

El Futurismo Italiano y sus Ecos Latinoamericanos

Mario Sartor

El Futurismo, surgido dentro de una realidad periférica, del punto de vista de la elaboración cultural, como era Italia a comienzos del siglo XX, produjo un impacto fuerte y casi inesperado en todos los contextos político-culturales en que más fuerte era la espera de cambios.¹

Vanguardia mucho más radical que las modernidades francesas, puso en discusión el modo tradicional de pensar la cultura y el arte y obtuvo acogimiento y desarrollo ahí donde se anunciaba como necesaria la ruptura con la tradición. Detonador en situaciones complejas y al mismo tiempo manifestación de malestar, el Futurismo interesó esa parte del mundo que necesitaba evidentemente escapar de una tradición considerada estéril para conseguir una rápida renovación.

El a-sincronismo de su afirmación puede reconducirse a las diferentes realidades socioeconómicas y culturales en que impactó: de la Italia pre-bélica a la Rusia revolucionaria, a la Península Ibérica y en fin, en los años Veinte, en varios países de América Latina, donde la difusión de la vanguardia se dio gracias a unos cuantos precursores y a la vuelta a los países de origen de varios intelectuales y artistas entrenados en Europa. El rol de las revistas en la difusión y comentario de las proclamas ha sido fundamental tanto en Europa como en América, y por primera vez la modernidad entró en las arenas culturales: excesiva, provocativa, desigual, discordante, ambigua, fértil, pero en fin verdadera vanguardia productora de cambios. Reponiendo en discusión lo que es periferia y lo que es centro.

Las relaciones entre el Futurismo y el mundo hispánico y latinoamericano se establecen a muy corta distancia de la publicación del *Manifiesto* marinettiano. Como es sabido, el 5 de abril de 1909 el poeta nicaragüense Rubén Darío corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, publicó la traducción al castellano del *Manifiesto*. Al día siguiente, 6 de abril, el escritor portugués Manuel de Sousa Pinto, corresponsal del *Correio da Manhã*, ofreció la primera noticia en Brasil sobre Futurismo, presentado por el escritor como una provocación extravagante de artistas principiantes². A fines de 1909, Almaquio Diniz publicó en el *Jornal de*

1 El *Manifiesto futurista* se publicó en París el 20 de febrero de 1909 en el periódico *Le Figaro*. Su autor, Filippo Tommaso Marinetti, era hombre de largas frecuentaciones parisinas y no sorprende por lo tanto que el manifiesto se haya publicado en esa ciudad donde no podía pasar por desapercibido.

2 FABRIS, Annateresa. "O futurismo como estética patológica", *Artelogie*, 1, 2011, p. 3.

Noticias de Bahía la traducción del texto italiano del *Manifiesto* y los sucesivos comentarios, que evidenciaban una cuidadosa lectura del documento, remarcando varios principios positivos y subrayando la “beleza da velocidade”, mientras discordaba con la mayor parte de los postulados del Futurismo, en el cual veía ansia de novedad y fuente de extravagancias, la oposición del presente al pasado, el desorden y el repudio de la tradición, de la mujer y del amor³.

Mientras tanto en España, a pesar de la falta de una verdadera vanguardia hasta ese momento, uno de los pocos aislados vanguardistas de comienzos del siglo, Ramón Gómez de la Serna, publicó en el número 20 de la revista *Prometeo* (1910) una *Proclama futurista* a los españoles, que no tuvo seguidores entre los artistas.

Curiosamente, el primer latinoamericano que hizo una verdadera profesión de fe en el Futurismo fue el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948). En su revista, *Azul*, en 1913 escribía que los tiempos ya habían cambiado, y verdadero poeta “es quien sabe vibrar con su propia época, o superarla”, no volver atrás. Era la premisa de una posición intelectual y cultural que lo llevaría a exponer tres años después, en Buenos Aires, su teoría del Creacionismo. Según Huidobro, el mundo debía reinventarse, en oposición al realismo. El poeta, así como todo artista, retomaba el sentido original griego de “poietés”, o sea de hacedor, que crea una nueva realidad.

Artistas e intelectuales venían a Europa e interactuaban con el medio europeo, y luego volvían a América Latina, donde otra vez interactuaban con su medio. El uruguayo Torres García encontraría en España otro uruguayo, Rafael Pérez Barradas, quien le habría revelado un mundo distinto del arte.

El mismo año de Barradas, llegaba a Italia un bonaerense hijo de italianos, Emilio Pettoruti, quien en 1913 se instalaba en Florencia. Era la Florencia de los contrastes entre los intelectuales partidarios de la revista *La voce* y de *Lacerba*, ésta última reducto de futuristas. Era el mundo de Marinetti, Papini y Soffici, de un Futurismo militante, en un clima encendido que pregonaba la guerra y expresaba los humores de Marinetti, Boccioni, Russolo, y varios otros de los artistas que gravitaban entre Milán, Florencia y Roma. El joven Pettoruti echó largas e inquietas miradas al medio italiano y por cierto entró en contacto con varios artistas. El collage titulado *El sifone* (o *Lacerba*), que realizó para la portada de *Lacerba*,⁴ era una señal interesante de su búsqueda artística, que habría empezado a tomar forma más concreta durante su estadía romana de 1915. Hasta la fecha, las obras de Pettoruti no tenían una fisonomía descifrable y sobre todo no se podían definir de vanguardia. En su autobiografía, el artista delinea el cuadro de una búsqueda independiente de la de Balla, proyectada hacia el arte abstracto. Él, que nunca quiso adherir formalmente al Futurismo, dijo apreciar las obras de Balla en que “el motivo no existía”, que eran “simples planos irisados o vórtices de color que expresaban plásticamente el dinamismo

3 FABRIS, 2011, op. cit., pp. 4-5.

4 Vale la pena subrayar que Severini había realizado en 1913 una obra que titula *Nature morte au journal "Lacerba"* (Musée Municipal d'Art et Industrie, Saint Étienne).

de una fuerza en marcha, próximo a como yo lo entendía y lo había practicado en muchos dibujos y en algunas pinturas.”⁵. Y, mientras atribuye a Balla el rol del quien inaugura por pura intuición “la era de la pintura que hoy llamamos abstracta” en Italia, dice rotundamente que “el segundo fui yo, desde 1914, y también intuitivamente”⁶, o sea, sin recibir ningún influjo ajeno.⁷

Por otro lado, los contactos con Severini y el interés por cierta pintura cubista, como la de Juan Gris, evidencian sus proyecciones culturales y su deseo exasperado de independencia (Fig. 1).

Italia era el punto de referencia para muchos artistas argentinos en la época de los -ismos. Algo debería explicarse con las raíces italianas de muchos argentinos y uruguayos y con la familiaridad con el ambiente italiano desde hace mucho. La generación de Pettoruti, Curatella Manes, Xul Solar, se había formado cuando en Buenos Aires primaba la obra de Ernesto de la Cárcova, formado a fines del XIX en la Albertina de Turín, y ecos de Italia habían llegado a la Argentina por el trámite de Pío Collivadino: no eran exactamente los precursores de la vanguardia, pero eran artistas que se cargaron de honor y habían adquirido un *métier* más que respetable. Y en Italia se encuentran Xul Solar, Pettoruti, Pérez Barradas y, de paso, el escultor Curatella Manes. A Italia viaja Oliverio Gironde, protagonista años después de la cultura literaria argentina. El entusiasmo por el Futurismo que manifiesta el uruguayo Barradas en su morada milanesa, se transformaría en una vía personal de adquisición de la vanguardia durante su largo periodo de estancia en Barcelona, Zaragoza y Madrid, encontrando y dialogando con Joaquín Torres García. Éste iría deslizándose hacia un personal estilo abstracto, no exento de un contacto con De Stijl y los movimientos que lo llevarían a través de Cercle et Carré a las posiciones personales del Constructivismo, que ha sido una de las páginas más afortunadas y más gloriosas del arte latinoamericano.

Barcelona durante la primera guerra mundial fue punto de encuentro de varios artistas, entre los cuales Delaunay, Gleizes, Picabia, Barradas, y en fin Siqueiros, quien en 1921, justo con las ilustraciones de Torres García, publicaría el número único de *Vida Americana*⁸. En Barcelona se encontraban también algunos de los intelectuales protagonistas del vanguardismo español en la literatura y ahí se publicarían varias revistas, mientras la galería Dalmau ofrecía sus espacios a los artistas. Ahí Barradas realizaría una serie de pinturas definidas “vibracionistas”, inspiradas principalmente en el tema de la vida ciudadana, de su “vibracionismo callejero”, demostrando su capacidad de asimilación del simultaneísmo de los cubistas franceses y el dinamismo de los futuristas italianos, en particular de Severini. En efecto, Barradas⁹ desarrolló la estética

5 PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: 2004, p. 93.

6 Ibidem, p. 94.

7 El artista aclaraba: “Lo que sí puedo afirmar rotundamente [...] es que en el ambiente florentino, entre 1914 y 1917 no había ningún pintor, si se me exceptúa, que hiciese, o al menos mostrase un cuadro donde el motivo no fuese patente.”

8 LINARI, Gabriel. *Historia de la pintura uruguaya*, tomo 2. Montevideo, 2000, pp. 27-31.

9 MARTINEZ PÉRSICO, Marisa. *Vibracionismo pictórico, ultraísmo literario. Ecos de un diálogo transatlántico en la revista “Alfar”*, PhD Diss. Buenos Aires 2011, UBA, p. 12.

vibracionista mediante la composición de figuras y escenas que mostraban la intensidad sensorial que subyace a la vivencia de las situaciones cotidianas en un entorno urbano.¹⁰ Mientras el Vibracionismo se difundió trámite las ilustraciones en las revistas de vanguardia¹¹ y las galerías,¹² se daba el encuentro en la capital española con el Ultraísmo que, con sus revistas *Ultra* y *Gaceta Literaria*, marcaba el nacimiento de un movimiento, liderado por escritores y poetas, no exento de repercusiones también en América Latina.

En Madrid, el carácter ecléctico de los movimientos es buen testimonio de un ambiente receptor, capaz de llevar a un alto nivel la elaboración cultural. Las sintonías ultraístas se cruzan con el Vibracionismo por una afinidad de sentir: la imagen ultraísta es “una imagen vibrante por haber nacido en el contexto de un dinamismo urbano rodeado de disonancias mecánicas”¹³. Guillermo de Torre, que fue el redactor del documento ultraísta, trabó amistad en la capital con Barradas. En la ciudad, en pleno fervor ultraísta llegaron Vicente Huidobro, Rafael Cansino Assens (director de la revista *Grecia*), el pintor andaluz Vázquez Díaz, Robert y Sonia Delaunay, Norah Borges, Wladislaw Jahl y Marian Paskiewitz, en una interpenetración de las artes, que tenía clara expresión y testimonio en varias revistas, que constituyen el mejor producto tangible del Ultraísmo. Entre éstas, hay que citar *Alfar*, que tomaría una importancia no común en el panorama de la difusión de la vanguardia, dado que su edición continuaría, a partir de 1928, en Uruguay. La confluencia de las artes de vanguardia determinó una intersección de roles que recuerda la que se dio en París entre Apollinaire y los cubistas y que tenía el precedente español en las veladas interartísticas de Pombo¹⁴, organizadas por Gómez de la Serna.¹⁵

Lo que sobresale en este panorama es que la mediación cultural del ambiente español parece determinante para comprender lo que luego se averiguaría en unos países latinoamericanos. La vuelta de Jorge Luis Borges de España en 1921 representó el inicio de un nuevo curso argentino, así como, pocos años después, la de Xul Solar y finalmente la de Pettoruti. En Buenos Aires, en 1920 apareció el número único de *Los raros*, revista de orientación futurista diri-

10 Lo que favorece Pettoruti es por cierto la posibilidad que tiene de echar una mirada al contexto artístico y cultural italiano haciendo el esfuerzo de no involucrarse excesivamente dentro de ese mundo y por lo tanto capaz de adherir a la parte menos visceral y más creativa del futurismo, cual era la parte romana, que podía tranquilamente renunciar a las premisas estilísticas divisionistas, y él podía acercarse creo que más que por instinto, por cálculo, a las experiencias abstractas, de las cuales tuvo que conocer algo, estando siempre adentro de los círculos artísticos más enterados no solamente de la península, sino de Europa. Otra vez, hay que llamar la atención sobre el papel difusor de las revistas nacionales e internacionales. No se olvide que en Italia había quienes, como el crítico Anton Giulio Bragaglia o el galerista Sprovieri, en Roma, tenían un papel protagónico. Pettoruti sería presente en las crónicas del tiempo y su exposiciones en Italia fueron varias, sin contar su participación en la Bienalle di Venezia (1920); hasta llegar a la más prestigiosa en Berlín, en la Galería Der Sturm, en 1923.

11 La revista *Arc Voltaic*, publicada en Barcelona, a partir de 1918, tiene como subtítulo “Vibracionismo de ideas”, con clara referencia a Barradas.

12 Las galerías, cuales Dalmau de Barcelona y Sala Mateu de Madrid, exponen las obras de Barradas.

13 MARTÍNEZ PÉRSICO, op. cit., p. 11.

14 BOZAL, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Madrid, 1992 (Summa Artis-Historia General del Arte, XXXVI), pp. 396-399.

15 Guillermo de Torre reconocía que “la pintura había adelantado el paso sobre la lírica y ejercía sobre nosotros [los poetas] su influjo.” El escritor, desde las páginas de *Alfar* presentaba Sonia Delaunay como paradigma de la pintura de vanguardia. Y Cansino Assens tomaba como pretexto la actividad de la pintora ucraniana para dar prueba de la nueva prosa de vanguardia. (MARTÍNEZ PÉRSICO, op. cit., pp. 198-199).

gida por Bartolomé Galíndez, quien difundió el Ultraísmo e incorporó poemas de los redactores de *Grecia*, mientras Borges hacia 1921 desde las páginas de *Nosotros* expuso su distanciamiento del Futurismo y también del Ultraísmo español, que acusaba de estar “sobrecargado de modernidad y de artilugios.” Borges añadía que¹⁶ “el Ultraísmo en Buenos Aires fue el anhelo de recabar un arte absoluto [...] que durase en la perennidad del idioma”.¹⁷ Era la enunciación de una criollización de los movimientos europeos en el Río de la Plata, a pesar de que hubiese quien, como Leopoldo Marechal, homenajaba en varios poemas publicados en *Martín Fierro* la exaltación de la Urbe, en la estela del Futurismo. La llegada de Marinetti, en 1926, es espejo de entusiasmos y perplejidades. Mientras en los periódicos la cultura rioplatense toma la distancia del Marinetti político y filofascista, definido un “hombre superficial” y un “ardiente propagandista” pero de ninguna manera ni un artista, ni un lirico, ni un crítico¹⁸, Oliverio Girondo de las páginas de la revista comentaba que “*Martín Fierro* se encuentra [...] más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista”.

No cabe dudas que en Buenos Aires también varias revistas, como *Proa*, *Inicial*, *Martin Fierro*, fueron instrumentos para la difusión de la vanguardia de origen europeo, y se debe reconocer en particular a la crítica de Alberto Prebish la introducción del arte nuevo representado por Pettoruti, Norah Borges, Curatella Manes y Guttero. Se trataba de lecturas elitistas, naturalmente, que logran resultados que supuestamente poco tienen que ver con las opiniones de las masas y poco pueden contrarrestar la tradicional visión de las artes. Al contrario, con motivo de la exposición en la galería Witcomb se levantaron críticas feroces y una oposición fuerte que solamente en São Paulo encontraría un ambiente otro tanto feroz, con motivo de la Semana de Arte Moderna de 1922.¹⁹

La vía brasileña a la modernidad empezó con la participación del poeta y escritor Ronald de Carvalho, a partir de 1913, en la vida cultural portuguesa y en la revista *Orpheu* publicada en Lisboa. El contacto con el Futurismo portugués por cierto consituyó un vehículo, así como lo fue el de Mário de Andrade con el ambiente europeo, los libros de Soffici, la influencia del poeta Émile Verhaeren y de la vanguardia francesa. Oswald de Andrade frecuentó en Europa

16 BORGES, Jorge Luis. *Autobiografía (1899-1970)*. Buenos Aires, 1999, p. 62.

17 Citado en texto y en nota por MARTÍNEZ PÉRSICO, op. cit., p. 91. Borges consideraba, desde las páginas de la revista *Nosotros* los puntos canónicos del movimiento ultraísta: 1. Reducción de la lírica a su elemento primordial (la metáfora); 2. Sintaxis lacónica facilitada por la ‘tachadura’ de las frases medianeras; 3. Los nexos y adjetivos inútiles; 4. Abolición de trebejos ornamentales, y 5. Síntesis de dos o mas imágenes en una sola. Como comenta Martínez Pérsico, “la bi- o tridimensionalidad de las artes visuales conllevan la ventaja de la analogía iconica en relacion con el mundo [...] facultad de la que carecen las artes del discurso”.

18 SALAS, Héctor. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre (1924-1927)*. Edición facsimilar, Buenos Aires, 1995, p. 223.

19 Piénsese también a las dificultades encontradas por los artistas que se reunieron alrededor de *Claridad*, que expresaba sentimientos y posiciones socio-políticas de artistas comprometidos. Prueba de todo es que tanto Xul Solar como Pettoruti no tuvieron éxito en sus primeras exposiciones.

Annateresa Fabris ha construido un documentado y divertido ensayo sobre el acogimiento de los artistas de la Semana de arte Moderna de 1922 y de los movimientos subyacentes (FABRIS, 2011).

intelectuales y artistas de vanguardia y supuestamente conoció el Futurismo.²⁰

Como es conocido, los debates alrededor de la renovación del mundo cultural y artístico brasileño y sobre todo paulista empezaron a causa de la polémica acerca de la exposición de Anita Malfatti en 1917. En torno a este evento y sus ecos, se delineó un grupo de escritores, intelectuales y artistas que propiciaron un arte nuevo. Su toma de posición indujo la crítica a clasificar estos “modernos” como futuristas, no por ser afiliados al movimiento italiano, sino porque se alejaban de los cánones artísticos nacionales.²¹

Pero solamente a partir de 1920 Futurismo se hace término de combate y de ataque a las manifestaciones artísticas del pasado. La lectura de los escritores futuristas ofreció “una oportunidad para afirmar la modernidad de São Paulo, el antipositivismo y el bergsonismo de la nueva generación”. En 1921, la “cuestión futurista” se hace “futurismo paulista”, según la expresión acuñada por Oswald de Andrade, con la cual los modernistas querían designar su propio “sentimiento estético” caracterizado por una total libertad y originalidad; pero al mismo tiempo subrayaban la reacción a cualquier tipo de escuela, inclusive la propia de Marinetti.

Por cierto fue la Semana de Arte Moderna de 1922 la que acentuó el debate sobre el Futurismo. Por otro lado, como es conocido, esa semana representa la aplicación conciente de algunas estrategias marinettianas esenciales: la ocupación de los principales órganos de prensa para difundir y defender las nuevas ideas; la integración de las artes en un frente común, la búsqueda del efecto chocante, la provocación y el conflicto con el público, la presentación de obras que marcaban la nueva estética “moderna”. Aunque tomen distancia del “dogmatismo” futurista, hay no obstante un filón futurista genuino que emerge en el lenguaje de la revista *Klaxon*, que se conforma con la cultura de la técnica y de la velocidad.

No cabe dudas por lo tanto que el Futurismo fue adoptado como medio y pretexto de ruptura y, en esta fase, se configura como sinónimo de modernidad²².

Como comentó Annateresa Fabris en su obra histórica sobre Futurismo y Cubismo en Brasil²³, al Futurismo se aplicaron muchas veces categorías de signo negativo, tales como anarquía, bolchevismo y materialismo, para subrayar

20 Sus intereses por la escritura lo llevaron a encontrar en 1923 el poeta suizo Blaise Cendrars, que luego hizo viajar a Brasil. Mientras tanto, dos de las pocas mujeres artistas que se pueden nombrar en la historia del arte latinoamericano de comienzos del siglo, Anita Malfatti y Tarsila do Amaral realizaban sus experiencias internacionales, la primera entre Berlín, París, New York; la segunda viajando varias veces a París y entrando en contacto con Léger, Lhote, Gleizes, Brancusi y otros más. Ambas, la primera con un personal expresionismo de cuño alemán; la segunda con un personal casi-cubismo de cuño francés, representaban más que otros las novedades en el panorama artístico brasileño, que podía contar también con Vicente do Rego Monteiro en cuanto a artes plásticas, y Heitor Villa-Lobos, en cuanto a música.

21 En el grupo, que daría lugar desde luego a acciones sistemáticas, irían militando los artistas Anita Malfatti y Vitor Brecheret, los escritores Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Cândido Mota Filho, Oswald de Andrade, Mário de Andrade y Menotti del Picchia.

22 FABRIS, Annateresa. “Futurismo in Brasile”, in: CAT. EXP. , HULTEN Pontus (org.). *Futurismo e futurismi*, Venezia, Palazzo Grassi, Milano, 1986, pp. 480-481.

23 FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma Poética da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

de manera más eficaz lo que de erróneo y extravagante²⁴ había en su plataforma artística.²⁵ A pesar de todo eso, el *Manifiesto* futurista desempeñaría un papel importante en la fase preparatoria del Modernismo. Las proclamas de Marinetti sobre el concepto dinámico de la belleza que él asocia a la velocidad, tuvieron un fuerte impacto en los jóvenes paulistas que vivían el mito del progreso y de la metrópolis en construcción, sin ver ni considerar los problemas generados por la rápida y salvaje urbanización. Sin una adhesión completa al pensamiento marinettiano, los que se definirían modernistas se apropiaron de los signos de la tecnología contemporánea; y la cotidianeidad frenética y el sentido de poder que confiere la máquina entraron en el léxico y en la experiencia poética de la nueva generación de artistas. Es el caso de Tarsila do Amaral, manifestamente (Fig. 2). Esta manera selectiva y “criolla” de acercarse al Futurismo, acogiendo más la pars construens que discutiendo sobre la pars destruens del *Manifiesto*, llevaría al final el mundo paulista a una posición crítica y al rechazo, como emblemáticamente lo hizo Mário de Andrade, del “qualitativo” futurista.²⁶ La adopción del término “modernista” configuraba mejor una actitud nacionalista que era más congenial al papel que los artistas querían tener dentro de Brasil, y por eso, ignorando en general lo que Boccioni, Balla, Carrà, Russolo, entre otros, habían hecho, se orientaron hacia una estética experimental que no obstante abrevaba en la influencia antipositivista y nietzchiana del Futurismo. Oswald de Andrade, respondía a una polémica periodística particularmente agresiva, delineada en las páginas del *Jornal do Commercio*. Con razón, - dado que en la Semana de Arte Moderna de 1922 no se había expuesto ni una obra que pudiera decirse dependiente del Futurismo italiano - afirmaba²⁷:

*não pode persistir a pecha idiota que alguns gâzeteiros nos querem dar de que somos cangaceiros do Sr. F.T. Marinetti. Não somos. O que podíamos ser antes da volta à pátria de Graça Aranha e da sua significativa atuação de protomártir da nova era [...] era ‘futuristas de São Paulo’.*²⁸

Sin entrar en los meandros dialécticos de los muchos detractores, que entre otras cosas confunden cubistas y futuristas y hablan del arte nuevo como de una patología, vale la pena retomar el comentario de Jorge Schwartz acerca de la actitud brasileña de generar una polémica cultural constante y compleja sobre el conflicto entre nacionalismo y cosmopolitismo, que hace emerger una impe-

24 FABRIS, 2011, op. cit., pp. 4-5.

25 Como nota la autora, combatiendo el futurismo como forma excesiva, sus detractores no defendían solamente un modelo de arte. Defendían también, y sobre todo, un modelo de sociedad, de la cual el arte era la expresión sublimada. Fabris recuerda también la visión opuesta: y la iconoclastia y la ola anarquizante del futurismo se transforman en la visión de Sérgio Milliet, en “alívio”, en operación higiénica, limpiando el panorama de la literatura y de las artes de todo un humanismo viejo y decadente.

26 Oswald de Andrade publicó su intervención polémica en el *Jornal do Comercio* de São Paulo el 19 de febrero de 1922, p.4 (BOAVENTURA, Maria Eugénia. *22 por 22*. A Semana de Arte Moderna vista por seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2008, pp. 103-105).

27 Andrade 1922, apud BOAVENTURA, op. cit., p. 4.

28 El escritor continúa: “personalísimos e independentes não só dos dogmazinhos do marinettismo como mesmo de qualquer outro jugo mesquinho. Futuristas, apenas porque tendíamos para um futuro construtor, em oposição à decadência melodramática do passado de que não queríamos depender [...]. Trátase de um movimento nacional, violento e triunfante e no qual se empenham reputações formidáveis.” Sobre el tema y los protagonistas, véanse los documentos recogidos por TELES, Gilberto Mendonça: *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, [1977], 2009.

riosa necesidad de fijar sus propias especificidades, dada la intensa búsqueda de una afirmación nacional²⁹. La respuesta a la ambivalencia nacional-cosmopolita que caracterizó toda la década del Veinte la presentó la “Antropofagia”, que de cierto modo soluciona y supera de una manera lúcida y creativa la cuestión básica³⁰ que los tiempos nuevos habían puesto.

El estridentismo

Contemporáneo al surgimiento de las inquietudes vanguardistas de los países del Cono Sur, el Estridentismo en México tuvo su manifiesto el 31 de diciembre de 1921. Lo publicó el poeta e intelectual mexicano Manuel Maples Arce en la revista *Actual*, n. 1, con el subtítulo: “Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce.” Entre las diferentes influencias ejercidas por los movimientos europeos sobre el Estridentismo, destacan las del Creacionismo de Huidobro, del Ultraísmo de Guillermo de Torre, del Dadaísmo de Tristan Tzara, pero particularmente del Futurismo. Ecos evidentes del Futurismo italiano son el antipasadismo, la exaltación de todo lo que es tecnológico y juvenil, la celebración de la velocidad vertiginosa y de lo que mostraba agitación subversiva y estridente de la vida contemporánea³¹. Las expresiones provocativas e irreverentes, como “¡Muera el cura Hidalgo!” y “¡Chopin a la silla eléctrica!” eran el epifenómeno de una voluntad de librarse de su propio pasado y de conducir México hacia una auténtica modernidad³². La afirmación principal está en el surco de la sensibilidad futurista³³:

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes transatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro [...].³⁴

29 SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifiestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp/Illuminuras/Fapesp, 1995, p. 465.

30 FABRIS, 1987, op. cit., p. 481. Como escribe Fabris (p. 481), “Il dibattito col futurismo, ormai rifiutato in difesa della specificità delle esperienze moderniste, assume connotati anche politici nel 1926, in occasione della tournée di Marinetti in Brasile. Accolto favorevolmente a Rio de Janeiro [...], il poeta italiano non riesce a congregare i modernisti di São Paulo attorno a sé. Residuo ormai passatista per l'intelligentsia paulista [...], il futurismo è considerato negli anni seguenti un'espressione sempre più distante dai reali interessi della cultura brasiliana. I fermenti nazionalisti, già presenti nel *Manifesto pau-brasil* (1924) e nel *Verdeamarelismo* (1926) sono ripresi dalla *Revista de Antropofagia* e dalla polemica antindustrialista de Mário de Andrade conduce in *Macunaima* (1928). Fabbrica e macchina, emblemi moderni e marinettiani sono messe sotto accusa: la fabbrica è un elemento spurio della realtà brasiliana, la macchina è un ostacolo nel cammino dell'uomo brasiliano verso la “civiltà tropicale”, civiltà che, con Oswald de Andrade, diventa atteggiamento assimilatore e al contempo creatore. Il modernismo, avviato fin dal 1923 alla definizione d'un cammino critico, trova nell'espressionismo la possibilità d'attuare quella ‘sintesi emotiva’ tra realtà esteriore e arte, che non ha riscontro nella modernità a oltranza del futurismo [...]”

31 MORA, Francisco Javier. “El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y poética”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 29, 2000, pp. 263-265.

32 PRIETO GONZÁLEZ, Juan Manuel. “El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y de la pintura”, *Scripta Nova*, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, XVI, 2012, 398, URL: [http://www.red-redial.net/referencia-bibliografica-63716.html], p. 5.

33 PRIETO GONZÁLEZ, ibidem., p. 8.

34 Vale la pena recordar que Guillermo de Torre, el más importante representante del ultraísmo, en su libro de poemas, *Hélices*, escribía: “los motores suenan mejor que los endecasílabos”.

El “Directorio de vanguardia” que Maples Arce incluye en la hoja-manifiesto, es testimonio de los amplios conocimientos de su redactor. No casualmente cita los nombres de Marinetti, Huidobro, Jorge y Norah Borges, Pedro Garfías. Incluso, llama a Guillermo de Torre su “hermano espiritual”. Como en los movimientos anteriores, los principales animadores del Estridentismo han sido los poetas y los literatos.³⁵ En una sintonía bastante rara, se acompañaba al grupo de intelectuales un grupo de artistas plásticos integrado por los pintores y grabadores. Es interesante subrayar que en el grupo no hay arquitectos, pero el diálogo entre los poetas y los pintores debe haber sido muy estrecho y dirigido a hacer de la ciudad moderna, frenética, industrial, una de sus principales fuentes y “obsesiones” estéticas, al punto de llegar a concebir la utopía de Estridentópolis, que es “el equivalente poético, metafórico de la ciudad moderna. El poemario *Andamios interiores* de Maples Arce (1922) tendrá un interesante eco plástico en 1923 a través del cuadro *Andamios exteriores*, del pintor Fermín Revueltas”³⁶. Andamios y construcción, por lo tanto: donde es la ciudad que se renueva el símbolo del buen gobierno y de la buena cultura.³⁷ Es Maples Arce, no obstante, quien ocupa un punto particularmente elevado de compromiso poético con la ciudad con su obra *Urbe* (1923), que John Dos Passos publicaría pronto en traducción con el título de *Metropolis*. La edición mexicana salió con carátula y xilografías de Jean Charlot (Fig. 3). Es, de cierta manera, el exacto opuesto de la lectura de la metrópolis que ofrecería, a los pocos años, Roberto Arlt en Argentina.

Esta visionaria representación de la ciudad, con todos sus valores simbólicos, constituye acaso el mejor elemento del Estridentismo; por cierto el que fue expresado con mayor coherencia y unidad estilística. Los poemas de los estridentistas exaltan constantemente retazos urbanos en una especie de composición cubista a la cual correspondería más de una obra gráfica o pictórica; exaltan también una serie de componentes urbanos que suenan a factores identificativos de la modernidad.³⁸

La fascinación por la energía eléctrica de que los cables son una parte manifiesta, contribuye a crear un paisaje singular del país; así como las fábricas, las chimeneas industriales, los hoteles, las estaciones de trenes, los rascacielos. Todo eso es parte de Estridentópolis.

La experiencia estridentista duró menos de una década. El Café de Nadie, inmortalado en una composición cubo-futurista por Alva de la Canal, (Fig. 4) reflejaba de cierta manera el papel del Café de Pombo de ramoniana memoria, donde se reunían los grupos de vanguardia capitaneados por Ramón Gómez de

35 Durante la vida activa del Estridentismo, sobre todo mediante sus revistas y proclamas, las figuras de relieve fueron, además de Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Luis Quintanilla y el novelista guatemalteco Arqueles Vela.

36 PRIETO GONZÁLES, op. cit., pp. 8-9.

37 *Esquina* es el título de un libro de poemas de Germán List Arzubide; pero es palabra que evoca el principio de la simultaneidad, como atributo de la ciudad moderna. La exaltación de retazos urbanos recurre a menudo en los poetas estridentistas.

38 Se trata de medios de transporte (transatlánticos, locomotoras, aviones, tranvías, automóviles, motocicletas); medios de comunicación (radio, máquina de escribir, telégrafo y por lo tanto postes, torres de transmisión, cables de vario tipo).

la Serna. En 1924, en el Café de Nadie se llevó a cabo una exposición de pintura en la que figuraban los nombres de Revueltas, Méndez, Jean Charlot y Xavier González. La vida del Estridentismo duraría hasta 1927 gracias al apoyo político brindado por personajes de la izquierda, y además de *Actual* surgieron otras revistas, todas fundadas entre 1922 y 1926. En 1925, debido al apoyo político, los principales estridentistas se establecieron en Jalapa, donde realizaron una gran actividad editorial, cultural y educativa.³⁹

La mayoría de los otros países latinoamericanos quedaba si no en quietud, seguramente menos animada hacia la modernidad. Perú tuvo solamente un escritor auténticamente comprometido, José C. Mariátegui, quien intentó modernizar su país a través las páginas de *Amauta* y sus escritos. En contacto con los mayores intelectuales latinoamericanos, representó una importante bisagra dentro de América. En Colombia, aparte las inquietudes de León de Greiff y la curiosa asimilación del retorno al orden del pintor Pedro Nel Gómez, no hubo señales de particular relieve. Y tampoco las artes plásticas ecuatorianas parecen haber tenido algún estímulo significativo, aparte que por la literatura y la poesía.

Por fin, Cuba no ha quedado exenta, aunque tarde, de los estímulos vanguardistas que la *Revista de Avance*, a partir de 1927 supo condensar. Los empujes a los cambios sociales y a una cultura que, aunque confusamente de vanguardia, supiese echar nueva savia en el difícil panorama cultural y artístico cubano ya había empezado con la revista *Social*, cuyo primer número salió en 1916. La larga lista de colaboradores cubanos y extranjeros (argentinos, mexicanos, chilenos) es testimonio de los muchos contactos internacionales que supo conllevar, cuyas reverberaciones no habrían quedado sin consecuencias. Pero la conciencia plena de los fermentos de una nueva época empezó a enuclearse alrededor de la *Revista de Avance*, expresión del Grupo Minorista, que entre otras cosas fue promotora de la exposición Arte Nuevo, que, aunque sin proclama y sin unidad estilística fue manifestación importante de las vanguardias cubanas y de la voluntad de cambios que la nueva generación intelectual quería y sabía expresar en los años Veinte. La poderosa carga ideológica, las aperturas hacia lo social, se reforzaban a contacto con la revista mexicana *El machete*, la argentina *Martín Fierro* y la peruana *Amauta*; lo cual significaba la participación en un debate internacional. Lo demuestra el hecho de que las obras gráficas que se publicaron en la revista confluían de Argentina, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, México, El Salvador, Rusia, Uruguay y Venezuela. Del nuevo grupo intelectual, saldrían artistas cuales Carlos Enríquez (recuérdese su *Rapto de las mulatas*, 1938) y Marcelo Pogolotti, cuyos vínculos de sangre con Italia de cierta manera determinaron también sus vínculos artísticos con Marinetti y el segundo Futurismo. Obras como *Paisaje cubano* (1933) o como *El intelectual* (1937), en el cual emplea escenas simultáneas, son testimonios de la voluntad de conjugar su aprendizaje complejo y una elaboración personal de principios cubistas y futuristas, con un fuerte acento ideológico, que le fue peculiar.

³⁹ Es significativo e interesante que un grupo de vanguardia logre resultados de este tipo. No a caso sus instrumentos eficaces son los manifiestos-hojas, las hojas volantes, la xilografía, la gráfica que, gracias a Leopoldo Méndez, tomaría, en continuidad, una relevancia particular años después, al fundarse el Taller de Gráfica Popular (1936).

Referencias bibliográficas

- BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Autobiografía (1899-1970)*. Buenos Aires, 1999.
- BOZAL, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Madrid, 1992 (Summa Artis-Historia General del Arte, XXXVI).
- CAMARGOS, Marcia. *Semana de 22 entre vaías y aplausos*. São Paulo, 2002.
- FABRIS, Annateresa. Futurismo in Brasile, in: CAT. EXP. HULTEN Pontus (org.) *Futurismo e futurismi*, Venezia, Palazzo Grassi, Milano 1986, pp. 480-481.
- _____. "O futurismo como estética patológica", *Artelogie*, 1, 2011.
- _____. *Futurismo: uma Poética da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- LINARI, Gabriel. *Historia de la pintura uruguaya*, tomo 2. Montevideo, 2000.
- MARTINEZ PÉRSICO, Marisa. *Vibracionismo pictorico, ultraismo literario. Ecos de un diálogo transatlántico en la revista "Alfar"*, PhD Diss. Buenos Aires 2011, UBA 2011.
- MARTINEZ PÉRSICO, Marisa. "Recepción ambivalente del Futurismo en Argentina", *Lingue e linguaggi*, 8, 2012, pp. 89-96.
- MENDONÇA TELES, Gilberto (ed.). *Vanguardia europea e modernismo brasileiro*. Petrópolis, 2009.
- MORA, Francisco Javier. "El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y poética", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 29, 2000, pp.257-275.
- PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, 2004.
- PRIETO GONZÁLEZ, Juan Manuel. "El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y de la pintura", *Scripta Nova*, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, XVI, 2012, 398, URL: [<http://www.red-redial.net/referencia-bibliografica-63716.html>].
- SALAS, Héctor. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre (1924-1927)*, Edición facsimilar, Buenos Aires, 1995.



Fig. 1 Portada de la revista *Der Sturm*, 1914, no. 192/193 con la reproducción del cuadro de Gino Severini, *Tango argentino*, 1914.



Fig. 2 Tarsila do Amaral, *La gare*, 1925. Oleo sobre tela.



Fig. 3 Jean Charlot, Portada del poemario *Urbe*, de Maples Arce. Xilografía, 1924.

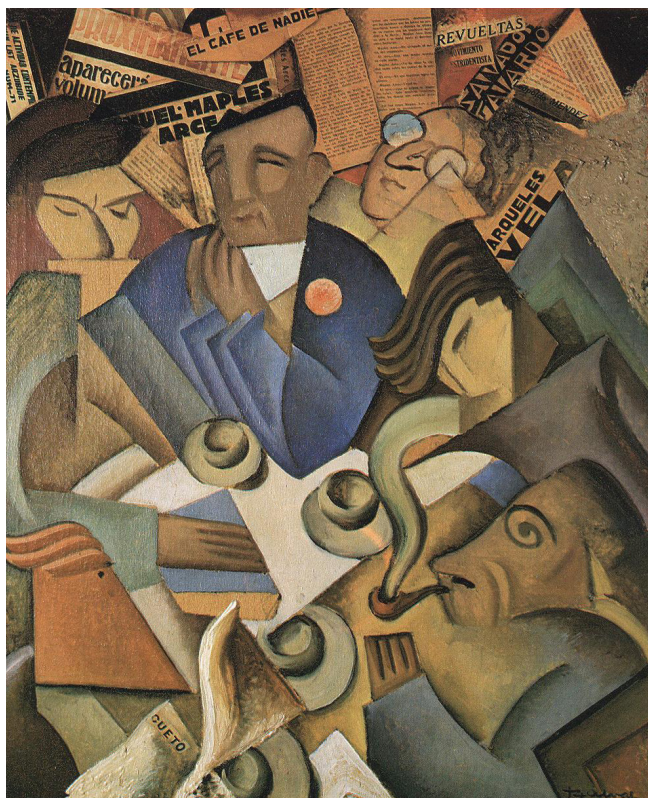


Fig. 4 Ramón Alva de la Canal, *El café de nadie*, 1930. Collage y óleo sobre tela.