

ALBERTO VITAL

¿MANIFIESTOS CONTRA ANTOLOGÍAS?

I

México es en los veinte una ciudad pequeña. Hay tiempo para leer todos los periódicos. Hay tiempo para ir a un café y encontrarse con los amigos y toparse con los enemigos. El centro de la ciudad es un espacio de cohesión porque lo es de reunión. Estas circunstancias, hoy perdidas, permiten que un gesto estratégico, manifiesto o antología, tenga una repercusión que ahora parece imposible. En los veinte, la opinión pública mexicana aún no se dispersa en una multitud de ofertas radiofónicas, cinematográficas, televisivas e impresas: quien hace un gesto o una mueca puede contar con el mínimo tiempo de atención indispensable para que su acto provocador no aparezca incompleto. Incluso, las labores de ciertos periodistas culturales muy astutos, como Noriega Hope y Ortega, contribuyen a unificar más la discusión pública por medio de encuestas, reportajes y entrevistas que ya contienen en sí mismos el germen de la polémica. De hecho, el periodismo cultural de ese momento es uno de los más punzantes que han existido en México: no recoge las confrontaciones, sino que las provoca para alimentarse de ellas y de paso mantener abierta la disputa alrededor de nombres, obras, preferencias éticas o estéticas y sistemas de normas y valores subyacentes.

Un manifiesto tiene dos rasgos imprescindibles: la provocación política o estética y la distribución o difusión estratégica. Uno solo de esos rasgos engendra o bien la forma del manifiesto sin su repercusión provocativa o bien el puro grito sin trascendencia ni contenido. Precisamente una de las dificultades para quien quiera presentar hoy un manifiesto, se halla en que los mecanismos de difusión y distribución se han institucionalizado de una forma que disminuye automáticamente el efecto previsto por el manifiesto.

Este último es una propuesta de articulación, aglutinamiento, organización: se reúnen y presentan nombres, ideas, programas; se marcan límites, se destapan a los amigos y se enumeran los enemigos. Las grandes instituciones no lanzan manifiestos porque ellas mismas ya son por naturaleza una articulación estatuida,

un aglutinamiento reconocido, una organización en funciones. Los manifiestos tienen por eso un carácter marginal y explosivo que los define. La institución puede en cualquier momento asumir las marcas de la forma "manifiesto" (las mayúsculas, las negritas, el cartel, el grito), pero sería rarísimo que esas marcas estuvieran ahí para sacudir el medio en el cual la institución juega un papel visible y estable.

Por su parte, la antología —forma aparentemente muy institucionalizada— ha podido estallar como una bomba: en eso se parece la de Jorge Cuesta (1928) a los manifiestos de Maples Arce. Una y otros se asemejan también porque son el ejemplo más claro de la respectiva estrategia político-cultural. Pero se diferencian en que la estrategia estridentista es más abiertamente provocativa, más escandalosa y más instantánea: el manifiesto es en 1921 una forma prácticamente inédita en México; también la manera de difundirlo —pegándolo en las paredes del centro, como los viejos pregones— rompe con los hábitos tradicionales de intermediación en la literatura.

El manifiesto y la antología se distinguen también por su concepción del tiempo: en aquél predominan el instante y la oportunidad; en ésta, una secuencia diacrónica que adquiere más importancia mientras más larga puede ser. Aquél es el medio adecuado para grupos o individuos que buscan alcanzar un efecto fulminante aquí y ahora; ésta es un instrumento para quienes no renuncian al topos de la eternidad o perdurabilidad del texto literario y a una noción de la literatura como secuencia de obras organizadas bajo un rubro geopolítico o de cualquier otro tipo: "literatura mexicana", "poesía hispanoamericana", "nueva poesía", etcétera. De ese modo, a la antología parece serle habitual una visión histórica —es decir, organizada dentro de un sistema y una secuencia de signos y señales— del transcurso de las actividades literarias.

A los estridentistas les gustaba repetir la frase del dadaísta Arensberg: "Sus poemas, sólo vivirían seis horas" (Schneider, 1970, 40). Esta línea resume una paradoja central en la recepción póstuma del movimiento: poemas que querían causar el efecto de bombas incendia-

rias, de explosiones fulgurantes, se leen ahora casi ya sólo como documentos de una evolución histórico-literaria. Y se leen gracias a publicaciones institucionales. En resumen, esos movimientos ahora son patrimonio de instituciones que no experimentan la aceleración del tiempo vital e histórico que caracteriza a las vanguardias más radicales (Gumbrecht, 1982, 156).

A propósito de nombres, tanto los estridentistas como los Contemporáneos se bautizaron a sí mismos: en ese sentido, fueron sus propios historiadores, pues una de las labores básicas del historiador consiste precisamente en nominar periodos, tendencias, corrientes, épocas. Y, al bautizarse, unos y otros fueron también típicos vanguardistas, pues el vanguardista acostumbra bautizarse porque pretende darse a conocer, pero también porque no quiere que sean otros, historiadores o críticos, quienes se apropien de la dosis de poder que surge de toda nominación clasificatoria.

Guillermo de Torre llega a decir que el bautismo es la síntesis y hasta la totalidad misma de un movimiento: "Aquel día de 1909 en que Marinetti estampó por primera vez esta palabra: futurismo, lo dijo todo" (2:89). El futurismo no es más que su programa; incluso, no es más que el gesto de autonombrarse. El bautismo del estridentismo tenía que ser, como su nombre, una manifestación llamativa, ruidosa y de una vez y para siempre. Wolfgang Iser entiende que las normas literarias son expectativas estabilizadas (1976); las vanguardias iconoclastas trataron de compensar la ausencia de expectativas estables en torno a ellas por medio de la intensidad de sus manifestaciones.

El bautismo de los Contemporáneos fue más lento. Por lo demás, los Contemporáneos no se apropiaron del término "Generación" como lo hicieron los españoles del 27, con quienes han sido comparados de una manera muy general, sin tomar en cuenta matices importantes. La palabra "Generación" poseía un rasgo de prestigio gracias a los autores del 98 y a quienes la habían puesto a circular (Real Ramos, 163-171). Apoderarse de ella significaba colocarse automáticamente en la línea de sucesión de escritores de la talla de Unamuno y Valle Inclán. Otra diferencia entre Contemporáneos y Generación del 27 consiste en que éstos sí tuvieron éxito (Real Ramos, 171). Y es que representaban una vanguardia muchísimo más moderada que movimientos como el surrealismo (Buñuel, Dalí) y el ultraísmo, muy criticados en su momento. El 27 se presentó entonces como una vanguardia que se arraigaba en la tradición, lo que seguramente gustó a un sector representativo del público. Aparte, los Contemporáneos no lucharon por apoderarse del término "vanguardia" como sí lo hizo Rafael Alberti en retrospectiva, aprovechando la redacción de sus memorias (Real Ramos). Y tampoco podían remitirse a un Siglo de Oro dentro de las fronteras nacionales ni rescatar a

un Góngora mexicano para oponer un gran pasado remoto a un mísero pasado inmediato, como sí lo hicieron los españoles (Gumbrecht, 1982, 150-155). Años después, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz superaron las fronteras nacionales y aprovecharon el puente lingüístico entre España e Hispanoamérica en *Laurel* (1941): la tradición poética española se recuperó plenamente como patrimonio de los hispanoamericanos: como objeto de revaloración, de crítica y de aglutinamiento en un canon antológico. Igualmente, el rescate de la poesía indígena, incorporada al sistema literario en español gracias a los empeños de un Garibay y de un León-Portilla, permitió extender la tradición poética en México sin salir de nuestro territorio.

La lucha por la propiedad de los nombres y de las respectivas tendencias o corrientes fue un rasgo de la lucha por el poder simbólico entre las vanguardias: recuérdese la pelea por el Creacionismo (De Torre, 2:20 y ss.). Otro detalle revela muy bien hasta qué punto algunas vanguardias buscaban apropiarse del espacio simbólico del historiador: la tendencia a considerarse las pioneras en alguna actividad o práctica y la tendencia a juzgar —entre los antecesores y los Contemporáneos— quién merecía el título de iniciador o el de precursor. Todos querían ser originales, tal vez porque el ser original reactiva el mito del origen; de hecho, ser original no es remitirse a un origen, sino crearlo: el vanguardista quiere ser el primero para poder sentirse el patriarca adánico, el primer padre que hunde en la tierra la piedra angular y funda así un sitio. Si el autor comprueba su primacía temporal e ideológica, instauro un origen: un topos que no existía y que le pertenece a él con todos sus títulos. La lucha por la historia es también la lucha por un origen que se convierte en el único y verdadero cuando el autor excluye y niega a las demás tendencias e ideologías coetáneas o pretéritas. En la pintura, el original puede ser identificado más o menos fácilmente y puede disfrutarse o atacarse con la certidumbre de que se está delante de él; en la literatura, el original no existe como objeto sino como sujeto: la originalidad, entre los románticos y entre los vanguardistas, aparece desplazada del texto al productor del texto, quien se beneficia con el carácter mítico que la sociedad concede al original (Prieto, 131-156).

La vocación clasificatoria y denominadora denuncia una de las paradojas fundamentales de muchas vanguardias, a la que no fue ajeno el estridentismo: por una parte, querían destruir prácticas institucionales que aseguraban la preservación y la transmisión de un canon privilegiado de obras; pero, por otra, ellas mismas provenían a los coetáneos y a la posteridad de abundantes juicios para que unos y otra se fueran haciendo una idea de cómo debían ver el período en cuestión y a sus participantes. Sólo que la vocación historiadora no es exclusiva de los vanguardistas. De hecho, esa vocación pue-

de verse como un rasgo fundamental de la conciencia moderna. Por lo demás, puesto que hoy en día no es posible valerse de grandes rubros centenarios (como Renacimiento o Barroco), entonces la autodenominación y la autoclasificación por parte del artista facilitan el trabajo del historiador y del crítico, sobre todo en la medida en que el término asumido por el artista es admitido por ellos y no causa más confusión que claridad.

Vicente Huidobro fue uno de los vanguardistas que más batalló por preparar —para su movimiento, para su región de origen y su propia persona— un sitio preponderante a los ojos de la posteridad. Y así, por ejemplo, buscando antecedentes en los autores más insospechados, hizo del futurismo un movimiento nacido en Latinoamérica (Schneider, 1970, 15-16). También observó que el Creacionismo era “la evolución lógica de la poesía” (25), de modo que cualquier otra tendencia era ilógica porque se salía de una línea de evolución al parecer única y consecuente.¹

Y fue así como la lucha por destruir la Institución Arte en tanto que espacio estable y controlado dentro de la sociedad (Bürger, 1974), se neutralizó parcialmente por las luchas intestinas entre las vanguardias: cada una pugnaba por ser al mismo tiempo la única, la original, la más antigua y la más audaz y avanzada. Y esta voluntad activista reinsertaba a muchas vanguardias en la Institución a través de una de sus subinstituciones estratégicas: la historia respectiva.²

De hecho, ni estridentistas ni Contemporáneos se propusieron desaparecer la Institución Arte. Los estridentistas buscaron a lo sumo, en algún momento, destruirla como institución burguesa, pero conservándola a la vez como parte de un proyecto educativo que iba a formar a un hombre nuevo. Los Contemporáneos atacaron muchas prácticas institucionales y a muchos individuos canonizados, así como al público local por ser un receptor pasivo y satisfecho del sistema de normas y preferencias de los viejos modernistas. Sin embargo, nunca plantearon un ataque masivo a la tradición, es decir, a la Institución Arte.

Precisamente un punto en común entre estridentistas y Contemporáneos consiste en que se enfrentaban a un mismo público y a una generación de

¹ Otro vanguardista con vocación sintética, selectiva y delimitadora fue el propio Guillermo de Torre, metido a historiador ya en una fecha tan temprana como 1925: De Torre combina una valiosa documentación y una interesante exposición analítica con decisiones tan arbitrarias como no dedicar un espacio propio al Creacionismo y despacharlo sólo como una parte de la biografía de Huidobro, incurriendo de ese modo en una práctica de exclusión típicamente vanguardista.

² Pensemos por ejemplo en Huidobro, siempre obsesionado con la idea de ser el primero: “A los diez y siete años me dije: ‘debo ser el primer poeta de América’; más tarde: ‘debo ser el primer poeta de mi lengua’; a medida que corría el tiempo, mis ambiciones fueron subiendo y me dije: ‘es preciso ser el primer poeta de mi siglo’” (citado por De Torre, 2:203).

autores más viejos que se habían apoderado de los espacios de poder simbólico. En otras palabras, el estrecho horizonte de un público anquilosado y de una producción envejecida hubiera podido unirlos en el deseo de provocar un ensanchamiento de horizonte, por medio de la crítica a muchos de los valores y prestigios establecidos. Sin embargo, este punto en común no bastó en ningún momento para que formaran un frente único, pues eran más importantes las diferencias que los volvían irreconciliables.

Por otra parte, el manifiesto cumplía más fácilmente la función de promover a un individuo como líder de un grupo. Igual que Marinetti es el indiscutido



líder futurista, Maples Arce fue y es la cabeza del estridentismo. En cambio, nadie hubiera podido convertirse en el líder de los Contemporáneos, pues la cohesión del grupo era por principio bastante inestable y fugaz. Pero la fuerza publicitaria del manifiesto y de otras prácticas vanguardistas provocan que el hombre predomine sobre la obra; más aún, hacen que el hombre mismo sea la obra: todo culmina en un gesto, en el movimiento corporal de un individuo, irreductible al papel y por lo tanto, *stricto sensu*, a la historia. Sólo que la historia nunca se ahorrará el placer de juzgar, pues en eso consiste precisamente una de sus actividades fundadoras. Y, en estos casos de líderes ultra-personalizados, juzga la obra por el hombre y no al hombre por la obra, pues ésa es una de las consecuencias de que el hombre haya hecho una aparición espectacular y se haya convertido en un personaje demasiado público. En la lectura de cualquier texto de

Marinetti o Maples Arce (y, por otras razones, también de Torres Bodet) pesa notablemente la recepción del conjunto de actos de esos individuos, incluidas sus posturas políticas, así como sus respuestas a los desafíos que las crisis sociales imponen a los intelectuales; también pesan sus actitudes frente a sus colegas: tal vez nada influya tanto hoy en una recepción negativa de los textos de Maples Arce como los calificativos con que en una polémica literaria involucró los hábitos sexuales de los otros o como los juicios con que los presentó en la antología de 1940. De ese modo, en la estrategia de un autor a la vista de la posteridad juegan un papel determinante el grado y la calidad de su presencia pública, así como los juicios que emite sobre sus colegas, en particular aquéllos que la historia acoge después con benevolencia.

En el polo opuesto, algunos Contemporáneos quisieron, como Valéry, liberar al poema de su intermediario más insidioso: el autor. Con una estrategia esencialmente contradictoria, la antología de 1928 pretendía borrar toda sombra (prestigios, nombres, corrientes, obras) del acto de lectura. Sin embargo, la exclusión (o la inclusión irónica) de poetas considerados imprescindibles e intocables ya suponía una polémica que se iba a concentrar precisamente en los nombres y en el derecho de unos jóvenes pre-canonicados a juzgar a sus mayores, esto es, a ejercer una de las funciones cruciales de la antología y de la historia de la literatura.

II

Un manifiesto es un acto de conquista del poder simbólico (Abasta, 6) y es un acto verbal que no necesita incluir pruebas y demostraciones, pues es más acción que verbo: no forma parte tanto de un discurso escrito —reflexivo, dubitativo, susceptible de corregirse— como de una praxis que se ejerce sobre el mundo: el manifiesto es siempre el acta de fe de un activista. Por eso casi nunca demuestra nada: afirma y pasa por encima de todo lo que involucra con su afirmación. En ese sentido, se parece al saber narrativo, es decir, a las leyendas y los mitos fundadores, que no se preocupan por su “propia legitimación”, pues se acreditan a sí mismos “por la pragmática de su transmisión sin recurrir a la argumentación y a la administración de pruebas” (Lyotard, 1984, 56).

Peter Bürger observa que “la separación entre el arte y la praxis vital se [convirtió] en la marca distintiva de la autonomía del arte burgués” (1974, 66). Y fueron precisamente las vanguardias europeas las que negaron “la Institución Arte como algo separado de la praxis vital del hombre” (66). Pero toda praxis se vuelve discurso cuando se la juzga con el tiempo; y, por lo tanto, al evaluarla se le aplican las herramientas del

análisis del discurso. Y es ahí donde se advierten sus debilidades, sobre todo porque no está construida como un texto que, al incluir argumentaciones y comprobaciones, anticipara su propia defensa.

De cualquier manera, resulta congruente con ese activismo el hecho de que una vanguardia-manifiesto como el estridentismo trate de saltar de la Institución Arte hacia las otras instituciones de la sociedad. La confrontación entre estridentistas y Contemporáneos es también la polémica entre dos ideas acerca de qué era prioritario: o intervenir en todo el campo de la sociedad o concentrarse en el campo del arte para provocar su evolución en México y la especialización profesional de los artistas y de los lectores.

Pero, vistos desde una perspectiva más amplia, los Contemporáneos representan y defienden en México aquella autonomía del arte que tantos siglos costó arrancar a los poderes eclesiásticos y políticos y que constantemente se ve amenazada, “como lo testimonia el caso extremo de la política fascista en cuestiones de arte, política que liquida el estatuto de la autonomía” (Bürger, 1974, 32). A su vez, los estridentistas representan el ejemplo del vanguardista que pone el arte al servicio de una política progresista y que se concibe como un combatiente orgánico. Sólo que el contexto los determina y los moldea al ofrecerles un campo limitado de opciones: los estridentistas poseen la libertad de elegir entre ellas, pero experimentan la necesidad de elegir sólo entre ellas, sobre todo si no pasan de la beligerancia estética a la política para construirse nuevas opciones en el ámbito de otros sistemas e instituciones sociales. De hecho, la Revolución mexicana les ahorra el trabajo de buscar esas opciones. Y es que, a diferencia de los futuristas, los estridentistas tienen la guerra a sus espaldas, y sólo les resta erigirse en propulsores y representantes de una revolución estética paralela a la lucha armada. En esa forma, la violencia estridentista puede ser casi puramente verbal e incluso ligarse al espíritu constructivo de la educación pública en Veracruz bajo el gobierno de Heriberto Jara.

Entonces los estridentistas se hallan muy cerca del poder político y viven en carne propia sus posibilidades y sus riesgos. Y se les presenta una de esas ocasiones en que el poder simbólico —esto es, la capacidad de abrirse paso y de hacerse oír por medio de una actividad estética combativa o por medio de la interpretación y la aprobación de un buen número de fenómenos— se liga estrechamente al poder político. Este acercamiento es poco común, pues aquél puede ayudar a la sociedad a interpretarse, a conocerse, a enriquecerse, pero sólo en casos muy característicos se vincula directamente con éste. De hecho, buena parte del poder simbólico se utiliza, se ejerce y se agota dentro de la misma institución donde se ha gestado, así

que la sociedad y las restantes instituciones permanecen más o menos distantes de sus pugnas internas. Y, así, casi sólo sirve para regular por dentro a aquella institución, y los participantes en ella invierten mucha de su energía y de su tiempo en acomodarse y organizarse dentro de una institución que tiene límites bien marcados, que acaso se relaciona poco con el resto de la sociedad y que, por lo tanto, juega un papel reducido y de escasa repercusión.

Maples Arce y Torres Bodet saltaron de la institución que los nutrió y que en buena medida los formó, y ampliaron sus actividades hacia el convulso sistema político del México posrevolucionario. Maples Arce pudo sentirse más orgánico y congruente que nunca cuando realizó y coordinó labores de difusión y de educación desde la fugaz Estridentópolis: la fusión de ímpetus marxistas e ímpetus nacionalistas y vanguardistas le ofrecía el sustento ideológico y psicológico para sus tareas políticas. Torres Bodet no halló ese sustento en la estética y el pensamiento del grupo, sino en las condiciones políticas del país y de la burocracia estatal, que hacia 1920 experimentaba un profundo cambio generacional.

El liderazgo de Maples Arce entre los estridentistas se consolidó con su traslado a Jalapa, precisamente en un instante en que el grupo experimentaba una de las fases comunes en toda vanguardia-manifiesto: el languidecimiento del efecto inicial, que no podía evitarse porque las estrategias de esas vanguardias privilegiaban al instante sobre la posteridad, trasladando el interés por el arte del eje diacrónica (veneración del pasado y esperanza en el juicio definitivo de la posteridad) al eje sincrónico (producción de poemas y manifiestos fulminantes, intercambio epistolar, revisteril y amistoso con jóvenes vanguardistas, como se refleja en las reseñas de Borges y Dos Passos, así como en la visita de Oliverio Girondo a México en 1924).

El liderazgo de Torres Bodet entre los Contemporáneos, en cambio, se frustró por muchas razones, pero sobre todo por las características esenciales de un "grupo sin grupo" que también tenía que ser, por principio y por organización, un grupo sin líder. De hecho, la antología es una forma donde no resalta un rasgo habitual del manifiesto: la emergencia de un guía visible. Más aún, la firma de Cuesta en la portadilla de la de 1928 parece haber sido una solución equilibrada dentro del grupo para evitar, por una parte, la total ausencia de Cuesta y, por otra, la doble presencia de algún otro de los miembros.

Las formas elegidas por Villaurrutia, Novo y Owen antes de 1928 y por los Contemporáneos a partir de ese año se prestaban poco para que un autor se fortaleciera políticamente a través de un liderazgo literario y extraliterario: las revistas, las experiencias teatrales y la antología cumplían ante todo una función

difusora y promotora de ideas, juicios y actitudes que escandalizaron o dejaron impávidos al público y a la vieja guardia modernista. La estrategia personal de Torres Bodet se basó entonces en la publicación de libros propios, como una manera de hacerse presente por medio de una poesía y una prosa que sólo muy lentamente fueron despojándose del código estético que representaba un González Martínez. En resumen, Torres Bodet fue un estratega muy cauteloso, a quien golpearon mucho menos que a Cuesta, Villaurrutia, Novo y Owen por sus innovadoras posturas éticas y literarias. Aparte, realizó algunos movimientos con la aparente intención de apropiarse de la paternidad del nombre de Contemporáneos (Sheridan, 1987, 321), con lo cual demostró cuánta conciencia tenía de que el acto de nombrar y bautizar proporciona una dosis de poder simbólico. De cualquier modo, los Contemporáneos no podían usar una forma como el manifiesto: sus enemigos ya lo habían gastado, así que valerse de ella hubiera equivalido a un homenaje inevitable a los estridentistas. Aparte, nada en los Contemporáneos apuntaba a la beligerancia militante y expansiva de las vanguardias-manifiesto.

Aun así, la antología de 1928 elogió a autores que también recibieron el beneplácito de Maples Arce y sus amigos: Tablada y Reyes. Estos escritores representaron para las dos posturas antípodas de la vanguardia mexicana un sólido punto de referencia y una manera de no romper con todos los poetas mayores. Maples Arce los incluyó en un "Directorio de la Vanguardia" que se proponía exhibir la fuerza de una corriente donde había nombres de muchos países y de muchas edades y donde alternaban las señales visibles y las incipientes, de modo que éstas se alumbraban con la luz de aquéllas. Ese Directorio marca una de las diferencias centrales entre el estridentismo y las vanguardias europeas y, de hecho, entre las condiciones de la vida cultural mexicana y la europea: se trata de un índice onomástico absolutamente ecléctico (adjetivo que los estridentistas juraban despreciar), donde se concilian y amalgaman vanguardias que al otro lado del Atlántico se estaban disputando a muerte todos los espacios de influencia. Y es que en México era la vanguardia como tal la que aún debía abrirse espacio en un medio completamente hostil, de manera que resultaba imprescindible ofrecer una imagen de unidad frente a enemigos que detentaban buena parte del poder simbólico a través de su control del gusto del público y de varios espacios institucionales.

Reyes, ecuánime y ponderado hasta dar la impresión de no querer comprometerse, se zafó de la invitación de los estridentistas con la mayor cortesía posible. De cualquier modo, siempre simpatizó más con los Contemporáneos, a quienes ofreció consejos e incluso, según testimonia Villaurrutia, sugirió la idea

de elaborar la antología. Seguramente vio en estos jóvenes una forma de dar continuidad a una tradición poética en lengua española a la que ellos demostraron ser más sensibles que los estridentistas, programáticamente iconoclastas. La tradición se transmitía de una manera segura y selectiva a través de ellos. La estafeta de la autonomía del arte quedaba en buenas manos. Por lo demás, Reyes compartía con los Contemporáneos la defensa de la autonomía del arte.

Reyes nunca despreció la cultura popular: le gustaban desde el octasílabo hasta la sabiduría anónima que se refleja en una buena receta de cocina. Sin embargo, jamás hubiera pensado en atacar a la alta cultura (representada por los ideales griegos clásicos) a través de esos recursos que Mijail Bajtin describe como característicos de la cultura popular: la burla, la desmitificación, la parodia descarnada y desacralizada. En la poesía de Reyes, la convivencia de versos y temas de arte mayor ("Ifigenia cruel") y versos y temas de arte menor aspira precisamente a sugerir la conciliación de lo grave y lo cotidiano, de lo alto y lo bajo, de lo majestuoso y lo aparentemente banal. Para un polígrafo cuyo lema era "Todo lo sabemos entre todos", esa conciliación era perfectamente posible. En cambio, el estridentismo se valió de la risa para atacar a las instituciones.

El manifiesto estridentista se distingue de la antología de Cuesta precisamente porque parece un carnaval de papel donde todas las instituciones venerables (desde la Academia de la Lengua hasta autores famosos y prácticas ritualizadas) quedan expuestas a la ridiculización, esto es, a la exageración de hábitos y defectos para que pierdan su prestigio. Como los carnavales, el manifiesto necesita de las grandes prácticas y de las figuras solemnes para poder reirse de ellas. Pero, aunque el estridentista se vale de formas populares, aun así no logra convertir al "pueblo" en su apoyo para destruir y sustituir a las instituciones hegemónicas. En otras palabras, el estridentismo recurre a la cultura popular para someter a juicio a la cultura dominante, pero él mismo no es nunca popular. De hecho, la carencia de un sector del público preparado y sensible,³ capaz de entender el estilo de los textos estridentistas, impidió que esta vanguardia mexicana se convirtiera en una "contra-institución" (Bürger, 1974) que amenazara seriamente por lo menos a las instituciones de la cultura hegemónica, ya que no a las instituciones sociales y políticas.

El estridentismo derivó en una literatura prosoviética (por ejemplo, en *Urbe*, de Maples Arce, 1924) entre otras razones para convertirse en un "manifiesto permanente" (Geneviève Idt). La expresión "mani-

fiesto permanente" es muy útil porque comporta una paradoja que no es tanto semántica como práctica: refleja el deseo de volver estable una forma (el manifiesto) y una actitud que tienden a ser explosivas y fugaces. El propósito de este deseo es claro: se trata de fundir y aprovechar los efectos de una bomba y las ventajas de la perseverancia y de la permanencia en la vida pública. En resumen, se trata de apropiarse del eje diacrónico sin abandonar la plaza del eje sincrónico.

Pero para hacer posible esa permanencia, habría sido necesario que una parte de la población se convirtiera en lectora y seguidora estable de los programas estridentistas. El fin del estridentismo es fruto de la falta de ese público y no de una "condición natural" de todas las vanguardias, supuestamente condenadas a una vida efímera.⁴ Entonces ocurrió una nueva paradoja, ya sugerida líneas arriba: las instituciones literarias recogieron el cadáver del estridentismo y lo incorporaron como parte de su patrimonio. ■

⁴ André Breton jamás se resignó a la muerte del surrealismo y mucho menos a su muerte temprana.

Bibliografía

- Abasta, Claude, *Introduction a l'analyse des manifestes. Littérature* 39 (oct. 1980): 3-11.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: suhrkamp, 1974.
- De Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Guadarrama, 2a ed, 1971.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, "Warum gerade Góngora? Poetologie und historisches Bewusstsein in Spanien zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg" *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. Ed. Rainer Warning y Winfried Wehle. Munich: Wilhelm Fink, 1982.
- *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976.
- Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1984.
- Prieto, Luis, *Le mythe de l'original. L'original comme objet d'art et comme objet de collection*. Ed. Gérard Genette. Esthétique et poétique. Paris: Seuil, 1992.
- Real Ramos, César, *El fin de la vanguardia histórica: la tradición como vanguardia en la Generación del 27*. Pretigiacomo, Carla, y Ruta, M. Caterina (eds.). *Dai Modernismo alle Avanguardia*, Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani. Palermo: Flaccovio. 1991, 163-171.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: INBA, 1970.
- Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, FCE, México, 1987.

³ Esta carencia distingue a los sistemas literarios europeos con respecto a los latinoamericanos.