

Acerca de las vanguardias artísticas latinoamericanas

El caso de las revistas de Buenos Aires y San Pablo en los años `20

Por Sebastián Miguel Rigotti

sebastian.rigotti@fcedu.uner.edu.ar – Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina.

SUMARIO:

En el presente trabajo nos encargaremos de dar cuenta brevemente de cuáles fueron aquellas condiciones sociales y políticas, que dieron lugar a la emergencia de las revistas de las vanguardias artísticas en Brasil y Argentina, y, al mismo tiempo, qué efecto produjeron con su intervención en el espacio público. Lo haremos a través de una breve reconstrucción de casos específicos y significativos para la América Latina de la década de 1920: por el lado de San Pablo, haremos referencia a la revista Klaxon y la Revista de Antropofagia; mientras que por el lado de Buenos Aires, nos referiremos a las revistas Proa y Martín Fierro. El trabajo parte de una reconceptualización del espacio público a través de la relación cultura-política, dando lugar a una novedosa inscripción de los textos clásicos sobre el tema propuesto.

DESCRIPTORES:

revistas, vanguardia artística, cultura, espacio público, modernización

SUMMARY:

In this paper we take care to give a brief account of what were those social and political conditions that led to the emergence of the artistic vanguard magazines in Brazil and Argentina, and at the same time, what effect did its intervention in public space. We will do this through a brief reconstruction of specific cases and significant for Latin America of the 1920s: on the side of San Pablo, we refer to Klaxon magazine, the Revista de Antropofagia, while on the side of Buenos Aires, we refer to magazines Proa and Martín Fierro. The work starts from of a reconceptualization of public space through the relationship between culture and politics, resulting in a novel registration of classical texts on the theme.

DESCRIBERS:

magazines, artistic vanguard, culture, public sphere, modernization

231

Acerca de las vanguardias artísticas latinoamericanas. El caso de las revistas de Buenos Aires y San Pablo en los años `20

About the Latin American avant-garde. The case of Buenos Aires and Sao Paulo journals in the early `20

Páginas 231 a 248 en *La Trama de la Comunicación*. Volumen 18, enero a diciembre de 2014.

ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634

1. ESPACIO PÚBLICO

“Stadtluft macht frei”
(El aire de la ciudad, libera).

La condición necesaria para la emergencia de la vanguardia es la constitución de un espacio público, en tanto producto histórico del proceso de modernización que se llevó a cabo a fines del siglo XIX y principios del XX en Argentina y Brasil. Todo espacio público se constituye a partir de las intervenciones que lo fundan. Sin dudas, es la ciudad moderna, en tanto producto de los cambios que el proceso de modernización lleva adelante, el emplazamiento que propicia aquéllas intervenciones. No es extraño, entonces, que sean dos de las ciudades con mayor desarrollo de las relaciones sociales capitalistas y con un importante crecimiento y alcance de las instituciones estatales, como Buenos Aires y San Pablo, las que sean objeto de nuestro trabajo. En primer lugar, para hablar de espacio público nuestro punto de partida será establecer las distinciones entre *lo estatal*, *lo privado* y *lo público*; distinciones, pues, que consideramos pertinentes para la reflexión acerca de *la política*.

Podríamos definir rápidamente que *lo privado* refiere a aquellas actividades que los miembros de la Sociedad Civil llevan a cabo para obtener ingresos –sea vendiendo su fuerza de trabajo, sea poseyendo los medios de producción y apropiándose del plusvalor–, así como también a aquellas cuestiones que pertenecen al *oikos*, a la familia.

En cuanto a lo específicamente *estatal*, podemos afirmar que se trata del imperio de la “ley del Príncipe” y de la administración de recursos. Por un lado, la administración supone una relación de cosificación que transforma a todo lo que existe en recursos, todo queda dispuesto y objetivado para su utilización en función de un determinado fin (*Zweck*); así pues, se establece una relación asimétrica con aquello que se reifica.

Por otro lado, la ley estatal constituye una mirada juricidista sobre lo público: “Por petición de principios, los órganos de gobierno del Estado tienen por cometido reducir los emergentes reconocibles de la vida social a los términos de la ley. La interpretación juricidista de lo público *relata como sucedido lo que pretende como suceder*. La que llamamos «mirada juricidista» podría descifrarse entonces, en este contexto, como *una mirada desde la voluntad de dominio*, esto es, de orden. Y de un orden, el del Príncipe” (Caletti, 2009: 20). Esta mirada juricidista tiene su nacimiento en la distinción de fines de la Edad Media entre aquello que pertenece al dominio del Príncipe, y aquello que escapa –al menos aparentemente– al mismo, es decir, las libertades individuales. Este último ámbito, como mencionamos anteriormente, es el espacio de *lo privado*, atinente a la vida de las personas, es decir, la familia y las actividades comerciales, productivas, etc.

Finalmente, detengámonos en *lo público*. La distinción mencionada previamente, da lugar a la construcción del derecho público, en tanto alcanza a los particulares que se encuentran fuera de sus espacios privados. Por un lado, las libertades privadas de los particulares salvaguardadas por la ley; por otro lado, la ley que regula, en tanto derecho público, el espacio público en el que los particulares participan. En otras palabras, el derecho público es la malla jurídica que las instituciones del Estado extienden por un espacio público al que intentan subordinar a lo esperable, a lo dispuesto. La ley opera ordenando lo que existe en el mismo presente y, a la vez, a aquello que podría llegar a existir.

Siguiendo las reflexiones de Sergio Caletti (2009: 18 y ss.), *lo público* aparece como aquella bisagra entre *lo estatal* (Estado) y *lo privado* (Sociedad Civil), como aquel núcleo de creatividad que la operación de la ley trata de anular. Sin rodeos, diremos que la condición por antonomasia de *lo público*, *la creatividad en común con vistas a un futuro*, es lo propio de la política. Es

proyección. La relación entre el Estado y la Sociedad Civil, entendida en términos de una perfecta adecuación entre ambos, es el resultado de una determinada operación histórico-política llevada adelante y consolidada desde la Modernidad –a través de lo que se denomina como “contractualismo” y de las revoluciones burguesas–, cuyo punto de engarce es la *re-presentación*. En otras palabras, la discusión sobre la buena o mala re-presentación, no visibiliza aquella operación ideológica que lleva a que alguien (el Estado) se haga presente en lugar de otro (Sociedad Civil). *La re-presentación, pues, contribuye a que la significación de lo público se diluya en lo estatal, por oposición a lo privado*. El sistema jurídico que ordena y dispone a los distintos institutos del Estado, vuelve legal y formal esa operación histórica y política. Sin embargo, nuestra apuesta es a comprender *lo público* en términos de una imprevisibilidad que escapa a la regulación jurídica, como a una creatividad *histórica* que, en constante movimiento, *visibiliza intervenciones en el espacio público que configuran identidades políticas, que dan lugar al nacimiento de nuevos procesos de identificación*.

Toda intervención en el espacio público es posibilitada por ciertas condiciones histórico-sociales, o más bien, diremos, por unas matrices culturales, que se producen y reproducen discursiva y prácticamente y, al mismo tiempo, constituyen afectivamente a los actores sociales. En el espacio público, entonces, se produce una condensación, un punto de emergencia discursivo y práctico concreto de unas matrices culturales. O sea, esgrimir la palabra públicamente supone una operación no consciente que hace hablar a esas matrices. En nuestro caso, diremos que las intervenciones públicas de las vanguardias artísticas a través de las revistas fueron posibilitadas por matrices culturales, de donde obtuvieron el “material” para su manifestación. Esas vanguardias son producto, por un lado, de los cambios que el proceso de modernización capitalista desplegaba sobre los países agroexporta-

dores, ya situados en ese papel en el mercado mundial durante el último tercio del siglo XIX; y, por otro lado –y como veremos a continuación–, del concomitante proceso de modernidad cultural.

El proceso de modernización, al conformar una Sociedad Civil a la altura del desarrollo de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción necesarias, también da lugar a unas prácticas y discursos específicos de ese proceso. Así pues, las vanguardias no salen de la nada, no son una *creatio ex nihilo*, sino que condensan en ellas una argamasa cultural y la expresan públicamente. Son consideradas “vanguardias” porque esa condensación supone un proceso de creatividad, síntesis, producción, etc., que es manifestado públicamente. Intervención que produce una cesura en la escena pública, ya que emerge una nueva identidad, un nuevo proyecto.

2. MODERNIDAD, MODERNIZACIÓN Y VANGUARDIA

La condición histórica de posibilidad de la vanguardia es la *modernidad*, o bien, diremos, el desarrollo *del proceso de modernización* y de la *modernidad cultural*. Siguiendo a Jürgen Habermas, podemos establecer la distinción entre la modernidad y el proceso de modernización, que hace referencia a un conjunto de procesos acumulativos, que se conectan y refuerzan entre ellos, tales como “(...) la formación de capital y a la movilización de recursos, al desarrollo de las fuerzas productivas y al incremento de la productividad del trabajo, a la implantación de poderes políticos centralizados y al desarrollo de identidades nacionales, a la difusión de los derechos de participación política, de las formas de vida urbana y de la educación formal, a la secularización de valores y normas, etc.” (Habermas, 2010: 12). La modernización rompe la conexión entre, por un lado, su propio desarrollo, y, por otro, la reflexividad –racional e histórica– que conlleva. En otras palabras, aparece como escindida la condición de la modernidad occidental. Esta separación

es pensada por Habermas como el desprendimiento de la *modernidad cultural* de la *modernización social* (modernización).

En América Latina, particularmente en Brasil y Argentina, podemos situar ese proceso a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La modernización social, queda claro, va de la mano con los procesos de constitución de un Estado y de una Sociedad Civil, que implican un desarrollo de las relaciones sociales capitalistas, las que, como Marx y Engels bien han dicho, disuelven lo sólido en el aire. ¿Qué significa esto? Las relaciones sociales capitalistas, como hijas de la modernidad que son, no miran hacia atrás, disuelven las relaciones sociales consideradas “tradicionales”, y, al mismo tiempo, como Habermas sostiene, “(...) la modernidad ya no puede ni quiere tomar sus criterios de orientación de modelos de otras épocas, *tiene que extraer su normatividad de sí misma*” (Habermas, 2010: 17). Podemos decir, entonces, que el *proceso de modernización* y la *modernidad cultural* son dos caras de un mismo proceso, es decir, implican una tensión que no puede resolverse. La cuestión estriba en que esa situación conflictiva debe visibilizarse como tal, y no considerar que la Modernidad solamente implica la modernización social, es decir, la que implica las relaciones sociales capitalistas y la gestión estatal burocrática.

Ahora bien, como mencionamos anteriormente, entre *lo privado* (Sociedad Civil) y *lo estatal* (Estado), aparece *lo público*, siendo también este espacio un producto del desarrollo de la modernidad. Mejor dicho, es *lo público*, en tanto instancia de reflexividad y de intervención enunciativa a partir de las matrices culturales que las posibilitan, lo que podemos circunscribir como espacio inherente a ese proceso de modernidad cultural. Es en el espacio público en donde se manifiestan las intervenciones políticas y estéticas, así como la vinculación entre ambas. Es en el espacio público en donde tiene lugar la *publicidad*, que es “(...) en

sentido estricto (...) el modo que tiene la vida social de darse a sí misma como objeto” (Caletti, 2009: 23). Así pues, *lo público* es una instancia en la cual la sociedad vuelve reflexivamente sobre sí misma y, al mismo tiempo, constituye una instancia de creatividad que escapa, por un lado, a las disposiciones previstas por la ley positiva estatal y el sistema económico, y, por el otro, a la reproducción del *oikos*.

Como vimos, es a partir del desarrollo de las relaciones sociales propias de la sociedad burguesa y de la conquista del poder político por parte de la burguesía, que, según lo expuesto por Peter Bürger, puede hablarse de un proceso que lleva a la autonomización del arte y, de forma concomitante, a la emergencia de una estética sistemática como disciplina filosófica, que implica la comprensión de la actividad artística como particular y distinta de cualquier otra actividad. De esta manera, “Sólo con la constitución de la estética como una esfera natural del conocimiento filosófico aparece el concepto de arte, cuya consecuencia es que la creación artística afecte a la totalidad de las actividades sociales y se enfrente a ellas en abstracto” (Bürger, 1987: 93).

La autonomización del arte respecto de las condiciones sociales en las que tiene lugar, es un *efecto* del desarrollo del proceso de modernización que borra las huellas de su constitución histórico-social y, al mismo tiempo, separa la obra de arte de la praxis vital. En otras palabras, la relación tensa entre el proceso histórico y la categoría de “autonomía del arte”, produce que la obra de arte sea *pensada y vivida materialmente como autónoma respecto de sus condiciones de producción*. En este punto, Bürger asegura que “La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital” (Bürger, 1987: 109). Pero, al mismo tiempo, no se trata de una reconducción hacia la praxis vital de la sociedad burguesa o Sociedad Civil², constituida ésta por relaciones racionales con arreglo a fines (*Zweck-*

krationalität), sino que la vanguardia se propone "(...) el intento de organizar, a partir del arte, una nueva praxis vital" (Bürger, 1987; 104).

La vanguardia, al ser una manifestación histórico social, nutre su potencia disruptiva de la misma tradición a la que critica, es decir, logra condensar diferentes aspectos que existen en las matrices culturales en las que se inserta y de las que nace, para luego establecer una ruptura (en este punto no importa la dimensión y/o la intensidad de la misma) con ellas. Esta operación de ruptura es un efecto (propriadamente moderno) de lo que Habermas denomina *modernidad cultural*. Sin embargo, ésta corre pareja con la modernidad o proceso de modernización, cuyo desarrollo implica la diseminación de relaciones sociales capitalistas (relaciones con arreglo a fines) por todos los ámbitos sociales, logrando constituir un sedimento que condensa matrices culturales con esas características. Como dice Russell Berman, "Más que describir la crisis de esta institución en términos de consumación del proceso de autonomización, deberíamos registrar la erosión de las fuentes de negatividad –las tradiciones populares y la naturaleza– como consecuencia de la modernización capitalista" (Berman, 1989: 8).

Así pues, si entendemos que la modernidad "(...) se rebela contra la función normalizadora de la tradición; en verdad, *lo moderno se alimenta de la experiencia de su rebelión permanente contra toda normatividad*. Esta rebelión es una manera de neutralizar las pautas de la moral y del utilitarismo. La conciencia estética pone constantemente en escena un juego dialéctico entre ocultamiento y escándalo público (...)" (Habermas, 1993: 2). Entonces, podemos pensar que la vanguardia, en tanto producto de la modernidad cultural, trata de suspender la normatividad de la tradición respecto del presente y el futuro, y, al mismo tiempo, utiliza el pasado de manera diferente. ¿Cómo? Tomando de ese pasado, de esas matrices culturales que la posibilitan y que, concomitantemente al avance del proceso

de modernización, le quitan el impulso negativo de ruptura, algunos rasgos que condensa reflexivamente en una manifestación pública que tiene como objetivo reconfigurar la escena pública.

3. VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS EN LA DÉCADA DEL '20

A comienzos del siglo XX, más precisamente luego de la publicación del *Manifiesto Futurista*, en 1909, obra y gracia de Filippo Tommaso Marinetti, el futurismo se convirtió en el movimiento que inicia la mayor revolución del arte contemporáneo. Al respecto, Jorge Schwartz afirma que "El futurismo fue la vanguardia artística que trastornó y transformó más intensamente a las pacatas estéticas latinoamericanas de los años veinte. (...) En un primer momento, las propuestas futuristas provocaron en América Latina una relación ambigua, mezcla de admiración y rechazo. En medio de la avalancha de manifiestos vanguardistas de los años veinte, a pesar de la ambivalencia de actitudes, pocos textos escaparon a la influencia del futurismo" (Schwartz, 2002: 398). En base a lo expuesto anteriormente, bien podemos pensar que el futurismo es la manifestación de la tensión entre, por un lado, el proceso de modernización (modernidad social) que se está desarrollando en algunos países; y, por otro lado, de la modernidad cultural, en tanto es esa la situación que lo transforma en una vanguardia. En otras palabras, el *Manifiesto Futurista* es un claro ejemplo de una intervención pública que condensa la tensión mencionada, estableciendo como vanguardia, como ruptura con la tradición, el cambio que "lo nuevo" del proceso de modernización implicaba.

Por lo común se considera que las vanguardias latinoamericanas nacen en la década del veinte y, para fines de esa misma década, comienza ya el ocaso de las mismas. En continuidad con esta tesis, algunos autores sostienen que en la década del treinta se inicia un período centrado en un giro hacia "preocupaciones ideológicas", es decir, políticas. Sostiene Schwartz

que “Hacia fines de los años veinte, la creciente politización de la cultura latinoamericana reintrodujo la polémica sobre el significado y el uso de la palabra ‘vanguardia’ mediante la clásica oposición del ‘arte por el arte’ y el ‘arte comprometido’. En realidad, la controversia no se da en torno de la utilización específica del término sino en el sentido más amplio de una definición del propio estatuto del arte” (Schwartz, 2002: 40). Si bien nos servimos de la periodización que Schwartz realiza respecto del nacimiento de las vanguardias y sus revistas, pensamos que su criterio obedece a una consideración estrecha de la relación arte y política sostenida sobre la indistinción entre lo estatal y lo público³.

Análogamente a lo transcurrido durante la década de 1910 en Europa –*Manifiesto Futurista* incluido–, durante la década del veinte, los espacios públicos de Buenos Aires y San Pablo (aunque no solamente ocurre en estos lugares, ya que en otras ciudades latinoamericanas también acontece algo similar) darán a luz a una serie de manifiestos y revistas culturales que expresan los aires de vanguardia, nacidos en estas tierras pero con cierta inspiración de lo que había sucedido y estaba aconteciendo en el Viejo Continente con los célebres “ismos” (ultraísmo, dadaísmo, expresionismo, etc.).

Así pues, durante la década del veinte las letras latinoamericanas se renuevan con obras de la talla de “(...) *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo; *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luis Borges; *Paulicéia Desvariada* (1922) y *Poesia Pau Brasil* (1924) de Mário y Oswald de Andrade [respectivamente], textos capaces de realizar una lectura de la nueva ciudad, convirtiéndola en material estético por excelencia” (Schwartz, 1993: 27). Al mismo tiempo, los escritores mencionados cumplen un rol protagónico en la edición y publicación de las revistas *Klaxon*, *la Revista de Antropofagia*, *Proa* y *Martín Fierro*.

Muchos autores afirman que no cabe duda acerca del cambio que esas revistas producen en el panorama cultural de Buenos Aires y San Pablo durante la mencionada década. Y esto no solamente por la radicalidad de las propuestas, sino porque el mismo proceso de modernización ha llevado a que el desarrollo de los medios de comunicación reduzca las distancias y propicie la velocidad y el inmediatez. Nace, de esta manera, un internacionalismo y un intercambio cultural intenso, procesos eminentemente urbanos y propios de las grandes urbes –tal como lo son Buenos Aires y San Pablo– que funcionan como “caldo cultural para el encuentro y fermentación de nuevas ideas”. Como veremos, los órganos de vanguardia de Brasil y Argentina comprendían el espíritu de modernidad universal e internacionalismo, que permitían la penetración y asimilación de distintas culturas.

(A) BUENOS AIRES, 1920

En los años veinte, “La cultura de Buenos Aires estaba tensionada por ‘lo nuevo’, aunque también se lamentara el curso irreparable de los cambios. (...) La modernidad es un escenario de pérdida pero también de fantasías reparadoras. El futuro era hoy” (Sarlo, 1999: 29). El proceso de modernización avanza y, lógicamente, modificaba en gran medida el paisaje urbano y las experiencias subjetivas, en este caso, bajo la estola de “lo nuevo”.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, la ciudad de Buenos Aires vive un crecimiento demográfico espectacular, ya que en el lapso de poco más de dos décadas –más concretamente, entre 1914 y 1936– su población pasa de 1.576.000 a 2.415.000 habitantes. Modificada por la cantidad de inmigrantes provenientes de Europa, la urbe portuaria ya era una ciudad cosmopolita. La actividad del “fomentismo” (tal como la denomina Beatriz Sarlo), la explosión de las uniones vecinales y las cooperadoras, junto con el rápido crecimiento de los centros comerciales en los

barrios alejados del centro, modificaron la dimensión subjetiva, experiencial, de los habitantes de la ciudad. El horizonte de la modernización también se manifiesta en las tendencias hacia la vida sana y el higienismo, así como en la arquitectura y en el diseño urbanístico, que de a poco van a comenzar a consolidarse.

El crecimiento de la población ha sido acompañado por un aumento de la tasa de alfabetización y de escolaridad, dando lugar al proceso de movilidad social por medio de las inversiones simbólicas y no solamente las de capital. Basta tener presente el proceso que iniciaron Sarmiento y Avellaneda al construir Escuelas Normales y Bibliotecas Populares en todo el territorio nacional, así como la sanción de la Ley de Educación 1420 –en julio de 1884, bajo el gobierno de Roca– y de la Ley Láinez de 1906 –a partir de la cual se destinaron diez millones de pesos para la construcción de 700 establecimientos educativos–, para poder comprender cómo el porcentaje de la población analfabeta de Argentina cayó de 78% a 35% para 1914.

Los hijos de extranjeros se benefician con este proceso, logrando acceder a estudios universitarios y “(...) comienzan a disputar lugares en el campo de la cultura y en las profesiones liberales. (...) Se define así el área social ampliada de un público lector potencial, no sólo de capas medias sino de sectores populares. El crecimiento de la educación secundaria, también notable en los niveles nacional, normal y comercial, en poco más de una década entre 1920 y 1932, duplica el número de alumnos encuadrados dentro del sistema. (...) Desbordado el público de ‘señores’, se pasa a un universo de capas medias” (Sarlo, 1999: 18-19). Si bien mencionamos a los hijos de inmigrantes, es importante mencionar que la cantidad de extranjeros que habitaban en la ciudad de Buenos Aires era de aproximadamente la mitad de la población. Por ello, la cifra de escuelas para adultos era de 34 en la urbe portuaria, sobre un total de 113 en el todo el país.

Se conforma así un público consumidor de bienes

culturales, entre los que se encuentran los diarios y revistas. Aunque también es importante mencionar que el cine se difunde rápidamente por la ciudad (detallando, incluso, que para 1930 ya existen más de mil salas en todo el país), y lo mismo ocurre con la radio. En este punto, no podemos dejar de recordar la primera transmisión radial de *Parsifal*, en 1920, realizada por los *Locos de la Azotea*⁴.

Los periódicos porteños *Crítica* y *El Mundo* tienen grandes tiradas, las que acompañan a un importante abanico de revistas culturales. Para tener cierta dimensión, es conveniente mencionar, a título de ejemplo, el caso de la circulación diaria de *Crítica*: en el mes de octubre de 1924, fue 166.385; en mayo de 1926, de 206.720; y en agosto de 1927, imprimió 263.234 ejemplares. Este aumento de la tirada estuvo vinculado a los desarrollos técnicos, los que también lograron bajar los costos de producción. De esta manera, los diarios y las revistas se transformaron en productos accesibles económicamente y con una calidad gráfica –inclusión de fotografías e ilustraciones– de buen nivel.

La editorial de la revista *Claridad* (de Antonio Zamora) publica teniendo como “lector modelo” a las capas medias: sus tiradas estaban cerca de los 10.000 ejemplares. Junto a ella, las revistas *Los Pensadores* y *Los Intelectuales* “Arman la biblioteca del aficionado pobre; responden a un nuevo público que, al mismo tiempo, están produciendo, proporcionándole una literatura responsable desde el punto de vista moral, útil por su valor pedagógico, accesible tanto intelectual como económicamente. Estas editoriales y revistas consolidan un circuito de lectores que, también por la acción del nuevo periodismo, está cambiando y expandiéndose: se trata de una cultura que se democratiza desde el polo de la distribución y el consumo” (Sarlo, 1999: 19). Por otro lado, las revistas de gran tirada, como *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino* o *El Hogar*, exhiben propagandas que dan cuenta del proceso de moderni-

zación que transcurre: productos de belleza, jabones, *cold-creams*, discos, fonógrafos, radios, automóviles, cámaras de cine y fotografía, entre otras mercancías, se ofrecen en sus páginas. Incluso, la misma estética de la propaganda se ve afectada por los cambios de la modernización. La mujer, en gran medida destinataria modelo de muchas de esas propagandas, aparece como deportista, conductora de automóviles, empleada en trabajos no tradicionales para ella, etc. Todo lo mencionado debe ser considerado como indicios que manifiestan cambios en las relaciones y costumbres entre hombres y mujeres, incluso en lo concerniente a la vida sexual.

En aquella época también tienen gran circulación las revistas de divulgación científico-técnica, es decir, un incipiente periodismo técnico. Así pues, en 1922 aparecen cinco revistas de este género, siete en 1923, y así sostenidamente durante toda la década. Las revistas *Radio Cultura*, *ICARM*, *RCA*, *Radio Revista*, *Ciencia Popular*, *Revista Ondas*, *Guía del Inventor*, etc., se dedicaban a "(...) la radio, la tecnología fotográfica y filmica, los hobbies técnicos, la divulgación científica y la invención amateur" (Sarlo, 1992:73).

A grandes rasgos, todo lo mencionado es parte de las condiciones culturales en las que se constituye la vanguardia artística porteña. Propiciado el intercambio de información (y de personas) por el desarrollo de los medios de comunicación, la intelectualidad de Buenos Aires se alimenta de las vanguardias europeas por medio de publicaciones que llegan desde París y Madrid, así como por las novedades que escritores, pintores, intelectuales, etc., traen como vivencias de sus visitas a estas dos ciudades. Al respecto, baste mencionar cómo *Claridad* y *Los Pensadores*, por ejemplo, difunden masivamente a través de sus traducciones la cultura europea. Tal como afirma Beatriz Sarlo, "El nuevo paisaje urbano, la modernización de los medios de comunicación, el impacto de estos procesos sobre las costumbres, son el marco y el punto de

resistencia respecto del cual se articulan las respuestas producidas por los intelectuales. En el curso de muy pocos años, éstos deben procesar, incluso en su propia biografía, cambios que afectan relaciones tradicionales, formas de hacer y difundir cultura, estilos de comportamiento, modalidades de consagración, funcionamiento de instituciones. Como era previsible, *las revistas son un instrumento privilegiado de intervención en el nuevo escenario*" (Sarlo, 1999: 26-27).

La vanguardia artística, mejor dicho, la formas de enunciación de la misma en revistas –y manifiestos–, nace a partir de la insatisfacción que algunos jóvenes experimentan respecto de "(...) la preeminencia de escritores que habrían agotado su potencial creativo alrededor del Centenario; la miopía de la crítica, que no era una instancia de diálogo y apertura hacia las nuevas corrientes; el eclecticismo de las revistas culturales (...); el funcionamiento de las instituciones de legitimación; el sistema de lecturas y los hábitos del público. El espíritu de la renovación se articula en esta serie de insatisfacciones y reclamos. Polemiza con el lugar ocupado por los grandes del novecientos, con la poética que defendían y la autoridad de la que estaban revestidos; con el estilo de las revistas y diarios que moldean a un público en este conjunto de relaciones y discursos" (Sarlo, 1999: 97). De esta manera, escritores como Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez y Rubén Darío, aunque no solamente ellos, son las primeras víctimas de los escritores de la vanguardia, que hicieron de *lo nuevo* el fundamento de la crítica y de la renovación, aquello que legitima el proceso de ruptura.

Los movimientos de vanguardia artística pretenden poner en discusión la escena cultural hegemónica a partir de la reorganización del sistema de jerarquías intelectuales que se había constituido durante las últimas décadas. Como todo proceso de construcción de identidades, la ruptura que se establece en el espacio público a partir de la intervención pública de la

vanguardia, necesita oponerse a aquello que está establecido. Un proceso de identificación comienza a definirse diferenciándose de otro.

Siguiendo a Sarlo, podemos decir que “La coyuntura estética hegemonizada por la vanguardia no reclama la autonomía en nombre sólo de la belleza, sino, fundamentalmente, de la novedad. (...) Porque ‘lo nuevo’ es fundamento de valor, la vanguardia es unilateral e intolerante. ‘Lo nuevo’ es, de todas las lógicas de confrontación, la más excluyente. ‘Lo nuevo’ es un fundamento autosuficiente para trazar las grandes líneas divisorias en el campo intelectual, pero no agota todos los contenidos del programa con que la vanguardia interviene en la coyuntura. (...) en la coyuntura estética de los años veinte, los ideologemas nacionalistas son producidos por los escritores de la renovación que los procesan desde la perspectiva de ‘lo nuevo’. (...) ‘Lo nuevo’ es también una opinión sobre el público, que la vanguardia viene a dividir, en un movimiento opuesto al de revistas como *Nosotros* que se habían comprometido en la tarea de homogeneizarlo y unificarlo” (Sarlo, 1999: 98). Aquel público es un público futuro, producido por la vanguardia y articulado alrededor de la consigna sobre “lo nuevo”.

La vanguardia porteña, de esta forma, no tiene como finalidad enseñar, educar, sino exhibir y provocar, no solamente a través de sus obras, sino, como dijimos, por medio de su intervención pública a partir de sus revistas y manifiestos. Estos últimos tienen tal importancia que llevan a Sarlo a afirmar que “Los manifiestos *son* la vanguardia tanto como los poemas mismos, porque tienen ese carácter absoluto y anticonciliador que marca el proceso de renovación estética en los años veinte. Los manifiestos dicen: los escritores jóvenes no tenemos otro fundamento que ‘lo nuevo’, y no permitiremos que en otros lugares de la sociedad se decidan las pautas de nuestra tarea” (Sarlo, 1999: 107). Sin duda que la importancia de los manifiestos es insoslayable, pero en este trabajo consideramos

que las revistas, al funcionar también como medio en que se hacen públicos los mismos, constituyen el medio de comunicación por excelencia de la intervención en el espacio público en términos de comunicación con un público lector.

A través de las revistas y los manifiestos, entonces, las vanguardias del veinte intentan, tal cual lo mencionado anteriormente, establecer una oposición con el *status quo* cultural y, al mismo tiempo, renovar las artes y los valores, instaurando una “nueva sensibilidad”. Para ello, uno de los puntos claves es el cuestionamiento del lenguaje, la necesidad y el deseo de crear y afirmar un nuevo lenguaje o de renovar los lenguajes existentes. La discusión presente desde fines del siglo XIX en torno a la construcción de una identidad nacional, es decir, en lo que respecta al proceso de normalización inherente a todo proceso de modernización, es retomada en otros términos por la vanguardia. Así pues, pensar la identidad nacional a la luz de un nuevo lenguaje y/o una nueva sensibilidad es, sin dudas, una forma de intervención en el espacio público que logra articular *arte* y *política*. La revisión del lenguaje, por otra parte, implica una reconfiguración de la relación que el país y sus letras tienen con los países desarrollados y colonizadores, que es la de romper las cadenas que anclan la identidad nacional a ese proceso de siglos y siglos, y, al mismo tiempo, situará al país al mismo nivel que los otros.

La manifestación por una “nueva sensibilidad” también condensa los cambios propios del proceso de modernización y sus efectos en la propia ciudad, ya sean los nuevos escenarios modelados por los cambios arquitectónicos como las posibilidades artísticas y comunicativas que los nuevos medios de comunicación brindan.

En Buenos Aires, la producción y participación de Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes y Roberto Arlt, entre otros, en las revistas, sirvió de elemento transformador de la estética local. Así

pues, en cuestión de pocos años, Borges publica en 1921, luego de su venida de Madrid, el artículo "Ultraismo" en la revista *Nosotros*. Según Jorge Schwartz, puede ser considerado el primer manifiesto bonaerense introductor de la "nueva sensibilidad". En 1922, Borges funda junto a Macedonio Fernández, escritor que se transformaría en referente para los jóvenes vanguardistas, la revista *Proa*, "Primera Época", con una tirada de solamente tres números. Para 1925, Borges, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz, dan inicio a la "Segunda Época" de *Proa*, de mayor fecundidad y continuidad que la anterior, así como de mayor apertura al internacionalismo.

Por otro lado, Gironde participa con gran intensidad de *Martín Fierro*. Su intervención es fundamental para definir el carácter de la revista, sobre todo cuando en el cuarto número publica el *Manifiesto Martín Fierro*, el 15 de mayo de 1924. La revista se caracterizaba, además, por "(...) los ácidos epitafios y epigramas cuya víctimas principales eran las personalidades literarias y que imitaban, tal vez sin saberlo, los remates versificados que acompañaban las ilustraciones burlescas de Cao en *Caras y Caretas*. El tono desenfadado, irónico e iconoclasta dominante en la revista le propició una notable adhesión por parte del público, llegando a una tirada de 20.000 ejemplares. Había logrado trascender los límites que tradicionalmente existieron entre las revistas literarias y el mercado" (Eujanian, 1999: 71-72). Respecto del tono irónico y desenfadado, cabe mencionar que se publica en la revista un pedido de cierre de *Nosotros*, fundamentado en la necesidad de cumplir con la norma municipal que prohíbe tener cadáveres en exposición. Esta forma de manifestación pública respecto de la oposición a los criterios estéticos de *Nosotros*, también implica una ruptura con un sistema de consagración en el campo intelectual, asentado sobre instituciones formales e informales.

La revista también manifestaba una mirada abierta al internacionalismo, como buena hija de la modernidad

que es. Si bien "(...) el espacio existente entre los proyectos teóricos y las realizaciones estéticas difieren considerablemente de autor a autor" (Schwartz, 1993: 63), todos ellos se encuentran unidos en la descripción de la urbe como escenario en que se visibilizan los cambios que el proceso de modernización y la modernidad cultural producen: Borges, en *Fervor de Buenos Aires* (1923), aparece como un restaurador del lenguaje poético; realiza una fundación mítica de la ciudad porteña desde la tradición (arrabales, atardeceres, próceres, cementerios, etc.), lo que le da equilibrio y armonía a una ciudad convulsionada por el avance de la modernidad. Por otro lado, para Gironde, en *Veinte poemas y Calcomanías*, la urbe es el tema dominante, pero circunscripta a una preocupación planetaria y simultaneísta. Gironde utiliza un tono irreverente y coloquial que busca causar espanto en el lector.

Siguiendo a Beatriz Sarlo, podemos decir que tanto *Proa* como *Martín Fierro* "(...) editan a los escritores de vanguardia, tienen un programa explícito: serán exclusivistas, partidarias y de tendencia, comercialmente desinteresadas, respetuosas de los derechos del autor, pero también de las normas que sigue la moderna difusión del libro (publicidad en la calle, precios promocionales, descuentos especiales a los libreros por compras en firme, etc.)" (Sarlo, 1997: 154). Las revistas de vanguardia, entonces, establecen una disputa que articula el consumo de bienes culturales propio del funcionamiento del mercado, con el gusto de ese público consumidor, que para ellas era un "gusto de mercado". La propuesta moderna de "lo nuevo", de la cual las vanguardias son agentes, implica crear un público nuevo a partir de gustos, valores y perspectivas culturales nuevas, opuestas al "gusto de mercado". En otras palabras, la creación de un público y un gusto que rompan con lo que se encuentra establecido, conlleva la reconfiguración de la trama de relaciones culturales imbricadas con las relaciones mercantiles propias del mercado.

(B) SAN PABLO, 1920

Según el análisis de Sergio Miceli, una de las condiciones de posibilidad de la emergencia de las vanguardias paulistas y porteñas, es la crisis atravesada por las metrópolis europeas, específicamente por el debilitamiento del vigor cultural que constituía un faro de guía para Latinoamérica y el proceso de modernización en curso. Esa situación de crisis y debilitamiento llevó a que se produzcan reflexiones artísticas con una conciencia nativista, provenientes de los sectores cultos de las élites dominantes.

La cientista social brasileña Heloisa Pontes sostiene que "La urbanización y la industrialización, signos de la modernización por la que pasaba el Brasil, sumadas a la efervescencia política y cultural sin precedentes de los años 1920 (de lo que dan testimonios las huelgas obreras, la fundación del Partido Comunista y el movimiento *tenentista*), crearon las condiciones necesarias para que segmentos restringidos de las élites y sus agregados de las capas medias, localizados en San Pablo y Río de Janeiro, pudiesen producir un conjunto de experimentos culturales modernos, inéditos en la historia brasileña" (Altamirano, 2010: 734). Experimentos que llevaron a configurar movimientos de reacción intelectual y a recomponer grupos dirigentes que estaban en crisis⁵.

Otra cuestión fundamental es considerar la relación de los movimientos de vanguardia artística con la experiencia de la inmigración, ya que este proceso modificó la estructura social desde fines del siglo XIX. En el caso de los brasileños, esa modificación inspiró a algunos escritores paulistas, tales como Alcántara Machado y Mário de Andrade, quienes publicaron cuentos en los que narraban las vivencias de los inmigrantes, así como también relataban los nuevos personajes que iban apareciendo en la ciudad.

A fines del siglo XIX, en la ciudad de San Pablo comienza un importante cambio en la estructura social, ya que quienes se dedicaban a la explotación del

café (Brasil cubría el 70% de la exportación mundial de ese producto, siendo el estado paulista el principal productor) comenzaron a reemplazar la mano de obra esclava por la de los trabajadores inmigrantes. En un período de medio siglo, llegan a las costas brasileñas barcos que transportaban a más de tres y medio millones de inmigrantes, siendo los italianos y portugueses la gran mayoría de ellos.

Las grandes explotaciones cafetaleras de San Pablo atraen a muchos de esos inmigrantes, lo que motiva la gran explosión demográfica que afecta a la ciudad (y al estado): en 1890 tenía 65.000 habitantes aproximadamente, mientras que en 1905 ya llegaba a 350.000. Para 1910, la zona cafetalera paulista era la políticamente hegemónica (junto al estado de Minas Gerais, relación inmortalizada con la denominación de "política del café con leche") y, como todo centro urbano en crecimiento, daba lugar a que emerjan debates de distinta índole, siendo uno de ellos "cuál era la identidad nacional"⁶.

Por un lado, existían rivalidades y enfrentamientos entre las élites regionales de San Pablo, Río de Janeiro, Minas Gerais y Río Grande do Sul; y, por otro lado, esas élites estaban en estrecha vinculación con los institutos estatales de cada estado. Ambas situaciones confluyeron para beneficiar la constitución de los escritores vanguardistas de la década del veinte. Esto implicaba una relación de los artistas de los movimientos de vanguardia con los grupos políticos dominantes, que eran mediadores para el sostén material e institucional de la vida cultural. Los mandamases y los próceres políticos brasileños eran, entonces, los mecenas de las actividades artísticas que florecían en las ciudades y estados mencionados. En Brasil, pues, la monarquía y luego los gobiernos republicanos subsidian y financian actividades y enseñanzas artísticas, constituyendo una tradición que hizo posible la aparición de referentes en las diversas manifestaciones artísticas. Como todo proceso de modernización,

que implica la construcción de una Sociedad Civil y, a partir de ello, de un público lector y consumidor de bienes culturales, mientras se llevó a cabo “El mecenazgo que ejercieron el poder público y las familias de la élite funcionó, a veces, como remedo de un mercado de arte” (Altamirano, 2010: 496). En otras palabras, la construcción de ese público y de los consumidores de arte no se constituyó inmediatamente, sino que llevaría un lapso de tiempo.

En palabras de Miceli: “(...) los experimentos vanguardistas deben ser comprendidos mediante la conjunción de factores estructurales modeladores de la actividad intelectual: las condiciones del ejercicio del mecenazgo, la morfología social de los integrantes de esos movimientos y las vinculaciones de esos escritores con los mentores, los modelos y los paradigmas vigentes en las metrópolis europeas” (Altamirano, 2010: 495). En el caso de San Pablo, un ejemplo de cómo se articulan esos factores es el control del diario *O Estado de Sao Paulo* y de la Revista de Brasil, ejercido por empresarios culturales vinculados a la Mesquita (Cf. Altamirano, 2010: 497 y ss.). Otro ejemplo está dado en la filiación de los artistas y cómo su procedencia familiar les posibilitaba moverse en un mundo de privilegios: Guilherme de Almeida, el mencionado Alcántara Machado y Cândido Motta Filho, pertenecen a clanes enquistados en el poder político; Cassiano Ricardo, Plínio Salgado y Menotti Del Picchia, provenían de familias que vivían en ciudades del interior del estado paulista. Todos pasaron por la Facultad de Derecho de San Pablo, salvo Mário de Andrade.

Se destaca como una de las características salientes de la generación vanguardista su autodidactismo, así como su trabajo en la prensa y la concomitante publicación de literatura. Todas cuestiones que, al mismo tiempo, se conjugaron para “profesionalizar” la actividad del escritor. La prensa paulista era uno de los pocos espacios que garantizaba trabajo y remuneración adecuada para dedicarse a la actividad literaria.

Al mismo tiempo, esa producción literaria no eludía el estilo y los temas periodísticos. Entre ellos, claramente podemos mencionar los efectos del proceso de modernización en curso que, a partir de –y durante– la década del treinta y la creación de la Escuela Libre de Sociología y Política (1933) y de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de San Pablo (1934)⁷, será objeto de reflexión científico-social.

Desde el punto de vista de los escritores vanguardistas, Mário de Andrade intenta mostrar el crecimiento del tejido urbano paulista, motorizado por el crecimiento inmobiliario, financiero y fabril; aludiendo, también, al espectro de los personajes nuevos de la ciudad y las nuevas formas de sociabilidad (fútbol, cine, etc.). Es importante destacar que Mário de Andrade replica lenguajes y expresiones característicos de los inmigrantes que habían llegado a la ciudad. Incluso podría decirse que en su *Paulicéia Desvariada* (que vio la luz en 1922) expone las razones que llevaron a San Pablo a ser el lugar del movimiento de vanguardia, precediendo a las ulteriores reflexiones científicas sobre el tema. En aquel texto, intenta captar la imagen del presente de San Pablo, de “lo nuevo”, de lo que el proceso de modernización está dando lugar, aunque se basa en la búsqueda de la tradición, la cual refleja sus contradicciones en el presente.

Son estas las condiciones en que aparecen en mayo de 1922 la revista *Klaxon*, estéticamente la más radical de las revistas de vanguardia y que suscita graves polémicas, y en 1928 la *Revista de Antropofagia*, en la que Oswald de Andrade publica en el primer número el *Manifiesto Antropófago*. Mientras que *Klaxon* estaba más interesada en el eje Brasil-Europa, en tanto relación que se encontraba en tensión, debido, como dijimos anteriormente, a la crisis europea; la *Revista de Antropofagia* se centraba en la cultura brasileña, en la expresión de las manifestaciones artísticas nacionales. Para Schwartz, “La fórmula oswaldeana de la

antropofagia, que apunta a la asimilación de lo extranjero para la producción y exportación de lo nacional, se configura como la idea más original de la década en las vanguardias de América Latina” (Schwartz, 1993: 103).

Estas revistas eran la voz pública de movimientos que promovieron la actualización de la cultura brasileña sobre nuevas bases. Concretamente, esto implicaba la interpretación de las características locales como singularidades o superioridades, a contra pelo de cómo se las entendía antes (inferioridades). En otras palabras, se trataba de refundar los puntos de partida de la cultura local. Un claro ejemplo en este sentido lo constituye Oswald de Andrade en su *Pau Brasil*, intentando no imitar los modelos que se exportaban de Europa. Antes bien, lo que hace es incorporar lo extranjero a su texto para realizar una obra de exportación. Nace la “antropofagia” cultural, la digestión y procesamiento de lo ingerido para dar lugar a “lo nuevo”.

Como bien afirma Schwartz, “A esta altura de la década del veinte, y ya plenamente realizada la ‘digestión’ de los ‘ismos’, la antropofagia busca asimilar la presencia del elemento foráneo; pasa entonces a una política de exportación, y no más –como había acontecido hasta la fecha– de importación. A diferencia de sus predecesoras, la *Revista de Antropofagia* es parca en material proveniente del extranjero; pero habrá, sin duda, de constituirse en el órgano más importante de la época, en el sentido de dar una continuidad a las vanguardias locales” (Schwartz, 1993: 62). Este gesto antropofágico implicaba poner en cuestión, por ejemplo, la tradición lingüística heredada. Este cuestionamiento se lleva adelante dando lugar a una poesía que hable en un lenguaje coloquial, que brinde la entrada a las significaciones emergidas desde lo popular en un discurso situado en la esfera del arte. La escisión entre la praxis vital y la esfera del arte, a través de esa operación estética (y política), se ve disuelta. De

esta forma, “(...) el modernismo paulista execró a los poetas parnasianos y simbolistas, detractó la retórica bachilleresca y el legado entero del arte académico, a favor del enaltecimiento del barroco de la cultura popular” (Altamirano, 2010: 504).

La vanguardia antropofágica, por medio de esta crítica al lenguaje, logra distanciarse de los efectos de dominación del colonialismo que habitan el lenguaje y se entretajan con las prácticas cotidianas; pero también logra poner en cuestión los valores y el andamiaje literario que se construyó sobre ese lenguaje, y que mantenía las jerarquías defensoras del orden gramatical, al estilo de los profesores.

Por otro lado, una modificación de lenguaje también implica un cambio en la sensibilidad misma, en las prácticas y vivencias de los hombres. Como dice Schwartz, “El acercamiento de la lengua hablada a la lengua escrita fue una de las preocupaciones constantes de Mário de Andrade y no podía dejar de ocupar un importante espacio en su testamento teórico” (Schwartz, 2002: 84). El deseo de Oswald de Andrade era lograr una independencia en todos los órdenes de América respecto de sus colonizadores, por ello su perspectiva antropofágica no sólo es una propuesta artística, sino que está entretrejida con los problemas políticos que supone la dependencia cultural y, en relación con ello, repensar la identidad nacional. Claramente, se trata de un autor comprometido con los problemas sociales y culturales.

Oswald de Andrade también se preocupa por el cuestionamiento del lenguaje, más precisamente del lenguaje tal cual se expresa poéticamente. En un momento histórico en el que los medios de comunicación se desarrollan rápidamente, incrementando la tirada diaria de los periódicos, aumentando la cantidad de radios y salas de cine en la ciudad, Oswald se ve particularmente interesado en cómo la forma de narración que tiene el cine puede vincularse a una renovación de la poesía. Así pues, la relación entre el cine y la

literatura es problematizada en tanto "Las técnicas cinematográficas desarrollan a través de la ilusión de la velocidad efectos de simultaneidad y síntesis. Los procesos de montaje provocan en la economía narrativa un sistema retórico en que metáforas y metonimias aceleran las secuencias narrativas" (Schwartz, 1993: 81). De esta forma, la representación en poesía entra en un proceso de crisis y la deformación es la técnica moderna de representación de las formas: disocia los significantes de los significados. El resultado de estas "contaminaciones", cine-literatura y lenguaje coloquial-poesía, logra crear una perspectiva carnalesca del lenguaje.

4. POLÍTICA, CULTURA, VANGUARDIA

"Yo trato de no aconsejar a los rusos
sobre economía. ¿Por qué ellos
deben decirme cómo pintar?".
Pablo Picasso.

"La auténtica vanguardia se rebela
contra el gusto y la moda".
Mario de Micheli,
Las vanguardias artísticas del siglo XX.

Como vimos, la tensión entre el proceso de modernización y la modernidad cultural posibilita la conformación de un espacio público, condición necesaria para dar lugar a la emergencia de movimientos de vanguardia artística. El proceso de modernización está entrelazado con la modernidad cultural, esto es, con la posibilidad de reflexionar sobre las propias producciones sin utilizar fundamentos tradicionales, pero, y vale recordarlo claramente, en una tensión indisoluble entre la propia proyección desde el presente y las matrices culturales sedimentadas históricamente, es decir, por la tradición. En otras palabras, "lo nuevo" solamente emerge sobre las matrices culturales que se sedimentan construyendo una tradición, con la cual se

realiza una operación de ruptura.

La conceptualización del espacio público en los términos presentados, da pie a reflexionar sobre la vinculación de las propuestas artísticas con la política. En otras palabras, si conceptualizamos a la "política" y al "espacio público" en relación con los institutos del Estado, o bien si consideramos sólo racional-instrumentalmente lo que implican ambas cuestiones, entonces la visibilidad de las matrices culturales, que hacen posible ese espacio público como lugar de nacimiento de procesos de identificación política, se diluye. Incluso, entender a la razón solamente como "con arreglo a fines" nos lleva a pensar que las producciones de la vanguardia artística necesitan vincularse con el Estado, con la mirada jurídica sobre lo público, para poder tener vinculación con la política.

En este sentido, la consideración de Beatriz Sarlo sobre las revistas, en términos de "La incidencia de estas publicaciones en las *transformaciones culturales* no puede ser medida sólo en términos de ejemplares vendidos (...), sino de *repercusiones en el campo intelectual que luego desbordan y se refractan en el espacio público y las instituciones, sin duda con una temporalidad e intensidad diferentes*" (Sarlo, 1999: 27), nos está indicando que los efectos políticos de la vanguardia deben ser considerados en cuanto implican una condensación y reflexión de rasgos culturales que permiten a la sociedad volver sobre sí misma en una determinada situación histórica.

Otra cuestión muy distinta es pensar la vinculación arte-política teniendo en cuenta las decisiones que los institutos estatales toman respecto de utilizar las manifestaciones artísticas como punta de lanza cultural o bien como insumo para propaganda. En estos casos no se trata de manifestaciones culturales que intervienen en un espacio público, sino de cómo el Estado "coloniza", diría Habermas, los arrestos de reflexión sobre las condiciones culturales en las que se encuentra la sociedad. En ese punto, como dijimos, no

hay política, solamente gestión. Se trataría, entonces, de una "gestión cultural" o, incluso, de una "política pública".

A partir de lo mencionado, queda claro que la distinción que realiza Schwartz en su periodización para situar a los movimientos de vanguardia durante la década del treinta en relación con la política, no considera la distinción entre *lo estatal*, propio de la gestión y la administración de recursos, y *lo público*, que implica la intervención y la ruptura en el espacio público. De esta manera, las revistas de las vanguardias manifiestan esas operaciones y, por ende, trazan una articulación entre el arte y la política.

Ahora bien, en los casos que hemos repasado, tanto en San Pablo como en Buenos Aires, las manifestaciones vanguardistas intervinieron en el espacio público por medio de revistas (también manifiestos y obras de arte), en las que la actitud común era la de establecer una ruptura con la tradición, para abolir o transformar discursos y prácticas heredadas, es decir, para dar lugar a la constitución de nuevas identidades. Para ello, lo necesario es llevar adelante una reflexión sobre la propia cultura, sobre las condiciones en que aparecieron como vanguardias.

Así pues, los procesos de cambio de la composición demográfica y de la estructura social que el movimiento inmigratorio articuló (por un lado, con la modernización económica que da lugar a una Sociedad Civil; y, por otro, con el desarrollo y consolidación del aparato estatal bajo los lemas de "Paz y Administración" —la estola de Julio Argentino Roca en 1880— y de "Orden e Progreso" —inmortalizada en la bandera *verdeamarrelha*—), posibilitaron la constitución de espacios urbanos cosmopolitas con una mirada internacionalista. Es allí que se constituyen las vanguardias para, como dijimos, rechazar lo que hasta ese entonces se había producido en términos de modernización: los cánones estéticos modernistas, las estructuras burocráticas de poder en el campo de la cultura, las prácticas mer-

cantiles importadas de Norteamérica y, por si fuera poco, la relación con el pasado colonial.

Para ello los vanguardistas intervienen en el espacio público utilizando un producto cultural como lo son las revistas, en las que se hacen públicas las apreciaciones respecto de la propia cultura, ya que es ésta la condición de posibilidad de aquéllas. La propuesta por dar a luz a una nueva sensibilidad y una modificación del lenguaje, debe ser comprendida en términos políticos, ya que implica la constitución de nuevos procesos de identificación que van a romper con *los modos de decir y sentir* heredados. Es la puesta en escena de un conflicto que debe dar lugar a una nueva cultura latinoamericana (en este punto, la propuesta antropofágica aparece como la más radical), y para ello tiene que nacer una nueva forma de mirar al mundo y de reconocerse ante las demás culturas. Tienen que reacomodarse las relaciones de poder que circulan y hacen posible la hegemonía de unos determinados valores, gustos, jerarquías, reconocimientos, etc., para, de esta manera, dar lugar a "lo nuevo".

Las revistas de las vanguardias artísticas, de esta manera, se muestran como el intento de *radicalizar la reflexividad intrínseca a la modernidad cultural*, y, por lo tanto, de actualizar el nacimiento de "lo nuevo" a partir de las matrices culturales que el proceso de modernización ha comenzado a modificar.

BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, C. (2008). Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo. Buenos Aires: Katz Editores.
- Altamirano, C. (dir.) (2010). Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX. Buenos Aires: Katz Editores.
- Berman, R. (1989). La sociedad de consumo: el legado de la vanguardia y la falsa sublección de la autonomía estética, en *Modern Culture and Critical Theory*. Wiconsin, The University of Wisconsin Press. Traducción de la Cátedra Literatura del Siglo XX, UBA.
- Bürger, P. (1987) [ed. or. 1974]. El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa, en *Teoría de la vanguardia* (pp. 83-110). Barcelona: Ediciones Península. Traducción de Jorge García.
- Caletti, S. (2009). Exploraciones (Discurso, política, subjetividad) (inédito). Informe Final de Política, sujetos y comunicación: un acercamiento a la escena pública contemporánea, PID 3098, FCE, UNER, 2006-2009.
- De Andrade, O. (2003). "Manifiesto Antropófago", en *Revista Grumo*, N° 1, Buenos Aires, Río de Janeiro, Marzo.
- Eujanian, A. C. (1999). Historia de las revistas argentinas. 1900/1950. La Conquista del Público. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Gironde, O. (1980). Manifiesto de Martín Fierro, en J. L. Borges, R. González Tuñón y otros. Boedo y Florida. Buenos Aires: CEAL.
- Habermas, J. (1986) [ed. or. 1962]. Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública. México: Ediciones de Gustavo Gili, S.A. de C. V. Traducción de Antoni Domenech con la colaboración de Rafael Grasa.
- Habermas, J. (2010) [ed. or. 1985]. La modernidad: su conciencia del tiempo y su necesidad de autocercioramiento, en *El discurso filosófico de la modernidad*. Doce lecciones (pp. 11-33). Madrid: Katz Editores. Traducción de Manuel Jiménez Redondo.
- Habermas, J. (1993). "Modernidad, un proyecto incompleto", en Nicolás Casullo (comp.). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Halperin Donghi, T. (1996). Historia contemporánea de América Latina. Alianza Editorial S. A., Madrid, 13era. edición (ed. or. 1969). Material descargado desde el sitio: <http://es.scribd.com/doc/93345832/Halperin-Donghi-Tulio-Historia-Contemporanea-de-America-Latina>
- [consultado 26-6-2012].
- Rancière, J. (1996) [ed. or. 1995]. El desacuerdo. Política y filosofía. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Traducción de Horacio Pons.
- Rigotti, S. (2012). Notas sobre el espacio público y el comunicador social. Ponencia presentada en las Jornadas sobre el Comunicador Social y el Espacio Público, organizadas por la Cátedra de Corrientes del Pensamiento, FCE, UNER. 12-13 de Junio de 2012.
- Rigotti, S. (2011). El debate darwinista y eugenésico en torno a la construcción de la identidad nacional: Brasil, 1914-1937. Trabajo Final Seminario Problemas de la Historia Sociopolítica y Económica de América Latina (Dr. Waldo Ansaldi), Ciclo de Integración Multidisciplinaria, Doctorado en Ciencias Sociales, UNER. Publicado en *Revista Question*. Revista especializada en Periodismo y Comunicación. Vol 1, Número 34 – otoño de 2012. Sección Ensayos, pp. 46-59. ISSN: 1669-6581. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Con referato. URL: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1427>.
- Romero, L. A. (2000). Breve Historia Contemporánea de la Argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Sarlo, B. (1992). La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, B. (1999). Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, B. (1997). Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro, en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 143-176). Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S. A. / Ariel.
- Sarlo, B. (1988). Victoria Ocampo o el amor de la cita, en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas* (pp. 93-194). Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina SAIC.
- Schwartz, J. (1993). "La cosmópolis: del referente al texto" y "Vanguardias enfrentadas: manifiestos y revistas", en *Vanguardia y cosmopolitismo en la Década del Veinte*. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade (pp. 13-112). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Schwartz, J. (2002) [ed. or. 1991]. Las vanguardias

latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. México: Fondo de Cultura Económica.

NOTAS

1. El presente artículo es el resultado del trabajo realizado para acreditar el Seminario *Arte y Cultura en el Contexto Latinoamericano*, dictado por la Dra. Claudia Kozak. Doctorada en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Entre Ríos (Argentina). Acreditado por CONEAU RES. Nº 446/10. Miembro asociado al *Erasmus Mundus Joint Doctorate Cultural Studies in Literary Interpones*.

2. Recordemos que en alemán existe una misma forma de hacer referencia a la Sociedad Civil y/o a la Sociedad Burgesa: *bürgerliche Gesellschaft*.

3. Esta cuestión ha sido planteada en el primer punto desarrollado en nuestro trabajo, continuándose en el punto cuatro (pp. 20 y ss.).

4. Hacemos referencia al célebre equipo integrado por Enrique Telémaco Susini, Miguel Mujica, César Guerrico y Luis Romero.

5. Cf. al respecto, Sergio Miceli, "Vanguardias literarias y artísticas en el Brasil y en la Argentina: un ensayo comparativo", en Altamirano, 2010: 508 y ss.

6. Este debate muestra su objeto de reflexión en Sebastián Rigotti, "El debate darwinista y eugenésico en torno a la construcción de la identidad nacional: Brasil, 1914-1937". Trabajo Final del Seminario *Problemas de la Historia Socio-política y Económica de América Latina* (Dr. Waldo Ansaldi), Ciclo de Integración Multidisciplinaria, Doctorado en Ciencias Sociales, UNER, 2011. Publicado en *Revista Question. Revista especializada en Periodismo y Comunicación*. Vol 1, Número 34 – otoño de 2012. Sección Ensayos, pp. 46-59. ISSN: 1669-6581. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Con referato.

URL: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1427>.

7. Cf. al respecto, Luis Carlos Jackson, "Generaciones pioneras de las ciencias sociales brasileñas", en Altamirano, 2010, op. cit., p. 630 y ss.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR:

Sebastián Miguel Rigotti

Argentino. Licenciado en Comunicación Social por la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos. Auxiliar Docente (ordinario) de Investigación en Comunicación, Licenciatura en Comunicación Social, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos. Consejero Investigador del Centro de Investigaciones Sociales y Políticas, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos. Afiliación Institucional: Licenciatura en Comunicación Social, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos.

Área de especialidad: Comunicación y política.

E-mail: seba_r9@hotmail.com

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

RIGOTTI, Sebastián. "Acerca de las vanguardias artísticas latinoamericanas. El caso de las revistas de Buenos Aires y San Pablo en los años '20" en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 18, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, enero a diciembre de 2014, p. 231-248. ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634.

FECHA DE RECEPCIÓN: 17-07-2013

FECHA DE ACEPTACIÓN: 17-10-2013