

Convergencias entre dos acciones mexicanas de vanguardia y dos obras de arte contemporáneo

CONVERGENCES OF TWO MEXICAN VANGUARD ACTIONS AND TWO CONTEMPORARY ARTWORKS

GONZALO ENRIQUE BERNAL-RIVAS*

Resumen: Este texto tiene la intención de señalar las coincidencias entre un par de acciones mexicanas de vanguardia (Fogarty, 1936-1959; Maples Arce, 1921) y dos obras contemporáneas (Terrones, 2016; Bernal, 2016) respectivamente, lo cual es sugerente si se considera que podrían existir otras acciones mexicanas de la primera mitad del siglo XX cuyos intereses o formas han confluído con ciertas creaciones actuales. Para conseguirlo, se revisan los términos estridentismo y vanguardia. Para abordar las obras examinadas, se explora el reconocimiento de la *performance* como un género artístico. Se destacan las similitudes entre ciertas piezas, estridentistas y nuevas. Asimismo, se diferencia entre reconstrucción y reinterpretación y se precisan los conceptos arte y estética de la experiencia del espacio humano.

Palabras clave: México; España; acciones de vanguardia; performance; experiencia

Abstract: : This paper intends to point out the coincidences between a couple of Mexican vanguard actions (Fogarty, 1936-1959; Maples Arce, 1921) and two contemporary artworks (Terrones, 2016; Bernal, 2016) respectively, which is suggestive considering that there could be other Mexican vanguard actions in the first half of the 20th century whose interests or forms have converged with certain current creations. To do so, the terms stridentism and vanguard are reviewed. To approach the examined works, we explored the reconnaissance of the performance as an artistic genre. The similitudes between certain pieces, stridentist and new ones are highlighted. Moreover, the terms of reconstruction and reinterpretation are differentiated, and the concepts of art and aesthetics of human space experience are precised.

Key words: Mexico; Spain; vanguard actions; Performance; Experience

* Universidad de Guanajuato,
México

Correo-e: artkitectonic@gmail.com

Recibido: 30 de septiembre de 2016
Aprobado: 25 de abril de 2017

Para definir al estridentismo y el periodo en el que tuvo lugar, es importante revisar la óptica que sobre él han tenido autores de orígenes y filiaciones diversos. Por este motivo hemos decidido comparar la perspectiva de Juan Manuel Bonet, crítico de arte y curador español, quien representa la postura de los seguidores del ultraísmo (movimiento español de vanguardia desarrollado entre 1918 y 1925) al haber sido director del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), en 1996, y autor principal del catálogo de la exposición *El ultraísmo y las artes plásticas* que se realizó ese mismo año y que fue la primera muestra retrospectiva del ultraísmo en España y el mundo. Un segundo punto de vista es el apoyado por dos autoras, Maris Bustamante, *performer* e investigadora mexicana, y Tatiana Flores, profesora de la Universidad de Rutgers y curadora independiente, quienes representan la postura contraria como partidarias del estridentismo. Los tres autores coinciden hasta cierto punto en el origen del estridentismo así como en los años en los que se desarrolló. Bonet dice que:

Su principal inspirador fue Manuel Maples Arce, que en su hoja de vanguardia o comprimido estridentista *Actual*, publicada a finales de 1921, destinada ella también a ser pegada en los muros, y presidida por su retrato fotográfico de *dandy* con flor en el ojal, menciona a Lasso de la Vega, Salvat Papasseit y Guillermo de Torre [...] en cuyas iluminaciones subversivas se apoya, como en las de otros vanguardistas europeos, para forjar las suyas propias [...] movimiento que se agotó en torno a 1927 [...] (Bonet, 1996: 46-47).

Por su parte, Maris Bustamante ubica al movimiento estridentista entre los años 1921 y 1927, acentuando su inicio y su espíritu de esta manera:

El poeta mexicano Manuel Maples Arce, a finales de 1921, lanzó el primer manifiesto y hoja volante, que encabezaría el movimiento. Lo tituló *Actual No. 1*. Fundamentalmente, era un manifiesto de rebeldía que se proclamaba contra

lo establecido y, de manera especial, atacaba las concepciones literarias académicas, en particular el Modernismo, entonces imperante (citada en Cullen, 2008: 263).

Tatiana Flores declara que el estridentismo fue el primer movimiento de vanguardia aceptado por los mexicanos, y explica el inicio y la esencia del movimiento:

[...] erupted in 1921 with the distribution of the explosive manifesto *Actual No. 1* by the poet Manuel Maples Arce (1898-1981) in Mexico City. Riddled with insults for the literary establishment and the bourgeoisie, the manifesto set forth an aesthetic plan to renovate jaded artistic conventions and overturn the *status quo*, replacing the lyrical aesthetic that had dominated the Mexican arts with a dissonant artistic language grounded in the experience of the modern city and adapting models and strategies from Futurism and Dada (Flores, 2013: 1).¹

En cuanto al final del movimiento estridentista, Flores menciona: “The fall of Jara in 1927 forced Maples Arce to flee from Xalapa and is generally seen as the end of the movement” (2013: 14).² Por supuesto, definir el estridentismo en términos de la vanguardia nos obliga aquí a precisar este concepto sin pretender más que acotarlo conceptual e históricamente, lo cual hemos hecho según Peter Bürger (1987). Este crítico literario alemán explica que su idea de movimiento histórico de vanguardia:

- 1 “estalló en 1921 con la distribución del manifiesto explosivo *Actual No. 1* del poeta Manuel Maples Arce (1898-1981) en la ciudad de México. Acribillado con insultos para los cánones literarios y la burguesía, el manifiesto declaró un plan estético para renovar las convenciones artísticas hastiadas y derrocar el *status quo*, sustituyendo la estética lírica que había dominado a las artes mexicanas con un lenguaje artístico disonante basado en la experiencia de la ciudad moderna y adaptando modelos y estrategias del futurismo y el dadá” [La traducción es propia].
- 2 “La caída de Jara en 1927 forzó a Maples Arce a huir de Xalapa y es generalmente visto como el final del movimiento” [La traducción es propia].

[...] se ha obtenido a partir del dadaísmo y del primer surrealismo, pero se refiere en la misma medida a la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre. Lo que tienen en común estos movimientos [...] consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa. Esto se aplica también al futurismo italiano y al expresionismo alemán [...] Por lo que toca al cubismo, este no ha perseguido el mismo propósito, pero cuestionó el sistema de representación de la perspectiva central vigente en la pintura desde el Renacimiento. En esta medida puede considerarse entre los movimientos históricos de vanguardia, aunque no comparta su tendencia fundamental hacia la superación del arte en la *praxis*.

El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neo-vanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la neo-vanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las vanguardias (Bürger, 1987: 54-55, nota 4).

Si bien Bonet, Bustamante y Flores coinciden fundamentalmente en la forma de definir el estridentismo y en el periodo en el que se desarrolló, también son muy contrarios en otros aspectos, entre los que destaca la originalidad de este movimiento en relación con el ultraísmo. A pesar de que los contextos temporales en los que cada uno de los tres autores estaba situado eran diferentes a los otros dos, la objetividad con la que debería calificarse la innovación de un movimiento artístico, en este caso del estridentismo, debe-

ría prevalecer. Es en este tenor que subrayamos que en los años noventa el modelo centro-periferia estaba muy presente en ciertos círculos europeos, particularmente en España. Muestra de ello es la afirmación de Bonet sobre *Actual No.1*. El curador español dice que Arce incluye los nombres de casi todos los ultraístas “desfigurados por una transcripción absolutamente pintoresca [...] que por lo demás revela una inusual capacidad para entender, desde la periferia más extrema, a la modernidad internacional” (Bonet, 1996: 46). Pero justamente los artistas estridentistas, en la opinión de Tatiana Flores hicieron un esfuerzo por que sus aportaciones fueran reconocidas como originales:

Los murales de Fernando Leal y Jean Charlot responden a los supuestos sobre la naturaleza de la modernidad. Sus pinturas eran revolucionarias porque presentaron un nuevo modelo de arte que no solo investigó desde la auto-conciencia lo que significaba ser un artista moderno en el México posrevolucionario, sino que retó el eurocentrismo inherente al modernismo (Flores, 2013: 88).

Asimismo, con la frase “En un principio el estridentismo mexicano le debió mucho al ultraísmo”, Bonet (1996: 15) desconoce el mérito del estridentismo como un movimiento inédito, la cual encuentra su antítesis en la perspectiva presentada por Maris Bustamante:

Pero aunque se deba a una pulsión, es decir, a una tendencia o fijación para muchos de negación neurótica, he insistido [en] que en nuestro país existían condiciones suficientes para que se produjeran los no-objetualismos por sí mismos y no por simple importación. Incluso a veces funcionó a la inversa: hechos de índole alógica influyeron desde Latinoamérica a Europa (en Cullen, 2008: 263).

De hecho, regresando a Bonet, él mismo reconoce que el iniciador del movimiento español conocido como

ultraísmo fue de origen latinoamericano en la sección *Vicente Huidobro y su papel en la génesis del ultraísmo*, incluida en el catálogo de la exposición *El ultraísmo y las artes visuales*:

Entre los meses de julio a noviembre de 1918 el chileno Vicente Huidobro residió en Madrid. Procedente de París, volvió a ver a escritores que ya había conocido en 1916 durante su primer viaje, como Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Asséns. A través del segundo [...] entró en contacto con los futuros ultraístas. Muy pronto, estos tuvieron como referencia de sus propias tentativas vanguardizantes el mensaje, y sobre todo los libros, del creacionista, al que comenzaron a visitar en su casa de la Plaza de Oriente (Bonet, 1996: 11).

También es importante destacar que mientras Bonet asegura que algunas revistas ultraístas publicadas en México como *Sagitario* (1926 y 1927) y *Circunvalación* (1928), ambas dirigidas por Humberto Rivas, fueron exitosas, no existe ningún comentario sobre ellas en *Mexico's revolutionary avant-gardes*, que menciona solamente un par de colaboraciones de este poeta hispano mexicano en la revista estridentista *Irradiador* y en *El Universal Ilustrado* (1924).

A pesar de que el estridentismo fue un movimiento eminentemente literario, también otras prácticas artísticas se sumaron a él.

One of the first instances of collaboration between Maples Arce and a visual artista coincided with the publication of *Andamios Interiores*. The sculptor Guillermo Ruiz, a close friend to whom Maples Arce would read his poems and expound his ideas, decided to model his portrait (Flores, 2013: 93).³

3 "Una de las primeras instancias de colaboración entre Maples Arce y un artista visual coincidió con la publicación de *Andamios interiores*. El escultor Guillermo Ruiz, un amigo cercano a quien Maples Arce leería sus poemas y expondría sus ideas, decidió modelar su retrato" [La traducción es propia].

Además de la escultura, y de interés para este texto, las acciones estridentistas contribuyeron al desarrollo de ese movimiento en México. Dos acciones han sido reconocidas expresamente como estridentistas por Maris Bustamante en *Condiciones, vías y genealogías de los conceptualismos mexicanos, 1921-1993*: la interpretación musical con platos ejecutada por la comediente y música italiana María Valente en 1924 en la sala de espectáculos llamada Bataclán; y la su-basta de mujeres organizada por Arqueles Vela en 1925, en la que se ofrecían mujeres que pertenecían a diferentes categorías (por ejemplo: preciosa mujer de mañana, mujer luctuosa para viudos o mujer estridentista) a cambio de dinero. Una tercera acción, llevada a cabo por la actriz Conchita Jurado entre 1926 y 1931, que consistió en la interpretación del personaje ficticio Don Carlos Balmori, un hombre presuntamente acaudalado que ofrecía una parte de su fortuna a las personas que engatusaba a cambio de que contravinieran su ideología, ha sido reconocida solo tácitamente como estridentista por Bustamante al pertenecer en sus inicios a la etapa comprendida entre 1921 y 1927. Estas tres piezas tienen como rasgo común que guardan una estrecha relación con la literatura. La primera fue descrita por el poeta Arqueles Vela en "María Valente, la prestidigitadora de la música" entre 1922 y 1927, la segunda fue comentada por Germán List Arzubide en "El movimiento estridentista" de 1926 y la última fue estudiada por Luis Cervantes Morales en *Memorias de Carlos Balmori* en 1969. Por supuesto, esta no es una lista exhaustiva de las acciones estridentistas, y podemos agregar, por ejemplo, otras descritas en textos escritos por Arqueles Vela en el mismo periodo (1922-1927) como "Los artistas Chez soi. Emma Duval", "Celia Montalbán, la tiple de 1926" y "Marina Vega, precursora de la pasarela". Pero, ¿sería posible considerar a estas piezas como *performances* o simplemente como acciones? Indudablemente, en este punto vale la pena diferenciar temporalmente una acción de una *performance*. Para lograr este objetivo, debemos revisar la perspectiva de algunos autores como Aznar, Dempsey, Bartolomé, Goldberg y Molina. Sobre los orígenes de la *performance* Rosario Aznar plantea:

Es evidente que este tipo de actividad artística tiene ciertos precedentes en dadá, en el futurismo y en el constructivismo ruso, pero no será hasta los años 60 cuando se empiece a desarrollar tal y como la entendemos hoy, y hasta los 70 cuando sea plenamente aceptada como un medio artístico con derecho propio (Aznar, 2000: 7).

Amy Dempsey confirma que los inicios de la *performance* se dieron en los años setenta, retomando características de diversos campos y nutriendo, una vez consolidada, a otras disciplinas:

Performance Art had grown out of a wide range of sources – art, music hall, vaudeville, dance, theatre, rock 'n' roll, musicals, film, circus, cabaret, club culture, political activism, etc. – and by the 1970s it became an established genre with its own history. As a result, it began to exert its influence on developments in theatre, film, music, dance and opera (Dempsey, 2010: 225).⁴

Así, Aznar y Dempsey comparten el consenso general según el cual la *performance* no fue reconocida como un género artístico sino hasta la década de los setenta. Cabe mencionar que los vocablos *performance* y arte de acción pueden concebirse como sinónimos de acuerdo con Ferrando Bartolomé (2009), quien indica que se usa la palabra *performance* para referirse a ella misma, “pero también para aludir indirectamente a otros modos de hacer propios del arte de acción como son el happening, el evento y la manobra” (Ferrando, 2009: 7).

Otra perspectiva es la de Roselee Goldberg, quien intentó comprobar que la *performance* existió como género antes de ser nombrado como tal desde el futurismo:

4 “El arte de *performance* había crecido de un amplio rango de fuentes el arte, las salas de conciertos, el vaudeville, la danza, el teatro, el rock 'n' roll, los musicales, el cine, el circo, el cabaret, la cultura de los bares, el activismo político, etc. y alrededor de los setenta se volvió un género establecido con su propia historia. Como resultado, comenzó a ejercer su influencia sobre desarrollos en el teatro, el cine, la música, la danza y la ópera” [La traducción es propia].

Despite the fact that most of what is written today about the work of the Futurists, Constructivists, Dadaists and Surrealists continues to concentrate on the art objects produced by each period, it was more often than not the case that these movements found their roots and attempted to resolve problematic issues in performance (Goldberg, 2001: 7).⁵

Miguel Molina (2008), artista multimedia español, decidió seguir el ejemplo de Goldberg para reconocer a las acciones de vanguardia ejecutadas por artistas españoles de principios del siglo XX cuando expresa: “si Roselee Goldberg se ha tomado la licencia de llamar *performance* a muchas acciones antes de ser consideradas así, nosotros nos permitimos también esa libertad y deuda cultural de rescatar posibles accionistas españoles *avant la lettre*” (Molina, 2008: 1). De hecho, en otro de sus textos, Molina (2014), y sobre una etapa anterior, se refiere a la manera en que:

El artista utilizará tanto su cuerpo y el sonido como elementos perturbadores a los oyentes móviles que transitaban por la vía pública. Como prueba de ello nos centraremos en ejemplos que van desde la bohemia española de la segunda mitad del siglo XIX, a la primera vanguardia histórica española anterior a la Guerra Civil Española. Se recoge la bohemia, porque con su vida errante y nómada por los espacios marginales de la ciudad (sus “paseos sin objeto”), se sirvió de estas vías públicas como espacios de relación para mostrar tanto su modo de vida para con el arte, como su rechazo al orden burgués [...] Sus acciones callejeras servirán para generar una reacción en el viandante y las concebiremos como posibles *proto performances*, antecedentes del arte de acción, aunque no fueron concebidas como tales, pero que sí podemos entender que

5 “A pesar de que la mayor parte de lo que se escribe hoy sobre el trabajo de los futuristas, constructivistas, dadaístas y surrealistas continúa concentrándose en los objetos artísticos producidos por cada período, fue más a menudo que nunca el caso en que estos movimientos encontraban sus raíces y trataban de resolver asuntos problemáticos en la *performance*” [La traducción es propia].

cumplen algunos aspectos de las *performances* o *happenings* posteriores, al servirse el autor de su propio cuerpo como elemento creativo (Molina, 2014: 1-2).

Una vez revisadas estas cinco visiones sobre la *performance*, debemos indicar que en este texto llamamos 'acciones' a determinadas prácticas artísticas realizadas antes de los años setenta, y denominamos *performances* a aquellas ejecutadas posteriormente y hasta nuestro tiempo. En este contexto, es importante mencionar que nos referimos al arte producido en la actualidad como arte contemporáneo, de acuerdo con la visión de Andrea Giunta:

La contemporaneidad tiene más que ver con una condición que con una definición. No se trata de ordenar síntomas ni de establecer entre ellos jerarquías. Se trata de seguir las mutaciones que en el arte contemporáneo nos permiten entender mejor y sentir la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos (Giunta, 2014: 99).

Establecidos los periodos en los que se inscriben el estridentismo y la *performance*, es relevante citar el texto de Maris Bustamante en el que señala nueve semejanzas que hay entre el estridentismo y las formas PIAS,⁶ tales como el interés por la transformación de la manera de actuar hacia los acontecimientos sociales, la ausencia de elementos lógicos y el antagonismo frente a las normas instituidas, por citar algunos.

La similitud entre las piezas estridentistas y los nuevos géneros, señalada por Bustamante, también ha sido identificada por Flores (2013: 9-11) en un par de piezas que pertenecen, respectivamente, al es-

6 "[...] los no-objetualismos no son sólo nuevos géneros artísticos, sino que también representan las nuevas formas de pensar la realidad desde el arte y particularmente desde las artes visuales [...] a las primeras tres formas no-objetualistas *performance*, instalación y ambientación, las he denominado como las 'Formas PIAS' en 1993. Este término, que aparece haber sido exitoso, e integrado en el vocabulario cotidiano, lo adapté poniendo sólo la primera letra de cada uno de estos medios" (Maris Bustamante, en Cullen, 2008: 263).

tridentismo y a la época actual. Nos referimos a *Voz alta* (2008) de Rafael Lozano-Hemmer, en la que este artista hizo un homenaje al manifiesto y guion estridentista *Magnavoz* (1926) de Xavier Icaza. Las dos piezas, a pesar de pertenecer a disciplinas diferentes, confluyen formalmente por el uso de un elemento como el megáfono y también en el interés por el sonido como medio para transmitir mensajes, lo cual se refleja en el nombre de cada una. En *Magnavoz*, Icaza narra que varios personajes ofrecen una arena sobre cómo debería ser el México posrevolucionario usando tres megáfonos ubicados en el Popocatepetl, el Iztaccíhuatl y el Pico de Orizaba. El público no reacciona frente a los mensajes hasta que Diego Rivera habla desde la Pirámide del Sol animando a la creación en lugar de seguir elaborando discursos.

Por otro lado, *Voz alta* le fue encargada a Lozano para conmemorar la matanza de Tlatelolco y consistió en la instalación de un megáfono en la Plaza de las Tres Culturas, el cual estaba a la disposición de los visitantes para que dijeran lo que ellos decidieran. Las palabras de estos participantes se transmitieron por la estación de radio de la UNAM y además se convirtieron en haces luminosos. La luz tocaba el edificio que albergaba antes a la Secretaría de Relaciones Exteriores y luego tres reflectores la emitían nuevamente para tocar hitos de la Ciudad de México. La lectura de *Voz alta* hecha por Flores considera que el artista invirtió los hechos ocurridos en 1968 usando elementos relacionados con la vigilancia como los reflectores que iluminaron edificios ocupados por órganos de gobierno, así como otros vinculados con la demagogia como el discurso transmitido por radio que estuvo a cargo de los participantes.

Pero, ¿cómo se describiría *Voz alta* en términos de *Magnavoz* si Lozano-Hemmer hubiera tenido como referente la pieza de Xavier Icaza? Es ineludible presentar aquí brevemente el concepto de restitución de Miguel Molina (2006), que pese a estar centrado en el patrimonio sonoro, resulta igualmente significativo para otro tipo de creaciones como las acciones. Este artista comenta que cuando vemos hacia el pasado,

[...] para valorar el patrimonio del arte sonoro en la vanguardia histórica, nos encontramos grandes lagunas, ya que muchas de esas obras se encuentran pérdidas o destruidas, y los documentos que nos han llegado son muy limitados [...] La necesidad de recuperar y restituir este legado ha llevado varias iniciativas (Molina, 2006: 3).

Además, Molina propone una tipología de la restitución integrada por cuatro maneras de afectar, positiva o negativamente, la herencia artística que hemos recibido:

unas veces mediante la reconstrucción lo más fiel posible acudiendo al propio artista en avanzada edad o a los materiales y tecnologías con la que estuvo realizada; en otras ocasiones mediante la versión adaptada ante una información incompleta que se ve forzada a su adecuación a los medios tecnológicos actuales; y en muchas otras ocasiones intentando recuperar no tanto una ortodoxia formal e interpretativa, sino su vigencia actual respetando su intencionalidad inicial pero con nuevas tecnologías y expresiones. Finalmente, hay otras iniciativas de restituciones perversas en una doble dirección, unas con la propia intención de transgredir su sentido original para cuestionarlo o confrontarlo (subversión), y otras mal intencionadas, para alterar o aprovechar su lenguaje con unos fines que pueden ser interpretados como banales y comerciales (perversión) (Molina, 2006: 1).

Algunos artistas mexicanos han recobrado textos, piezas sonoras y acciones de vanguardia, aunque llama la atención que solamente se tienen noticias de unas pocas como *Magnavoz* (1926) de Xavier Icaza, el cuento infantil y la música incidental de *Troka, el poderoso* (1933) de Germán List Arzubide y Silvestre Revueltas, así como el poema *Urbe* (1924) de Manuel Maples Arce. Estas piezas fueron restituidas respectivamente por Rafael Lozano Hemmer, Pablo

Cueto (hijo de Germán Cueto) y el grupo Março. Otras obras mexicanas de vanguardia han sido recobradas por el artista español Miguel Molina: el poema *Lluvia* (1917) de Luis Quintanilla; el caligrama *Polifonía crepuscular* (1919) de José Juan Tablada; el poema *Andamios interiores* (1922) de Manuel Maples Arce; *T.S.H. El poema de la radiofonía* (1923) de Manuel Maples Arce; el poema en *Irradiador* (1923) de Pedro Echeverría; el “Caligrama estridencial” en *Irradiador* (1923) de Manuel Maples Arce, Diego Rivera y Julio Torri; “La marimba en el patio” en *Irradiador* (1923) de Gonzalo Deza Méndez; los poemas *...IU IIIUUU IU...* (1924) y *Números* (1924) de Luis Quintanilla; la novela *Panchito Chapopote* (1926-1928) de Xavier Icaza; y finalmente, una acción que deseamos subrayar, la de dirigir un fonógrafo con una batuta durante las fiestas llamadas “tés locos” (1936-1959) de Federico Sánchez Fogarty.

Por otra parte, no se tienen noticias de que las acciones estridentistas señaladas en líneas anteriores (la interpretación musical con platos ejecutada por la comedianta María Valente, la subasta de mujeres, la interpretación del personaje ficticio Don Carlos Balmori llevada a cabo por la actriz Conchita Jurado, “Los artistas Chez soi. Emma Duval”, “Celia Montalbán, la tiple de 1926” y “Marina Vega, precursora de la pasarela”) hayan sido recuperadas, como tampoco han sido recobradas las siguientes obras mexicanas de vanguardia: *¡Salud y 30-30!* (1928), una acción dirigida por Fernando Leal que consistió en que el payaso Pirrín, montado sobre un elefante, leyó un discurso escrito en una gran tira de papel en el que se criticaba la educación tradicional; y *La aparición de la esfinge de la noche* (1940), una acción en la que Isabel Marín (hermana de la primera esposa de Diego Rivera) se presentó a la inauguración de la exposición de los surrealistas vistiendo una túnica blanca y con un enorme tocado en forma de mariposa.

Finalmente, y antes de abordar las dos obras contemporáneas que han convergido de alguna manera con dos obras de la vanguardia mexicana, es conveniente explicar dos conceptos que fueron planteados por mí (Bernal, 2015): *estética de la experiencia del*

espacio humano y arte de la experiencia del espacio humano. El primero puede definirse como “la teoría estética que consiste en valorar las obras de arte en función de las experiencias del entorno arquitectónico y/o urbano que representan o generan” (Bernal, 2015: 225). El segundo se refiere al “conjunto de prácticas artísticas cuyo tema central o materia de creación es la experiencia del hábitat que hemos construido, cuya característica esencial es el vínculo entre el deterioro de las relaciones humanas y el empobrecimiento de la vivencia” (Bernal, 2015: 225). Es a partir de este último rasgo que hemos identificado ciertas obras como pertenecientes al conjunto mencionado y que hemos concebido y ejecutado experiencias espaciales centradas en el ejercicio de la justicia, tanto afines como contrarias a la realidad.

La primera obra mexicana de vanguardia que abordaremos es la acción de dirigir un fonógrafo con una batuta durante las fiestas llamadas “tés locos” (1936-1959) de Federico Sánchez Fogarty. Esta obra comparte ciertas características con el trabajo de dos artistas españoles: Miguel Molina, experto en arte sonoro, y Álvaro Terrones, especializado en *performance*. El primero llevó a cabo una reconstrucción y el segundo una reinterpretación de esta pieza, asumiendo que la conocía. Miguel Molina la reconstruyó el 27 de mayo de 2015 en la Sala Murray Schafer de la Fonoteca Nacional durante la sesión de escucha dirigida denominada *Orígenes del arte sonoro mexicano: De las onomatopeyas negristas de Sor Juana al fonógrafo bajo la batuta de Federico Sánchez Fogarty*.

Por su parte, Álvaro Terrones ejecutó en 2016 la *performance* *Concierto para camiones*. Gracias a la oportunidad que hubo de acompañar al artista durante el desarrollo de esta pieza, se tiene conocimiento de los referentes que él consideró para la concepción de la obra. Terrones dijo haber observado el ritmo en los semáforos peatonales, que marcan en cuenta regresiva los segundos que quedan a los viandantes en su turno para cruzar la calle, y comentó este hecho con Miguel Molina, quien le sugirió revisar el texto “Colofón fantástico” del escritor y periodista español Wenceslao Fernández Florez (1885-1964) en el

que finalmente se basó la pieza según Terrones. Un fragmento del escrito dice: “En aquel momento, un camión ancho y potente dejó oír también un ronco aullido, y un segundo después los claxons y las sirenas de todos los automóviles llenaban el ámbito con un horrísono concierto” (Fernández, 1955: 652). Es así que nació *Concierto popular*, en junio de 2007, y luego *Concierto popular para camiones*, en 2016.



Figura 1. Álvaro Terrones. *Concierto para camiones* (2016).

La *performance* de Terrones converge con la acción de Fogarty de dirigir un fonógrafo de manera similar a la confluencia que ocurre entre *Voz Alta* (2008) de Lozano-Hemmer y el texto estridentista *Magnavoz* (1926) de Xavier Icaza. La acción de Fogarty y la *performance* de Terrones comparten un rasgo en el que podemos sustentar la coincidencia de la acción mexicana de vanguardia y la *performance* que recién aludimos: la falta de lógica. Esta característica es reconocida por Maris Bustamante como una similitud entre el estridentismo y las formas PIAS cuando observa que ambas se caracterizan por “prescindir de los elementos lógicos que mantienen un sentido explicativo, es decir, de la narración convencional que se autoexplica” (en Cullen, 2008: 263).

La segunda obra de vanguardia mexicana que incluiremos es *Actual No. 1*, escrita por Manuel Maples Arce. Más allá de ser el manifiesto y hoja de vanguardia por excelencia del movimiento estridentista, este escrito tiene la peculiaridad de estar acompañado por una acción que señalamos antes, citando a Bonet, y que consistió en pegar este texto impreso sobre muros. Además, es indispensable destacar otros dos atributos de esta obra. El primero es el autodefinirse

como comprimido estridentista, lo cual, como también indicamos antes, fue mencionado por Bonet. El segundo es otra de las similitudes que Maris Bustamante reconoce entre el estridentismo y las formas PIAS: "Preocupación por el problema de la renovación de las actitudes y conductas hacia y en lo social" (en Cullen, 2008: 263). Establecidos estos dos rasgos, podemos referirnos a la pieza de concepción y ejecución propia *Campaña de vacunación contra el clasismo* (2016), que se planteó para favorecer una reflexión sobre la experiencia de la injusticia espacial vinculada con el clasismo (ver figura 2). Esta obra de *arte de la experiencia del espacio humano* consistió en proponer una campaña de vacunación ficticia durante un día, para lo cual se contó con la colaboración de dos personas por cada uno de los tres puestos de vacunación que se montaron, que estuvieron integrados, entre otros elementos, por carteles, hieleras, placebo, goteros y batas. El interés de esta pieza por transformar la conducta de los ciudadanos hacia los sucesos sociales converge con el del *comprimido estridentista*. La pastilla de Maples Arce se presentó como el remedio para curar las enfermedades de la sociedad mexicana, de manera similar a nuestra pieza, en la que se ofrece una vacuna en forma de gotas que es capaz de prevenir algo que se concibe como una enfermedad: la discriminación de una clase social hacia las otras.



Figura 2. Gonzalo Bernal, *Campaña de vacunación contra el clasismo*, 2016.

CONCLUSIONES

Una vez revisadas las opiniones de Bonet (1996), Bustamante (en Cullen, 2008) y Flores (2013), podemos afirmar que el estridentismo fue un movimiento literario y artístico de vanguardia de origen mexicano que se inició en 1921 y terminó en 1927. Si bien Bürger (1987) no lo ha incluido en su relación de movimientos históricos de vanguardia, aun correspondiendo a la etapa señalada por este crítico alemán, podríamos considerarlo como tal de acuerdo con Bustamante y Flores, si notamos que comparte con dichos movimientos, como el mismo Bürger indica, su intención de enfrentarse a las manifestaciones artísticas privilegiadas por la burguesía en ese momento histórico. Además, con base en el discurso de Bustamante y del mismo Bonet, debemos reconocer que el estridentismo mexicano no le debe más al ultraísmo español que el ultraísmo al creacionismo chileno.

El estridentismo no solo fue un movimiento literario, sino que se sumaron a él otras manifestaciones artísticas. Una de ellas fueron las acciones, entre las que destacamos la interpretación musical de María Valente (1924), la subasta de mujeres organizada por Arqueles Vela (1925) y la interpretación de Conchita Jurado de Don Carlos Balmori (1926-1931), entre otras. De ahí surge la necesidad histórica de la *performance* para denominar estas prácticas o a las acciones por el nombre que les corresponde, según el periodo en que se realizaron. Aznar (2000) y Dempsey (2010) consideran que la *performance* no fue pensada como un género hasta la década de 1970; mientras que Goldberg (1979) y Molina (2007 y 2014) apoyan la idea de que debe aceptarse que la *performance* ha tenido una larga trayectoria desde el futurismo. Bartolomé (2009) precisa que los términos *performance* y arte de acción son similares. Así, nos referimos como "acciones" a ciertas prácticas adscritas a los movimientos de vanguardia y como *performances* a otras realizadas después de los años setenta hasta la fecha. Cabe aclarar que por arte contemporáneo nos referimos a aquel hecho en la época presente (Giunta, 2014) para marcar la diferencia entre el momento en

que fueron desarrolladas, por un lado, las acciones de vanguardia y, por el otro, las *performances* actuales.

Hemos visto cómo, según Bustamante (2008), existen semejanzas muy concretas entre las obras estridentistas y las que ella denominó formas PIAS (*performance*, instalación, ambientación); ahí está el análisis de Flores (2013) sobre el caso específico de la convergencia entre los intereses del texto estridentista *Magnavoz*, de Xavier Icaza (1926), y los de la pieza de arte público *Voz alta* de Lozano-Hemmer (2008).

En este tenor, ha sido pertinente revisar el término “restitución” y su tipología propuestos por Molina (2006). Una diferencia especialmente importante es la existente entre dos de los tipos, la reconstrucción y la reinterpretación. El primero trata de guardar la mayor fidelidad posible a la obra original, mientras el segundo se esfuerza por adaptar la obra al contexto actual mediante las tecnologías vigentes. Destacan las piezas que se sabe que han sido recobradas por mexicanos y aquellas que han sido recuperadas por el español Miguel Molina, lo cual nos hace ver el gran interés de este artista por las obras mexicanas de vanguardia en comparación con los artistas nacionales.

Las obras elegidas se analizaron en términos de *estética de la experiencia del espacio humano y arte de la experiencia del espacio humano*. Lo anterior para presentar a una de las obras contemporáneas elegidas en términos teóricos propios. Así, la acción mexicana de vanguardia de dirigir un fonógrafo de Federico Sánchez Fogarty coincide formalmente y comparte un interés centrado en la falta de lógica del arte acción con la *performance* *Concierto para Camiones* del español Álvaro Terrones (2016), lo cual puede apreciarse en la acción de dirigir, no músicos, sino objetos o personas sin formación o instrumentos musicales. De manera similar, *Actual No. 1* y la acción de pegarlo sobre muros de Manuel Maples Arce converge con la obra de arte de la experiencia del espacio humano *Campaña de vacunación contra el clasismo* de Gonzalo Bernal (2016), particularmente en el interés por modificar los comportamientos de las personas hacia los acontecimientos sociales a través de su propuesta de un tratamiento médico ficticio para curar una afeción social determinada.

REFERENCIAS

- Aznar Almazán, Sagrario (2000), *El arte de acción*, Hondarribia, Nerea.
- Bonet, Juan Manuel (1996), *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).
- Bernal, Gonzalo (2015), *Cuestionamiento y recuperación de la experiencia del espacio humano en el arte mexicano contemporáneo (1997-2014)*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Cullen, Deborah (2008), *Arte ≠ vida: actions by artists of the Americas, 1960-2000*, Nueva York, Amerikon Group.
- Dempsey, Amy (2010), *Styles, schools and movements*, Londres, Thames and Hudson.
- Fernández Flores, Wenceslao (1955), *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- Ferrando, Bartolomé (2009), *El arte de la performance. Elementos de creación*, Valencia, Mahali ediciones.
- Flores, Tatiana (2013), *Mexico's revolutionary avant-gardes. From estridentismo to ¡30-30!*, New Haven, Yale University Press.
- Giunta, Andrea (2014), *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación arteBA.
- Goldberg, RoseLee (2001), *Performance art. From futurism to the present*, Londres, Thames and Hudson.
- Molina, Miguel (2006), “Restituir el patrimonio del arte sonoro de la vanguardia histórica: Reconstrucciones, versiones, revisiones, subversiones y perversiones”, *I Congreso Internacional de Música y Tecnologías Contemporáneas*, Universidad de Sevilla.
- Molina, Miguel (2008), “La performance española avant la lettre: del ramonismo al postismo (1915-1945)”, “Chámalle X”, *IV Xomadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Pontevedra*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
- Molina, Miguel (2014), “La vía pública como espacio para la acción-reacción sonora: *Proto performances* urbanas desde la bohemia a la vanguardia española (1864-1936)”, *II Congreso Internacional Espacios Sonoros 2014*, Universidad Autónoma de Madrid.

GONZALO ENRIQUE BERNAL RIVAS es doctor en Artes Visuales e Intermedia por la Universidad Politécnica de Valencia (España). Está adscrito a la Universidad de Guanajuato donde se orienta académicamente por el arte de la experiencia del espacio humano, arte de la participación y arte relacional. Es también colaborador permanente de la revista *Radar del Centro* con la columna “La voz de la experiencia”.