de fractura entre arte y vida, entre arte y sociedad, llevan a menudo a los surrealistas a soluciones unilaterales, o puramente literarias o puramente políticas. El punto de fusión de las dos almas se queda la mayoría de las veces en un estado de aguda nostalgia o de ansioso deseo: «El poeta futuro -escribía Breton- superará la idea deprimente del irreparable divorcio entre la acción y el sueño». Pero lo que interesa subrayar aquí es el modo enérgico con que se planteó el problema. (Micheli, 1979, p. 155)

El surrealismo posicionó una voluntad de modernidad que consistió en su irrupción en la historia y en la política, para crear condiciones de libertad material y espiritual del hombre; es la única voluntad que pretendió volver a traer la cultura, más allá de la crisis, una búsqueda de un terreno creativo distinto donde la fractura fuera saneada con la fuerza de una visión nueva. Es imposible comprender el surrealismo sin tener presentes los siguientes ideales: “transformar el mundo y cambiar la vida”. Éste es el pensamiento de los surrealistas.

La crónica de las peripecias políticas de los surrealistas fue bastante intrincada, pues las diferencias entre los surrealistas y el Partido Comunista francés como entre los mismos surrealistas no tardaron en manifestarse. En 1933, Breton y Paul Éluard abandonaron el Partido Comunista. Sin embargo, la idea general del movimiento no tuvo cambios, ni en el plano teórico ni en el práctico, ya que a partir de la guerra de España hubo una unión de todos los surrealistas contra el fascismo franquista.

Entre las principales preocupaciones del surrealismo estuvo el hombre, su necesidad de realización y de conocer sus deseos, sus sueños, sus pasiones, su mundo anímico, su afán de trascender, su ansia de autenticidad frente a una sociedad artificial con normas estéticas y sociales absurdas, una sociedad mecanizada con valores arbitrarios y falsos. De aquí la importancia de Freud, quien aportó algunas armas a esta revolución del individuo a través de sus estudios sobre la psicología del sueño y con todas

sus exploraciones de la vida del inconsciente. Según Freud el sueño representa en nuestra vida una porción de tiempo no inferior al de la vigilia. Es una parte esencial de nuestra existencia. Es en el sueño donde el hombre se satisface plenamente con todo lo que sucede, se vuelve necesario aprender con todos los medios a liberar las fuerzas de nuestro yo inconsciente, incluso en el estado de vigilia “ es necesario hallar los modos de hacer intervenir en la vida disipada de nuestros días la voz sepultada de nuestro espíritu, esa voz que los convencionalismos más brutales intentan repeler.” (Micheli, 1979, p. 158)



San Antonio, Salvador Dalí, 1946, óleo sobre lienzo, 90 x 119.5 cm, Bruselas, Musée Royaux des Beaux

Breton nos da la definición exacta del Surrealismo , pues dice «Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral».⁶



Día y noche, Max Ernst, 1941, Óleo sobre lienzo, 112 x 146 cm. Colección privada

⁶ Cita de Breton tomada del texto de Mario de Micheli *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, pág. 159.

La pintura surrealista partió de un principio básico donde: las «cosas» ya no proporcionan emoción ni consuelo al hombre, pues están fijadas en la esclavitud de una sociedad equivocada, y ellas mismas son esclavas de la lógica convencional al hallarse sometidas a las costumbres. El primer objetivo de la pintura surrealista fue desestabilizar las relaciones de las cosas, contribuyendo en la medida de lo posible, a precipitar una crisis de conciencia general. Por otro lado la pintura surrealista también pretendió otro resultado: “la creación de un mundo en el que el hombre encuentre lo maravilloso: un reino del espíritu donde se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzando una libertad inigualable e incondicional (...) En este maravilloso se nos concede una anticipación de aquella libertad total que se coloca en la perspectiva de la fusión del sueño con la realidad o de la realidad con el sueño, fusión que, finalmente, devolverá a los hombres su integridad.” (Micheli, 1979, p. 161)

1.1.2 Poesía

La poesía se convirtió en factor primordial y omnipotente al ser :

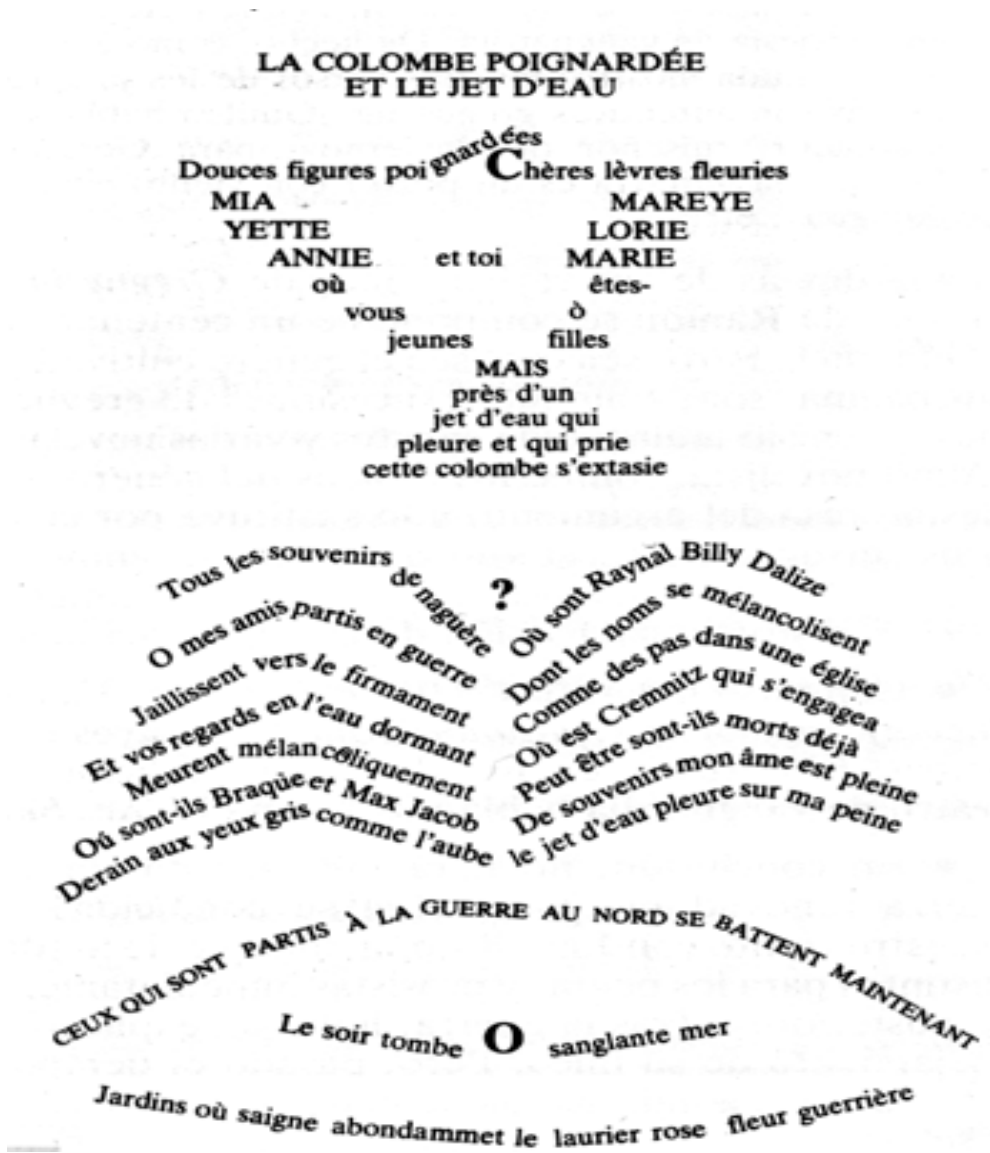
“[E]l lenguaje del hombre como esencia, es el lenguaje de lo inexpresable en el hombre, es conocimiento al mismo tiempo que manifestación vital, es el verbo en su calidad de sonda lanzada hacia lo profundo del hombre (...) La poesía no es explicación de lo que pasa en el hombre, es parte viviente del hombre que se desprende para hacerse objetiva y concreta, es algo que trasciende de los límites como individuo.” (Ulloa, 1981, p. 17)

La operación creativa surrealista fue la imagen, pero de ningún modo la imagen tradicional, que tomó como punto de partida la similitud; la imagen surrealista fue lo contrario, una disimilitud. ya que no aproximó dos hechos a dos realidades que en alguna manera se asemejan, sino que lo hizo con dos realidades lo más lejanas posible una de la otra. El artista surrealista dio vida a la imagen, violando las leyes del orden natural y social.

La poesía latinoamericana tiene su base e influencias en textos ya realizados por los escritores europeos experimentales, que en cierta medida buscaron innovar a través del lenguaje, el cual consideraron de suma relevancia como elemento clave del poema. De igual forma José Juan Tablada optó por recurrir a la técnica de la poesía visual, pues el poeta creó un lenguaje en el que la imagen se convirtió en elemento clave, pues como dice Reverdy el núcleo de la poesía, es una “creación pura del espíritu” que “[n]o puede nacer de una comparación sino de un acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.” (cfr Ulloa, 1981) La imagen; por lo tanto, fue arbitraria.

Guillaume Apollinaire fue una figura importante en cuanto al ámbito poético, su obra se concretó en dos libros : la primera edición de *Alcoholes*, poemas escritos entre 1898 y 1913 publicada en París con el sello de Mercure de France, e ilustrada con un retrato del autor Pablo Picasso. El segundo libro fue *Caligramas*, publicado en 1918, ya

el mismo Apollinaire los había presentado bajo el título de “poemas de la paz y de la guerra” y aclaraba que las fechas de composición eran de 1913 a 1916, años complicados en Europa. La importancia de *Caligramas* radica en la experiencia visual que aporta, razón por la que las hace intraducibles, mostrando su lirismo innato y permanente.



Apollinaire, Guillaume. *La colombe poignardée et le jet d'eau*, 1918.

El automatismo fue una de las técnicas más utilizadas por los surrealistas, la cual estuvo basada en la asociación libre y tuvo su base en el psicoanálisis de Freud, su función consistió en abrir las puertas del inconsciente y así permitir la expresión directa y sin censuras, aprovechó la creación instantánea, una especie de inspiración que partió de lo más profundo del espíritu donde se encuentran sometidas; sin embargo no se trató de un texto incoherente de ahí que en la palabra “revelación” residió la clave de la importancia del automatismo y otras técnicas similares, ya que si un texto automático sólo contiene material inconsciente, puede funcionar como documento o material de interpretación en la psicología profunda, pero si tiene un carácter “iluminador” llega a trascender el mundo del individuo que lo creó, Ulloa (1981) plantea al respecto:

[E]l automatismo, como método en sí, sólo tiene el interés de ofrecer un documento humano; su valor real reside en su capacidad de provocación de ese estado de gracia antiguamente conocido como inspiración. Provoca, entonces, una especie de delirio poético, estado próximo al delirio psicopático, en el que el espíritu se enajena de la realidad circundante. La inspiración exalta las fuerzas totales del espíritu. La imaginación se libera mediante el automatismo y logra la imagen pura, incandescente, vital, la imagen auténticamente poética (...) El sueño representa para los surrealistas un contacto con ese mundo profundo del espíritu cuyo contenido exploran. Es, como el automatismo, un modo de expresión directa de indudable valor y, como pasa con el material automático, las imágenes oníricas no interesan al poeta por su posibilidad de ser interpretables desde un punto de vista freudiano, sino por su calidad en sí, por ser portadoras de una energía creadora en su forma primera no deformada, por su plasticidad, su pureza y autenticidad. (p. 25)

Es el azar el que no se sujeta a las normas y del que el poeta surrealista se valió con frecuencia para sus creaciones, permite que el ser humano muestre sus afinidades ocultas, esa casualidad, lo accidental, esa coincidencia adquirió un significado e importancia relevante al momento de crear.

1.2 Otras expresiones vanguardistas

1.2.1 Expresionismo

El expresionismo⁷ puede ser considerado una de las manifestaciones más radicales del arte en el siglo XX, sus raíces nos remiten al romanticismo alemán. Movimiento caracterizado por ser cualidad de los países germánicos vinculada a los períodos de crisis social e ideológica, cuyas manifestaciones artísticas se caracterizan por la expresión de un fuerte patetismo. Y en segundo lugar, un movimiento o «istmo» artístico o poético del siglo XX, opuesto al Impresionismo y al Naturalismo precedentes.

Posee varios elementos que posteriormente fueron retomados por los movimientos latinoamericanos, entre los que podemos encontrar el rechazo de las formas agradables, el uso de las distorsiones y de los colores discordantes, la disposición desordenada y la acentuación de la expresión, (González Rodríguez, 1990). Sin embargo a pesar de su filiación germánica logró extenderse a otros países y culturas europeas y americanas. Como movimiento abarcó todas las manifestaciones artísticas: desde la plástica, el cine, la música, la literatura, la poesía y el teatro, Guillermo de Torre (1971) dice al respecto:

[E]l expresionismo supera los límites poéticos donde otras escuelas de vanguardia se confinan, extendiéndose a la novela, el drama y el ensayo. Su acción en las artes plásticas no es una secuela literaria; al contrario, tiene autonomía y aún prioridad -según veremos-, al punto de que más bien pudiera decirse que del expresionismo artístico deriva el literario. Influye en la arquitectura, el

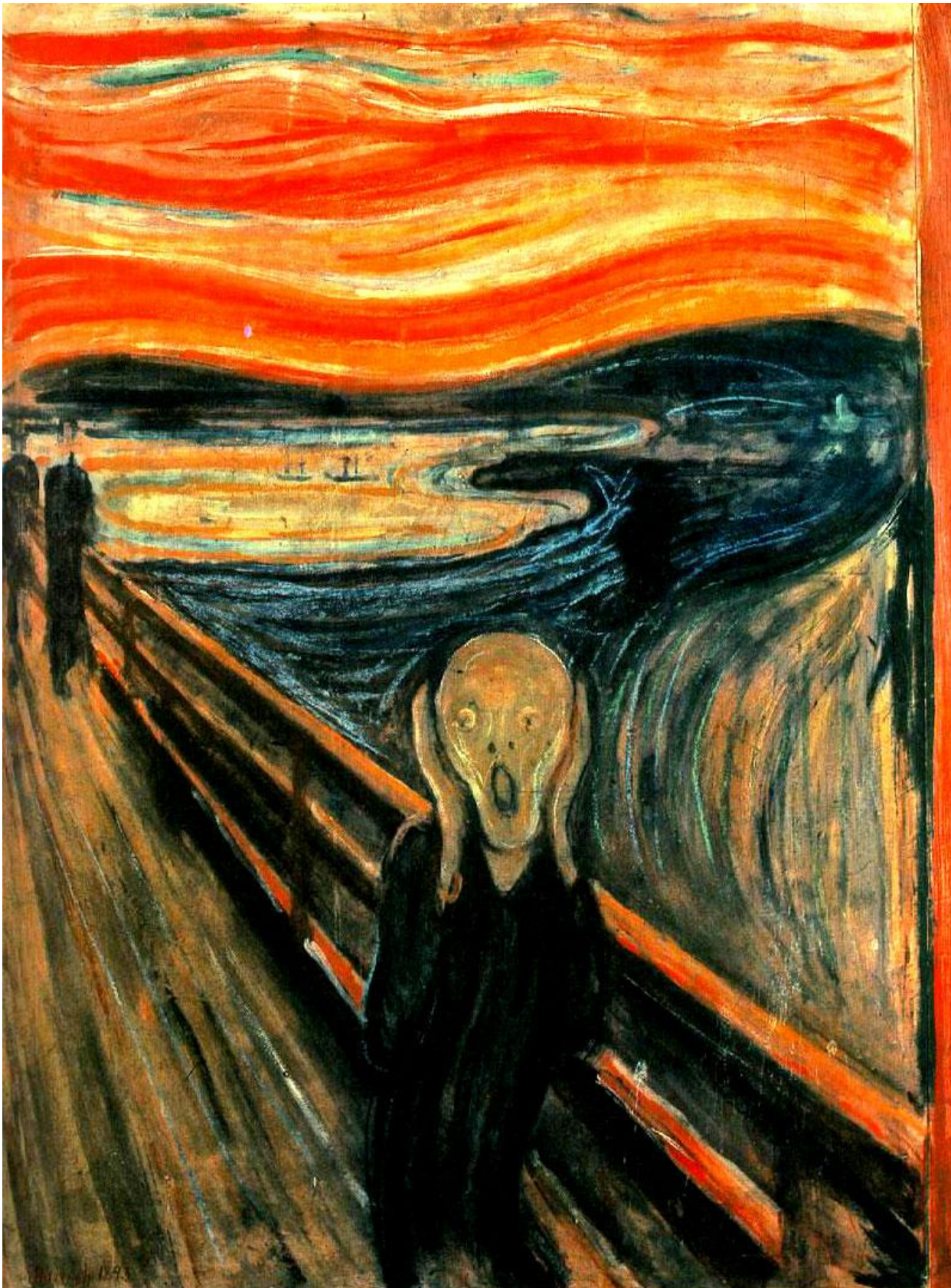
⁷ 1. “El término «*Expressionismus*» un neologismo en la lengua alemana, se relaciona, a su vez, con el sinónimo «*ausdruck*» (el verbo «*ausdrücken*», además de «*Expresar*», significa, en su sentido originario, «*exprimir*», «*retorcer*»). De ahí que el concepto «*Expressionismus*» no sólo signifique «*expresión*», sino «*Expresión retorcida y dramática*»; esto es «*grito*».” 2. “ En Alemania, concretamente, y como ya se ha señalado, se utilizó para referirse al *arte revolucionario* debido a la agresividad de su estilo. Las revistas que contribuyeron a difundir el término y el movimiento expresionista fueron: **Der Sturm** (La Tempestad), fundada en 1910 por H. Walde, y **Die Action** (La acción), fundada en 1911 por Franz Pfemfert. La primera reivindicaba el arte por encima de todo, la segunda la necesidad de una acción política dentro o fuera de la propia práctica artística.” Definiciones tomadas de González Rodríguez, Antonio Manuel, *Las claves del arte expresionista*, 1990, pág. 8.

urbanismo y la decoración por vía del funcionalismo; llega a la música y al cinematógrafo. Alcanza además visibles implicaciones en el plano general del pensamiento filosófico y hasta el religioso. Y no deja asimismo de relacionarse con el curso de los hechos político-sociales durante el segundo y tercer decenio del siglo. (p. 183)

Su origen, como ya se menciona, estuvo vinculado con las causas que suscitaron el estallido de la Primera Guerra Mundial, el nacionalismo, el triunfo de los ideales de la burguesía que exaltaban la mediocridad y el vacío en Alemania fueron los principales factores que contribuyeron a que una generación de artistas se enfrentaran a las condiciones impuestas por una Europa intensa y violenta, llena de contradicciones espirituales donde coexistían grandeza y barbarie. Fueron estas las condiciones que permitieron comprender porque hubo una mayor simpatía por períodos artísticos en los que al arte se mostró de modo ingenuo, sencillo y elemental, y no por los momentos históricos de guerras, al respecto Guillermo de Torre indica (1971).

Urge aclarar, frente a cualquier posible equívoco, que ni el expresionismo como tendencia, ni tampoco ninguno de sus escritores y artistas pueden relacionarse, de cerca ni de lejos, con la culminación del estallido irracionalista representado por el nacionalsocialismo; al contrario, fueron opositores y perseguidos. Pudiera establecerse un curioso paralelismo entre las fechas que marcan los anales expresionistas y los principales acontecimientos político sociales de los mismos años 1905, por ejemplo, fecha de «El puente», primera congregación expresionista, es también la del desembarco provocativo de Guillermo II en Tánger. Es también el año del Potemkin y de las primeras agitaciones revolucionarias en la Rusia zarista. En 1914, triunfa la oleada expresionista y con el asesinato de Sarajevo estalla la primera guerra mundial. 1919: revolución de Spartakus y replegamiento del grupo activista expresionista. (p. 185)

El plano ideológico y cultural en el que surgió el expresionismo estuvo determinado por su coincidencia con la filosofía fenomenológica de Edmund Husserl, las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, la crítica al racionalismo de Henri Bergson y la filosofía de la negación de Friedrich Nietzsche que en ese momento resultaron de gran



El grito. Munch, Edvard. 1893. Pintura al temple. 91 x 74 cm. Museo Munch. 1893.

releva

ncia e influencia en la conformación de la perspectiva de la sociedad.

Entre los artistas más influyentes de la poética expresionista se encontraban la fuerte y atormentada espiritualidad de Doménikos Theotokópoulos (El Greco), las visiones tremendistas de la guerra de Francisco de Goya, el «*phatos*» dramático de Vincent Van Gogh, las pesimistas extravagancias de James Ensor y el «grito» desesperado de Edvard Munch. Es importante resaltar que “Los artistas expresionistas reciben muchas influencias ideológicas, en primer lugar la de Nietzsche.

Su brillante pero confuso nihilismo neorromántico, del que emergen también ásperos ataques contra los «valores» de la sociedad burguesa, sugestionada a los mejores escritores, poetas y artistas de la época, desde Thomas Mann hasta Grozz. (cfr Michelli, 1979). La importancia y ambivalencia del expresionismo radicó más allá de su interés histórico como movimiento literario y artístico, de sus doctrinas y sus obras, ya que fue una fusión de distintas direcciones: Unión del «*phatos*» nórdico con lo irracional del alemán, de la lírica exaltada y la protesta de una época de prerrevolución, una alianza de lo tradicional con una línea del siglo XX.

La duración del movimiento expresionista fue desde 1905 hasta 1933, es decir, desde la creación del primer grupo expresionista «*Die Brücke*» hasta la llegada de los nazis al poder en Alemania. Es posible distinguir dos tendencias durante la existencia del expresionismo, la primera tuvo un carácter místico/cósmico que se correspondió con dos grupos formados antes de la guerra: «*Die Brücke*» y «*Der Blaue Reiter*». La segunda etapa tuvo un carácter político y social y comprendió a los artistas que integraron la llamada «*Neue Sachlichkeit*» que surgió después de la guerra, en el momento de mayor crisis de la República de Weimar.

Como ya se menciona en 1905, en Dresde, se formó el primer grupo expresionista alemán llamado «*Die Brücke*» (El puente)⁸, idea que fue aceptada por todos los que aspiraban a convertirse en “puente de unión” entre los elementos agitadores y revolucionarios. Como retoma Micheli (1979) [S]e trata de la destrucción de todo canon que pudiera obstaculizar la fluida manifestación de la inspiración inmediata. Es uno de los puntos de partida de la poética del expresionismo, el no poder sufrir una ley ni una disciplina y obedecer, en cambio, a las presiones emotivas del propio ser. ⁹

El grupo se caracterizó por su confraternidad, una vida en común y bohemia, ellos pretendieron un acercamiento a la naturaleza que dio como resultado una pintura emotiva y enfática, un sentido de drama, una amplia gama de sentimientos, angustias y terrores expresados en sus obras paralelos a la influencia que tuvo en ellos el Arte tribal: “En el *Brücke*, el arte negro asumió un carácter y una connotación antropológica-cultural, mientras que en París los artistas vieron en él, simplemente, sus connotaciones lingüísticas.” (González Rodríguez, 1990, p. 15)

En 1912 se instalaron en Berlín y durante esta nueva etapa adquirió su fisonomía expresionista en cuanto al uso de formas simplificadas y deformadas, discordancia de colores, expresión simbólica y apasionada de las cosas y los seres, así como una

⁸ “Parece ser que el nombre había surgido de unas líneas del *Zaratustra* de F. Nietzsche: «Yo no voy por donde vosotros vais, despreciadores del cuerpo. Para mí sois el puente que conduce al superhombre.» La idea del «superhombre» nietzscheano exaltaba a los cuatro fundadores, que se sentían llamados a una acción artística altamente humanitaria y evidenciaban una juvenil soberbia intelectual, como se advierte en el lema que adoptaron «**Odi Profanum vulgus.**» “

⁹ «la obra de arte se convierte en sujeto». Dicho de otro modo, la obra de arte se convierte en un mundo en sí mismo, en un universo autónomo con leyes propias: ya no es el equivalente de un contenido preexistente, sino que ella misma es un contenido nuevo y original, una nueva forma del ser, la cual actúa en nosotros a través de la vista, suscitando en nuestra interioridad vastas y profundas «resonancia» espirituales. (Micheli, 1979)

tendencia hacia la geometría de las formas, todo con un perfil incisivo y arbitrario, juegos de perspectivas, en donde las figuras y objetos son vistos desde arriba y en escorzos caprichosos, además de que las obras manifiestan una aversión por la armonía y la belleza.

Der Blaue Reiter (El Jinete Azul) fue el segundo grupo de vanguardias afín al Cubismo, este movimiento presentó un estilo menos brutal y más armonioso. El artista más destacado fue Kandinsky (1866-1944), cuya obra se caracterizó por su violencia emocional que mostró una influencia del simbolismo y fauvismo francés apreciable en su cromatismo exacerbado y en una progresiva simplificación de la naturaleza que se aproximó en una pintura no-representativa, no-objetiva que dio como resultado un expresionismo abstracto. Este movimiento no llegó a constituir un grupo unido ni duradero, sus componentes no tendrían una línea compositiva común, sin embargo, es posible mencionar algunos rasgos compartidos en algunos de los integrantes del grupo:

[E]l rechazo del naturalismo tradicional de corte impresionista. En segundo lugar, la búsqueda de la esencia secreta de las cosas: su lado espiritual (Marc), la forma como expresión de fuerzas misteriosas (Macke) o la melodía interior de la forma (Kandinsky). En tercer lugar, la tendencia a la integración de las diversas artes, que en Macke significaba conferir valor plástico espacial y escultórico al color, y en Kandinsky lograr la síntesis de los movimientos pictóricos, musicales y coreográficos, una especie de *Bühnenkomposition* (Composición espectacular). (31)



Wassily Kandinsky, Composición VIII, 1923, Óleo sobre lienzo, 140 x 201 cm, Museo Guggenheim. Nueva York.



Franz Marc, The bewitched mill, 1913, óleo sobre lienzo, 130.2 x 91 cm, Instituto de Arte de Chicago.

De igual forma el *Art Nouveau*, fue determinante, pues encontramos en éste el exotismo y el simbolismo del arte oriental y del arte japonés especialmente que ya había ejercido una viva fascinación sobre algunos impresionistas y sobre Van Gogh, además de una libertad de invención formal confiada a la *línea* que pudo desarrollarse fuera de la imitación del objeto en un espacio propio y desvinculando las reglas de simetría que desde el Renacimiento habían prevalecido hasta el siglo XX. La perspectiva renacentista se encaminó en el *Art Nouveau*, en el ámbito de la pintura, un agotamiento en favor de la imagen sin profundidad, es decir, sólo es superficie. En el apartado destinado a Japonismo ahondaremos en la influencia de este movimiento en las vanguardias europeas para así poder entender la resonancia posterior en la poesía de José Juan Tablada.

El expresionismo dentro de la historia del arte moderno, apareció como el movimiento más rico y complejo de todos. Es un movimiento que fue más allá de los límites programáticos o establecidos que cualquier artista o grupo de artistas hayan querido imponerle. Los temas estuvieron muy lejos de ser agotados; pues continuarán formando parte de la problemática, términos de los que diversas soluciones expresionistas nos ofrecen ejemplos, sin excluir la transformación de la protesta en lucha activa. La fuerza de este movimiento se derivó del hecho de que no esquivó los problemas que los últimos años del siglo XX habían dejado en herencia al nuevo siglo.

La problemática del expresionismo fue que cualquier intento de solución que intentó dar, continuaba siendo una problemática auténtica que se planteaba a los artistas europeos de comienzos del siglo XX. Por tanto, el movimiento expresionista en su conjunto no fue movimiento «formalista» sino de «contenido».

1.3.2 Cubismo

Las reminiscencias del cubismo en latinoamérica residen principalmente en su reinvención por los procedimientos y valores pictóricos que se manifestaron principalmente en el estudio de la relación de un objeto con el espacio en el que es visualizado. Es esta materialización del espacio nuevo y su representación multidimensional en una superficie plana propició la propuesta innovadora cubista. El movimiento cubista se desarrolló entre 1907 y 1914, y se encuentra situado en una época que difundió teorías empírico-criticistas y fenomenológicas, además de colocar al arte ante una revolución estética y técnica. Entre sus principales exponentes estuvieron Pablo Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963).

En Francia, Émile Boutroux comenzó con la defensa de la interpretación subjetivista de las leyes de la naturaleza, mientras Bergson formulaba teorías acerca de la duración, de la simultaneidad, todas diversas investigaciones sobre las matemáticas y la geometría. Además de este lenguaje cubista con base científica y matemática, también hubo una tendencia a la superación subjetiva de la objetividad, se trató de un subjetivismo de naturaleza mental que se sustentaba sobre la idea de un cubismo que siempre despojó a las formas de su realidad geométrica para equilibrarlas con una verdad matemática, es decir, un exploración de la objetividad y sus elementos impuros que dieron como resultado el abstraccionismo de las formas. Para el cubismo la verdad estuvo más allá del realismo y el artista consiguió captarla sólo a través de la estructura interna de las cosas dando como resultado un nuevo planteamiento estético que pretendió prescindir de las referencias miméticas de la realidad exterior y sustituirlas por referencias autónomas que llevaron a un arte puro creado por elementos, como dice Apollinaire «creados

enteramente por el artista y dotados de una poderosa realidad». Interpretaciones novedosas, formales y opuestas a las de la tradición que implicaron la confirmación de un objeto artístico frente a los convencionalismos del arte occidental.

La figura de Paul Cézanne fue relevante en la perspectiva cubista, ya que él sentó las bases al centrarse en un aspecto menos teórico y más abierto a las emociones directas del mundo real; sin dejar de lado el rechazo a lo episódico en las pinturas impresionistas, una falta de rigor académico y de coherencia estilística. Los cubistas afirmaban que un cuadro debe subsistir sólo por la fuerza y los méritos que le son propios a la pintura, sin ayuda de narraciones, pues “[e]l color es el método único y específico del pintor. El artista sólo dispone de este medio para realizar el milagro del arte.” (cfr Michelli, 1979)

El empeño por plasmar esta visión inédita de la relación espacio-tiempo propicia el protagonismo de la relatividad del conocimiento, ya que la fragmentación del objeto sin ajustarse a un punto de vista ideal, único y fijo permitió la noción del cuadro como resultado de una visión total del conocimiento y de la emoción, ambos organizados por un solo individuo: el artista. Hay una búsqueda de un cuadro con vivencia propia, una autonomía que existiera sólo por su fuerza pictórica, sin mezclarse con la literatura, la ciencia o la música. Este esfuerzo por captar la forma plástica de las cosas y así darles un peso y sustancia permitió que no se miraran los objetos sólo desde un punto de vista, sino desde diversos y así captar mejor los planos y volúmenes, de tal forma que un mismo objeto podía ser proyectado desde diversas perspectivas, mostrando varios lados de sí mismo, creando proporciones y relaciones distintas de las tradicionales e institucionalizadas dando como resultado el descubrimiento de una nueva dimensión del espacio pictórico, una dimensión que excluía la idea de distancia, del vacío y la medida;

una idea del espacio material a favor de un espacio evocativo y verdadero en el que los objetos podían superponerse trastocando las reglas de la imitación y dando al artista la libertad de una nueva creación del mundo según las leyes de su criterio intelectual, satisfaciendo la exigencia de una ruptura de las formas decimonónicas, rebelión y rechazo.

La aportación cubista permite una liberación de las artes plásticas al ya no exigirles un límite de representación de la realidad y dando paso a una libre asociación de imágenes, independientemente de que procedan o no de la naturaleza, sin tener que responder a una ordenación externa, sólo a una simple coherencia de elementos como la forma, el color y la sensación del artista. “En consecuencia, **el cuadro ya no se plantea como una ventana o un espejo de la realidad**, sino como algo independiente en sí mismo, el llamado cuadro objeto, según otro teórico del cubismo.” (Gutiérrez Burón, 1990, p. 12) Estas nuevas consideraciones fracturan la relación entre forma y contenido. Picasso con su obra *Les Femmes d'Alger*, 1906, mostro un ejemplo de mezcla entre lo intuitivo y lo cubista, pues rompe con las normas tradicionales de la cultura figurativa y el color arbitrario.

El volumen y la estructura se convirtieron en las principales preocupaciones de los cubistas, eliminando la atmósfera, el gusto por el color y las líneas onduladas tratando de hacer una pintura con rigor. Había un particular interés en la construcción y la corporeidad de objetos. Esta innovación en el tratamiento de las figuras despersonalizadas, sin detalles en sus rostros y que no se corresponden con el canon clásico, además de la innovación en cuanto a la relación de las figuras con el espacio son elementos que caracterizan el primer cuadro cubista, al respecto de la importancia de la

obra, Gutiérrez Burón (1990) menciona:

[L]a originalidad del cuadro radica, esencialmente, en presentar las figuras, los objetos y el espacio no diferenciados al modo tradicional, sino en el mismo plano, con el espacio facetado y fragmentado en planos recortados e iluminados irregularmente incidiendo unos sobre otros, con lo que se vuelve tan activo como las figuras. Ya no hay ni llenos ni vacíos, mientras que aquéllas con su monumentalidad y carácter escultórico pueden presentarse alternativamente de frente o de perfil sobre una superficie bidimensional, con lo que se destruye la perspectiva tradicional y se da paso a lo que luego se llamará visión simultánea, es decir, la fusión de las distintas vistas de una figura u objeto en una sola imagen. En definitiva, Picasso abandona la tradicional forma perceptual de representar las cosas y la sustituye por la conceptual, por lo que **se puede afirmar que, en lugar de pintar, construyó Les damoiselles d'Avignon.** (p. 16)

El movimiento cubista atraviesa distintas etapas¹⁰, la primera denominada *cubismo experimental*, iniciada por Braque y Picasso que experimentan la reducción volumétrica de las figuras, objetos y espacios a planos amplios y sencillos, Braque se centró en la representación plástica del espacio y Picasso en plasmar las formas tridimensionales de los objetos, ambos artistas coincidieron en el afán de captar los valores tangibles y la realidad de las cosas, el color se convirtió en un elemento secundario.

¹⁰ Es necesario precisar el hecho de que existen diversas distinciones en cuanto a las etapas del movimiento cubista, pues mientras Gris nos habla de la diferencia entre un cubismo analítico y otro sintético, una distinción aceptada por los críticos e historiadores del Cubismo, Cooper no la acepta y prefiere hablar de un cubismo verdadero dividido en tres etapas: temprano (1906-1910, pleno (1910-1912) y tardío (1912-1914). Apollinaire por su parte distingue entre un cubismo científico, un cubismo órfico, un cubismo físico y un cubismo instintivo; sin embargo, en el presente texto, se seguirá la división y terminología tradicional, considerada la más didáctica que toma en cuenta la existencia de un cubismo analítico y un cubismo sintético.



Pablo Picasso, *Las señoritas de Avignon*, 1907, óleo sobre lienzo, 243.9 x 233.7 cm, Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Georges Braque, Violin et palette, 1909, óleo sobre lienzo, 91.7 x 42.8 cm, Guggenheim Museum, New York.

El *cubismo analítico* inicia en 1909 y se caracteriza por planos simples y anchos que se quiebran en facetas apretadas y continuas que rompen el objeto en diversas partes, fijándolo a la superficie, el relieve tiene importancia mínima, uso de gradaciones tonales, efecto de profundidad basado en múltiples planos de luz y estructuras de líneas verticales y horizontales, además posee la característica de que **“el artista puede presentar el objeto tratado desde distintas posiciones, con una visión global y totalizadora que antes sólo era accesible mediante espejos o la repetición en serie. Se llegó así a la plasmación de la cuarta dimensión...”** (Gutiérrez Burón, 1990, p. 24) Hubo una simplificación de la composición y de los objetos sin llegar a prescindir del color ni de la luz, los títulos de las obras se hicieron más indicativos que descriptivos, una especie de códigos para recomponer el conjunto y captar o reconocer la obra.

Posteriormente el *cubismo hermético* tuvo un proceso de disección de los objetos, una acentuada monocromía, una dificultad en su lectura y la comprensión de sus obras; se optó por añadir letras o números esparcidos que no sólo enriquecían la superficie, sino que incrementaban la sensación realista, tales elementos no pueden ser considerados elementos decorativos, ya que guardan relación con la temática del cuadro. Cabe mencionar que este período coincide con la afirmación del cubismo como lenguaje artístico debido a su integración y exposición en diversos lugares reconocidos.

Finalmente la última etapa cubista se corresponde con el *cubismo sintético* de 1910, donde predomina la libre construcción de la imagen del objeto que ha quedado disuelto por la perspectiva, ya que el objeto no está sujeto a las reglas de la imitación. Su unidad se configura teniendo en cuenta todas o sólo algunas partes del objeto que aparecen vistas por todos sus lados.

El modo de representación da libertad a la creación del artista, ya no hay disección de los objetos, sino que son contruidos con base en planos esenciales de todos sus lados liberando las líneas de su complejidad anterior, se pone fin a la austeridad monocromática de las etapas anteriores. Debido al *collage* hay una alteración de lo verdadero y lo falso, al ser elementos añadidos y tomados del mundo real.

1.3.3 Japonismo

El intercambio cultural entre Occidente y Oriente es uno de los acontecimientos artísticos más importantes de nuestra historia. La llegada de manufacturas chinas y piezas de arte a Europa trajo consigo una nueva tendencia en los lenguajes ornamentales que empezó a florecer desde el siglo XVII y finalmente en el XIX la influencia de Japón sobre el arte occidental se torno más decisiva dando lugar al fenómeno del Japonismo.

La influencia artística japonesa y la moda se adoptan principalmente en París donde adquiere importancia el conocimiento del arte japonés a través de las reproducciones de imágenes y los transportes.

La influencia del arte japonés en el arte contemporáneo ha sido evidente principalmente en los impresionistas, post-impresionistas, simbolistas y modernistas. Desde la apertura de los puertos japoneses después de la restauración Meiji en 1868, los intelectuales y artistas de París descubrieron en el arte japonés una vía de enriquecimiento para la cultura de su tiempo. En los años 80 el Japonismo se convirtió en una corriente consolidada y difundida a las principales capitales europeas y americanas.

La irrupción definitiva de Japón en el panorama europeo se produce a partir de 1868, cuando la restauración Meiji acaba con su aislamiento y abre por primera vez sus puertos al comercio exterior. Su arte llega fundamentalmente a través de dos manifestaciones que representan dos miradas muy distintas de Japón sobre el mundo: la primera de ellas, y más conocida en Europa, es el Ukiyo- e hangar, la estampa xilográfica, como ya se ha visto, una manifestación popular que refleja el mundo burgués y frívolo de Edo; la segunda, la escuela Rimpa, una manifestación más «clásica» y elitista del arte japonés, que enlaza con la tradición pictórica vinculada a la aristocracia. (Fernández del Campo, 2001, p. 334)

El interés del Japonismo para la Historia del Arte es su influencia en figuras importantes de la pintura moderna. Edouard Manet con su polémica obra *El pífano* ya

muestra una omisión de los principios clásicos de la perspectiva al colocar una figura en un fondo neutro como en los grabados japoneses. De igual manera Claude Monet (1840-1926) participó de la moda japonesa pintando a Madame Monet vestida de japonesa (1876). Los post-impresionistas encontraron en el arte nipón nuevos caminos para sus creaciones, ya Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) coleccionó obras de arte japonés y utilizó tinta y pinceles japoneses para crear sus obras y así influir en el cartelismo y el diseño gráfico. Vincent Van Gogh (1853-1890) fue coleccionista de estampas japonesas e hizo copias al óleo entre 1886 y 1888 de algunos ukiyoe de Hiroshige (1797-1858) y Eisen (1790-1848).

Ya a finales del siglo XIX, la corriente japonesa había ejercido su influencia durante décadas anteriores en pintores academicistas que mostraban el exotismo nipón. Los simbolistas buscaron elementos imaginarios y fantásticos de la cultura japonesa, además del interés mostrado por el budismo. El Modernismo también adoptó varios recursos decorativos japoneses como flores, aves, mariposas y libélulas dando lugar a una fusión de elementos japoneses difícil de delimitar principalmente en las artes gráficas y decorativas.

Para algunos el término "Japonismo" fue acuñado por Baudelaire, otros más dicen que surgió en el último tercio del siglo XIX por el crítico de arte Burty y hay quienes afirman que Zola fue el primero en utilizarlo para referirse a la moda japonesa.

La utilización del término suele ser a menudo equívoca, pues se generaliza y hace referencia a cualquier manifestación del arte occidental que recibió influencia de obras de arte japonesas, aunque también posee una acepción más particular para referirse a un momento del arte que se identifica con la corriente europea que se desarrolla unos años

antes de las vanguardias donde sobresalen artistas parisinos y londinenses del último tercio del siglo XIX y primeros años del siglo XX.

Hasta el siglo XIX la fascinación que el arte oriental había despertado en Europa se fundamentaba en lo exótico y la rareza. La mayoría de las obras de arte se encontraban en las casas de los nobles y eran símbolo de poder apreciadas por su extravagancia y no por su valor estético.

Antes de la manifestación y llegada del arte japonés a Europa el conocimiento que se tenía del país era poco y limitado a libros. Aunque ya desde el siglo XVIII Europa había mostrado un interés por lo oriental vinculado en un principio por el comercio de productos de lujo. En el siglo XIX el exotismo japonés cobró un nuevo impulso debido al Romanticismo, autores como Friedrich Schlegel (1772-1826), Goethe, Novalis, Schopenhauer y Nietzsche se interesaron por el Oriente. Durante ese último tercio de siglo se tradujeron textos orientales importantes como la *Bibliothèque Orientale* editada por Maissonneuve que incluía el Rig Veda, Himnos sánscritos y textos persas y chinos. También se publica *Les livres sacrés de l'Orient*, una colección de textos fundamentales de India y China.



Capítulo 2

Una mirada a las vanguardias en América Latina

Todo depende del concepto que se tenga del arte. Hay quien lo cree estático y definitivo; yo lo creo en perpetuo movimiento y en continua evolución como los astros y como las células de nuestro cuerpo mismo. La vida universal puede sintetizarse en una sola palabra: movimiento...

José Juan Tablada, 1919

La recepción de las vanguardias en América Latina permite comprender el alcance de estos movimientos artísticos iniciados en Europa. Los límites temporales del vanguardismo latinoamericano se situaron entre 1916 y 1935¹¹, fechas que coincidieron con el auge de las vanguardias europeas; el hecho de que hayan surgido casi a la par de los ismos en Europa permite observar su importancia, a pesar de su brevedad temporal. Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, las vanguardias contribuyeron a reconfigurar el ámbito estético y trajeron consigo una nueva perspectiva de creación. Se suscitó una ruptura y renovación del hermetismo lingüístico, formal y estilístico mediante la experimentación e incluso, en ocasiones, el uso de fórmulas o expresiones de la tecnología: incorporación de tecnicismos.

Como podemos percatarnos la recepción de las vanguardias en América Latina es imprescindible para comprender la evolución de su campo artístico; los límites temporales de su vanguardismo se sitúan entre 1916 y 1935, fechas muy a la par de las vanguardias europeas.; por lo tanto, podemos deducir que realmente tuvieron un gran alcance, a pesar de su brevedad. Las inquietudes renovadoras se canalizan hacia 1922; se trata de los años de lanzamiento de manifiestos y de polémicas violentas, de una intensa búsqueda de originalidad, de insurgencia expresiva y formal que estalla con realizaciones que transforman radicalmente el curso de las letras continentales; diversos propósitos distintos, pero contagiados de la "furia de novedad".

¹¹ ‘Hugo Verani considera 1916 y 1935 las fechas límite del período histórico de las vanguardias. Federico Schopf, después de discurrir sobre las dificultades que acarrea establecer marcos cronológicos precisos, hace el siguiente comentario: “ Teoría y práctica del vanguardismo despliegan, en sentido amplio, entre 1912 y 1935; en el sentido más restringido de su predominio, entre 1922 y 1935. Nelson Osorio T. Sitúa la vanguardia de América Latina en el período que va desde los finales de la primera Guerra Mundial, en 1919, hasta la crisis económica, política y cultural provocada por la quiebra de la Bolsa de Nueva York, en 1929. El caso más extremo en estos intentos de demarcación cronológica es el del crítico húngaro Miklos Szabolscsi, quien propone el año 1905 como fecha inicial.[”]’ (Schwartz, 2000)

Si la crisis de la vanguardia en la América hispánica de los años veinte fue, simultáneamente, una puesta al día de los istmos europeos y una liquidación apasionada del Modernismo (...) también fue, y no hay que olvidarlo, una exploración confusa de ciertos valores básicos del arte literario: la experimentación técnica llevada hasta los extremos de la destrucción del verso y, casi, del lenguaje; la afirmación más contundente del carácter ficticio, arbitrario, lúdico, de la narrativa...
(Fernández Moreno, 1972, p. 140)

Sin embargo, cabe destacar que esta confluencia del vanguardismo europeo con el medio cultural latinoamericano producen una obra artística con caracteres distintos y no sólo como un simple reflejo de corrientes ajenas y trasplantadas. Es la década en la que se descarta la retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato. En la poesía podemos percatarnos de forma más visible acerca de estos cambios.

El caso de la poesía fue particular en su reconfiguración a partir de los movimientos de vanguardia. En el norte de Hispanoamérica, México ocupa un lugar privilegiado; esta inquietud renovadora invade desde muy temprano la actividad literaria mexicana. La primera nota innovadora se encuentra en la poesía de dos modernistas: Ramón López Velarde y José Juan Tablada; en el caso de Velarde con la experimentación con la imagen que está presente en *Zozobra* (1919). Por otro lado, Tablada es quien adapta el japonés haikai¹² o haikú a la lengua española e introduce en México la poesía espacial o ideográfica. *Un día...*(1919) y *Li Po y otros poemas* (1920) lo revelan como uno de los iniciadores de la vanguardia. Esta nueva poesía es resultado de una renovación de las técnicas literarias, del escritor, de la escritura y del lenguaje por sí mismos.

Ruptura y tradición, continuidad y renovación: los términos son antagónicos pero a la vez están honda, secretamente ligados. Porque no puede haber ruptura sino de algo, renovación sino de algo,

¹² Poema que reúne brevedad, sorpresa, ironía, poder de síntesis y liberación de la imagen; donde fuerzas antagónicas se funden en una intensa y fugaz imagen de plasticidad visual.

y a la vez para crear hacia el futuro hay que volverse al pasado, a la tradición. Sólo que aquí esa vuelta no es un retorno sino una proyección del pasado dentro del presente hacia el futuro. De ahí el elemento radicalmente revolucionario que tiene esta tradición de la ruptura. Conviene aclarar aquí que no se trata de una revolución en el sentido en que suele invocarse la palabra en los textos políticos (...) La revolución que se trata aquí es otra: es la revolución que postula el cuestionamiento de la literatura por sí misma, del escritor por él mismo, de la escritura y del lenguaje por ellos mismos. (Fernández Moreno, 1972, p. 145)

Ya en 1902 fue publicado en México el libro de José Juan Tablada *La nao de la China*, es decir, la primera colección de haikais en español. Iniciándose así un período de apogeo para la nueva poesía sintética.

Se trató de disciplinas que en ese momento de la historia fueron capaces de cruzar, de manera evidente, los límites tradicionales para así crear una nueva técnica que tomó como punto de partida elementos ya existentes que aplicaron a su nueva perspectiva de creación/invención, y que renovó a su vez el concepto de estética del canon establecido para cada una de ellas.

"vanguardia política". El poema se convirtió en un objeto verbal, semiótico o visual.

En 1921 aparecieron la hoja mural *Prisma* de los ultraístas argentinos y la proclama *Actual* del estridentismo mexicano. 1921 fue una fecha crucial para América Latina, pues como ya se ha mencionado, se dieron a conocer varios manifiestos, en distintos países de forma simultánea. Todos con una misma finalidad de renovación del lenguaje en cuanto a temáticas y técnicas, en oposición a modelos ya desgastados. Se pretendía que la lengua ya no fuera sólo un instrumento de comunicación y que el poema se convirtiera en un objeto verbal, semiótico o visual.

La etapa renovadora, sin embargo, se situó hasta 1922 con el lanzamiento de manifiestos, polémicas violentas, una intensa búsqueda de originalidad, de insurgencia expresiva y formal que estalló con realizaciones que transformaron radicalmente el curso de las letras continentales. Diversos propósitos, todos contagiados de la "furia de novedad". En este año se fundó *Proa* en Buenos Aires, se publicaron *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, *Trilce* de César Vallejo, *Andamios* de Manuel Maples Arce y *Desolación* de Gabriela Mistral. A principios de 1923 surgió *Fervor de Buenos Aires* de Borges.



JORGE LUIS BORGES

FERVOR DE BUENOS AIRES

MCMXXIII

Fue durante los años veinte que florecieron los *ismos* y se atendieron ciertas particularidades de la realidad latinoamericana.

Si la crisis de la vanguardia en la América hispánica de los años veinte fue, simultáneamente, una puesta al día de los istmos europeos y una liquidación apasionada del Modernismo (...) también fue, y no hay que olvidarlo, una exploración confusa de ciertos valores básicos del arte literario: la experimentación técnica llevada hasta los extremos de la destrucción del verso y, casi, del lenguaje; la afirmación más contundente del carácter ficticio, arbitrario, lúdico, de la narrativa... (Fernández Moreno, 1984, p. 140)

La confluencia de las vanguardias europeas con el medio cultural latinoamericano producen una obra artística con caracteres distintos y no un reflejo de corrientes ajenas y transplantadas. Es la década en la que se descarta la retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato. Los manifiestos, proclamas y revistas tuvieron como preocupaciones principales exponer sus principios estéticos y aplicarlos a la temática nacional. Ya algunos autores se han dado a la tarea de identificar los temas centrales de las vanguardias en Latinoamérica:

- a) Tematización de los elementos nacionales, es decir, su dinamización, su cuestionamiento y su exaltación.
- b) La expresión de un virtuosismo de técnica y lenguaje, gracias a la exploración de las posibilidades del idioma (español, portugués y francés), el cual enriquecieron con americanismos.

Esta búsqueda de lo nuevo no es sólo un repudio al pasado, sino una búsqueda de transformaciones y experimentación en el ámbito artístico, reflejado con mayor énfasis en la poesía: el verso libre heredado de Wilth Whitman, la irregularidad métrica, la liberación de la sintaxis y el uso de imágenes.

El caso de la poesía fue particular en su reconfiguración a partir de los movimientos de vanguardia. La nueva disposición puso énfasis en la forma, hubo una renovación del ámbito espacial/visual; hubo una ruptura de métricas y técnicas establecidas para dar paso a una disposición tipográfica distinta. Se trató de disciplinas que en ese momento de la historia cruzaron los límites tradicionales para así crear una nueva técnica que tomó como punto de partida elementos ya existentes aplicándolos a una nueva perspectiva de creación/invención, que renovó a su vez el concepto de estética del canon, supuestamente establecido para cada una de ellas.

La transgresión de cánones ya existentes, la renovación de la tipografía y del uso del espacio de creación se dieron de distinta forma. Hugo J. Verani trata este punto al respecto de la evolución poética vanguardista en su obra, la cual es un estudio sobre las características e influencias de las corrientes de vanguardia, pero enfocado principalmente en Latinoamérica, (Verani, 1995):

La literatura hispanoamericana –principalmente 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 [...] la nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), 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 una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial. (p. 10)

Las letras latinoamericanas de este siglo se caracterizan por haber sido una tradición de la ruptura corresponde observar que esa tradición no es nueva, ya que “*[r]uptura y tradición, continuidad y renovación*” son los términos que más se aproximan a la situación que atravesaron las vanguardias, pues no puede haber ruptura y renovación sino de algo, al mismo tiempo que para crear hay que volver al pasado, a la tradición.

Ruptura y tradición, continuidad y renovación: los términos son antagónicos pero a la vez están honda, secretamente ligados. Porque no puede haber ruptura sino de algo, renovación sino de algo, y a la vez para crear hacia el futuro hay que volverse al pasado, a la tradición. Sólo que aquí esa vuelta no es un retorno sino una proyección del pasado dentro del presente hacia el futuro. De ahí el elemento radicalmente revolucionario que tiene esta tradición de la ruptura. Conviene aclarar aquí que no se trata de una revolución en el sentido en que suele invocarse la palabra en los textos políticos (...) La revolución que se trata aquí es otra: es la revolución que postula el cuestionamiento de la literatura por sí misma, del escritor por él mismo, de la escritura y del lenguaje por ellos mismos. (Fernández Moreno, 1984, p. 145)

Nos encontramos ante una revolución que postula el cuestionamiento de ciertas disciplinas, del artista, de las obras y de su composición. "...la poesía concreta se propone integrar en la literatura otras disciplinas distintas a ella pero que, de alguna manera, pudieron beneficiarla y enriquecerla.." (Cfr.Verani, 1995)

2.1 México¹³

Para dar un mejor seguimiento a las vanguardias en México cabe señalar que los llamados precursores del modernismo en realidad fueron los primeros modernistas, y que hasta veinticinco años después fue cuando se perfiló la época de transición entre el último modernismo y el primer vanguardismo. Se vivió un período de cambios, indecisiones y oscilaciones entre las posiciones tradicionalistas y las posiciones más avanzadas. Varios críticos se refirieron a esta etapa como posmodernismo; una transición indeterminada que abarcaría la etapa final que dejó ver varios cambios estéticos posteriores al auge del modernismo y que dieron como resultado las primeras vanguardias en la poesía hispanoamericana del siglo XX. Hay una búsqueda de conceptos revolucionarios del arte. Se fue preparando el campo de las vanguardias. Se hace evidente la ruptura, la confrontación antagónica entre dos estéticas. Muchos de los grandes poetas contemporáneos se iniciaron dentro de la tradición modernista. Resulta complicado ajustar la aparición, vigencia y descenso de las corrientes literarias en una esquematización cronológica debido a su fluidez. Pero si es posible reconocer varios acontecimientos que abrieron el campo para la consolidación de las vanguardias latinoamericanas.

¹³ “El conocimiento de la vanguardia internacional en México no difiere en nada de la de otros países latinoamericanos. Las fuentes no son precisamente directas, sino que se dan por medio de revistas y periódicos, que como datos curiosos insertan de vez en cuando alguna que otra crónica de un escritor visitante o residente en un país de Europa, sobre un ismo o autor de vanguardia.

Sin embargo, de la lectura minuciosa de esas crónicas, artículos, ensayos ligeros, se desprenden dos momentos o, mejor, dos tipos de enjuiciamiento que guardan estrecha relación no sólo con la estética literaria, sino también con la historia. La primera corresponde a la información que de las escuelas de vanguardia publicaban escritores modernistas, y la segunda corresponde a la que publicaban los escritores del post-modernismo, algunos de los cuales se transformarán en creadores de la vanguardia latinoamericana. “ Tomado de Schneider, Luis Mario. *El estridentismo*. México: Editorial Bellas Artes. 1970.

Esta influencia del modernismo, los movimientos vanguardistas mexicanos, la búsqueda de renovación estética y literaria estuvieron vinculados a diversas manifestaciones artísticas, entre ellas: la pintura, la escultura, las artes plásticas y la música. Se trató de manifestaciones que en algunos aspectos se relacionaron con los movimientos del futurismo y cubismo europeo. Algunos artistas que se vieron influidos por estos movimientos fueron Diego Rivera (1886-1947), Carlos Mérida (1893-1984), Amado Nervo (1870-1919) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974).



Diego Rivera. Paisaje zapatista, 1915, óleo sobre tela.



Carlos Mérida, *Un canto al libro sagrado*, 1978.

En México la inquietud renovadora invade desde muy temprano la actividad literaria mexicana. Las primeras innovaciones, como ya se mencionó, se encuentran en la poesía de dos modernistas: Ramón López Velarde y José Juan Tablada; en el caso de Velarde la experimentación con la imagen presente en *Zozobra* (1919). Por otro lado, hubo una adaptación del japonés haikai¹⁴ o haikú a la lengua española por parte de Tablada, además de la introducción en México de la poesía espacial o ideográfica, al respecto José Juan Tablada menciona en una carta a López Velarde publicada en *El Universal Ilustrado* el 13 de noviembre de 1919: “[...] mi poesía ideográfica, aunque semejante en su principio a la de Apollinaire, es hoy totalmente distinta; en mi obra el carácter ideográfico es

¹⁴ Poema que reúne brevedad, sorpresa, ironía, poder de síntesis y liberación de la imagen; donde fuerzas antagónicas se funden en una intensa y fugaz imagen de plasticidad visual.

circunstancial, los caracteres generales son más bien la síntesis sugestiva de los temas líricos puros y discontinuos, y una relación más enérgica de acciones y reacciones entre el poeta y las causas de emoción... Mis libros *Un día* y *Li-Po* le explicarán mis propósitos mejor que esta exégesis prematura...” (Cfr. Pacheco, 1970) Esta nueva poesía es resultado de una renovación de las técnicas literarias, del escritor, de la escritura y del lenguaje por sí mismos, son estos rasgos los que lo revelan como uno de los iniciadores de la vanguardia.

Cabe destacar la actitud agresiva iconoclasta de los istmos que proliferaron en la época de posguerra bajo el estandarte de Revolución y libertad. Una liberación del concepto tradicional de belleza y de un lenguaje caduco. Predomina la imagen insólita y audaz, que supera la lógica conceptual, hay una integración al ámbito poético del lenguaje prosaico tomado de las lenguas de una ciudad moderna y cosmopolita, un uso del verso libre sin rima dando origen a nuevos ritmos poéticos. En sus inicios las vanguardias acentuaban el negativismo y la incoherencia, los mejores poetas salen de esos istmos subversivos para realizar una producción más constructiva, una retórica nueva.

2.1.1 Modernismo: El caso de José Juan Tablada, (1900- 1945)

La palabra "modernismo" hace referencia a una serie de tendencias europeas y americanas que surgen durante los últimos años del siglo XIX, las cuales presentaban una serie de rasgos comunes: anticonformismo, deseo de renovación y oposición a las tendencias artísticas vigentes (realismo y naturalismo).

El modernismo como movimiento literario se desarrolla entre 1855 y 1915 y está definido por su esteticismo y escapismo de la realidad. Este movimiento de ruptura estuvo acorde con la crisis espiritual de fin de siglo y se convirtió en una manifestación más de la misma.

El movimiento modernista surge tras una serie de factores o raíces históricas y sociales, pues estuvo marcado por el anticonformismo; actitud que fue provocada por el desacuerdo de escritores con el espíritu materialista y utilitario de la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de una sociedad que nació con la Revolución Industrial y llevó el poder político a la clase burguesa que impuso una moral rígida y pautas de comportamiento; motivo por el que los escritores modernistas reaccionaron contra esa sociedad y exigiendo mayor libertad y derecho a ser de forma diferente. Su actitud ante ese panorama social se manifestó como actitud de rebeldía política o con el aislamiento, es decir, la recreación de mundos propios, exóticos u orientales.

Este modernismo literario nació en Hispanoamérica en países donde ya se había conseguido la independencia razón por la que en un principio hay un rechazo de la tradición literaria española y una simpatía por la literatura francesa mostrando principal interés en dos movimientos artísticos que se desarrollaron durante la segunda mitad del siglo XIX: Simbolismo y Parnasianismo. Mientras que los simbolistas reaccionaron

contra un arte que se limitaba a representar la realidad, se proponían ir más allá de lo que puede ser percibido con los sentidos, descubrir otras realidades y sugerirlas al lector. Los parnasianos buscaron la perfección de la obra literaria, un intento de alejarse de la realidad de su época creando otra realidad artificial en la que sólo importaba la belleza.

Schulman dice que "El modernismo es un arte sincrético en el que se entrelazan armónicamente tres corrientes: una extranjerizante (Parnasianismo y Simbolismo), otra americana (literaturas y tradiciones autóctonas) y la tercera, hispánica (Bécquer, Clerecía)." La temática del modernismo es diversa y puede clasificarse en dos grandes bloques que se corresponden con la influencia de los movimientos parnasiano y simbolista. (Cfr, Gullón: 1963)

a) Literatura de los sentidos: Caracterizada por una exterioridad sensible, búsqueda de la forma perfecta y la belleza tal como los parnasianos.

b) Literatura de la intimidad: Expresión de la intimidad, de los sentimientos del autor ya sea vitales u optimistas, angustiados y melancólicos. La influencia simbolista se ve reflejada como manifestación de crisis del fin de siglo.

De lo que no cabe duda es de la existencia de una serie de contenidos recurrentes en la literatura modernista:

1. Crisis espiritual manifestada con la idea de desarraigo de una sociedad y por ende una exaltación de todo aquello en contra de lo racional y la realidad. Hay una presencia de lo fantástico, el misterio y los sueños.

2. Manifiesto de disconformidad ante una sociedad que disgusta. Algunos autores intentaron transformarla mediante la crítica y la política, aunque la mayoría optó por escaparse de ella con la ayuda del mundo de los sueños, la evasión temporal hacia

mundos más bellos y libres, la evasión espacial hacia mundos exóticos todo aquello de lo que carecía la civilización occidental.

3. Cosmopolitismo donde muchos autores buscaron alejarse de la mediocridad burguesa dominante y optaron por la ciudad y la vida bohemia.

4. Sentimiento amoroso que oscila entre dos vertientes: la idealización de la mujer como imposible, amor asociado a tristeza, soledad y melancolía. Visión de un amor como búsqueda del sexo y placer como rebeldía contra las normas y la moral.

5. Búsqueda de raíces, del pasado precolombino y sus mitos. Búsqueda de raíces propias como individuo como consecuencia de la crisis espiritual base del Modernismo donde el artista rompe con su realidad y busca construir una más satisfactoria.

La base de la intención estética modernista fue la búsqueda de la diferencia con la literatura realista de la sociedad burguesa dominante mediante el cultivo de la belleza. Un esteticismo caracterizado por un intento de reflejar mediante la palabra múltiple valores sensoriales, abundancia de recursos fónicos que dan musicalidad al verso, enriquecimiento del léxico por cultismos y neologismos, utilización de sinestesias, alteración libre de los versos y estrofas adicionales.

El Modernismo atravesó dos fases, siguiendo a Ricardo Gullón: La primera es canónica y se caracteriza por el predominio del esteticismo, el escapismo, la literatura para los sentidos y la influencia parnasiana. Posteriormente un postmodernismo que reflejó un menor esteticismo, un compromiso social y existencial relativo, una literatura de la intimidad y la influencia del simbolismo.

José Juan Tablada nació en la ciudad de México el 3 de abril de 1871. Sus estudios los realizó en varias escuelas particulares de Puebla y de la ciudad de México. En 1891

comenzó la publicación constante de sus poemas en el periódico El Universal. Tablada publicó su primer libro de poesía a finales del siglo XIX, cuando el modernismo imperaba en el verso hispánico posteriormente evolucionó hacia una posición vanguardista durante la Revolución, de modo que hacia los años veinte, sus versos mostraban imágenes comparables a las de sus compatriotas estridentistas. Cabe enfatizar que en esta etapa de su vida, Tablada perteneció a la segunda generación del movimiento modernista en México; por lo tanto, ya no hubo una creación de la tendencia artística, sino un enriquecimiento de ésta.

En 1900 Tablada financiado por Jesús E. Luján viajó a Japón¹⁵, toda su travesía la dejó plasmada en algunas crónicas de viaje que publicó en la Revista Moderna y la Revista Azul, crónicas que posteriormente la Universidad Autónoma de México recopiló en un libro titulado *En el país del sol. Crónicas japonesas de José Juan Tablada*. Ya en 1902 fue publicado en México el libro de José Juan Tablada *La nao de la China*, es decir, la primera colección de haikais en español. Iniciándose así un período de apogeo para la nueva poesía sintética. En 1919 publicó el poemario *Un día...poemas sintéticos* que dedica: "A las sombras amadas de la poetisa Shiyo y del poeta Basho" donde escribió los haikus logrando concretar en un poema breve la belleza del instante y la contemplación. Otro de los libros en los cuales también se experimentó el haikú es *El jarro de las flores*, el cual fue publicado en 1922. Algunas veces se considera a Tablada como el iniciador del "poema abierto", libre de convenciones modernistas. Sus innovaciones más son los poemas ideográficos y los haikus inspirados en el Oriente, curiosidades que propiciaron

¹⁵ Hay un par de versiones al respecto del tema, pues hay quienes dicen que en realidad Tablada nunca hizo ese viaje y todo fue una farsa para dar mayor espectacularidad a la revista.

más imitaciones en la poesía posterior.

José Juan Tablada contribuyó en gran parte con la fundación de la Revista Moderna (1893). Años después, en 1919, Tablada se adelanta convirtiéndose en el primer vanguardista de México, recogiendo los ecos de todas las revoluciones artísticas europeas de aquellos tiempos. En ese año Tablada publicó *Un día, poemas sintéticos* a la manera de los haikais japoneses introduciendo esta forma breve en la poesía de habla española. Se ha miniaturizado el modernismo y la poesía se ha reducido a imágenes sintéticas e instantáneas dejando atrás la retórica gastada. Tablada cree en el perpetuo movimiento del arte, es innovador, le gusta experimentar. Ya en 1923 es considerado el poeta más representativo de la juventud. Su primera fase ha quedado atrás, la cual fue de un erotismo fúnebre y macabro para dar paso a su eclosión vanguardista.

En México las vanguardias literarias comenzaron a vislumbrarse desde principios del siglo XX -recordemos el movimiento modernista al cual perteneció Tablada en sus inicios- en su obra podemos observar su peculiar estilo literario que no permitió adscribirlo en algún movimiento literario específico, pues se trató de un poeta multifacético que se reinventó en cada uno de sus poemas, su lírica siempre estuvo renovándose de forma constante, al mismo tiempo que conservó la influencia de la estética decimonónica.

Tablada tiene un concepto innovador acerca del ámbito artístico, pues según él en una carta enviada a González de Mendoza publicada en la revista *Álbum Salón* “[t]odo depende del concepto que se tenga del arte. Hay quien lo cree estático y definitivo; yo lo creo en perpetuo movimiento y en continua evolución como los astros y como las células de nuestro cuerpo mismo. La vida universal puede sintetizarse en una sola palabra:

movimiento. El arte moderno está en marcha, y dentro de él la obra personal lo está también sobre sí misma, como el planeta, al derredor del sol... Dentro del arte lanzado hacia nuevos ideales, debemos tener una estética personal.” (Moysén, 1999, p. 260)

Como ya se ha mencionado sus aportaciones más relevantes dentro de la vanguardia literaria fueron la poesía ideográfica, la implementación de léxicos de avances científicos y tecnológicos, la plasticidad en sus haikús, una mayor relevancia de la imagen sobre la idea al privilegiar la descripción instantánea y el uso del verso libre. Allen W. Phillips menciona al respecto "El haikai suele ser un instante de súbita iluminación e intuición lírica basada en una realidad conocida, aunque vista de manera insólita o sorprendente. En sus poemitas sugestivos Tablada no sólo recoge una forma, sino también una disciplina estética..." (Phillips, 1989, p. 133)

Es conveniente mencionar que Tablada residió en París durante 1911 y 1912 y tuvo contacto con la eclosión de los istmos experimentales de ciertos pintores y escritores, conocimiento que influyó en la forma visual y gráfica de sus composiciones poéticas acercándolo evidentemente a la vanguardia europea. A pesar de que durante muchos años fue un poeta desconocido debido a sus largas ausencias de México y el número reducido de los ejemplares de sus libros supo reivindicarse y destacar como poeta.

En cuanto a la importancia y su inquietud por la poesía ideográfica podemos comprobarla en una carta¹⁶ que escribió en respuesta a López Velarde durante el verano de otoño de 1919:

¹⁶ Esta carta se publicó en *El Universal ilustrado* número 132 el 13 de noviembre de 1919 en la página .23.

...son un franco lenguaje; algunos no son simplemente gráficos, sino arquitectónicos...Y todo es sintético, discontinuo y, por tanto, dinámico; lo explicativo y lo retórico están eliminados para siempre, es una sucesión de estados sustantivos; creo que es poesía pura...La ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión "simultáneamente lírica y gráfica", a reserva de conservar el secular carácter ideológico. Además, la antigua poesía, dejando los temas literarios en calidad de "poesía pura", como lo quería Mallarmé. Mi preocupación es la síntesis, en primer lugar porque sólo sintetizando creo poder expresar la vida moderna en su dinamismo y su multiplicidad.

como una
corona de jade
sonoro

su infancia fue de porcelana
su loca juventud

un bosque de bambúes
lleno de
garras
y de misterios...

rostros de mujeres
en la laguna

ruiseñores
encantados
por la luna
en las faulas
de los salterios

PECES VOLADORES

Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.

LA LUNA

Es mar la noche negra;
la nube es una concha;
la luna es una perla...

2.1.2 Estridentismo

Otra escuela mexicana de innovación poética fueron los estridentistas que aparecieron poco después de la Revolución, en 1921, y de forma simultánea con el muralismo, constituyendo también en México una subversión radical de cánones artísticos establecidos, una propensión al escándalo, una exaltación del carácter dinámico del mundo moderno, el advenimiento del maquinismo y de la metrópoli desindividualizada. El estridentismo contó con varios poetas de menor renombre y con José Juan Tablada que para entonces tenía casi cincuenta años y era reconocido como un modernista de gran talento. Tablada a los cincuenta años todavía poseía un entusiasmo por la innovación poética incluyendo en sus poemas elementos del lenguaje urbano, vocabulario tecnológico, metáforas ilógicas que eran tan características de la generación nueva. De igual forma en los años inmediatos a la Revolución. El movimiento estridentista inicia con el manifiesto *Actual N.1* “Comprimido estridentista” que se dio a conocer en diciembre de 1921, el cual fue escrito por Maples Arce y se conformo por catorce postulados tan irreverentes como los del futurismo, dadaísmo y ultraísmo español que pretendían escandalizar a los simpatizantes de los valores consagrados. Posteriormente salió en febrero de 1922 *Actual N.2* y en julio del mismo año *Actual N.3*; el principal objetivo estridentista fue “... lanzar una diatriba caústica e iconoclasta contra todo lo establecido: el academicismo, la solemnidad, la religión, los héroes nacionales los patriarcas de la literatura nacional.” (Verani, 1995, p. 14).

ACTUAL-**No 1**

Hoja de Vanguardia

Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce

Iluminaciones Subversivas de René Dunan, F. T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat-Papassit, etc., y Algunas Cristalizaciones Marginales.

E MUERA EL CURA HIDALGO
X ABAJO SAN-RAFAEL-SAN
I LAZARO
T ESQUINA
O SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS

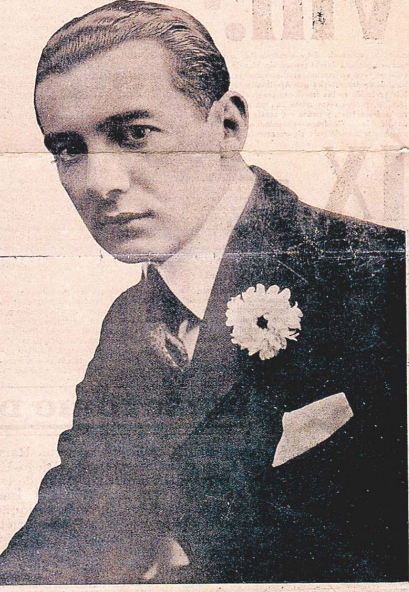
E N nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y réditos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de dolo estivo en farmacias y droguerías subvencionadas por la ley, me en el vértice eclatante de mi insustituible categoría presentista, equi-convencida y eminentemente revolucionaria, muestro que todo el mundo, fuera del eje, se contenta estéricamente adentro con las manos torcidas, imperativa y categoricamente afino, sin más excepciones a los "players" diametralmente explosivos en incendios fotográficos y gritos acorralados, que mi estridentismo deshecho y acendrado para defenderme de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos: Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohíbe fijar anuncios.

I. Mi locura no está en los presupuestos. La verdad, no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. La vida es sólo un método sin puertas que se llene a intervalos. De aquí que insista en la literatura insuperable en que se prestigian los telefónicos y diálogos perfumados que se hibernan al despario por hilos conductores. La verdad estética, es tan sólo un estado de emoción incoherente desarrollado en un plano extrarabial de equivalencia integralista. Las cosas no tienen valor intrínseco posible, y su equivalencia poética, depende en sus relaciones y coordinaciones, las que sólo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más debilitivo que una realidad desmantelada, como "puede verse en fragmentos de una de mis anticipaciones poéticas novilatinas: "Esa Rosa Eléctrica..." (Cosmópolis—No. 34). Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es necesario. En este instante, asistimos al espectáculo de nosotros mismos. Todo debe ser superación y equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos cines actuales, pues pienso con Dostoiév, que no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes, y comportarnos en el fondo como ella.

II. Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o inadecuados para traducir nuestras emociones personales—única y elemental—finalidad estética,—es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones manuscritas de la crítica oficial, cortar la corriente y danzarnos los "evichis". Una pechera rítmica se ha carbonizado, pero no por esto he de abandonar el juego. ¿Quién sigue? Ahora, el cubilote está en Cipriano Max-Jacob, y es anacionalista como por lo que respecta a aquel periodista circunspeto, mientras Blaise Cendrars, que siempre está en el plano de superación, sin perder el equilibrio, intencionalmente equivocado, ignora, si aquello que tiene sobre los ojos es un cielo estropeado o una gota de agua al puerescopio.

III. "Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samocracia". A esta eclatante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lactis, Buzzi, Cavocchioni, etc., antepongo mi apasionamiento deslavo por las máquinas de escribir, y mi amor estuivísimo por la literatura de los aviones económicos. Cansada mayor y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organizatimismos pseudo-liricos y hombres melódicos, para recitales de changarro gratis a las señoritas, declamatoriamente inferidos ante el auditorio disyuntivo de niñas fox-trotantes y espartacistas, y burgueses temerosos por sus conchubinas y sus cajas de cascadas, como valientemente afirma mi hermano existencial Guillermo de Torre, en su manifiesto yola leído en la primera explosión ultrica de Parisiana, y esto, sin perorar todas esas poematizaciones (sic) entusiásticamente aglutinadas en charlatanas literarias, en que sólo se justifica el efecto cartulario de algunos literatutípedos "specimens".

IV. Es necesario exaltar en todos los tonos estridentistas de nuestro diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos rítmicamente extendidos sobre las vertientes por rinceulos de negro, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humosantes chimeneas de rojo y negro, anclados horroscópicamente—Ruiz Hidobro—junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitanes, las lituras anales de los obreros explotivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo, tan fuertemente intuida por Emi-



VANGUARDIA ESTRIDENTISTA

V. lo Varhasen, tan sinceramente amada por Nicolás Beauduin, y tan ampliamente dignificada y comprendida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los tranvías, han sido redimidos del dictorio de pronios, en que prestigiosamente los había valorizado la burguesía ventrada con hijas cauderas por tantos años de retardarismo sucesivo e intranquencia melancólica de archivos cronológicos.

Chopin a la silla eléctrica. He aquí una afirmación higienista y detensoria. Ya los futuristas anti-selenográficos, pídicos en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraistas españoles, transcriben, por voz de Rafael Casanova Assens, la liquidación de las hojas secas, rítmicamente agitada, en periódicos y hojas subversivas. Como ellos, es de urgencia telefónica emplear un método radicalista y eficiente. Chopin a la silla eléctrica (El M. A. trade mark) es una preparación maravillosa; en veinte y cuatro horas extenuan todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Apléese bien antes de usarse. Perplejemos nuestro crimen en el melancolismo trancochado de los "Nocturnos", y proclamemos, sinceramente, la aristocracia de la gasolina. El humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correativas y exquisitas actualistas.

#

El estridentismo fue diferente respecto a otros movimientos de vanguardia debido a su posición actualista, la creación de un arte para el presente, un arte circunstancial, de tendencia, de lucha. Este grupo estuvo conformado por su iniciador y poeta Manuel Maples Arce, Arqueles Vela en la narrativa, en la crónica Germán List Arzubide y el pintor Alva de la Canal. Al respecto de la actividad de Maples Arce se menciona que:

...comenzó a poner en práctica en su poesía, una estética diferente de la que practicaban hasta entonces modernistas y posmodernistas. Junto a imágenes futuristas introdujo elementos cubistas como "planos oblicuos", "tedios triangulares", "vértigos agudos", "paraguas cónicos" y "bohémias romboidales" aunque predominan en su obra - y la de sus compañeros- las imágenes y metáforas provenientes del mundo industrial y mecanizado. (Gordon,1989, p. 1089)

Nos encontramos ante poemas que carecen de lógica explicativa, nexos gramaticales y descripción anecdótica u ornamental. Hasta finales de los veinte desaparecen las réplicas estridentistas y se llega a una síntesis del espíritu y de los logros de vanguardia, es decir, a una integración de lo nacional con lo universal. En cuanto a la forma que este tipo de cambios afectaron el ámbito artístico, Yurkievich menciona al respecto:

La literatura hispanoamericana -principalmente 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 armonía estética-. La nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declaratoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), 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 esencial. (p. 10)

Resulta evidente que la nueva lírica posee influencias de las vanguardias europeas, principalmente en lo que concierne a la ruptura con los viejos cánones tradicionales, la búsqueda de una renovación del ámbito artístico y la experimentación en las estructuras de las artes durante la búsqueda de esta conformación. Al igual que en Europa, también la poesía en Latinoamérica es vista como herramienta eficaz que expresa lo que el hombre siente y piensa, es "el lenguaje del hombre como esencia, es el lenguaje de lo inexpresable en el hombre, es conocimiento al mismo tiempo que manifestación vital, es el verbo en su calidad de sonda lanzada hacia lo profundo del hombre (...) La poesía no es explicación de lo que pasa en el hombre, es parte viviente del hombre que se desprende para hacerse

objetiva y concreta, es algo que trasciende de los límites como individuo.” (Ulloa, 1981, p. 17)

Los estridentistas tuvieron tal alcance que se instalaron en diversos lugares, hicieron públicas las lecturas de sus textos y buscaron darse a conocer:

Puestas en marcha algunas consideraciones estéticas, se trató de imprimirle al movimiento cierto carácter nacional, instalando una especie de sede en la ciudad de México, en Donceles 69 -taller del pintor Huberto Ramírez-, aunque en la práctica "sesionó" de manera permanente hasta el traslado a Xalapa, en el café "Europa", rebautizado por Ortega y Arqueles Vela como el "Café de Nadie", en el N° 160 de la antigua avenida Jalisco, hoy Álvaro Obregón. Mes y medio antes de la ya citada conferencia de Xavier Villaurrutia –el 12 de abril de 1924-, los estridentistas inauguraron una exposición en ese café, exhibiendo cuadros de Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Rafael Sala, Emilio Amero, Fermín Revueltas, Xavier González y Máximo Pacheco; máscaras "estridentistas" de Germán Cueto y esculturas de Guillermo Ruiz. Leyeron sus poemas Maples Arce, List Arzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha, Luis Felipe Mena y Miguel Aguillón Guzmán. Arqueles Vela cerró con una lectura de su novela *El Café de Nadie*. (Gordon, 1989, p. 1090)

2.2 Argentina

De igual forma las vanguardias argentinas se suscitaron a la par de dos sucesos políticos relevantes: la Semana Trágica de 1919 y el golpe militar de 1930. Esta movilización de fuerzas anarquistas tuvo como consecuencia una represión de cientos de víctimas obreras, además de contar con la colaboración de organizaciones conservadoras. Posteriormente la revolución de 1930 terminó por instaurar el régimen constitucional, aunque se valió de un falseamiento de los resultados electorales. El período vanguardista argentino podemos situarlo entre 1921 y 1927, momento que le permitió gozar de gran prosperidad económica. Es importante reiterar que la vanguardia no sólo es un fenómeno artístico y estético, sino que al mismo tiempo engloba un concepto de libertad radical, un desprecio a las instituciones sociales y un rechazo de las formas de la consagración artística; en otras palabras la vanguardia además de ser movimiento artístico también se extiende a un conjunto de relaciones intelectuales como lo son las instituciones y funciones del actor o artista. Una autocrítica del arte y de la estructura social en la que se encuentra. (Barrera, 2006)

En el caso argentino y en pro de una aproximación a ese fenómeno contradictorio que circuló en la década de los veinte, será forzoso recurrir al sistema literario y al espacio sociocultural con el que rompe o al que cuestiona. Entre 1900 y 1920 este país venía sufriendo una destacable transformación. Son los años que rodean al Centenario, en los cuales se conocerá el primer nacionalismo cultural argentino (...) se produce así una nueva forma de identidad social, la del artista. Artistas, escritores que progresivamente concentrarán sus esfuerzos en los proyectos creadores propios, editando regularmente y reuniéndose en lugares públicos, cafés y tertulias literarias. (p. 138)

Las revistas, los libros y las antologías también se convirtieron en medios de difusión de las vanguardias argentinas. Una de ellas y tal vez la primera fue *Los raros* (enero de 1920), una revista de orientación futurista dirigida por Bartólome Galíndez. Posteriormente en 1907, bajo la dirección de Roberto Giusti y Alfredo Bianchi, se pone en circulación *Nosotros*, la cual adquiere una gran importancia siguiendo de cerca el movimiento literario y plástico argentinos, además de informar puntualmente sobre las novedades de revistas y materiales extranjeros, convirtiéndose en el primer medio de difusión de ideas vanguardistas.

El auge vanguardista argentino se dio entre 1921 y 1927 tras un proceso de cambios que ya tenían antecedentes. La rápida liberación de convencionalismos literarios pasa desapercibida hasta las siguientes generaciones. El movimiento ultraísta tuvo un gran impacto, Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes son dos figuras que logran anticiparse. También hubo revistas que contribuyeron a la difusión , entre ellas *Matín Fierro* (1919) y *Los Raros: Revista de Orientación Futurista* (1920).

LOS RAROS

REVISTA DE
=ORIENTACION FUTURISTA



Los Raros. Revista de orientación futurista, portada

2A/12541

LOS RAROS

Revista de orientación futurista

BARTOLOME GALINDEZ, Director

ENERO 1.º 1920

Balcaros 173, Bs. Aires

N.º 1



NUEVAS TENDENCIAS

Por BARTOLOMÉ GALINDEZ

Una nueva escuela literaria se ha fundado en España: El *Ultra*. Sevilla ha sido su Belén.

No se trata de *marisismos* de Juan B. Marini, ni de *gougerismos* derivados de Luis de Argote y Góngora, ni de *cafeseirismos* de Juan Lily, que en Inglaterra inició con Meredith, mallar-menismos del gran Stéphane; ni de *romanticismos* a lo Hugo, Lamartine y Vigny, ni de *parnasianismos* a lo Banville, Prudhomme, Dierx y Lahor. No nos hallamos en presencia de exóticos continuadores de Teófilo Gautier, Paul Claudel, Lafcadio Hearn y Loti, ni de helénicos románticos azulados por la sombra de Rubén Darío, el mago de «*Prosas Profanas*», ni de sencillistas sutiles como Rabindranath Tagore, el hindú que tiene la serenidad de los dioses del Ganges. Quizás veamos algo de muchos de los nombrados, más del *preciosismo* del Hotel de Rambouillet y buena parte de Lohenstein, que dió a Alemania el amaneramiento, hecho símbolo en Goethe. Se trata de un super refinamiento, de ultra-imaginación, de una comprensión de las cosas dentro interiores retorcimientos y alambicamientos florentinos. Parece como si en todo ese nuevo dibujo intelectual flotara el perfume

Los Raros. Revista de orientación futurista, p. 1

MARTIN FIERRO

Periódico quincenal de arte y crítica libre 10 Cts. 10 Cts.

Segunda época, Año P. Núm. 4

Buenos Aires, Mayo 16 de 1904

Dirección y Adm.: Bustamante 27

MONTEVIDEO SEGUN VARGAS VILA



En aquí una muestra de cómo ha visto ese pajarraco tropical que se viene ditiñandose, a nuestros vecinos del otro lado del Plata. Frente al Partenón del Teatro Bella, los griegos del más brillante siglo helénico-uruguayo: Feliciano Battlo y Oriónes y Argentea Briv, que representan la política; la filosofía: Pablo-Bodó; los dos mártires: Sófocles Martínez Churruarín y Ariostofanes Ferraro; la sinocencia: Desoladasas Frigoni; la humor: Heródoto de San Martín; la poesía: Safo de Deschouva. ¿Y el cruce de la justicia? Pues el perro rabón de Alchibada, suena en la vecina calle Yribá.

Manifiesto de "Martín Fierro"

La revista *Martín Fierro* tuvo como objetivos la modificación del campo intelectual, la creación de un público, implantar nuevas costumbres en la vida literaria y el giro del gusto estético. Entre sus logros encontramos la incorporación de las mujeres a las reuniones literarias.

El enfrentamiento a lo convencional y a lo que puede poner en peligro la supervivencia colectiva se ve de forma muy clara en el conjunto del manifiesto de Girondo, publicado en el cuarto número de la revista. No deja de ser curioso que para los chicos de Florida, Boedo, la izquierda política, sea la derecha estética. Y es que la contradicción estuvo en el mismo seno y no fue resuelta: nacionalismo cultural y vanguardia, sujeto nacional más predicados europeos y cosmopolitas de renovación estética. Afirmación de novedad y vuelta a la tradición cultural. Con

estos elementos se construye ese compuesto ideológico-estético que es el martinfierrismo, cumbre de la vanguardia argentina. (Barrera, 2006, p. 143)

Sin embargo fue el regreso de Borges a Buenos Aires el que trajo consigo las propuestas innovadoras, pues tras haber estudiado el expresionismo alemán en Suiza y tras haber participado en el movimiento ultraísta español muestra inconformidad con la ideología cultural de su país. En diciembre de 1921 lanza junto a otros jóvenes la hoja mural *Prisma*. Aunado a las publicaciones también se editó un antología de poesía ultraísta, además de dos publicaciones muy vanguardistas que contribuyen a consolidar el movimiento: *Proa* (1924-1927) y la segunda edición de *Martín Fierro* (1924-1927).

El ultraísmo se fundamenta en diversos elementos de los *ismos* como: futurismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo y creacionismo, pues fue un movimiento que tuvo apertura de recepción de todo lo nuevo, ya que no tuvo presupuestos teóricos determinados. Al respecto de sus preensiones poéticas se menciona:

El ultraísta pretende hacer del verso un elemento autónomo, convertir a la poesía en una sucesión de metáforas voluntariamente incoherentes, sin transición verbal. Para ello suprime nexos lógicos, despoja al poema de toda retórica poética (métrica, rima) y de toda sustancia (narración anecdótica, desarrollo temático), de tal suerte que predomine el fragmentarismo, la sugestión alógica y discontinua, la ruptura de la continuidad del discurso. A estos rasgos esenciales se suman otros, no menos importantes, afines a todos los movimientos de vanguardia: la tendencia a abolir signos de puntuación, el efecto visual de la disposición tipográfica, el simultaneísmo, la reivindicación de temas prosaicos, el descubrimiento del cosmopolitismo y el uso de elementos disonantes en el poema. (Verani, 1986, p. 47)

La metáfora y la libertad rítmica del verso libre se convierten en elementos primordiales poéticos. Tal fue el alcance de la propuesta argentina que ya en 1923 la poesía de Borges se encontraba en las revistas españolas del ultraísmo.

En Argentina, Perú y Brasil hubo un peculiar interés en la creación de lenguajes nuevos y en la renovación del lenguaje ya existente. En el caso de Argentina fue la búsqueda de actualizar la lengua escrita acorde a las exigencias impuestas por la lengua oral. Cabe destacar el caso del “neocriollo” de Xul Solar, un dialecto inventado por él, basado en el español y portugués; además del “panlengua” otro intento de reinención del lenguaje. Se trató de un deseo de reafirmar un lenguaje distinto al que habían legado los países conquistadores; fue visto como un nuevo lenguaje asociado a la idea de un “país nuevo” y de “hombre nuevo” americano. Los lenguajes imaginarios de Xul Solar (seudónimo de Oscar Agustín Schulz Solari, 1887-1961), poseen una complejidad en sus reglas de composición, además del alto nivel de abstracción conjetural.

2.2.1 Oliverio Gironde

Nació en 1891. Sus padres fueron de origen vasco. Entre 1905 y 1922 hizo viajes anuales a Europa donde conoció muchos escritores, entre ellos a los franceses Blaise Cendrars y Paul Morand. Sus viajes por Francia, Italia, Brasil, Argentina y España muestran esa visión cosmopolita reflejada en algunas dos de sus obras. El viaje nunca es nostalgia de espacio, ni de experiencia, ni de estilo sino un intento por fijar lo local del lugar.

Como ya se menciona la vanguardia argentina tuvo su epicentro en 1927 tras el lanzamiento de manifiestos, polémicas, exposiciones y un libro clave *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* donde ya Gironde es consciente de una renovación poética a través de la palabra. Hay una combinación de elementos místicos-religiosos con un naturalismo que podemos encontrar en *Calcomanías* (1925).

En la poesía de Gironde, esta evolución formal acaece en un proceso gradual de autorreferencialización, en el que la dimensión visual se interioriza, hasta llegar a la «médula» de la propia palabra. Ello nos permite establecer tres momentos claves en sus primeros dos libros (*Veinte poemas* y *Calcomanías*) donde la imaginería visual es descrita por la palabra precisa del referente «dibujo» como soporte poético, me refiero a las ilustraciones del poeta, la manutención de los mismos haciendo uso de dos códigos diferentes - verbal y visual-, que funciona semánticamente como redundancia poética en que un código reafirma al otro. Existe una adecuación perfecta ente el proyecto y la realización. (Cfr Schwartz, 2004)

Esta influencia de Apollinaire y el énfasis en el uso de la metáfora y de la imagen se convierten en instrumentos para descifrar el significado profundo de la realidad.

El humor es otro elemento que se manifiesta en toda la obra de Girondo, principalmente en *Espantapájaros* (1932) uno de sus textos en prosa más importantes de la vanguardia argentina, el cual está integrado por veinticuatro prosas y un prólogo. El prólogo que da inicio a este libro es un caligrama, el único en el libro, que visualmente muestra un sombrero sobre la cabeza y el cuello del muñeco que sirve como portada al libro.

2.2.2 Xul Solar

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, mejor conocido como Xul Solar nació en 1887 en San Fernando, Buenos Aires. En 1905 inició su carrera de arquitectura, la cual abandonó dos años más tarde. Durante 1912 se embarcó en un buque hacia Londres para posteriormente dirigirse a París y Turín; ese mismo año tuvo contacto con las vanguardias europeas a través del *Der Blaue Reiter Almanac* donde conoce por vez primera la obra de Kandinsky y de los expresionistas alemanes. En 1916 viajó a Florencia y conoció a Emilio Pettoruti. Su interés por el mundo de la teosofía y el mundo de lo oculto surgió en Londres, en el año de 1919. Posteriormente en 1920 presentó en Milán su primera exposición acuarelas, temperas y óleos. Durante ese mismo año el interés de Xul por crear un lenguaje que unificara Latinoamérica comenzó. El Neo-Criollo, mezcla de español y portugués con fragmentos de inglés y alemán muestra la idea de un lenguaje artificial que mejora la adquisición del conocimiento y la comunicación entre humanos fue un proyecto moderno y utópico por excelencia. Xul promocionaba activamente su Neo-Criollo y él mismo lo utilizaba para comunicarse por escrito y verbalmente. Con frecuencia Borges era el principal interlocutor en Neo-Criollo de Xul, el cual aparece en el cuento de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940) traduciendo al Neo-Criollo (upa tras perfluyue lunó) la frase en el idioma tlönés inventado por Borges “hlör u fang axaxaxas mlö” (Ascendiendo, detrás de la corriente, apareció la luna).

Tres años después asistió a conferencias de Rudolph Steiner sobre antropología, una de las líneas filosóficas que marcó la búsqueda espiritual del artista. 1924, París conoció a Aleister Crowley (1875-1947), oculista polémico del siglo XX, que le transmitió la forma de sistematizar visiones místicas a través del I Ching. Libro de las

mutaciones. Este mismo año regresó a Buenos Aires y participó en la revista Martín Fierro, conoció a Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges con quienes compartió afinidades intelectuales y entabló una larga amistad. Ya en 1926 participó en la Exposición de pintores modernos que se organizó por la Asociación Amigos del Arte debido a la visita de Filippo Marinetti a Buenos Aires. En 1928 ilustró el libro *Idioma de los argentinos*, de Borges, y en 1936 conoció a Micaela Cadenas (Lita) quien fue su esposa hasta su muerte. Durante la época de los 40 creó un sistema de escritura con base en signos estenográficos y comenzó una etapa de obras en blanco y negro. En 1954 compró una casa en el Tigre donde vivió hasta su muerte en el año de 1963.

Capítulo 3

Surgimiento de una nueva perspectiva estética vanguardista

Para la crítica artística necesitamos personas que nos muestren el sinsentido de buscar ideas en la obra de arte, y que continuamente guíen a los lectores en ese infinito laberinto de relaciones que componen la materia del arte, y les hagan ver las leyes que sirven de base a esos vínculos.

LEV TOLSTOI, Carta a Nikolai Strajov

Las obras de arte se dividen en dos categorías: las que me gustan y las que no me gustan. No conozco ningún otro criterio

Antón Chejov

Si bien es cierto que no existe una separación absoluta entre la esfera humana y la esfera artística, también es cierto que se debe ser capaz de identificar las condiciones concretas en las que surge la obra y cuales son los elementos que han influido en su elaboración. El proceso de creación artística no implica sólo una reproducción de realidades, sino una invención que incorpora determinadas reglas o regularidades, las cuales son resultado histórico del devenir social y el cambio en el arte como actividad propia de la práctica humana.

Las normas estéticas representan el modo en que se institucionalizan ciertas nociones sobre los valores estéticos en un contexto socio-histórico determinado, además de ser las que dan pauta para el proceso creativo. Desempeñan un rol fundamental al ser las que permiten que estos valores instituidos se conviertan en canon de la valoración estética. Las modificaciones a las normas ya establecidas traen consigo ciertas repercusiones tanto en el contenido, como en la forma de las nuevas obras, entonces aquí es donde cabe cuestionarse ¿qué tipo de contexto es el que permite el surgimiento de esas nuevas normas? ¿cuál es la relevancia de su surgimiento? y ¿de qué manera han contribuido en el progreso del arte?

Los movimientos vanguardistas son un ejemplo de esta transgresión de las normas, pues nos permiten reflexionar sobre la influencia del contexto en el que surgieron, el impacto que trajeron consigo, las innovaciones en la forma de realizar arte a partir de su manifestación, la transgresión de normas que propiciaron la ruptura con los ideales de la tradición artística, que implicaron abrirse a la modernidad, gestar el porvenir, cambiar rumbos para contribuir al progreso a través de la experimentación y la incorporación de nuevos temas sin olvidar al mismo tiempo lo local y lo propio. Al respecto del concepto de ruptura y su implicación en el desarrollo del arte, Octavio Paz (1981) menciona:

Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra, ¿puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e irrumpe la continuidad? Y hay más: inclusive si se aceptase que la negación de la tradición a la larga podría, por la repetición del acto a través de generaciones de iconoclastas, constituir una tradición, ¿cómo llegaría a serlo realmente sin negarse a sí misma, quiero decir, sin afirmar en un momento dado, no la interrupción, sino la continuidad? La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura.

La vanguardia rompe con la tradición inmediata -simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura- y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo. Una tradición en la que también el simbolismo, el naturalismo y el impresionismo habían sido momentos de ruptura y de continuación. Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento: Picasso y Braque exploran y agotan en unos cuantos años las posibilidades del cubismo; en otros pocos años Pound está de regreso del imagismo; Chirico pasa de la «pintura metafísica» al clisé académico con la misma celeridad con que García Lorca va de la poesía tradicional al neobarroquismo gongorismo y de éste al surrealismo. Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión: perforar el muro, saltar el abismo. A cada transgresión sucede un nuevo obstáculo y a cada obstáculo otro salto. Siempre entre la espada y la pared, la vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo. Aceleración y multiplicación: los cambios estéticos dejan de coincidir con el paso de las generaciones y ocurren dentro de la vida de un artista. Picasso es ejemplar precisamente por ser el caso más extremo: la vertiginosa y contradictoria sucesión de rupturas y hallazgos que es su obra no niega, sino que confirma la dirección general de la época. Si no es seguro que la historia de la poesía y el arte del siglo XX sea más rica en grandes obras que la del XIX, sí es indudable que ha sido más variada y accidentada. Al final de estas reflexiones se verá cómo la aceleración del cambio y la proliferación de escuelas y tendencias ha provocado dos consecuencias inesperadas: una pone en entredicho a la tradición misma del cambio y la ruptura, la otra idea de «obra de arte». (Octavio Paz, 1981, p. 74)

Ya se ha indicado que las vanguardias no fueron producto sólo de una evolución del arte decimonónico o de un proceso de ruptura con los valores estéticos del siglo XIX, sino que también la influencia de ciertas circunstancias históricas e ideológicas contribuyeron a su nacimiento. Desde el siglo XIX hubo una preocupación por incorporar la realidad y el ámbito revolucionario que vivía la sociedad en el contenido de la producción estética. La crisis de esa unidad y su ruptura dieron origen al nacimiento del arte de vanguardia y gran parte del pensamiento contemporáneo, entre ellos cabe destacar que “[l]a decadencia de la institución y los contenidos revela la pérdida de función social como esencia del arte en la sociedad burguesa y con ello, promueve la autocrítica del arte.” (Bürger, 2009, p. 38)

Otro de los rasgos característicos de los movimientos históricos de vanguardia fue que no desarrollaron ningún estilo en particular, sino que disolvieron la posibilidad de un estilo en esa época. Tal es el caso del dadaísmo - movimiento radical de la vanguardia europea- el cual no practicó una crítica a las corrientes artísticas que la precedieron, sino que su postura fue en contra de la institución del arte y su conformación dentro de la sociedad burguesa, al respecto del papel de las instituciones Bürger (2009) menciona:

En el concepto institución del arte deberían incluirse el aparato productor y distribuidor de arte como también las ideas dominantes sobre el arte de una época dada, las cuales definen esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se torna en contra de ambas: del aparato de distribución, al cual está sometida la obra de arte del status del arte en la sociedad burguesa, antes descrito con el concepto de autonomía. Sólo después de que el arte se haya liberado por completo de toda atadura a la praxis cotidiana en el esteticismo, lo estético podrá desarrollarse de modo "puro", pero se volverá visible, a su vez, el aspecto negativo de la autonomía: la pérdida de efecto social. La protesta vanguardista, que tiene como fin devolverle al arte su praxis cotidiana, devela el vínculo entre autonomía y pérdida de efecto social. (p. 31)

La intención de los movimientos vanguardistas tuvo una doble vertiente, pues en primera estancia se manifestó un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa y un rechazo a las ideas dominantes de la época respecto a la forma de hacer arte. Como ya se mencionó su postura nunca fue negar una manifestación artística anterior, sino a la institución del arte como una institución separada de la praxis cotidiana, pues las vanguardias se enfocaron en exigir que el arte volviera a ser algo práctico; exigencia que paso a un plano distinto del contenido de la obra y se dirigió hacia el modo en que funciona el arte en la sociedad burguesa, al ser el que define tanto el efecto de las obras como su contenido particular.

Los vanguardistas mostraron que el arte de la sociedad burguesa estaba separado de la praxis cotidiana y que era consecuencia del esteticismo¹⁷, el cual se convirtió en parámetro del contenido esencial de las obras. Los vanguardistas aunque en algún momento aceptaron el esteticismo – nos referimos a aquél donde hubo una distanciamiento de la praxis cotidiana respecto del contenido de las obras- también intentaron dirigir la experiencia estética hacía la praxis cotidiana, dando así lugar posteriormente al desplazamiento del esteticismo, hacia lo práctico. Tal como menciona, Bürger (2009):

La praxis cotidiana, con la que el esteticismo se relaciona negándola, es la praxis cotidiana organizada conforme a fines racionales, propia de la cotidianidad burguesa. De ningún modo las vanguardias pretenden integrar el arte a esa praxis cotidiana. Por el contrario, rechazan el mundo organizado conforme a fines racionales que el esteticismo ya había formulado. Lo que diferencia a unos de otros es el intento por ordenar el arte en una nueva praxis cotidiana. En este punto, el esteticismo aparece como una condición necesaria de la intención vanguardista. Sólo un arte que,

¹⁷ Cuando hablamos de esteticismo nos referimos a aquel movimiento artístico inglés que surgió a finales del siglo XIX y que tenía como objetivo una visión del arte como exaltación de la belleza, la cual debería estar elevada por encima de la moral y temáticas sociales. Se trató de una reacción a la fealdad y el materialismo aparentes de la época industrial. Sus fundamentos filosóficos retoman la figura de Immanuel Kant quien en *Crítica de la razón pura* propuso que las normas estéticas fueran separadas de la moralidad, utilidad y el placer. El esteticismo crea una concepción superflua de belleza donde predomine el efecto puramente estético y sensorial, por encima de la reflexión estética. Sin duda alguna este movimiento está a favor del ideal acerca del *arte por el arte* mismo.

en el contenido de las obras, se distancie totalmente de la praxis cotidiana (deteriorada) de la sociedad existente puede ser el centro desde el cual se organice una nueva praxis cotidiana. (p.71)

Este carácter doble de percepción de la praxis cotidiana consistió en una distancia entre el proceso social de la producción, es decir, aquel que pretendía que no se tomarán en cuenta las reglas establecidas por el arte burgués y el de la reproducción en la obra donde se intentaba mostrar la praxis cotidiana desde una perspectiva diferente y no deteriorada por su sociedad.

Hubo tanto un momento de libertad, como un momento de evasión y hasta de pérdida de función. Los vanguardistas, al querer reinsertar el arte en el proceso de la vida, intentaron una situación contradictoria, pues la supuesta *libertad relativa* del arte frente a la praxis cotidiana se convirtió en condición de posibilidad para el conocimiento crítico de la realidad; sin embargo también surgió una nueva perspectiva de arte que al no estar apartada de la praxis cotidiana terminó perdiendo la distancia y, por lo tanto la capacidad para criticarla.

Podemos decir que fue la relación entre institución y contenido de la obra el principal elemento para que las vanguardias realizaran su cuestionamiento sobre el arte. Al grado de que los vanguardistas buscaron la superación del arte, pues querían que no fuera “destruido” por la sociedad burguesa, sino trasladado a una praxis cotidiana no deteriorada, donde se conservaría de otra forma.

3.1.2 Entre la transgresión y la norma

Comenzaré retomando una tesis acerca de la importancia del proceso creativo y, por lo tanto, de la función de las normas en el arte como elementos primordiales en su composición. En *Nuevas tesis sobre los valores estéticos*, Ramón Fabelo nos dice que:

El arte, para ser arte, debe ser imaginativo, debe ser transgresor y superador de los límites de la comunicación simbólica socialmente normada, pero al mismo tiempo debe garantizar y promover nuevas formas de comunicación, lo cual presupone cierto anclaje en lo real y lo normado. Si apelamos incluso a las formas de arte más apegadas al modo usual de comunicación humana, a aquellas que utilizan al lenguaje verbal como forma fundamental de expresión- las literarias, ya sea en poesía o en prosa- nos percatamos de que no tienen como único y primordial fin la reproducción y comunicación de realidades, porque de ser así dijeran las cosas de manera mucho más simple y llanamente, sino tensionar al lenguaje, exigirle lo máximo que puede dar e, incluso, ir más allá de lo que éste normalmente da, introducir nuevos significados y giros lingüísticos; pero, al mismo tiempo, con el límite de mantener ciertos niveles de comunicación que permitan que el valor estético de la poesía o de la prosa se realice y funcione como tal para otros. El valor estético del arte vive permanentemente de esa tensión entre la norma y su transgresión. (Tesis 1)

El valor estético suele estar definido por especialistas y críticos de arte, aquellos conocedores de la norma y de los aspectos formales que definen la calidad de la obra; sin embargo, en el arte las normas y valores instituidos suelen ser violados de forma constante poniendo en tensión a su vez la valoración de las cualidades artísticas de la obra. Cabe destacar que este cambio en la forma de hacer arte no es resultado del ámbito de la crítica, sino de la creatividad del propio artista, el cual logra producir una obra que rompe los esquemas establecidos y consigue, por otros medios nuevos, atrapar la sensibilidad estética del público. Es el ámbito del arte una de las esferas donde más claramente se pone de manifiesto esta dinámica interactiva entre permanencia y variabilidad, continuidad y ruptura, norma y transgresión.

Si bien es cierto que la norma puede admitir nuevas transgresiones, permitir a la creación artística ir más allá de lo vigente e influir en la conciencia estética para su aceptación, en otras ocasiones también significa una salida de los parámetros de lo normal, sin que por ello se vea afectada. Esto en buena medida va a depender del carácter de la norma vigente, de su amplitud y de su flexibilidad. El carácter de las normas suele ser renovador, nos dice Ramón Fabelo, debido a que:

...lo anterior es desplazado por lo más reciente en la medida en que lo nuevo desempeña la misma función con mayor eficacia, ya sea que se trate de explicar la realidad o el desempeño de determinada función útil. Pero en el caso del arte el progreso se da no tanto por sustitución, sino por incorporación. Y esto es así debido a que entre los distintos valores artísticos de diferentes épocas no hay necesariamente una relación de exclusión o antagonismo. El surgimiento de un nuevo valor estético no implica la eliminación de los valores anteriores.. Esto en buena medida explica la universalidad y transtemporalidad del valor artístico. Los nuevos valores del arte presuponen un progreso no en el sentido que sean superiores a los valores artísticos de otras épocas, sino, sobre todo, porque incrementan la riqueza cultural-artística del ser humano. (Tesis 32, *Nuevas tesis sobre los valores estéticos*)

Resulta claro que la mejor norma será la que permita una creación de valores artísticos desde una perspectiva objetiva, aquella que sea lo suficientemente flexible y abierta, como capaz de delimitar a qué podemos llamarle artístico, permitiendo diversas posibilidades en el proceso de creación libre y a su vez de transgresión, las cuales no necesariamente implican su violación como norma.

3.1.3 ¿Y entonces, a qué le llamamos valor estético?

Mukarovsky sostiene que el valor estético es resultado de un proceso cuyo movimiento está determinado por un lado por la evolución inmanente en la propia estructura artística, y por otro por el movimiento y los cambios de la convivencia social; por lo tanto, se

encuentra inmerso y se desarrolla dentro del ámbito de la sociedad, al respecto Ramón Fabelo menciona:

Como puede apreciarse, el autor no concibe al valor como un estado permanente, asociado exclusivamente a las características materiales de la obra, sino como un proceso dependiente del contexto social y de la estructura artística predominante en la propia subjetividad social y de la estructura artística predominante en la propia subjetividad social de dicho contexto, por lo que en su concepción- al igual que en la nuestra- el valor artístico de la obra no depende tanto de la relación artista-obra, sino fundamentalmente del vínculo obra-público. (Tesis 41, *Nuevas tesis sobre los valores estéticos*)

El contenido o mensaje de la obra de arte cede ante la forma, considerado lo estético en sentido estricto. El predominio de la forma en el arte desde mediados del siglo XIX tiene su explicación desde una perspectiva de la producción estética, esa disposición sobre los medios artísticos y, también desde una perspectiva de la recepción estética, como sensibilización del receptor. Como hemos podido percibir el sentido estético es una construcción acorde a ciertas circunstancias sociales; son varios los elementos que influyen en su constitución, entre ellos el sujeto, el objeto y lo instituido.

La conciencia estética, el sentido estético, no es algo dado, innato o biológico, sino que surge histórica, socialmente, sobre la base de la actividad práctica material que es el trabajo, en una relación peculiar en la que el objeto sólo existe para el objeto y éste para el sujeto [...] Lo estético es objetivo en cuanto no depende de la percepción, juicio o representación de un sujeto o de muchos sujetos, pero sólo existe para el hombre en cuanto ser social. Existe al margen del sujeto individual, pero no al margen de la relación entre sujeto y objeto, como relación social. Tiene una realidad peculiar que no es mera proyección del sujeto: es una realidad humana, social.

El valor estético no es considerado una propiedad o cualidad que los objetos tengan por sí mismos, sino algo que se adquiere en la sociedad humana y en la existencia social del hombre como creador.

De igual manera la relación estética se constituye dentro de un proceso histórico que permite la convivencia de la autonomía de lo estético en general y de lo artístico en

particular, proceso que se caracteriza, según Bürger por el desplazamiento de atención de la función a la forma, del medio al fin, de la función utilitaria (en el doble sentido de práctica y espiritualidad) a la función estética; y por otro lado como una atención a la obra como *obra de arte*, producto de una actividad humana práctica, creadora, específica. (cfr Peter Bürger, 2009)

El arte siempre se produce en una situación histórico-concreta particular. El cambio de las condiciones sociales y de la concepción del mundo genera, la mayoría de las veces, un arte nuevo y distinto. Sin embargo, debe resaltarse la diferencia entre la importancia en su configuración dentro del ámbito socio-histórico del arte y el nivel de trascendencia de su valor artístico. Si bien es cierto que el surgimiento del arte siempre es históricamente situado, también lo es que su valor estético puede ser transtemporal y transespacial a la etapa en la que ha surgido.

Como ya lo ha dicho Sánchez Vázquez (1975) “[l]a obra de arte es un objeto en el que el sujeto se expresa, exterioriza y se reconoce a sí mismo”; por lo tanto, implica un proceso donde el hombre a través de su naturaleza humana y su capacidad de crear una realidad humanizada de la propia naturaleza visualiza y concreta tanto su lado interior como su exteriorización a partir de la creación de objetos que tienen su base en una realidad ya dada.

Los objetos creados, a partir de esa realidad, expresan al hombre; se trata de objetos humanos o humanizados. El arte de vanguardias fue un reflejo de lo que aconteció en la realidad de ese momento. Si bien es cierto que uno de sus principales objetivos fue su reacción en contra de las instituciones del arte, más no de los estilos, también lo es que se trató de un descontento contra una sociedad.

La apertura entre la transgresión y la normatividad favoreció el ámbito del arte, pues al dar prioridad a la libertad de creación en las nuevas obras trajo consigo la posibilidad de experimentación de los artistas y por lo tanto una forma novedosa de configurar las piezas. Es posible indicar que no sólo hubo una flexibilidad en la reconfiguración de las normas estéticas, sino también en el concepto de valor estético. Fueron las vanguardias las que mostraron un mayor eclecticismo en la elaboración de las obras de arte, las que fueron más evidentes en la transgresión de normas ya establecidas, motivo por el que influyeron en la forma de crear del arte posteriormente.

Ahora, como hemos visto el valor artístico que adquieren las obras de arte no es una cualidad que tengan por sí solas, sino que lo adquieren en la sociedad y el hombre ha influido en su constitución, es esta relación entre la obra, el público y lo ya instituido la que permite el sentido estético como construcción social en determinada época. Sin embargo, también es cierto que sólo algunas obras poseen esa trascendencia y transtemporalidad que las hace únicas.

Capítulo 4

Trasvase entre poesía y pintura vanguardistas latinoamericanas

La pintura es una poesía que se ve y no se oye, y la poesía una pintura que se oye y no se ve.

Leonardo Da Vinci, Tratado (I, 17)

La pintura es una poesía muda y, a la inversa, la poesía es una pintura hablada.

Simónides de Ceos

Existe un vínculo muy fuerte entre pintura y poesía; ambas tienen como propósito fundamental plasmar una serie de emociones y sensaciones para que sean interpretadas por un receptor. Ya desde los períodos clásicos los pintores se inspiraban en los poetas, y éstos, a su vez, intentaron sugerir y evocar a los ojos del lector imágenes, cuadros o escenas que se pensaba sólo podían expresarse mediante las artes visuales.

Desde épocas muy remotas, ha habido un entendimiento y un trasvase mutuos entre poesía y pintura, apoyado inicialmente en una amplia y fecunda tradición simbólica: ya la *technopaigne* de los alejandrinos y de los poetas del XVII que la revivieron supone un tímido y elemental intento de sugerir objetos (un hacha, un par de alas, un altar) a través de las formas lineales de diferentes longitudes, es decir, una anticipación de los caligramas de Apollinaire y los vanguardistas. (Rodríguez Fischer, 2006, p. 101)

Esta interdisciplinariedad con el surgimiento de las vanguardias se vuelve más perceptible, ya que la poesía no busca sólo utilizar la escritura como medio de expresión de esas emociones, sino que termina adoptando rasgos que hasta ese momento sólo eran propios de la pintura, uno de éstos y el principal, el uso de imágenes, recursos visuales, en el trazo del papel. De igual forma la pintura comienza a experimentar utilizando técnicas que hasta ese momento eran sólo de la escritura, ya que busca representar a través de sus imágenes aspectos narrativos a través del uso de signos gráficos.

Se trata de dos tipos de arte que en un determinado momento de la historia fueron capaces de cruzar, de manera evidente, los límites tradicionales para así crear una nueva técnica que tomó como punto de partida elementos ya existentes que aplicaron a su nueva perspectiva de creación/invencción, y que renovó a su vez el concepto de estética del canon establecido para cada una de ellas.

La vanguardia instauro la “ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura” (Saul Yurkievich, 1996). Surge dentro de una crisis generalizada, de corte radical con el pasado

y de un gran colapso social. Aparece con la necesidad de cambio e impone al arte una nueva transformación continua. Promueve una renovación profunda de las concepciones, las conductas y las realizaciones artísticas acorde a un nuevo orden tecnológico, una revolución instrumental y una revolución mental. Según Yurkievich (1996) son dos las vertientes de vanguardia que podemos localizar:

La vanguardia opera según una doble estrategia, la una futurista y la otra antagonista. La una, afirmativa, exalta los logros del siglo mecánico, los avances en la era de las comunicaciones, las excitaciones de la urbe tecnificada, multitudinaria y babélica, el vértigo y la pujanza de lo moderno, de una actualidad mundialmente acompasada que ha roto los confinamientos regionales e idiomáticos para imponerse por doquier (...) La vanguardia aparece como índice de actualidad generado por los centros metropolitanos en su proceso de modernización; refleja el anhelo de concertar el arte local con el internacional.

La otra estrategia está presidida por una visión apocalíptica que pretende instaurar la tabla rasa, por el rechazo contundente de todo modelo tradicional, de las concepciones y formalizaciones vigentes. Se expresa a través de los códigos negativos que le imprimen ese carácter subversivo de contracultura, cultura adversaria, antiarte, antifirma (secuela del dadaísmo y del surrealismo), que va a constituir una de las bases principales de su estética. (p. 96)

Las vanguardias fueron muy radicales en su búsqueda y renovación del arte, tuvieron muchas pretensiones, metas distintas, y finalmente fracasaron, dentro de su pretensión ideológica, pues terminaron por reintegrarse a la historia del arte y dieron origen a una fuente de creatividad. Su primer impulso originario las llevo a una asociación con la modernidad, buscaban desencantar el mundo y desacralizar los modos convencionales y bellos que la cultura burguesa representaba. “Pero la incorporación progresiva de las insolencias a los museos, su digestión razonada en los catálogos y en la enseñanza oficial del arte, hicieron de las rupturas una convención (...) No es extraño, entonces, que la producción artística de las vanguardias sea sometida a las formas más frívolas de la ritualidad: los *vernissages*, las entregas de premios y las consagraciones académicas.” (García Canclini, 1989, p.16.)

Como consecuencia de todos estos cambios, ya en 1929, en Francia,¹⁸ se dio la polémica acerca de la reconfiguración de un nuevo concepto de Historia del arte, el cual permitiera comprender a la sociedad como un organismo total e integrado y, por ende, a la obra de arte como un objeto vinculado con la realidad en la que se está manifestando. Hay un cambio de paradigma en la nueva visión del arte, el cual sale de las reglas canónicas establecidas, rompiendo las fronteras entre las distintas disciplinas e incluyendo el ámbito social en sus creaciones; una nueva concepción de arte moderno comprometido con su sociedad en su contenido y experimental en su forma. Más que una crisis del arte nos encontramos ante una crisis de la crítica, pues es verdad que al arte sufrió una etapa de ambivalencia; sin embargo, es en esos momentos cuando más necesitaba una reconfiguración.

Enfocar la perspectiva en Latinoamérica pretende mostrar la recepción de las vanguardias europeas, principalmente en la poesía y la pintura, pues esta transgresión de cánones ya existentes, la renovación de la tipografía y del uso del espacio de creación se dieron de distinta forma. Hugo J. Verani retoma esta idea de la evolución poética vanguardista en su obra, la cual es un estudio sobre las características e influencias de las corrientes de vanguardia, pero enfocado principalmente a Latinoamérica:

La literatura hispanoamericana –principalmente 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 [...] la nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva

¹⁸Información recopilada del texto de María Lucía Bastos Kern, “Los impases de la historia del arte: interdisciplinariedad y/o especificidad del objeto de estudio”, 1999.

disposición tipográfica, a efectos visuales y una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial . (Verani, 1995, p. 10)

4.1 Función del espacio como punto de encuentro de ambas disciplinas

El espacio como punto de encuentro de ambas disciplinas resulta primordial de análisis, al ser donde se gesta el trasvase propuesto en este trabajo. Debemos empezar haciendo énfasis en la existencia de varias categorías de espacio que distan mucho de tener relación entre sí. Merleau Ponty en *Fenomenología del espacio* menciona:

En el primer caso me enfreno al espacio físico, con sus regiones diferentemente cualificadas; en el segundo, al espacio geométrico cuyas dimensiones son sutiles, tengo la especialidad homogénea e isótropa, puedo, cuando menos, pensar un puro cambio de lugar que no modificaría en nada al móvil, y por consiguiente una pura posición distinta de la situación del objeto en su contexto concreto." (p. 259)

Ambos espacios tanto el científico como el geométrico poseen un carácter conceptual y comprobable; mientras que el espacio en el arte, el que nos interesa, no está sujeto a demostración, sino sólo a mostración. Miguel Bueno en su artículo "La estética del espacio" se ha cuestionado ¿En qué consiste el espacio como categoría constitutiva de las artes plásticas? Y ha hecho énfasis en la idea de que "... el espacio estético se dirige a la obra de arte en su pristinidad formal, actuando como base constitutiva de su estructuración." (Bueno, 1996, p. 61)

De ahí que el concepto del espacio como categoría estética sea visto como una propiedad exclusiva del arte, una virtud privativa del ámbito plástico que constituye la forma esencial de las artes plásticas inherente a la vivencia artística.

...la intuición del espacio estético no muestra la similitud objetiva del espacio científico, sino al contrario, mantiene la raigambre de subjetividad que se localiza en la vivencia como raíz primaria en el contado del artista con el mundo circundante, al cual no observa en términos de teorema por demostrar, sino de intuición por vivir. (Miguel Bueno, 1994, p. 62)

Entonces el espacio artístico será la manifestación de la intuición, una mostración aprehensiva transmitida por los sentidos y así podemos distinguirla del espacio como concepto que se determina por medio de la razón. Este carácter del espacio plástico proviene de la intuitividad, la cual es la aprehensión de una vivencia por medio de la sensibilidad, a diferencia del concepto, que obedece a la razón.

La captación vivencial puede ser meramente sensible, como la transmisión de datos sensoriales que provienen del mundo externo y se alojan en la conciencia empírica. La vivencia artística se produce al incorporar una reacción emotiva al plano de lo sensorial, es decir, en dejarse conmover por los objetos que brindan los sentidos, vinculados por la sensibilidad estética. Se trata del acto de percibir interiormente la emotividad que suscitan las imágenes y representaciones como vivencia estética.

El espacio plástico se caracteriza por tener una primera configuración de datos que se arrojan a la sensibilidad gracias a una secuencia vivencial que adquiere sentido de duración, de un transcurrir en el tiempo; esta característica es de doble primordial importancia para la estética de la plástica, ya que permite eliminar el mero constructivismo geométrico o científico, así como la reproducción pasiva de un realismo que pretendiera ser absoluto. Su virtud queda en la facultad de incidir en la conciencia y ser captado intuitivamente por medio de una emoción promovida en su interioridad. He aquí pues, las categorías primordiales del espacio plástico, según Miguel Bueno (1996):

- a. Intuitividad. Establece la correlación del espacio artístico frente a la vivencia subjetiva y elimina la posibilidad de confundirlo con el espacio científico objetivo, ya sea geométrico, físico, o de cualquiera otra modalidad conceptual.

b. Contenido. La configuración de la vivencia espacial se genera a partir del contenido, que se incorpora, ya no al espacio abstractivamente considerado, sino la vivencia del espacio, en lo cual radica su intuitividad.

c. Duración. La vivencia está directamente ligada a la duración, donde transcurre y se organiza, tanto en el momento de la creación como en la recreación y la contemplación. De ahí la posibilidad de que intervenga el tiempo como elemento formal de las artes plásticas.

Se dice que existe un espacio intuitivo, o sea un espacio generado a través de la vivencia y destinado a reproducirse por medio de otra vivencia similar; el interior de toda esa estructuración es producto del flujo emocional, esa aprehensión intuitiva en la que se funda la vivencia del arte. (Cfr Bueno, 1996)

Tal es el motivo que reconoce cualquier artista al realizar su obra y es también la condicionalidad establecida para el espacio plástico en su categoría de espacio vivido, emotivamente intuido; así se traduce el problema capital de lo bello en las artes plásticas, a la realización que se advierte desde un principio en la idea estética y vivencial del espacio, distinguiéndose suficientemente del espacio físico- que es al mismo tiempo científico y conceptual- en la caracterización de este último a partir de su tamaño o dimensión, mientras que el espacio estético depende de la posibilidad que tenga para provocar una vivencia emotiva, en lo cual consiste precisamente su valor. (p. 64)

El espacio artístico es inmanente a la obra de arte, no puede concebirse fuera de ella. La obra de arte es como un receptáculo vacío donde se vierten los elementos que la componen. La noción fundamental que caracterizará el espacio de las artes plásticas es la realización intuitiva. La forma es donde podemos apreciar el valor de la belleza elaborada, pues es allí donde percibimos los elementos sensibles en su relación dinámica con el contenido que expresan y la emoción que pueden suscitar en el espectador.

Hacia una poética del espacio

Hablar de una poética del espacio es referirse también a Gastón Bachelard, el cual tiene un libro enfocado al análisis y revisión de este tema donde la importancia radica en la subjetividad de la imagen, en el surgir de la imagen como una “conciencia individual” donde la amplitud, la fuerza y su sentido dependen de la proyección de un individuo, es decir, esa transubjetividad o relación de la imagen con lo externo que la vuelve variable.

... la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla. Por esta creatividad, la conciencia imaginada resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen. Al desprender este valor de origen de diversas imágenes poéticas debe abordarse, en un estudio de la imaginación, la fenomenología de la imaginación poética. (Bueno, 1996, p.13)

G. Arbouin indicó que este tipo de representaciones van más allá de una práctica expresiva original y que aunque sus elementos son tipográficos se puede hablar de una sustitución de una “lógica discursiva” por un vehículo “sintético ideográfico”. Se tienen referentes o antecedentes como los de Apolonio de Rodas, de Calímaco, de Teócrito, de Rabelais, de Herbert, Bazun, Thomas, Carroll, Mallarme y otros, e incluso hasta los jeroglíficos. Se trata de ejemplos que hacen evidente esta práctica de la escritura basada en lo visual y desciframiento de códigos.

Es por eso que haremos énfasis en el análisis de algunos caligramas de José Juan Tablada y poemas de Oliverio Gironde donde la disposición tipográfica remite a este intento de mostrar la escritura y la poesía desde otra perspectiva donde predomina también lo visual como medio de expresión para comprender lo mostrado. Se trata de nuevas disposiciones de elementos que suscitan una reflexión acerca del por qué el ámbito lírico se fundamenta en el uso de recursos visuales para su reconfiguración.

4.2 Tulipanes cultivados en tierra de nopales. Poesía latinoamericana: México y Argentina

Tulipanes cultivados en tierra de nopales, extranjeros ficticios en su tierra natal, educados como si cada uno de ellos hubiera sido un obsequio personal de la metrópolis a México, salen a buscar su identidad afuera, en la “fuente espiritual”, en Europa, en Francia, en París.

Bolívar Echeverría

Como ya hemos mencionado a lo largo de este texto las vanguardias estuvieron constituidas por diversos «movimientos» literarios, todos con matices que los diferenciaron entre sí, pero también tuvieron actitudes comunes que las relacionaron. Los diferentes «ismos» constituyeron facetas de un gran movimiento artístico, que se insertaron en un fenómeno cultural más amplio, indicativo de una crisis profunda de los valores que predominaron y organizaron, en su momento, la cultura europea y americana.

Las vanguardias europeas se caracterizaron por tener dos vertientes: una que miró hacia el pasado inmediato y otra que buscó introducir referentes de la vida moderna y de nuevos descubrimientos tecnológicos. A través de la primera vertiente ese pasado buscó romper con la tradición mostrando una actitud de rebeldía con frecuencia agresiva, iconoclasta y destructiva de ciertos ideales como mimesis, simbolismo y modernismo. Esta búsqueda de la ruptura con la tradición académica implicó que se retomaran ciertos aspectos que nunca habían sido considerados dentro del ámbito del arte. Un proceso de transición es el que caracteriza este cambio en los distintos ámbitos, en este caso el artístico.

[L]a vanguardia aparece en un período de transición marcado por el fin de la Época Moderna (alrededor de 1910) y el inicio de la Época Contemporánea (comienzo del siglo XX después de la Primera Guerra Mundial), "y en términos generales, cuando se trata de un período de transición (...), resulta siempre bueno contemplar tiempos paralelos de la historia, 'períodos de transición', del pasado, no ya para fijar a los artistas en tales comienzos, sino porque proporcionan otro

sentimiento en relación con el curso y con las dificultades iniciales" ¹⁹

Antes de empezar con el análisis correspondiente sobre algunos poemas elegidos cabe mencionar una reflexión de Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1981) donde indica que “[u]n poema es un objeto hecho del lenguaje, los ritmos, las creencias y las obsesiones de este o aquel poeta y de esta o aquella sociedad. Es el producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser histórico es contradictoria. El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, antihistoria. La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura.”

¹⁹ (Respuesta de György Lukács a Anna Seghers en carta del 28 de julio de 1938 a propósito de los debates sobre el realismo y la vanguardia, primera carta, p. 340, compilada en el libro *Problemas del realismo* (1966), México: Editorial F.C.E..)

4.2.1 Oliverio Girondo

La obra pictórica en la escritura de Oliverio Girondo posee un papel fundamental. Una revisión detallada de sus libros permite ver como desde sus dos primeras creaciones existe un interés por la *representación visual*. En *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) Girondo ya entrega al lector sus impresiones en ilustraciones que acompañan a cada uno de sus poemas.

El estilo de Girondo, heredero de las vanguardias europeas, siempre se caracterizó por una experimentación constante con la imagen, elemento que prevalece algunas veces sobre el resto de los demás componentes de su poesía. Girondo siempre estuvo interesado en la pintura o por lo menos lo suficiente para buscar en ella y darle nuevas formas a su poética.

La creación del poeta como la del pintor emerge de la propia sustancia y se somete a la voluntad y leyes que el propio artista le impone; deformando a su antojo el objeto, en este caso el lenguaje. Es posible afirmar que el último libro de Oliverio Girondo es heredero de una tradición surrealista, donde una compleja operación lingüística combinatoria aprovecha las infinitas posibilidades semánticas.

Este análisis será breve e irá enfocado al reconocimiento del texto escrito en tanto cuerpo visual en la interesante propuesta de su *Espantapájaros* (1932) - especialmente en su *Caligrama* de apertura donde visualmente es posible observar la figura de un espantapájaros compuesto por diversas palabras que conforman su estructura peculiar e inusual respecto a la métrica y ritmo que usualmente tienen los poemas. La poesía de Girondo es producto de una evolución, Schwartz menciona al respecto:

En la poesía de Gironde, esta evolución formal acaece en un proceso gradual de autorreferencialización, en el que la dimensión visual se interioridad, hasta llegar a la «médula» de la propia palabra. Ello nos permite establecer tres momentos claves. En sus primeros dos libros (Veinte poemas y Calcomanias), la imaginaria visual descrita por la palabra precisa del referente «dibujo» como soporte poético. Me refiero a las ilustraciones del poeta. La manutención de los mismos senas, haciendo uso de dos códigos diferentes - verbal y visual-, funciona semánticamente como redundancia poética en que un código reafirma al otro. Existe una adecuación perfecta ente el proyecto y la realización. (355)

Yo no sé nada
 Tú no sabes nada
 Ud. no sabe nada
 Él no sabe nada
 Ellos no saben nada
 Ellas no saben nada
 Uds. no saben nada
 Nosotros no sabemos nada.
 La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era —¡sin discusión!— una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación. (Gutural, lo más guturalmente que se pueda.) Creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo.
 "Cantar de las ranas"
 ¡Y ¡Y ¿A ¿A ¡Y ¡Y
 su ba lli llá su ba
 bo jo es es bo jo
 las las tá? tá? las las
 es es ¡A ¡A es es
 ca ca qui cá ca ca
 le le no no le le
 ras ras es es ras ras
 arri aba tá tá arri aba
 ba!... jo!... !... !... ba!... jo!...

Ahora la importancia radica en el ojo observador. Hay una yuxtaposición de palabras sobre la página, aparentemente sin orden que son colocadas ante un “observador

lúdico” que no tiene temor a interactuar con ellas. La referencia al ámbito visual no es sólo un intento de transposiciones imaginativas entre distintos géneros, sino que se busca abstraer elementos triviales de la vida diaria y congelarlos en un marco emblemático, en este caso el espacio donde se reconfiguran.

Es así como el espacio donde se inserta el poema permite la interacción entre el sujeto y el objeto mostrado, al mismo tiempo que observamos un experimento donde las palabras son acomodadas con tal disposición que son capaces de crear imágenes referentes a la cotidianidad. En este caso la imagen de un individuo, que intenta hacer alusión a esta figura del espantapájaros construida sólo con letras. Este nuevo orden espacial del discurso trae consigo nuevas exigencias, entre ellas una lectura espacial del poema, al respecto Francine Massielo (1986) menciona:

...el observador lírico llama la atención hacia el orden espacial del discurso literario [...] Ello exige una lectura espacial de la expresión moderna, por cuanto detiene la memoria del hablante y el avance del tiempo. Por sobre todo, este proceso deforma las ideas convencionales de naturaleza e historia en beneficio de la especificidad del sujeto y el objeto, reunidos en el acontecimiento de la escritura. (173)

4.2.2 José Juan Tablada

Vanguardias e influencia oriental

Como ya se mencionó dentro del ámbito vanguardista se integran el descubrimiento de Japón como cultura exótica o desconocida que posee ciertos rasgos que concuerdan con su ideología de ruptura y renovación de la época. La identidad de la burguesía artística francesa se caracterizó por este olvido momentáneo de lo francés, lo parisino y por una integración de elementos contrapuestos a ello, provenientes de otras regiones e identidades exóticas del “Oriente”. Ser parisino, en esa época, significó incluir exotismo en varios de sus ámbito como sociedad.

Este rescate del arte primitivo y de la cultura oriental fueron elementos clave que se integraron en la nueva panorámica creativa del arte durante el siglo XIX y XX. De ahí que Japón fuera visto como paraje exótico, una nueva parte del mundo occidental por explorar. Esta occidentalización de Japón desde la segunda mitad del siglo XIX que coincidió con el fenómeno del japonismo tiene su auge después de la restauración Meiji en 1868, Japón termino con su largo período de aislamiento nacional y se abrió a las importaciones de Occidente, a sus técnicas de impresión y de fotografía. De igual manera cerámicas japonesas, tejidos, bronce y otras artes llegaron a Europa y América hasta alcanzar cierta popularidad. Los inicios del japonismo podemos remontarlos al interés por coleccionar arte japonés, en particular estampas ukiyo-e por parte de los franceses. Atsuko Tanabe menciona al respecto:

El interés artístico por el Japón se puede datar desde las Exposiciones Internacionales de Londres en 1862, París en 1867 y 1878 y Barcelona en 1888 que ofrecieron ya al público mayoritario la ocasión de ver objetos artísticos del lejano país. La repercusión de estas exposiciones empieza a

dar fruto en España desde 1880. Apeles Mestre cambia por entonces el estilo de sus dibujos, olvidando los cardos espinosos del goyicosmo por las flores, insectos y pájaros del japonismo. (Tanabe, 1984, p. 213)

Los simbolistas franceses recurrieron a los elementos imaginarios y fantásticos de la cultura japonesa. La influencia de Japón comenzó con los impresionistas, continuo con los postimpresionistas y modernistas de finales del siglo XIX y finalmente los cubistas se interesaron en la asimetría e irregularidad del arte japonés. Esta influencia se debe principalmente a que sus elementos representaban el contraste con la tradición artística occidental; por lo tanto, fueron asumidos de inmediato por las vanguardias del siglo XX debido a su libertad respecto del academicismo.

Este exotismo sentó sus bases en la construcción mimética que hizo el europeo de una identidad artificial para sí mismo, manipulando los datos de una alteridad extra-europea, la cual minimizó o magnificó, exageró o anuló, e incluso sustituyó por otros elementos inventados acorde a sus necesidades. De igual manera insertar este imaginario en las vanguardias permitió ampliar los elementos mostrados en las creaciones artísticas y conocer más sobre otra cultura.

Las innovaciones europeas que llegaron de inmediato a América Latina propiciaron que el artista latinoamericano se encontrará ante una situación paradójica, extraña e incluso incómoda, pues en su búsqueda por sustituir las formas exóticas íntimas de América por las de un metropolitanismo europeo, algunos se inclinaron por buscar otras formas exóticas, las preferidas en Europa en tiempos de la belle époque, que eran las del exotismo dirigido hacia un oriente imaginado, hacia un Japón artificial.

José Juan Tablada también se integro a esta dinámica del redescubrimiento del orientalismo, pues creó e innovó a la par de autores europeos retomando aspectos que en

ese momento estuvieron en su máximo apogeo. Su interés por la cultura nipona resultó primordial en sus creaciones líricas. Tablada estuvo a la par de publicaciones como *Epigrammes lyriques du Japon* (1906) de Paul Louis Couchoud; *Anthologie de la littérature japonaise* (1910) de Michel Revon; *Les haïkaïs de Kikakon* (1917) de Kuni Matsuo y Stenilber-Oberlin; *Rythmes japonais* (1933) de Georges Bonneau; *Le haïku* (1935) y *Le problème de la poésie japonaise: technique et traduction* (1938) y poemarios como *Haïkaï et tankas*, Neuville o *Epigrammes à la japonaise* (1908), *Trois petits tours et puis s'en vont* (1924) de M. A. Guégan o *Haikai d'Occident* (1925) de M. Heim, R. Maublanc, entre otros.

La influencia de Oriente en Tablada

Resulta evidente que el poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945) es un caso representativo de la influencia del orientalismo, pues durante toda su trayectoria mostró un profundo interés por la cultura asiática, particularmente por Japón y China. Textos de su autoría como: *En el país del sol* (1920) –libro que narra pasajes de tierras japonesas- e *Hiroshigué* (1919) -dedicado al pintor nipón- son muestras de gusto por esta cultura. De igual forma su libro ideográfico *Li-po y otros poemas* (1920) dan muestra de su curiosidad tanto por los nuevos rumbos de la vanguardia, como por su encuentro con la escritura y cultura china y japonesa. Ya Octavio Paz dice al respecto de tal influencia e incursión de Tablada en su nueva forma de creación poética:

Su innovación es algo más que una simple importación literaria. Esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba. [...] Años más tarde otros poetas descubrirán el valor de la imagen, aislada de la rima y de la lógica del poema [...] Los poetas jóvenes descubrieron en el haikú de Tablada el humor y la imagen, dos elementos centrales de la poesía moderna [...] la economía verbal y la objetividad. (1978, p. 62)

El interés de Tablada por la cultura oriental y, en particular, por Japón, surge desde sus primeros pasos como poeta, su incursión en el Modernismo y por ende como lector de los parnasianos y simbolistas franceses: los Gouncourt, Pierre Loti, Mendès, Gautier, José María Heredia, etc. Además de una larga lista de viajeros, estudiosos y letrados que conforman la imagen singular del fin de siglo frente al imaginario japonés (Chambrelain, P. Lowell, Kipling, Hearn, Fenollosa, Aston, Arnold, Dixon, Gómez Carrillo, etc).

En el año de 1900 Jesús E. Luján financia el viaje de José Juan Tablada a Japón por parte de la Revista Moderna, es durante ese período que escribe *Desde el país del sol. Crónicas japonesas de José Juan Tablada* (1919)²⁰, antología publicada después por la UNAM y donde podemos observar en las narraciones un impresionante imaginario lleno de descripciones hermosas sobre Oriente.

Ya en una "Carta a López Velarde" escrita por Tablada y publicada en El Universal el 13 de noviembre de 1919 se señalaron las potencialidades de la escritura china en su búsqueda por la poesía pura.

Con Tablada se inicia en la lengua española un nuevo tipo de expresión poética: la del poema-objeto, y no sólo objetivado, como unidad espacial e ideológica: el ideograma, o mejor, yo diría, el pictograma, cuyo origen debe ser buscado en formas de poesía primitiva o de culturas con escrituras no alfabetizadas, como las prehispánicas, por ejemplo. Tablada utilizó tres de las formas más comunes de la poesía universal del siglo XX: la imagen libre, la disposición espacial del poema y la ironía que refleja la disolución del ser y del mundo en desequilibrio (Roggiano, 1987,

²⁰ Entre los arrozales de esmeralda se abren aquí y allá pequeños estanques de donde emergen con verdor de turquesa las anchas hojas del loto, los botones ovalados y ebúrneos y las grandes flores de pétalos lacios cuyo nectario invertido es una campánula de oro... Incliniéndose sobre las ventanillas se ven a uno y otro lado deliciosos valles en miniatura tapizados con la verde felpa del musgo y por cuyas cuestas descenden los bambúes de agudas hojas y los abetos de frondas sombrías... Y allá, en el fondo del valle, una alquería nipona, un lago minúsculo semioculto por ninfeas azules, a la sombra de un emparrado de cañas de donde cuelgan las wistarias sus racimos de florecillas color de lila [...]Artificial, sin duda; pero de tan sabio artificio que la naturaleza no sólo no ha sido violada, sino que ha sido ayudada para producir sus bellezas por un sentimiento que la venera... (pp. 66-67)

p. 51).

Es innegable también la influencia de Mallarme en la poética de Tablada, la cual se puede corroborar en una carta escrita por él a López Velarde, en relación con su interés por la escritura china:

La ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión simultáneamente lírica y gráfica, a reserva de conservar el secular carácter ideológico. Además, la parte gráfica sustituye ventajosamente la discursiva o explicativa de la antigua poesía, dejando los temas literarios en calidad de poesía pura, como lo quería Mallarmé. Mi preocupación actual es la síntesis, en primer lugar porque sólo sintetizando creo poder expresar la vida en su dinamismo y complejidad (Pacheco, 1970, pp. 61-62)

Sería erróneo afirmar que Tablada fue el primero en introducir el japonismo y el primero en influir de esa forma en la poesía mexicana. Si bien es cierto que la renovación poética de la lírica de Tablada rompe convencionalismos de la poesía del momento y da apertura a la modernidad poética, también lo es que no es un mérito que deba adjudicársele sólo a él.

Debido a su trayectoria poética José Juan Tablada aparece como un precursor de las vanguardias. Dos aspectos de su poesía tienen importancia: el modo en que logra dar mayor libertad a la imagen poética gracias al abandono de mecanismos argumentales en el desarrollo del poema y el sentido de anécdota o de circunstancia lírica como centro temático del texto poético.

Lo anterior pudo hacerlo a través de dos innovaciones formales: el haiku japonés y los poemas "ideográficos". Respecto del ideograma, cabe señalar su resonancia con los caligramas de Apollinaire, técnica que Tablada conoció según él mismo relata, en Nueva York, cuando preparaba su edición de *Li Po*.

Lo sorprendente en Tablada es el hecho de que cuando la vanguardia latinoamericana era un hecho germinal, su iniciativa innovadora y de cambio se proyectó hacia un amplio campo de creación y de discusión, de crítica y de divulgación teórica: arte japonés, futurismo y cubismo, etc. Como dice Octavio Paz, "situado entre el modernismo y la vanguardia, se explora a sí mismo y explora el lenguaje. Es un ejemplo más que un camino" (Paz, 1966, p. 13).

En el caso de los caligramas, en general, han sido definidos como objetos compuestos por signos pertenecientes a los morfemogramas, es decir, aquellos donde el signo gráfico denota unidades lingüísticas significantes, pues poseen características combinatorias tanto de la semántica como de la semiótica. Miguel Bueno (1996), basando sus argumentos en otros autores, indica al respecto:

El caligrama ha sido definido por Goldenstein como un objeto simultáneamente lingüístico e irónico. Compuesto por signos, él mismo es un signo y pertenece a la categoría de los morfemogramas: aquella en la que el signo gráfico denota una unidad lingüística significativa. Según Bassy, los caligramas deben ser considerados ante todo como signos a identificar más que como textos para su lectura y su principal característica radica en sus capacidades combinatorias de carácter semántico y semiótico [...] En función de esta premisa, según la dominante que se valore, tendríamos al caligrama como figuración al insistir sobre el signo, pero si insistimos sobre el discurso lo tendríamos como texto. (281)

Tendremos que hacer énfasis en la concordancia que existe dentro de la poesía visual de José Juan Tablada entre el aspecto figurativo, las palabras utilizadas, las cuales describen lo que se pretende mostrar a través de su nueva disposición espacial y son un referente explícito de lo que se busca dar a conocer. Por ejemplo si se pretende mostrar "luciérnagas" o un "sapo", las palabras "luciérnaga" y "sapo" también se encuentran escritas en esa parte figurativa.

luciernagas alternas
que enmarañaban el camino
del poeta ebrio de vino
con el zigzag de sus linternas

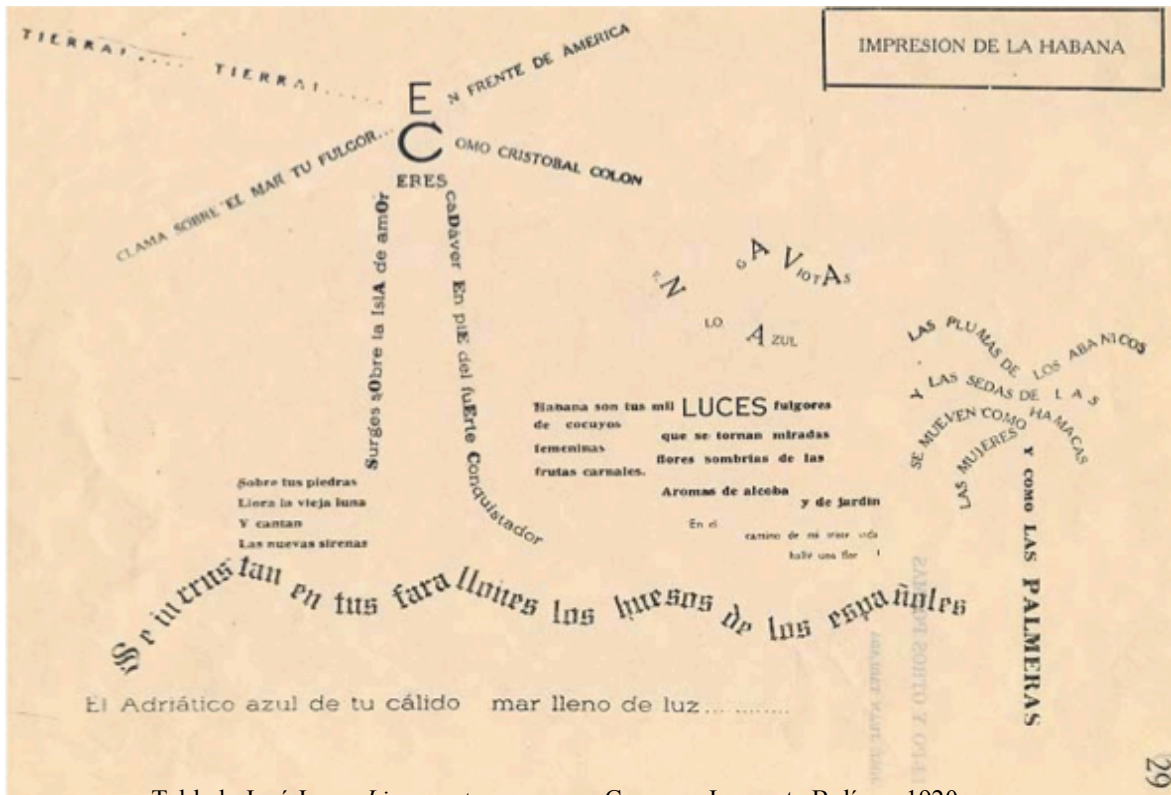
Hasta que el poeta cae y el viento
como pesado libro lo deshoja el pensamiento
como una flor

un safo que deslie
SO RO
de Confucio un pensamiento
y un grill.
que nie
buclos.

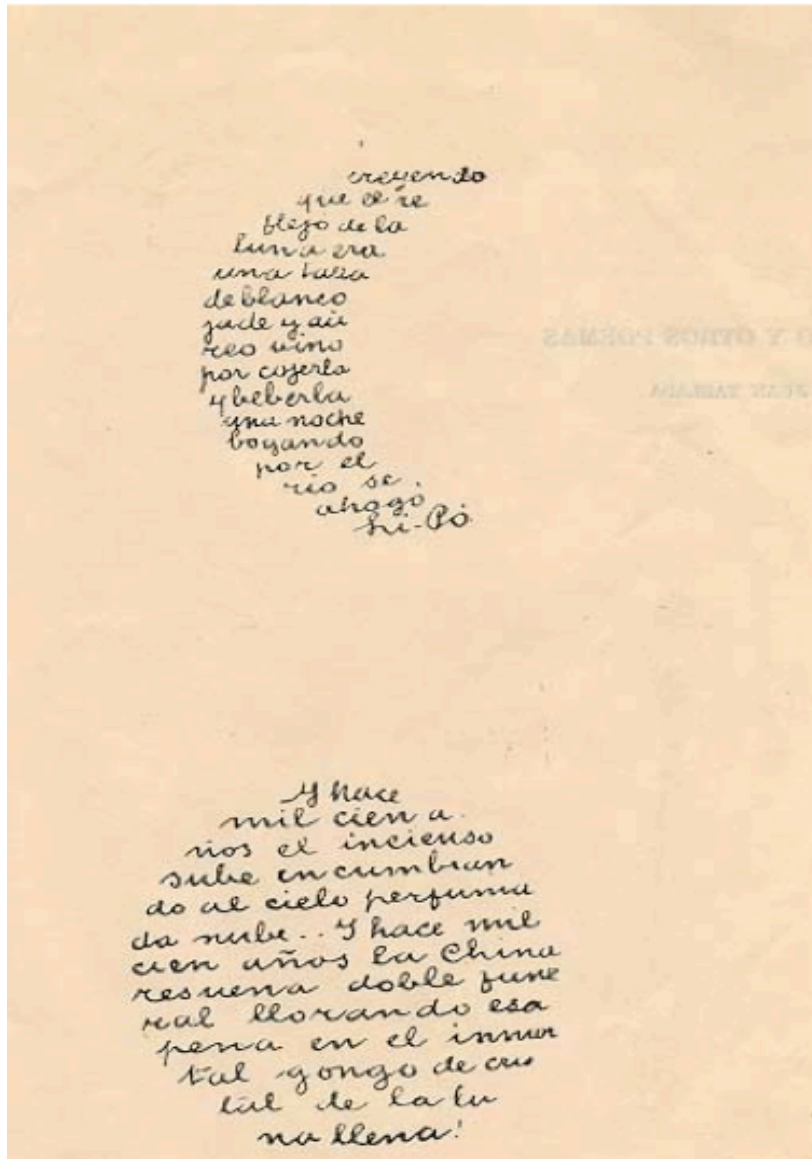
Tablada José Juan. *Li-po y otros poemas*. Caracas. Imprenta Bolívar. 1920.

Los caligramas de Apollinaire supusieron la sustitución de una lógica discursiva por una lógica sintética ideográfica; una sustitución del pensamiento-frase por el pensamiento- asociación. Se buscó forjar una escritura lírica basada en lo visual; una creación de un poema (el caligrama) que simultáneamente fue un objeto lingüístico e irónico. Según cuál de los dos elementos dominara (el discurso o el signo) tendríamos el caligrama como texto o el poema como figuración.

Debemos tener en cuenta que mientras la poesía expresa varios instantes en el tiempo, es decir, hay una progresiva temporalidad caracterizada por el movimiento. Por otro lado la pintura no puede hacer uso más que de un solo instante de la acción, pues se caracteriza por ser estática, motivo por el que debe elegirse el de mayor plenitud. Fue así como la imagen se convirtió en uno de los medios principales para llevar al límite extremo la expresividad de la poesía.



Tablada José Juan. *Li-po y otros poemas*. Caracas. Imprenta Bolívar. 1920.



Tablada José Juan. *Li-po y otros poemas*. Caracas. Imprenta Bolívar. 1920.

La poesía plasma a través de las letras y el uso del espacio del papel imágenes que dejan de ser estáticas, puesto que la escritura les brinda ese movimiento gracias a que plasma varios instantes en el tiempo. Hay una apropiación de las imágenes, ya no sólo de las palabras. El poema ya no es sólo un objeto de lectura, sino que ahora también debe observarse. Hay una exigencia de un tipo de lector activo o participativo.

El poema se vuelve producto de la imaginación, libre de elementos anecdóticos y descriptivos, hay un énfasis en los efectos visuales y en la novedosa disposición tipográfica. También observamos una tendencia a abolir signos de puntuación. Un efecto visual de disposición tipográfica y simultaneísmo.

El poema creado revela, así mismo, todas las particularidades de estilo de la poesía cubista: la supresión de enlaces lógicos, la desarticulación del lenguaje, la simultaneidad espacio-temporal, la yuxtaposición de imágenes distantes, el culto de la imagen insólita y de las asociaciones arbitrarias que envuelven al lector en una atmósfera encantada e inquietante. (38-39)

La apariencia del texto muestra la relación entre palabras e imágenes y la convencionalidad de éstas respecto a los objetos que designan. Dentro del ámbito pictórico las imágenes podrían ser vistas como el equivalente de las palabras. Mientras que en una pintura las palabras son vistas de forma distinta que las imágenes. La incorporación de aspectos ideográficos al lenguaje escrito supone la conquista de nuevos territorios que permiten un adiestramiento más profundo en la realidad y en su descripción literaria.

Por otra parte, también se ha hecho énfasis en la necesidad de una lectura simultánea de ambos discursos que componen el caligrama, pues esto supone la existencia de procesos de descodificación donde la simultaneidad sólo será posible tras dos lecturas autónomas y al mismo tiempo yuxtapuestas, es decir, tanto de la escritura como de la plástica donde se le da al lector la posibilidad de que construya sus propias conjeturas, Miguel Bueno (1996) termina su texto reflexionando al respecto:

Así, el caligrama ofrece un ejemplo extraordinariamente complejo de esta intertextualidad que se encuentra en la base de la relación "poética-pintura", en la que dos sistemas modifican permanentemente la comprensión uno del otro. Desde nuestro punto de vista, cada caligrama invita a valorar tanto su representación como la de sus posibilidades y, entre éstas, invita a privilegiar a la ambigüedad como elemento positivo de la comunicación poética, en ruptura con las convenciones

que le atribuyen un valor negativo en el esquema amplio de la comunicación [...] Hay dos elementos complementarios sobre los que conviene reflexionar. El primero es de orden estético. Nos encontramos ante un proceso de comunicación a considerar no en sus aspectos más depurados sino en sus más complejos: por poner un ejemplo evidente, es un caso en el que las interferencias resultan productivas y en el que razones de corte estético motivan un proceso de seducción y de captación de quien descifra mensajes de códigos alternados. Está claro que la categorización estética de estos usos no supone que nos desviemos hacia una formulación del universal de la Belleza. Se trata simplemente de constatar que ciertos factores extralingüísticos intervienen en la producción y en la apropiación textuales.

El segundo elemento prolonga la reflexión del primero pero su objeto no es el proceso de seducción ni el objeto de la misma, el lector, sino más bien el productor del proceso y del efecto que conlleva sobre el sujeto. Asistimos a la puesta en práctica de una opción que busca singularizar la transmisión de un mensaje mediante la utilización de claves heterodoxas y de un discurso que, por ignorar el sistema fundado sobre las nociones de norma y écart, por construir su ortodoxia sobre la heterodoxia del écart, cuestiona la construcción imaginaria referida al porqué de la creación del emisor. (284)

4.3 Pintura latinoamericana

La idea de la obra plástica que tiene sus bases en el conocimiento que el ser humano posee de la realidad y del pensamiento, es decir aquellos elementos naturales y artificiales que permiten su existencia con cierto orden y unidad sigue siendo válida no importando cual sea el contenido de su composición. Cabe mencionar que además de estos elementos naturales y artificiales también se requiere de un orden o combinación unificadora de signos visuales seleccionados previamente que transmiten a la obra plástica su sentido; una unidad encargada de poner en relación lo diferente proporcionándole entidad como un todo y una composición o conjunto de signos visuales donde se aglutina lo singular con lo plural o múltiple. Si atendemos al hecho de que todo enunciado gráfico-plástico (dibujo, pintura), se puede analizar desde dos aspectos:

- a) Aspectos formales que corresponden al campo de la expresión, y que son: la forma, el color y la textura.
- b) Aspectos semánticos que corresponden al campo del contenido: connotación, denotación y retórica.

Según Rodolf Arnheim (1979) «[e]n una composición equilibrada todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación se determinan de tal modo que no parece posible ningún cambio», es decir, su colocación hace que no sobren ni falten elementos, «... y el todo asume un carácter de necesidad en cada una de sus partes».

En el campo del contenido, se estudian los aspectos semánticos (significados) de un enunciado gráfico-plástico (dibujo, pintura) y que relacionan el grado percibido (lo que vemos en un dibujo, pintura) y el grado concebido (lo que comprendemos o pensamos al

ver un dibujo o pintura): denotación, connotación y retórica.

Denotación: Roland Barthes describe la denotación como la mera identificación de los elementos de la escena, o lo que es lo mismo, con el reconocimiento irónico. Así mismo, Humberto Eco dice que "[e]s la referencia más inmediata que un elemento produce en el espectador del mensaje visual, teniendo en cuenta la cultura a la que pertenece dicho espectador". (Referente)

Connotación: es la lectura de un enunciado gráfico-plástico, donde la subjetividad es el factor más significativo, atendiendo principalmente a la formación cultural y a la ideología. Para Humberto Eco la connotación " es la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario".

Retórica: es la ciencia de las desviaciones que se producen en un determinado enunciado gráfico-plástico. Con la retórica, el arte rompe normas, así el cubismo rompe con el punto de vista único fragmentando las formas y el espacio.

4.3.1 Xul Solar

Este análisis es resultado de una reflexión acerca del lenguaje visual que tiene sus inicios desde los años 20 para ello resulta necesario ahondar en indagaciones ya hechas por Xul Solar acerca de "métodos combinatorios"²¹ de la escritura y la pintura a través de la noción de "correspondencias" que permiten integrar la práctica de la escritura visual y así establecer claves de lectura que permitan establecer correspondencias entre pintura y

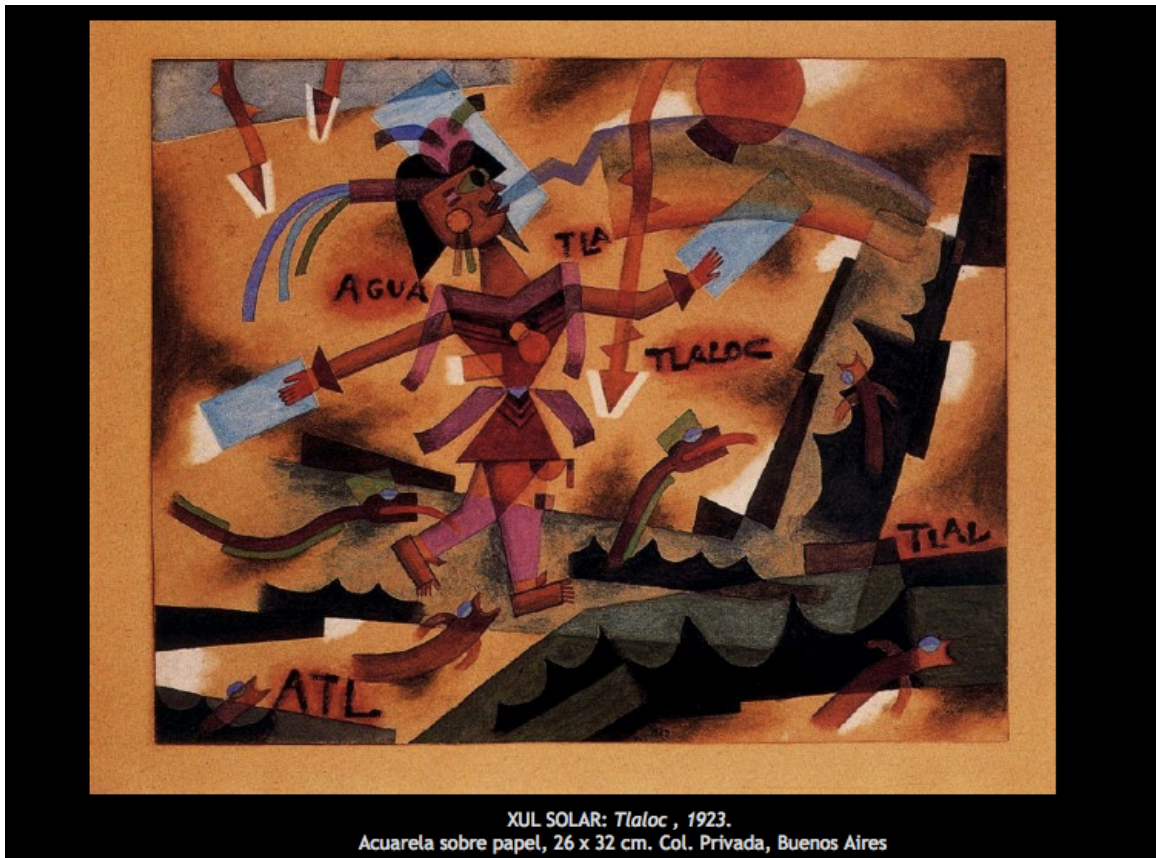
²¹ Para uso de ambos términos "métodos combinatorios" tanto como "correspondencias" y sus implicaciones dentro de la obra de Xul Solar se retoma la idea ya propuesta por Belén Gache (2002), donde menciona que "[l]a obra de Xul se presenta como una serie de sistemas cuyas leyes se alteran, de juegos de reglas cambiantes, de diferentes combinaciones entre significantes y referentes." y aquella que muestra que "el arte era un lugar de correspondencias en donde se podía llegar a vislumbrar un ámbito analógico originario quebrado por la experiencia lingüística común".

escritura.

Para Xul, como para los expresionistas alemanes, el arte era un medio hacia la espiritualidad, una actividad visionaria. Recordemos que él era ocultista, místico, astrólogo y experimentaba visiones místicas a través de una meditación que controlaba con el uso de signos y símbolos, que luego registraba con palabras y con imágenes.

Sin embargo, para este trabajo de investigación no resulta necesario detenernos en el carácter místico de Solar, sólo señalar este punto porque de aquí tomaremos dos nociones básicas para el análisis: “método combinatorio de creación” y “correspondencias”. Nociones permiten profundizar en el modo en que se trabajaba con la palabra y con la imagen, así como con la palabra en tanto imagen.

Por ejemplo a diferencia de Magritte, o de los cubistas que introducen frases que complementan o quiebran el sentido de la obra, Xul Solar fragmenta la unidad de la frase –y de la palabra- tal como fragmenta los personajes.



Como podemos visualizar en esta primera obra que se muestra para la reflexión el proceso de lectura que propone Xul Solar es inverso, como ya se mencionó las palabras se relacionan primero con las imágenes y luego entre sí. Por lo tanto, la palabra funciona como “imagen/palabra”, que se integra en la composición como signo visual. El reconocimiento de la palabra con criterios morfológicos o semánticos es demorado, puesto que la palabra es deformada dentro de su misma reestructuración como palabra en el espacio de la obra, hay un juego con la forma en como son colocadas cada una de las letras que la componen. Aún después de su identificación como imagen y una vez que se efectuó la lectura de ésta, persiste el extrañamiento por la forma de superposición utilizada.

Lo mismo sucede con la siguiente obra en la que el contenido de la obra y la manera en como se han colocado sus elementos para su composición permiten casi el mismo primer acercamiento de lectura que en la anterior, con la diferencia de que en esta hay una serie de palabras que no han sido reestructuradas, pues todas poseen un significado distinto entre ellas. Pero también la palabra posee una función de “imagen/palabra” integrada en la composición como signo visual y que posteriormente será identificada por su carga de contenido o significado y en consecuencia con su relación con la imagen que compone la obra.



Como ya se mencionó los significados pueden ser interpretados con plenitud y también pueden permitirse abrir paso al sentido después de que la imagen-palabra se haya integrado al conjunto visual. Esta forma de reestructurar los contenidos de las obras en Xul Solar lo alejan de los dadaístas, los cuales pretendían una fragmentación de las frases y las palabras. Ellos no buscan la integración en unidades visuales de sentido, sino su ruptura.



Como pudimos ver en los ejemplos anteriores, la palabra es sometida al proceso de composición visual y resulta tan visible como audible. El sentido de las palabras no se encuentra sólo en su significado y su ordenación gramatical, sino en el acontecimiento de mirar la composición textual. El uso de mayúsculas, guiones, signos matemáticos, subrayados, líneas divisorias, destacan palabras o frases convirtiéndolas en imágenes y demorando la lectura. Se establece una correspondencia simultánea entre qué se dice y cómo se dice, es decir entre el tema y la forma.

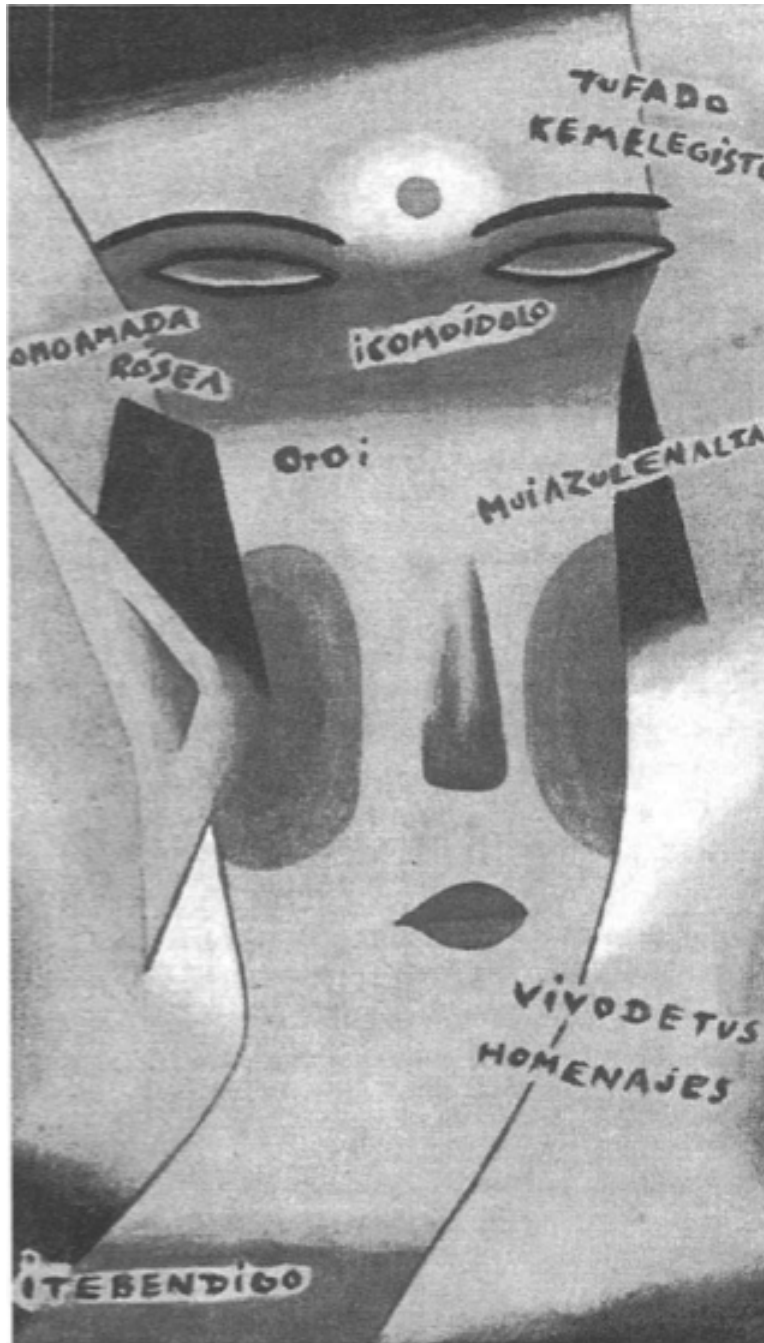
Xul Solar expande las posibilidades del lenguaje. Al igual que en Mallarmé, las palabras devienen en formas y símbolos plásticos situándolas en el silencio de la contemplación y la lectura visual.



Jefa / Patroness, 1923. Watercolor on paper, set on cardboard
The Museum of Fine Arts, Houston; Museum purchase with funds
provided by the Latin American Experience

Las reflexiones que proponemos brevemente en este apartado, son aproximaciones a los modos en que Xul Solar interviene en las vanguardias desde una ruptura de los límites entre sistemas, particularmente entre pintura y escritura. Como ya sabemos el cuestionamiento acerca de los límites entre texto e imagen inicia y adquiere relevancia ya

desde la publicación del *Coup de dés* de Mallarmé en 1897. Este proceso de liberación de la escritura fue el que permitió integrar elementos visuales en la escritura como estrategia para escapar de una lógica lineal y ya establecida.



Xul Solar, *Tu fodo ke me elegiste*, 1920.

CONCLUSIONES

Para poder realizar el análisis de las obras de nuestros tres artistas latinoamericanos fue necesario retomar la investigación de elementos que en ese momento ejercieron una gran influencia en el ámbito artístico. Por tal motivo se acudió al estudio de ciertos movimientos de vanguardia en Europa, los cuales fueron fundamentales en la configuración de las vanguardias latinoamericanas en los que estuvieron adscritos José Juan Tablada, Oliverio Girondo y Xul Solar y que a su vez influyeron en sus creaciones u obras.

La importancia del ámbito artístico europeo residió en las nuevas propuestas de creación en la obra de arte que se fundamentaron desde una concepción de la innovación, lo experimental y la inclusión de otras disciplinas en el proceso creativo, las cuales dieron origen a un nuevo arte donde no existieron límites, ni barreras frente a un canon y convencionalismos vigentes en ese momento y que había seguido por siglos el artista al realizar sus obras.

La posibilidad de rastrear el origen de la concepción vanguardista permitió mostrar el alcance que tuvo y la simpatía que originó en países latinoamericanos, en artistas, en este caso pintores y escritores que apoyaban la nueva noción de creación artística y que no dudaron en adjudicársela e incluirla como parte de su trabajo.

La influencia del surrealismo europeo en la pintura latinoamericana resultó imprescindible, pues elementos como: fabulación y representación de atmósferas irreales, difuminadas; límites imprecisos donde objetos flotan y vuelan; ausencia de imitación de los objetos, multiplicación de planos haciéndolos instantáneos; descomposición de las formas de los objetos representados, formas similares a las cubistas; sencillez y

expresividad del arte primitivo, africano o ibérico son rasgos que siguieron presentes en las creaciones de pintores surrealistas en América Latina, en este caso Xul Solar. De igual forma el *Art Nouveau*, fue determinante, pues encontramos en éste el exotismo y el simbolismo del arte oriental, una libertad de invención formal confiada a la *línea* que pudo desarrollarse fuera de la imitación del objeto en un espacio propio y desvinculando las reglas de simetría que desde el Renacimiento habían prevalecido hasta el siglo XX. La perspectiva renacentista se encaminó en el *Art Nouveau*, en el ámbito de la pintura, un agotamiento en favor de la imagen sin profundidad, es decir, sólo superficie.

Las reminiscencias del cubismo en latinoamerica residieron principalmente en su reinención de los procedimientos y valores pictóricos que se manifestaron principalmente en el estudio de la relación de un objeto con el espacio en el que es visualizado. Es en esta materialización del espacio nuevo y su representación multidimensional en una superficie plana la que propició la propuesta innovadora cubista. Fueron varios los rasgos expresionistas que posteriormente también fueron retomados por los movimientos latinoamericanos, entre los que podemos encontrar el rechazo de las formas agradables, el uso de las distorsiones y de los colores discordantes, la disposición desordenada y la acentuación de la expresión

El caso de la poesía fue particular en su reconfiguración a partir de los movimientos de vanguardia. La nueva disposición puso énfasis en la forma, hubo una renovación del ámbito espacial/visual; hubo una ruptura de métricas y técnicas establecidas para dar paso a una disposición tipográfica distinta. Se trató de disciplinas que en ese momento de la historia cruzaron los límites tradicionales para así crear una nueva técnica que tomó como punto de partida elementos ya existentes aplicándolos a una nueva perspectiva de

creación/invención, que renovó a su vez el concepto de estética del canon, supuestamente establecido para cada una de ellas. Hubo una renovación del lenguaje y los fines de la poesía tradicional, pues se desechó el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), 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 una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial.

Respecto a Tablada sus aportaciones más relevantes dentro de la vanguardia literaria fueron la poesía ideográfica, la implementación de léxicos de avances científicos y tecnológicos, la plasticidad en sus haikús, una mayor relevancia de la imagen sobre la idea al privilegiar la descripción instantánea y el uso del verso libre.

Sin embargo, cabe destacar que esta confluencia del vanguardismo europeo con el medio cultural latinoamericano produjo una obra artística con caracteres distintos y no un simple reflejo de corrientes ajenas y trasplantadas.

La poesía latinoamericana tuvo su base e influencias en textos realizados por los escritores europeos experimentales quienes buscaron innovar a través del lenguaje, el cual consideraron elemento clave del poema. De igual forma José Juan Tablada optó por recurrir a la técnica de la poesía visual creando un lenguaje en el que la imagen fue fundamental.

El espacio artístico es inmanente a la obra de arte, no puede concebirse fuera de ella. La obra de arte es como un receptáculo vacío donde se vierten los elementos que la componen. La noción fundamental que caracterizará el espacio de las artes plásticas es la

realización intuitiva. La forma es donde podemos apreciar el valor de la belleza elaborada, pues es allí donde percibimos los elementos sensibles en su relación dinámica con el contenido que expresan y la emoción que pueden suscitar en el espectador.

...“ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura” es como la define Yurkievich, 1996 que consistió en una crisis generalizada, en un corte radical con el pasado, una necesidad de cambios, una renovación profunda de concepciones conductas y realizaciones artísticas. Si bien es cierto que hubo vanguardias radicales con metas y pretensiones distintas y que desde cierta perspectiva fracasaron al ser reintegradas a la historia del arte también lo fue que dieron origen a fuentes de creatividad, cambios de paradigma en la nueva visión del arte, rompieron fronteras entre disciplinas distintas e incluyeron el ámbito social en sus creaciones.

El valor estético suele estar definido por especialistas y críticos de arte, por los conocedores de la norma y de los aspectos formales que definen la calidad de la obra; sin embargo, en el arte las normas y valores instituidos suelen ser violados de forma constante poniendo en tensión a su vez la valoración de las cualidades artísticas de la obra y entrando en una dinámica interactiva entre permanencia y variabilidad, continuidad y ruptura, norma y transgresión. Este valor estético es resultado de un proceso determinado por un lado por la evolución inmanente en la propia estructura artística, y por otro por el movimiento y los cambios de la convivencia social; por lo tanto, se encuentra inmerso y se desarrolla dentro del ámbito de la sociedad de ahí que las situaciones de su época le atañen y están inmersas en su contenido o forma.

El arte de vanguardias fue un reflejo de lo que aconteció en la realidad de ese momento. Si bien es cierto que uno de sus principales objetivos fue su reacción en contra

de las instituciones del arte, más no de los estilos, también lo es que se trató de un descontento contra una sociedad.

La apertura entre la transgresión y la norma favorecieron el ámbito del arte que al dar prioridad a la libertad de creación en las nuevas obras trajo consigo la posibilidad de experimentación de los artistas y por lo tanto una forma novedosa de configurar las piezas. No sólo hubo una flexibilidad en la reconfiguración de las normas estéticas, sino también en el concepto de valor estético. Fueron las vanguardias las que mostraron un mayor eclecticismo en la elaboración de las obras de arte, las que fueron más evidentes en la transgresión de normas ya establecidas, motivo por el que influyeron en la forma de crear del arte posteriormente.

Bibliografía

Adorno, Theodor (1956; 2003) "Retrospectiva sobre el surrealismo", en *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal.

Almazán Tomás, David. (2003) La seducción de Oriente: de la Chinoseire al Japonismo. *Artigrama*, núm.18, 83-106.

Bachelard, Gastón. (2000) *Poética del espacio*, México: FCE.

Bastos Kern, María Lucía, (1999) "Los impases de la historia del arte: intedisciplinariedad y/o especificidad del objeto de estudio", en *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, pp. 27-37.

Barrera, Trinidad. (2006). *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid: Síntesis.

Benjamin, Walter (1929; 1980) "El surrealismo. La última instantánea de la vanguardia europea", en *Imaginación y sociedad*, Madrid: Taurus.

Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.

Bozal, Valeriano (Comp). (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I*, Madrid: Visor.

———. (1999) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Madrid: Visor.

Bueno, Miguel. (1966) "La estética del espacio". En *Anales IIE35*.

Bürger, Peter. (2009). *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las cuarenta.

Caballero, Tomás. (2007) "Arte y crítica contemporáneos" en *Disturbis*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Fundación Joan Miró de Barcelona, Núm. 1, primavera.

Carnero, Guillermo. (1989) "El tránsito del modernismo a la vanguardia en José Juan Tablada: del Japón exótico al haikú" en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos, pp. 64-83.

Combalía, Victoria (et al), (1980). *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Editorial Blume: Barcelona.

De Kravzov, Lyli Litvak. (Autumn, 1996), El haikai mexicano, en *Comparative Literatura*, Vol. 18, No. 4 pp. 300-311.

De la Fuente Ballesteros, Ricardo. (2009) *En torno al orientalismo de Tablada: el haiku*. en *Literatura Mexicana XX.1*.

De la Fuente, José (2005) "Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando?", en *Revista L y L* N° 16, Santiago: Eds. UCSH.

De Micheli, Mario (1966). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.

De Torre, Guillermo. (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid: Rafael Caro Raggio.

De Torre, Guillermo (1971) *Historia de las literaturas de vanguardias I*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

- Del Corro, G.P. (1976). *Oliverio Girondo: Los límites del signo*, Buenos Aires : Ed. García Cambeiro.
- Fabelo Corzo, José Ramón. "14 tesis sobre los valores estéticos" (fuente: Cuadernos Valeológicos, Serie: Valores, 199, N.7, pp. 1-42).
- Fabelo Corzo, José Ramón. "Nuevas tesis sobre los valores estéticos" (Manuscrito no publicado).
- Francine Massielo. (1986) *Lenguaje e ideología: Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachete (Colección Universidad).
- Fernández del Campo, Eva (2001). Las fuentes y lugares del «Japonismo». *Anales de Historia del Arte*. París: Bibliothéque des Aris. Núm 11. 329-356.
- Fernández Moreno, César. (1972) "Rupturas de la tradición" en *América Latina en su literatura*, México: Siglo veintiuno editores. pp.139-166.
- Foster, Merlin H. (2001) *Las vanguardias literarias en México y la América Central: bibliografía y antología crítica*, Madrid: Iberoamericana.
- Gache, Belén. (2002) " El ser escrito: lenguajes y escrituras en la obra de Xul Solar" . Catálogo para la muestra "Xul Solar" Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Recuperado de <http://findelmundo.com.ar/belengache/xul.htm>
- García Canclini, Néstor. (1990) "De las utopías al mercado" *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo. pp. 31-64.
- Greenberg. (1939) *Vanguardia y kitsch*, en *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili 1979, pp. 12-27.

Girondo, Oliverio. (1996). *Obras completas* [Version PDF]. Recuperado de <https://skydrive.live.com/?cid=52fb243d58337d69&sc=documents&id=52FB243D58337D69%21683>

González Rodríguez (1990) Antonio Manuel. *Las claves del arte expresionista*. Barcelona: Editorial Planeta.

Gordon, Samuel (1989) *Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana: estridentistas y contemporáneos*. México: UNAM.

Gullón, Ricardo. (1963) *Direcciones del modernismo*. Madrid: Editorial Grecos.

Gutiérrez Burón, Jesús. (1990) *Las claves del arte cubista*, España: Editorial Planeta.

Huysens, Andrea (1983) "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70", en *Modernidad y postmodernidad*, Madrid: Alianza. Josep Picó comp.

Jiménez José. (2002) *Teoría del arte*, Madrid: Alianza editorial.

Krauss, Rosalind E. (1977) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma, Madrid, 1996. Cáp.: *La originalidad de la Vanguardia* Maldonado, Tomas. *Vanguardia y Racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Kirby, Michael. (1994) *Estética y arte de vanguardia*. Buenos Aires: Editorial Pleamar.

Merleau-Ponty, Maurice. (1993) *Fenomenología de la percepción*. México: Editorial Planeta.

Mier, Raymundo (1993) "Modernidad y vanguardia", en *Modernidad, postmodernidad y vanguardia*, Ana Pizarro (Coord.), Santiago, Mineduc: Fundación Vicente Huidobro.

(Nelson Osorio. (1985) *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos)*, Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de Historia, p.46.)

Osorio, Nelson. (1985) *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos)*, Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de Historia.

Paz, Octavio. (1981) *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. 3a ed. Barcelona, España: Seix Barral.

Pinotti, Andrea. (2011) *Estética de la pintura*, España: La balsa de la Medusa.

Puelles Andoni, Alonso. (2002) *El arte de lo indecible: (Wittgenstein y las vanguardias)*. España: Cáceres.

Respuesta de György Lukács a Anna Seghers en carta del 28 de julio de 1938 a propósito de los debates sobre el realismo y la vanguardia, primera carta, p. 340, compilada en el libro *Problemas del realismo* (1966), México: Editorial F.C.E.

Ródenas de Moya. Domingo. (2007) *Poética de las vanguardias históricas*. Madrid. Mare Nostrum Comunicación.

Rodríguez Fischer, Ana. (2006) “Poesía y pintura”, en Antonio Anson et al. (coord.), *Cómo leer un poema: Estudios interdisciplinarios. Poesía. Prosa. Pintura, Foto. Cine. Música. Talleres. Web*, Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza. pp. 99-129.

Rodríguez González. (1991) *La protesta del expresionismo*. Contra el optimismo positivista.

Sánchez Vázquez, Adolfo, (1975) "Las ideas de Marx sobre la fuente y la naturaleza de lo estético", en *Las ideas estéticas de Marx*, Ediciones Era, México, 5a ed., pp. 48-95.

Sartre, Jean-Paul. (1977) *Literatura y art situations, I/l*. trad de María Scuderi, 2da ed. Losada: Buenos Aires.

Schwartz, Jorge. (1991) *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid: Cátedra.

Schneider, Luis Mario. (1970) *El estridentismo*. México: Editorial Bellas Artes.

Skedlar Zagreb, Ana. Cuatro poetas vanguardistas y la contemporaneidad de sus poéticas: Huidobro, Vallejo, Girondo y Borges.

Tablada, José Juan. "Carta enviada a González de Mendoza" publicada en la revista mexicana Álbum Salón. T.I. núm 5. México, mayo de 1919. Compilada en Moysén Echeverría, Xavier y Julieta Ortiz Gaitan (1999). *La crítica de arte en México: Estudios y documentos (1914-1921)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas.

Teorías de la interpretación: ensayos sobre la filosofía, arte y literatura. (1998) María Herrera Lima (coord). México: UNAM/CONACYT.

UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Volumen XXVII, número 87, otoño de 2005 (texto piedra de sol)

Ulloa, Julio. (1981) *Antología de poesía surrealista francesa*, México: Ediciones Coma.

Verani, Hugo J. (1995) *Las vanguardias literarias en hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*, México: FCE.

W. Phillips, Allen (2001) "Cuatro poetas hispanoamericanos entre el modernismo y la vanguardia". En Merlin Foster H. *Las vanguardias literarias en México y la América Central*. Madrid: Iberoamericana.

Yurkievich, Saúl, (1996) "Los avatares de la vanguardia" en *La moviediza modernidad*, España: Taurus, pp. 83-104.

Zambrano, María. (1993) *Filosofía y poesía*. México: FCE.