

MANIFIESTOS DE VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS COMO REIVINDICACIÓN CULTURAL

Publicado en Investigación Nro 19

Autora: Daniela Herмосilla Zúñiga

Manifiestos de vanguardias latinoamericanas como reivindicación cultural

Autora: Daniela Herмосilla Zúñiga[i]

Filiación: Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

Email: danielahermosillaz@gmail.com

[i] Daniela Herмосilla Zúñiga (Santiago de Chile, 1983) es artista y teórica del arte. Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae (2007), Diplomada en Teoría de las Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2008) y Magíster en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona (2011). Doctoranda Historia del Arte, Universidad de Barcelona. Becaria Conicyt 2013-2017. Investigadora asociada en los grupos de investigación Arte, Globalización, Interculturalidad (AGI) y Global Art Archives (GAA), ambos de la facultad de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.

[ii] El Manifiesto Postumista fue publicado en 1921 por el poeta dominicano Andrés Avelino; El Manifiesto Euforista (1922) y el Segundo Manifiesto Euforista (1923) fueron escritos por Tomás L. Batista y Vicente Palés Matos; el Manifiesto Atalayista fue publicado en 1929, firmado por Clemente Soto Vález.

[iii] Jorge Schwartz propone como punto de partida simbólico el año 1914, año en que Vicente Huidobro leyó públicamente el manifiesto Non serviam, por constituir las bases teóricas del Creacionismo. (Schwartz 31)

[iv] En el ensayo "Las dos vanguardias latinoamericanas", Angel Rama describe el evento en Sao Paulo de la siguiente manera: "Aquí, por primera vez, asistimos a la eclosión de una vanguardia orgánica, que reúne a múltiples creadores, restablece las vinculaciones entre las diversas artes haciendo compartir la misma aventura a pintores y poetas, músicos y ensayistas, y por último promueve una serie de textos teóricos (Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, el recuperado Graça Aranha) para respaldar la obra creadora nueva". (Rama 59)

Resumen:

El Manifiesto, como texto de carácter reivindicativo, fue un recurso común utilizado por las Vanguardias literarias y artísticas de principios del siglo XX. La expresión contracultural en la publicación de Manifiestos latinoamericanos, tuvo una particular importancia como validación de una cultura local o regional. No se trató solamente de contra-proponer valores puramente estéticos, sino que también hubo un proceso fundamental de cuestionamiento acerca de las identidades post-coloniales y sus propias herencias culturales. En este artículo se propone una vista panorámica de las estrategias utilizadas por las Vanguardias literarias en América Latina, en particular las argentinas y brasileñas, para re-validar sus propias identidades culturales en contraposición a la perspectiva eurocentrista. La experimentación con el lenguaje como una herramienta descolonizadora, la utilización de un imaginario semiótico local, el cuestionamiento acerca del público receptor y de las nociones de centro – periferia, fueron algunos de los aspectos trabajados implícita o explícitamente por las Vanguardias que servirán como referentes de la región y de los Manifiestos como proclama de reivindicación cultural.

Palabras Claves: Vanguardias – Manifiestos – América Latina – Brasil – Argentina

Abstract

The Manifesto, as a radical text, was a common resource used by the literary and artistic Avant-Garde of the early twentieth century. The countercultural expression in the publication of Latin American Manifestos had a particular importance as validation of a local or regional culture. It was not only a matter of counter-proposing purely aesthetic values, but also about a fundamental process of questioning around post-colonial identities and their own cultural heritages. This article proposes a panoramic view of the strategies used by literary Avant-Garde in Latin America, with a particular focus in Argentina and Brazil, to re-validate their own cultural identities as opposed to the Eurocentric perspective. The experimentation with the language as a decolonizing tool, the use of a local semiotic imaginary, the questioning about the receiver public and the notions of centre – periphery, were some of the aspects worked both implicit and explicitly by the Latin American Avant-Garde that will serve as referents of the region and of the Manifestos as a proclamation of cultural vindication.

Keywords: Avant-Garde – Manifestos – Latin America – Brazil – Argentina

La resistencia, como estrategia discursiva en los manifiestos, es una característica propia del género literario, y como tal, ha estado presente transversalmente en todos los manifiestos artísticos y literarios del siglo XX.

Si bien las vanguardias europeas fueron quienes recomenzaron con la apropiación del manifiesto desde el arte, como un método de distribución y reivindicación de ideas, los movimientos literarios pertenecientes a las vanguardias latinoamericanas incluyeron este género en sus prácticas, logrando así generar unos de los focos más importantes en cuanto a utilización, publicación y creación de manifiestos a nivel global.

En 1912, tres años después de la aparición del Manifiesto Futurista en Le Figaró, se publicaba en República Dominicana el Manifiesto Vedrinista firmado por Otilio Vigil Díaz. Un año antes de que se publicara el Manifiesto Dadá de Tristan Tzara, aparece en la revista Panida el Manifiesto de los Nuevos del poeta León de Greiff, en Colombia. En 1924, el mismo año en que Bretón publica el Manifiesto Surrealista en París, el brasileño Oswald de Andrade lanza el Manifiesto de la Poesía Pau Brasil en el periódico carioca El Correio da Manhã.

Debido a la época en la cual nacieron estos movimientos literarios, compartieron bastantes características con las vanguardias europeas como, por ejemplo, el carácter contestatario (tanto del movimiento de vanguardia como de sus manifiestos), y por otro la insistencia en la búsqueda de lo nuevo (Rama 59) y en las aspiraciones (temporales) utópicas.

Al analizar el pensamiento y desarrollo de las vanguardias latinoamericanas, es posible dar cuenta de la complejidad de sus perspectivas literarias, estéticas, políticas y culturales. Perspectivas que tuvieron que lidiar con nociones de lo local, lo universal, lo literario, lo latinoamericano, además de los formalismos y las experimentaciones con el lenguaje.

Los quiebres propuestos, tanto implícita como explícitamente, en los manifiestos latinoamericanos fueron muchos. Desde decisiones lingüísticas (cuyas repercusiones eran doblemente rupturistas, contra el Modernismo y como un método de descolonización del lenguaje), hasta declaraciones en torno a las responsabilidades políticas de un arte periférico.

Si bien podríamos mencionar una gran lista de manifiestos fundamentales para la literatura latinoamericana, como los Estridentistas en México o los textos de Huidobro en Chile, serán los primeros manifiestos publicados en Brasil y Argentina los cuales se convertirán en referentes de los

manifiestos literarios de la región, en tanto entre ellos será posible encontrar contra-propuestas estilísticas, pero sobre todo reivindicaciones de carácter cultural basados en la re-valoración de una identidad local.

Cabe destacar otros manifiestos escritos desde el Caribe, como el Manifiesto Postumista, o los numerosos manifiestos desde Puerto Rico, entre ellos los dos manifiestos Euforistas o el Manifiesto Atalayista[iii]. Aunque será sobre todo en su literatura o movimientos literarios de la década siguiente (y no necesariamente en los manifiestos mencionados, muy cercanos al Manifiesto Futurista), que se verá un compromiso original con una identidad social y cultural local. Movimientos literarios como La Négritude, o fundamentales exponentes de la literatura de la Martinica como Aimé Césaire o René Maran en los años treinta; obras cubanas como los versos mulatos de Guillén en Sóngoro Cosongo: son pensamientos que reclamarán una identidad que hasta ese entonces se había puesto en segundo plano, tanto por la cultura colonial como por las vanguardias latinoamericanas hasta ese entonces.

Sin embargo, nuestro objeto de interés son los manifiestos (y no movimientos o autores específicos), como expresión literaria y como una forma de cuestionar y proponer nuevos parámetros en la creación cultural latinoamericana, particularmente en relación a una identidad local. Con este propósito, en el siguiente artículo se plantea una revisión panorámica de los manifiestos de la vanguardia literaria en América Latina, orientada particularmente a su carácter descolonizador.

Los manifiestos en cuestión, significan hoy una verdadera radiografía de las principales inquietudes estéticas y políticas de la época. Ellos reflejan la noción de independencia cultural al mismo tiempo que intentan reafirmar una identidad local, cuestionando y explorando el lenguaje como elemento idiosincrático y el propio manifiesto como objeto de resistencia.

2.

El Manifiesto como tal surge a lo largo del siglo XVI, como comunicados oficiales reales o eclesiásticos, mediante los cuales los monarcas o altos mandos religiosos declaraban su autoridad moral o soberana. Eran postulados legales que guiaban el comportamiento social, es decir, discursos que se originaban desde una posición de poder. Este fue también el caso de las declaraciones de independencia, las cuales, debido a su carácter reivindicativo, han sido consideradas como manifiestos. De hecho, tales tratados, sirvieron como base teórica y formal para otros decretos

universales, como por ejemplo la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789. Todos estos manifiestos fueron publicados desde el lado del vencedor, es decir, desde una estabilidad de poder.

Frente a contextos de fuertes cambios en las estructuras políticas y sociales que llevaron a una cierta democratización de la palabra, o más bien a una necesidad de revuelta, comienzan de a poco a surgir los primeros manifiestos de resistencia. La palabra ya no venía solo desde el poder sino que podía ser retomada por quien quisiera dirigirse al pueblo.

Un ejemplo de esto es el texto de Noventa y Cinco Tesis que en 1517 Martín Lutero clavó en la puerta de la Catedral de Wittenberg, como una propuesta alternativa a las nociones ideológicas y espirituales de la iglesia católica de ese entonces. O bien la Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana, manifiesto redactado en 1791 por la francesa Olympe de Gouges, en plena Revolución Francesa, y quien dos años más tarde sería guillotizada por orden de Robespierre.

Pero los manifiestos más emblemáticos e influyentes tanto para la noción cultural del manifiesto como en cuanto a sus desenlaces políticos y sociales desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, han sido el Manifiesto Comunista (1848) y, en menor medida, el Manifiesto Anarquista (1850), ambos originados como una propuesta crítica y alternativa a las figuras de poder.

La recuperación de este género literario a principios del siglo XX, por parte de las Vanguardias europeas tendría motivos políticos y propiamente artísticos, al elaborarse desde las periferias de ambas perspectivas, normalmente en momentos de conflicto, asumiendo una posición de resistencia frente a un orden hegemónico preestablecido.

Aunque es muy difícil poder establecer marcos cronológicos precisos, podríamos situar el período histórico de las vanguardias literarias latinoamericanas mediante sus manifiestos, en algún lugar entre 1912 (Manifiesto Vedrinista)[iii] y 1938 (Manifiesto grupo Mandrágora), aunque el auge durante los años veinte es irrefutable.

Al trasladar las problemáticas sociales propuestas por las vanguardias europeas a sus contextos locales, se enfrentaron con la decisión de cómo asumir la realidad latinoamericana, diferenciando además entre los contextos de cada país de América Latina, escenarios tan diferentes entre sí.

Una cuestión central fue, por ejemplo, las estrategias discursivas del manifiesto. A quiénes se dirigen, o a qué sector apunta su crítica. Si las vanguardias europeas mantenían una postura crítica y desdeñosa frente a la burguesía y sus apreciaciones artísticas e implicancias en el devenir cultural contemporáneo, las vanguardias latinoamericanas tuvieron que repensar su público, pues en la estructura social del continente americano (basado en una desigualdad económica y cultural extrema), no había una gran y diversa clase media a la cual dirigirse.

Se encontraron frente a otros escenarios que aquellos de los europeos de principio de siglo. ¿Quiénes serían, entonces, los cómplices de su revuelta política y estética-literaria? ¿qué fracción de la sociedad estaba interesada en estos aspectos? ¿la clase media inexistente? ¿la clase obrera preocupada por su propia revolución social y laboral? ¿o la burguesía letrada, la “aristocracia intelectual”, familiarizada con las vanguardias europeas, quienes esperaban (con conservadora nostalgia) la vuelta del Modernismo en ambos continentes?

Esta diferencia con respecto a las vanguardias europeas, se hizo evidente también al decidir cómo enfrentar esta sociedad polarizada. Algunos movimientos declaraban sus proclamas desde la perspectiva política de lucha de clases, definiéndose como movimientos de y para los trabajadores, y construyendo, por consecuencia, su narrativa en torno a una preocupación de carácter social. Otros se sostenían más sobre la crítica e investigación formal del lenguaje y la escritura.

Ambas corrientes se vieron reflejadas en las posturas de los grupos de vanguardias argentina de los años veinte, Boedo y Florida. Historiográficamente siempre han sido presentados como antagónicos, en cuyo esquema binario el grupo Boedo representaría al grupo más politizado, aquellos que centrarían su preocupaciones en cuestiones sociales, siendo muy cercanos al movimiento obrero. El grupo Florida, en el otro polo, estaría más interesado en los aspectos formales de las vanguardias europeas, experimentaciones lingüísticas y simbolismos universales.

Estas polarizaciones resultan bastante simplistas a la hora de entender el desarrollo de las vanguardias latinoamericanas de manera transversal, puesto que muchos autores, como por ejemplo Borges, tuvieron una etapa en la cual sus inquietudes giraban en torno a una problemática más social de la creación literaria, y luego fueron mutando paralelamente al desarrollo de las vanguardias europeas, hacia cuestiones que tenían que ver ahora con lo estético y formal.

El escritor uruguayo Ángel Rama, en un artículo publicado en 1973 titulado “Las dos vanguardias latinoamericanas”, postula -como el título lo adelanta- que a partir de la primera mitad del siglo XX, las vanguardias literarias en América Latina se dividirán en dos grandes grupos según su postura frente a la dinámica Europa- Latinoamérica. Así, dice, existirán aquellos escritores que, en vista de su experiencia en el viejo continente, continuarán con una tradición literaria desde y para Europa

(específicamente con España y Francia), y también estarían aquellos que intentarían trasladar las problemáticas estéticas centrales a sus contextos locales, apuntando hacia una cierta independencia cultural.

Este conflicto, basado en los conceptos que Rama definió como “cosmopolitanismo” versus “regionalismo”, se podría personificar con autores como Huidobro o una época de Borges (como ejemplo de cosmopolitanismo en Francia y España respectivamente), y, por otro lado, César Vallejo u Oswald de Andrade, quienes llevaron la vanguardia hacia preocupaciones, imaginarios y públicos latinoamericanos.

Pero si bien existían estos matices dentro de las vanguardias latinoamericanas, en términos generales, y específicamente si nos limitamos a entender estas perspectivas desde sus propios manifiestos, veremos que la mayoría de estos movimientos, giraron hacia sí mismos, ajustando las problemáticas de las vanguardias europeas a sus propios contextos sociales, políticos y culturales. Incluso quienes vivieron en Europa, y vieron de cerca la escena artística y literaria parisina de los años veinte, encontraron en la distancia una identidad, un carácter original de América Latina, “su especificidad, su acento, su realidad única” (Rama 61). Reconocimiento que se verá reflejado también en los manifiestos, no desde un afán nacionalista, sino disidente, desde la periferia, como una declaración cultural que nuevamente se articularía desde fuera de la esfera de poder.

Al igual que las vanguardias artísticas europeas, prácticamente todos estos grupos literarios, visibilizan sus postulados mediante manifiestos que publicarían en panfletos o revistas independientes. Algunos de estos grupos continuarían publicando sus proclamas hasta fines de los años cincuenta, como por ejemplo, Gonzalo Arango, quien en 1958 publica en Colombia el manifiesto del Nadaísmo. Así, podremos ver que el recurso del manifiesto como herramienta de visibilidad y circulación de ideas, no sólo será recogido por las vanguardias latinoamericanas en su período histórico, sino que será una práctica que continuará también durante la segunda mitad del siglo veinte, y recuperada por poetas concretos y artistas visuales, particularmente en revistas independientes y Publicaciones de Artista de la época conceptual.

Los focos más destacados (por su influencia posterior en la literatura de América latina) se encontraron en Buenos Aires y Sao Paulo, ciudades en las cuales la historiografía ha localizado el “origen” de las vanguardias latinoamericanas (Rama, Schwartz). Además, en ambos casos, se puede hablar de una vanguardia cultural, que no sólo se encarga de la literatura, sino que sus reformulaciones pasaban por todo el entramado artístico, incluyendo las artes visuales, la música y hasta la arquitectura.

La capital argentina fue el escenario de importantes escenas literarias y de sus respectivos manifiestos, de los cuales destacamos el del Ultraísmo (1921) de Jorge Luis Borges, y el del Martinfierrismo (1924), escrito por Oliverio Girondo.

El Ultraísmo fue un movimiento de vanguardia literaria originado en la escena anti-modernista española, conformada por Xavier Bóveda, César A. Comet, Guillermo de Torre, Fernando Iglesias Caballero, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas, J. de Aroca y Rafael Cansinos-Assens. Durante sus estadías en Madrid, Borges se acerca a este movimiento y lo lleva a Buenos Aires, publicando su propio manifiesto en la revista *Nosotros* en 1921.

Borges comparte las críticas estéticas y literarias del grupo Ultraísta español, ideas que imprimirá en su manifiesto al arremeter contra el “rubenianismo” y en general a la estética modernista.

[...] La belleza rubeniana es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada. (Apablaza 38)

Como la naturaleza del manifiesto lo define, el texto de Borges, aniquila la idea anterior para proponer una nueva, definiendo y ejemplificando con poesías de otros autores ultraístas, todas las características formales y estéticas que debía tener la nueva poesía, la cual se construía en torno a la metáfora simple, a la libertad en el uso del lenguaje y a la ausencia de rimas.

En el mismo año de la publicación del Manifiesto Ultraísta (1921), los escritores Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan, junto con Borges, escriben un manifiesto que pegan en los muros de Buenos Aires, gesto que también ha sido considerado como iniciático del Ultraísmo en América Latina y que repetirán en 1922.

En este primer manifiesto juegan con algunas reglas gramaticales del castellano, intercambiando, por ejemplo, la letra “y” por la “i”, convirtiéndose entonces en un manifiesto con tintes performáticos, en tanto no sólo proclaman un cambio, sino que lo aplican al discurso. Eso, además de la performatividad del gesto de publicar el manifiesto en el lugar más público: la calle.

En él proclamaban algunas ideas estéticas del movimiento:

Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable. Sus versos, que excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la contextura decisiva de los marconigramas. (Schwartz 140)

Fue a partir de este movimiento, y por lo tanto en base a estos postulados literarios, que fue fundada en 1922 la revista literaria Proa, dirigida por el propio Borges, en la cual además de publicar esta nueva poesía, postularon también otros manifiestos de la misma.

Sin embargo, dos años después aparecería otra revista literaria en la capital argentina, con su propio movimiento y por su puesto, con su manifiesto como discurso de presentación y de guerra. La revista Martín Fierro (1924-1928), dirigida por Evar Méndez, se caracterizó por su hibridad cultural y su carácter crítico y polémico. El Manifiesto de Martín Fierro fue publicado en la revista en 1924 y escrito por Oliverio Girondo.

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

Martín Fierro acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Instruido de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina: consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla con su mentalidad de hoy. (Apablaza 94)

En el manifiesto se respira el mismo espíritu de lo nuevo, pero no entendido como los Futuristas o como el grupo “Los Nuevos” en Colombia, sino más bien desde una perspectiva heraclitiana, en la cual conecta el paso del tiempo con la experiencia única, original, nueva: “Martín Fierro sabe que “todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo” (Apablaza 95).

El texto de Girondo contiene una autenticidad que consigue la verdadera originalidad a la que aspiraban todas las vanguardias. La crítica irónica, la capacidad astuta de asumir las contradicciones,

la conciencia de la complejidad del artista y de su tiempo. Proponen una vía alternativa sin negar el camino oficial:

Martín Fierro ve una posibilidad arquitectónica en un baúl Innovation, una lección de síntesis en un marconigrama, una organización mental en una rotativa, sin que esto le impida poseer -como las mejores familias- un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse al través de un antepasado... o reirse de su cuello y de su corbata. (Apablaza 95)

Al mismo tiempo que fue la primera revista “en cuestionar la pretensión de Madrid de ser el eje cultural – el “meridiano intelectual”- de la producción hispanoamericana” (Schwartz 131), arremetía contra el nacionalismo absurdo proclamado por otros manifiestos en los países vecinos “Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.” (Apablaza 94)

Buscan veracidad y no se quedan en el formato discursivo propio del manifiesto, pues intentan salirse de la proclama panfletaria. En ese sentido, el Manifiesto Martín Fierro significó un verdadero manifiesto de combate, el cual, sin estructuras partidistas binarias, criticó todo lo que consideraba que debía cambiar al mismo tiempo que proponía una nueva manera de ver y hacer cultura.

En Brasil, por su parte, no sólo tuvo lugar la Semana de Arte Moderno en 1922, evento que ha sido señalado como la entrada oficial de las vanguardias al continente latinoamericano junto con la publicación de la revista Martín Fierro en Argentina[iv], sino que además desarrolló un movimiento cultural crítico propio, denominado por uno de sus líderes (Mário de Andrade) “Modernismo”, el cual comenzará a diluirse hacia 1929.

Esta vanguardia brasileña se caracterizó, entre otras cosas, por su énfasis en resaltar la cultura y creación artística-literaria local, en contraposición a una visión hacia y desde Europa.

El modernismo brasileño entra en escena después de un largo período de valorización automática de los modelos extranjeros -simbolismo, parnasianismo- que se extiende retrospectivamente hasta los límites del romanticismo. Por otra parte, la subsistencia del imperio hasta casi el siglo XX, que facilitó la unidad territorial y fortaleció ciertas instituciones, imprimió sin embargo un modelo socio-artístico paternalista y académico que, en cierta medida, entorpeció la consolidación de una cultura nacional integrada, a partir de una severa estratificación de clases. (Lorenzo Alcalá 88)

Es en este contexto en el que, con Mario de Andrade a la cabeza, comienzan una serie de interrogaciones y posturas críticas frente a lo nacional, lo que también se denominó lo regional. En el desarrollo de este discurso, de Andrade parte desde la base de “una forma de ser nacional ya hecha” (Lorenzo Alcalá 88) y provoca a trabajar esta noción pre-establecida por la jerarquías socio-gubernamentales, cuestionando la cultura brasileña desde su memoria histórica hasta el uso del lenguaje. Esta idea central de lo nacional entendida como una psicología común, se verá reflejada en los múltiples manifiestos del modernismo brasileño.

En 1924 Oswald de Andrade publica en el periódico *Correio da Manhã* el Manifiesto de la Poesía Pau Brasil. Aunque ya en 1922 Mario de Andrade había publicado su “Prefacio interesantísimo”, y entre 1922 y 1925 el prefacio dedicado a Oswald de Andrade “La esclava que no es Isaura”, los cuales han sido considerados como los primeros textos o manifiestos del modernismo brasileño, aunque estrictamente el texto de Oswald de Andrade fue el primer manifiesto modernista. En este último, de Andrade comienza una suerte de revisión cultural de Brasil, incorporando variados símbolos característicos de la cultura brasileña, se apropia del lenguaje, como un arma para defender lo local frente a lo foráneo.

La poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos. El Carnaval en Río es el acontecimiento religioso de la raza. Pau Brasil. Wagner se hunde ante las comparsas de Botafogo.

Bárbaro y nuestro. La formación étnica rica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá, el oro, la danza. (Schwartz 167)

Este trabajo en torno a una idiosincrasia propia, se verá también reflejada en el mismo título del manifiesto, Pau-brasil, el cual hace referencia al árbol nacional de Brasil, emblemático además por haber sido el primer producto nacional de exportación de la época colonial.

Este símbolo es importante en tanto pone sobre la mesa el fantasma colonial. La lectura de esta exaltación de lo local, especialmente enraizado en el modernismo brasileño, hay que hacerla desde el contexto de lo post-colonial, en donde fue necesario volver a los orígenes de la cultura brasileña, de rebelarse contra el lenguaje docto y las “catequizaciones” portuguesas. El fantasma de lo colonial hace alusión a ello, de la misma manera que rechaza cualquier tipo de influencia cultural de las vanguardias europeas.

Sao Paulo fue, además, la ciudad que vio nacer la revista Antropofagia en 1928, bajo la dirección de Antônio de Alcântara Machado, junto con su manifiesto y el movimiento literario y artístico, los cuales llevan el mismo nombre, encabezado por Oswald de Andrade.

Esta revista marca un antes y un después en la visión artística y literaria brasileña, y el Manifiesto Antropófago en particular, lleva la potencia del manifiesto a lo local, proponiendo una visión anti-eurocentrista al mismo tiempo que se vuelca hacia la cultura indígena, africana y brasileña. De hecho, el Manifiesto de la Poesía Pau Brasil es considerado como una introducción al movimiento Antropófago, en el cual se desarrollaron con mayor profundidad las ideas que se esbozaron en dicha proclama cuatro años antes.

Así, este nuevo manifiesto promulgaba enérgicamente las posturas críticas sobre su propia identidad cultural:

Queremos la Revolución Caraíba. Más grande que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre.

[...]

Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos nacer a Cristo en Bahía. O a Belén del Pará. Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros.

Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer préstamo, para ganar su comisión. El rey analfabeto le había dicho: ponga eso en el papel pero sin mucha labia. El préstamo se hizo. Se gravó el azúcar brasileiro. Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia. [...] (Apablaza 168)

El Manifiesto Antropófago, y en general todo el pensamiento modernista brasileño reflejado en los manifiestos mencionados, se convierte en una de las primeras proclamas de América Latina en el que ya no se mira el conflicto central de los manifiestos europeos, sino que se vuelcan hacia sí, convirtiéndose, en base a sus propios contextos, en los representantes de las preocupaciones culturales, formales y políticas de las vanguardias latinoamericanas, y por consecuencia, de sus manifiestos.

Los antropófagos se hacen cargo de la cuestión local o regional, de la llamada alteridad cultural (Schwartz 532), desde el propio nombre que señala al movimiento. Mediante una explícita metáfora, lo que se propone es ingerir el antecedente colonial, o el modelo de la vanguardia europea, asimilar los elementos necesarios y producir, como resultado de aquella ingesta, un producto original desde sí mismo.

El nacionalismo versus el cosmopolitanismo será un problema central que viajará transversalmente por las vanguardias latinoamericanas. El mismo problema al que aludían los brasileños, sobre el cual mantuvieron una postura muy clara.

Algo en común entre las vanguardias europeas y las latinoamericanas, es el objetivo de proponer algo nuevo, de entregarse a la modernidad. Para los latinoamericanos, ya no se trataba sólo de una cuestión temporal propia de su época, sino que también debían resolver la pregunta de lo cultural, lo local.

¿Cómo mantenerse a la par del “espíritu nuevo” y de la “nueva sensibilidad” sin perder las características regionalistas? ¿Cómo asimilar las nuevas técnicas desarrolladas en Europa y contribuir a la evolución literaria del país propio, sin caer en la mera imitación o convertirse en víctima del modelo importado? Por otro lado, ¿cómo expresar lo nacional sin caer en las limitaciones empobrecedoras del “color local”? (Schwartz 531)

Este espíritu ya se ha visto muy claro en los manifiestos de Oswald de Andrade en Brasil, principalmente marcado por la misma línea anti-colonialista sobre la cual escribiría años antes José Vasconcelos en sus libros “La raza cósmica” (1925) e “Indología: Una interpretación de la cultura iberoamericana contemporánea” (1927).

Y es justamente en la visión de Vasconcelos, en donde se encuentran muchos de los pensamientos de aquellos que abogaban por la creación artística y literaria desde una identidad local. Tanto en las polémicas de algunas aseveraciones de temáticas raciales, (sobre las cuales se ha dicho no distan mucho del mismo tipo de proclamas Nazi), como en la idea de re-valorar América Latina por sobre las grandes culturas occidentales, en la cual se propone a América como centro y ya no como periferia, como un espacio donde confluirían todas las culturas universales.

3. A modo de conclusión

Para que un manifiesto se convierta en tal, no basta con ser escrito, también tiene que ser publicado, y así lograr unos de sus primeros objetivos: amplificar su voz y dirigirse a la sociedad. La manera de llevar esto a cabo, ha sido, desde sus inicios, mediante la utilización de soportes como revistas especializadas (literatura, arte, política), periódicos (generales o especializados), boletines, afiches, editoriales de libros o pequeñas ediciones. Todos ellos mantendrán una colaboración recíproca, sostenida en los mismos principios de democratización del arte y la cultura.

La relevancia del contra-discurso político y artístico que significa el manifiesto, tiene que ver, justamente, con un proceso de democratización de las ideas y del arte. Son proclamas que se hacen para un público, con una clara conciencia de la responsabilidad del arte en la sociedad. Los manifiestos “traducen la aspiración a nuevas formas de arte (...) y, al mismo tiempo, el proyecto de cambiar la vida y modificar el orden social” (Huvelle 253). En ese sentido, mantienen una idea utópica del arte y del mundo que lo rodea, al proponer vías para llegar a ese estado ideal del arte o de la condición del ser humano siempre en relación a la sociedad que lo rodea.

Los manifiestos, entendidos como textos reivindicativos, significaron en América Latina una doble guerrilla: por un lado, al igual que las vanguardias europeas, contra un sistema oficial de arte, en su impulso por lo nuevo en ámbitos de creación, y por otro, contra el fantasma de Europa.

En los países latinoamericanos de principios de siglo, hubo una lucha específica, la cual consistía en validar su propia cultura tanto como su perspectiva “periférica” por sobre la europea. Y, si bien no se puede negar el curso de la historia, y por ende las influencias europeas en el desarrollo de las vanguardias latinoamericanas, es importante recalcar la fuerza y la originalidad en los discursos que pudieron alcanzar los movimientos culturales en América Latina, consiguiendo, mediante sus manifiestos, sacar una voz inédita y local.

A través de la escritura y publicación de manifiestos, los escritores indagaron en un carácter propio y cultural, mostrando un humor reflejo de una idiosincrasia precisa, al igual que las palabras y el ritmo. Las luchas estéticas y sociales, todas fueron parte de la respuesta a una pregunta sobre las necesidades locales de resistencia cultural, para la cual el lenguaje se volvió una herramienta central.

La estructura escrita del manifiesto, permitió utilizar el lenguaje como un elemento esencial que simbolizó una lucha de independencia, o una herramienta descolonizadora, tanto desde un nivel histórico como cultural.

Así, la particularidad de los manifiestos de las vanguardias latinoamericanas radica en el sentido reivindicativo, desde un punto de vista literario, pero sobre todo cultural. La validación de idiosincrasias e identidades locales encontró en el manifiesto la mejor herramienta para su reformulación y permanencia.

Bibliografía

MARINO, Adrian. "Le manifeste". Les avant-gardes littéraires au XXè Siècle. Jean Weisgerber (Dir.). Akadémiai Kiadó, Budapest: 1984

ANGENOT, Marc. El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible. Siglo XXI, Buenos Aires: 2010

APABLAZA, Claudia (Ed.). Manifiestos vanguardistas latinoamericanos, Ediciones Barataria, Madrid: 2011

HUVELLE, Ana María. "Los Manifiestos", en Anuario. Facultad de Ciencias Humanas-UNLPam (251-266). Número 7,

LORENZO ALCALÁ, May. Vanguardia argentina y Modernismo brasileño: años 20. Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires: 1994

MANGONE, Carlos; WARLEY, Jorge. El manifiesto, un género entre el arte y la política. Biblos, Buenos Aires: 1994

OSORIO TEJADA, Nelson. Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria Hispanoamericana. Biblioteca Ayacucho, Caracas: 1988

PERLOFF, Marjorie. "Violence and Precision": The Manifesto as Art Form. Chicago Review. Vol. 34, N°2 (primavera, 1984). Págs. 65-101

RAMA, ANGEL. Revista Maldoror, N°9, Montevideo: 1973.

SCHWARTZ, Jorge. Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. Fondo de Cultura Económica, México D.F.: 2002

UNRUH, Vicky. "Constructing an Audience, Concrete and Illusory: Manifestos for Performing and Performance Manifestos". Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters. Berkeley: UCLA Press, 1994. 31-70.

VERANI, Hugo (Ed.). Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos). Fondo de Cultura Económica, México: 2003