



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Algunas notas sobre la vanguardia rusa y la latinoamericana

Autor: Guirin, Yuri N.

Forma sugerida de citar: Guirin, Y. N. (2001). Algunas notas sobre la vanguardia rusa y la latinoamericana. *Cuadernos Americanos*, 1(85), 104-118.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XV, Núm. 85, (enero-febrero de 2001).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Algunas notas sobre la vanguardia rusa y la latinoamericana

Por Yuri N. GUIRIN
*Instituto de Literatura Universal,
Academia de Ciencias, Moscú*

1 La poética del vanguardismo

EN PRIMER LUGAR, cabría dilucidar el propio concepto del vanguardismo. A este respecto es de notar que el vanguardismo es enfocado aquí como un paradigma propio de toda la cultura universal del primer tercio del siglo xx y no como un cúmulo de varias vanguardias artísticas del periodo en cuestión. Se trata de un vanguardismo histórico, cuyas manifestaciones hay que verlas en todos los aspectos de la vida de la sociedad: el propiamente cultural, el político e incluso el industrial. Todo lo impregna un mismo estilo de cultura, un mismo tipo de conciencia humana, regidos por el mismo ímpetu: el de la transformación.

La transformación es el concepto clave en la cosmovisión de los años treinta. Pero querer transformar el mundo significa también transformar al hombre. Y es así como se procede a la cosificación y a la deshumanización del que fuera un ser individual. Surge el fenómeno de la masificación de todos los contextos del devenir humano (el *Massendaseinsordnung*, en términos de Karl Jaspers), el hombre se hace masa y arriquila por lo tanto su propia razón de ser. Se trata, antes que nada, de un proceso ontológico que muy pronto cobra formas muy lugubres. Así, lo que empezaba como una luminosa utopía pasa a ser una hecatombe sin igual. De ahí que haya razones de sobra para que el vanguardismo se interprete a partir de su propia intención primordial: la de ser, más que un movimiento estético, una estrategia de reestructuración del mundo.

El vanguardismo así entendido tuvo sus principales manifestaciones en Rusia y Alemania, dos espacios culturales convertidos posteriormente en Estados totalitarios. Pero, caso curioso, suerte paralela corrió en el mismo periodo Brasil, pasando por las mismas etapas: desde el culto a la transformación artística hasta la instauración de una ideología fascistoide. No se trata de meras coincidencias: las causas

del proceso radican en la propia especificidad histórica de los países respectivos.

Hay que poner las cosas en claro: nadie discute que en aquel periodo el centro de la proliferación artística era Francia, París más específicamente. Pero la escuela parisina es un caso aparte, constituye todo un fenómeno que merece un estudio especial. Ello no obstante, y como siguiendo la lógica de los procesos universales, en Francia también se dio el caso de la degeneración del arte en algo así como un totalitarismo reducido: se trata del surrealismo, con Breton a la cabeza, que se creyó un pequeño Stalin.

Entonces, el vanguardismo ruso (que es el más representativo para el tipo de la conciencia ideo-artística en cuestión) y el latinoamericano se erigen en dos casos tipológicamente similares de un mismo paradigma cultural en el que el arte y la vida se proyectaban mutuamente en un mismo proceso culturogenético. Y es así porque tanto el mundo cultural ruso como el latinoamericano pertenecen a un mismo tipo de civilizaciones periféricas, donde los procesos histórico-culturales obedecen a leyes que no son las propias del mundo llamado occidental. En este sentido el vanguardismo ruso resulta más próximo a su congénere latinoamericano que a las vanguardias europeas.

Por su parte, el vanguardismo latinoamericano no es una mera derivación o variante de la tendencia universal. ●obedeciendo a su inmanente código cultural, el vanguardismo latinoamericano aporta su ápice de otredad, procesa y alterna los valores venidos desde afuera de su civilización. Así pues, el vanguardismo resulta ser algo muy propio de América Latina.

La Utopía es el meollo de la co-movisión latinoamericana: es una especie de afán de autocreación en cuanto civilización aparte. En los años veinte la tan acuñada idea de la "mismidad" latinoamericana se concretiza en la "Eurindia" de Ricardo Rojas, la "raza cósmica" de José Vasconcelos, y la "utopía de América" de Pedro Henriquez Ureña. En lo sucesivo, el mitologema integral de Vasconcelos y Henriquez Ureña va reduciéndose a ideologías político-sociales (Mariátegui) y nacionalistas (Haya de la Torre).

Donde esas búsquedas quedaron plasmadas con mayor relieve e integridad es en el campo artístico. En Hispanoamérica, el vanguardismo de comienzos del siglo no se convirtió en el histórico (como fueron los casos de Rusia, Alemania y Brasil) ni tampoco resultó un fenómeno de resonancia continental (como fue el caso del Modernismo hispanoamericano), pero sí dio frutos extraordinarios: Huidobro, Vallejo, Neruda, Guillén y tantos más. Las artes plásticas mexicanas, por una

parte, y el letracentrismo tradicional, por la otra, coadyuvaron a forjar la identidad latinoamericana —meta inalcanzable, por cierto. Baste con decir que el tan ambiguo fenómeno de masificación inmanente a la conciencia vanguardista europea quedó prácticamente ignorado por la mentalidad latinoamericana, ajena a toda idea de lo total, íntegro, acabado y completo. Y al contrario, el tan buscado primitivismo sí estaba presente en las culturas latinoamericanas, pero no como algo externo y exótico sino completamente propio, nativo, suyo.

En cierta manera, las búsquedas ontológicas del vanguardismo europeo (incluido el ruso) y el latinoamericano (incluido el caso brasileño) coincidieron en los aspectos formales, aunque en lo hondo cada sujeto del proceso en cuestión iba en busca de lo propio, deseoso de realizar sus propias utopías.

Así, la época del vanguardismo en la correlación de contextos universales y regionales acaba por manifestar varias facetas de un mismo drama de conciencia utópica en el que estaba sumido el mundo en los tres primeros decenios del siglo recién extinguido.

2. *El fenómeno del vanguardismo latinoamericano*

LA poética del vanguardismo latinoamericano es un fenómeno bien específico, lo que no impide que se inscriba perfectamente en la tipología de la vanguardia universal. En dicho contexto sería muy interesante parangonar algunas manifestaciones de la vanguardia latinoamericana y la rusa.

Para ello hay razones harto suficientes: en primer lugar, la vanguardia rusa puede considerarse paradigmática por haberse plasmado tanto en el campo artístico como en el histórico-social. Además, las dos vanguardias expresan el anhelo utópico, un modelo mental surgido desde la marginalidad y orientado hacia el más allá. Éste es el punto de divergencia entre la vanguardia rusa y la alemana, también muy pronunciada: por cierto que las dos iban a transformarse en totalitarismos absolutamente paralelos, pero el modelo alemán surgía desde el telurismo, la tradición, el *Blut und Boden* (sangre y tierra), mientras que el pensamiento ruso rechazaba su propio ser con tal de trasladarse a una dimensión trascendental, que no sería fenoménica sino ultrarracional; en fin, para llegar a una “raza nueva”, que sería la del porvenir.

De modo que se trataba de un tipo de cultura marginal, carente de identidad propia, que tendía a elaborar una cosmogonía propia, que fuera universal. Tal estrategia exigía el procedimiento de “sdvig”,

“sdvigologia”, que quiere decir “alteración” y se corresponde con el complejo de la otredad latinoamericana. Pero la tarea de crear un mundo nuevo suponía necesariamente el sacrificarse en aras del porvenir, actualizaba la idea de victimación, sacrificio. De ahí que la conciencia vanguardista sea inmanentemente ambigua, es decir optimista y trágica a la vez. Lo evidencian algunos momentos de las dos vanguardias: la rusa y la latinoamericana.

Así, la nueva cosmogonía comprendía el mitologema del poeta creador que era el demiurgo. Por eso la obra de Vicente Huidobro, el gran creacionista, está estructurada en torno a la imagen de la “personalidad total” en la que su *yo* individual entrañaba la idea de las masas (“Soy todo el hombre”); tal dualidad conllevaba inevitablemente un sentimiento de fatalidad (“paradoja fatal”) y el trágico mitologema icárico. De ahí la “Canción de la muervida” huidobriana, el “Crepusculario” nerudiano, que se corresponden con “Los crepúsculos de la libertad” del ruso Osip Mandelstam y todo un haz de motivos análogos en la mentalidad de sus contemporáneos.

Tales motivos se dan a conocer en la poesía rusa a partir de Velimir Jlebnikov, el gran creador de la cosmogonía utópica. Toda la vanguardia rusa está marcada por ese ambiguo sentir utópico-tanatológico que se da a conocer con mayor relieve en la imagen del volador (o sea, poeta-aviador), que acaba estrellándose contra la tierra. Baste con nombrar las obras de Daniil Jarms, la famosa ópera futurista “Victoria sobre el Sol” basada en el texto de Alexei Kruchoni, poemas de Vasili Kamenski, Alexandr Vvedenski (“Y tú, águila-aeroplano, / cual un rayo caerás en el océano”), el poema “El lobo loco” de Nikolai Zabolotski, toda la obra de Vladimir Mayakovski, la de Marina Tsvetaeva etcétera.

Cabría detenernos en la imagen central de “Altazor”, el poema magno de Huidobro. Evidentemente, su Altazor asciende a la imagen mesiánica del Ariel de José Enrique Rodó, quien predijo el advenimiento en las tierras latinoamericanas del hombre nuevo, *El que vendrá*. El precursor más inmediato de Altazor sería *Alsino* (1920) del chileno Pedro Prado, imagen también basada en el mitologema icárico. Es curioso el arraigo de la imagen del azor en la mentalidad vanguardista. Así, el héroe, el poeta, el volador aparece en la poética de Marina Tsvetaeva como “hombre milenarizado” y también reviste la imagen del azor. Más tarde, la mitoconciencia totalitaria modifica esta idea y crea otro imaginario: “El primer azor era Lenin, / el segundo es Stalin”, decía la canción pseudopopular; los aviadores soviéticos reciben la denominación “los azores de Stalin” etcétera.

Otro era el camino de la conciencia vanguardista latinoamericana. Alucinado por el ideal comunista, César Vallejo sin embargo escribiría: "Acaba de pasar el que vendrá... Acaba de pasar sin haber venido". Huidobro daría otra respuesta al reto histórico encontrando el anhelado ideal en la gran imagen del "pequeño hombre" personificado por Charlot: "Eres, Chaplin, una síntesis de la humanidad... Eres un ángel caído a la tierra".

En la poética nerudiana la imagen central del poeta, "hombre infinito", es más telúrica, aunque no por eso menos trágica y épica. Aún caído en el abismo de la soledad y la desesperación, el poeta no deja de invocar al mundo de cosas, consciente de su existencia, aunque distanciada, pero sí segura, reconociendo por lo tanto su íntima ligazón con éste. La irrefrenable pasión nerudiana por el mundo material, que se manifiesta incluso en los pasajes más dolorosos de sus "Residencias" y "El hondero", quiere decir que su *yo* poético es avalado por toda la materialidad humanizada del mundo que lo rodea. Y, aunque angustiado, el poeta se sabe en unión con la totalidad del mundo fenoménico y no el utópico-fantasmal.

En fin, la gran Utopía latinoamericana resultó ser distinta de la rusa, y es por eso que sigue alentando al Nuevo Mundo.

3 El modernismo brasileño como espejo de la Revolución Rusa

VLADIMIR LENIN sí que sabía acuñar frases. "León Tolstoi como espejo de la Revolución Rusa" fue un artículo erróneo pero metodológicamente acertado. Bueno, preguntará asombrado el lector, ¿y Brasil con su modernismo, qué tiene que ver aquí Brasil? Lo que pasa es que los brasileños, aunque librados de las catástrofes históricas rusas, por poco se pierden por su idea nacional, que les hizo experimentar una situación no exenta de interés desde el punto de vista tipológico. Y es porque Brasil, lo mismo que Rusia, a comienzos de este siglo representaba una especie de piedra de toque, una plaza de armas ideal como para comprobar en la práctica ideologemas especulativos que había originado la vieja civilización eurooccidental, cansada ya de su propio progreso.

A este periodo corresponde la etapa más fervorosa del Modernismo brasileño. Aunque la epónima "Semana de Arte Moderno", celebrada en 1922 en São Paulo para conmemorar el bicentenario de la

Independencia de Brasil, no fue comienzo ni auge del movimiento, sino un acto simbólico de bautismo de una nueva realidad espiritual.

Tipológicamente, el Modernismo brasileño representaba una variante nacional de la estética vanguardista, y esta definición bastaría para satisfacer el interés por el tema si no fuera por otro enfoque, cada vez más insistente, a saber: interpretar el vanguardismo como un estilo de cultura universal que abarca todo un complejo de procesos espirituales, materiales, sociales y políticos de los primeros decenios de este siglo. A través de esta óptica, el Modernismo brasileño deviene todo un modelo, donde en condiciones experimentalmente puras proliferaron las ideas rectoras de la estética y la ideología de la vanguardia universal.

Tradicionalmente la crítica brasileña examina los pormenores de cronología, evolución y transformación de grupos, ideas y prácticas opuestas de "Pau-Brasil" y "Verde-amarelo", de "Antropofagia" y "Anta", respectivamente: las relaciones entre sus líderes por ejemplo. Pero desde este enfoque las diferencias no son más significativas que las que separaban, digamos, las asociaciones "Oslini jvost" ("La cola del asno") y "Bubnovi valet" ("Sota de oros") en la pintura rusa o bien a los cubofuturistas y los "oberiuti" en la literatura. Lo que importa en este caso es la génesis y el sentido histórico del fenómeno. Por eso cabe empezar por las circunstancias en las que había aparecido el Modernismo brasileño.

A pesar de lo idéntico de sus nombres, el Modernismo brasileño y el hispanoamericano representan dos fenómenos cronológica y esencialmente distintos. Si el hispanoamericano estaba amasado con muchos ingredientes culturales propios del fin de siglo y en lo fundamental coincidía con la estética del *art nouveau*, el brasileño (al menos en la literatura) rechazaba el eclecticismo estético como un modo de expresión ajeno e impropio, puesto que en la historia literaria brasileña fueron precisamente los préstamos culturales los que impedían el libre desarrollo de la literatura nacional y la formación de la identidad propia. Sin embargo, siendo dos fenómenos estéticamente diferentes, el modernismo hispanoamericano y el brasileño son funcionalmente análogos, porque en el proceso de la formación de la cultura nacional de Brasil, su Modernismo tuvo el mismo papel estimulante que en la etapa precedente el hispanoamericano con respecto de su región, a saber: el de coadyuvar a la cristalización de su propia identidad.

Sería interesante compulsar dos actitudes ante la necesidad de la autodeterminación cultural. José Enrique Rodó, ideólogo del moder-

nismo hispanoamericano, se quejaba de que “falta tal vez, en nuestro carácter colectivo, el contorno seguro de la ‘personalidad’”.¹ pero veía el camino hacia su recuperación en el inminente cosmopolitismo benefactor. El Modernismo brasileño, que constituía su rimacultural en cuanto a la afirmación de la identidad nacional, declaraba por boca de su jefe Mario de Andrade una orientación completamente opuesta: “O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os jorubas e os mexicanos”. De ahí surgía la necesidad de “descubrir [...] a entidade nacional dos brasileiros”,² la esencia del alma colectiva de la nación en su elemento natural, autóctono. “Somos na realidade os primitivos duma era nova”, decía M. de Andrade en el programático “Prefácio interessantíssimo” a su *Paulicéia desvairada* (1921).³ A este respecto Silvio Castro anota que en el movimiento modernista la categoría de “primitivismo” coadyuva a la formación del concepto de nacionalismo interviniendo como el centro axiológico de la autoconciencia nacional: “a teoria modernista [...] primitivismo é aquele valor normativo e metodológico que permite a revisão da cultura nacional a partir da total tomada de consciência da realidade brasileira”.⁴

En el modernismo hispanoamericano los valores autóctonos desempeñaban el mismo papel de materiales de construcción que los asimilados, en tanto que Brasil aspiraba a universalizarse, a entrar “no concerto das nações” mediante el “abrasileiramento do brasileiro” (M. de Andrade), valiéndose de una voz cultural propia, individual; acudiendo al potencial interior, de la propia tierra brasileña. De extrapolar la conocida antinomia rusa “eslavófilos” vs. “occidentalistas” (en la cultura hispanoamericana: americanismo-europeísmo) sobre el caso brasileño, observamos que prevaleció la tendencia etnocentrista en su manifestación ultratelúrica, casi biológica.

El problema de la “brasilidade” vertebró toda la historia del Modernismo brasileño, encaminado a crear la individualidad nacional. Éste era su meollo ideológico, su sentido principal y su meta final. La dolorosa sensación de falta de entidad, carácter e integridad plasmados en la imagen de Macunaima, “herói sem nenhum caráter”, exigía obstinadamente autoidentificación masiva con una superimagen o un mitologema

¹ José Enrique Rodó, *Ariel*, Montevideo, 1947, p. 115

² M. de Andrade, Prefácios para “Macunaima”, Brasil, 1.º tempo modernista 1917-29, documentação, São Paulo, 1972, p. 289

M. de Andrade, *Obras completas*, tomo II, 1966, p. 289

⁴ S. Castro, *Teoria e política do modernismo brasileiro*, Petrópolis, 1979, p. 111

etnocultural que tuviese carácter íntegro, total y comúnmente válido. El ansia de la totalización nacional, de la autoexpresión íntegra y terminante suponía, según se puede juzgar por las publicaciones de la revista *Festa* relativas al 1928, un llamado a la “verdadeira Tradição” y “força da Terra”, con la particularidad de que los conceptos de Tradición, Tierra y Raza aparecían íntimamente ligados.⁵

En el día de hoy esto ya suena cómico, pero en aquel entonces los grupos literarios opuestos expresaban sus ideales en declaraciones como éstas: los brasileños somos fuertes y vengativos como la tortuga jabutí, decían unos. Al contrario, decían los otros, somos pacíficos y bonachones como el anta. Éstas y otra no menos curiosas expresiones servían para resolver el problema realmente existencial, que trataba de vida o muerte de la nación: “Tupy or not tupy, that is the question”, declaraban parafraseando la interrogación hamletiana los autores del *Manifesto Antropofágico*, quienes veían en la cultura de los indios tupy “uma verdadeira eucaristia: o homem commungando com a natureza”.⁶ Pero esta tendencia telúrica, el apoyo en las capas primitivas, arcaicas, preracionales del ser, la compenetración con los llamados del ritmo, la sangre, la autoidentificación con el mundo de animales y plantas constituían por igual el fondo del vanguardismo ruso y el europeo en general!

Respondiendo a las leyes inmanentes del proceso autónomo de su evolución, los modernistas brasileños reproducían el sistema universal de la poética vanguardista en el seno de su propia cultura. El problema candente de la sociedad brasileña, el de crear conscientemente una cultura y un tipo humano nuevos, se correspondía plenamente con el ardor culturógeno de la vanguardia europea; en cualesquiera de los casos la tarea universal de conseguir la plenitud utópica del ser —una nueva integridad que requería previa desintegración y revisión del sistema axiológico establecido— se realizaba mediante recursos comunes que suponían colectivización, masificación, totalización, primitivismo, telurismo, elaboración de un nuevo lenguaje cultural.

Sería interesante recordar a este respecto el que M. de Andrade, al familiarizarse con el artículo sobre “la poésie russe de journée bolcheviks” publicado en la revista *L'Esprit nouveau*, comentó: “Eis

Véase P. Caccese, *Festa contribuição para o estudo do Modernismo*. São Paulo, 1971

Revista da Antropofagia, reedição da revista literária publicada em São Paulo. 1ª e 2ª “Dentões”, 1928-1929, São Paulo, 1975, p. 5

nosso primitivismo: trata-se de desembaraçar o mecanismo da poesia e as leis exatas do lirismo para começar a nova e verdadeira poética".⁷

La tarea de crear la integridad nacional y cultural, o sea la identidad, fue formulada por M. de Andrade en su famosa consigna "abrasileiramento do Brasil". Se suponía que el medio principal de "abrasileiramento" debería ser la forja de un lenguaje esencialmente nuevo: plástico (en la pintura y la arquitectura) y literario, al que le correspondía desempeñar el papel más importante en la cohesión de la entidad nacional. Con tal propósito se emprendieron tentativas de crear cierta construcción lingüística que expresaría la auténtica identidad brasileña. Es del todo evidente que en los experimentos literarios de aquella época (como en *Macunaíma*, por ejemplo) se manifestaba el mismo impulso de la construcción de una nueva cultura que se patentizaba en la literatura soviética del mismo periodo bajo la forma del "zaum" (lenguaje transracional), la mal llamada prosa ornamental, la poética del "scaz", la orientación hacia folklorismos, localismos, neologismos y simple jerga.

Ello no obstante, el caso brasileño sigue siendo único en el sentido de que no representaba tan sólo un acto de experimentación lingüística, sino todo un programa —en buena parte realizado— de elaboración de una lengua nacional realmente nueva y realmente total que incluyese formas de comportamiento verbal de amplias masas populares. Nada de eso sucedió en la América hispánica, donde la búsqueda de la identidad cultural se realizaba por otros caminos, y además el idioma heredado de la metrópoli no había sufrido transformaciones esenciales —cosa que precisamente dificultó el proceso histórico del devenir de la identidad cultural en Hispanoamérica.

Sin embargo, la prioridad del "abrasileiramento do Brasil" no le pertenece al propio Modernismo, que no hizo otra cosa que expresar con vigor una exigencia espiritual que venía madurando desde hace tiempo; el verdadero autor de la idea fue el precursor ideológico de los modernistas, el escritor y filósofo José Pereira da Graça Aranha, quien en 1921 fundamentó en su libro *A estética da vida*, todo un programa del movimiento modernista. La filosofía de arte promovida por Graça Aranha fue la de acción, activismo, y estaba orientada a la creación del carácter nacional, entendido como psicología colectiva o el alma de la raza. En realidad, todo el modernismo fue más una ideología de acción

⁷ G. Mendonça Teles, *l'anguardia européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, 1985, p. 302

que una estética y una práctica artística: toda su producción literaria tomada en conjunto apenas basta para ilustrar manifiestos, declaraciones y la amplia actividad políticosocial de sus adeptos. Y fue precisamente Graça Aranha el que introdujo el concepto de "integración" en cuanto problema fundamental de la cultura nacional. En sus ideas radicaban las tendencias fundamentales del movimiento modernista, que de constructor de la entidad nacional se transformaría después en el mecanismo hacia una vida nacional totalitaria.

Pero tampoco Graça Aranha fue el verdadero fundador del modelo utopista brasileño. En 1922 en São Paulo vio la luz el libro de R. Teófilo *O reino de Kiato: no país da verdade*, escrito en 1892. Era una obra típicamente utopista que describía la benéfica transformación de la sociedad por un poder autoritario. La misma idea subyace en la trama del libro de G. E. Barnsley *São Paulo no ano 2000, ou Regeneração Nacional: crônica da sociedade brasileira futura* escrito en 1909.⁸ Lo que las dos utopías tienen de común es la siguiente base conceptual: el futuro ideal de la nación se supone que ha de alcanzarse mediante esfuerzos mancomunados de los conciudadanos que, unidos por la idea nacional, encontrarían la felicidad total en un régimen de igualdad justiciera, en comunión con su tierra y naturaleza y bajo el poder autoritario de un gobernante sabio y fuerte.

¿Será casual que semejantes ideas utopistas hayan madurado precisamente en la sociedad brasileña? Es de recordar que en este país la cristalización de la conciencia nacional se ha dificultado por una extraordinaria demora del proceso natural de la consolidación nacional, dada la descentralización de su organismo social, determinada tanto por factores etnoculturales como histórico-geográficos. Es por eso que los movimientos populares espontáneos (sublevaciones en Canudos y Contestado) adquirirían tintes marcadamente utópico-religiosos, y sus dirigentes también eran figuras de tipo mesiánico: Conselheiro, João Maria, José Maria, padre Cícero. Por eso al aparecer en 1902 la obra literaria —épica nacional, novela-documento, novela-investigación, novela-experimento— *Os Sertões* de Euclides da Cunha, que era un auténtico análogo al estado espiritual de la nación, ya su poética y su ideología contenían todo lo que iba a figurar tanto en el Modernismo brasileño de los veinte, como en la literatura rusa de los primeros años posrevolucionarios, o sea: el irracionalismo del entusiasmo colectivo y

⁸ Debemos estos datos a T. A. del Fiorentino, *Utopia e realidade o Brasil no começo do século XX*, São Paulo, 1979.

el triunfo del utopismo popular, la fe ciega en un "maestro" sabio y el ansia de consolidación en un cuerpo masiforme, la identificación de la conciencia nacional con la tierra natal, la semejanza entre el lenguaje de la descripción artística a esa misma tierra y esa misma conciencia en toda su tosquedad, brusquedad y primitivismo, afirmándose así en oposición al mundo ordenado de la vieja civilización.

Este ambiente utópico-apocalíptico era una especie de magma espiritual que en la literatura rusa generaba imágenes de héroe colectivo y en la brasileña era la más propicia para proporcionar la consolidación del etnotipo de la nación brasileña. La frustración del primer conato de la construcción de un mundo nuevo en forma de comunas campesinas se compensó con la aparición de un héroe nuevo y un idioma también nuevo, lo que en suma significaba la creación de una nueva entidad cultural. Digamos que la tarea de crear un nuevo lenguaje fue realizada sólo en dos casos: el de Brasil y el de Rusia. Lo de Brasil queda obvio; en cuanto a Rusia, aquí el héroe colectivo, creador de un mundo sin precedentes, traía un nuevo lenguaje que evolucionaría desde la "zaum" utopista (que se creía el futuro "idioma universal") hacia el institucionalizado *newspeak* orwelliano, o sea el artificial y momificado lenguaje soviético, tanto en el sentido idiomático como el cultural.

Los paralelos aquí trazados entre la cultura rusa y la brasileña, pese a toda su disparidad fenoménica, parecen justificarse, sin embargo, por el hecho de que en ambos casos se trata de culturas de tipo periférico —de una "otredad"— con respecto de la civilización burguesa eurooccidental. Tanto la una como la otra corresponden a regiones con una población predominantemente campesina, de conciencia cívica poco estructurada, pero con una idea utópica hondamente enraizada; con inmensos espacios geográficos sin civilizar, que exigían un constante control administrativo y dominación estatal, sin contar con muchos otros momentos de comunidad que tampoco excluyen diferencias esenciales. La principal de estas últimas consiste en el hecho de que el mesianismo ruso era algo así como una idea supranacional, global e incluso cósmica (el "cosmismo" filosófico ruso es un tema aparte), en tanto que la difusa imagen de "brasilidade" necesitaba precisamente una potente idea centrípeta, la de identidad nacional.

A este respecto cabría recordar al filósofo ruso Nikolai A. Berdiaeff, quien habló sobre dos tipos de mitos nacionales que determinaban los destinos de los pueblos: "mito de origen" y "mito de fin", o sea el escatológico. Este último caracteriza, sin lugar a dudas, la conciencia nacional y el destino histórico del pueblo ruso. En cuanto al mito nacional brasileño, éste se cimentaba en la idea telúrica, la raigal. La diferencia

señalada no invalida en absoluto el postrer desenvolvimiento del proyecto utópico según el modelo común. Con plena razón afirmó el ya citado Silvio Castro:

O Modernismo se estabelece assim como vanguarda completa criação e ação. Pela feliz coincidência histórico-política, a vanguarda brasileira é a primeira entre as vanguardas históricas ocidentais a completar-se como movimento revolucionário, associando o plano artístico ao setor da ação socio-política [...] Atingiam-se no Brasil, em fatos fortemente semelhantes [...] aquelas normas revolucionárias conquistadas e logo perdidas pelo Cubofuturismo russo, depois de 1917.⁹

La experiencia de la vanguardia “histórica” o “íntegra” —tanto rusa como europea en general— demuestra que la idea de la utopía, felicidad total en igualdad común, estaba condenada, a fuerza de la lógica interna de su propia evolución, a degenerar convirtiéndose en el cuerpo monolítico del Estado totalitario. Este proceso tampoco lo evitó el Modernismo brasileño. Ya en 1925 la revista *Belo Horizonte* hace una declaración harto característica: “Sentimos a necessidade do governo ser a função de uma vontade forte, de um espírito dominador [...] No momento atual, o Brasil não comporta a socialização das massas populares. Só uma personalidade inflexível dirigida por uma boa compreensão das nossas necessidades pode resolver os problemas máximos da nacionalidade”.¹⁰ Hacia el año 1930 —momento crucial en la historia brasileña (y no sólo la brasileña) marcado por la victoria de la llamada Revolución liberal y afirmación del poder autoritario de Getúlio Vargas— en los textos de O. de Andrade y Plínio Salgado empiezan a figurar palabras como “chefe”, “Enviado” y aparecen ideas mesiánicas. La filosofía de activismo que alimentaba el espíritu del Modernismo brasileño se plasma en la realidad política del cuerpo estatal.

La categoría “integralismo” define ya no sólo posiciones de P. Salgado, sino de todo el movimiento modernista. Así, en 1929 los “antropófagos” encabezados por O. de Andrade y que se consideraban en oposición a los “verde-amarelos” conducidos por P. Salgado hacia su “integralismo” fascistoide, declaraban: “Nós somos contra os fascistas de qualquer espécie e contra os bolcheviques também de qualquer espécie. O que em nossas realidades políticas houver de favorável ao homem biológico, consideramos bom. E’ nosso”.¹¹ Sin embargo, las orien-

⁹ Castro, *Teoria e política do modernismo brasileiro*, p. 340

¹⁰ Véase Mendonça Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, p. 340.

¹¹ *Revista de Antropofagia*, p. 26.

taciones telúrico-biológico-intuitivas, la utopía de autoidentificación en el colectivismo, en la comunión total a un ideal monista, no conducen a la unión comunitaria, sino a la partidista. En 1932 P. Salgado organiza un partido profascista bajo la consigna de "Ativismo integralista", y O. de Andrade ingresa en el partido comunista creado en 1922. Ese campeonato político duró hasta el tristemente célebre 1937 (año también del mayor desenfreno del terror staliniano), después de lo cual en el país se impuso el pleno régimen dictatorial, que oficialmente proclamó a Brasil "Estado nuevo".

Estas correspondencias resultan tanto más evidente que el recrudescimiento del régimen impuesto por G. Vargas se debe en buena parte a la política provocativa de Moscú, que soñaba con ver Brasil sumido en la hoguera de una insurrección popular y convertido en el foco de la propagación de la revolución mundial por todo el continente latinoamericano. Así, en 1931 Luis Carlos Prestes al precio de \$20 000 (por cierto, recibidos en otro tiempo del mismo Vargas) gana la aquiescencia del Komintern staliniano, que utiliza este dinero para atraerse a los que serían en un futuro buenos "amigos de la Unión Soviética" en países latinoamericanos.¹² Después siguió la aventura de Komintern para organizar el levantamiento "popular" y el golpe de Estado en Brasil con tal de poner a su criatura Prestes a la cabeza, y la intentona exigió muchos más recursos monetarios y muchas víctimas inmoladas aqueude y allende el océano por el sistema común del terror totalitario.

Para completar el cuadro conocido por los avatares europeos de la utopía vanguardista, metamorfoseada en el rígido mecanismo totalitario del estadismo, falta tan sólo un detalle: el motivo de la trágica conciencia de personalidad reflexiva condenada a sacrificarse en aras de su propia idea. A este propósito cabría aducir una cita que ilustra la atmósfera de la época.

El régimen caído se apoyaba en un solo pilar: el individualismo. Éste definía todos los enfoques. El individuo era el factor determinante [...] El arte dejó de tomar en cuenta al pueblo, el colectivo y por eso no sentía ligazón interna con él; mientras que la salvación de la humanidad y del arte está en el colectivismo [...] Se trata de un ímpetu en el que encuentra su expresión la maravillosísima virtud del período de los cambios revolucionarios, una virtud que permanecía callada cuando la guerra y ahora se ha convertido en una dominante: la del colectivismo. Es un principio que puede revestir cualquier forma: socialismo, unidad popular o camaradería. Pero déense cuenta

¹² Véase W. Waack, *Camaradas nos arquivos de Moscou a história secreta da revolução brasileira de 1935*, São Paulo, 1993

de que la cosa exigirá sacrificio de su parte: el relacionado con la integración en el colectivo. Sólo después podrán considerarse miembros del colectivo

Lo más curioso es que este fragmento relativo a 1933 está extraído de un llamado del partido nacional-socialista alemán a los intelectuales del país.¹³

Este sacrificio de la individualidad ante el cuerpo totalitario lo sintió y expresó como nadie M. de Andrade, la personalidad más rica, abierta y sensitiva de la pléyade modernista. En una carta particular relativa al 1937 decía:

Felicidade é fenômeno puramente individual, de foro interior ("a própria dor é uma felicidade"). Não pode haver felicidade coletiva [] Felicidade é pois isentar o ser individual de qualquer irracionalidade coletiva [] A humanidade como coletividade é a coisa mais irracional, mais besta, mais putrida, mais frágil, mais incapaz, mais sórdida que se pode imaginar [] E eu sou humanidade. Compartilho dessa irracionalidade, dessa podridão, dessa incapacidade, dessa estupidez, dessa sordidez, dessa dolorosa miséria [...] Não há socialismo, não há comunismo, não há fascismo que faça a humanidade melhorar [...] Mas sou humanidade e como tal ajo, penso, soffro pra com a humanidade.¹⁴

En esta terrible sensación existencial de su propia crucifixión entre el sentido y la finalidad de la época, la conciencia del intelectual brasileño es perfectamente congenial al estado de ánimo de muchos contemporáneos suyos fuera del Brasil.

En resumidas cuentas, es de constar que la dimensión y el contenido del proceso cultural brasileño lo ponen fuera de aquellas regularidades que se suponían comunes al mecanismo de la culturogénesis en América Latina. Por lo demás, en la cultura brasileña, el modernismo en cuanto forma de la autocreación nacional adquirió una inusitada prolongación temporal, saliéndose del marco cronológico del periodo propiamente vanguardista para determinar el subsiguiente proceso de la cristalización de la conciencia nacional.

En este aspecto es muy significativo el intento históricamente reciente de realizar la idea de la Ciudad de la Utopía en forma de la construcción de la ciudad de Brasilia (1957-1960), cuyo proyecto y el estilo arquitectónico manifiestan la tan característica megalomanía to-

¹³ Véase B. Reich, "Política y práctica del fascismo en las artes", *Oktiabr*, núm. 9 (1933), p. 184.

¹⁴ A. Saraiva, *O modernismo brasileiro e o modernismo português*, documentos inéditos, Porto, pp. 124-125.

talitaria. En este caso lo que importa es la propia semántica de la ciudad en cuanto expresión arquitectónica de la ideología estatal. Es que el urbanismo, más que cualquier otra de las ciencias y artes, materializa el sentido de la política estatal, creando símbolos pétreos de un mundo fantasmal. La gran utopía de la época vanguardista se vislumbraba en los contornos de “la ciudad ideal”, “templo del futuro”, “ciudad resplandeciente” de Walter Gropius, Vasili Kandinski y Le Corbusier. Este último, siendo como fue el arquitecto más grande del siglo xx, resulta una figura en extremo interesante por su fusión de intenciones utopistas y totalitarias, articuladas en sus ideas urbanísticas. Le Corbusier tuvo sucesores directos en Lucio Costa y Oscar Niemeyer, los que crearon —o, más bien, trataron de crear— en la imagen de la nueva capital el modelo del Estado Nuevo.

De este modo, el Modernismo brasileño, al realizar prácticamente el proyecto de la Utopía vanguardista que exigió la creación de un nuevo lenguaje cultural, puede considerarse un modelo ejemplar de la vanguardia, un experimento consumado que plasmó los sentidos principales de este paradigma universal generado por el impulso revolucionario. En particular, el modelo del vanguardismo brasileño permite superar la aparente antinomia de dos manifestaciones europeas de programas vanguardistas: el universalismo del proyecto totalitario comunista y el nacionalismo del totalitarismo fascista. Universalismo y nacionalismo resultan ser dos factores bien correlacionados que pueden llenarse de contenidos diversos que dependen de categorías tales como individualidad, colectivismo masiforme y modos de su interrelación.

Por fin, la historia del Modernismo brasileño es muy significativa por haber demostrado con toda claridad el proceso de la transformación, dentro del paradigma vanguardista, de la conciencia de tipo abierto, es decir, el mito utópico, en la de tipo cerrado, generadora de mitología totalitarista.

Más, así y todo, en el espejo brasileño no quedó sino un reflejo de la Utopía hecha realidad...