

**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE HISTORIA**



TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIATURA EN HISTORIA

**LA ORQUESTA JAZZ: ENTRE VANGUARDIA Y COSMOPOLITISMO
CHOLO, LA PAZ 1925-1945**

**POSTULANTE: Giovanni Enrique Bello Gomez
DOCENTE GUÍA: Esther Aillón Soria**

La Paz – Bolivia

Julio – 2015

Agradecimientos:

Esta tesis no podría haber sido elaborada sin el concurso de numerosos individuos y colectivos:

Quiero agradecer al equipo de funcionarios de la Biblioteca Central de la UMSA por la paciencia. Al equipo de funcionarios de los repositorios de la fundación Simón I. Patiño, especialmente a la directora y bibliotecarias del CEDOAL y a Álvaro Mollinedo por la amistad, la confianza y la gran ayuda. A los chicos de “Ajayus de Antaño”, Fernando Hurtado e Isaac Rivera por compartir sus importantes y alegres afanes musicales conmigo. A don Alfonso Calderón por permitirme tener acceso a su casa y a su valiosa colección de discos. A Juan Francisco y Carmen Bedregal Villanueva por la amistad y por dejarme acceder a la increíble biblioteca y archivo reunidos con esmero por las dos líneas de sus entrañables antepasados. A mi amigo Aldo Terrazas por haberme dado una mano desinteresada. A todos los amigos que me apoyaron y se interesaron de una u otra manera en esta investigación. A la doctora Esther Aillón por el entusiasmo puesto en este proceso. Y especialmente a mi familia, mis abuelos, mis padres y mi hermano, quienes siempre me dieron el sustento espiritual y material para poder llevar adelante mis proyectos. Y a Nayra por el cariño y por haberme dado el empujoncito final para acabar esta etapa de mi vida.

Índice

INTRODUCCIÓN	---	4
1. MARCO TEÓRICO: ESTUDIOS CULTURALES		
1.1.	Introducción a los Cultural Studies	--- 10
1.2.	Crítica a los Cultural Studies	--- 18
1.3.	Estudios Culturales Latinoamericanos	--- 28
1.3.1.	Carlos Monsiváis	--- 35
1.3.2.	Beatriz Sarlo	--- 39
2. MARCO CONCEPTUAL: VANGUARDIA Y CULTURA DE MASAS		
2.1.	Teoría de la vanguardia	--- 46
2.2.	El problema de la vanguardia y la cultura de masas	--- 55
2.3.	Jesús Martín-Barbero, la cultura de masas y la vanguardia en Latinoamérica	--- 61
3. CONTEXTO HISTÓRICO: VANGUARDIA Y COSMOPOLITISMO EN LATINOAMÉRICA		
3.1.	Vanguardia y cosmopolitismo en Latinoamérica	--- 68
3.2.	El caso boliviano y las fluctuaciones políticas de la sensibilidad vanguardista	--- 83
4. LA ORQUESTA JAZZ COMO MOTIVO MODERNO EN LA LITERATURA VANGUARDISTA BOLIVIANA, 1925-1932		
4.1.	“Todo lo dice el jazz-band”: Modernidad y “jazz band” en la década de los veinte	--- 109
4.2.	Orquesta Jazz y Nuevas Feminidades	--- 129
4.3.	El problema del “verdadero jazz”: entre el “hot jazz” y el fox trot	--- 141
4.4.	El caso del fox trot incaico: Cultura masiva y cultura nacional	--- 155
5. LA ORQUESTA JAZZ Y EL NACIMIENTO DEL COSMOPOLITISMO CHOLO, 1932-1945		
5.1.	La orquesta jazz y el ambiente cosmopolita en la La Paz de los años veinte-treinta	--- 164
5.2.	La mediatización de lo cholo y la Guerra del Chaco	--- 172
5.3.	Orquesta jazz, música afrocaribeña y cosmopolitismo cholo	--- 193
6. CONCLUSIONES	---	215
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	---	218

INTRODUCCIÓN

Esta tesis tiene la intención de acercar el análisis historiográfico a la literatura y la música, ámbitos poco transitados por las tesis de la Carrera de Historia hasta ahora. Si algo siempre ha fallado, creo, en la lectura historiográfica de textos creativos –y al fin de cuentas qué texto no es creativo- es la consideración de que estos son solo contendores de información pura destinada a ser extractada por el historiador. Por supuesto en ese camino se olvida además que el historiador jamás podrá acercarse a esa información de forma pura, dado que las cuestionantes mismas que lo llevan a acercarse a esos textos están inspiradas por situaciones, contextos, identidades y sensibilidades muy particulares. Y no solo eso, sino que la forma en la que el historiador trabajará esa información está determinada tanto por ese tipo de variables como por las características formales mismas de los objetos de su estudio.

Todas esas consideraciones me llevan a circunscribir esta tesis a la metodología de los llamados Estudios Culturales, aunque como veremos enseguida, el campo de estudio de estos, e incluso su metodología, más bien es un campo de batalla en el que todos reclaman para sí la oficialidad metodológica. Sin embargo más allá de que los Estudios Culturales puedan asumirse desde cualquier rama de las humanidades o las ciencias sociales, una de sus características será pues la consideración de que la forma del objeto de estudio tendrá que determinar necesariamente la forma de acercarse a él. Por eso hemos dejado en claro durante toda la primera parte de esta tesis, correspondiente al marco metodológico, que nuestro acercamiento a fuentes literarias y musicales ha asumido sus cualidades creativas y sensibles y ha apelado, más que a la información pura y fría que se desprende del acercamiento a esas fuentes, a la lectura sensible y, porque no decirlo, gozosa para la que han sido producidos esos objetos. Así, nuestro acercamiento a esas fuentes, libros de poesía, discos musicales, portadas de discos, entre otros, está traspasado por cuestiones sensibles y lecturas subjetivas.

Por otro lado, esta tesis es parte de una importante cantidad de nuevas investigaciones historiográficas interesadas en el periodo previo a la Revolución de 1952. Recientemente se ha

publicado *Los inconformistas del centenario* de Pablo Stefanoni sobre las corrientes intelectuales previas a la Revolución y a lo largo de los últimos diez años han aparecido libros como *La revolución antes de la revolución* de Laura Gotkowitz y los trabajos de Forrest Hylton sobre las relaciones entre las luchas indígenas y los intelectuales urbanos durante las rebeliones previas a la Revolución, trabajos sobre los procesos de ciudadanía de principios del siglo XX (Martha Irurozqui, Rossana Barragán), el anarco sindicalismo de los años treinta (Huáscar Rodríguez), el anarquismo individualista en los idearios de los intelectuales urbanos anteriores a la Revolución (Nivardo Rodríguez), el feminismo embrionario durante los años veinte y treinta (María Elvira Álvarez) o la identidad chola de la primera mitad del siglo (Ximena Soruco). En ese sentido este es un pequeño aporte para entender las sensibilidades relacionadas con el vanguardismo y el cosmopolitismo antes de la Revolución del 52 desde el ámbito historiográfico, y no así, desde el ámbito de la crítica cultural ni literaria.

Si bien es cierto, como dejamos sentado, que metodológicamente esta tesis atenderá con preferencia las cualidades formales de los objetos estudiados —es decir la lectura sensible de la literatura, la música y el diseño de portadas de discos, entre otros—, también se distanciará de la metodología de la crítica cultural y literaria en el hecho de que no perderá de vista los procesos históricos que envuelven el consumo de esos objetos. Una de mis preocupaciones fundamentales a la hora de hacer esta tesis fue la de pensar, por ejemplo, sobre la historicidad de los medios masivos en Bolivia y la influencia de esa historia en los consumidores contemporáneos a la producción de los libros de poesía, los discos o las portadas de discos analizados. También me interesó, por ejemplo, la historicidad de las nociones que se tuvo sobre el “verdadero” y el “falso” jazz desde mediados de los años veinte hasta los años cuarenta o la historicidad de las ideas estéticas y políticas que intervinieron en la producción y el consumo de estos productos a lo largo de esas tres décadas. Por lo tanto, se puede decir que esta tesis es historiográfica no tanto en el tratamiento dado a los objetos de análisis sino en la preocupación por entender las formas de consumo de esos objetos en un horizonte histórico.

Ahora bien, la hipótesis de esta tesis es la siguiente: el formato de orquesta musical llamado “Orquesta Jazz” (fundamentalmente una sección de vientos metálicos, una sección rítmica y una sección de cuerdas), emparentado a mediados de la década de los años veinte con la sensibilidad llamada “cosmopolita”, con el vanguardismo artístico y con la imaginería en torno a lo moderno se convertirá a mediados de los años cuarenta en un instrumento para la generación de un nuevo espacio de producción cultural emparentado con la sensibilidad e identidad chola y las músicas folclórica y afrocaribeña. En realidad a mediados de los veinte la orquesta jazz, así como la música jazz, los tipos de baile de moda, las nuevas vestimentas, los nuevos medios masivos de comunicación e incluso las nuevas formas de actuar de las mujeres, todos fueron elementos de una imaginería que hizo parte del repertorio de motivos de la escritura vanguardista y la producción artística cosmopolita. Ya después, durante la Guerra del Chaco, esta imaginería se mezclará con otro tipo de sensibilidades nacionales y el espacio para esa mezcla serán los nuevos medios de comunicación. En ese sentido, la guerra será un poderoso detonador de un proceso de mediatización de las sensibilidades populares nacionales, que pasaran a formar parte de los nuevos medios. Es allí donde se encontrarán cuecas y bailecitos mano a mano con fox trots y shimmies modernos. Y posteriormente, ya en los años cuarenta, esa misma orquesta jazz, que hizo parte de la imaginería de lo moderno, cosmopolita, de vanguardia y, en mayor o menor medida, aristocrática, servirá para la aparición de un nuevo ámbito de producción cultural signado por la identidad y sensibilidad cholas. Este nuevo ámbito de producción, sin embargo, no renegará del cosmopolitismo, sino al contrario lo tomará y lo adecuará a las nuevas condiciones.

La tesis está dividida en cinco partes. La primera, como ya adelantamos, está destinada a describir con algún detalle las características de los Estudios Culturales, tanto en su variante anglosajona como en su variante hispanoamericana, deteniéndonos en las críticas hechas a ambas vertientes y en algunos ejemplos de cultores de esa metodología. La segunda parte, el marco conceptual, se centra en dos conceptos nucleares para entender teóricamente esta tesis: el concepto de vanguardia y el de cultura de masas. De la correlación de ambos se desprende pues la idea de lo cosmopolita. Ambos conceptos, además, los pensaremos y discutiremos para

el caso latinoamericano desde la teoría sobre los medios desarrollada por el culturalista español Jesús Martín Barbero. La tercera parte intenta ser una descripción histórica de la vanguardia en Latinoamérica y Bolivia. Creemos que el capítulo boliviano reviste cierta importancia dado que muchas de las referencias y datos al respecto, hallados en nuestra investigación bibliográfica y hemerográfica, son novedosos y no han sido estudiados hasta ahora ni por la historiografía literaria ni por la crítica. Finalmente, la investigación sobre la historia del formato de la orquesta jazz como tal, está dividida en dos partes. La primera consigna la estrecha relación entre la orquesta jazz, la escritura vanguardista y la sensibilidad cosmopolita antes de la Guerra del Chaco y la segunda consigna de forma parcial la transformación de dicho formato y su emparentamiento paulatino con la cultura popular y fundamentalmente con la identidad y la sensibilidad chola.

Queremos acabar esta introducción señalando que si bien esta tesis quiere, humildemente, instaurar un pequeño giro en la lectura historiográfica de fuentes literarias y musicales, le falta cuantitividad en la compilación de datos primarios. Es así que un buen periodo de la década de los treinta queda oscurecido, más que por la falta de rigor, por la necesidad de poner luz sobre ciertos momentos que ayudan a argumentar con mayor firmeza la hipótesis de esta tesis. Queda pendiente, por lo tanto, hacer una lectura mas exhaustiva de los espacios oscuros dejados por esta tesis. Tal vez así se pueda pensar de forma distinta aquello que nosotros consignamos acá, o, por lo menos, de forma más matizada.

Jazz – Band

En los aviones de oro
del Jazz – Band
llega un París revolucionario.

Ravel, Dukas y Debussy
cantan
en el Tea Room de la decadencia.

Es un París de atardecer
con sus boulevares encendidos
en un sol de otoño gris.

Todo lo dice el Jazz - Band

Hay mujeres en la sala
que recuerdan el Arco del Triunfo.

¿Ha visto a París?

No miro.

Sueño frente a mi “cinzano”
en cuyo fondo se desnuda
una mujer exótica y lejana.

Cierro los ojos para verla
caminar sobre mis tierras.

Todas las arenas del Sahara
la abrazan de espejismos luminosos.

De vuelta, siento que algo mío
se muere para siempre.

En tanto el Jazz – Band
es un loco que gesticula
en los “vitraux” de los espejos de humo

Molinero extravagante
ha quebrado sus últimas estrellas.

Ahora el amor

es un aro
rodando hacia París.
Mi alma se arrodilla en el silencio
y piensa.

¡París!

Julio Moraga, *Revista Motivos, La Paz-Marzo de 1926*¹

¹ MORAGA, Julio. "Jazz-Band". En: DIEZ de MEDINA, Lucio (Ed.). *Revista de Artes y Letras "Motivos", Año II, No. 7 (Marzo de 1926)*. La Paz: s/e, 1926. Pg. 29. Como veremos adelante en esta tesis, *Motivos* junto a otras revistas como *Inti* son fuentes importantísimas y poco visitadas para entender la historia literaria nacional de principios de siglo. Por otro lado, hay que señalar que el poeta chileno Julio Moraga -personaje poco conocido hasta hoy en la historia literaria de su país- tenía fluida relación con la vanguardia boliviana. Testimonio de ello es la publicación de otro poema suyo en la sección de prensa "Palabra e imagen" dirigida por Oscar Cerruto a mediados de los veinte. Junto a la inclusión del poema "Carrousel" de Moraga podemos encontrar allí un poema y un grabado de Pablo Iturri, y poemas de Serafín del Mar y el entonces joven poeta Pablo Neruda. *La Razón*, 26 de diciembre de 1926

1. MARCO TEÓRICO: ESTUDIOS CULTURALES

1.1. Introducción a los Cultural Studies

Los *cultural studies* tal como se desarrollaron en Inglaterra a fines de los años cincuenta son una corriente teórica y analítica que se fundamenta especialmente en las instituciones académicas universitarias. Aunque en su discurso tienden a ser críticos con la academia, los *cultural studies* no se pueden entender fuera de las instituciones de esa índole. La novedad de esta relación institucional es que los *cultural studies* desarrollaron departamentos académicos propios en las universidades anglosajonas –inglesas, norteamericanas y australianas principalmente- que no pertenecen a carreras concretas. En varios casos los departamentos de *cultural studies* se confundieron con los departamentos de Literatura, pero también algunos se incluyeron a las carreras de Ciencias Sociales, de Historia o se construyeron como departamentos completamente autónomos. Eso es importante porque muestra cierta autonomía de sus métodos e intereses con respecto a las metodologías científicas tradicionales, pero también plantea la imprecisión que a veces se puede adjudicar a los *cultural studies*. En esta tesis haremos una distinción muy clara entre los *cultural studies* a los que nombraremos siempre con su nombre en inglés y los estudios culturales latinoamericanos, que son una ramificación de los primeros, pero que tienen características propias. Así, esta tesis se centrará fundamentalmente en los autores de los estudios culturales latinoamericanos que se acercaron a los *cultural studies* tempranamente (en los años setenta y ochenta) y no así a aquellos que se involucraron con los *cultural studies* desde los años noventa y que ya contaron con departamentos de estudios culturales en las áreas de literatura hispánica en universidades norteamericanas y latinoamericanas. Pero antes de aproximarnos a estos autores latinoamericanos que se acercaron a los *cultural studies* en un momento en el que aun no se conocían institucionalmente en Latinoamérica, queremos hacer una pequeña descripción de lo que son los *cultural studies* en sus lineamientos básicos. Eso nos ayudará a poder entender la conexión intrínseca que hay entre el trabajo de la vertiente anglosajona de los *cultural studies* y los analistas latinoamericanos que los usaron tempranamente y cuyo conjunto se ha dado a llamar, en algunos textos recientes, “culturalistas latinoamericanos *avant la lettre*”.

Para comenzar a describir los *cultural studies* es necesario plantear un pequeño esbozo histórico. El Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad inglesa de Birmingham fue el primero y más importante núcleo de difusión de las ideas de los *cultural studies* a principios de los años sesenta. Obviamente, tal como señala Stuart Hall –uno de sus máximos representantes- este instituto no se pensó ni remotamente como el inicio de una tendencia académica cuando fue fundado en 1964 en la universidad señalada. De hecho los fundadores de los *cultural studies* eran académicos que en sus inicios estaban fuera de las corrientes intelectuales dominantes y tuvieron que trabajar en sectores marginales de la academia antes y durante la fundación del instituto. El ámbito académico preponderante en las humanidades en Inglaterra, y particularmente en el área de Literatura, como señala Hall, todavía se “amparaba a la luz del proyecto arnoldiano”, es decir, bajo el proyecto nacionalista y victoriano del poeta decimonónico Matthew Arnold. El idealismo y el nacionalismo reflejados por Arnold en su obra más importante, *Cultura y anarquía* de 1886, y que sirvió como una impugnación temprana al materialismo cultural marxista, tuvo sus herederos hasta bien entrado el siglo XX, y por ejemplo, señala Hall, profesores universitarios como F. R. Leavis, se veían a sí mismos “comprometidos con el proyecto de cuidar la salud de la lengua y la cultura nacional, de nutrir las sensibilidades refinadas de ese pequeño grupo de eruditos que podrían mantener el vigor de la cultura y la vida cultural que estaban a su cargo”².

Los fundadores de los *cultural studies* eran pues académicos que provenían de sectores populares de la sociedad inglesa y que estaban imbuidos de la teoría y la crítica marxista. En realidad su involucramiento con el marxismo fue problemático porque si bien políticamente se sentían identificados con él, y también se sentían identificados con las posturas epistemológicas que se desprenden de la obra de Marx, estos intelectuales no encontraron en un inicio ninguna fuente desde el marxismo que les pudiera hablar del ámbito simbólico en el que se pudiera pensar, por ejemplo, la cultura del mundo obrero o del mundo de lo popular. Es decir, los análisis del marxismo clásico (el marxismo propugnado por la Unión Soviética: Lenin, Stalin,

² HALL, Stuart. *Sin Garantías*. Lima: IEP, 2010. Pg. 19

Plejanov, Kautsky, etc.) no les daba las herramientas necesarias para poder pensar el ámbito simbólico de la realidad proletaria que les circundaba. Es así que solo a partir de la lectura de autores marxistas heterodoxos europeos, cuyas obras tradujeron ellos mismos, pudieron pensar lo simbólico desde el marxismo y pudieron ampliar la idea de cultura hasta el actual punto al que ese concepto ha sido abierto dentro de la academia. En el caso de Raymond Williams, a quien se considera el principal el fundador de los *cultural studies*, y que estudió en el departamento de Literatura en Birmingham, su apertura a la cultura como una categoría que abarca toda la trama simbólica de la realidad afectó a la forma como se acercaba a las fuentes literarias. Esta apertura lo llevó a entender a la literatura como una fuente de acercamiento a lo simbólico, ya no restringido al marco de la producción de arte o la producción de cultura sino a las formas como las sociedades se piensan a sí mismas, sus relaciones económicas, políticas, etc., es decir, a la forma que hace que las sociedades piensen la realidad como lo hacen. Esa fractura con las antiguas escuelas de análisis literario, como la que se encumbraba en el nacionalismo arnoldiano, hizo que en el trabajo de los analistas de los *cultural studies* se entablara un diálogo crítico con ese acercamiento “purista” a la literatura y a las “expresiones culturales”, que además tendía a jerarquizarlas entre alta y baja cultura.

A parte de la obra señera de Raymond Williams *Sociedad y cultura*, que es justamente un análisis literario de la tradición inglesa que va desde el escritor romántico del siglo XVIII Samuel Taylor Coleridge hasta George Orwell, y que trata de integrar el análisis de las obras a la trama simbólica de la cultura inglesa, la obra *La cultura obrera en la sociedad de masas* de Stuart Hoggart y *La formación de la clase obrera en Inglaterra* del historiador Edward P. Thompson son los pilares fundamentales sobre los que se propuso el trabajo del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham. Estos tres libros, desde distintas perspectivas empezaron a analizar la faceta simbólica de experiencias históricas que las ciencias sociales conceptuaban como predominantemente políticas o económicas. En *La cultura obrera en la sociedad de masas* Hoggart escribe “sobre su propia procedencia de la clase obrera y sobre la manera en que la cultura de la clase obrera era transformada por las nuevas fuerzas de

la cultura de masas”³, mientras que Thompson reconstruye extensamente las prácticas culturales y las sensibilidades compartidas por los obreros y trabajadores manuales en los albores de las sociedades industriales. Todos esos estudios mostraban cómo la cultura de los grupos estudiados no estaba basada necesariamente en relaciones económicas y políticas sino que era la cultura en gran parte la que moldeaba esas relaciones y hacía que los sujetos históricos actúen, sientan y piensen como lo hacían respecto a las diferentes esferas de la vida y su relación con otros grupos sociales. Dado ese punto de inflexión teórico y de “crisis de las humanidades”, como la entiende Hall, es que surgió el instituto, al que lentamente se fueron uniendo estudiantes universitarios y que en sus inicios tuvo un presupuesto terriblemente corto y un espacio físico casi nulo: “A través de la década de los sesenta, de hecho, nos mudamos de una residencia temporal a otra, entrando y saliendo de una serie de cabañas. Estructuras provisionales construidas durante la guerra, que se esperaba duraran seis meses hasta que los bombarderos alemanes llegaran. Pero nunca bombardearon las cabañas de la universidad de Birmingham y nosotros las ocupamos todas en sucesión. En caso que tuviéramos cualquier duda acerca de nuestra posición marginal en el campo, este desplazamiento físico y el espacio en que operábamos la simbolizaban diariamente”⁴.

Pero como decimos, mas allá de su origen humilde y su pretensión crítica, los *cultural studies* rápidamente se convirtieron en una corriente hegemónica dentro de las ciencias sociales y fundamentalmente dentro de las humanidades en las academias británica y norteamericana. Fundamentalmente la institucionalización de los *cultural studies* se llevó adelante en el periodo de las décadas de los ochenta-noventa en Estados Unidos. El mismo Stuart Hall, el fundador más joven del Centro de Estudios Culturales de Birmingham y alumno de Williams y Hoggart, señalaba en 1992 que uno de los peligros más grandes que corrían los *cultural studies* era su institucionalización exacerbada y por ende su pérdida de coherencia con la crítica a la estandarización de los métodos, las temáticas y los procedimientos críticos académicos. Esta estandarización sería consecuencia de la masiva producción teórica e investigativa hecha por los cientos de estudiantes de los departamentos de los *cultural studies* norteamericanos

³ *Ibíd*em, Pg. 18

⁴ *Ibíd*em, Pg. 19

(Harold Bloom les llamará despectivamente “las hordas de los *cultural studies*”). Como señala Hall “casi no queda nada en los estudios culturales que no haya sido teorizado”⁵. Ahora queremos hacer una descripción, por lo demás corta, de algunos de los elementos metodológicos y teóricos de los *cultural studies* que nos parecen importantes para entender nuestro propio trabajo investigativo.

En el libro escrito a cinco manos por Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay y Keith Negus, llamado *Doing cultural studies (Haciendo Estudios Culturales)*, publicado en 1997, las nociones en torno a la praxis académica de los *cultural studies* se hacen claras. Es más, el texto en cuestión fue escrito de forma manifiestamente didáctica (con lecturas recomendadas, cuadros conceptuales, etc.) para que sea leído por estudiantes de escuelas y de primeros años universitarios. Eso refleja el grado de popularidad que alcanzaron o al que pretendieron llegar las ideas de los críticos de los *cultural studies*. Más allá de eso, es importante el énfasis puesto en el libro en que la “cultura” se convirtió en un concepto que se integró al vocabulario popular que estaba fuera de la academia: “asociado alguna vez casi exclusivamente con las ‘artes’, aparece ahora hasta en los lugares más insospechados”⁶. A ese punto había llegado la divulgación del “giro cultural” desde mediados de los años ochenta. Pero como nos recuerda a menudo Frederic Jameson, cuya crítica veremos con detalle más adelante, el neoliberalismo y el multiculturalismo neoliberal, que usaron de la amplitud de lo “cultural” como una forma de sustentar la supuesta democratización instaurada por el libre mercado son la contracara de ese proceso de divulgación. Aunque ese uso es algo paradójico porque muchos de los autores de los primeros *cultural studies*, como vimos, provenían del marxismo militante y teórico serio, hay que comprender que los académicos culturalistas fueron portavoces de un momento histórico dentro de las humanidades en el que se trataba de entender, críticamente, los procesos culturales que se estaban viviendo a través del cada vez más fuerte ingreso de los medios masivos de comunicación y la globalización al establecimiento de identidades y prácticas culturales urbanas. Como veremos adelante, ese proyecto teórico, centrado en comprender los

⁵ *Ibíd.*, Pg. 62

⁶ DU GAY, Paul, et. al. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage Publications, 1997. Pg. 1. Todas las traducciones de *Doing Cultural Studies* son nuestras.

cambios de la cultura en las sociedades de masas, comenzó embrionariamente a finales del siglo XIX y tanto la época que estudiaremos en esta tesis -la primera mitad del siglo XX- como varios de los teóricos con los que dialogaremos a lo largo de este trabajo, pensaron esos temas en una primera generación intelectual surgida en las primeras décadas de ese siglo. Por lo tanto los autores de los *cultural studies* en realidad vienen a formar parte de una segunda o tercera generación de teóricos que trataron de pensar estos procesos culturales.

Pero como decíamos, el fenómeno de divulgación del concepto de cultura tal como lo entendemos hoy no ocurrió antes de mediados de los años ochenta debido a que durante gran parte del siglo XX el marxismo ortodoxo primero, y luego del marxismo estructuralista fueron dominantes en la academia europea a la hora de entender los procesos culturales. Esas corrientes de pensamiento marxista fueron muy reticentes a pensar la cultura como un concepto que englobe tanto la producción de “alta cultura” como a las prácticas cotidianas, la generación de sentidos y significados que configuran la realidad y que crean, de hecho, el espacio simbólico de recepción de los productos culturales, sean de “alta cultura” o populares. Muchos autores, incluidos algunos de los marxista heterodoxos como Theodor Adorno que luego serán fundamentales para los *cultural studies*, creyeron que la cultura se mantiene a menudo sujeta a la ideología dominante y, en el caso de los marxistas estructuralistas, postulaban que su rol es secundario frente a la estructura económica, de la que la cultura será solamente una “superestructura”⁷.

Pero ¿cómo entienden los críticos de los *cultural studies* a la cultura? Los autores de *Doing cultural studies* dirán, a partir de la obra señera de Raymond Williams, “la definición que probablemente es más relevante a como es usado el concepto [de cultura] aquí en realidad emerge a fines del siglo diecinueve y a través del siglo XX, y está asociado al nacimiento de las

⁷ Al respecto véase la importante discusión planteada por E. P. Thompson con el marxista estructuralista Louis Althusser en *Miseria de la filosofía*. Esa discusión es importante porque como ya señalamos, aunque E. P. Thompson nunca haya sido parte del grupo de los *cultural studies* es una de sus figuras señeras y representó para el caso inglés al historiador comprometido con la lectura de la cultura (en su caso la cultura obrera y proletaria) como parte fundamental para leer los procesos históricos económicos, sociales y políticos. Cp. THOMPSON, E. P. *Obra Esencial*. Madrid: Ed. Crítica, 2002.

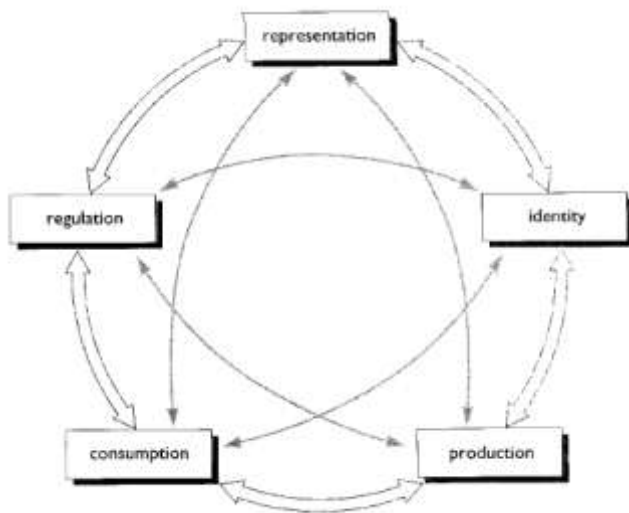
ciencias sociales. Esa definición enfatiza la relación entre la cultura con el *significado*. Williams la llama la definición *social* de cultura, ‘en la que la cultura es una descripción de una forma particular de vida que expresa ciertos significados y valores no solo en el arte y en la educación sino también en instituciones y en el comportamiento ordinario’. El análisis de la cultura, a partir de esa definición, es la clarificación de los sentidos y los valores implícitos y explícitos en formas particulares de vida, una ‘cultura’ particular”⁸. A partir de esa definición, los autores establecerán además dos características muy importantes de la “cultura”, tal como es entendida en los *cultural studies*: por un lado es importante el hecho de que los significados son tales porque son compartidos por una comunidad y, por el otro, que para ser compartidos estos significados son comunicados. Por eso los *cultural studies* se concentrarán a menudo en los procesos de comunicación y flujo de esos significados y de esos sentidos: “Williams establece un énfasis considerable en la cercana conexión entre cultura, significado y comunicación. ‘Nuestra descripción de nuestra experiencia’, argüirá, ‘viene a construir una red de relaciones, y todos nuestros sistemas de comunicación, incluidas las artes, son literalmente partes de nuestra organización social’. El proceso de intercambio de significados será el mismo que el de construir relaciones y ‘el largo proceso de comparación e interacción es nuestra vida social vital’. Para él, por lo tanto, habrá una pequeña o ninguna distinción entre estudiar ‘la cultura’ y estudiar ‘la sociedad’. Asumió que los significados culturales y los valores de la sociedad, en términos generales, irradiarían, reflejarían, y expresarían sus relaciones sociales e institucionales: ‘A partir del hecho de que nuestra forma de ver es literalmente nuestra forma de vivir, el proceso de *comunicación* es de hecho el proceso de la *comunidad*: la oferta, recepción y comparación de nuevos significados que llevan a tensiones y logros consecuentes del crecimiento y el cambio”⁹.

Ese concepto más amplio de cómo se había pensado la cultura hasta aquel entonces permitió, por lo tanto, desarrollar todo un modelo de comprensión de lo que los autores llaman el “circuito cultural”. Ese circuito cultural estaría conformado por cinco fases importantes:

⁸ DU GAY, Paul, et. al. Ob. Cit., Pg. 12

⁹ Ibídem, Pg. 12

representación, regulación, consumo, producción e identidad y que aparecen de forma circular por lo que no hay una relación diacrónica entre ellas



Fuente: DU GAY, Paul, et. al. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage Publications, 1997

Así, a partir del empleo del concepto de cultura entendida como la generación social de significados y sentidos, los críticos de los *cultural studies* proponen una forma de entender la cultura contemporánea traspasada por los medios masivos de una forma amplia y rigurosa. Al respecto, el experimento llevado adelante en *Doing cultural studies* es muy interesante porque se trata del análisis del caso del Walkman, invento de la compañía Sony. *Doing cultral studies* ejemplifica la forma en que se puede pensar desde los *cultural studies* un producto cultural desde su producción y consumo sin dejar de tener en cuenta el nivel simbólico de esos procesos, la representación del objeto en la sociedad y su influencia en la cultura, entendida esta tanto como un conjunto de prácticas como de formas de relacionamiento social.

Siguiendo los postulados de Raymond Williams, varios de los teóricos de los *cultural studies*, entre ellos Stuart Hall, durante los años ochenta se preguntaron cosas como “¿Cómo se produce significados? ¿Qué significados son compartidos dentro la sociedad y por qué grupos?

¿Qué otros significados contrarios están circulando? ¿Qué significados son rechazados? ¿Cómo el problema de la tensión entre conjuntos de significados retratan el juego del poder y la resistencia al poder en la sociedad?”¹⁰. Esas preguntas radicalizaban el proyecto de Williams, proponiendo que la cultura no solo llenaba de sentido el mundo de lo social sino que además existe una red semántica en la que el flujo de significados envuelve a toda la realidad y le da nombre. Por ejemplo, en el caso tratado por los autores de *Doing cultural studies*, la significación del Walkman no fue estática sino que desde su invención las primeras descripciones del aparato fueron fundamentalmente técnicas, y solo a través de los medios y la propaganda industrial es que el objeto Walkman se llenó de significados compartidos socialmente, por ejemplo comenzó a considerarse como un producto destinado a los jóvenes, como un producto de alta tecnología, como un producto de diseño, como un producto típico de lo japonés, etc. etc. A través de esta radicalización del concepto de cultura en Williams los autores pueden hablar de un “giro cultural”, que señalaría que “se dio a la ‘cultura’ un lugar central en las ciencias sociales y humanas actualmente y un significado que es muy distinto a la posición algo subordinada que solía tener en la teorización sociológica convencional”¹¹.

1.2. Crítica a los Cultural Studies

Pero una forma de caracterizar una teoría es la de exponer las críticas que se le han hecho. Ahora queremos acercarnos fundamentalmente a dos críticas que se han hecho a los *cultural studies* desde dos flancos opuestos: por un lado veremos las críticas del marxismo contemporáneo hacia los *cultural studies* y por el otro las de la teoría literaria “pura”, algo más conservadora que el marxismo, y que tiene recriminaciones a los *cultural studies* particularmente en su desarrollo norteamericano ya en las décadas de los ochenta y noventa, durante el periodo político e ideológico del neoliberalismo. Para consignar la primera crítica, nos acercaremos al largo ensayo de Frederic Jameson llamado justamente “Sobre los ‘Estudios Culturales’” publicado originalmente en la revista *Social text* en 1993. En él el autor analiza críticamente el libro compilatorio *Cultural Studies* de Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula

¹⁰ *Ibidem*, Pg. 12

¹¹ *Ibidem*, Pg. 1

A. Treichler que fue publicado en 1992 en Nueva York. Este ensayo es muy interesante porque a partir de dicho libro Jameson hace un diagnóstico de los *cultural studies* tal como habían sido desarrollados hasta principios de los años noventa fundamentalmente en la academia norteamericana. De hecho el traslado de los centros de enseñanza de los *cultural studies* de Inglaterra a los Estados Unidos será mirado críticamente inclusive por el mismo Stuart Hall que en los años noventa hablará del “problema de la institución de estas dos construcciones: los estudios culturales británicos y los estudios culturales estadounidenses”, a lo que añadirá “la explosión de los estudios culturales junto a otras formas de teoría crítica en la academia representa un momento de peligro extraordinariamente profundo”¹². Esta crítica hecha a los *cultural studies* norteamericanos tiende a enfatizar que estos se institucionalizaron exageradamente, es decir, adquirieron lo que Hall llama una inconveniente “fluidez profunda” que ya no obliga al teórico a forcejear conceptualmente con su objeto de estudio. Esa institucionalización debida a la proliferación abundante de departamentos de *cultural studies* en gran parte de las universidades norteamericanas hizo, según Jameson, que el pensamiento de los *cultural studies* perdiera fuerza política y empezara a inclinarse por ideario posmodernista que celebraba sin más el mestizaje, la cultura mediática y la globalización, entre otras cosas.

Entonces, para desarrollar la crítica de Jameson, debemos partir del hecho de que se trata de una crítica fundamentalmente centrada en los *cultural studies* norteamericanos de las décadas de los ochenta y noventa. Además hay que señalar que Frederic Jameson es uno de los teóricos contemporáneos más importantes en su reafirmación y rearticulación del pensamiento marxista en el contexto del posmodernismo. De hecho sus trabajos más importantes tratan de explicar desde el marxismo el posmodernismo y las nuevas condiciones económicas mundiales. Entonces Jameson relaciona claramente la expansión de los *cultural studies* con el posmodernismo, pero particularmente con su variante “multiculturalista”. Esa variante, surgida como política cultural del neoliberalismo en el periodo ya mencionado, es importante porque están en su seno muchas de las ideas desarrolladas por la teoría de los *cultural studies* desde la

¹² HALL, Stuart. Ob. Cit., Pg. 61

década de los cincuenta. A saber, el estudio centrado en la cultura y los grupos culturales al enfatizar solamente la interrelación de esos grupos dejó inactiva, nos dice Jameson, la idea de clase como eje central del pensamiento marxista. Este dejar de lado el asunto de las clases hizo, según Jameson, que la celebración del mestizaje se convirtiera fácilmente en una celebración del mercado como el lugar donde se encuentran los consumidores universales. En otras palabras, la idea, como vimos arriba, de que las relaciones culturales llenan de sentido el mundo, desde las relaciones sociales hasta el valor que se le da a los productos industriales le dio al neoliberalismo un buen justificativo para proponerse como la política ideal en la que el mestizaje y la celebración de las mezclas y la democratización de la cultura a través del mercado se hacían posibles sin la necesidad de una mediación estatal.

Así, los *cultural studies* habrían llenado de contenido teórico al multiculturalismo y además habrían moldeado la idea norteamericana de lo “políticamente correcto”, es decir el establecimiento legal del reconocimiento del otro (del negro, del homosexual, de la mujer, etc.) solo a través del mercado y el consumo. Jameson enfatiza el hecho de que los *cultural studies*, especialmente en su versión norteamericana tendieron a negar las tensiones existentes entre grupos culturales y grupos de clase haciendo un énfasis exagerado en los procesos de mezcla y mestización cultural, lo que Jameson llamará la “alergia estructural a la ‘ausencia de mezcla’ que tienen los Estudios Culturales”¹³. Esta negación de las culturas puras y de la conciencia de clase parecerá señalar que las tensiones ya no existen una vez que la diversidad ha sido mediada por el mercado, “aplanando” a través de “la excluyente fórmula disciplinaria del posmodernismo y su versión del pluralismo” la complejidad real de la relación entre esos grupos. Jameson propone pues que los *cultural studies* deben replantearse un retorno a sus orígenes ingleses en los que el acercamiento al “materialismo cultural” era una cuestión de militancia política e ideológica. Esta propuesta de retorno al “materialismo cultural” significa, entre otras cosas un llamado de atención al hecho de que la cultura, en su interacción simbólica con la sociedad y la realidad tiene también una materialidad tangible. Ese tema, trabajado por teóricos culturales del marxismo como Adorno y Benjamin, según Jameson se pierde de vista

¹³ JAMESON, Frederic. “Sobre los ‘Estudios Culturales’”. En: *Estudios culturales, Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Bs. As.: Paidós, 1998. Pg. 131

cuando se enfatiza solo la función simbólica de un producto en el mercado, es decir, para hablar en términos marxistas puros, cuando lo simbólico solo pasa por el “valor de cambio” de la mercancía y no así por su “valor de uso”, es decir, por su materialidad y por la materialidad de quienes han producido esa mercancía.

Pero si el centro de los *cultural studies* recae en el concepto ampliado de “cultura”, Jameson centrará en ese concepto nuclear su crítica. Sobre la cultura, Jameson señalará que la ampliación del concepto es ficticia en el sentido de que la cultura no puede ser en ningún caso objetiva. La cultura es justamente aquello que no sabemos que somos y que solo es percibida por el otro, por aquel que nos mira y puede determinar así nuestra cultura. En ese sentido Jameson dirá que si bien la mayoría de los grupos tiene una auto percepción de su propia cultura esa auto percepción siempre tiende a falsearse, exagerarse y a mitificarse, generando, simplemente estereotipos de lo que se es colectivamente e individualmente: “El estereotipo es, en realidad, el lugar de un exceso ilícito de sentido, lo que Barthes llama la ‘náusea’ de las mitologías: es la abstracción en virtud de la cual mi individualidad se alegoriza y se transforma en una ilustración burda de otra cosa, algo no concreto y no individual”. Por lo tanto la idea de “grupo cultural” manejada intensivamente por los *cultural studies*, especialmente los norteamericanos, y que se centra en el relacionamiento, casi siempre celebratorio de los grupos culturales en un mestizaje positivo, es, en realidad, según Jameson, un estereotipo que solo ayuda a entender relaciones “culturales” estereotipadas. Eso hará que Jameson replantee el uso de la categoría “clase” frente al uso de la categoría “cultura”.

Según Jameson la categoría clase puede llegar a ser menos estereotipada que la de cultura porque esencialmente las clases se piensan en relación a otras clases y generalmente no hacen uso de los esencialismos típicos de las adscripciones culturales, las cuales siempre tienden a tener una idea estereotipada del “origen”, la “nación”, etc. Las clases, de hecho tiene como intención, señala Jameson, el desprenderse del origen del individuo y las colectividades para hacer frente común contra otras clases con las que se saben en tensión. A la negación de las tensiones Jameson le adjudicará, entre otras cosas, el hecho de que los *cultural studies* hayan

querido desde muy temprano desentenderse de las problemáticas económicas más profundas excusando, como vimos mas arriba, que el economicismo ortodoxo marxista nunca pudo entender las lógicas culturales a las que consideraba simplemente como “superestructurales”. Ese alejamiento de la economía hizo que los *cultural studies* hagan frente con las nociones de la filosofía posestructuralista francesa, particularmente con algunas categorías de Foucault de quien retomaron, también intensivamente, el concepto de “poder”. “La problemática del poder, como fue reintroducido sistemáticamente por Weber y mucho más tarde por Foucault, constituye un gesto antimarxista, cuyo propósito era reemplazar el análisis en términos de modo de producción. Ello abre nuevos campos y genera un nuevo material que resulta fascinante y rico; pero los que lo usan deberían estar conscientes de sus consecuencias ideológicas secundarias, y los intelectuales deberían ante todo ser cautelosos por las intoxicaciones narcisistas que puede producir el invocar esta problemática a la manera de un acto reflejo”¹⁴.

Otro de los debates con los *cultural studies* por parte de Jameson que nos parece muy importante para pensar el tema de esta tesis es su crítica a cómo se acerca el intelectual de los *cultural studies* a lo popular. Stuart Hall ha señalado muchas veces que la idea del intelectual orgánico de Antonio Gramsci influyó mucho a cómo se auto percibieron los críticos de los *cultural studies*. Entre otras cosas el intelectual orgánico es un intelectual marginal y que esta fuera de la academia que considera que su análisis de la cultura y de su objeto de estudio no solo significa el objeto estudiado, lo llena de sentido, sino que al mismo tiempo lo significa a él mismo y el modo en que se acerca a ese objeto. Es decir que el intelectual orgánico es transformado por lo que analiza y al mismo tiempo debe analizar su propia producción de conocimiento. Ahora bien, Jameson señala que en los *cultural studies* hay un dogma que señala que el intelectual debe ser un intelectual “popular”, pues es la única forma de entender lo popular. Pero esa forma “forzada” de ser popular sería en realidad, según Jameson, “un ritual para conjurar su ‘distancia’ estructural”. Es decir que en los *cultural studies* parece haber una

¹⁴ Ibídem, Pg. 127

constante intención de auto justificación del intelectual que solo puede sentirse parte del grupo estudiado a través de la celebración de la cultura popular y la cultura masiva.

Un aspecto interesante de esta búsqueda de auto justificación constante es que, como señala Jameson, en las sociedades modernas existe un amplio campo de consumidores culturales “medianamente cultivados”. Estos actores son problemáticos para los *cultural studies* porque no serían ni concretamente consumidores de cultura popular ni tampoco llegarían a ser “intelectuales”. En realidad se trata de un tema referido desde los años sesenta, entre otros, por Umberto Eco en su famosa obra *Apocalípticos e integrados*, un libro que aunque no citaremos mucho es de gran importancia para esta investigación. Eco señalaba ya en los sesenta la existencia de un *midcult*, es decir de un consumo cultural identificado con la clase media, que no es del todo popular pero tampoco es del todo “cultivado”. Para Jameson la existencia de este *midcult* problematiza el rol del “intelectual orgánico” de los *cultural studies*, porque este buscará ser “popular” y analizar objetos culturales populares puros. Entonces, al momento de encontrarse con objetos que no pertenecen ni a la cultura letrada ni a la popular se encontrará en una situación de difícil resolución.

En realidad la referencia a *Apocalípticos e integrados* en este momento es importante porque Eco también señala, contra lo que dirá Jameson, que una característica de la cultura masiva en las ciudades modernas es que desestructura la idea que se tiene de una relación directa entre, por ejemplo, este *midcult* y la clase media, la cultura alta y letrada con la burguesía y la cultura popular con el proletariado. Para Eco más bien el hecho de que en los medios masivos haya por ejemplo un recorte de la vida de Miguel Angel junto a la vida de un artista de Hollywood hace que las culturas alta, media y baja se distribuyan de formas que ya no tengan correlación directa con la clase social. Eso, en el plano cultural, dejaría, en todo caso, en una situación algo indefendible la propuesta de Jameson de volver a la categoría clase frente a la de cultura, pues en la cultura de masas es muy difícil identificar una adscripción cultural en una determinada clase social. Pero como decíamos, estas críticas son importantes para esta tesis porque pueden ser ilustradas en el caso de industrias como la musical. Y para ejemplificar esta última usaremos

brevemente algunas de las ideas de uno de los analistas más interesantes de la música popular contemporánea y a quien se considera miembro no oficial de los *cultural studies*, Simon Frith. Por ejemplo Frith señalará con los *cultural studies* el rol protagónico que tienen los consumidores de los productos de la cultura masiva, hablará de toda la red de producción de música popular en la era de la producción industrial de cultura: “Los músicos escriben melodías y ejecutan solos; los productores escogen entre diferentes mezclas de sonido; las discográficas y los programadores de radio deciden qué debe tocarse y qué debe emitirse; los consumidores compran un disco y no otro, y concentran su atención en determinados géneros. Como resultado de todas estas decisiones, aparentemente individuales, aparece un determinado patrón de éxito, gusto y estilo que puede ser explicado sociológicamente”¹⁵. Para Frith, al igual que para Benjamin y autores como Jesús Martín Barbero, a quienes veremos con detenimiento adelante, la relación simbólica del espectador con la obra producida industrialmente y las transformaciones que esa relación instaura en el espectador son sumamente importantes.

Ese acercamiento a la relación simbólica del espectador con la obra es importante porque la relación con lo popular masivo debe pensarse, dice Frith, a través del espacio de consumo de lo popular que la misma obra instaura: “la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad”¹⁶. Estas precisiones desde los *cultural studies* respecto a la música plantean que contra lo que dice Jameson, el análisis de la relación simbólica con el producto cultural no tiene la intención de esquivar el análisis político o económico del consumo sino más sino que esta operación responde a que la misma producción masiva y popular instauran un espacio de consumo del que no puede prescindir quien se acerca a ese tipo de producto. Ese espacio está relacionado, por ejemplo, en la industria cultural al hecho de que para “degustar” una canción *pop* el escucha está al tanto no solo de la música sino del trabajo de técnicos, productores, distribuidores y hasta de mediadores radiofónicos que permiten que ese tema *pop* llegue a sus oídos.

¹⁵ FRITH, Simon. “Hacia una estética de la música popular”. En: CRUCES, Francisco, et. al. (eds), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 2001. Pg. 414

¹⁶ *Ibidem*, Pg. 417

Ya para acabar con la crítica de Jameson, hay que decir que al respecto de lo que acabamos de señalar, este autor hace una observación importante, dice que “un tema que ha sido (sorprendentemente) olvidado por los estudios culturales” es “la lógica de la producción cultural en sí misma, el lugar y el pensamiento de los productores culturales”. Es decir que, como acabamos de referir, para los *cultural studies* el énfasis sobre el consumo de los productos culturales esta puesto en el consumidor y ese “espacio” construido por la producción misma de ese producto. Jameson criticará ese énfasis porque tiende a olvidar que el productor y la red que incumbe a la producción cultural tienen también un formato concreto que en las sociedades industriales y capitalistas contemporáneas está determinado por el beneficio económico y la ideología burguesa. Eso es importante porque es un peligro constante el caer en lo que Eco llama la postura “integrada”, es decir aquella postura que celebra a la cultura de masas como una forma de democratización de la cultura, frente a la “apocalíptica” que postula que la cultura de masas es más bien una vulgarización de la cultura y que está manipulada por los productores culturales a quienes solo les interesa la producción cultural en términos de beneficio económico.

En esta tesis hemos querido ser cautos a la hora de tomar una postura respecto a lo que acabamos de referir. Es importante, creemos, no olvidar “la lógica de la producción cultural en sí misma, el lugar y el pensamiento de los productores culturales” y ser conscientes de que mucha de la producción cultural en el periodo que estamos estudiando no tenía otro fin que la simple y llana venta de productos culturales correspondientes ni siquiera a la cultura popular sino al *midcult*. Pero también es nuestra intención fundamental, como desarrollaremos teóricamente en un momento, pensar el consumo de la cultura popular y la cultura masiva desde los sectores culturales tanto populares como letrados (por ejemplo los escritores “vanguardistas”) y desde el espacio abierto por la producción masiva de la cultura contemporánea que “crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad”. Pero más allá de estas discusiones propuestas en el marco del marxismo y el pensamiento social, también los *cultural studies* han recibido incontables críticas desde el marco del estudio puro de la

literatura. En este caso queremos terminar consignando brevemente la crítica de uno de los últimos grandes defensores del análisis literario “puro”, Harold Bloom.

Bloom es un estudioso de la literatura norteamericano y como académico de la Universidad de Yale vio de cerca el fenómeno ya descrito de la importante proliferación de departamentos de *cultural studies* en los Estados Unidos en la década de los ochenta. Al respecto de ellos escribirá la corta introducción a la obra que lo hizo conocido internacionalmente, *El canon occidental*. En esa introducción Bloom llamará de forma muy despectiva como “Escuela del Resentimiento” a los *cultural studies* en general, pero también a lo que se conoce como estudios post coloniales. Para Bloom el hecho de que los *cultural studies* se hayan hecho masivos y que la mayoría de los departamentos de *cultural studies* soslayaran a los antiguos departamentos de literatura hizo que se dejara de pensar a la literatura desde la estética y las artes y que se comenzase a tratar a los textos literarios como simples documentos sociológicos, evitando así el pensar en la literatura a través de sus elementos estéticos fundamentales, “dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción”¹⁷.

Creemos que también la crítica de Bloom es muy válida en el campo de los estudios sobre la literatura porque llama la atención sobre el hecho de que los textos literarios se caracterizan fundamentalmente por aspectos que están fuera de lo social y que tienen que ver con el individuo que crea una obra literaria y la sociedad en la que se desenvuelve ese individuo. Para Bloom, los *cultural studies*, en su afán de que la literatura sea un documento ni de mayor ni de menor importancia para entender la relación simbólica de la sociedad con el mundo dejaron de lado aspectos tan importantes como la del “genio” individual, la “originalidad”, y el conocimiento. Estos valores representaban para los analistas de los *cultural studies* reductos de las sociedades aristocráticas en las que el arte y la literatura pertenecían a elites cultivadas. Al respecto Bloom admitirá que el acercarse a estos aspectos típicos de la literatura puede ser “selectivo” y también dirá que la literatura y el arte son esencialmente elitistas, no en el antiguo sentido aristocrático sino en el sentido de que el verdadero arte solo podrá ser entendido y

¹⁷ BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2002. Pg. 39

producido por pequeños grupos de productores y lectores especializados: “La crítica literaria, como arte, siempre fue y será un fenómeno elitista. Fue un error creer que la crítica literaria podía convertirse en un pilar de la educación democrática o de la mejora social. Cuando nuestros departamentos de Literatura Inglesa u otras literaturas se encojan hasta las dimensiones de nuestros actuales departamentos de Clásicas (...) quizás seamos capaces de regresar al estudio de lo ineludible, a Shakespeare y a sus escasos iguales”¹⁸. En ese sentido, Bloom rescata el concepto de “canon” pues como indica, el canon literario es la prueba más fehaciente de que las obras literarias consideradas “inmortales” lo son no por su valor como documentos o como textos inmersos en la trama simbólica de la sociedad sino por su belleza y por expresar cualidades como las de la genialidad, capacidad técnica, arte, etc.

La crítica de Bloom a los *cultural studies*, si bien es manifiestamente hostil con ellos, es importante para pensar el uso de fuentes literarias hecho en esta tesis. En primer lugar es importante decir que nuestro análisis literario difícilmente puede circunscribirse al estudio riguroso de las obras, y peor aun al estudio de las mismas desde el campo del análisis literario. Evidentemente nuestro acercamiento en esta tesis a obras literarias así como a la música no las agota, pero es importante señalar que este acercamiento no deja de ser estético y, por lo tanto, no ve a las fuentes como simples contenedores de sentido y de información. Como ya dijimos hasta acá, y lo seguiremos haciendo a lo largo de este marco conceptual, nuestra intención investigativa es ver las sensibilidades generadas en el espacio del consumo de los productos culturales en la Bolivia de principios del siglo XX. Es decir, estas sensibilidades, a las que los primeros *cultural studies* se acercaron tan fervientemente –recordemos la categoría de “Estructura de la sensibilidad” de Raymond Williams- tienen sin dudas un carácter estético. Es decir que el ámbito de lo simbólico en el consumo de productos culturales como el cine, la radio y la literatura no puede entenderse, al menos en lo que concierne a esta tesis, sino a través de la peculiaridad estética que hace a cada uno de esos productos.

¹⁸ *Ibidem*, Pgs. 26-27

1.3. Estudios Culturales Latinoamericanos

Habiendo descrito someramente el campo categorial y el contexto histórico e intelectual en el que se desarrollaron los *cultural studies* anglosajones, ahora queremos acercarnos a la práctica de los *cultural studies* en América Latina como un desgaje de la escuela anglosajona, pero también como un campo en tensión con las ideas y las practicas emanadas desde allí. Para comenzar hay que decir que existen dos momentos históricos elementales para hablar de los estudios culturales latinoamericanos. El primer momento ocurrió antes de las décadas de los noventa y se caracteriza por la temprana recepción de los autores que mas influenciaron en la fundación de los *cultural studies* (particularmente los de la Escuela de Fráncfort) y las primeras publicaciones de los teóricos y críticos de los *cultural studies*, particularmente Raymond Williams. En la obra sobre la que basaremos esta descripción de los estudios culturales latinoamericanos –el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* publicado por Mónica Szurmuk y Robert Mckee- se llama a estos autores iniciales “culturalistas *avant la lettre*” y como tales los llamaremos en esta tesis. El segundo momento se da ya con la instauración institucional de los estudios culturales en el marco del pensamiento sobre la cultura en y sobre Latinoamérica. Esa institucionalización ocurrirá en un momento cercano a la institucionalización misma de los *cultural studies* cuando estos mudaron su centro a los Estados Unidos, como ya vimos, y se da justamente en ese país. Muchos intelectuales latinoamericanos exiliados en los Estados Unidos serán pues los que, a través de la instauración de los departamentos de Letras Hispánicas en las universidades norteamericanas den un espacio institucional para pensar los estudios culturales y muchos de esos departamentos universitarios se convertirán, a su vez, en departamentos de estudios culturales.

Pero una de las apuestas del *Diccionario* es que aun antes de que se hayan desarrollado los *cultural studies* en Inglaterra, ya la práctica intelectual latinoamericana del siglo XIX que dio origen al intelectual que era a su vez “‘hombre público’ que participa en las guerras de independencia, en revoluciones como la mexicana, en el gobierno, en la oposición y es también estadista, ensayista, periodista, historiógrafo, poeta, novelista”, habría anticipado un tipo de

escritura interesada por la cultura en términos políticos e involucrada subjetivamente con sus temas de análisis. Esas prácticas, señala el *Diccionario*, fueron de alguna forma culturalistas primigeniamente y de ellas los “culturalistas *avant la lettre*” habrían tomado la posta. Más allá de eso, se podría decir que en el siglo XX hubo sucesos históricos, políticos y culturales, concretamente latinoamericanos, que contextualizaron la aparición del culturalismo latinoamericano. Por un lado estaba la herencia de la actividad intelectual tan cercana a la política típica del siglo XIX (expresada en ejemplos como Sarmiento o Martí) que se verá reflejada en la constante politización de la intelectualidad latinoamericana en el siglo XX y por el otro la revolución cubana y los movimientos revolucionarios de los años sesenta y setenta obligarán a los culturalistas a adquirir posturas políticas para comprender culturalmente a Latinoamérica pero, además, para pensar lo latinoamericano como una unidad cultural.

Un aspecto que es resaltado por el *Diccionario* es que las publicaciones y la difusión de ideas a través de libros y revistas fueron en la histórica cultural latinoamericana componentes muy importantes para comenzar a desarrollar primero el trabajo de los culturalistas *avant la lettre* y posteriormente para la creación de las entidades institucionales universitarias enmarcadas en los estudios culturales. Por ejemplo se señala la fundamental divulgación de las obras de los autores de la negritud Frantz Fanon, Aime Cesaire y Albert Memmi como un antecedente para propiciar “un diálogo intelectual sobre los efectos de la colonización y los modos de resistencia”¹⁹. También la lectura de autores como Ranajit Guha, Gayatri Spivak y Gyan Prakash “fueron fundamentales como contrapunto para pensar la posibilidad de crear un grupo de estudios subalternos latinoamericanos”, ese grupo estuvo liderado por John Beverley e Ileana Rodríguez y “se originó en la academia estadounidense después de la derrota sandinista”²⁰. Pero las primeras lecturas de textos producidos por el Instituto de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham fueron fundamentalmente el punto de inicio de la primera generación de analistas incluidos en el culturalismo latinoamericano. Al respecto son muy importantes las traducciones de textos de Williams hechas en la revista *Punto de vista* que

¹⁹ SZURMUK, Mónica y MCKEE, Robert (Coords.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009. Pg. 16

²⁰ *Ibidem*, Pg. 17

lideraba Beatriz Sarlo en los años setenta y las hechas por Mirko Lauer en los ochenta en la revista *Hueso Húmero*. El *Diccionario* describe pues cuatro hitos clave para el desarrollo de los estudios culturales latinoamericanos:

1. la tradición ensayística latinoamericana de los siglos XIX y XX;
2. la recepción de los textos de la Escuela de Frankfurt, del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham y los del posestructuralismo francés;
3. la relación horizontal (sur-sur) con desarrollos intelectuales y proyectos académicos de otras áreas geográficas como los estudios del subalterno y el poscolonialismo;
4. el desarrollo de una agenda de investigación en Estudios Culturales Latinoamericanos en Estados Unidos –esta agenda de investigación está relacionada con movimientos sociales de políticas de identidad: feminismo, movimientos chicano y afroamericano, militancia gay y con su importante papel en la incorporación de teoría crítica multidisciplinaria y en su cuestionamiento de cánones y epistemologías—²¹.

Esta historia muestra por lo tanto una historia compartida o que tiene una relación tensionada con el desarrollo de los *cultural studies* anglosajones pero también muestra que los estudios culturales latinoamericanos tienen una tradición propia y características particulares que los diferencian de los *cultural studies* en su vertiente angloparlante. En primer lugar queremos señalar algunas de las similitudes entre ambas corrientes. Szmurnik y Mckee señalan que entre los autores de los estudios culturales latinoamericanos, fue fundamentalmente influyente la obra de Stuart Hall, especialmente en lo que hace al momento de su institucionalización. La obra de Hall, señalan, fue “fundamental en el trabajo sobre raza, identidad y los medios masivos”²². Justamente en la insistencia de Hall sobre la obra gramsciana y el concepto de “intelectual orgánico” es que se centraron los estudios culturales latinoamericanos a la hora de acercarse a grupos marginales, el “feminismo, movimientos chicano y afroamericano, militancia gay”, etc. Al respecto, los autores también dirán que “el concepto gramsciano de hegemonía es central (...) y es presentado por Said como parte de una dimensión personal (...) La subjetividad

²¹ *Ibidem*, Pg. 12

²² *Ibidem*, Pg. 15

inherente a la tarea investigativa es fundamental para los intelectuales que en los decenios de los sesenta y setenta han pensado la realidad del tercer mundo desde las diferentes áreas geográficas y también desde los centros metropolitanos diaspóricos”²³.

Pero justamente si en algo los estudios culturales latinoamericanos comparten inquietudes con los *cultural studies* es en que “se ocupan de las culturas (o subculturas) tradicionalmente marginadas, incluyendo las de los grupos subalternos o de comunidades de alguna forma desprestigiadas por su raza, sexo, preferencia sexual, etc., y toman como objeto de estudio toda expresión cultural, desde las más cultas hasta las pertenecientes a la cultura de masas o a la cultura popular”²⁴. Como vimos anteriormente, la crítica hecha por los *cultural studies* a los antiguos espacios de producción cultural que se habían jerarquizado como más importantes y con una mayor concentración de cultura (el arte, la escritura, la academia, la discursividad política, etc.) fue una de sus principales características. Al igual que ellos, los estudios culturales latinoamericanos trataron de comprender de forma más amplia lo que era la cultura, trataron de entender a la cultura como la trama total de las relaciones simbólicas dentro la sociedad, haciendo énfasis en la materialidad de la producción cultural, “llevaron consigo una formación intelectual en la cual la relación entre prácticas textuales y prácticas políticas era indivisible”²⁵.

Por otro lado, estas consideraciones compartidas, en inicio, programáticamente por los *cultural studies* y los estudios culturales latinoamericanos tuvieron en algunos momentos una expresión más vivida y radical en los segundos. Como dijimos, junto a la discusión sobre lo latinoamericano como una unidad, los procesos políticos latinoamericanos obligaron a los intelectuales a tomar una postura ideológica clara respecto a la cultura. Además, como señalan Szmurnik y Mckee, otro factor importante para entender el empeño por asumir las expresiones culturales pertenecientes a las culturas de masas y a la cultura popular fue el desarrollo de importantes industrias culturales en países como México, Brasil y Argentina. Estas industrias de la cultura influenciaron en los consumos culturales y en las subjetividades de la población

²³ *Ibidem*, Pg. 16

²⁴ *Ibidem*, Pg. 10

²⁵ *Ibidem*, Pg. 18

urbana de la mayoría de los países latinoamericanos. Dicen Szmurnik y Mckee “en la época dorada de cine mexicano (1936-1955), por ejemplo, el cine nacional se exportaba a los muchos países hispanoparlantes que no tenían su propia industria y por consiguiente no podían producir una cantidad suficiente de películas en español para satisfacer la demanda nacional. (...) México ‘parece haber realizado cabalmente el modelo de producción industrial’”²⁶.

A los culturalista latinoamericanos les interesó, por lo tanto, “la creatividad y la productividad de la cultura popular y de masa como espacio no elitista de expresión”²⁷. Las búsquedas de los intelectuales culturalistas latinoamericanos estuvieron caracterizadas a menudo por el interés en formas de cultura baja, popular y masiva y al mismo tiempo intentaron a menudo pensar el carácter político y de resistencia de estas formas culturales, rasgo que como vimos fue introducido en los *cultural studies* originarios a través de la obra de E. P. Thompson. También, y ya señalamos con insistencia esa característica para los *cultural studies*, los estudios culturales latinoamericanos se concentrarán más que en los sujetos productores de cultura y la ideología que determinaría la forma de esa producción, en el consumo de los productos culturales y los espacios construidos por el consumo en la sensibilidad del consumidor. En realidad, como también ya dejamos bien sentado para la historia de los *cultural studies*, en el caso de los estudios culturales latinoamericanos pasó también que el marxismo fue el modelo interpretativo más usado por los críticos e investigadores durante las primeras décadas del siglo XX. Así, los estudios culturales latinoamericanos también tuvieron que debatir y dialogar críticamente con el marxismo desde sus orígenes. Aunque Szmurnik y Mckee señalan que autores como José Carlos Mariátegui supieron acercarse muy lucidamente a la producción cultural desde el marxismo, en Latinoamérica, al igual que como ocurrió en Europa, el énfasis puesto en la ideologización de la producción cultural y su consecuente menosprecio por la cultura no permitieron comprender a los marxistas de principios del siglo XX las dinámicas culturales en los países latinoamericanos sino hasta bien entrado este. La característica primacía del consumo frente a la producción se puede observar –veremos esto con detalle adelante- por ejemplo en la obra de culturalistas latinoamericanos *avant la lettre* como Jesús

²⁶ *Ibidem*, Pg. 23

²⁷ *Ibidem*, Pg. 15

Martin Barbero, de quien Szmurnik y Mckee señalan “propone releer la cultura no desde la producción –enfoque tradicional de la crítica académica– sino desde el consumo, terreno menos conocido: de ahí la necesidad de elaborar nuevos mapas nocturnos para guiar a los nuevos críticos en la oscuridad”²⁸.

Pero desde estas características también se dibuja una fisura a través de la que los estudios culturales latinoamericanos se han pensado críticamente y es el hecho de que su propuesta no deja de depender de la metrópoli y de la academia norteamericana. Ese hecho ha sido a menudo criticado fuertemente desde sectores contrarios a los culturalistas latinoamericanos. Pero en realidad esa crítica es una crítica a la institucionalización de los *cultural studies* y de los estudios culturales latinoamericanos ocurrida, como ya dijimos, a mediados de los ochenta y los años noventa. Esa crítica muestra nuevamente un punto de conexión entre los estudios culturales anglosajones y latinoamericanos porque muestra que la institucionalización norteamericana de ambos parece haber signado una suerte de anquilosamiento y de reducción de la rica tradición inherente a los estudios culturales originales. Ahora bien, en el caso latinoamericano ¿quiénes son los culturalistas originales, esos a los que Szmurnik y Mckee llaman “culturalistas latinoamericanos *avant la lettre*”? De forma algo ambigua, los autores que se incluirían en esa categoría son Ángel Rama, Carlos Altamirano, Carlos Monsiváis, Renato Ortiz, Beatriz Sarlo, Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero. Según Szmurnik y Mckee estos autores estaban haciendo un trabajo previo a la institucionalización norteamericana de los *cultural studies*, y por lo tanto pueden considerarse propulsores de unos estudios culturales que no pasan por la centralización norteamericana que sobrevendría en los noventa: “Estos intelectuales, casi sin excepción, declaran que su praxis es culturalista *avant la lettre*, o sea, que están realizando un tipo de investigación dentro de agendas de investigación nacionales (‘estaba haciendo historia de las ideas’ dice Sarlo) o independientemente de programas estadounidenses (‘me involucré en los estudios culturales antes de saber cómo se llamaban’ dice Néstor García Canclini)”²⁹.

²⁸ *Ibíd.*, Pg. 22

²⁹ *Ibíd.*, Pg. 18

Antes de describir brevemente la obra de algunos de los culturalistas *avant la lettre* que están directamente relacionadas con la inspiración metodológica e intelectual de esta tesis, también es importante suscribir las críticas emanadas desde la academia latinoamericana en torno también al rotulo de “estudios culturales latinoamericanos”, especialmente la crítica hecha por el colombiano Eduardo Restrepo. Como ya dejamos sentado en un pie de página arriba, Eduardo Restrepo fue editor de la compilación en español *Sin garantías* de Stuart Hall y es uno de los autores que dividen a los Estudios Culturales claramente en dos etapas de desarrollo, un antes y un después de su institucionalización norteamericana. Este autor hace énfasis justamente en “las tecnologías de reproducción que expanden el mercado académico internacional”³⁰ y critica la homogenización que se hace al nombrar a los estudios culturales latinoamericanos como un todo compacto. En *Antropología y estudios culturales* Restrepo señala que los proyectos que tratan de dar una genealogía de los estudios culturales latinoamericanos tienden a incluir a casi todas las practicas intelectuales que articularon política y cultura desde el siglo XIX (cosa que vimos claramente en Szmurnik y Mckee), perdiendo de vista que no puede entenderse de la misma forma los “estudios críticos sobre cultura”, “crítica cultural” y los “estudios culturales” como tales. De hecho, dice Restrepo, ese ejercicio de homogenización fue practicado por los *cultural studies* y los académicos latinoamericanos desde la misma academia norteamericana como producto de “nostalgias imperiales articuladas por el establecimiento académico estadounidense”³¹. Es decir que una homogenización de ese tipo solo se da cuando se trata de nombrar al otro subalternizándolo y obligándolo a perder sus rasgos distintivos en pro del mercado académico: “se termina aplanando heterogeneidades irreductibles para subsumirlas en una etiqueta que solo tiene sentido en el mercado académico globalizado”³².

Esta crítica nos parece importante porque Restrepo rescata el hecho de que los estudios culturales o los estudios sobre la cultura o la crítica cultural tienen características concretas en

³⁰ Nelly Richard citada en RESTREPO, Eduardo. *Antropología y estudios culturales*. Bs. As.: Siglo XXI, 2012. Pg. 183

³¹ *Ibidem*, Pg. 185

³² *Ibidem*, Pg. 175

Latinoamérica según “las diferencias de clase, raciales, de género, generacionales, institucionales y de lugar” y que “cuentan y son significativas en términos intelectuales y políticos”. Y que al mismo tiempo el problema mismo de hablar desde un solo frente latinoamericano concibiendo a Hispanoamérica como una unidad también pierde de vista las “disputas internas, con sus correspondientes heterogeneidades, contra hegemonías y subalternizaciones” de las redes académicas. Por lo tanto volvemos a insistir en que es evidente una diferencia entre aquellos autores que se acercaron a los *cultural studies* antes de que estos se hayan “puesto de moda” (los culturalistas *avant la lettre*) de aquellos analistas que aparecieron después. Aunque también, como señala Restrepo, se podría identificar el proyecto intelectual de los diferentes culturalistas *avant la lettre* en diferentes ámbitos. Sirva de modelo alternativo la clasificación de los autores que veremos a continuación, entre las distintas corrientes intelectuales aparecidas en Latinoamérica en las últimas décadas del siglo XX, hecha por John Beverley y citada por Restrepo:

1. los estudios culturales, donde encuadra el trabajo de Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero;
2. las diferentes vertientes de la crítica cultural, donde ubica los aportes de Nelly Richard, Alberto Moreiras y Beatriz Sarlo
3. los estudios poscoloniales, donde estaría Walter Mignolo;
4. los estudios de la subalternidad, donde por aquel entonces [John Beverley] situaba su trabajo y el de otros como Ileana Rodríguez³³.

1.3.1. Carlos Monsiváis

Como adelantamos, describiremos concretamente la obra de dos culturalistas que fueron fundamentales para pensar esta tesis³⁴. Carlos Monsiváis es uno de los autores de la primera fila de los culturalistas latinoamericanos *avant la lettre*. Pero esa inclusión podría ser, al igual

³³ *Ibidem*, Pg. 176

³⁴ Adelante también nos detendremos en un tercero, Jesús Martín Barbero, pero concentrándonos en su acercamiento teórico a la relación entre cultura masiva y vanguardia en Latinoamérica.

que las demás inclusiones dentro de los estudios culturales, algo unilateral. Más aun, en este caso, dado que Monsiváis, contrariamente a ser un autor académico fue un cronista y un narrador en el mejor sentido de los términos. En realidad tanto Monsiváis, como Sarlo y, en menor grado, Jesús Martín Barbero, son autores que ponen en tela de juicio las fronteras de las disciplinas. Como señalamos, esa es una de las características que más enfatizan quienes se refieren a los *cultural studies*. Sin embargo, contrariamente a lo que quieren ver los apologetas de los *cultural studies*, eso no quita que estén insertos del todo en la academia y en las universidades. Es más, en los *cultural studies* sobrevive, más que en las disciplinas como tales, tal como sugiere Jameson, un espíritu académico y profesional casi corporativo. Como hemos señalado antes, es importante el hecho de que los departamentos de *cultural studies* en varias universidades occidentales se hayan constituido en departamentos interdisciplinarios y que no tienen filiación específica con ninguna disciplina. Es decir, que no pertenecen a las cerreras ni de Historia ni de Sociología, ni de Literatura, sino que se crearon como espacios autónomos de estas disciplinas. Pero por otro lado en su mismo vocabulario, en su mismo nombrarse como “departamentos” muestran la imposibilidad de autonomía que tienen ya no para con disciplinas sino para con las universidades y la academia como tal.

De entre los autores latinoamericanos nombrados, Monsiváis es el mayor y es el más ajeno a la academia de todos. Su trabajo intelectual, si bien siempre estuvo relacionado a su labor académica, pertenece a un ámbito ajeno al de las instituciones académicas, especialmente en el comienzo de su carrera. Una de las cosas que más llama mi atención al tener contacto con la obra de Monsiváis es su diversidad de registros, lo que no quita que todos sus textos posean una cercanía estilística constante, en la que lo que se escribe siempre se hace con ansias de narrar, de convertirse en crónica. La escritura de Monsiváis, aun en los libros académicos, juega con la idea de que toda escritura, por más seria que sea, tiene un carácter social, y que la escritura contemporánea no puede negar su carácter y su interlocutor masivo. Ese es un tema recurrente en casi toda la obra Monsiváis: la cultura masiva y su engarce con la cultura popular contemporánea. A Monsiváis le interesa el crecimiento de las ciudades y el desarrollo de la

cultura popular urbana. Le interesan fundamentalmente las pervivencias y transformaciones de la cultura premoderna y rural en las ciudades latinoamericanas.

En el camino trazado por la historia cultural contemporánea, a Monsiváis le interesan las resistencias culturales de los sujetos “subalternos” (para usar el concepto gramsciano), pero a diferencia, por ejemplo de Barbero o, inclusive, de E. P. Thompson, Monsiváis no llega tan lejos al afirmar que la cultura popular es un espacio de lucha política de resistencia al capitalismo y a la modernidad. Al contrario, Monsiváis parece ser siempre consciente de que la cultura popular masiva no puede desentenderse de los nuevos ámbitos históricos modernos, sean ellos sinónimos de capitalismo. Es por eso que la cultura popular urbana siempre tiende a la transgresión y a la marginalidad antes que a la resistencia y a la lucha proactiva. Además Monsiváis, siguiendo en eso a Benjamin, sabe que la recepción de la cultura de masas no se hace a través de sujetos totalmente divididos de quienes producen esa cultura, sino que tanto la cultura de masas, y su carácter popular, así como los medios y los sujetos a través de los que esa cultura se encarna, responden a formas históricas concretas. Es decir que el nacimiento de la estrella de cine, la estrella del canto cursi, los espectáculos marginales en cabarets, o cantinas pobres, etc. responden formalmente a condiciones dadas por una época en que las masas han irrumpido, creando las ciudades tal y como las conocemos.

Pero como decíamos, en el caso de Monsiváis se da una escritura subjetiva (y en ese sentido antiacadémica) en la que el mismo autor se ve a sí mismo como un sujeto popular que consume la cultura masiva tal y como lo hacen todos los demás. Justamente es por eso que Monsiváis no tiende a pensar en la cultura como mera resistencia sino más bien como goce, como disfrute. Además, más que resistencias programáticas, lo que Monsiváis encuentra en la cultura popular urbana es transgresión velada, es decir, encuentra que la cultura popular urbana y la cultura de masas tienden, como dijimos, a la marginalidad y a la transgresión. Pero al no ser esa marginalidad y transgresión necesariamente programáticas, son veladas en lo lúdico, en el erotismo, en el placer. Todo eso se puede observar en la antología española de sus textos *Los ídolos a nado*, donde hay artículos sobre personajes mexicanos tan dispares como el

compositor de boleros Agustín Lara, el compositor de rancheras José Alfredo Jiménez, la actriz María Félix, el escritor homosexual y dandi Salvador Novo o el muralista estalinista David Alfaro Siqueiros³⁵. Pero otro elemento que nos llama mucho la atención de Monsiváis, y que hace que sea fundamental para pensar este trabajo, es el hecho de que privilegia a la música, junto al cine y la literatura como los mejores ámbitos para entender los modos en que la cultura popular se confundió con el consumo de la cultura masiva en las ciudades latinoamericanas desde inicios del siglo XX. Justamente al analizar los modos de consumo musical, por ejemplo, de lo que se trata es de acercarse a sensibilidades más que a ideas concretas, se trata de acercarse a gestos y sensaciones más que a programas. Y para dar cuenta de las sensibilidades que giran en torno al consumo de esa cultura Monsiváis recurre a la crónica, a la narración de los lugares donde se oye esa música, de cómo es percibida esa música en las calles, en el imaginario de la gente de la calle, de la gente que escucha la radio o que la baila en fiestas, etc.

Además, y ese es un rasgo que emparenta a Monsiváis con los *cultural studies*, a cuyos autores obviamente leyó, le interesa mucho el asunto de la cultura contemporánea como un “consumo”. En realidad le interesa problematizar con el concepto de “consumo” y cómo las “industrias culturales”, en el marco del capitalismo, crean, venden y también compran, es decir, negocian, mucho más de lo que ellas mismas creen. Es decir que la transmisión de productos emanados de las industrias culturales norteamericanas, como el fox trot -un caso que veremos con detenimiento en esta tesis- a través del cine norteamericano, que supuestamente tiene intereses netamente comerciales, conlleva formas de consumo de ese producto de las que la industria no tiene conciencia. Quienes produjeron esos filmes no tuvieron conciencia de que el fox trot, convertido en un ritmo de moda (la moda es uno de los mecanismos de las industrias culturales), serviría para dar el ritmo a algunas de las composiciones del folclore boliviano más hermosas del siglo XX, como el tema *Nevando esta* o *Boquerón abandonado*, y que además estarían tan vinculados con el sentimiento nacionalista de la época de la Guerra de Chaco. Estos temas Monsiváis también los trató en artículos más académicos, como el aparecido en el compilado *Cultura y pospolítica* coordinado por Néstor García Canclini (otro culturalista *avant la*

³⁵ MONSIVÁIS, Carlos. *Los ídolos a nado. Una antología global*. Bs. As.: Debate, 2011

lettre y a quien no revisaremos en esta tesis por cuestiones netamente prácticas) y en el que están incluidos también artículos de Beatriz Sarlo y Jesús Martín Barbero. Por ejemplo en ese artículo, llamado justamente “Literatura latinoamericana e industria cultural”³⁶, Monsiváis usa el concepto de “industria cultural” acuñado, como vimos, por Theodor Adorno, para mostrar la riqueza que puede añadir la cultura popular urbana y la cultura masiva gestada en las industrias culturales a la literatura latinoamericana. En ese texto Monsiváis diseña un arco que va desde las novelas populares del mexicano José Revueltas a las novelas de los años sesenta y setenta de autores como el argentino Manuel Puig, el cubano Guillermo Cabrera Infante o los autores de la generación de la Onda mexicana, quienes centralizan a los elementos de la cultura popular y masiva (el cine rosa en el caso de Puig, la música afrocubana y el espacio del cabaret en Cabrera Infante y el rock en el caso de los escritores de la Onda) ampliando las temáticas de la literatura latinoamericana y enriqueciéndola con nuevos espacios enunciativos.

1.3.2. Beatriz Sarlo

Otra de las intelectuales más connotadas del grupo de los culturalistas *avant la lettre* es la escritora Beatriz Sarlo. En realidad gran parte del trabajo desarrollado en esta tesis es una versión en pequeña escala y con una búsqueda más específica de algunos de los trabajos de Sarlo, particularmente de su libro *Una modernidad periférica*. En ese libro Sarlo diseña una estrategia crítica para entender el crecimiento de la ciudad de Buenos Aires a principios del siglo XX y su relación con la naciente cultura masiva a través de la literatura vanguardista y el arte de las primeras décadas de siglo. Por lo tanto, una vez revisado este trabajo, se podrá notar que esa estrategia es exactamente la que nosotros decidimos usar para analizar no tanto el crecimiento urbano sino el uso de un motivo en particular -el jazz y la orquesta jazz- en la literatura vanguardista. Sarlo, en *Una modernidad periférica* se interesa, como harán con insistencia Monsiváis y especialmente Barbero, en las nuevas formas de recepción de la cultura masiva en Buenos Aires a principios de siglo. En ese sentido es muy interesante y enriquecedor

³⁶ MONSIVÁIS, Carlos. “Literatura latinoamericana e industria cultural”. En: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Comp.). *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 1995

el énfasis que hace Sarlo por ejemplo en la lectura de anuncios comerciales de los periódicos y revistas de la época, los que transcribirá con profusión en *Una modernidad periférica*. Sirva de ejemplo esta comparación entre un anuncio transcrito de la revista de vanguardia *Martin Fierro* y otro de una revista familiar:

"Al ir a pasar un día al campo la concertóla, gramófono portátil, será el complemento simpático y mantendrá la alegría de quienes los acompañen."

Al respecto dirá: "La publicidad expresa cambios que afectaron las prácticas culturales en el sentido más amplio, incluidas las de las elites. *Martín Fierro*, la revista por excelencia de la vanguardia en los veinte, se mostró sensible a los procesos de incorporación de nuevas tecnologías aplicadas a la vida cotidiana y la disposición del hábitat: fonógrafos, artefactos eléctricos, mobiliario de cocinas y baños, aparatos de iluminación." Y comparará este consumo con un consumo de tipo más bien familiar reflejado en este anuncio:

"Ya que usted rechaza lo anticuado... ¿Por qué no plancha con electricidad? Señora, no titubee más, abandone los viejos e ineficaces procedimientos; durante 'EL MES DEL BUEN PLANCHADO' le ofrecemos la oportunidad de adquirir su plancha eléctrica, de la mejor calidad y de cualquiera de las marcas prestigiosas, en cuotas mensuales, en las casas del ramo y en las Compañías de Electricidad de todo el país. Solicite en las mismas el cupón para el sorteo de \$ 20.000 en premios. INSTITUTO DEL HOGAR MODERNO. El mes del buen planchado."

De él dirá: "En las revistas de gran tirada y diferente público, como *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino* o *El Hogar*, los avisos dan una idea de la penetración en el imaginario colectivo de estos dispositivos modernizadores, que, por otra parte, aumentaban singularmente el tiempo libre de mujeres de capas medias, lo cual, por lo menos como hipótesis, no deja de influir en la conformación y la disponibilidad del público lector potencial"³⁷.

³⁷ SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Bs. As.: Nueva Visión, 1988. Pg.

Estas citas nos sirven justamente para dar cuenta de la estrategia que usará Sarlo para analizar el cruce entre el consumo de la cultura de elite relacionada a las vanguardias y que en *Una modernidad periférica* se concentrará en Jorge Luis Borges y el círculo de escritores de la revista *Martin Fierro* y el consumo de la cultura masiva. Cómo ambos están traspasados por sensibilidades semejantes, que surgen de la experiencia urbana moderna.

Ahora bien, al igual que Barbero y, en menor medida, Monsiváis, Sarlo encontrará que muchas de las herramientas teóricas generadas en la academia europea y norteamericana de mediados de siglo pueden ayudar a entender tanto la generación de la cultura moderna en las capitales metropolitanas occidentales como en las capitales “periféricas” como Buenos Aires. En ese sentido, las lecturas de Sarlo para analizar a la Buenos Aires de principios de siglo se cruzan de forma eficiente e interesante. Por un lado, en la introducción de *Una modernidad periférica* Sarlo dirá que dos obras que la empujaron definitivamente a escribir ese libro fueron *Todo lo solido se disuelve en el aire* de Marshal Berman y *Viena fin de siglo* de Carl Schorske. Esas dos lecturas nos parecen muy significativas porque las dos son estudios del nacimiento de la modernidad a inicios del siglo XX y fines del XIX en Europa, pero ambas se construyen a través del análisis de obras literarias o, mejor, del análisis literario de textos paradigmáticos de ese ingreso. Por ejemplo, en el primer caso, el de *Todo lo solido...*, Berman esboza una de las lecturas más heterodoxas del *Manifiesto comunista* de Marx para plantear a Marx y a su obra como exponentes clásicos del modernismo occidental. Junto al *Manifiesto comunista* Berman analizará obras como el *Fausto* de Goethe o las narraciones del escritor ruso Nicolai Gogol que muestran los rasgos distintivos del modernismo europeo: la idea de que la modernidad representa una búsqueda del poder a través del riesgo, por ejemplo en *Fausto*, o las formas cómo se entiende el desarrollo de ciudades cosmopolitas que aun están cruzadas por valores premodernos y que lentamente se van diluyendo (tal la metáfora del título del libro de Berman, tomada del *Manifiesto comunista*). Y del libro de Schorske, del que Peter Burke dice “el rechazo de fáciles supuestos sobre el *Zeitgeist* y el deseo de abordar seriamente el desarrollo interno están entre las muchas virtudes de su estudio”³⁸, Sarlo tomó también el modelo del análisis

³⁸ BURKE, Peter. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza, 2000. Pg. 251

cultural fragmentario. Esto último es importante porque justamente Sarlo comprenderá que no se puede “aprehender” el “*zeitgeist*” de un periodo, es decir el “espíritu de época” de un momento histórico de forma total sino solamente parcial y que, como muestra Schorske, no puede entenderse ese “espíritu de época” si no es, también, de forma fragmentaria.

A esas inspiraciones Sarlo añadirá uno de los autores más transitados en toda su obra, Walter Benjamin, cuyo concepto, por ejemplo, de “*flaneur*” usará para describir al novelista y periodista Roberto Arlt, quien narró en sus *Aguafuertes porteñas* justamente el surgimiento de la Buenos Aires moderna. El *flaneur* para Benjamin es un personaje típico de fines del siglo XIX que aparece en el momento en que las antiguas sociedades de tipo agrario desaparecían dando paso a una gran cantidad de desocupados que andaban las calles modernas de las nuevas ciudades europeas creando a su vez las practicas modernas del “entretenimiento” y el “distrainimiento”, que caracterizan aun hoy a la cultura capitalista. Esa retoma conceptual por parte de Sarlo es muy importante, e intentaremos darle continuidad en esta tesis al hecho de que todos los culturalistas *avant la lettre* trataron de entender y aprehender, al igual que los teóricos europeos y norteamericanos, el surgimiento de las “masas” modernas, la forma de caracterizarlas y de entender, particularmente, su forma de producir cultura y de consumirla. El *flaneur*, por ejemplo, representó para Benjamin un factor esencial de esas “masas” urbanas que llenaban las calles sin que nadie sepa realmente qué hacen. Al cariz siempre negativo que tienen esas masas para los primeros teorizadores de las masas del siglo XX (por ejemplo Ortega y Gasset, a quien veremos en seguida), Benjamin les contrapone otra visión que intenta explicar las formas cómo esas masas construyeron la cultura moderna, en muchos casos, al margen de las normas morales, políticas y culturales de las antiguas aristocracias premodernas. Lo que hará que esas masas sean caracterizadas siempre como envilecidas y estúpidas. En ese sentido creemos, y trataremos de mostrarlo con más detenimiento adelante, que en nuestro país la forma como se percibió a esas masas fue a través del denominativo despectivo de lo “cholo”. Por lo tanto estudiaremos adelante en la tesis a lo “cholo” como una categoría que nombra a aquellas nacientes masas urbanas que construyeron un tipo de consumo cultural moderno muchas veces al margen de los valores pre modernos imperantes.

Pero volviendo a Sarlo, es importante que por ejemplo se refiera a Arlt como a un *flâneur* porque justamente sus *Aguafuertes* parecieran ser las descripciones de un caminante urbano, perdido entre las multitudes pero que a su vez las describe y las observa detenidamente. Otro aspecto importante de Arlt como de otros escritores de la época (entre ellos el vanguardista de izquierda Raúl González Tuñón) es que comenzaron también a inmiscuirse en el trabajo periodístico. El periodismo, tal como Sarlo lo caracteriza, será un índice de estas nuevas formas de consumo cultural masivo y urbano. En ese sentido también Sarlo, al igual que Monsiváis y particularmente Barbero se sentirán herederos de Benjamin al analizar objetos culturales como un tabloide, un poema vanguardista o un diseño arquitectónico para explicar las características formales del consumo cultural moderno. Por ejemplo el tabloide y las innovaciones del periodismo son para Sarlo formas de experimentar lo moderno, “la redacción de un diario, tal como la describen Tuñón, Arlt o Pinetta, es el espacio material de lo nuevo: desde los cables internacionales hasta la velocidad con que se produce y reproduce la noticia evocan el mundo de la tecnología”³⁹. Y la misma relación entre la forma y la experiencia en la ciudad moderna ocurrirá, nos dice Sarlo, con los grandes artistas vanguardistas, por ejemplo, con el pintor, poeta, místico y verdadero “gurú” de la vanguardia porteña Xul Solar, de quien dirá “inventó el neocriollo, la panlingua, la escritura pictórica; trajo a Buenos Aires, según Borges y Pellegrini, el expresionismo alemán y Paul Klee” a lo que añade “siempre vi estos cuadros de Xul como rompecabezas de Buenos Aires. Más que su intención esotérica o su libertad estética, me impresionaron su obsesividad semiótica, su pasión jerárquica y geometrizable, la exterioridad de su simbolismo. Buenos Aires, en los veinte y los treinta, era el anclaje urbano de estas fantasías astrales y en sus calles, desde el último tercio del siglo XIX también se hablaba una panlingua, un pidgin cocoliche de puerto inmigratorio”⁴⁰.

Como ya dijimos anteriormente, los estudios culturales surgieron en un momento interesante pues vinieron a impugnar de alguna forma los postulados estructuralistas que se acercaron al análisis cultural desde lo que se ha dado a llamar el “giro lingüístico”, es decir, la consideración

³⁹ SARLO, Beatriz. Ob. Cit., Pg. 17

⁴⁰ *Ibidem*, Pg. 12

de que todo texto es susceptible a ser analizado desde su propia estructura y que todo texto solo tiene realidad dentro del lenguaje y que, por lo tanto, es imposible conocerlo fuera de él. Al respecto los estudios culturales resultaron ser un poco más prácticos y particularmente más flexibles porque justamente su intención fue desde el principio acercarse a “objetos culturales” susceptibles a analizarse no tanto como sistemas cerrados, sino en su relación con el consumo, el consumidor y su valor simbólico. Ahora bien, como decíamos, la interdicción de lecturas de Sarlo en *Una modernidad periférica* es interesante justamente porque añadirá a los estudios ya descritos sobre la modernidad a autores teóricos que le permitan analizar obras literarias no en tanto textos cerrados sino respecto a su relación con la sociedad y particularmente con el surgimiento de las ciudades modernas de principios del siglo XX. Ahí Sarlo encontrará a Raymond Williams quien junto a Marshal Berman y Karl Schorkse serán las piedras fundamentales de la estructura de *Una modernidad periférica*. Eso es importante porque mostrará el interés de Sarlo en los autores de los *cultural studies*. Ese interés es constante en toda la obra de Sarlo, quien escribirá el prólogo a la traducción al español tanto de *Viena de fin de siglo* de Schorkse como de *El campo y la ciudad* de Williams.

En su prólogo a *El campo y la ciudad* es posible ver los rasgos de la obra de Williams que ella misma tomará para sí. Por ejemplo, algo que resalta y que es de suma importancia para todos los culturalistas *avant la lettre* es lo que ella llamará el “materialismo cultural” de Williams⁴¹. Es decir, como ya dejamos sentado, el interés de este autor (como de Benjamin, por ejemplo) por los objetos materiales y simbólicos dejados o producidos por la cultura, particularmente la cultura popular. Y la insistente (en Barbero se vuelve aun más insistente) tendencia a analizar las formas de recepción y consumo de esos objetos, formas que entre otras cosas, serán descritas por Williams a través del concepto de “estructura del sentir”. En ese sentido, en Williams, tanto como en E. P. Thompson, hay la idea de que esta cultura popular y particularmente estas formas de recepción, consumo y transformación del objeto cultural son formas culturales de resistencia, y que sus formas de adecuación a los consumos culturales en el capitalismo pueden verse en muchos casos como supervivencias de antiguas tradiciones de

⁴¹ WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Bs. As.: Paidós, 2001. Pg. 14

resistencia o como innovaciones antihegemónicas. Eso se verá resaltado particularmente por Barbero aunque tanto en Monsiváis como en Sarlo hay también la tendencia a pensar estas formas de consumo como formas antihegemónicas, de resistencia y particularmente – Monsiváis ser quien más se refiera a ello- de transgresión.

Finalmente hay que decir que muchos de los temas que trataremos en esta tesis fueron analizados para el caso argentino y además especialmente desde la literatura por Sarlo en *Una modernidad periférica*. Por ejemplo las nuevas sensibilidades femeninas relacionadas al cosmopolitismo y al consumo de jazz (que se verán reflejadas en fenómenos como la identidad “flapper”) a las que nos referiremos adelante fueron analizadas por Sarlo a través de la obra de escritoras mujeres de la época como Norah Lange y Alfonsina Storni. Y especialmente el cruce entre las nuevas formas de consumo de la cultura popular y la cultura masiva y la escritura y estética vanguardistas serán ampliamente retratadas usando como ejemplo la obra de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Eduardo González Lanuza o los hermanos González Tuñón, entre otros.

2. MARCO CONCEPTUAL: VANGUARDIA Y CULTURA DE MASAS

2.1. Teoría de la vanguardia

Pues bien, tal vez sea un poco abrupto el que ingresemos de pleno al tema de la vanguardia por ser difícil de encadenarlo con las ideas que acabamos de ver en los anteriores acápite. Pero como veremos en seguida, el acercarnos a la vanguardia teóricamente nos dará pie, finalmente, a tratar el tema teórico de fondo de esta tesis: la relación entre las ideas y prácticas creativas de la vanguardia y las de la cultura de masas. Como se verá en el transcurso de esta investigación, este tema es nuclear porque los personajes bolivianos (y los no bolivianos) que trataremos están de una forma u otra relacionados con las sensibilidades vanguardistas o con las sensibilidades que se desprenden de la cultura de masas y en muchos casos con ambas.

Para adentrarnos a la vanguardia desde el ámbito teórico usaremos como guía y base *Teoría de la vanguardia*, libro publicado en Alemania en 1974 por Peter Bürger. Lo importante de este libro es que de forma restrictiva tiene como intención el establecer un sistema que entienda y describa a la vanguardia y para ello se servirá de varios de los autores europeos que ya mencionamos en el anterior capítulo, particularmente los autores, también alemanes, de la escuela de Fráncfort, Theodor Adorno y Walter Benjamin. En general, la mayoría de los temas tratados en esta tesis fueron debatidos desde y a través de los textos críticos de estos autores alemanes. Como vimos y veremos con mayor detenimiento en este acápite, las discusiones entre Adorno y Benjamin son no solo la base para discutir la relación entre la vanguardia y la cultura de masas sino son la base de las teorías sobre la cultura latinoamericana del siglo XX de Barbero y los otros autores de los estudios culturales latinoamericanos *avant la lettre*. Bolivia y sus actores culturales, por lo tanto están incluidos para esta tesis en ese mismo marco interpretativo que se ha ido construyendo en constante dialogo con la obra de estos pensadores así como de otros teóricos europeos, norteamericanos y latinoamericanos.

Una descripción teórica de las vanguardias artísticas europeas debe partir señalando que se trata de movimientos encarnados en grupos de artistas que compartieron ideas y posturas

políticas y estéticas durante las primeras décadas del siglo XX. Estos movimientos se caracterizaron por lanzar públicamente manifiestos que expresaban sus programas estéticos y políticos y por realizar actividades artísticas como exposiciones, recitales, actuaciones, etc. que tendían al shock del espectador. Entre los primeros grupos vanguardistas se cuenta a los cubistas franceses y a los futuristas italianos. El primer manifiesto futurista surgirá en 1909 y será la piedra fundamental para dar lugar a los siguientes movimientos vanguardistas (eso es muy importante especialmente para el caso latinoamericano, como veremos). Por su parte, el pensamiento teórico y literario que acompañará al cubismo, especialmente el trabajo crítico llevado adelante por el escritor francés Guillaume Apollinaire, darán un sustento analítico importante para que se piense a las vanguardias hacia adelante. A partir de estos movimientos, que a su vez son secuelas de grupos y movimientos artísticos aparecidos desde fines del siglo XIX (por ejemplo el impresionismo o el fauvismo en las plásticas y el decadentismo en la literatura) y de corrientes de pensamiento como el vitalismo del filósofo francés Henri Bergson y el marxismo o el anarquismo, entre otros, estas primeras vanguardias darán lugar a un sinnúmero de grupos de carácter similar a lo largo de toda Europa y Occidente.

Ahora bien, como dijimos, lo que nos interesa es internarnos en un análisis teórico de la vanguardia más allá de los miles de ejemplos y descripciones que podamos hacer de las obras artísticas atravesadas por la sensibilidad vanguardista. En realidad, como dijimos, esta inmersión teórica nos interesa particularmente porque nos permitirá entrar en el debate con el pensamiento teórico en torno a la cultura masiva y a las prácticas culturales y artísticas latinoamericanas y nacionales de principios del siglo XX. Adelante, en el caso nacional, sí podremos ver con soltura ejemplos concretos de obras atravesadas por esas sensibilidades. Peter Bürger señala enfáticamente que las vanguardias fueron una ruptura con la tradición artística occidental previa y en ese sentido, en realidad, se consideraron a sí mismas como su final. *Teoría de la vanguardia* de hecho será un denodado intento de dar contenido a esa aseveración. Para iniciar su argumentación Bürger crea la categoría de la “institución del arte”. Esta institución, surgida a fines del siglo XVIII, es resultado de la autonomización del arte, que en la modernidad deja de estar ligado a otras prácticas como la religión o la política. La

vanguardia habría surgido en el espacio creado por la “institución del arte” burguesa, capitalista y moderna y se habría postulado como el final de esa recientemente creada institución cuya mayor característica radicaba en separar al arte de la vida.

El marco histórico de la institución del arte, en la que se desarrollará el trabajo de los artistas entre fines del siglo XVIII y fines del siglo XIX (los neoclásicos, los románticos, los simbolistas, etc.), es el del nacimiento de las sociedades modernas, de los estados modernos, del capitalismo y el posicionamiento hegemónico de la ideología y las sensibilidades burguesas en las naciones europeas. El arte vanguardista, por su parte, no podría entenderse fuera de ese marco que posibilitó su nacimiento, pero al mismo tiempo el arte vanguardista se alzó contra esta institución y contra la idea de una separación entre vida y arte. Bùrguer, siguiendo a Jurgen Habermas, otro de los miembros de la Escuela de Fráncfort, dirá que el arte vanguardista nació como parte de la necesidad de las sociedades modernas por transgredir las normas de vida en las sociedades industriales, particularmente afectadas por las guerras mundiales. Dirá por lo tanto que el arte vanguardista busca tipos concretos de transgresión al estado ideológico surgido en las sociedades industriales, esos tipos de transgresión serían “la comunicación mimética con la naturaleza”, es decir, el volver al espacio de lo pre racional, la “convivencia solidaria”, es decir, volver a la comunidad pre moderna y la “felicidad de una experiencia comunicativa que se ve dispensada del imperativo de la racionalidad de los fines y concede del mismo modo un margen a la fantasía y a la espontaneidad”⁴².

Aunque por un lado, siguiendo a Walter Benjamin, Bùrguer también señalará que las vanguardias serán las abanderadas de la nueva sensibilidad que caracterizará el cine y todo tipo de arte producido industrialmente, dirá que la vanguardia se alza contra el arte producido y recibido individualmente en las sociedades industrializadas. No solo eso, sino que mas allá de que el arte vanguardista sea una crítica al contenido del arte burgués (como dijimos, el arte hecho desde fines del siglo XVIII, el arte romántico, neoclásico o modernista) será en realidad una crítica a la función social del arte en su periodo de autonomización o, en última instancia, a

⁴² BÜRGUER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000. Pg. 65

la inexistencia de una función social del arte pues este se había convertido en una institución autónoma alejada de la vida. Pero algo que es muy importante de lo señalado por Bürguer es que la vida a la que la vanguardia pretende devolver el arte no es ya una vida pre moderna ni religiosa sino es un nuevo tipo de vida estética y poética. Esa nueva vida estética, por lo tanto, no podría haber sido planteada en un momento histórico previo, pues su posibilidad solo pudo avizorarse una vez que el arte y la estética se autonomizaron de la vida y pudieron entenderse de forma “pura”. Esa separación ocurrió, según Bürguer, a partir del trabajo teórico de los pensadores ilustrados del siglo XVIII Immanuel Kant y el romántico Friedrich Von Schiller.

Así, de forma un poco ingenua, Bürguer creará que las vanguardias tenían entre sus búsquedas el devolverle al arte “valores como humanidad, amistad, verdad, solidaridad, que han sido apartados de la vida burguesa y deben ser reintegrados a la nueva praxis vital”⁴³. Como decíamos, según Bürguer los vanguardistas buscarán además un tipo de creación y recepción colectivas de la obra de arte. En realidad, la producción para los vanguardistas, según Bürguer, será más que un producto de la creación colectiva, la negación de la posibilidad de una producción individual. La institución del arte burguesa tuvo como finalidad el instituir una producción y una recepción de arte totalmente individuales, pero los vanguardistas creerán que tal forma de producción y consumo son imposibles y fueron una fantasía pensada por los artistas y teóricos del siglo XVIII y XIX. Esa imposibilidad se debe, fundamentalmente, a que la producción de arte nunca dejó de ser una producción social de significados. Así los artistas nunca dejaron de ser actores funcionales a una ideología. Por ese motivo también los vanguardistas criticarán la idea misma del “autor” y particularmente la de “obra”. Por otra parte, también la recepción de la obra de arte para los vanguardistas será colectiva en la superación de la oposición productor-receptor. En este caso la superación de esa oposición se da porque precisamente el autor, al producir significados de forma colectiva, no está tan alejado del receptor de su obra, a la que le dará tanto sentido como el autor mismo. Los escritores del siglo XVIII y XIX, por ejemplo los románticos, creían que el autor era una especie de ser privilegiado que generaba sentido autónomamente, más bien alejándose de la

⁴³ *Ibidem*, Pg. 104

sociedad⁴⁴. Esas ideas serán puestas en tela de juicio dos siglos después por los artistas de la vanguardia.

Pero estas consignas que hasta aquí han permanecido netamente abstractas debieron comprobarse en la práctica artística. En ese sentido la finalidad del arte vanguardista será, en consonancia con su búsqueda de reunir el arte y la vida, la creación de “una praxis estética y un arte práctico”. Esta praxis artística estará por lo tanto intrínsecamente relacionada con la forma y la técnica, pero su relación con esas partes constitutivas de la obra de arte vanguardista será contradictoria. Tanto para Bürguer como para Adorno, no hay “obras” vanguardistas como tales sino “manifestaciones” vanguardistas. Adorno llegará incluso a decir que las únicas obras modernas que cuentan son aquellas que ya no son obras. Así la obra vanguardista no será obra en el sentido de que ya no pretenderá mediar entre la realidad y el espectador sino que se constituirá como una realidad en sí misma. Es decir que una de las finalidades de los artistas vanguardistas fue la de convertir las formas en contenidos y debatir sobre esa distinción en sus obras, es decir, discutir sobre la “institución arte”. Bürguer, para caracterizar esas formas se centrará en algunos elementos repetidos en la mayoría de las “manifestaciones” vanguardistas: la novedad, el azar, la fragmentación y el montaje.

Partiendo de las ideas de Adorno, Bürguer piensa que la insistente búsqueda de novedad por parte de las manifestaciones vanguardistas está relacionada a la búsqueda moderna (particularmente a la cultura liberal) por renovar constantemente las técnicas de producción industriales y la oferta de productos de consumo masivo. Esa característica ya nos daría pie para debatir sobre la relación entre vanguardia y cultura de masas, pero en todo caso Bürguer, como Adorno, son cautelosos a la hora de relacionar tan directamente el consumo masivo y el consumo de la obra de arte vanguardista. Bürguer dirá que en la vanguardia esta búsqueda de novedad no sería tanto una obstinada búsqueda de innovación técnica sino que, justamente por la operación hecha por la vanguardia de convertir la técnica en contenido, la búsqueda de innovación técnica será consecuencia de la búsqueda de ruptura con la tradición artística

⁴⁴ Para un acercamiento al programa romántico germano Cp. BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000.

occidental y particularmente con la “institución arte”. En otras palabras, el hecho de que los vanguardistas convirtieron a la técnica en el contenido de sus obras y buscaron innovar constantemente esa técnica será en sí mismo la ruptura vanguardista con las obras de arte previas, que si innovaban lo hacían buscando mediar más eficientemente entre un espectador y la realidad (por ejemplo la invención de la perspectiva en el Renacimiento, etc.).

Algo que hay que dejar sentado es que el estudio de Bürguer comprende esencialmente, como él señala, dos de las vanguardias más radicales dentro del fenómeno vanguardista: el dadaísmo y el surrealismo. Por lo tanto si bien su descripción teórica es bastante útil para analizar el fenómeno vanguardista en su generalidad, tiende a enfatizar elementos muy característicos de esas dos vanguardias en particular. Ese es el caso del azar, que si bien fue constantemente usado por todas las vanguardias, en su afán lúdico, fue desarrollado de una forma más sistemática por el dadaísmo y especialmente por el surrealismo. En todo caso lo importante del uso del azar como un importante componente para la creación vanguardista reside en que muestra el fuerte rechazo de los vanguardistas a lo que los filósofos de la Escuela de Fráncfort, a partir de la lectura de Max Weber, llamarán “la racionalidad de los fines”, es decir la racionalidad que calcula las consecuencias de los actos y que es característica de las sociedades racionalistas y tecnocráticas modernas. Es fácil, además, encontrar en el azar una forma lúdica de entender la superación de la dicotomía entre el autor y el consumidor, del productor y el receptor, quienes se confundirían entre sí en un acto azaroso. Al respecto es ilustrativa la famosa afirmación de introducción a uno de los poemarios vanguardistas de Jorge Luis Borges – que como veremos en el siguiente acápite es un personaje importante de las vanguardias en Latinoamérica- que dice “es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo el redactor”⁴⁵. Pero como decíamos el azar también es una forma de crítica a las sociedades capitalistas, industrializadas y administradas tecnocráticamente desde fines del siglo XVIII y plantea no solo soluciones técnicas a la concepción artística (por ejemplo el ejercicio surrealista de crear poemas tomados de frases recortadas de otros textos y elegidas al azar) sino que como señala Bürguer, el azar estará presente en la forma como se entendía a las

⁴⁵ BORGES, Jorge Luis. “Fervor de Buenos Aires”: En: *Poesía Completa*. Bs. As.: De Bolsillo, 2001. Pg. 7

ciudades modernas en las que no era difícil perderse por azar en sus nuevas e intrincadas calles y callejas. De hecho la literatura europea de la época y críticos como Benjamin no dejarán de notar ese carácter azaroso que tenía la ciudad moderna para sus habitantes del siglo XIX (recordemos al *flaneur* benjaminiano).

Por otro lado, y esa también será una idea tomada de Walter Benjamin por Bürguer, la ciudad moderna y la modernidad en sí estarán signadas por lo fragmentario. En ese sentido la vanguardia representará una búsqueda radical de representar lo fragmentario frente a lo unitario. El *collage* y otras técnicas inventadas por los vanguardistas como el *assamblage* o el *frottage* buscarán llevar la fragmentariedad del mundo al arte de forma radical. Eso se verá especialmente plasmado en la literatura, y aunque nos adelantemos un poco a un subsiguiente acápite, es ilustrativo que por ejemplo dos de las más importantes obras vanguardistas hechas en Latinoamérica, la novela *Serafim Ponte Grande* del vanguardista brasileño Oswald de Andrade y *El pez de oro* del peruano-boliviano Gamaliel Churata sean una reunión enorme de partes entre narrativas y abstractas totalmente fragmentarias, unidas, de una forma u otra, azarosamente⁴⁶. Benjamin no solo analizará este carácter azaroso y fragmentario de la ciudad moderna en textos señeros como “París, capital del siglo XIX” o en sus famosos *Pasajes*, sino que Bürguer, para explicar la búsqueda de fragmentariedad de los artistas vanguardistas, retomará el concepto de “alegoría” usada originalmente por Benjamin para su tesis de doctorado sobre el barroco alemán. Bürguer dirá que al igual que en las alegorías del artista barroco analizadas por Benjamin, en la vanguardia hay una total “devoción por cada singularidad”⁴⁷ y descredito de lo real como un todo. La alegoría fue durante el barroco una representación a menudo corta en la que se representaba una idea, generalmente moralizante.

⁴⁶ La conocida fragmentariedad del *Pez de oro* es comentada por ejemplo en el estudio introductorio de la reedición española de esta obra para la editorial Cátedra, escrito por Helena Usandizaga, una de las mayores especialistas en la obra churatiana: “Como se dijo, hay que tener en cuenta, al hablar de los capítulos, que el *Pez de oro* es una obra transgénica: no es novela, aunque tiene un hilo narrativo, y no es un ensayo en el sentido clásico aunque su estructura dialógica entre diferentes sujetos, formula preguntas y escenifica el encuentro entre diferentes respuestas para llegar a un conocimiento que se construye en el texto. Tampoco es un libro de poemas, pero está lleno de poemas a veces muy cercanos a las formas tradicionales andinas. La misma estructura básica del diálogo incluye diferentes tipos de texto: versículos numerados, poemas de forma autóctona que mezclan como dijimos las lenguas, ensayos filosóficos o políticos, relatos sobre personajes de la colonia (...)” USANDIZAGA, Helena. “Introducción”. En: CHURATA, Gamaliel. *El pez de oro*. Madrid: Cátedra, 2012. Pg. 93

⁴⁷ BÜRGUER, Peter. Ob. Cit., Pg. 134

Pero esa representación, sea pictórica o literaria, solía sustentarse fundamentalmente en los pocos elementos formales que la constituían dado justamente su carácter efímero o fragmentario. Por lo tanto, según Bürguer, al igual que para el artista barroco, para el artista vanguardista el material es un signo vacío al que el autor llena de significado. Eso llevará además a las manifestaciones vanguardistas a mostrar un constante e importante interés por la materialidad de la obra. La materialidad ya no será entendida pues como una mediación entre el espectador y la realidad sino que la materialidad en sí será una realidad aparte.

Todas estas características conllevan a que la manifestación vanguardista se ofrezca como un producto artístico y como artefacto que no quiere ocultar su artificio. Este hecho es observado por Adorno quien considerará que el arte moderno en general es aquel que se ha deshecho del velo sagrado que tenía toda obra artística anterior, desnudando la naturaleza totalmente artificiosa de la obra de arte. Y tanto para Benjamin como para Adorno (y como vimos, también para Monsiváis), el cine será el que mejor exprese este nuevo estado del arte. En ese sentido Bürguer tomará como último elemento formal vanguardista de análisis al montaje. El concepto de montaje es fundamentalmente usado en el proceso de producción cinematográfica para referir el momento en el que se elige las secuencias que serán usadas y aquellas que serán desechadas. Esta elección voluntaria justamente terminará de mostrar el carácter totalmente subjetivo y artificioso de la obra de arte que ya no puede presentarse como un producto objetivo que media entre el espectador y la realidad sino más bien como una creación subjetiva en que el técnico, y ya no necesariamente el artista, seleccionará las secuencias que hacen un filme y diseñará el orden de esas secuencias. Bürguer, junto con Benjamin, señala que algunas de las vanguardias “habrían ensayado efectos cinematográficos por medio de la pintura, incluso antes del descubrimiento del cine”⁴⁸ e indica que una de las innovaciones formales (y, como vimos, también de contenido) más importantes de la sensibilidad vanguardista es la de haber revelado el carácter subjetivo del montaje de la obra, haciendo del montaje mismo una forma de expresión artística, lo que se percibe visiblemente en la técnica del collage inventada por los cubistas y especialmente en la posterior inclusión de objetos a su obra que ya ni siquiera han

⁴⁸ *Ibidem*, Pg. 73

sido hechos por el artista. Los cubistas comenzarán insertando trozos de revistas o de objetos a sus collages y ya posteriormente el dadaísta Marcel Duchamp firmará un urinario con su nombre mostrando hasta qué punto el “autor” puede llenar de significado una materialidad vacía que en este caso ni siquiera ha sido hecha por él.

En general, estas ideas traspasaron casi toda la obra de las vanguardias europeas y occidentales. De nuevo, adelantándonos al siguiente acápite, podemos señalar que el chileno Vicente Huidobro, en otra famosa afirmación –extraída del manifiesto *Non Serviam* del temprano año de 1914- hace énfasis en la idea de que la creación poética debe dejar de intentar mediar entre el espectador y la realidad y debe hacerse consciente de que es una realidad en sí misma y de que el poeta es un creador de realidad:

“Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no pueden haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Fauna y Flora que solo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él”⁴⁹.

2.2. El problema de la vanguardia y la cultura de masas

Pero ahora queremos problematizar en torno a la relación entre las vanguardias y la cultura de masas. Como vimos, a lo largo de la descripción de la obra de Bürguer salieron a reflote algunas ideas que nos podrían dar pie a comenzar esta problematización. Primeramente nos parece muy importante la dupla conceptual “autor-espectador” que en su versión para la producción industrial se transforma en la de “productor-consumidor”. Como dejamos sentado antes, el tema del productor-consumidor es uno de los temas más trabajados y más importantes para los teóricos de los *cultural studies*, que lo heredaron de los teóricos de Fráncfort. La discusión

⁴⁹ HUIDOBRO, Vicente. “Non Serviam”. En: OSORIO, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988. Pg. 33

respecto al productor-consumidor es parte fundamental del debate teórico entre las propuestas de Adorno y Benjamin, porque por un lado Adorno considerará a menudo al espectador como un sujeto obligado a conformarse con los productos que la industria cultural le ofrece, mientras que para Benjamin el consumidor será un sujeto más problemático pues la dinámica entre el productor-consumidor-producto de consumo estará traspasada por sensibilidades en común. Es decir que tanto el diseño y la forma de pensarse el objeto producido, por ejemplo un filme, así como el productor, el director cinematográfico y el industrial capitalista dueño de la compañía productora y el consumidor, el obrero que entra al cine después del trabajo para ver la película, todos están traspasados por sensibilidades que se desprenden de la condición industrial de la producción de la obra de arte. Para Benjamin, esa relación entre el productor y el consumidor será menos definida y demarcada de lo que le parece a Adorno y, en ese sentido, también las ideas de Benjamin se acercan mucho a lo que se pensaba desde la vanguardia, particularmente respecto a la relación azarosa que hay entre el espectador y consumidor, que, como dijera Borges son tales por un simple hecho fortuito.

Pero ahora queremos detenernos en un concepto que es clave para esta discusión y que nos interesa introducir y describir: la “industria cultural”. Para describirla usaremos como texto base aquel en el que es nombrada por primera vez de forma concisa, se trata del ensayo “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” de Theodor Adorno y Max Horkheimer. Ese texto es un intento de describir a cabalidad los mecanismos de la industria cultural como un sistema centralizado. La industria cultural, nos dicen los autores, es característica de las sociedades industriales avanzadas, del capitalismo moderno y del liberalismo en su fase postrera y, contrariamente al uso que se le ha dado posteriormente a esta famosa categoría, Adorno y Horkheimer piensan que la Industria cultural se caracteriza por su unicidad y por su carácter ampliamente centralizado y no conciben varias “industrias” culturales, sino solamente una. Es decir que la industria cultural es un sistema que monopoliza e integra varias industrias y medios, administrándolos eficazmente para la generación de riqueza. Señalan que “cada sector [de la industria cultural] esta armonizado en si y todos entre ellos”. Esta caracterización es típica del periodo del capitalismo de principios de siglo, época de

los conocidos *trusts* y los monopolios industriales y comerciales de las grandes compañías norteamericanas. El interés de los autores es mostrar cómo las expresiones culturales modernas, particularmente el cine, la radio, la industria fonográfica, la industria gráfica, son parte de un todo monopolizado por grandes compañías (piénsese por ejemplo en la *General Electric* de Thomas Alba Edison que fue también la propietaria de la industria cinematográfica en sus inicios) que las utilizan como fuentes de riqueza pero también y principalmente como formas de propaganda. Así, el arte, que a partir del siglo XVIII se había autonomizado y había dejado de tener fines religiosos y “culturales” (como vimos en la descripción de Bürguer) empezaba a ser subyugado por las grandes compañías que lo utilizaban para crear una cultura de masas que ya no necesitaba hacerse pasar por arte.

Este tipo de descripciones no era novedoso, y como veremos más adelante, autores como José Carlos Mariátegui trataron de analizar el mismo tipo de características de tipo cultural de los grandes monopolios industriales norteamericanos que, a su vez, tenían brazos de difusión y producción cultural en gran parte de los países latinoamericanos. Una de las características de estos grandes monopolios que funcionaban como una industria cultural era que representaban los valores de la sociedad norteamericana contemporánea: la democracia y el sistema de gobierno liberal, el capitalismo y los valores burgueses. Adorno y Horkheimer identifican en esa difusión de valores y expresiones culturales un nuevo tipo de cultura autoritaria que disfrazada con la faz democrática produce productos de consumo estandarizados que hacen del consumidor un sujeto sumiso y entregado al conformismo. La idea de industria cultural, con su característica centralización mostraría, según estos autores, que la retórica del liberalismo es demagógica porque en vez de que haya de una apertura del mercado a diferentes productores de cultura hay un discurso único centralizado en el monopolio.

Pero esta industria cultural, caracterizada por el monopolio, el ansia de ganancia, la conversión del arte en propaganda y publicidad y la producción de productos estandarizados tiene para Adorno y Horkheimer una cara tangible y una historia concretas que se remontan a la *belle époque* francesa pero que se consolidan en la cultura norteamericana. Este tipo de cultura se

presenta pues en “el cine, la radio, el jazz y las revistas ilustradas”, sus “medios característicos”⁵⁰. Sus contenidos, dicen Adorno y Horkheimer, han surgido de “la esfera liberal, del naturalismo domesticado como de la opereta y de la revista”⁵¹. Es decir, se trata de un modelo de interpretación de la producción cultural en el capitalismo contemporáneo centralizada en los Estados Unidos, que tiene un contenido cultural específico. El análisis de estos autores, por lo tanto, parte de ese mismo contenido histórico -las películas, las danzas de moda, la música norteamericana- todas ellas, expresiones que representan formalmente para estos autores la característica de estandarización de la cultura masiva que se divulga y distribuye desde la cultura de masas de los Estados Unidos. Eso es interesante porque Adorno y Horkheimer adosarán a su crítica formal al cine también otras críticas formales al jazz y otras expresiones industriales típicamente norteamericanas. Dirán del cine, por ejemplo, que el simple hecho formal de la secuenciación de imágenes no le permiten al espectador un pensamiento crítico porque su mente deberá estar al tanto de cada cambio de imagen, y lo mismo ocurriría con el jazz y la música moderna pues según Adorno “el arreglador de música de jazz elimina toda cadencia que no se adecúe perfectamente a su jerga”, es decir, según Adorno “se erige al jazz en ejemplo, o mejor en paradigma, de la identificación que debe demostrar cada sujeto con el poder por el que es sometido, afirmando que esa sumisión ‘está en la base de las síncopas del jazz que se burla de las trabas y al mismo tiempo las convierte en normas’”⁵².

Pero todo esto es interesante porque el arte vanguardista usará muchas técnicas usadas extensamente por el cine, como ya vimos, y por la industria cultural y habrá una fluida relación, por ejemplo, entre la vanguardia y el diseño industrial e incluso el jazz, como veremos a lo largo de esta tesis, se mezclará a menudo con el dadaísmo y otras expresiones vanguardistas europeas. Además de que tanto la cultura popular moderna como la vanguardia surgirán en el espacio de París de fines del siglo XIX. A eso se suma de forma interesante personajes y figuras

⁵⁰ HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Ed. Trotta, 1998. Pg. 177

⁵¹ *Ibíd*em, Pg. 176

⁵² Cita de Adorno en BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México D.F.: Gustavo Gili Ed., 1991. Pg. 51

como Charles Chaplin, quienes compartían rasgos de la vanguardia y la cultura masiva. Adorno y Horkheimer dejan entrever en su crítica de los nuevos medios una percepción positiva de la antigua cultura popular pre moderna, que en la época de la industrialización de la cultura dio paso al producto estandarizado y de fácil consumo acrítico. Dirán de Chaplin y los Hermanos Marx que son los últimos ejemplos de cómo lo absurdo jugaba un papel importante en la cultura popular antigua (los vaudevilles, los shows de variedades, los circos) mientras que en la industria cultural moderna ese absurdo servía al acriticismo de la sociedad de consumo. Así, la figura de Chaplin problematizará la teorización apocalíptica del consumo de la cultura masiva, porque, a la vez que era un representante del surgimiento de la industria hollywoodense, podía retomar el absurdo típico de la vanguardia y de la cultura popular pre moderna e incluso podía criticar a las sociedades tecnocráticas modernas a partir del programa vanguardista, tal como lo vimos en *Bürger*.

Como veremos adelante, en el caso latinoamericano, José Carlos Mariátegui y otros autores vieron en Chaplin una expresión interesante de la cultura de masas porque justamente introducía el irracionalismo a la cultura tecnocrática y racionalista de la producción cultural industrial pero además porque el mismo Chaplin en sus personajes encarnaba al hombre fuera de la ley, el hombre moderno desarraigado, el marginal. Eso es llamativo porque Adorno y Horkheimer dirán de la industria cultural que “ha obligado a todo *outsider* a quebrar o entrar a la corporación” cuando, en realidad, personajes como los de Chaplin mostraban que el *outsider*, es decir el marginal, pudo quebrar a la corporación para verse representado en la pantalla de cine. Como dijimos antes, en este tipo de descripciones de la cultura masiva y la cultura popular moderna el marginal es un sujeto muy significativo. Benjamin encuentra por ejemplo en el *flaneur* –un “azotacalles” marginal y desempleado- a uno de los espectadores privilegiados de la modernidad y el crecimiento de las ciudades, que carga con las nuevas sensibilidades que se basan, justamente, en el “espectar”, es decir en el consumo de productos espectaculares como los filmes. Y también autores como Beatriz Sarlo, Jesús Martín Barbero y fundamentalmente Monsiváis estarán interesados en el sujeto marginal porque encuentran en él la expresión más radical del espectador moderno.

Pero esa identificación de los grupos sociales dentro de la producción de cultura masiva lleva a Adorno y a Horkheimer a considerar que las masas de proletarios, empleados y pequeños burgueses que surgían en las nuevas metrópolis modernas eran el público sumiso destinado a consumir acríticamente todo lo que la industria cultural producía. Tanto para Adorno como para otros autores contemporáneos como Ortega y Gasset, estas masas anónimas de las nuevas ciudades son las destinadas a sustentar el poder de esta producción masiva de cultura aunque sea a costa de ellas mismas. Haciendo un análisis formal de la producción y el consumo de productos, Adorno y Horkheimer dirán que las operaciones reguladas de los productos de las industrias culturales (es decir por ejemplo los filmes estandarizados y producidos de forma regulada) son iguales a las del trabajo mecanizado del obrero en la fábrica. Es decir que el obrero no puede huir de las “operaciones reguladas” ni en su ocio. Así, ese ocio, el consumo de música de moda, bailes de moda, filmes, espectáculos de variedades, etc., el “*amusement*” o “entretenimiento”, son para Adorno y Horkheimer formas degradadas de cultura para las masas, a las que se les ha vedado el verdadero arte, el “arte serio”. Pero como señala Bürger, Adorno sabe que un retorno al “arte serio”, al “arte puro” tampoco es una opción pues este “arte puro” es un arte burgués característico de la autonomización del arte. Adorno en ese sentido dirá que la vanguardia es la antítesis de la cultura de masas⁵³ porque si bien criticará a la antigua institución del arte burgués no podrá ser entendida por las masas.

También es importante en este punto referirnos al ensayo escrito por el filósofo español José Ortega y Gasset en 1925 llamado “La deshumanización del arte” en el que postula, al igual que Adorno, que el arte vanguardista es contrario al arte de masas. En ese ensayo, por lo demás muy divulgado en la época (y en Bolivia, como veremos adelante), Ortega y Gasset tiene la tesis principal de que las obras de arte vanguardista –a las que llama “arte nuevo”- representan un momento en que el arte se ha mostrado tan intelectual y tan abstracto que es el punto culmine del arte “puro” –cosa totalmente contraria a la teoría sobre la vanguardia de Bürger- y que eso

⁵³ “La industria cultural —como su antítesis, el arte de vanguardia— fija positivamente, mediante sus prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y su vocabulario”, HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor. Ob. Cit., Pg. 173

mismo hace que este tipo de arte sea impopular y que las masas no puedan acceder a él. Para Ortega y Gasset, de hecho, “el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular”⁵⁴. Esta impopularidad del arte moderno, desde el punto de vista de Ortega y Gasset lo haría estéticamente validable porque muestra que el arte debe ser impopular –es decir no masivo- y principalmente deshumanizado para poder ser realmente arte. La deshumanización tal como la entiende Ortega y Gasset estaría relacionada principalmente con la fuerte lucha que dieron los autores vanguardistas contra el sentimentalismo y la cursilería de la cultura popular, pero especialmente se refiere a esta lucha dada por los vanguardistas hispanoamericanos (en su caso se refiere en parte al ultraísmo español) que debatieron con el Modernismo, como veremos adelante. A ese respecto es interesante la disquisición formal que hace el autor entre el arte popular, que tendería a hacer sentir al espectador masivo (particularmente el espectador de filmes, radionovelas, teatro popular, etc.) que el arte es una imitación de la vida, mientras que el arte vanguardista y el “arte serio” se abstraerían de la realidad para generar una realidad aparte. Como vemos, se trata del programa vanguardista que promulga, como señala Huidobro en la cita inserta arriba, dejar de imitar a la realidad para crear una realidad formal en la obra de arte misma.

2.3. Jesús Martín-Barbero, la cultura de masas y la vanguardia en Latinoamérica

La mayoría de los autores que pensaron la relación entre cultura de masas y vanguardia, como acabamos de ver, en realidad consideraban que las búsquedas vanguardistas y la producción de la cultura de masas por parte de la industria cultural eran opuestas. Con excepción de autores como Walter Benjamin, esta relación de antinomia se pensó así a través de todas las propuestas teóricas de autores marxistas (incluidos los de Fráncfort), que consideraban que la industria cultural capitalista era el instrumento del capitalismo para hegemonizar la cultura burguesa. La mayoría de esos autores creyeron que una crítica a la industria cultural debía pasar a ser una crítica de fondo a las relaciones económicas centrales del capitalismo, es decir una crítica a la estructura del capitalismo y no quedarse en una crítica a la “superestructura”

⁵⁴ ORTEGA Y GASSET, José. “La deshumanización del arte”. En: *Obras Completas, Tomo III*. Madrid: Rev. de Occidente, 1947. Pg. 356

cultural. Como dijimos, Walter Benjamin fue pionero en pensar de forma distinta este tema pues él intentó, también desde el materialismo marxista, acercarse a la cultura producida por la industria cultural pero desde su misma materialidad y desde las sensibilidades de los productores y los espectadores que se relacionaban a través de esa cultura material. Ese acercamiento innovador le dio paso a pensar de forma más adecuada, creemos, la relación posible entre el productor y el consumidor de la cultura material del capitalismo, cosa que no fue retomada hasta medio siglo después en que los acercamientos a la obra de Benjamin fueron más asiduos y en que, entre otras cosas, se empezó a pensar la cultura masiva mas allá de Europa y Estados Unidos. Y justamente, los estudios que más se enriquecieron con la perspectiva de Benjamin y de otros autores marxistas heterodoxos fueron los desarrollados por pensadores latinoamericanos, que como vimos ya de pasada, pudieron pensar la cultura popular urbana de las ciudades latinoamericanas ya no en el estricto marco económico, como habían querido los autores marxistas ortodoxos y estructuralistas sino desde la cultura. Jesús Martín-Barbero es uno de los ejemplos más lucidos de la retoma de ese tipo de ideas.

En *De los medios a las mediaciones* la propuesta de Jesús Martín-Barbero es frontal: “la verdadera crítica social ha cambiado también de ‘lugar’: ya no es la crítica política, sino la *crítica cultural*”⁵⁵. Como se ve, obviamente esa apertura surgida por la ampliación del concepto de cultura llevada adelante, entre otros, por los teóricos de los *cultural studies* será la punta de lanza del análisis de Barbero. Para iniciar su ajuste de cuentas, Barbero hará una reflexión profunda sobre el concepto de lo popular y el concepto de lo masivo. No nos interesa para este fin hacer una descripción detallada de esos conceptos en Barbero pero hay que señalar en primer lugar el énfasis que hace en el poco conocimiento y la poca importancia dada por el marxismo ortodoxo a lo popular durante principios de siglo, al respecto dirá de “la ‘negación’ de lo popular en el marxismo” en los años treinta que el marxismo ortodoxo sufrió de una “imposibilidad de asumir y dar cuenta de la complejidad y la riqueza cultural de ese momento

⁵⁵ BARBERO, Jesús Martín. Ob. Cit., Pg. 44

que se materializará en la tendencia a idealizar la 'cultura proletaria' y a mirar como *decadente* la producción cultural de las vanguardias"⁵⁶.

Como se ve en la anterior cita hay una relación directa entre el marxismo, su negación de lo popular y su negación de las vanguardias. A diferencia de los autores tratados antes de Barbero, especialmente Adorno y Ortega y Gasset, este autor ya pensará una relación efectiva entre la imposibilidad de entender la cultura, particularmente la cultura popular, por parte del marxismo y la crítica hecha a menudo por el marxismo ortodoxo hacia la vanguardia como algo decadente, burgués y alienado. Esa relación, ya como una hipótesis, es importante porque es sobre ella que se asienta en parte esta tesis, a saber, esta hipótesis señala que en Latinoamérica, como también pasó en los Estados Unidos y la misma Europa, la cultura popular, encausada a través de los medios masivos en las ciudades modernas y convertida en cultura masiva, estuvo fuertemente involucrada con la producción vanguardista, que si bien respondió en un primer momento a un consumo, digamos, "letrado", rápidamente se convirtió en un producto de consumo del cual hicieron amplio uso muchos de los escritores y artistas a principios del siglo XX. En ese sentido, la aseveración de Adorno y de Ortega y Gasset de que las vanguardias fueron la antítesis de la cultura masiva puede ser puesta en tela de juicio aunque también debe ser profundamente reflexionada pues la relación entre cultura popular, cultura de masas y vanguardia reviste una densa complejidad.

Pero continuemos describiendo someramente los conceptos de masas y cultura popular propuestos por Barbero. Es muy interesante que Barbero haya identificado en el discurso político anarquista, más que en el marxista, un primer acercamiento en los albores del siglo XX a la matriz cultural de lo popular. Eso sería consecuencia, según Barbero, del acercamiento del anarquismo al romanticismo que abonó fuertemente la idea de pueblo como entidad de lo nacional. Los anarquistas se habrían alejado de la noción nacionalista de pueblo de los románticos pero habrían mantenido el carácter cultural de ese concepto. El marxismo, en cambio, habría desconfiado del concepto de pueblo porque era muy ambiguo respecto a la

⁵⁶ *Ibidem*, Pg. 30

posición de clases. Lo mismo ocurrirá con el concepto de masas, abonado tanto desde los estudios positivistas sobre el comportamiento colectivo en la Revolución Francesa y el psicoanálisis. Como dice Barbero el marxismo tuvo una “dificultad profunda para pensar la cuestión de la pluralidad de matrices culturales, la alteridad cultural” y no pudo entender que “lo que está cambiando no se sitúa en el ámbito de la política, sino de la *cultura*, y no entendida aristocráticamente, sino como ‘los códigos de conducta de un grupo o de un pueblo’”⁵⁷.

Pero lo importante de este tomar conceptos clave y problemáticos como pueblo y masas en Barbero es que justamente nos permiten identificar sujetos sobre los que se habla desde muchos enfoques y a los que se da nombres distintos. Es decir que si bien el sujeto revolucionario por excelencia del marxismo ortodoxo será el proletario, situado en una relación económica concreta con el burgués, en el caso del concepto de masas, estas nombrarán de otra forma a este mismo sujeto, el proletariado, pero como una colectividad de sujetos portadores de una cultura y como entidad histórica novedosa en las ciudades modernas. Es decir, como señalamos ya respecto a Adorno, estas masas urbanas modernas están identificadas con el obrero y el proletariado (y en el caso nacional, con el cholado) como consumidores de los productos generados desde la industria cultural. Barbero, al igual que los críticos de los *cultural studies* señala enfáticamente que “la masa es convertida en *público* y las creencias en *opinión*” y que “la puesta en relación de masa y público nos interesa enormemente”⁵⁸. Pero como se pudo ver hasta aquí, los teóricos de la escuela de Fráncfort serán quienes le den la pista a Barbero para pensar la cultura popular y su particular cruce con la cultura producida para las masas desde la industria cultural, y que le ayudaran a entender ese cruce particularmente para el caso latinoamericano: “Con los de Frankfurt la reflexión crítica latinoamericana se encuentra implicada directamente. No sólo en el debate que plantea esa Escuela, sino en un debate con ella. Las otras teorías sobre la cultura de masas nos llegaron como mera referencia teórica, asociadas a, o confundidas con un funcionalismo al que se respondía ‘sumariamente’ desde un marxismo más afectivo que efectivo. Los trabajos de la Escuela de Frankfurt indujeron la apertura de un debate *político* interno: en un principio, porque sus ideas no se dejaban utilizar

⁵⁷ Daniel Bell citado en BARBERO, Jesús Martín. Ob. Cit., Pg. 49

⁵⁸ *Ibidem*, Pg. 38

políticamente con la facilidad instrumentalista a la que sí se prestaron otros tipos de pensamiento de izquierda, y más tarde porque paradójicamente fuimos descubriendo todo lo que el pensamiento de Frankfurt nos impedía pensar a nosotros, todo lo que de nuestra realidad social y cultural no cabía ni en su sistematización ni en su dialéctica”⁵⁹.

Entre otras características, para Barbero la teoría de los de Fráncfort primero “saca la crítica cultural de los periódicos y la sitúa en el centro del debate filosófico de su tiempo”, y segundo, si bien responde al análisis de la cultura norteamericana en particular y su difusión mundial, responde en última instancia a las nuevas tecnologías: “[para los críticos de Fráncfort] la explicación del surgimiento de la nueva cultura no se halla ni en el capitalismo, ni en la nivelación que comporta la democracia, ni en una peculiar configuración del carácter norteamericano; ‘si pudiéramos arriesgar una formulación positiva, diríamos que la tecnología moderna es la causa necesaria y suficiente de la cultura de masa’”⁶⁰. Esos cambios permitirán a los de Fráncfort pensar en lo masivo no solo como un fenómeno excesivo y visto negativamente sino más por la antigua cultura aristocrática y pre moderna sino que los llevarán a tratar de entender a lo masivo desde el aspecto de la producción y consumo de bienes culturales y especialmente a lo masivo como factor de la modernidad urbana. Esos son elemento muy importantes para este trabajo porque como se verá, lo que trataremos de hacer es relacionar tanto a las sensibilidades artísticas emparentadas a la vanguardia boliviana en su peculiar cruce con la cultura popular urbana, en primer término con la música jazz, pero, al mismo tiempo, con toda la imaginería emparentada al jazz y al cosmopolitismo del siglo XX. Obviamente los mejores divulgadores de esta cultura y de esa imaginería serán los medios masivos de comunicación. Particularmente los periódicos, pero no muy lejos los discos de vinilo, los filmes o los espectáculos de variedades serán entretenimientos urbanos extendidos tanto en la ciudad de La Paz como en todas las capitales y ciudades latinoamericanas y desde ese ámbito, como señala la cita de Barbero, se puede entender a la Escuela de Fráncfort desde Latinoamérica.

⁵⁹ *Ibíd*em, Pg. 49

⁶⁰ *Ibíd*em, Pg. 46

Ahora bien, esta retoma de Fráncfort llevada adelante visionariamente por Barbero no podrá llevarse adelante sin un necesario espíritu crítico. Al respecto Barbero señala que el concepto de “industria cultural” y “la afirmación de la unidad del sistema constituye uno de los aportes más válidos de la obra de Horkheimer y Adorno” pero también dirá que “la afirmación de la ‘unidad’ se torna teóricamente abusiva y políticamente peligrosa cuando de ella se concluye la totalización de la que se infiere que del film más ramplón a los de Chaplin o Welles ‘todos los films dicen lo mismo’”⁶¹. Esta crítica nos parece fundamental porque si bien la teoría de los de Fráncfort nos abre la posibilidad de pensar la matriz cultural del fenómeno de lo masivo y la cultura popular en las ciudades, también puede llegar a sesgar la visión que hay de esa cultura y de su producción y consumo porque mete en un mismo saco a cualquier expresión hecha y difundida por los nuevos medios. La propuesta de Barbero es importante porque en el caso de las vanguardias se trataría de una retoma de los nuevos medios para fines que no necesariamente tienden a la estandarización sino, todo lo contrario, a la ruptura con el arte burgués y la institución del arte como se lo había pensado desde la Ilustración. Como dijimos, las vanguardias se adelantaron y usaron teóricamente muchas de las ideas y de los conceptos desprendidos de la cultura producida por las industrias culturales, particularmente el cine, entreviendo, por ejemplo, el montaje en las técnicas cubistas, etc. Además, como señalamos arriba, fenómenos como la búsqueda de shock y particularmente la búsqueda de innovación serán en ambos casos –la cultura masiva y la vanguardia– partes constitutivas de sus procedimientos. Por lo tanto el hacer una distinción entre los distintos productos hechos desde la industria cultural nos puede permitir ver por ejemplo –cosa que no hizo Adorno– al jazz como una música que en primera instancia fue una música de moda y de divulgación masiva pero al mismo tiempo verla como una expresión artística genuina de la sociedad norteamericana y de todos aquellos quienes la retomaron y la transformaron según sus contextos geográficos e históricos.

Otra observación crítica que hace Barbero respecto a la teoría particularmente de Adorno, y que es particularmente cara a esta tesis, es que para Adorno una de las características del arte

⁶¹ *Ibidem*, Pg. 50

“serio” frente al arte popular y al arte masivo es su abstracción y su búsqueda de conmoción y no de emoción, que estará reservada al arte popular (es decir lo emotivo visto como lo cursi). Para Adorno, como dice Barbero “sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpressable: la utopía”, es decir, tal como para Bürger y también para Ortega y Gasset, el arte vanguardista y todo el arte “serio” deberá ser crítico y deberá buscar conmocionar al espectador para poder ser verdadero. En ese sentido el arte popular y particularmente masivo, en vez de ser de difícil consumo sería para Adorno objeto de un consumo gozoso. Al respecto Barbero reivindicará al goce: “‘Hay que demoler el concepto de goce artístico’, proclama Adorno, pues tal y como lo entiende, la conciencia común —la cultura popular diríamos nosotros—, el goce, es sólo un extravío, una fuente de confusión: el que goza *con la experiencia* es sólo el hombre trivial”⁶². Frente a esa postura francfortiana Barbero dirá más bien que el goce y la “experiencia” de la obra de arte son las nuevas entradas para el arte desde el consumo de la cultura de masas. Lo interesante es que tanto las vanguardias, como vimos en Bürger, como el arte masivo (por ejemplo el cine) buscarán este reencuentro entre el arte y la “experiencia”, este encuentro entre el arte y la vida cotidiana.

Esa búsqueda común entre el arte masivo y las vanguardias se verá más que refrendado en los insistentes intentos que hizo la vanguardia de introducir esa “poética de la realidad”, a la que nos referimos cuando describíamos la obra de Bürger, a la vida cotidiana a través de diseños de muebles, de ropa y del diseño arquitectónico, etc. que serán propuestos, por ejemplo, por la escuela de diseño vanguardista Bauhaus o por el constructivismo ruso, que intentaron pensar en la posibilidad de que el arte llegara a través del diseño industrial a las casas de las masas. Y nuevamente, en esta otra postura respecto al goce y a la experiencia de la obra de arte de Barbero encuentra en Benjamin al mayor antecedente teórico: “para la razón ilustrada la experiencia es lo oscuro, lo constitutivamente opaco, lo impensable. Para Benjamín, por el contrario, *pensar la experiencia* es el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con las

⁶² *Ibidem*, Pg. 53

masas y la técnica. No se puede entender lo que pasa culturalmente en las masas sin atender a su experiencia”⁶³.

Lo que acabamos de señalar es de suma importancia porque en el transcurso de nuestra investigación lo que encontramos fue que este “experienciar” el mundo de lo moderno tuvo un rol clave en la producción cultural y artística nacional, tanto en los medios letrados y aristocráticos vanguardistas como en los populares. De hecho, adelantándonos a un tema que tocaremos con mayor amplitud posteriormente, es muy interesante la aparición, inclusive, de un tipo de sensibilidad femenina “de moda” traída desde Norteamérica a través de los medios masivos llamada “flapper”. Las “flappers” eran mujeres jóvenes que se vestían a la moda (particularmente vestidos y peinados a la moda *charleston* y que, como veremos adelante, está relacionada al arte vanguardista) que denotaban en su comportamiento el progreso moral de las sociedades modernas. Por ejemplo su actividad sexual era más abierta y la estética de su vestimenta debía enfatizar la sensualidad corporal de las jóvenes flappers. La mayoría de los testimonios escritos encontrados en la prensa nacional muestran que la experiencia de la identidad “flapper” estaba relacionada a muchas expresiones integradas de lo moderno, desde la música –el jazz- que se bailaba, las nuevas danzas, los ambientes a los que asistía –los “dancings”, los tés, los “turfs”, etc.- hasta las formas de hablar y de expresarse. Eso es muy interesante porque como vimos en el circuito de consumo cultural moderno propuesto por los *cultural studies*, la “identidad” era una de sus partes constitutivas. De hecho podríamos considerar que el fenómeno de las flappers es uno de los primeros fenómenos en los que el consumo cultural conlleva necesariamente a la adscripción identitaria de las personas. Y ese fenómeno ocurrió tanto en los Estados Unidos como en muchas partes del mundo donde sus medios llegaban. Eso, por supuesto, nos obliga a pensar más allá de las connotaciones políticas que tenga la influencia de la cultura norteamericana en las aristocracias nacionales, en el consumo de la cultura como una forma de “experiencia” que integra muchas artes y sensibilidades, tal como señala Barbero.

⁶³ *Ibidem*, Pg. 57

3. CONTEXTO HISTÓRICO: VANGUARDIA Y COSMOPOLITISMO EN LATINOAMÉRICA

3.1. Vanguardia y cosmopolitismo en Latinoamérica

Para acercarnos, ahora, a las vanguardias latinoamericanas retomaremos el desarrollo teórico hecho por Peter Bürguer sobre las vanguardias europeas. Creemos que es importante hacer un paralelo entre la idea de “institución arte” creada por Bürguer para designar a la institucionalización del arte por el arte burgués desde fines del siglo XVIII y el movimiento del Modernismo latinoamericano como la institucionalización de las sensibilidades burguesas latinoamericanas que miraban a las capitales europeas como el centro de la cultura moderna. Como señalan claramente tanto Pablo Osorio en su Introducción a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* y Jorge Schwartz en *Vanguardia y cosmopolitismo en la Década del Veinte*, el modernismo fue el objeto contra el que se alzaron las primeras manifestaciones vanguardistas latinoamericanas en un proceso marcadamente dialéctico en el que a la vez que lo criticaban no podían desprenderse de él y no pudieron hacerlo sino hasta bien entrada la década de los años veinte. Este paralelo es tanto más plausible como cuanto que ambas, la “institución arte” burguesa europea y el modernismo latinoamericano tendieron a ver en el arte el último refugio de la belleza en un mundo en el que la belleza habría estado desapareciendo. Como señala Bürguer, solo las vanguardias pudieron asumir la belleza del mundo moderno plenamente, y eso se ve más claramente aun en la final toma de postura de las vanguardias latinoamericanas que dejaron atrás toda la ambigüedad que mostró el modernismo latinoamericano respecto a la asunción de la modernidad y el crecimiento urbano. Siguiendo la metáfora de Schwartz, el modernismo, encarnado en su padre y principal figura, Rubén Darío, se debatía “entre el cisne y la bicicleta”. Es decir que tanto Darío como los máximos representantes del modernismo latinoamericano (Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, José Enrique Rodó, etc.) tuvieron siempre una actitud ambigua respecto a la modernidad. Pero esa actitud ambigua no se vio retratada en un rechazo pleno de lo moderno sino que, como dice Osorio, más bien se reflejó en un escapismo estético que frente a la decadencia y fealdad del mundo se recluyó en el exotismo y en las sensibilidades eruditas de la tradición europea. Por lo tanto esa ambigüedad marcó por un lado

la ambigüedad como un estilo artístico y al mismo tiempo llevó al punto al que Bürguer recalca como el origen primero contra el que se levantaron las vanguardias: la división de la vida y el arte y el “arte por el arte” tan característico de las expresiones burguesas del periodo.

Una de las más marcadas ambigüedades del modernismo se dio pues frente a la experiencia urbana. Como señala Schwartz, el énfasis en la experiencia urbana, el llamado cosmopolitismo, nace como una corriente soterrada dentro del modernismo que encontrará su punto culmine una vez asentadas las vanguardias. El cosmopolitismo, como lo veremos también más adelante, tiene dos expresiones clásicas en la literatura latinoamericana de la época: por un lado hay una práctica textual del cosmopolitismo y que será la marca del modernismo, en la que el poeta es cosmopolita en el sentido de que ha recorrido el mundo y de que ha “experimentado” las grandes capitales de Europa, y, por el otro lado, una segunda práctica del cosmopolitismo que se dará más bien en las vanguardias e introducirá en el texto la experiencia de la totalidad geográfica, es decir, que la literatura se mostrará a sí misma como una experiencia de viaje y de conocimiento del mundo. Ambas formas de cosmopolitismo solo fueron posibles con el desarrollo moderno de los medios de transporte y con la divulgación masiva de la idea de lo “universal” a través de los medios. Pero, más allá de las especificidades, esta corriente, como decíamos, soterrada a un principio, muestra que en el modernismo, al lado del escapismo que lo caracterizó, también había un ansia de experimentar el mundo moderno. Obviamente en ese caso la experiencia de la ciudad era todavía una experiencia imaginaria en el sentido de que un poeta solo conocía y poetizaba sobre aquellas grandes capitales –Paris, Nueva York, etc.- situadas en un territorio casi imaginario.

Una de las observaciones que mas reitera Osorio en su introducción a *Manifiestos, proclamas...* es que no se puede entender las vanguardias latinoamericanas únicamente desde su relación con ese espacio imaginario llamado Europa, cuya cultura, llegada a través de los libros y de los nuevos medios masivos de comunicación –principalmente las revistas, el cine y la prensa- impulsó la creación de las primeras. Si bien, dice Osorio, hay hitos históricos compartidos universalmente que pueden ayudar a comprender el advenimiento de las vanguardias tanto en

Europa como en Latinoamérica, hay también elementos históricos latinoamericanos muy concretos que nos pueden ayudar a comprender las importantes particularidades del vanguardismo latinoamericano frente al europeo. Para comenzar hay que enmarcar, dice Osorio, a los movimientos vanguardistas en general en el campo histórico signado por la Primera Guerra Mundial. Ese conflicto armado desplazó el eje de la economía mundial fuera de Inglaterra y lo asentó en mayor o menor medida en los monopolios norteamericanos. Aunque ese desplazamiento es, en términos geográficos, más complejo, significó para América Latina la concreción del poder norteamericano en el hemisferio. Como veremos un poco más adelante, y como ya vimos en un acápite anterior, el desarrollo de los grandes monopolios norteamericanos fue sin lugar a dudas un hecho importante para entender no solo los cambios en la economía continental sino para entender la cultura urbana Latinoamericana de la época. Ese empoderamiento obviamente también conllevó al desarrollo del imperialismo norteamericano así como al surgimiento de grupos políticos latinoamericanos que impugnaron las políticas de los Estados Unidos de la época. Particularmente la década de los años veinte será la que vea más aguda la intervención militar norteamericana en Latinoamérica. La invasión de Nicaragua, la de Panamá y la de Puerto Rico son prueba de ello.

Pero junto al desarrollo político del antimperialismo, las sociedades modernas latinoamericanas tenderán al reformismo y a las críticas a las antiguas oligarquías que fundaban su poder en la tenencia de grandes latifundios. Es decir que con la relativa modernización de las economías latinoamericanas sobrevendrá también una modernización política que, por un lado, tenderá a unificar el sentimiento nacional y, por el otro, tenderá a reclamar apertura económica frente a la estrechez que significaba la economía agraria. Los sujetos que llevarán adelante estos nuevos proyectos políticos generalmente provendrán de las emergentes clases medias urbanas, de la pequeña burguesía y también algunos sectores populares empezarán a desarrollar programas políticos que no podrán perder de vista el surgimiento de las “masas” urbanas. Además, junto a los movimientos políticos que se centrarán en el antimperialismo y el antioligarquismo habrá también una tendencia marcada por tratar de pensar lo latinoamericano de forma unitaria. Todas las características de ese contexto darán a las vanguardias latinoamericanas un cariz

particular frente a la experiencia vanguardista europea. Como veremos más adelante con mayor detenimiento, esa caracterización histórica, tomada en su mayor parte por Osorio de *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* del historiador José Luis Romero, pueden ser cotejadas con la historia boliviana. Por ejemplo en el gobierno de Hernán Siles, uno de los más importantes gobiernos bolivianos de la década de los veinte, es evidente la inserción en la política de grupos de jóvenes intelectuales de clase media que elaborarán el programa del primer partido nacionalista, Augusto Céspedes al respecto cuenta:

“Vacilábamos entre la anticultura mental y un sentimiento confuso, pero fuerte, de la obra negativa realizada por la oligarquía con las ideas liberales. En la universidad era desconocida la concepción marxista. Algunas librerías poseían folletos de los conductores de la revolución bolchevique: Lenin, Trotzky [sic], Bujarin, Kamenev, Lunatcharsky [sic], que hojeábamos en desorden. Más nos atraían la fraseología del APRA, y los relámpagos de la revolución mejicana. Leíamos los discursos de Obregón y de Calles y la lírica premonitoria de la "Raza Cósmica", que se escuchaba entre los disparos de fusil de la reforma agraria. Por tales sendas titubeábamos olfateando las brisas del conocimiento, hasta que nos proporcionó otro aviso el mensaje de José Ortega y Gasset, quien distribuía en América una subfilosofía de origen alemán, en novedoso castellano que daba color y bulto a las abstracciones”⁶⁴.

Se puede ver, por lo tanto, la influencia que jugaban entre estos nuevos sujetos provenientes de las clases medias las corrientes de pensamiento anti oligárquico (y en el caso boliviano el antiliberalismo) e antimperialista como el aprismo peruano y el nacionalismo latinoamericanista de la revolución mexicana.

Pero Osorio identifica en la revolución universitaria surgida en varios países latinoamericanos uno de los hitos más paradigmáticos de los fenómenos históricos descritos hasta aquí, pues en ella se habría hecho plausible la búsqueda de renovación ideológica impugnada por los sectores jóvenes, profesionales, estudiantiles y políticos de las bullentes ciudades latinoamericanas. La

⁶⁴ Augusto Céspedes citado en STEFANONI, Pablo. *Los inconformistas del Centenario. Intelectuales, socialismo y nación en una Bolivia en crisis (1925-1939)*. La Paz: Plural, 2015. Pg. 85

revolución universitaria, surgida en la ciudad argentina de Córdoba en 1918, y que tuvo varios símiles en diferentes ciudades latinoamericanas en lo posterior, tuvo como doctrina las ideas diseminadas por el modernista Enrique Rodo en su libro *Ariel* que tenían un marcado carácter anti norteamericano y que impugnaban un tipo de idealismo latinoamericanista en el que los intelectuales del continente estaban llamados a dirigir a las masas frente al pragmatismo materialista y monetario del capitalismo estadounidense. El arielismo y otras corrientes más cercanas al anarquismo intelectual como el vigilismo (del escritor también uruguayo Constancio C. Vigil⁶⁵) pugnaban contra los sistemas democráticos tal como habían sido impuestos desde el nacimiento de las repúblicas y, aunque *Ariel* tiene un corte marcadamente liberal, tal como cuenta Pablo Stefanoni, en realidad las críticas políticas de los movimientos juveniles en los años veinte fueron, por lo menos para el caso de Bolivia, de tipo marcadamente antiliberal y más bien tuvieron tendencia a acercarse a algunos tipos de irracionalismo como el vitalismo francés y el telurismo germano, que dieron lugar, en un largo proceso de treinta años, al nacionalismo revolucionario. Augusto Céspedes añadirá: “Las traducciones de la biblioteca de la *Revista de Occidente* proclamaban la apelación vital al espíritu, ofrecían un lente nuevo sobre el mundo, y creíamos que también sobre nuestra realidad nacional [...] Despertamos entonces al anuncio de que cada generación poseía un destino; que tenía un *stock* de ideas y de modos para la época correspondiente; comenzamos a pensar en el gassetiano "tema de nuestro tiempo", en el kayserliniano [sic] "mundo que nace". De ese modo, en el yermo cultural boliviano, nos dábamos a la caza de fugaces meteoros para fijar la ruta en la montaña”⁶⁶. La revolución universitaria, mostrará, de este modo, como señala Osorio, la cohesión, a veces contradictoria de ideas entre los movimientos “juvenilistas”⁶⁷ latinoamericanos, cohesión que podría caracterizarse como una “nueva sensibilidad”. Según Osorio esa “nueva sensibilidad” será el espacio ideológico y estético sobre el que nacerán las vanguardias.

⁶⁵ RODRÍGUEZ, Nivardo. *Un anarquismo singular*. Sucre: ABNB, 2014. Pg. 76

⁶⁶ STEFANONI, Pablo. Ob. Cit., Pg. 85

⁶⁷ El concepto de “juvenilismo”, usado ampliamente por Stefanoni y que fue usado textualmente en muchos de los textos políticos transcritos en su obra es muy interesante porque una de las características más resaltantes de los manifiestos y proclamas de las vanguardias latinoamericanas estudiadas por Nelson Osorio es su énfasis en lo juvenil y en el rejuvenecimiento de la política, la moral, el arte, etc. Cp. OSORIO, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988.

Cabe señalar respecto a lo anteriormente dicho, que la década de los veinte y particularmente los años inmediatamente anteriores también han sido vistos por Osorio y Schwartz como un espacio ideológico que en otro lugar llamé “nebuloso”⁶⁸. Es decir que una característica que signa los movimientos políticos e ideológicos de principios de siglo pareciera ser su paradojismo. Sostengo que ese carácter contradictorio se funda en un tipo de nebulosidad en el que las ideas políticas y filosóficas estaban en un momento genésico y pertenecían a un repertorio del que libremente los jóvenes intelectuales podían tomar las que les fueran más convincentes o prácticas. Por ejemplo Osorio dirá de los años anteriores al surgimiento de las vanguardias “si pensamos en el Modernismo no en términos de ‘escuela’ poética sino en cuanto producción literaria articulada a un periodo social (lo que se ha llamado la ‘modernización’) que transcurre aproximadamente entre 1880 y 1910, podremos verla como una respuesta estético-ideológica que ofrece una compleja (y aparentemente contradictoria) fisonomía de la que el ‘rubendarismo’ es solo un aspecto parcial”⁶⁹, mostrando lo contradictorio y paradójico que puede resultar el programa de esa época, aun en el seno de la obra de un solo autor, en este caso, Rubén Darío. En otra parte, cuando Schwartz habla de Vicente Huidobro –justamente el autor bisagra entre el modernismo y las vanguardias- dirá algo

⁶⁸ El 2014 y 2015 fui invitado como comentarista en la presentación de dos nuevas publicaciones historiográficas, *Un anarquismo singular* de Nivardo Rodríguez y *Los inconformistas del Centenario* de Pablo Stefanoni, ambos centrados en la historia intelectual de las primeras décadas del siglo XX. En ambas presentaciones me referí al carácter “nebuloso” del ideario intelectual del periodo, haciendo algunas precisiones sobre él: “Por su parte, Nivardo muestra que es imposible crear una historicidad en bloque al estilo de *La choledad antiestatal* sobre el discurso anarquista individualista dado que este discurso se caracterizaba justamente por su nebulosidad. Lo que acabamos de anotar al respecto de la obra de Nivardo me parece que es uno de los puntos más complejizantes de su estudio. Ya durante el establecimiento del modernismo, uno de sus más grandes cultores sudamericanos, Pedro Emilio Coll, replicaba en su texto ‘Decadentismo y americanismo’ a los críticos del decadentismo y el simbolismo: ‘el llamado simbolismo no ha tenido nunca una estética, ni ha profesado ningún código; según uno de sus críticos, significa: individualismo en literatura, libertad del arte, abandono de las formulas enseñadas, personalidad original. He aquí por cierto una formula bien amplia que aceptarán todos los que anhelan sinceridad artística. El simbolismo no fue nunca una capilla cerrada, sino una palestra abierta, en donde se reunieron los que protestaban contra el naturalismo’ y más adelante señala ‘Es probable que haya confusión lamentable de términos y es lo que yo desearía que meditasen quienes estudian la vida mental en sus manifestaciones artísticas’. Esta confusión, como señala Nivardo, se da porque tanto en el anarquismo individualista como en el decadentismo no existió un programa: ‘La diferencia substancial con otras tendencias ideológicas radica en la forma como construye su discurso [el anarquismo individualista]. No construye un discurso homogéneo que se reproduce a sí mismo; por lo contrario, elabora una pluralidad de discursos que se dispersan en diversas temáticas de interés’”, BELLO, Giovanni. “Comentario sobre el pensamiento nebuloso y el *anarquismo singular*” (Texto leído en la presentación del libro *Un anarquismo singular*). s/e, 2014. Pg. 2

⁶⁹ OSORIO, Nelson (Ed.). Ob. Cit., Pg. XXVII

semejante: “el desarrollo estético de Huidobro no es tan lineal como aparenta, debido a *una extraña combinación* en la que lo romántico, en el plano del significado, se entrecruza con un radicalismo nunca antes visto en la poesía hispanoamericana” a lo que añadirá “la transformación que él propone no es la de introducir nuevos temas. Por el contrario recupera tradiciones esclerosadas (como la imagen de la rosa) para renovarlas dentro de nuevas y notables composiciones lingüísticas”⁷⁰. De los dos anteriores extractos podemos inferir pues que esta “nebulosidad” en realidad surge más de la expectativa *a posteriori* de los lectores contemporáneos que buscan que los idearios de la época sean “una escuela” o sean “lineales” cuando en realidad esos idearios no podían haber sido coherentes porque no habían terminado ni siquiera de definirse. Es por eso que aparentemente, y solo así, estos idearios pueden parecer “extraños” y “contradictorios” a primera vista.

Pero ya lo habíamos señalado arriba, la ambigüedad signa también a la sensibilidad modernista, particularmente en su postura entre la negación del mundo moderno, el “escapismo” burgués erudito y el apasionamiento con las grandes capitales del mundo y la bohemia típica de esas grandes ciudades. En ese sentido baste citar dos fragmentos a través de los que Schwartz muestra las ambigüedades de Rubén Darío respecto a la modernidad y las ciudades modernas en dos fragmentos que escribió sobre París:

“¿En dónde está lo que Nodier contaba? ¿En dónde las majas goyescas y las diligencias que atacaban y desvalijaban los caballerosos bandoleros? Para colmo, no se encuentran ¡ay!, ni los mendigos, *los famosos mendigos españoles*, de que habla el más reciente *voyage en Espagne*, porque una disposición de Madrid los ha barrido últimamente de las calles de la villa”

“Trust, record, looping-the-loop, cake-walk van con el progreso; con el progreso que tiende a la posesión del infinito por la supresión del tiempo y del espacio. Todo lo que el adelanto humano

⁷⁰ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte*. Bs. As.: Beatriz Viterbo, 2002. Pg. 33

crea, todo lo que los inventores inventan, va a ese afán de dioses: suprimir el espacio y el tiempo”⁷¹

Inmediatamente después de Darío, quien, entre otras cosas fue el primer comentarista latinoamericano del primer Manifiesto Futurista de Marinetti, Vicente Huidobro signará el encuentro ya determinante de la literatura latinoamericana con las vanguardias europeas, particularmente con el futurismo y el cubismo a través de ensayos como “Futurismo” y “Futurismo y maquinismo”, que como dice Schwartz se puede “afirmar sin recelo, que se basa en ‘Marinetti y el Futurismo’ de Rubén Darío, escrito el mismo año de la publicación del manifiesto”⁷². Mucho se ha debatido sobre el rol del chileno Vicente Huidobro en la introducción de las vanguardias en Latinoamérica, pero lo que es cierto es que de varias formas los caminos abordados por Huidobro fueron los que definieron el acercamiento especialmente sudamericano con el vanguardismo porque, por un lado, la estética futurista se plasmó muy tempranamente en el estilo polémico y las actitudes de Huidobro y porque, por el otro, en su paso por España Huidobro también ayudó a fundar el ultraísmo, que sin lugar a dudas fue una de las vanguardias más importantes para la creación de la vanguardia en Latinoamérica. Para apelar al primer hecho, en el caso boliviano, podemos señalar que ya en 1916, como detallaremos más adelante, se fundó un “Círculo Futurista” en la ciudad de La Paz, cuya principal labor, más allá de una labor artística real, fue la de la agitación y el escándalo lúdico. Adolfo Otero, uno de los miembros del Círculo refiere en sus memorias “realizábamos veladas semanales en casas particulares que en su forma eran caricaturas de las que se llevaban a cabo en el Círculo de Bellas Artes. Allí pronuncié varios discursos humorísticos”⁷³. Como se ve, el hecho de que el Círculo se haya llamado futurista justamente se debe a sus proclamas y sus actos caracterizados por la parodia y las polémicas típicas del futurismo y particularmente de Marinetti. Estas actitudes marinettianas serán retomadas a cabalidad por Huidobro de quien Schwartz dice que además de las “evidencias históricas que comprueban la relación Huidobro-

⁷¹ Rubén Darío en *Ibíd.*, Pg. 30

⁷² *Ibíd.*, Pg. 37

⁷³ OTERO, Gustavo Adolfo. *Memorias de Gustavo Adolfo Otero*. La Paz: Litografías e Imprentas Unidas, 1977. Pg. 115

Futurismo (...) Es preciso recordar las actitudes públicas asumidas por el poeta, empeñado en romper convenciones de todo tipo. Él mismo recuerda:

‘Por encima de todo el poeta latiendo en cada instante, el recuerdo vivo de las batallas literarias allá en París, aquel en América, en Alemania, en España. La fe entusiasta en imponer un arte que nos parece más auténtico que el otro. Las batallas en los teatros y en conferencias públicas. ¿Cuántas veces salimos expulsados por la policía?’

Esta irreverente y típica actitud marinettiana de *happening* y escándalo social, llevada hasta las últimas consecuencias por el grupo dadaísta, es transferida por Huidobro a sus propias teorías estéticas”⁷⁴.

Por otro lado, en un pequeño texto de presentación en la revista vanguardista paceña *Inti*, publicado en 1926, los autores dirán respecto al creacionismo y sobre otras vanguardias como el ultraísmo:

“Concomitantes con la interpretación relativista de la historia sugerida por Spengler y realizadores del gasetianismo corporizado en “El tema de Nuestro Tiempo”, una teoría de poetas novoespirituales vibraron sus tímpanos anímicos al influjo de las ondas esparcidas por el ‘broadcasting’ del creacionismo huidobriano, hacia el año 1920. Desde entonces y sin plegarnos por lo demás al ‘ismo’ despertador ni a ningún otro, y, más bien, como una resonancia biológica ‘que con el presente les obliga’, los nuevos poetas proyectaron sus vibradoras antenas emocionales hacia los horizontes descubiertos. Radiaciones de estos jóvenes altoparlantes emocionales son las ondas que se suceden en esta página”⁷⁵.

⁷⁴ SCHWARTZ, Jorge. Ob. Cit., Pg. 37

⁷⁵ REVISTA INTI. “Balcón”. En: VILLAREJOS, Francisco e ITURRI, Pablo (Eds.). *Revista Inti, No. 2. (Primavera, noviembre de MCMXXV)*. La Paz: Inti, 1925. s/p. Como dijimos, se trata del texto de presentación del sector llamado “Balcón” del segundo y penúltimo número de la Revista Inti. Esa importantísima revista, dirigida por Francisco Villarejos y Pablo Iturri y cuyo comité incluía a personajes como Arturo Borda, Guillermo Viscarra, Antonio Ávila o Humberto Palza, no ha sido mencionada en absoluto por la crítica y la historiografía literaria nacional hasta hoy, siendo la revista boliviana de la época con mayor compromiso con la estética vanguardista. En

Esa declaración es interesante porque, si más bien es una negativa de los jóvenes bolivianos de *Inti* a asumirse vanguardistas, se nota la presencia de esas corrientes en nuestro medio. Hay que recordar que fue justamente Huidobro quien fundó el creacionismo y quien, como ya señalamos, ayudó a fundar, junto a Rafael Cansinos Assens y Guillermo de Torre, el ultraísmo español, que creció fuertemente en tierras latinoamericanas, especialmente en la Argentina, de manos de Jorge Luis Borges, quien vivía en Madrid durante la creación del ultraísmo y lo trasladó a Buenos Aires en la década de los veinte.

Ya habiéndonos internado en el momento del surgimiento del vanguardismo, que está signado por el contexto histórico e ideológico que describimos arriba y por personajes centrales como el nicaragüense Darío y el chileno Huidobro, es necesario finalmente tratar de caracterizar rápidamente los rasgos históricos de las vanguardias en Latinoamérica y esbozar algunos de los episodios más importantes de su historia⁷⁶. Para comenzar hay que señalar que los centros de divulgación más importantes de la vanguardia latinoamericana fueron las ciudades de Buenos Aires, Sao Paulo y México. Particularmente en las dos primeras surgieron importantes movimientos que adquirieron rasgos propios y se desarrollaron ampliamente en sus medios. En México surgió el grupo de los estridentistas, a la cabeza de Manuel Maples Arce. En realidad el estridentismo es uno de los primeros movimientos vanguardistas latinoamericanos y surgirá con su manifiesto en 1921 y con su periódico mural llamado *Actual*. En ese manifiesto es posible ver la mayoría de las características compartidas por los vanguardistas latinoamericanos: la crítica a la mimesis, contra la que propondrá, en la línea de Huidobro, que el poeta busque “la verdad en la realidad pensada y no en la realidad aparente”; el entusiasmo por la belleza de la máquina, “es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista la belleza actualista de las máquinas”; y la exaltación de la cultura urbana masiva y el cosmopolitismo: “Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en

la entrega de este “balcón” receptor “altoparlante” de las “radiaciones” juveniles aparecieron poemas de Humberto Viscarra, Guillermo Viscarra, Humberto Palza y Estanislao Boada.

⁷⁶ A modo de introducción historiográfica a la historia de las vanguardias latinoamericanas usamos, aparte de la bibliografía ya citada, la introducción en VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003

capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo”⁷⁷, entre otras. Es interesante señalar que en una polémica en 1927 protagonizada por el joven escritor Oscar Cerruto en la que nos detendremos adelante, este menciona a Maples Arce como uno de los representantes de las nuevas sensibilidades vanguardistas, lo que muestra cómo estas sensibilidades y las obras particulares de los vanguardistas latinoamericanos gozaron de un importante flujo divulgativo en la época.

Como dijimos, en Buenos Aires surgió a partir de la llegada de Borges de su estancia en Europa (particularmente España donde tuvo contacto con el ultraísmo y Suiza donde tuvo contacto con el expresionismo) y junto a la labor de otros poetas como Oliverio Girondo, los hermanos Tuñón, Gonzales Lanuza, Norah Lange, entre otros muchos otros, una importante corriente de renovación literaria centrada en revistas y grupos, muchas veces políticos. *Martín Fierro* y la revista *Proa* son sin duda las más famosas representantes de la nueva sensibilidad pero no por eso son las únicas, pues en el ámbito bonaerense las discusiones y la divulgación de las “nuevas sensibilidades” se darán de forma amplia y sostenida. A través de la palestra de *Martin Fierro*, dirigida por Evar Mendez y *Proa*, dirigida por Borges, se dará lugar a manifiestos y a varias polémicas que tendrán como intención principalmente negar el pasado literario inmediato, particularmente el modernismo y a la vez se retomará la influencia de escritores mayores por los que los vanguardistas sentirán gran afecto: Macedonio Fernandez, Xul Solar y, en menor medida, Ricardo Güiraldes. Por ejemplo, en *Martin Fierro*, Oliverio Girondo redactará un divertido manifiesto escrito “frente a la impermeabilidad hipopotámica del ‘honorable publico’” en el que toma postura consciente por una “NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión”. Esta nueva sensibilidad preferirá mas “un trasatlántico moderno que un palacio renacentista”, es decir, lo moderno a lo tradicional y al mismo tiempo rechazará el “nacionalismo intelectual, hinchado de valores falsos que al pincharlos se desinflan como chanchitos”. Esta nueva crítica al nacionalismo intelectual y al “pasatismo” estará sustentada por el hecho de que “todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de

⁷⁷ Todas las citas en MAPLES ARCE, Manuel. “Manifiesto estridentista número 1”. En: OSORIO, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988. Pg. 101

Francia y de un jabón inglés”⁷⁸. Como se puede ver, el cosmopolitismo y el culto a la belleza de lo moderno, elementos soterrados en el Modernismo cobrarán total vigencia en la nueva sensibilidad, que, a su vez, impondrá innovaciones literarias que estén en concomitancia con ella. Otro hito fundamental de la vanguardia argentina es pues la publicación del manifiesto “Ultraísmo” de Borges. Si bien el ultraísmo se desarrolló en Madrid, será en Buenos Aires, después del retorno de Borges, que los jóvenes escritores argentinos se adherirán a esta vanguardia, “siendo *Prismas* (1924) de González Lanuza, para Borges ‘el libro ‘ejemplar’ del ultraísmo [...] arquetípico de una Generación”⁷⁹. Los famosos cuatro puntos establecidos en dicho manifiesto establecerán:

1° Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.

2° Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.

3° Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.

4° Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.⁸⁰

Pero probablemente la vanguardia Latinoamericana más importante y más trascendente fue la brasilera. La vanguardia brasilera es un campo extenso de estudio y sigue influyendo aun hoy a sus escritores y académicos, por lo tanto nuestros acercamientos a ella en esta tesis serán solamente pasajeros y nos ayudarán a ejemplificar algunos de los rasgos más importantes de lo que vayamos señalando sobre la vanguardia latinoamericana de aquí en adelante. Sin embargo cabe decir que las figuras señeras de este movimiento y sobre las que hablaremos con cierto detalle serán Oswald de Andrade y Mario de Andrade, quienes, junto a otros artistas, fundarán la famosa Semana de Arte Moderno de Sao Paulo en 1921. Oswald particularmente será un

⁷⁸ Todas las citas en MARTIN FIERRO. “Manifiesto de Martín Fierro”. En: OSORIO, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988. Pgs. 134-135

⁷⁹ VERANI, Hugo. Ob. Cit., Pg. 46

⁸⁰ BORGES, Jorge Luis. “Ultraísmo”. En: OSORIO, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988. Pgs. 113-114

escritor muy activo y en 1928 fundará también el movimiento vanguardista conocido como la Antropofagia, que estará inserto en las búsquedas vanguardistas ya patentadas en Sao Paulo desde principios de la década de 1920. La Semana de Arte Moderno reunió a un grupo de escritores paulistas al que, como señala Rubens Borba de Moraes, llamaron tempranamente en la opinión pública “futuristas” porque ese denominativo estaba de moda, “todo lo que se escapaba de la tradición era futurista. Muebles, sombreros de señoras, helados, loza, música de jazz: futuristas”⁸¹. Pero más allá de eso, se trataba, también como señala Borba de Moraes, de un grupo de jóvenes de las aristocracias brasileras cuyas familias pertenecían a las antiguas oligarquías terratenientes y que habían crecido empapados de la cultura erudita europea, particularmente la francesa:

“Los autores que los poetas y escritores modernistas [de la Semana de Arte Moderno y no del Modernismo rubendarista] leían eran franceses: Apollinaire, Proust, Blaise Cendrars, Cocteau, André Salmón, Gide, Claudel, Aragón, Careo, Péguy, Max Jacob, etc., etc. Las revistas que leían eran *La Nouvelle Revue Française* y *L'Esprit Nouveau*. Los pintores que admiraban en las revistas de arte y las pocas obras de ese género que podían ver en casa de Paulo Prado y D. Olivia Penteadó, eran todas de artistas modernos de la Escuela de París: Lhote, Picasso, Modigliani, Juan Gris, Léger, Braque, Matisse, etc. D. Olivia compró dos bronce pulidos de Brancusi, que hacían delirar de éxtasis a Mário de Andrade. El mismo no resistió a la tentación de comprar un *Football* de Lhote. Se arruinó durante meses. Compraba ediciones de lujo de libros franceses ilustrados por Derain, Dunoyer de Ségonzac, Gallanis, etc. La música de Villa-Lobos de esa época recibió la lección de Satie y Stravinsky. La influencia de Mestrovic es visible en la obra de Brecheret. Di Cavalcanti copiaba a Picasso. ¿Qué es todo esto, sino influencia francesa y de la Escuela de París sobre los modernistas paulistas? Todos, sin excepción, hablaban francés muy bien”⁸².

⁸¹ BORBA DE MORAENS, Rubens. “Recuerdos de un sobreviviente de la Semana de Arte Moderno”. En: AMARAL, Aracy (Ed.). *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Pg. 166

⁸² *Ibidem*, Pg. 168

Sin embargo, el surgimiento de la vanguardia brasilera se dio justamente como una forma de ruptura con la cultura nacional tradicional, deudora de la antigua cultura aristocrática europea. Su búsqueda tuvo como motivación la creación de una cultura propia que a su vez “sabe que existe el progreso. Por eso, sin renegar del pasado, camina hacia adelante, siempre, siempre”⁸³. Es por eso que en uno de sus manifiestos más importantes, el de la revista Klaxon, los jóvenes vanguardistas brasileiros dirán “KLAXON jamás se quejará de ser incomprendido por el Brasil. Es el Brasil quien deberá esforzarse por comprender KLAXON”⁸⁴. Borba de Moraes añadirá:

“no quiero decir con eso que los jóvenes de la Semana de Arte Moderno y de Klaxon fueran discípulos de los artistas franceses. Si no hubieran hecho nada más que copiar a la Escuela de París y los autores a la moda en Francia, no merecerían recordarse. Lo cierto es que hicieron en Sao Paulo lo mismo que los franceses hacían en París: revolucionaron todo para colocar a su país en la corriente de ideas del momento, crearon un arte y una literatura que expresó la época en que vivían. Por eso eran modernos”⁸⁵.

Pero por otro lado, una de las búsquedas más interesantes de la vanguardia brasilera, al lado de compartir con los demás vanguardistas latinoamericanos el entusiasmo por lo cosmopolita y lo moderno, fue su búsqueda por introducir en la literatura el lenguaje coloquial, especialmente el portugués moderno al que los escritores lusitanos tradicionales habían rechazado siempre: “Mario de Andrade fue el creador de la lengua brasileña escrita. Fue el primero en obligar al lector asustado a aceptar el habla brasileña como lengua escrita”⁸⁶. Esta búsqueda es semejante a la hecha por los escritores bonaerenses, especialmente Borges, quien buscará una renovación del español criollo y gauchesco y en el caso andino estas búsquedas también se reflejarán en el intento de “hibridar” el castellano con el quechua por parte de la vanguardia puneña encabezada por Gamaliel Churata. La Antropofagia, ideada por Oswald de Andrade se interesará, en consonancia con ese proyecto, en la cultura nativa brasilera, pero al mismo

⁸³ DE ANDRADE, Mario. “Klaxon”. En: AMARAL, Aracy (Ed.). *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Pg. 135

⁸⁴ *Ibidem*, Pg. 135

⁸⁵ BORBA DE MORAENS, Rubens. Ob. Cit., Pg. 168

⁸⁶ *Ibidem*, Pg. 170

tiempo siendo consciente de que ella misma era una expresión que debía modernizarse promulgaba un tipo de “devoración” de la cultura occidental como forma de potenciamiento de la cultura nativa⁸⁷.

En concordancia con lo que acabamos de añadir y, además, por la influencia que tuvo en la sensibilidad vanguardista nacional, no podemos dejar de lado finalmente a la vanguardia peruana. Centrada en la figura de José Carlos Mariátegui, en Lima, y en Gamaliel Churata en el sur peruano, esta vanguardia creó un importante espacio de difusión y debate centrados en revistas, publicaciones y redes de difusión. Además, la vanguardia peruana tuvo un interesante diálogo discursivo con la literatura indigenista y prueba de ello es la obra de José Carlos Mariátegui y su revista *Amauta* a los que nos acercaremos a menudo en esta tesis. Como veremos, autores bolivianos vanguardistas como Oscar Cerruto o Carlos Medinacelli, solo por nombrar a dos autores importantes, desarrollarán sus planteamientos sobre las vanguardias y las nuevas sensibilidades en un constante diálogo con las propuestas vanguardistas peruanas. De hecho, uno de los autores más importantes de la vanguardia peruana, el ya citado Gamaliel Churata, puede ser considerado también boliviano, debido a que vivió en Potosí durante un tiempo antes de la década de los años veinte, fundando en 1918 la famosa revista *Gesta Bárbara*, y, posteriormente, ya en los años treinta, después de su proyecto vanguardista a la cabeza del puneño *Boletín Titikaka*, volverá a Bolivia y se afincará en La Paz hasta los años cincuenta.

3.2. El caso boliviano y las fluctuaciones políticas de la sensibilidad vanguardista

En el mes de marzo de 1927 en las páginas del periódico *La Razón* se suscitó una interesante polémica entre el, para aquel entonces, jovencísimo escritor Oscar Cerruto y el olvidado poeta

⁸⁷ En su tesis de doctorado del 2010 *Bárbaro e nosso. Indigenismo y Vanguardia en Oswald de Andrade y Gamaliel Churata*, dirigida por Jorge Schwartz, la escritora brasilera Marixtel Hernando Marsal relaciona extensamente la obra de Oswald de Andrade, particularmente *Serafim Ponte Grande* con el *Pez de oro* de Gamaliel Churata. Entre las muchas vertientes de su trabajo, Hernando Marsal se centra en la cercanía y las diferencias entre las propuestas del indigenismo peruano y la antropofagia brasilera y especialmente entre los proyectos lingüísticos sustentados por ambos escritores. Cp. HERNANDO MARSAL, Marixtel. *Bárbaro e nosso. Indigenismo y Vanguardia en Oswald de Andrade y Gamaliel Churata* (Tesis de doctorado). s/e, 2010.

Carlos Gómez Cornejo. Esta polémica sobre la “nueva sensibilidad” literaria nos parece muy provocativa porque sacó a la palestra la voz de estos dos escritores, importantes comentaristas de las ideas vanguardistas en el medio literario nacional. Este acápite partirá de esa polémica para mostrar el ámbito en el que las sensibilidades vanguardistas eran recibidas en el medio nacional. Pero antes de aproximarnos a ella queremos aclarar que nuestra intención no es la de discutir sobre la solidez de una “vanguardia” boliviana ni la de debatir su existencia. Por lo pronto lo único que podemos y queremos hacer es establecer la existencia de ciertos idearios y sensibilidades compartidos por escritores de la época.

La polémica de 1927 surgió a partir de un texto que escribió Carlos Gómez Cornejo, escritor paceño nacido en 1898, para la revista *Andes*, al que prontamente respondió Cerruto a través de un artículo en *La Razón* el día sábado 26 de marzo. A ese primer enfrentamiento le siguieron una réplica más de cada lado. En su artículo Cornejo había propuesto que las nuevas sensibilidades y concretamente la literatura vanguardista, caían fácilmente en el absurdo y que en su facilidad llevaban a los jóvenes escritores a escribir sin responsabilidad y a ofrecer textos sin valor estético y vaciados de verdadero valor artístico:

“No creo que los absurdos que en forma de poemas (?) publican un noventa por ciento de los llamados poetas vanguardistas de nuestras Américas, valgan la pena de ser tolerados, ni por las elites intelectuales, ni por el gran público de nuestros pueblos, a quienes todavía no les ha sido dado ver vaciada en arte la óptima castalia de la vernácula belleza novomundial”⁸⁸

En realidad la impugnación de Cornejo provenía políticamente de la izquierda, pues, como señalamos antes, las sensibilidades vanguardistas tendieron a politizarse tanto en Latinoamérica como en Europa. Prontamente el joven Cerruto contesta a ese artículo emplazando a Cornejo a que si cree ser superior a la nueva sensibilidad y la estética desarrollada por los jóvenes poetas, exponga “una nueva teoría estética” propia. Este emplazo en realidad proponía la creación de un “ismo” nacional, cosa que ninguno de los muchos

⁸⁸ *La Razón*, 27 de marzo de 1927

autores involucrados con la estética vanguardista en el medio local, como vimos en la proclama de los de *Inti*, se animó a hacer. No muchos días después Cornejo vuelve a la palestra para señalar que no siente rencor por la violencia del joven Cerruto, indicando que él mismo no siente ninguna aversión hacia la nueva sensibilidad sino más bien considera que si la labor de la nueva poesía es la de revolucionar el anquilosado mundo estético imperante no puede quedarse en “divertirse, egoístamente, en fabricar rompecabezas y logogrifos que en nada atañen al dolor y los trascendentales problemas del hombre contemporáneo”⁸⁹. Cornejo estaba siendo sincero respecto a su filiación con las sensibilidades vanguardistas, aunadas a los idearios de izquierda, filiaciones que demostraría en la elaboración de la primer y única antología de poesía vanguardista boliviana (hoy, hasta donde sabemos, perdida e inhallable⁹⁰) y una *Antología de poetas de izquierda*, publicada en 1930 y cuyo importante prólogo muestra varios de los rasgos programáticos más importantes de las vanguardias latinoamericanas.

Oscar Cerruto es hoy considerado uno de los poetas bolivianos más importantes del siglo XX. Se ha llegado a considerar su poética como una de las cumbres de la poesía nacional junto a la de Jaime Sáenz. Oficialmente el primer libro de poesía que Cerruto publica es *Cifra de las rosas y siete cantares*, editado en 1957, bastantes años después de esta polémica. Por lo tanto el trabajo estético de juventud de Cerruto ha permanecido bastante oscurecido hasta el día de hoy. Por otra parte su trabajo como prosista es también muy importante y su novela *Aluvión de Fuego* está considerada una de las novelas fundamentales de la narrativa nacional⁹¹. Esa novela la escribió Cerruto mientras cumplía funciones diplomáticas en Arica entre 1931 y 1935. Ambientada en la Guerra del Chaco es una obra muy importante porque como dice uno de sus prologadores contemporáneos, Carlos Mesa, es “literariamente bella y totalizadora de la

⁸⁹ *La Razón*, 27 de marzo de 1927

⁹⁰ Tanto nuestras pesquisas como las de Osorio a la hora de elaborar el ya varias veces citado *Manifiestos, proclamas y polémicas...* parecen indicar que la antología de Gómez Cornejo se perdió. Al respecto Osorio, en pie de página señala: “Carlos Gómez-Cornejo, según Arturo Costa de la Torre (Cp. *Catálogo de la Bibliografía Boliviana. Libros y folletos 1900-1963*. La Paz: [Universidad de San Andrés], 1966 [Tomo II: 1973]), preparó la primera *Antología de poetas vanguardistas de Bolivia*, de la cual no hemos podido encontrar ninguna información”, OSORIO, Nelson (Ed.). Ob. Cit., Pg. 371

⁹¹ Al respecto, es importante que se haya incluido esta novela en la colección de las “15 novelas fundamentales de la literatura nacional” diseñada por el Ministerio de Culturas el 2012 conjuntamente con un consejo de académicos e instituciones internacionales.

realidad”⁹². Más allá de eso, su prosa, cargada de metáforas -muchas de ellas seguramente todavía influenciadas por su trabajo lírico más experimental y a la vez cosmopolita de los años veinte (“Algo que no es el alma se enturbia en su interior. Como el *ginger-ale* cuando se mezcla con vino”)-, trata de dar cuenta de la crudeza de un ambiente dividido entre los poderosos y los miserables en el contexto de la guerra. A su vez, su libro de cuentos *Cerco de penumbras* es una de las mejores colecciones de cuentos escritas en Bolivia en el siglo XX y su importancia radica en haber instaurado un espacio de total renovación del género. Según Oscar Rivera Rodas, en *Cerco de Penumbras* “a través de la observación del morador elemental del altiplano boliviano, Cerruto ingresa en la realidad maravillosa de ese hombre e indaga las desconocidas fuerzas por la que es conducido en su propia sociedad, junto a su propia sociedad, conservadora de la experiencia primitiva que funde lo telúrico y lo religioso para conseguir una nueva dimensión del ser”⁹³.

Como se ve, la figura de Cerruto es señera en el panorama intelectual nacional porque funde ideas relacionadas a lo “telúrico” y nacional con cierto cosmopolitismo; pero su rol como divulgador y paladín de las ideas vanguardistas hasta ahora no ha sido trabajado. Cerruto desarrolló muy tempranamente conexiones con las vanguardias sur peruanas y con el indigenismo, muestra de ello es la mención que se hace de su nombre en la reseña hecha al libro *Brújula* de Omar Estrella en agosto de 1929 en el *Boletín Titikaka*, dirigido por Churata⁹⁴, en ella se dice:

⁹² CERRUTO, Oscar. *Aluvión de fuego (Tercera Edición)*. La Paz: Plural, 2000. Pg. XIV

⁹³ RIVERA RODAS, Oscar. *El realismo mítico en Oscar Cerruto*. La Paz: Ediciones Abaroa, 1973. Pg. 10

⁹⁴ En la biografía de Gamaliel Churata escrita por el mexicano Arturo Vilchis está transcrita una carta escrita desde Buenos Aires por Cerruto a Churata en 1941. En parte, dice: “No sólo que no he olvidado nuestro encuentro en aquella noche puneña, batida su barba y su cordialidad por las brisas del Lago, imborrables del ‘Boletín Titikaka’. No sabía, en cambio, estuviera usted aún en La Paz, anclado en ‘La Calle’. Me alegra, pues, este reencuentro (...)”. VILCHIS, Arturo. *Arturo Pablo Peralta Miranda: Travesía de un itinerante (Vida y obra de Gamaliel Churata)*. México D.F.: Ed. América Nuestra-Rumi Maki, 2008. Pg. 201

“Conviene insistir en que Bolivia con Estrella, Cerruto y Carlos Gómez Cornejo, queda de hecho incorporada al movimiento mayoritario de la poesía que pretendemos categorizar como vehículo de cultura popular.”⁹⁵

Posteriormente también se publicaron algunos fragmentos de *Aluvión de fuego* en la revista vanguardista cusqueña *Cunan* en 1932. Si bien no sabemos a ciencia cierta acerca de las circunstancias del temprano acercamiento de Cerruto con la vanguardia sur peruana (aunque la carta escrita a Churata nos puede dar algunas pistas), podemos afirmar que sus primeros escauceos datan de 1926, año en el que Cerruto, con 14 años, intentó iniciar la entrega periódica de una página literaria en el periódico *La Razón* a la que llamó “Palabra e imagen”. También ese mismo año publicará uno de sus poemas más tempranos en la importante revista *Motivos*. En el primer número de *Motivos*, junto a los poemas de jóvenes poetas peruanos como Serafín del Mar o chilenos como Julián Petrovic (ambos muy relacionados con el *Boletín Titikaka*), Cerruto publicará su poema “Piedras”, que firmará como Oscar Alberto Serruto. En “Palabra e imagen”, por otro lado, por ejemplo se puede leer la propuesta casi programática de Cerruto de hacer una página semanal para mostrar la nueva estética al público lector. El proyecto es presentado por Cerruto de la siguiente forma:

“Esta página debiera llamarse: ‘para que la tradición no irrumpa su sueño comatoso’ o ‘pagina literaria’, o: ‘nuestras letras’, o: ‘parnaso de los domingos’, son muchos los nombres consagrados. Hemos preferido darle un nombre justo: la palabra y la imagen son todo el arte⁹⁶. — Esta es, pues, la página de la palabra y de la imagen. Su anhelo se condensa así: juventud y sensibilidad. La voz libre, el ancha emoción (sic), la cordialidad creadora, el afán constructivo para destruir serán los númenes de esta página. Desde ella, acaso se inicie un gran salto de neuronas mozas. Muy poco, nada casi, tendremos que hacer con el pasado, sobre todo con ese

⁹⁵ CHURATA, Gamaliel. “Periódicos, libros, revistas, comentarios”. En: CUNO, Dante (Ed.) *Boletín Titikaka. Edición Facsimilar*. Arequipa: UNAS, 2004. s/p.

⁹⁶ Recuérdese el énfasis dado por ejemplo por el ultraísmo a la metáfora y la imagen en el manifiesto escrito por Borges cuyo fragmento transcribimos paginas arriba.

pasado que no supo aprisionar un átomo del perfume de la belleza. En cambio, vaciaremos los ojos sobre el porvenir.”⁹⁷

Junto a esta página es posible ver un grabado del rostro de Guillaume Apollinaire, uno de los artífices de la vanguardia europea, hecho por Pablo Iturri, a quien encontramos antes en la vanguardista revista *Inti*.

En todo caso, lo que queremos es rescatar algunas de las ideas y gestos del joven vanguardista Oscar Cerruto como un ejemplo claro de cómo estaban siendo recibidas las sensibilidades vanguardistas en el medio nacional. En ese sentido nos parece importante el amplio conocimiento que tiene Cerruto de los textos teóricos, críticos y creativos de y en torno a la vanguardia latinoamericana publicados, como dijimos, particularmente en Perú y Chile (de donde era originaria su familia materna). En el referido primer número de “Palabra e imagen”, reseñó textos latinoamericanos pertenecientes a la nueva sensibilidad, por ejemplo el poemario *La vereda de los negros* de Ildelfonso Pereda (poemario que como refiere Cerruto jugaba con el ritmo y el vocabulario de la tradición afro uruguaya), y *Falo* del peruano Emilio Armaza, así como dos revistas peruanas, una, *Trampolín*, del grupo de Gamaliel Churata, Serafín del Mar y Magda Portal y el primer número de la posteriormente famosa revista *Amauta* dirigida por José Carlos Mariátegui. En esas reseñas, así como en sus aportes a la prensa, es posible vislumbrar la conexión de Cerruto con los grupos vanguardistas peruanos pero particularmente se pueden contemplar sus ideas en torno a la vanguardia.

Al respecto de su prédica vanguardista Cerruto partirá de la deshumanización que caracterizaría, como ya vimos, según Ortega y Gasset, a la nueva estética vanguardista. No dejará de citar al autor español, aunque como él mismo señala en la polémica, no está de acuerdo con todas sus ideas. En ese sentido la idea de Cerruto en torno a la “nueva sensibilidad” es que frente a la enfatización del sentimentalismo hecho por la poesía “ochecentista” (eminentemente el modernismo y el romanticismo), la nueva estética juega con

⁹⁷ *La Razón*, 31 de octubre de 1926

el humor y la despreocupación, aunque ese humor no signifique simple entretenimiento, sino una forma de romper con las tradiciones literarias y políticas previas. De hecho creemos que en las actitudes del personaje principal de *Aluvión de Fuego*, Mauricio Santa Cruz -un personaje que en ciertos elementos biográficos podría ser interpretado como un alter ego del mismo Cerruto- es posible ver ese desprecio por la sensiblería típica del romanticismo y particularmente del modernismo. Como Santa Cruz, el Cerruto de los años veinte siempre tenderá a criticar y negar el romanticismo y la retórica⁹⁸ frente a una nueva estética más sobria que dé cuenta de las nuevas sensibilidades “deshumanizadas”.

Pero esta deshumanización, al contrario de cómo ocurre con Ortega y Gasset, en Cerruto estará relacionada con las ideas políticas de la izquierda y con un tipo de sensibilidad no solo crítica con el romanticismo y el modernismo sino relacionada con la desacralización de las antiguas sociedades a favor de una nueva sociedad donde la religión y el poder oligárquico den paso al gobierno de las masas. En ese sentido es bien conocido que Cerruto, contando con los pocos años con los que contaba, dirigió junto a intelectuales como Rafael Reyeros el famoso periódico obrero *Bandera Roja*. Aunque no conocemos a detalle el trabajo que Cerruto desarrolló en ese periódico, sabemos de la tendencia fuertemente izquierdista que profesaba esa publicación. Así mismo se sabe de la actividad política de Cerruto relacionada a la coyuntura política de la época. Por ejemplo, en la prensa paceña es posible ver una nota que da cuenta del primer número del periódico y del hecho de que su creación fue una reacción frente a la masacre de Uncía: “un nuevo periódico vocero y defensor del proletariado, en cuyas columnas campea la acusación más formidable que se hubiera podido lanzar contra los hombres que se complicaron con los trágicos sucesos de Uncía, desde los Saavedra hasta el gabinete de entonces”⁹⁹.

Sobre *Bandera Roja* es significativo que algunos meses después de lanzado este periódico, la misma prensa lo denunciará por haber azuzado a las “masas indias” para que se levanten

⁹⁸ Otra de las características, junto al “juvenilismo”, que Osorio resaltaré de los programas de la vanguardia latinoamericana será su crítica a la retórica, relacionada sin lugar a dudas al retoricismo literario modernista: “En todos estos casos, lo que se registra es la crisis de la poética del Modernismo Canónico, que se traduce en un cuestionamiento en mayor o menor grado de su retorización”, OSORIO, Nelson. Ob. Cit., Pg. XX

⁹⁹ *La Razón*, abril de 1926

contra la población blanca y por ese motivo algunos de sus integrantes debieron huir al exilio. Pablo Stefanoni, por ejemplo, ha demostrado que efectivamente se encontraron ejemplares de *Bandera Roja* en comunidades insurgentes durante la rebelión de Chayanta de 1927¹⁰⁰. Como se puede ver, Cerruto estaba involucrado con grupos de activismo político muy importantes, pero además pertenece a las primeras generaciones de intelectuales de izquierda, aquellas que Irma Lorini caracterizará como “socialismo embrionario”. Además, también hay que decir que muchas veces, las ideas sostenidas por estos grupos estaban a medio camino entre el pensamiento marxista y el pensamiento anarquista¹⁰¹. Es interesante, por ejemplo, que las autoridades hayan culpado al escritor Arturo Borda de dirigir el periódico *Bandera Roja*, lo que él mismo desmentiría. Como se sabe Borda también estuvo involucrado con el comunismo de la época, a la vez que en su trabajo escrito mostraba una importante filiación con el anarquismo. Es de destacar también que Borda haya sido un defensor del gobierno de Hernando Siles y un acerrimo enemigo del de Bautista Saavedra. Posiblemente a esa filiación antisaaavedrista se hayan remitido quienes culparon a Borda de ser el director de ese periódico. Estas ideas, sostenidas en aquella época por Cerruto también se pueden percibir en las opiniones de Mauricio Santa Cruz, quien profesa postulados muy cercanos al indigenismo y el socialismo

¹⁰⁰ Stefanoni al hablar de los reportes militares del comandante González Flor durante la rebelión de Chayanta señala “pero junto con sus reportes ‘bélicos’, González Flor desarrolló sus propios análisis acerca de las razones que llevaron a los indios a sublevarse y acabar –a veces con saña– con la vida de varios hacendados. Las misivas dejan ver con una claridad meridiana las razones de los indios y –en una de ellas, que citamos en su totalidad– el militar dice que sus tropas encontraron ejemplares del periódico paceño *Bandera Roja* en las casas de algunos sublevados, pero ¿alcanzaba eso para concluir que se trataba de una insurrección comunista?”, STEFANONI, Pablo. Ob. Cit., Pg. 94. Al respecto hay que recordar que una descripción terriblemente elocuente de las masacres de hacendados y gamonales por parte de las comunidades indias en el periodo de la guerra se puede encontrar en la descripción del asesinato del corregidor Erasmo Pereira y los vecinos de Ayaviri en la misma novela *Aluvión de fuego* (Cap. “En la paz como en la guerra”); así también, en la descripción de la actividad política de agitación del ficticio “Comité Central de las Nacionalidades Indígenas de la República del Kollasuyo” parecería que Cerruto hace una descripción de su misma militancia política con *Bandera Roja*. Al respecto son muy interesantes los slogans que aparecen al final de la proclama de dicho comité ficticio: “POR LA DEVOLUCIÓN DE SUS TIERRAS A LAS COMUNIDADES INDÍGENAS. POR EL BOYCOT A UNA GUERRA QUE EL INDIO NO SIENTE NI COMPRENDE. NO QUEREMOS SER MAS CARNE DE CAÑÓN DEFENDIENDO LOS INTERESES DE NUESTROS OPRESORES. POR EL DERECHO INDIGENA A ELEGIR SUS PROPIAS AUTORIDADES. CONTRA EL TERRATENIENTE Y LOS GOBIERNOS DE TERRATENIENTES. POR LAS REPUBLICAS SOCIALISTAS DE OBREROS, SOLDADOS Y CAMPESINOS. ¡PAN, TIERRA Y LIBERTAD!”, CERRUTO, Oscar. Ob. Cit., Pg. 107

¹⁰¹ De hecho Huáscar Rodríguez considera que *Bandera Roja* fue filo anarquista, aun siendo el órgano no oficial de la FOT marxista: “desde su fundación [Bandera Roja] abrió espacio a los anarquistas con quienes sus editores simpatizaban en un principio; prueba de ello son los escritos de Desiderio Osuna y los homenajes a Domitila Pareja [líderes anarcosindicalistas]”, RODRIGUEZ, Huáscar. *La choledad antiestatal. El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965)*. Bs. As.: Terramar, 2008. Pg. 44

embrionario confundido, a veces críticamente, con el anarquismo. Por ejemplo, en un pasaje de la novela, Mauricio, en un monólogo en que critica rotundamente el patriotismo burgués, acaba recriminándose a sí mismo el hablar “como esa colección imposible de los *pequeños grandes libros*. Literatura anarquista de veinte centavos tomo, pretenciosa y atosigante”¹⁰².

Todo este entramado ideológico hace de Cerruto un caso ejemplar de la ambigüedad y fragmentariedad que caracterizan a los idearios de los escritores afiliados a las sensibilidades vanguardistas y cosmopolitas de los años veinte y treinta. Pero ahora continuemos con la polémica. Antes de haber aparecido la polémica en 1927, Cerruto ya había escrito las páginas de “Palabra e imagen”, y en una de ellas escribió un artículo, “La deshumanización del arte y el instinto defensivo pasadista”, en el que se estrella contra los comentarios públicos del escritor Juan Francisco Bedregal sobre las nuevas sensibilidades. Juan Francisco Bedregal es un autor muy importante en el desarrollo de esta tesis y lo volveremos a ver adelante, al hablar de dos de sus obras más importantes, *La Máscara de estuco*, publicada en 1926 y el libro de narraciones cómicas *Figuras animadas*. Justamente *Máscara de estuco* da cuenta cabalmente de las ambigüedades y las intensas interdicciones ideológicas que se estaban dando en el pensamiento de los intelectuales nacionales a principios de siglo, y lo hace de manera lúdica y lucida. Se trata de diálogos paródicos y “perogrullescos” que discursan sobre los nuevos sujetos y las nuevas ideologías aparecidos en las ciudades modernas, y concretamente en la ciudad de La Paz de inicios de siglo. El cholaje, el proletariado, las antiguas oligarquías terratenientes, los abogados aristócratas y los tinterillos, todos quedan retratados en ese importante libro, que de muchas formas sirve como contrapunto al austero y pesimista libro, por decir lo menos, de Alcides Arguedas *Pueblo Enfermo*. Es así que Bedregal, intelectual de una generación mayor a la de los nuevos escritores imbuidos por las ideas vanguardistas, encuentra en la nueva sensibilidad, al igual que luego Gómez Cornejo, una excusa para caer en el facilismo. Antes de suscitada la polémica con Gómez Cornejo, Cerruto hará uso del concepto de “dehumanización” para criticar a Bedregal:

¹⁰² CERRUTO, Oscar. Ob. Cit., Pg. 43

“Quiero responder a una acusación de don Juan Francisco que con la ‘mayoría de las gentes’, con el montón promiscuo y ‘municipal’ nos llama a los vanguardistas ‘esclavos de la fiebre de renovación’. Esto es colocarnos entre la espada y la pared. O esclavos de la tradición o del futuro. Pero creo yo, ningún joven -joven en la célula o en el espíritu- vacilará un instante. La fiebre de renovación es una alta actitud del espíritu. Renovación es actividad, movimiento – tradicionalismo es quietud, estatismo, anquilosamiento”¹⁰³.

Una vez pasada esa primera intentona de polémica, Cerruto instaura la polémica suscitada con Cornejo. En ella terciará otro personaje interesante: Lucio Diez de Medina. Este escritor, despreciado por Gómez Cornejo como contrincante en la polémica, en realidad es otro de los más importantes animadores de la nueva sensibilidad a través de la revista *Motivos* cuyos primeros números también datan de 1927. Lucio Diez de Medina proviene de una conocida y acaudalada familia paceña, es hijo del también escritor, militar y coleccionista de arte prehispánico Federico Diez de Medina y hermano del futuro escritor Fernando Diez de Medina. Lucio reunirá en esa época alrededor de la revista *Motivos* tanto a intelectuales comprometidos con la izquierda así como a los ya citados círculos de intelectuales vanguardistas peruanos y chilenos integrados por Julian Petrovic, Magda Portal y Serafín del Mar, quienes a su vez serán los divulgadores de la sensibilidad vanguardista y cosmopolita en el Perú a través de revistas como *Trampolín*, que posteriormente se llamará *Hangar* y *Rascacielos*. Esas revistas contarán también en su comité editorial con Gamaliel Churata. Estos autores, aparecidos en *Motivos*, serán los mismos que aparezcan luego en las hojas literarias dirigidas por Cerruto. Pero “La deshumanización del arte y el instinto defensivo pasadista” es también muy importante porque antecederá otra entrega de “Palabra e imagen” en que Cerruto se referirá a la antología de poesía vanguardista Latinoamericana seleccionada por el peruano Alberto Hidalgo junto a Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro, *Índice de la nueva poesía americana*, publicada en Buenos Aires en 1926.

¹⁰³ *La Razón*, 17 de octubre de 1926

Esa antología es la primera y más importante antología de poesía vanguardista latinoamericana. Fue ideada por Alberto Hidalgo, quien durante varios años se dedicó a viajar por todo el continente recolectando textos de los más importantes representantes de las nuevas sensibilidades. Una vez concluida su labor de recopilación pidió a Jorge Luis Borges y a Vicente Huidobro –dos de los puntales de la vanguardia latinoamericana, como dejamos sentado antes- que escribieran cada uno un prólogo. El prólogo del mismo Hidalgo y los otros dos prólogos son textos programáticos ya clásicos de la vanguardia de aquella época. Un dato importante y polémico de esta antología es el hecho de que no haya incluido, entre todos los países sudamericanos, a ningún poeta boliviano ni paraguayo. Ese hecho no pasó desapercibido en el medio nacional una vez conocida la antología. Hidalgo, en justificación de esa omisión dice en su prólogo:

“Bolivia no tiene representación en este libro debido a que en mis afanosos viajes por los mares del mundo no me he encontrado con sus costas ¿Es que no existe? De Paraguay se que no conoce ni de oídas la palabra arte.”¹⁰⁴

Pero algo que es importante resaltar es que Hidalgo en ese prólogo falta a la verdad, pues si visitó Bolivia diez años antes, en 1916. Una descripción algo detallada de esa visita la encontramos en las memorias del escritor Gustavo Adolfo Otero:

“El año de 1916 fundamos, un grupo de amigos, el Circulo Futurista, que se llamó así de un modo muy casual y espontáneo. Llegó a nuestra ciudad un joven peruano, Alberto Hidalgo, que posteriormente adquiriría alguna notoriedad como panfletista y poeta, y se presentó a la prensa con un libro titulado ‘Oda futurista al Emperador de Alemania’. Tenía el tal Hidalgo una petulancia hiriente, un desenfado que llegaba a la impudicia y una personalidad toda ella agresiva. Isaac Tamayo, que frecuentaba ‘El Fígaro’, sin escribir sino muy poco artículos, una mañana nos propuso a Alberto de Villegas y a mí el dar una fiesta humorística a Hidalgo.

¹⁰⁴ HIDALGO, Alberto, HUIDOBRO, Vicente y BORGES, Jorge Luis. “Prólogo al *Índice de la Nueva Poesía Americana*”. En: OSORIO, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988. Pg. 198

Perfilamos el asunto y decidimos darle un banquete que debía pagarlo él. El banquete debía estar sazonado con tantos asistentes como discursos. Yo fui el encargado de visitar a Hidalgo y plantearle la cuestión del pago del banquete. Le expresé que al banquete concurriría lo mas selecto de la intelectualidad de La Paz, y que las cuotas recaudadas solo ascendían a la mitad del costo de la manifestación. Agregué que el programa fracasaría si él no aportaba su contribución correspondiente a la otra mitad (que en verdad era el costo total del banquete) y que esperaba su decisión. La vanidad del bichorro se hinchó y sin más me dijo que estaba de acuerdo. Lo llevé al hotel llamado Westing House y allí pago la suma cuyo monto no recuerdo exactamente. Se produjo el banquete, en el que se pronunciaron más de 15 discursos de una categoría ditirámica, malévolos. Yo pronuncié uno leído bajo la inspiración del *Buscapié* de Juan Montalvo, que fue celebrado”¹⁰⁵

Como se puede percibir, el recibimiento que se dio a Hidalgo fue muy poco cordial. Además, en el hecho de que los discursos hayan sido “ditirámicos” y “malévolos” se puede deducir que hubo una fuerte carga de sarcasmo respecto a Hidalgo. Creemos que posiblemente ese haya sido uno de los motivos por los que Hidalgo se negó a incluir a algún autor boliviano en su antología. Además hay que añadir que el círculo que se reunió en torno al poeta estaba textualmente inspirado en el vanguardismo futurista y en las arengas cómicas de Marinetti. Como dijimos antes, el mencionado círculo futurista pervivió o se vio reencarnado en un círculo de igual denominación en 1926, prueba de ello es el siguiente recorte de prensa de ese año:

“CIRCULO UNIVERSITARIO FUTURISTA: Con motivo de hallarse en preparación una velada bufa del Circulo Universitario Futurista, se hacen las gestiones necesarias para conseguir el Teatro Municipal, para la representación de las obras que se ensayan”¹⁰⁶

Como se ve, la existencia del círculo está comprobada. Pero también creemos, como ya dijimos, que la escritura y la práctica literaria surgida en el seno de ese círculo no fue estrictamente vanguardista ni se limitaba estéticamente al vanguardismo. Eso porque, por ejemplo, como

¹⁰⁵ OTERO, Gustavo Adolfo. Ob. Cit., Pg. 114

¹⁰⁶ *La Razón*, abril de 1926

también es posible leer en las memorias de Otero, muchos de los miembros del círculo tenían intereses e influencias literarias más ligadas al romanticismo, al decadentismo, al modernismo latinoamericano y al ochocentismo francés. Algunos de esos miembros fueron Alberto Saavedra Pérez, Isaac Tamayo o Alberto de Villegas. Sobre el último nos interesa llamar la atención especialmente porque, aunque nunca se desprenderá de la sensibilidad postmodernista y el decadentismo, también fue un entusiasta de la estética cosmopolita y moderna, como veremos más adelante.

Como decíamos “La deshumanización del arte y el instinto defensivo pasadista” antecedió a otro artículo de Cerruto, “Los poetas jóvenes de Bolivia y la nueva poesía”, de julio de 1927, en el que se refiere a la antología de Hidalgo justificando la no inserción de bolivianos debido, a que como dejamos sentado hasta aquí, los poetas nacionales, o se rehusaron a hacer parte de la vanguardia –el caso de los de *Inti*- o porque en la época en que Hidalgo llegó a nuestro medio aun los escritores estaban fuertemente influenciados por el modernismo. En ese artículo Cerruto dice:

“No es primera vez que se estraña y aun se protesta de la ausencia de Bolivia en la Antología editada por Alberto Hidalgo. En Bolivia mismo, contra toda lógica, hubieron gritos y denuestos. Poetillas tristes de cancionero o gacetilleros hipertrofiados y bastos se indignaron, vociferando contra Hidalgo desde su miopía egotista. Para ellos este asunto era un problema de sensiblería patriótica, sin sospechar que, en efecto, en el mapa espiritual de la nueva poesía –nueva en el espíritu y el tiempo- Bolivia apenas si raya una débil presencia.”¹⁰⁷

Como sea, la justificación es que los autores bolivianos no rompieron sus amarras con la estética del modernismo, con esa sensiblería que le es tan negativa a Cerruto, y que ninguno de los nuevos poetas bolivianos pertenece íntegramente a las nuevas sensibilidades. Lo que podemos confirmar es que hasta 1941, época en la que se publicó la importante antología *Poetas nuevos de Bolivia* de Guillermo Viscarra –de la que hablaremos en seguida- la

¹⁰⁷ *La Razón*, 3 de Julio de 1927

aseveración de Cerruto tiene muchos visos de ser verdad, pues dentro del paraguas de “nueva sensibilidad” se encumbraban todavía muchos proyectos de escritura relacionados más con el modernismo y el indigenismo que con la sensibilidad vanguardista. Ahora bien, nuestra intención será entonces demarcar los polos políticos entre los que se movían varios de estos escritores jóvenes cercanos a las sensibilidades vanguardistas. Nos interesa partir tanto de la “nebulosidad” ya señalada, de los idearios vanguardistas y los de izquierda y también nos interesa fundamentalmente el cosmopolitismo, como una sensibilidad característica de la cultura urbana moderna y que está relacionado con la cultura norteamericana de la época.

Ahora bien, la influencia norteamericana fue patente en la escritura poética boliviana desde el modernismo y esto ocurrió a lo largo de toda América Latina desde finales del siglo XIX. Como ya habíamos adelantado, Jorge Schwartz señala que la idea del cosmopolitismo, como una idea inherente de la sensibilidad moderna, tuvo dos fases. Una, signada por el cosmopolitismo geográfico de los autores europeos y que en Latinoamérica se dio plenamente con el modernismo, particularmente con Rubén Darío, y una posterior etapa en la que el cosmopolitismo se volvió en una técnica formal. El cosmopolitismo geográfico consistía en el realce de la experiencia de viaje, experiencia de conocer el mundo y especialmente las ciudades modernas, como una forma de validación de la escritura poética. El segundo tipo de cosmopolitismo, el “cosmopolitismo textual”, consistiría, según Schwartz, en la inclusión de una “experiencia totalizante” en la que el poeta quiere participar de toda la historia humana, geográfica y temporalmente, a través de su escritura, eliminando la diacronía, es decir, la ilación lineal de los hechos históricos. En este segundo cosmopolitismo se apela a la experiencia sincrónica, contraria a la diacronía, de lo cosmopolita, es decir, a la experiencia que da razón del acortamiento de las distancias y las percepciones temporales suscitados por las innovaciones de la tecnología moderna¹⁰⁸.

Este tipo de cosmopolitismo es del todo constatable en la obra del norteamericano Walt Whitman, quien publicó su colección de poemas *Leaves of grass* por primera vez en 1855. En él,

¹⁰⁸ Cp. SCHWARTZ, Jorge. Ob. Cit., Pg. 16

como señalaba Borges, se dio esta práctica, muy usada posteriormente por las vanguardias, del nombramiento de la realidad a través de extensas enumeraciones figuradas a través del verso libre¹⁰⁹. Este tipo de escritura es el que funda el cosmopolitismo que Schwartz designa “textual”. Desde ese momento, este tipo de escritura signó un nuevo aspecto del modernismo en Latinoamérica y, por ejemplo, es de destacar, como señala Eduardo Mitre, que el boliviano Gregorio Reynolds fue en nuestro país uno de los primeros y más entusiastas practicantes de este tipo de escritura cosmopolita, haciendo extensas enumeraciones de eventos históricos y de ciudades modernas, “De estos nombres es sin duda el de Whitman el más sugerente, ya que incita a precisar su repercusión en la obra de Reynolds. En primer lugar la enumeración de ciudades y países y el uso recurrente de la anáfora con que Reynolds satura sus poemas en una técnica y una retórica muy posiblemente influidas por el autor de *Leaves of grass*”¹¹⁰.

Este tipo de escritura, deudora de la obra fundante de Whitman, también se dio después del modernismo, en la escritura vanguardista y particularmente el vanguardismo de izquierda. Es el caso, entre otros, del argentino Raúl González Tuñón, que militó activamente en la izquierda pro soviética, y particularmente el del potosino Luis Luksic, en Bolivia. Sacamos a relucir estos nombres y corrientes dado que todos ellos reflejan de alguna forma este universo de ideas en pugna, característico del periodo que estamos estudiando. Ahora bien, esta diversidad se puede apreciar muy claramente en la citada antología de poetas jóvenes bolivianos realizada por Guillermo Viscarra Fabre en 1941. Viscarra Fabre fue poeta y diplomático, y es considerado uno de los introductores de la vanguardia en la literatura boliviana. Entre otras cosas, fue parte de la ya citada revista *Inti* y, posteriormente, ya en los años cincuenta fue uno de los mentores de la segunda Gesta Bárbara. La antología indicada, *Poetas nuevos de Bolivia*, nos muestra un momento muy interesante de la literatura nacional de mediados de siglo. Por un lado, encontramos en ella escritores y escritoras que estaban emparentados a una vanguardia, digamos, no comprometida políticamente, y que tenían búsquedas prioritariamente formales, por otro lado encontramos a escritores considerados vanguardistas que no tienen una búsqueda de innovación formal muy marcada, y también los hay que al tiempo de ser

¹⁰⁹ BORGES, Jorge Luis. “El otro Whitman”. En: *Discusión*. Madrid: Alianza, 1997

¹¹⁰ MITRE, Eduardo. *De cuatro constelaciones. Ensayo y antología*. La Paz: Fundación BHN, 1994. Pg. 153

vanguardistas tienen búsquedas políticas muy claras. Veremos a continuación a cuatro de estos autores.

En el primer caso, una de las antologadas representativas del grupo de autores comprometidos con búsquedas formales priorizadas frente a la postura política, es María Virginia Estenssoro. Estenssoro participa ampliamente del cosmopolitismo vanguardista de las primeras décadas de siglo y en el poema consignado en *Poetas nuevos de Bolivia* demuestra también cercanía con el modernismo respecto a su búsqueda de exotismo. Estas son las dos primeras estrofas del poema:

Con sus nervudos brazos,
con sus brazos velludos
de tatuajes azules,
se izaron por los mástiles
los marineros ágiles
-ginebra, whisky, ron-.
Escupían tabaco,
blasfemias tabernarias
e infantiles plegarias
sus bocas quemadas
por el viento y el sol.
Su jerga levantina,
-italiano-maltesa-
tenía giros barbaros
y sones de canción.

Yo trepé por las jarcias
y en el palo mayor
clavé mi corazón,

bandera alegre y roja
que tremoló a los vientos
y destrozó el tifón.
Emergieron las islas
de frutos de esmeralda
donde chillan los loros
y el sudor de las negras
tiene olor de alquitrán.
Los agrios archipiélagos
sonoros y aromados
con sus plantas narcóticas
impulsaron oleadas
de canela y café.¹¹¹

Este poema de 1936 pertenece a un periodo intermedio en la escritura de la autora (tal como ella misma ha dividido su obra¹¹²), y es el mismo periodo en el que escribe el poema “Gregorio Reynolds” dedicado al vate chuquisaqueño. Como ella misma confiesa en un poema autobiográfico muy posterior, “Confiteor Deo”, de 1969, Estenssoro, en su vejez sentía culpa por su poco compromiso social en las primeras etapas de su escritura: “por el deleite sentido en otras tierras lejanas/ y el desdén glacial al altiplano, por mi parálisis mental/ frente al dolor humano/ del indio y de la chola (...)// por haberme sentido acorazada/ de un intelectualismo snob/ (...) Mea culpa, mea culpa!”¹¹³. Esto nos lleva a afirmar que este tipo de búsqueda vanguardista (o post modernista), signada significativamente en su poema *El occiso*, está en fuerte tensión respecto al giro político que estaba adquiriendo la vanguardia particularmente entre fines de los años veinte y comienzos de los años cuarenta en toda Latinoamérica.

¹¹¹ VISCARRA FABRE, Guillermo (Ed.). *Poetas nuevos de Bolivia*. La Paz: Departamento de cooperación intelectual del Ministerio de Relaciones Exteriores, 1941. Pg. 91

¹¹² *Ego Inútil*, segundo volumen de las obras completas de Estenssoro, es una selección de sus poemas desde los años veinte hasta los sesenta. En el prólogo, la autora divide su obra en tres etapas, señalando que las dos primeras, al no ser de contenido social solo muestran la inutilidad del egocentrismo de sus primeros poemas. ESTENSSORO, María Virginia. *Obras Completas 2. Ego Inútil*. Cochabamba: Los amigos del libro, 1971. Pg. 6

¹¹³ *Ibidem*, Pgs. 78-79

Juan Carlos Gómez Cornejo, también incluido en *Poetas nuevos de Bolivia*, pertenece al espacio de los escritores comprometidos políticamente. El poema de Gómez Cornejo consignado en *Poetas nuevos de Bolivia* es interesante porque no muestra señales de una búsqueda de innovación formal sino más bien hay una búsqueda de acercamiento al mundo indio y de reivindicación política a través de formas poéticas clásicas. Las siguientes son algunas estrofas de “Hallalla!”, poema antologado en *Poetas nuevos de Bolivia*:

Hallalla! Voz que en los nervios
es tempestad y plegaria;
solo el aymara descifra
la emoción de esa palabra.

Con las raíces hundidas
en tinieblas milenarias,
llegó un día hacia nosotros
a través de las montañas.

Hallalla! hallalla! los cóndores
anunciaron con sus alas;
hallalla! hallalla! los vientos,
y el Lago Sacro y la pampa.

(...)

Tinta en sangre de coraje
solo interpreta el aymara
el jeroglífico rojo
de esa infinita palabra.

(...)

Con las raíces hundidas
en la sangre de la raza
hallalla! hallalla! es la clave
del rojo sol de mañana.

Esta ausencia de búsqueda de innovación formal es interesante porque nos plantea hasta qué punto un escritor considerado miembro importante de las vanguardias nacionales, en realidad no compartía las inquietudes formales de la vanguardia continental. Creo que una respuesta parcial a esta pregunta podría darse a través de la historicidad del proyecto político que se internalizó en las vanguardias de la época. Por ejemplo, en los años veinte José Carlos Mariátegui escribió un par de artículos que defendían las experimentaciones formales de la vanguardia, en este caso el dadaísmo,

“La incoherencia, verbigracia, no es en el dadaísmo un defecto ni un exceso, sino un ingrediente, un elemento, un factor casi básico y esencial. No se puede ser dadaísta sin ser incoherente. La coherencia es propia de un método práctico. La coherencia se inspira en razones de comodidad y de utilidad. Y los dadaístas se proponen no subordinar a la comodidad ni a la utilidad su actividad estética.”¹¹⁴

Pero unos años después, en el artículo “El balance del suprarrealismo” de 1930, Mariátegui al referirse al dadaísmo y su influencia en el surrealismo se muestra muy crítico:

“Pero las frases de gusto dadaísta no faltan en el manifiesto que tiene en esos pasajes –‘yo demando la ocultación profunda, verdadera del suprarrealismo’, ‘ninguna concesión al mundo’,

¹¹⁴ MARIÁTEGUI, José Carlos. *El artista y la época*. Lima: Biblioteca Amauta, 1977. Pg. 66

etc.- una entonación infantil que, en el punto a que ha llegado históricamente este movimiento, como experiencia e indagación, no es ya posible excusarle.”¹¹⁵

Es decir, a medida que el proyecto político de izquierda se internó en la obra de escritores y artistas vanguardistas, muchas de las búsquedas formales más tempranas de las vanguardias dieron lugar a la preeminencia política.

En el ensayo de Alberto Julián Pérez sobre la vanguardia andina, el autor parece señalar un proceso unívoco de sucesión entre la vanguardia y la literatura política, y lo mismo ocurre con Julio de la Vega que señala que “el surrealismo boliviano fue un puente a la poesía social boliviana”¹¹⁶. La pugna entre estos proyectos históricos –y que acabaría una vez caído el bloque soviético- nos podría ayudar a explicar, por un lado, el poco entendimiento que sobrevino, desde la crítica, a la literatura llamada “social” después del derrumbe de la Unión Soviética y el surgimiento del neoliberalismo y, por el otro, el resurgimiento actual, también en el ámbito de la crítica, de autores olvidados que no participaban de ese proceso histórico que encadenaba unívocamente a las vanguardias con la literatura política. En el segundo caso podemos señalar justamente a María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy, cuyas obras fueron, digamos, redescubiertas por la crítica durante las últimas décadas.

También en *Poetas nuevos de Bolivia* está el ya citado Luis Luksic, y otro escritor poco conocido -aunque muy importante para la historia de la literatura de vanguardia nacional- Omar Estrella. De Luis Luksic está consignado el poema “Manos y ciudades” que luego será publicado también en su único poemario editado en Bolivia, *Cantos de la ciudad y el mundo*. Nos parece

¹¹⁵ Ibídem, Pg. 52

¹¹⁶ Citado en AYLÓN, Virginia. “De la nada al venerado silencio” (Introducción). En: MUNDY, Hilda. *Pirotecnia (2da Edición)*. La Paz: La Mariposa Mundial, 2004. Pg. 11; Alberto Pérez también parece señalar esta continuidad unívoca: “Cuando hablamos de movimientos internacionales de vanguardia, o del realismo socialista, nos estamos refiriendo a procesos culturales externos que persiguen un criterio de *modernización*. Una de las razones de un poeta local para acercarse a una poética como la vanguardista o el realismo socialista es crear una poesía moderna, revolucionaria, considerando que el cambio y que la ideología del desarrollo y del progreso son buenas. Impera sobre este criterio el convencimiento de que estas ideas son las mejores y deben necesariamente imponerse”. PEREZ, Alberto Julián. “Reflexiones sobre la poesía andina en el siglo XX”, En: POPPEL, Hubert (Comp.). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*. Madrid: Iberoamericana, 1999

importante su inclusión porque Luksic, además de ser un personaje importante en esta tesis y de ser uno de los mejores poetas bolivianos de su generación, representa el momento intermedio entre las búsquedas de innovación formal y el cosmopolitismo textual de las vanguardias y la búsqueda del efecto político claramente retratada en sus poemas. Algo que es notorio en este poema, y más aun en los demás poemas de *Cantos de la ciudad y el mundo* es que en Luksic hay una tensión entre el mundo moderno y el mundo pre-moderno, fundamentalmente agrario; entre la defensa del indio y la defensa de la modernización. También se percibe una distinción entre un tipo de modernización obrera de cuño socialista frente a otro tipo de modernización capitalista, ante la que Luksic se siente perplejo. En esa tensión la figura de Whitman, a quien Luksic le dedicará un poema en *Cantos de la ciudad y el mundo*¹¹⁷, es muy importante, dado que por un lado representa el entusiasmo por la modernidad de la joven república norteamericana, pero también representa, y es por eso que Luksic lo emparentará a la Unión Soviética, a una democracia radical, consciente de las masas modernas. Veamos fragmentos de dos poemas de Luksic, y, además, la ilustración de Manuel Fuentes Lira que acompaña estos poemas:

(...)

Y vi las manos de los ríos y los mares
jugando con los peces y pequeños batracios y algas;
las manos de los jardines cuyos ojos de greda
tenían una mirada exterior muy profunda
y una mirada interior muy brillante.
Vi las manos de las casas saliendo en las noches
para apoderarse de las manos de los hombres;

¹¹⁷ Luksic escribió este poema llamado, justamente, "Walt Whitman" en 1943. En él relaciona a Whitman con la belleza de la América premoderna pero también con la belleza de la modernidad soviética. Las últimas estrofas del mismo dicen: "Ya llegará, camarada Walt/ Whitman, el día en que el hombre/ recupere esa alta dignidad/ que consiste en no ser/ menos que nadie, ni más que nadie/ la fábrica será tan bella/ como una pradera llena/ de jovencitas adolescentes/ y la imagen de la montaña será/ tan alegre como una/ novia. ¡Tan nutritivo/ el lenguaje de la tierra! ¡tan/ útil él vuelo del ave!... // Pero si ahora te levantas de/ tu ataúd, WALT, te pondrás/ a gritar y a gritar, a gritar/ más fuerte contra el imperialismo/ y a cantar y a cantar/ a la nueva era que adviene/ en la Unión Soviética.", LUKSIC, Luis. *Cantos de la ciudad y el mundo. Poemas 1932-1947*. La Paz: Imp. Amauta. Pg. 65

vi manos que parecían quejidos;
manos asesinas acariciando blancos cabellos de doncellas
de mirada azul;

(...)

Vi la mano de Lenin. Vi manos jóvenes. Manos amigas,
manos ancianas; y vi las manos sin manos de los que tienen la mano floja;
y vi manos de negros que se pierden en la selva nocturna

(...)

Vi las manos de la calamina que recibe la nieve,
y la mano del día con sus doce dedos que cruzan los continentes.

(De “Manos y ciudades”)¹¹⁸

Madera de la dinastía del miedo,
psicología del alambre, canta un claxon
un idioma verde de maquinarias de algas.

(...)

Puñal del alba
que sacrificas mis visiones,
se traslada el paisaje,
viene el armario del día
con sus ruedas pequeñitas.
El mundo se traslada,
ropa vieja de la civilización.
El toro eléctrico del trabajo
se llena de heridas,
heridas flagrantes que vuelan,
heridas, heridas.
El rascacielo grita sus heridas.

¹¹⁸ VISCARRA FABRE, Guillermo (Ed.). Ob. Cit. Pg. 138

(...)

El Illimani es un rico tipo,
yo quisiera para la juventud
de mi patria, su fortaleza
escribiendo caminos, dibujando usinas
hidroeléctricas,
y no como ahora:
a salario de hambre,
a salario de hambre,
a salario de hambre,
a salario de hambre...

(...)

La sangre se derrama en el subsuelo,
las maquinas parecen mandíbulas
que mascan la vida.
Pero yo siento venir
un estupendo cóndor desde el futuro,
sin alas de aluminio o plumas nocturnas,
siento venir un idioma de triunfo.
Zepelín de las altas horas de la idea.

(De “Pequeña descripción del amanecer”)¹¹⁹

¹¹⁹ LUKSIC, Luis. Ob. Cit., Pgs. 40-44



Fuente: LUKSIC, Luis. *Cantos de la ciudad y el mundo. Poemas 1932-1947*. La Paz: Imp. Amauta

En los fragmentos citados de estos dos poemas -el primero contenido en *Poetas nuevos de Bolivia*- existen evidentes contrariedades respecto a la asunción de lo moderno desde la literatura vanguardista y la asunción de la militancia política. En los dos poemas es evidente, al igual que en el fragmento citado del poema de Estenssoro, esta búsqueda de un cosmopolitismo geográfico y también textual que vuela “entre los continentes” y que ve mares y ciudades y paisajes yuxtapuestos de forma sincrónica. En el primer ejemplo, se puede ver la poetización de distintas situaciones oníricas ambientadas en jardines, ríos, mares. Pero inmediatamente se puede ver las manos que “parecían quejidos” y las “manos asesinas acariciando blancos cabellos de doncellas de mirada azul”. Aunque se poetiza sobre esas doncellas de mirada azul, éstas están en contacto con manos asesinas y manos que parecen quejidos, lo que nos podría hacer pensar que se trata de una crítica al estamento de gente blanca y de ojos azules que es la culpable de esos lastres. Esa postura tiene lógica pensando en la militancia política de Luksic que, en este caso, también poetiza sobre las manos de Lenin. Pero la poética de estas situaciones oníricas, ambientadas en lugares como jardines o espacios

acuáticos placidos, también comparte sitio con la poética de la “selva nocturna” donde se pierde la gente negra, o en la nevisca que cae sobre las calaminas, es decir, situaciones oníricas con una poética de carácter opuesto al de la placidez de los jardines y las doncellas de mirada azul.

En el segundo poema estas contradicciones se ven aun mas reforzadas. El poeta, a partir de una descripción del amanecer urbano, lo caracteriza con el bullicio de las máquinas y de los claxons y la febrilidad del “toro eléctrico del trabajo”. Todos estos motivos, al igual que en la poética de Gregorio Reynolds, parecieran tener un carácter negativo. Pero el hecho de ser nombrados desde la escritura vanguardista genera paradojas, pues la literatura vanguardista se auto percibe eminentemente como un fenómeno moderno. Esa contradicción se ve cuando Luksic se refiere al Illimani, e insta a que la juventud, heredera de la fuerza de los cerros, dibuje usinas hidroeléctricas, etc., es decir que se modernice; lo mismo ocurre cuando se refiere al “estupendo cóndor desde el futuro”, como símbolo de progreso, que si bien no tiene “alas de aluminio o plumas nocturnas, será como un “Zepelín de las altas horas de la idea”, es decir, también se parecerá a un objeto moderno. Estas contradicciones caracterizan en realidad también las posturas de la izquierda latinoamericana temprana (cabe señalar que este poema está fechado en 1936) que, siguiendo al marxismo soviético, propugnaba el progreso técnico, pero al mismo tiempo identificaba a lo moderno con la burguesía y, en el caso andino, con la situación colonial, fundamentalmente con el gamonalismo.

Omar Estrella es un poeta muy interesante porque es uno de los autores bolivianos que mayor contacto tuvo con los grupos vanguardistas del Perú durante los veinte. No solo el ya citado Boletín Titikaka reseñó su poemario *Brújula*¹²⁰, sino que se conoce la correspondencia que tuvo con José Carlos Mariátegui y también con Gamaliel Churata, antes de que este arribara a Bolivia por segunda vez¹²¹. Ya para fines de los treinta Estrella se mudó a Argentina, perdiéndose

¹²⁰ En el mismo número XXXIII del Boletín Titikaka, al lado de la reseña de *Brújula* de Omar Estrella, hay una reseña a *Barajas* de Juan Carlos Gómez Cornejo. CHURATA, Gamaliel. “Periódicos, libros, revistas, comentarios”. En: CUNO, Dante (Ed.) *Boletín Titikaka. Edición Facsimilar*. Arequipa: UNAS, 2004. s/p.

¹²¹ Para entrever la relación entre Estrella y Mariátegui, Cp. AYALA, José Luis. “*Amauta* y los escritores surandinos y bolivianos”. En: *Amauta 80 años. Simposio Internacional*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2009;

paulatinamente del ambiente literario boliviano. Por ejemplo en los poemas “No hay mas eternidad que la materia” o en “Altiplano”, igual que en Luksic, se puede observar la búsqueda de reivindicación del indio y la filiación política de izquierda (recordemos que Luksic estaba afiliado al PIR y Estrella perteneció al APRA y a PCB¹²²). Pero al mismo tiempo, el verso libre, particularmente los motivos modernos y cosmopolitas y las innovaciones formales son parte importante de su escritura. Nótese, por ejemplo, el uso de guiones y la sincronía en la sucesión de los versos de “No hay mas eternidad que la materia”, que nos hace mucho recuerdo a los enunciados del ultraísmo:

Hombre que llevas el peso de ti sobre ti mismo,
y que sabes, en vida, el precio de tu persona;
tu frente –croquis de lo interior- que rubricó el cansancio
y el dolor que hace gestos sobre tu rostro proletario-
Nunca la alegría espantó los cuervos posados en tus ojos-
la miseria se hermanó a las cosas útiles de tu cabaña-
y tu DOLOR, viene de lejos
y tu tristeza, es legendaria.

Tu cuerpo que se mueve alrededor de las poleas
como un trozo mas de hierro necesario a las maquinas
no avienta el valor falso de las cosas inertes
que aún pesan sobre tu alma con su eterno naufragio-
tu vida que despliega las velas del esfuerzo
sin viento favorable- a pleno sol de inercia:
por esa quietud tuya – (que es tuya y no es tuya)
(...)

En la correspondencia publicada de Mariátegui, también es posible encontrar menciones a Estrella. MARIÁTEGUI, José Carlos. *Correspondencia*. Lima: Biblioteca Amauta, 1984

¹²² En el listado de pequeñas biografías de los escritores mencionados en la correspondencia de Mariátegui, se señala la militancia aprista y comunista de Estrella. *Ibíd*em, Pg. 766

(De “No hay mas eternidad que la materia”)

Aquí se levantan –arbustos de la intemperie- nuestros gritos
maduros de esperanza,
para avivar la alegría rebelde de las cumbres,
cabecera altiplánica de púas erizadas.

Sobre la paja brava que huele a pastoreo
revive en mis veinte años esta nueva esperanza libertaria.

Los vientos se han puesto a danzar al son humilde de una quena!
mientras el frío modula en mis nervios su canción cosmopolita
la puna agranda su misterio ante el panorama ardiente de mis ojos judíos.

(De “Altiplano”)¹²³

¹²³ VISCARRA FABRE, Guillermo (Ed.). Ob. Cit. Pgs. 95-107

4. LA ORQUESTA JAZZ COMO MOTIVO MODERNO EN LA LITERATURA VANGUARDISTA BOLIVIANA, 1925-1932

4.1. “Todo lo dice el jazz-band”: Modernidad y “jazz band” en la década de los veinte

Todo lo descrito nos lleva al centro de esta tesis. Estas pugnas históricas en las que el cosmopolitismo se encuentra con las ideas estéticas de vanguardia y en las que los actores culturales se encuentran en tensión entre el “pasatismo” y las ideas de izquierda dejaron importantes evidencias en las publicaciones de la época. Este cosmopolitismo puede verse más claramente en la introducción del motivo del jazz-band y la aparición de la orquesta jazz en la literatura vanguardista boliviana a fines de los años veinte y a lo largo de los treinta y en la divulgación de las sensibilidades cosmopolitas a través de los medios masivos de comunicación. Este tema nos parece muy importante porque nos muestra cómo la vanguardia nacional, enmarcada en las búsquedas de la vanguardia continental, hizo uso de motivos modernos y cosmopolitas de forma complejizante, pues estos usos no fueron neutrales sino que expresaban tensiones políticas y culturales reales. A su vez, la lectura contemporánea de esos usos puede también ser complejizante –y así trataremos de hacerlo- porque nos puede mostrar procesos dinámicos entre la historia cultural nacional y la internacional en el marco de las primeras décadas del siglo veinte.

Para comenzar, hay que decir que en un artículo del año 2000, Luis Tapia, al hablar sobre el interés de Hilda Mundy por el jazz, dice “rastreado en la literatura de la primera mitad del siglo XX, Mundy es la más sensible, y tal vez la única, a esta música negra de nuestros tiempos”¹²⁴. Si bien el ensayo de Tapia sobre *Pirotecnia* es una inspiración para este trabajo, dado que en pocas páginas pudo interpretar el gesto irónico de Mundy con respecto a lo moderno, podemos afirmar que esa observación estaba errada. Existen varias menciones sobre el jazz en nuestra literatura de principios de siglo y una de las primeras, hasta donde sabemos, junto a la de Mundy, se encuentra en el poema “Farándula” de Gregorio Reynolds. Nos interesa analizar un poco el contexto y las características que envuelven las menciones del jazz en la

¹²⁴ TAPIA, Luis. “Pirotecnia”. En: *La Mariposa Mundial. Revista de Literatura*, No. 3. La Paz: La Mariposa Mundial, 2000. Pg. 16

literatura nacional de la primera mitad de siglo. A parte del citado poema de Reynolds y de los dos poemas de Mundy donde la autora menciona al jazz y la orquesta jazz (“Urbe” y “DOS”), entre otros, podemos hallar este motivo en textos como el epílogo escrito por Andrés Cusicanqui al *Occiso* de María Virginia Estenssoro, en el poema “Las calles” de esa autora, en *Memorias del Mala-Bar* de Alberto de Villegas, en el poema “Insomnio” de Omar Estrella y en poemas, artículos, columnas y comentarios de escritores y periodistas publicados en revistas y periódicos a fines de los años veinte y a todo largo de la década del treinta.

Estas menciones son importantes porque responden a una amplia imaginería que recorrió a las vanguardias tanto en Europa, los Estados Unidos y Latinoamérica y que veían en el jazz un símbolo cosmopolita y moderno, pero a la vez un símbolo de lo “primitivo”, de lo “salvaje” y, en general, de lo afroamericano. Pero el jazz, además, simbolizaba un tipo de cosmopolitismo norteamericano, frente al cosmopolitismo europeo. En el periodo de entreguerras el jazz representó para occidente la estética de lo que el escritor Scott Fitzgerald llamaba “La era del jazz”¹²⁵, es decir, el ascenso de lo moderno y de su imaginería centrada en lo cosmopolita y espectacular, y, además, el ascenso del capitalismo y los Estados Unidos como potencia económica.

Comenzaremos leyendo un fragmento del poema “Farándula” de Reynolds:

Jazz-band de intolerables estridencias
mis tímpanos irrita.
Con los respingos del violín, el piano
desafina;
en boca del negrote que lo toca,
el saxofón parece que relincha,

¹²⁵ Ese denominativo fue usado por Fitzgerald –autor de la novela clásica norteamericana *El gran Gatsby*, ambientada en esa época- para nombrar una de sus colecciones de cuentos, *Cuentos de la Era del Jazz*. En la historiografía cultural norteamericana se usa ese denominativo, así como el de “Roaring twenties” para referirse al periodo de bonanza previo al *crack* de 1929.

y el bombo se enloquece
remarcando la atroz polifonía.

Turbiamente biliosas,
como borrachas de ictericia,
ondulan las comparsas
en una atmosfera amarilla.
Parece que beodos
fantasmas de delirio y pesadilla,
menean o retuercen
pasos de tango y matchicha¹²⁶.

Sobre el parquet, infatigables,
giran espectro, giran
apretujadas las parejas
bajo las indirectas luces lívidas.

¡Ah, la jaqueca inexorable,
esta jaqueca mía
que a modo de carcinoma
me taladra los nervios y los crispa!

Garabatos de fiebre, rutilantes,

¹²⁶ La "matchicha" o "machicha" es una castellanización del baile brasileño de nombre "Maxixe". Como veremos más adelante, existía en la época una infinidad de nuevos bailes de moda. Al respecto de la "machicha", por ejemplo, se puede leer en El Diario de noviembre de 1931 la siguiente nota: "Créese entre maestros de bailes que la machicha brasileña destronará a la audaz rumba cubana de los salones de baile norteamericanos". *El Diario*, 18 de noviembre de 1931. Al respecto del Maxixe, Nicolas Slonimsky dice "La *Maxixe*, que adquirió inmensa popularidad en todo el mundo en el periodo 1910-1915, tiene una genealogía musical mixta. Arthur Ramos en su *Folclore Negro no Brasil*, habla de la Maxixe 'como una danza brasileña que ha tomado elementos negros del *Batuque* e incorporado la estilización hispanoamericana y la música europea'. Mario de Andrade escribe: 'en la *Maxixe* se reflejan de una forma retorcida los ritmos del *Cateretéy*, otras danzas rurales, líneas deformadas de las *Embolandas* del nordeste, y aun los ritmos de las rondas infantiles". SLONIMSKY, Nicolás. *Panorama de la música Latinoamericana*. Bs. As.: Claridad, 1947. Pg. 140

en una pertinaz policromía,
se alargan, se contraen,
se dispersan se juntan y palpitan.
Es una pavorosa pirotecnia
con zarabanda de favilas:
una diabólica girándula
de fracturada geometría.¹²⁷

Este poema es un caso ejemplar del uso de anglicismos y galicismos por parte de Reynolds, que como Mitre señala, denotaban modernidad. Eso ocurre no solo en el uso del motivo del “jazz-band” sino también del “parquet”, técnica de diseño interior, innovadora para la época. Pero en este caso, este empleo no denota un entusiasmo por lo moderno sino más bien, al contrario, muestra la irritación que le provoca al autor la nueva música jazz, y, en general, el ambiente en el que se toca esta música. Como fue muy usual en los primeros usos del motivo del jazz en la literatura, este está muy emparentado al baile, y, además a esta “farándula” (comparsa de cómicos) que corresponde a los ambientes urbanos donde se solía bailar y consumir alcohol hasta altas horas de la noche. Como señala Mitre, en Reynolds siempre hay una tensión entre lo moderno y lo pre moderno, y si bien el tono afectado de este poema y la mención de la jaqueca están relacionados con las enfermedades nerviosas modernas como motivos literarios del decadentismo francés de fin de siglo, también hay un rechazo de ese mundo decadente en el que se encuentra el poeta. Al mismo tiempo Reynolds se sentirá siempre atraído por el mundo de lo voluptuoso y la transgresión, pero generalmente irá a reconocer esa voluptuosidad en escenarios pretéritos de la historia universal erudita, lo que hace de él un representante de la sensibilidad del modernismo, tal vez el último gran cultivador nacional de ese estilo.

¹²⁷ REYNOLDS, Gregorio. *Poesías escogidas*. Bs. As: Fundación Universitaria Simón I. Patiño, 1948. Pg. 110-111. El poema “Farándula” está contenido en el poemario *Antifaz*, del que no tenemos una fecha exacta de publicación. Tanto Juan Quirós como Elias Blanco Mamani dejan de señalar entre la bibliografía del poeta chuquisaqueño este poemario. Dado que en la antología publicada en 1948 por la Fundación Patiño, los poemas de *Antifaz* se encuentran inmediatamente después de *Prisma* (1937), y además se acercan en mucho al estilo de este, creemos que son de aproximadamente el mismo periodo.

Pero el uso del motivo del jazz-band es muy interesante porque este se hace a principios de la década de los treinta, en el marco cronológico de las vanguardias. Como señala Jed Rasula, el jazz y la orquesta jazz se identificaron en la literatura vanguardista muy tempranamente con el ruido y la estridencia, eso debido a que una de las más importantes innovaciones del jazz dentro de la música moderna fue la implementación de la batería tal como la conocemos¹²⁸. Esta innovación fue la que determinó esta primera caracterización del jazz y la orquesta jazz. En el caso de Reynolds, además, sopesa tanto la característica bulla con que se identifica al jazz band como la bulla como metáfora de lo moderno. Este ruido se une a este espacio de decadencia moral en que lo moderno es representado por Reynolds como lo ruin, como aquello que prescinde de lo espiritual. Como bien señala Mitre, en Reynolds esta experiencia de lo moderno moralmente ruin está caracterizada también por lo norteamericano:

“En él la modernidad es un espacio de degradación tanto del arte como de la vida; degradación que, en la óptica de Reynolds, como en la de tantos modernistas, tiene un nombre: mercantilismo; es decir: reducción de toda axiología al valor de cambio, a la supremacía del signo monetario sobre los valores trascendentes. El símbolo de este mundo subvertido son, obviamente, los Estados Unidos: ‘Fenicia –Norte América-/la del sentido impersonal,/compra músicos bardos y pintores/de actualidad/y va formándose una insípida/estética popular./Se regodea Yanquilandia/en sórdido solaz,/a intermitencias de su fiebre/febril y habitual’”¹²⁹.

La divulgación de las sensibilidades cosmopolitas a través de los medios masivos de comunicación, especialmente la prensa, también enfatizaron la relación entre el jazz y la bulla. Al respecto es muy interesante que a partir del mes de julio de 1928 en el periódico *La Razón* de la ciudad de La Paz apareció una columna periódica llamada justamente “Jazz-Band” en la

¹²⁸ “La más imponente, la batería fue específicamente el heraldo del arribo del jazz en Europa durante los siguientes años, incluso al grado de que muchos tomaron al “jazz” como si fuera la misma batería. En Inglaterra, los sets de batería eran llamados “jazz-sets”, y en Alemania vinieron a llamarse simplemente “el jazz” y Leo Vauchant se quejaba de que los parisinos “no sabían que la jazz band era una orquesta”. RASULA, Jed. “Jazz as decal for European Avant-Garde”. En: HEIKE, Raphael (Ed.) *Blackening Europe: The African American Presence*. Nueva York: Routledge, 2004. Pg. 16. Todas las traducciones de los fragmentos tomados de este artículo son nuestras.

¹²⁹ MITRE, Eduardo. *De cuatro constelaciones. Ensayo y antología*. La Paz: Fundación BHN, 1994. Pg. 128

que el autor anónimo se burlaba a través de las referencias cosmopolitas de las ideas imperantes en la sociedad y ridiculizaba la escena política nacional y las costumbres conservadoras de la sociedad paceña. Por ejemplo la primera columna de la primera entrega de “Jazz-Band” dice:

“En la siguiente cuarteta, el poeta español Antonio Machado plantea una grave cuestión: ‘Bueno es saber que los vasos/nos sirven para beber;/lo malo es que no sabemos/para que nos sirve la sed’. Habría que preguntarlo en el bar del Pullman a las once de la mañana”.¹³⁰

Esta ligazón entre el jazz y prácticas como la política, además, hará parte de una extensa red de ideas sobre el jazz como un formato moderno por excelencia. Es decir que incluso se podrá hablar de “jazzear” la arquitectura, como veremos adelante, o se podrá hablar de una “política jazzada”, como en el siguiente fragmento, tomado de una columna de comentario de *La Razón* de Julio de 1936 en que el autor, bajo el seudónimo de Roland dice:

“Las estridencias surgen cuando alguna de las partes olvidó su rol y de improviso se rompe en ese instante el encanto del embrujo musical que apasiona y predispone el espíritu a las más nobles superaciones. De idéntica manera si el gobernante dirige mal o el pueblo olvida cumplir su deber, la armonía desaparece y puede surgir entonces la exótica contorsión del ‘jazz’, bullicioso y estridente, jugando un momento con los sentidos y nada más”¹³¹.

Como se puede observar en ambas citas, la idea es que el jazz, como una expresión ligada al “ruido” podía usarse metafóricamente para referirse a todo tipo de bulla, particularmente la bulla, en el primer caso, como metáfora de la sátira y la burla, y, en el segundo, como metáfora de la torpeza política.

Ahora veremos las menciones que hace Hilda Mundy del jazz. Nuestra intención es desarrollar temáticamente algunos de los elementos de la imaginación inherente a la literatura vanguardista

¹³⁰ *La Razón*, 8 de Julio de 1928

¹³¹ *La Razón*, 17 de Junio de 1936

de principios de siglo que estuvieron relacionados al jazz y a la orquesta jazz. Este acápite, por lo tanto, intentará desarrollar esas temáticas en el contexto particular de fines de la década del veinte y la primera mitad de la década de los años treinta. Reproducimos a continuación el poema “DOS” de Mundy in extenso:

DOS

¡Qué bella es la vida en un semidelirio de cocktail y jazz!

Raza de Color: Hijos gemelos engendrados en Norte América

Cocktail: Quinta destilación de uva. Gotas de limón (flora)

Jazz: Hombre moro que sopla el saxofón (fauna)

Saxofón: Boquillera musical insuperable por donde se aspira notas (gea)

Triángulo: Esencia trebólica de la naturaleza en las postrimerías del siglo XX.

Medias velo. Epidermis fina –por mujeres.

Zapatos Walk-over. Sortijas de brillantes –por hombres.

Con Cocktail y jazz se pierde el orden cronológico del tiempo.

Cuando se oye saxofón es epiléptica la inquietud del ritmo. Hay un deseo de escanciar la última gota de ilusión-aperitivo a los pasos de baile, para marcar al final un martilleo armónico.

La transición cortada de los platillos hacen canales en los movimientos y los pies danzarines tejen figuras que multiplican los casilleros del parquet.

Mientras el cocktail baila un blue lento y entreverado con el ácido málico del postre de restaurant.

Frase para un análisis: *Satán es bello porque baila en jazz infernal y se opila con cocktails de fuego.*¹³²

¹³² MUNDY, Hilda. *Pirotecnica* 2da Edición. La Paz: La Mariposa Mundial, 2000. Pgs. 121-122

Para comenzar, vemos de nuevo que el ámbito del jazz está totalmente emparentado con el mundo nocturno y con el consumo alcohólico. Esta cercanía, en este caso, a diferencia de Reynolds, es gozosa por parte de la autora. Pero, además, Mundy introduce el anglicismo “cocktail”, relacionado a las innovaciones de principios de siglo que se estaban dando en los ámbitos donde se escuchaba jazz. Como señala Jed Rasula, “los poetas europeos hicieron pleno uso de referencias a la danza popular, el jazz y la atmosfera de los bares en sus evocaciones de la vida contemporánea. Juliette Roche, huyendo de la guerra, en Nueva York, con su esposo Albert Gleizes, capturó la euforia de la temprana era del jazz: ‘Los instrumentos de viento de las Jazz-Band/ la espuma de las ginebras/ los ragtimes/ las conversaciones/ contienen todas las posibilidades’. El futurista italiano Fillia, en su poema ‘Sensualidad mecánica’, evocó los ‘polidimensionales (...) táctiles visuales olfativos supersentidos’ de un bar”¹³³. Y es importante mencionar que el dadaísmo surgió en un cabaret, el cabaret Voltaire, donde muchos de los miembros más destacados de ese movimiento tocaban música afro norteamericana.¹³⁴

Pero la mención del cocktail hace referencia específicamente a la innovación en cuanto al servido de las bebidas alcohólicas. Como veremos en seguida con De Villegas, si el bar, el cabaret, la boite o el prostíbulo son los nuevos espacios donde se vive esta modernidad, y si el “parquet” significaba para Reynolds una forma de innovación decorativa de estos espacios, el cocktail representa la forma moderna de mezclar y disfrutar del consumo de bebidas alcohólicas. Al respecto Mundy escenifica cabalmente este “ecosistema” (la “atmosfera” que señala Rasula) que se da en estos nuevos espacios modernos. La fauna estaría representada por

¹³³ RASULA, Jed. Ob. Cit. Pg. 23

¹³⁴ El tema de la atmósfera tocado por Rasula es sumamente importante, y aunque sea muy complejo para abordarlo aquí, quisiéramos también señalar, que la arquitectura urbana moderna de principios de siglo se emparenta con el jazz. Al respecto, por ejemplo Néstor Ortiz, de quien hablaremos extensamente mas adelante, dirá: “Según el doctor Spaeth, la arquitectura y la pintura modernas emplean efectos de ‘jazz’. Los planos y curvas audaces, los colores detonantes y los contrastes violentos son, para el citado crítico, formas ‘jazzeadas’ del arte clásico”, ORTIZ ODERIEGO, Néstor. *La música afroamericana*. Bs. As.: Claridad, 1945. Pg. 148. En el caso de la arquitectura moderna brasilera, esta idea de “atmosfera” arquitectónica emparentada con el jazz se puede ver de forma aun más clara: “El hombre moderno, en medio de estilos anticuados, debe sentirse como en un baile de máscaras. Una orquesta de jazz o el charleston en un salón estilo Luis XV, un teléfono en una sala estilo Renacimiento, caen en el mismo absurdo que si los fabricantes de automóviles, en busca de formas nuevas para las máquinas, resolviesen adoptar la forma del carruaje papal del siglo XIV”. WARCHAVCHIK, Gregori. “Acerca de la arquitectura moderna”. En: AMARAL, Aracy (Ed.). *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Pg. 73

el músico de jazz norteamericano, la flora por el cocktail, y la gea (los componentes inorgánicos), por la imagen del saxofón¹³⁵. A esta descripción del “ecosistema” nocturno y moderno se suman otras innovaciones como las “medias velo” (medias de nylon) y las sortijas usadas ya no solo por las mujeres sino por los hombres. Finalmente el jazz es evidentemente identificado con el ritmo, es decir, con el uso de la batería (“martilleo armónico”; “la transición cortada de los platillos”) y, al igual que en Reynolds, Mundy hace referencia al baile y la decoración moderna (“los pies danzarines tejen figuras que multiplican los casilleros del parquet”).

En el poema sin nombre con que empieza la segunda parte de *Pirotecnica*, llamada “URBE”, hay además otras menciones interesantes. Por ejemplo la que relaciona al jazz con los hoteles, y con “orquestas de mujeres” que entretienen, tanto como el blues, con sus “piernas panorámicas”:

Hoteles fantasistas: dibujos geométricos de confort con 50 por ciento de cristales.

Orquestas de mujeres: doble entretenimiento musical y panorámico a base de blues y piernas armónicas.

Avisos luminosos: puntos de llamada en que sus bujías dicen con juegos de lengua: si... no... si... no...

(...)

“Subjetivación”: Atropellos... atropellos de jazz... de amor... de automóviles.¹³⁶

La mención del hotel como ambientación del poema es interesante porque se trata de un ámbito moderno y sofisticado que además sirve de espacio social fronterizo entre los habitantes de la ciudad y los visitantes extranjeros. Esa mención tiene que ver con el hecho de que los hoteles fueron a menudo espacios donde se dio cabida a los nuevos tipos de distracción

¹³⁵ Además habrá que ver si esta mención de la fauna, la flora y la gea no hacen alusión directa a la propuesta de Huidobro transcrita capítulos arriba: “también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Fauna y Flora que solo el poeta puede crear (...)”, HUIDOBRO, Vicente. Ob. Cit., Pg. 33

¹³⁶ MUNDY, Hilda, 2000. Ob. Cit. Pgs. 117-118

moderna como las orquestas de jazz. Justamente, en el caso paceño, uno de los primeros y más importantes bares de la ciudad de La Paz estaba situado en las instalaciones del Hotel Paris, uno de los hoteles más lujosos de la época y que, además, también tenía una de las primeras salas cinematográficas de la ciudad. Estas son algunas fotografías de 1925 de la barra –un elemento esencial de los recién instalados bares- de la “confitería” del Hotel Paris, y la otra, del Biógrafo Paris, sala cinematográfica y salón de eventos de la época:



Fuente: ALARCÓN, Ricardo (Dir.). *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. Nueva York: The University Society, 1925.



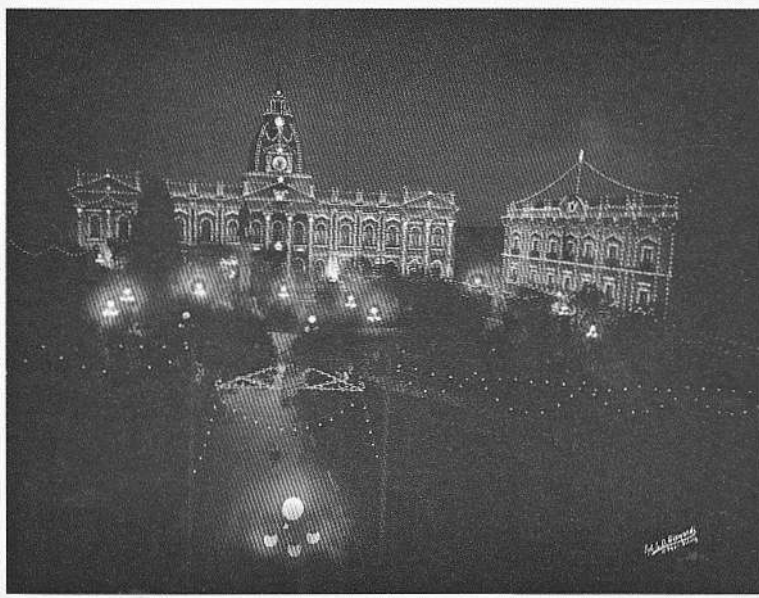
Fuente: ALARCÓN, Ricardo (Dir.). *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. Nueva York: The University Society, 1925.

La mención de los avisos luminosos es también interesante porque hay un elogio de lo moderno relacionado a la electricidad. Recordemos que la electricidad en las ciudades bolivianas, especialmente en la ciudad de La Paz, si bien comenzó muy precariamente a ser distribuida a fines del siglo XIX, solo en 1925, con la empresa Bolivian Power Co., se establecerá del todo en la ciudad. Por ejemplo, al respecto de este otro motivo usado por las vanguardias, en la novela *Aguafuertes* de 1928 del potosino Roberto Leitón encontramos una verdadera poética de la luz artificial:

“Las aceras húmedas. Lluve. Por el reflejo de la luz artificial, van dibujándose siluetas gruesas, disformes o delgadas de los trasnochadores. La monotonía de las gotas que caen desde un alero viejo sobre una lata enmohecida, toma intensidad y tonalidades musicales. (...).

De las redes eléctricas caen gotas blanquecinas. Los focos en fila desordenada, tejen malla de luz en las fracturas de la lluvia. Parece que galoparan, espoleadas por el viento. Las noches de lluvia son fecundas.”¹³⁷

A propósito de esta poética de la luz artificial de principios de siglo, también se la puede encontrar en esta fotografía del Estudio Gismondi tomada justamente en la inauguración del trabajo de la Bolivian Power Co. en 1925, año del centenario de la independencia:



Fuente: MUSEO NACIONAL DE ARTE. *Estudio Gismondi. Cien años, cuatro generaciones*. La Paz: FCBC, 2007

Pero algunos de los temas tocados por Mundy en los poemas citados pueden ser leídos de forma más enriquecedora a través de las menciones de Alberto de Villegas sobre el jazz y las sensibilidades que lo comprenden. Como señalamos anteriormente, podemos afirmar que de Villegas fue quien mayor énfasis puso en la sensibilidad emanada de la experiencia cosmopolita, especialmente la experiencia del ambiente de bar que contextualiza al jazz y a la orquesta jazz. En sus *Memorias del Mala-Bar*, de Villegas corrobora la afirmación de Jed Rasula

¹³⁷ LEITÓN, Roberto. *Aguafuertes*. La Paz: La Mariposa Mundial, 2008. Pg. 38

que señala que “el jazz no fue un fenómeno estrictamente musical, sino un símbolo de los pasatiempos populares intercontinentales”¹³⁸. Es importante señalar que el bar, junto con el café, el cabaret, etc. solo pudieron ser incorporados como ámbitos escriturales a partir del contexto cultural de principios de siglo y, particularmente en Latinoamérica, del modernismo. Esos espacios daban lugar a formas modernas de sociabilización y a la vez también daban lugar a un tipo de transgresión centrada en la experiencia moderna, elementos ambiguos que interesaron mucho a los bohemios modernistas de fines del siglo XIX y a la bohemia cosmopolita de principios del siglo XX¹³⁹. En *Memorias del Mala-Bar*, a parte del jazz, hay un catálogo de otras prácticas culturales consideradas modernas: la elaboración de cocktails, la coquetería, el flirt, la danza, el football y otros géneros musicales como el tango. Transcribiremos los dos fragmentos en los que de Villegas se refiere a la música jazz y sus derivados:

En camarote de lujo, a bordo del Berengaria y acompañada de un ritmo de *jazz*, atravesó el atlántico esta nueva moda del *private-bar*.

De las ciudades verticales y tumultuosas del hierro, del cheque y del cinema, donde el alcohol es una droga prohibida, pasó a las románticas capitales de Europa, reavivando, con prestigio de última hora, una bebida cincuentenaria: el *cock-tail*.

Y aunque los graves y calvos profesores de la Sorbona o de Heidelberg afirman lo contrario, el travieso Paul Morand, nos enseña, desde su cátedra vanguardista, el origen del *cock-tail*, que hoy día millones de bocas de mujeres saborean golosamente a la hora del atardecer.

¹³⁸ RASULA, Jed. Ob. Cit. Pg. 28

¹³⁹ Al respecto, la descripción de los cafés frecuentados por la bohemia paceña modernista que hace Luis Llanos Aparicio es muy ilustrativa. Sobre locales como “La Colmena” que frecuentaba el grupo nucleado en Gregorio Reynolds y Raúl Jaimes Freyre y donde participaban, entre otros, José Eduardo Guerra, Juan Francisco Bedregal o Juan Capriles, Llanos cita un texto del mismo Reynolds: “(...) Como la ‘Casa de Troya’, ‘La Colmena’, *refugium peccatorum*, era en efecto una colmena lirica, un cenáculo de mideversos badulaques bien vestidos a crédito y mal tratados por los ‘midecintas’, como dijo Federico More de los filisteos y de los beocios que creían de buen tono despreciarnos, cosa que, naturalmente nos enaltecía. La bohemia estaba todavía en auge, y la sagrada trinidad de las vendimias –Poe, Baudelaire, Verlaine- tenía en Rubén Darío su máximo pontífice.” LLANOS APARICIO, Luis. *Estampas antiguas de La Paz*. La Paz: Amigos del Libro, 1985. Pgs. 165-166.

(De “ Five O’cock-tail”)¹⁴⁰

Y mientras la cocktelera se empaña, por el hielo interior que concentra la mezcla complicada de alcoholes sutiles, un chino mandarín, de negra trenza, decapitado por alguna muñeca celosa, caído de la luna, como Cyrano, preside el *blues*, lento, arrullador, nostálgico, el tango pampeano y milonguero, o el *fox* rítmico y preciso como una creación de Nueva York.

(De “El Mala-Bar”)¹⁴¹

Como dijimos, el cocktail y el jazz están totalmente emparentados con el espacio del bar (de Villegas solía llamarle “Private Bar”) y los salones de baile, lo que se constata en las citas de Mundy. Pero además, y este es otro punto interesante en este recorrido, en la segunda cita se ve la aparición del fox trot, que comparte lugar con el blues o el tango dentro de estos espacios de baile. En general, las vanguardias latinoamericanas y europeas han confundido al jazz con diferentes ritmos de baile de la época como el fox trot, el shimmy, el cake walk, el maxixe, el two-step, etc. En un momento discutiremos sobre la relación entre el jazz y esos bailes modernos, pero es importante señalar que el tango y el fox trot han sido ritmos que han aparecido insistentemente en la literatura nacional de la época y que han configurado en su mezcla, en lo musical, la conformación tradicional de la orquesta de jazz, que como veremos tenía tanto los instrumentos necesarios para interpretar fox trot como para interpretar el tango. Al respecto hay que señalar que el tango tuvo un periodo de gran popularidad a fines de los años diez y principios de los veinte en Paris y el resto de Europa¹⁴², es decir, durante el mismo periodo en el que el jazz se hizo internacionalmente famoso. Al ser, tanto el jazz como el tango consumos exóticos en Europa, ambos tendieron a relacionarse como consumos cosmopolitas y la vanguardia europea consumió ambos tipos de música de forma alternante. Al respecto del cruce entre el jazz y el tango puede leerse, por ejemplo, un verso del vanguardista

¹⁴⁰ DE VILLEGAS, Alberto. “Memorias del Mala-Bar”. En: PRADA, Ana Rebeca Et. al (Eds.) *Alberto de Villegas. Estudios y antología*. La Paz: IEB. Pgs. 325-326

¹⁴¹ *Ibíd*em, Pgs. 333-334

¹⁴² Al respecto de la popularidad del tango durante la década de los diez, publiqué una pequeña introducción y el texto in extenso de “El lascivo tango” de Nicolas Slonimsky, en la que el autor da cuenta de ese fenómeno. BELLO, Giovanni. “Un gringo viajero y el lascivo tango de los 10” En: *Revista Literaria La Letra Libre, N° 121, Año 4 (Mayo)*. Tarija-Bolivia: La Letra Libre, 2012

francés Blaise Cendrars -que vivió un tiempo en Brasil llevado por Oswald de Andrade y que tuvo una fuerte influencia en la vanguardia latinoamericana- que dice: “El tango viene de *tanguer/* y el jazz de *jaser/* Que importa la etimología/ si ese pequeño claxon es mi musa?”¹⁴³.

Incluso Mario Bauzá, músico de jazz afrocubano que llegó a Nueva York en los años treinta, y de quien hablaremos más adelante, cuenta que la empresa norteamericana RCA Victor lo había contratado para hacer frente, con el jazz, a la moda del tango¹⁴⁴. Como se ve en la cita de de Villegas, y aun mas, en el acápite “El tango milonguero” de *Memorias del Mala-Bar*, el tango gozaba de gran popularidad en nuestro país. Eso queda patente no solamente en el libro de de Villegas sino también particularmente en el ya citado *Aguafuertes* de Roberto Leitón. En esa *nouvelle* se da uno de los primeros casos nacionales en que el mundo juvenil es descrito plenamente. Y este mundo juvenil además está ambientado en la ciudad moderna que muestra, como vimos en su fragmento sobre las luces artificiales, una verdadera poética de la experiencia moderna urbana. Una vez publicada *Aguafuertes* fueron varias las reacciones desde la vanguardia y los círculos literarios nacionales respecto a ella. Carlos Medinaceli, quien se convertirá en amigo de Leitón, le escribe en 1928 una carta elogiosa en la que resalta el estilo y los referentes modernos de la obra. Y gracias al hermano de Medinaceli esta novela también llegará a manos de la vanguardia sur peruana. Gamaliel Churata reseñará, como lo hiciera con los poemarios de Gómez Cornejo y Omar Estrella, *Aguafuertes* en el número XXX del *Boletín Titikaka*, resaltando las cualidades modernas de la novela: “No puede darse una definición de ‘Aguafuertes’ si no es clasificándolo entre la novela sintética, género a que pertenece por la visión cinematográfica y la superposición de planos. Entendemos que Leitón arranca de la novelística rusa y que tiene dado su aprecio a esta posición formidable del arte actual.”¹⁴⁵

La primera escena de *Aguafuertes* transcurre justamente en uno de estos bares, que a su vez funciona como prostíbulo. Al personaje principal, Armando Costas, lo acompaña una prostituta

¹⁴³ SCHWARTZ, Jorge. Ob. Cit. Pg. 205

¹⁴⁴ MORENO, Jairo. “Bauzá-Gillespie-música latina/Jazz: diferencia, modernidad y el Caribe Negro”. En: *Revista A Contratiempo*, N° 16 (Abril de 2011). Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2011. Pg. 28

¹⁴⁵ CHURATA, Gamaliel. “Aguafuertes”. En: CUNO, Dante (Ed.) *Boletín Titikaka. Edición Facsimilar*. Arequipa: UNAS, 2004. s/p.

quien pide al músico del local tocar música nacional –cuecas y bailecitos- con cierto dejo de molestia. En ese gesto se percibe que la música que se toca regularmente en el local no es nacional, y es, presumiblemente, tango u otros ritmos modernos como el fox trot, tocados por orquestas. Esta presunción se debe a que más adelante se verá a Armando con la misma prostituta, mientras el cuerpo de ella “temblaba al compas de una música dislocada y enfermiza”. A lo largo de *Aguafuertes*, son varios los espacios de fiesta o los ámbitos donde se baila y se consume alcohol y la mención de la “música dislocada y enfermiza” nos recuerda mucho a la percepción de Reynolds sobre el bullicio y el ambiente pernicioso que rodeaban a las orquestas de jazz.

Ahora bien, dentro del mismo movimiento latinoamericano de vanguardia de la época habrá autores como José Carlos Mariátegui que harán una crítica muy marcada al uso de motivos cosmopolitas mientras otros defenderán algunos de ellos. Aunque veremos este asunto con mayor detenimiento un poco más adelante el peinado “a lo garzón” será razón de este tipo de disquisiciones en pro o en contra de la imagería cosmopolita. Mariátegui se refiere sarcásticamente a este peinado y lo relaciona al jazz band:

“Conviene esclarecer la cuestión, hasta desvanecer el último equívoco. La empresa es difícil. Cuesta trabajo entenderse sobre muchos puntos. Es frecuente la presencia de reflejos de la decadencia en el arte de vanguardia, hasta cuando, superando el subjetivismo, que a veces lo enferma, se propone metas realmente revolucionarias. Hidalgo, ubicando a Lenin en un poema de varias dimensiones, dice que los ‘senos Salomé’ y la ‘peluca a la garzón’ son los primeros pasos hacia la socialización de la mujer. Y de esto no hay que sorprenderse. Existen poetas que creen que el jazz-band es un heraldo de la revolución”¹⁴⁶.

En el caso de Mariátegui, a diferencia, por ejemplo de Reynolds, el rechazo de estos motivos no se da como una postura solamente literaria o estética sino que proviene de las inclinaciones políticas –marxistas, nacionalistas y antimperialistas- del pensador vanguardista peruano y que

¹⁴⁶ MARIÁTEGUI, José Carlos, 1977. Ob. Cit. Pg. 21

se parecen también a ciertas recepciones negativas de estos elementos de la imaginería vanguardista dentro de otros movimientos de vanguardia como el español, especialmente de los escritores de la generación del 27¹⁴⁷, también cercanos al marxismo. Por otro lado Carlos Medinaceli usa el motivo de la “melenita a la garzón” para referirse elogiosamente a *Aguafuertes* de Roberto Leitón:

“Los que nos educamos en el merengue preciosista del rubendarismo, o del “realismo zolesco” (...) no nos atrevemos, o ya no podemos cambiar de manera. Resultamos atrasados con respecto al cinematismo del tiempo actual. No hemos tenido –hablando metafóricamente- la audacia de cortarnos las trenzas literarias e ir a la ‘melenita’ a la garzón. Usted se las ha cortado (...).”¹⁴⁸

Ahora bien, todo lo descrito hasta aquí nos lleva a preguntarnos en qué contexto los escritores nacionales de la época tuvieron contacto con este cosmopolitismo. Una primera respuesta la podemos ubicar en la experiencia de viaje. Veamos un fragmento del poema “Las calles” de María Virginia Estenssoro de 1929 que refrenda esa idea. El fragmento del poema dice:

No babean ya las calles
sus carteles luminosos,
no nos chillan estridencias
las bocinas de sus risas
ni nos bailan el jazz-band.

¹⁴⁷ “La música de jazz, junto con otras expresiones artísticas como el cine, se convirtió, como hemos visto ya, en una de las novedades aceptadas y reivindicadas por los movimientos de vanguardia del primer tercio del siglo XX. Como una voz discordante, en relación con este supuesto, aparece la figura de Jorge Guillén, cuyo trabajo como lector de español en la Sorbona (1917-1923) le permitió ser testigo directo -no por ello menos distanciado- de los gustos y las modas imperantes en el París de esa época”, GOIALDE, Patricio. “La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27”. En: *Revista Musiker. Cuadernos de Música, No. 18*. Bilbao: Euskolkaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2011

¹⁴⁸ MEDINACELI, Carlos. “Dos cartas al autor. *Aguafuertes* de Roberto Leitón”. En: LEITÓN, Roberto. *Aguafuertes*. La Paz: La Mariposa Mundial, 2008. Pg. 19. En el prólogo de la misma edición de *Aguafuertes* de Leitón ya Omar Rocha festeja el uso de la “melenita a la garzón” como una “hermosa metáfora que afectaba directamente a los jóvenes de la época seducidos por las melodías y letras del tango arrabalero.” *Ibidem*, Pg. 10

Se han perdido entre las olas,
se han deshecho en las garúa,
se han hundido frente al mar.
Y es ahora que yo puedo
respirar a pulmón lleno
y beber sana alegría
de tinieblas y humedad
(...)¹⁴⁹

Como se ve, este poema en su integridad es escrito en un lugar portuario. El poema termina diciendo lo siguiente: “mientras sube hasta mis labios/ el sabor caliente y acre/ de la sangre de un grumete/ que un celoso contra maestre,/ en furiosas cuchilladas,/ ha clavado frente al mar...”. Al igual que en su poema “Llamarada”, se evidencia que en la autora hay una constante referencia al cosmopolitismo geográfico y al hecho de enunciar desde ciudades dispuestas al viaje. “Las calles” está fechado en la ciudad de La Paz, ciudad consabidamente mediterránea, pero el poema en realidad es una añoranza de la experiencia cosmopolita de la autora, fuera de lo local, fuera de la ciudad de La Paz. En la descripción que hace Andrés Cusicanqui de Estenssoro se puede verificar esta característica de la autora: “Un día María Virginia colgó en el guardarropía de mi alma sus ropajes: los había deliciosamente salpicados con color de calles, plazas y añoranzas; otro que aun estaban húmedo de nieblas nórdicas e inquietudes de barcos; trajes claros como los amaneceres y bellos como sátiros que se enroscan a los cuerpos al son de música jazz; mallas de playa que juegan con las formas al ‘oculta-oculta’ con el sol; pijamas que sirven para arropar las largas esperas, y también la indumentaria del golfista que fue a buscar al infinito la pelota que arrojara”¹⁵⁰. Todo esto nos lleva a aseverar que tanto Estenssoro como también Reynolds habrían experimentado este tipo de cosmopolitismo y particularmente se habrían empapado del mundo nocturno, de los lugares de baile, donde se escuchaba jazz, en el extranjero. Se sabe que tanto Reynolds como Estenssoro vivieron varios años en Brasil, y particularmente Estenssoro vivirá allí hasta su muerte. La pregunta entonces estriba en Mundy,

¹⁴⁹ ESTENSSORO, María Virginia. Ob. Cit. Pgs. 31-32

¹⁵⁰ ESTENSSORO, Ma. Virginia. *El Occiso*. La Paz: Ed. Boliviana, 1937. Pgs. 50-51

que aunque es de los autores nacionales la más entusiasta suscriptora a la escucha del jazz, según señala Ayllón, nunca salió del país¹⁵¹.

Como en el poema "DOS" de Hilda Mundy, en "Las calles" de Estenssoro hay una relación intrínseca entre el jazz, la experiencia urbana, las luces artificiales y la estridencia de las bocinas. El caso de las bocinas es importante porque como vimos en los versos de Blaise Cendrars, al jazz también se lo emparenta con el claxon. Hilda Mundy publica en su columna periodística llamada, significativamente, "Brandy Cocktail", a principios de los treinta, un poema en prosa, semejante a los poemas que publicó en *Pirotecnia*, titulado justamente "Bocinas". En realidad el claxon es un motivo común de la escritura vanguardista continental, y solo basta decir que uno de los primeros manifiestos de la vanguardia brasilera es pues el manifiesto de la revista llamada "Klaxon"¹⁵². En "Bocinas", Mundy aparte de relacionar el bullicio urbano con el claxon de los modernos automóviles citará a Ramón Gómez de la Serna como uno de los introductores de este tipo de motivos modernos en la poesía. En ese texto comenzará diciendo:

"Ramón Gómez de la Serna el autor de Greguerías nos ofrece un ensayo sobre las bocinas. Nada de singular. En estos días en que los motivos de la urbe se explotan con gracia en el 'Poema a un Auto Camión' y la 'Oda a un Poste Telefónico'"¹⁵³

El artículo "La urbe cosmopolita al ritmo de swing" de Patricio Goialde es una descripción detallada de cómo se usó el motivo del jazz en la vanguardia española. Especialmente el escritor Gómez de la Serna, nos dice Goialde, será quien más importancia le dará al jazz como experiencia moderna. En su artículo "Jazzbandismo" Gómez de la Serna escribe: "Por el jazz-

¹⁵¹ AYLLÓN, Virginia. Ob. Cit., Pg. 9

¹⁵² Entre otras cosas ese manifiesto dice: "(...) Queremos construir la alegría. La propia farsa, lo burlesco, no nos repugna, como no repugnó a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Mojados, resfriados, reumáticos por una tradición de lágrimas artísticas, nos decidimos. Operación quirúrgica. Extirpación de las glándulas lacrimales. Época de las 8 Batutas, del Jazz-Band, de "Chicharrao", de Carlitos [Chaplin], de Mutt y Jeff. Era de la risa y la sinceridad. Era de construcción. Era de KLAXON.", DE ANDRADE, Mario. "Klaxon". AMARAL, Aracy (Ed.). *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Pg. 136

¹⁵³ MUNDY, Hilda. *Cosas de fondo*. La Paz: Huayna Potosí-HISBOL, 1989. Pg. 71

band se rompe la hipocresía social, y el hombre importante y enlevitado que está deseando dar el grito intempestivo del magistrado loco tiene consignado su grito en el conjunto (...). Las notas del jazz machacan toda nuestra lexicografía, nuestra ideología, toda nuestra sentimentalología. El martillo pilón de la orquesta jazzbandista deshace las piedras de nuestra alma, que son más difíciles de disolver que las de nuestro hígado”¹⁵⁴. Gómez de la Serna es considerado el padre velado del ultraísmo y de la vanguardia española, e incluso Mariátegui señala que sus “greguerías” son un antecedente claro del dadaísmo. Este autor español se caracterizaba por su gran humor, y nos parece que es de él de quien Hilda Mundy, que se nombra a si misma ultraísta, toma muchísimos de los elementos que definirán su estética. No solo respecto al humor y la ironía sino en su mismo tipo de escritura, la prosa poética, género que el español cultivó con predilección.

Este carácter cómico y experimental de la obra de Gómez de la Serna se ve refrendado en la presentación que hizo el autor en enero de 1929 de la película *The Jazz Singer* en el Cineclub español de Madrid. A ese acto, como nos cuentan Goialde, Gómez de la Serna asistió con la cara pintada de negro y leyó fragmentos del ya citado texto "Jazzbandismo". El gesto de pintarse de afroamericano, como veremos mas adelante, es muy importante porque, más allá de su carácter paródico, muestra la conciencia que tiene el autor de la relación entre el jazz, la cultura afro norteamericana y el espectáculo. Como mencionamos antes, la imaginería vanguardista relacionó enfáticamente lo moderno de la instrumentación y ritmos inherentes del jazz con la cultura afro norteamericana, pero también con el “primitivismo”, tan celebrado por las vanguardias. No hay que olvidar que una de las innovaciones del mismo Picasso fue la de introducir el arte africano a su obra. En ese gesto de Gómez de la Serna descubrimos también este fanatismo que muestra Mundy por la “Raza de Color”, “engendrada por Norte América”, o la mención de Luksic de las “manos de negros que se pierden en la selva nocturna”.

¹⁵⁴ Citado en GOIALDE, Patricio. Ob. Cit., Pg. 505. Hay que recordar que una de las críticas más insistentes de la vanguardia al arte modernista y al romanticismo fue su sentimentalismo. Por ejemplo, en *El pez de oro* de Gamaliel Churata hay una extensiva crítica a la “lacrimosidad” que se pretende adjudicar al yaraví indio y en el caso del manifiesto de Klaxon, citado arriba, se impele a la “Extirpación de las glándulas lacrimales”. Al respecto es importante resaltar también las consideraciones de Ortega y Gasset sobre el nuevo arte y su crítica a lo sentimental, entendido como una característica de la cultura popular.

Creemos pues que una segunda respuesta a la pregunta sobre el contexto del contacto entre los escritores nacionales de la época y el cosmopolitismo es la lectura directa que esos autores hicieron de los vanguardistas europeos y latinoamericanos. Si bien, como señalamos, Virginia Ayllón, después de hacer un importante seguimiento de las posibles influencias de Mundy señala la importancia probable de Gironde o Storni en la producción de *Pirotecnia*, no enfatiza suficientemente, según creemos, la de otros autores que Mundy de seguro leyó, como Gómez de la Serna o Vicente Huidobro.

4.2. Orquesta Jazz y Nuevas Feminidades

En otra escena de *Aguafuertes* de Leitón, se ve a Armando Costas camino a convertirse en un antihéroe debido a su alcoholismo y su libertinaje, conversando con una “señorita de familia” que le invita a bailar: “Me encuentro muy contenta y feliz. Enséñeme a bailar. La orquesta está ejecutando un tango. Bailaremos, ¿Qué le parece?”. Y en una escena previa hay una conversación, en el contexto de la fiesta, donde la joven que luego invitará a bailar a Armando comenta:

-El joven Armando Costas debe bailar muy bien.

-Dicen, con elegancia y amor. Baila muy bien el tango sabes, me aseguró Rosa.

-Fíjate, empezaron. ¡Qué cosa más admirable! ¡Qué cadencioso el compas que llevan!
Luisa debe estar feliz.

-¡Claro que sí! Pero yo le voy a hacer la jugada.

-Interesante. Seguiremos conquistando un laurel en cada paso. Lo imponen las corrientes modernas de la civilización. Las mujeres sin técnicas para los amoríos, ya pueden elegir el camino desolado de las viejas solteras.¹⁵⁵

¹⁵⁵ LEITÓN, Roberto. Ob. Cit. Pg. 39

En este acápite queremos detenernos un momento en esta conversación porque en realidad, más allá de la descripción del ambiente en el que tocan las orquestas típicamente jazz, estos personajes están discurriendo sobre un nuevo tipo de feminidad. Esta nueva feminidad, que se puede contemplar claramente en las citas de Mundy y en su misma biografía, se funda sobre la apertura de la mujer moderna al coqueteo, al flirt y a la seducción. Esta mujer moderna ya no requiere de los tratos familiares para buscar una pareja con quien casarse, sino que apela a las formas modernas de vestimenta, a la moda, para poder sentirse sensual y, si lo desea, poder encontrar por sí misma una pareja. Las cualidades que se buscan en un hombre también son modernas, y tienen que ver, por ejemplo en este caso, con la cadencia en su modo de bailar, etc. Estas nuevas formas de ser de lo femenino, obviamente tendrán reacciones contrarias desde la misma intelectualidad nacional, que arrastra prejuicios machistas. Es el caso de Carlos Medinaceli, quien en una carta de 1932 dirigida al escritor potosino José Enrique Viaña hace una extensa relación sobre esta nueva feminidad y su ligazón con la cultura cosmopolita. En ella señala que las mujeres modernas que siguen modas extranjeras en el fondo mantienen los mismos criterios anticuados de siempre con respecto a la cultura y al matrimonio y niega que en Bolivia las mujeres sean capaces de producir cultura asumiendo que su búsqueda de modernidad tiene como único fin el poder acceder al matrimonio. La siguiente es una cita de Agostinho de Campos que Medinaceli inserta en la misma carta dirigida a Viaña:

“La mujer latina es hoy muchísimo más hermana o semejante de la mujer anglosajona o norteamericana, de lo que era hace ocho o diez años. Este es un aspecto de la americanización de Europa a la que aluden ciertos pesimistas; pero otros pesimistas, aun más negros, pretenden que Europa se *africaniza*, gracias al jazz-band, al fox-trot, al chárleston, y a otras instituciones de carácter negroide. Estos dicen que hasta la moda actual de vestuario femenino, pelo corto, escotes largos y largas boquillas para el cigarrillo, hacen recordar a las motas, el pito y la pampanilla de las señoras y niñas elegantes del Congo”, a lo que añade “la copia se reduce a lo exterior; la mujer boliviana de nuestros días viste a la última moda, se corta la melena (...) pero espiritualmente continua chapada a la antigua española (...) Alcanzado el matrimonio, unas, la

mayoría, se olvida de dancings y cines y se consagran a la noble, honrada, y tonta vida del hogar”¹⁵⁶.

Pero algo que nos parece muy interesante es que a pesar de la opinión de Medinaceli, esta nueva sensibilidad femenina no solo se manifestó en ficciones como la de Leitón sino que los ámbitos literarios y culturales de principios de siglo, dirigidos todavía por varones, se abrieron a autoras que compartían esta nueva concepción de lo femenino. Hasta podría resultar paradójico el hecho de que en algunas de las revistas literarias más interesantes de la época se abrieran espacios para los escritos de moda y ropa femenina, pero junto a estos espacios también se abrieron otros para la escritura femenina e incluso se crearon importantes grupos donde la nueva intelectualidad femenina tuvo un interesante lugar de enunciación de los nuevos idearios. Por ejemplo, paralelamente al grupo intelectual del Ateneo de la Juventud de La Paz se creó el grupo Ateneo Femenino, y varios de estos grupos iniciaron publicaciones propias como la revista orureña *Feminiflor*, a la cabeza de Bethsabé Salmón¹⁵⁷ o la paceña *Eco*, a cargo de María Luisa S. B. de Urioste, también cabeza del Ateneo Femenino. Estos grupos ya han sido estudiados por María Elvira Álvarez, y Virginia Ayllón señala con justeza que estas revistas y espacios abiertos a la intelectualidad femenina pueden dar razón de la obra de Hilda Mundy o María Virginia Estenssoro. Al respecto nos gustaría citar un fragmento del texto de 1925, “El aburrimiento suprema elegancia”, de María Josefa Saavedra, quien se encargó del espacio femenino de la ya citada revista *Inti*, que como dijimos, fue la más importante revista de la vanguardia boliviana:

¹⁵⁶ BAPTISTA, Mariano. *Atrevámonos a ser bolivianos. Vida y epistolario de Carlos Medinaceli*. La Paz: Última Hora, 1979. Pg. 241

¹⁵⁷ En el libro financiado por el gobierno de Bautista Saavedra en el Centenario de la Independencia republicana, encontramos importantes referencias sobre la labor del Ateneo Femenino, se dice, por ejemplo de él “Hay que señalar, como punto importante de consideración, que la labor desplegada por el ‘Ateneo Femenino’ ha revolucionado el ambiente boliviano, en sentido de otorgar a la mujer en un medio, antes tan hostil, prerrogativas en todos los centros intelectuales haciéndola adquirir, día a día, mayor personalidad. Otro punto del programa referido, fue enviar mensajes y delegaciones a las ciudades importantes de Bolivia, en las que se logró formar pequeñas agrupaciones femeninas con iguales tendencias y que encaminan con paso certero al éxito y la cultura nacional femenina”. ALARCÓN, Ricardo (Dir.). *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. Nueva York: The University Society, 1925. Pg. 736. Al respecto del Ateneo Femenino y otras entidades semejantes, la investigadora María Elvira Álvarez elaboró su tesis de maestría inédita *Mouvement féministe et droit de vote en Bolivie (1920-1952)*, que fue realizada bajo la dirección de Annick Lempérière en la Universidad Paris 1, Panthéon-Sorbonne.

“Hoy el lema es aburrirse, pero hacerlo deveras y llegar a tal perfección, que un día nos cansemos del aburrimiento.

Pero mientras tanto es necesario probar todos los medios hasta agotarlos: repasémoslos. El ‘programa del domingo’. La misa es una costumbre un poco gastada aunque los atrios estén siempre concurridos a la salida. Luego el relevo con sus sorpresas de lluvia y sol, con su gente monótona e igual, con sus incontables saludos y ese sometimiento pacífico de la gente que va en fila. Más tarde el cocktail danzant; pero es tan poco elegante bailar antes del almuerzo, como tomar un aperitivo cuando no hay programa para almorzar.

Más tarde, ‘San Pedro’ se ha reservado el derecho de abrir las cataratas celestiales y cuando no llueve, amenaza y la gente abriendo el balcón de sus respectivas salitas, se pone a canturrear un shimmy como quien imita al inimitable gramófono.

Las carreras? Si, las carreras son un modo de salir de la vulgaridad y de poder emocionarse con más frecuencia que los demás días.”¹⁵⁸

En este fragmento, así como en las citas de Medinaceli, se puede ver nuevamente este espacio de fiesta del “cocktail danzant”, del “dancing y cine”, al que las mujeres y varones jóvenes – generalmente de la aristocracia- acudían regularmente. En este caso, frente a la jaqueca que le ocasiona a Reynolds el espacio de la fiesta moderna, está el tedio, el spleen baudelariano que Saavedra también identifica en los bailes, y, en general, en todas las actividades de la ciudad. También, en este fragmento se hace mención del shimmy, que como dijimos, es otro de los ritmos relacionados al jazz, al fox trot -del que hablaremos adelante- o al charleston. Aunque en el caso de Saavedra más bien el shimmy se escucha en un gramófono y no así a través de una orquesta, el jazz, así como estos ritmos bailables, se encuentran presentes en todo el conjunto

¹⁵⁸ SAAVEDRA, María Josefa. “El aburrimiento suprema elegancia”. En: VILLAREJOS, Francisco e ITURRI, Pablo (Eds.). *Revista INTI, Vol. I, No. 2 (Diciembre de 1925)*. La Paz: s/e, 1925. s/p

de imaginerías en torno a los espacios modernos de la pista de baile, el bar, el cabaret, la boite, el prostíbulo, etc.

Algo que hay que resaltar es que estos nuevos espacios modernos presentes en este conjunto de imaginerías no es monolítico porque si bien los *dancings* y espacios parecidos correspondían, como veremos adelante, a la aristocracia, hubieron otros como los prostíbulos que más bien se identificarán con la experiencia marginal. Pero más allá de esa diversidad también es posible identificar lugares comunes en torno a las sensibilidades presentes en ambos tipos de lugar, es el caso de la moda en la vestimenta femenina y, en general, las nuevas formas de ser de lo femenino.

Sobre los prostíbulos discurre el libro *De ramerías, burdeles y proxenetas* de Antonio Paredes Candia. Allí el autor describe el ambiente de las casas de cita de la ciudad en las primeras décadas de siglo. Este libro nos sirve para acercarnos a una fuente literaria importante para pensar la relación entre esta nueva feminidad y el imaginario cosmopolita de principios de siglo. Se trata del cuento humorístico “Don Quijote en la ciudad de La Paz” publicado por Juan Francisco Bedregal en 1934. Allí se puede divisar el ambiente nocturno donde las orquestas interpretaban, entre otros, el fox trot. Si bien en este cuento no se menciona específicamente el tipo de música que se escuchaba en los burdeles paceños, sus diálogos y particularmente las caricaturas que lo acompañan, dibujadas por Hugo Loayza, nos dan información visual sobre aspectos de esta nueva feminidad –en este caso marginal- y sobre muchos de los otros motivos que conjuntamente al jazz pertenecen a la imaginería de lo cosmopolita. Como ya habíamos señalado en acápite anteriores, Juan Francisco Bedregal, padre de la escritora Yolanda Bedregal, fue cercano a los círculos de Gregorio Reynolds y Alberto de Villegas. Su libro *La máscara de estuco* fue muy popular a principios de siglo. Esa obra está considerada por José Eduardo Guerra como una de las “obras fundamentales del indigenismo nacional”. Bedregal también era considerado un escritor humorista y su libro de relatos cómicos *Figuras animadas*, donde está inserto “Don Quijote en la ciudad de La Paz”, es su mayor trabajo en ese campo. Esta es la caricatura que nos interesa exponer:



—No se caliente m'hijito, díjole otra
mujer, asiéndole cariñosamente las manos.

Fuente: BEDREGAL, Juan Francisco. *Figuras animadas* (3ra Edición). La Paz: Nogales, 1990 (1934).

Como es posible ver, en primera instancia la mujer de la imagen usa un peinado y una vestimenta típica de la moda de la época. Su cabello es corto, a diferencia de cómo lo usaban las mujeres hasta el siglo XIX y además de que evidentemente usa maquillaje, usa también ropa escotada. El cuento del “Quijote en la ciudad de La Paz” es una recreación hipotética de las aventuras que hubiese tenido el Quijote si hubiese llegado a la ciudad de La Paz contemporánea del autor. En el pasaje que estamos analizando, el Quijote es llevado por Sancho, en su ignorancia, a un burdel de la zona de Ch’ijini. A principios de siglo los burdeles y prostíbulos estaban situados, como señala Paredes Candia, generalmente en ese popular barrio. Esta imagen, por lo tanto, corresponde a un burdel de la época. Otro elemento de la

imagen que es muy resaltable es el consumo de bebidas. Los cocktails y especialmente la presencia del barman detrás de la barra que se encuentra al fondo de la escena es importante porque el barman, como señalaba de Villegas, era un personaje casi mítico:

“entre el tumulto urbano surgen los bares renombrados, con sus secretas especialidades, su historia aventurera o su *bar-man* famoso, agitando, como en un rito exótico, los licores multicolores, buscando, con el afán de una alquimista, la forma de producir un *cock-tail* nuevo”¹⁵⁹.

Como vemos, este tipo de ambiente remite al descrito por de Villegas, Reynolds o Leitón. El fragmento de la narración que acompaña la imagen es el siguiente:

“Sin saber cómo ni cómo no, se halló, a los pocos segundos, en una sala muy alumbrada en la que, al compás de una música canallesca, danzaban fuertemente abrazadas, parejas de hombres ensombrerados y mujeres escandalosamente descotadas y ataviadas con tan poca honestidad que le forzaron a decir:

-O no soy quien soy o he de arrojar de esta morada a los danzantes y malandrines que maquinan contra el recato destas hermosas doncellas, condenadas a cautiverio y a cubrir, solo a medias, el cuerpo con lijeros tafetanes (...)

Mientras los concurrentes le escuchaban, entre asombrados y risueños, una mujer, separándose del grupo formado por las ya desprendidas parejas díjole:

-Mire, no sea lesa, si etá uté curao; pase a la cantina

(...)

-No se caliente *m'ijito*, díjole otra mujer, asiéndole cariñosamente las manos (...).”¹⁶⁰

¹⁵⁹ DE VILLEGAS, Alberto. Ob. Cit., Pg. 327

¹⁶⁰ BEDREGAL, Juan Francisco. *Figuras animadas* (3ra Edición). La Paz: Nogales, 1990 (1934). Pg. 14

Las empleadas de estos locales, además, nos cuenta Paredes Candia, eran generalmente trabajadoras sexuales de nacionalidad chilena:

“Mientras los unos [la clase popular] se divertían a su gusto y tanto, los jóvenes de clase media no tenían donde disfrutar de la dulce vida. Pero apareció un piadoso que tuvo la ocurrencia de explotar el negocio en grande, e importó mas prostitutas chilenas desde Santiago y Valparaíso. Escogieron para albergarlas el barrio de Chijini. Tan lucrativo fue el negocio y tal la cantidad de mujeres las que llegaron (...) que genéricamente se nombró de ‘chilenas’ a todas las prostitutas”¹⁶¹.

Por el uso de modismos típicamente chilenos como “curado” en el dialogo que acabamos de transcribir, que quiere decir “embriagado”, también es posible evidenciar que las trabajadoras sexuales descritas por Bedregal son las mismas trabajadoras sexuales chilenas que Paredes Candia refiere.

Ahora bien, la vestimenta que usa el personaje femenino de la caricatura de Loayza es parte, como señala Jed Rasula, de este universo de elementos y motivos modernos muy emparentados con la moda y el diseño moderno de ropa y de alguna forma con la identidad de la “flapper”. Como habíamos adelantado, la flapper es un tipo de mujer moderna emparentada plenamente con el consumo de la cultura cosmopolita, moda en la vestimenta, en el maquillaje, consumo musical y conocimiento de los nuevos bailes, etc. pero fundamentalmente emparentada a un tipo de comportamiento femenino moderno caracterizado por una actitud desafiante y por la expresión libre de su sensualidad. Este tipo de actitud femenina, como ya comentamos, se encuentra presente en muchos de los medios de comunicación de la época y en ellos no solamente habrán textos que ilustren estas nuevas formas de comportamiento sino expresiones como la tira cómica llamada “Fanny la flapper” de la caricaturista norteamericana Ethel Hays, reproducida semanalmente en La Razón a fines de los veinte y principios de los treinta. Todas estas tiras graficaban expresamente la filosofía de la flapper y al respecto puede

¹⁶¹ PAREDES CANDIA, Antonio. *De rameras, burdeles y proxenetas*. La Paz: Ediciones Isla, 1998. Pg. 34

verse esta seguidilla de tiras que lleva el título de “Lo que dice y piensa Fanny, la ‘flapper’ neoyorquina, linda mariposa de vicio y cabaret”¹⁶²:



Fuente: *La Razón*, 16 de mayo de 1927

A diferencia de lo que se puede creer, estas expresiones de la sensibilidad cosmopolita se mantendrán vigentes aun en el periodo de la Guerra del Chaco. Al respecto es interesante otro artículo de prensa, ya de 1932, del importante aunque totalmente desconocido escritor paceño Julio Aquiles Munguía, quien escribirá, en 1936 la que tal vez sea la novela más representativa del cosmopolitismo boliviano, *Khori Marka*. En el artículo señalado, “‘Flappers’ al natural”, Munguía, que en aquel momento residía en Nueva York, hará una descripción sucinta de la identidad flapper:

“Generalmente la flapper es una muchacha pobre. Trabaja desde cierta edad prematura, pongamos estado impúber, para mantener a su familia. En su mayoría empiezan a ganarse la vida como telefonistas, dactilógrafas, etc. Para su instrucción el gobierno yanqui ha decretado la creación de escuelas especiales en cada ciudad (...).

¹⁶² Los textos que acompañan a las tiras dicen: “Hoy preferimos los cigarros a los bombones, y dirán que no progresamos”; “Cuando nos dan un pisotón bailando nos duele más el zapato que el pie”; “Debo conservar los vestidos antiguos por si vuelva la moda de usar todo largo” y “Es una ventaja que los niños miren para abajo [refiriéndose a su minifalda]”

Con el continuo roce en el empleo y en la escuela y además el cine, que juega un papel importante, la flapper en ciernes siente el cosquilleo de vivir la vida plenteramente.

Al pasar diario delante de esas vitrinas que median entre su empleo y el 'coffe-shop' donde acostumbra tomar su 'lunch' o almuerzo, se aficiona locamente de abrigos de pieles (su mayor debilidad), de joyas, perfumes. En las puertas de algunos edificios ve letreros como estos.- 'DANCING HALL', 'BALL ROOM'. Por otro lado, el maldito cine sigue contándole extravagancias (...).

Nació la flapper. Se vuelve una parroquiana asidua a esos 'dancings', aprende a fumar, a reírse descaradamente. Como es bella los recursos pecunarios no le faltan. Se viste elegantemente (...)." ¹⁶³

Pero más allá de la caracterización social que se pueda hacer de estos nuevos tipos de feminidad, hay que remarcar su carácter formal y su emparentamiento tanto con las sensibilidades cosmopolitas como con las vanguardistas. Al respecto Rasula, citando a Richard Martin, dirá sobre la relación entre la vestimenta de moda y la vanguardia:

“La ropa no está hecha para mantenerse inmóvil”, escribe Richard Martin en *Cubismo y Moda*, ‘Y la moda inmediatamente tomó la teoría cubista (...) tan pronto como el Futurismo estaba listo para entrar en acción. El Cubismo era una maquina en perpetuo movimiento, moviéndose en cada perspectiva; para la moda, pues, la energía se intensificó’. El jazz también era un maquina en perpetuo movimiento suplementando la ya exacerbada energía de la moda cubista”¹⁶⁴.

¹⁶³ *La Razón*, 23 de julio de 1932

¹⁶⁴ RASULA, Jed. Ob. Cit. Pg. 33; En la revista Inti, como habíamos referido, aparecieron espacios dedicados a la moda y los escritos femeninos. En uno de ellos se puede leer acerca de la influencia de la vanguardia en la ya varias veces referida nueva feminidad y el uso de implementos estéticos como el maquillaje: “Hoy es preciso convencerse de que las mujeres que no han adoptado el cubismo por lo menos van camino de ultraístas. El piano se ha quedado para aumentar el mueblaje de salones; el instrumento de moda dentro de poco

También es muy importante el consabido uso del cabello corto de la mujer de la época. En otra de las caricaturas de *Figuras Animadas* se pueden apreciar de forma más clara esta vestimenta y este peinado:



Fuente: BEDREGAL, Juan Francisco. *Figuras animadas* (3ra Edición). La Paz: Nogales, 1990 (1934).

Y como forma de comparación tomaremos al azar una de las fotografías de las páginas de la sección “Sociales” del libro *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia* donde se ve la misma estética en el adorno de las jóvenes de la aristocracia urbana de mediados de los veinte:

será el trombón de corredera. Las mujeres piensan y fuman (o piensan que fuman) y mientras su imaginación hace innumerables esfuerzos por remontarse a las lejanas regiones de los libros serios, la idea del rimmel y el rouge absorbe por entero su cabecita engominada”. ALMENDRITA. “Las chicas de hoy”. En: VILLAREJOS, Francisco e ITURRI, Pablo (Eds.). *Revista INTI*, Vol. I, No. 2 (Diciembre de 1925). La Paz: s/e, 1925. s/p



Fuente: ALARCÓN, Ricardo (Dir.). *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. Nueva York: The University Society, 1925.

Este como otros peinados además estaban muy relacionados con el nuevo tipo de sexualidad femenina al que nos referimos. El peinado “a la garçon” designa este nuevo tipo de corte femenino de cabello. Este peinado se caracterizaba por el flequillo que usaban generalmente las mujeres jóvenes y era típico de la moda parisina de fin de siglo. Su novedad radicaba en que el cabello corto fue una exclusividad, hasta ese entonces, de los peinados masculinos (de allí que se llame a lo “garçon”). La “melena a lo garzón”, es pues otra de las referencias muy presentes en esta imaginería que describe Rasula y también está emparentada al anglicismo “sex appeal” como una forma de esta nueva sexualidad. Rasula señala “‘Sex appeal’ fue uno de los numerosos préstamos del inglés americano que comenzaron a infiltrarse al vocabulario europeo después de la Gran Guerra. Raramente traducidos, ‘sex appeal’ y ‘cocktail’ y ‘jazz’ forman un incipiente Esperanto para la nebulosa divisa estilística internacional”.

4.3. El problema del “verdadero jazz”: entre el “hot jazz” y el fox trot

Como se vio, el tango y el jazz compartieron el mismo espacio dentro de la literatura de principios de siglo. A su vez el fox trot, caracterizado principalmente como un ritmo más que como un género musical –al igual que el shimmy, el cake walk, el charleston, el one-step o el two-step- fue tan popular en la ciudad de La Paz como en otras ciudades latinoamericanas. Como decíamos, el fox trot se caracterizó dentro de la escritura de vanguardia como un tipo de baile. En general, tal como señalan Patricio Goialde o Jay Rasula, el conocimiento que se tenía de la música jazz dentro de los círculos literarios extra norteamericanos, y en general en la opinión pública, a principios de siglo, era muy reducido. Había mucha confusión en cuanto a lo que se consideraba jazz y a lo que no lo era. Esta confusión se dio principalmente porque en la interpretación musical de ritmos como el fox trot se hacía uso de los mismos instrumentos musicales que se usaban en las orquestas de jazz. La discusión, a principios de siglo, sobre la conceptualización del jazz fue aguda, y algunos músicos como Paul Whiteman o Gilbert Seldes indicaban que el jazz era un modo de interpretación, mientras otros como el argentino Néstor Ortiz Oderiego decían que era un género musical¹⁶⁵. Lo cierto es que, en general, en las referencias al fox trot en la escritura vanguardista latinoamericana, este aparece o confundido con el jazz, “Cuando/el jazz-band de los ángeles/toque el fox-trot del juicio final/y llegue Dios al galope tendido/de sus tanques de hierro (...)”¹⁶⁶, o como un ritmo y un baile característico de lo moderno, “Y aquellos rudos hombres rubios juegan golf, base-ball, golf, tennis, o sonrían, sonrían bailando fox-trot, one-step, shimmy, two-steps con sus mujeres de madera (...)”¹⁶⁷.

Ahora queremos desarrollar con cierto detalle un tema clave y que hace de esta una tesis historiográfica en el sentido de que discurrirá sobre la historicidad de lo que es considerado jazz y los debates históricos que se dieron al respecto. Para ello nos basaremos en algunos textos que nos permitirán ver cómo el jazz es un género que ha ido construyéndose históricamente y que desde su origen en el sureste norteamericano (especialmente Nueva Orleans) ha sido objeto de polémicas, pues su recepción como tal cambió mucho en sus primeros años de desarrollo. Es decir que el jazz como lo conocemos ahora es un género que proviene de muchos

¹⁶⁵ ORTIZ ODERIEGO, Néstor. Ob. Cit. Pgs. 143 y ss.

¹⁶⁶ Este poema de Eduardo González Lanuza está citado en SARLO, Beatriz. Ob. Cit., Pg. 101

¹⁶⁷ DE ROKHA, Pablo. *Los Gemidos*. Santiago: Editorial Cónдор, 1922. Pg. 23

afluentes y que fue cultivado, producido, distribuido y consumido de forma diversa. En realidad, para el fin de esta tesis nos interesa saber particularmente ¿qué se consideraba jazz en el periodo que estamos estudiando? ¿qué tipo de jazz –si es que era jazz- llegaba a nuestro medio? ¿qué estaba pasando en la historia del jazz en los mismos Estados Unidos en el periodo que estudiamos? ¿quiénes divulgaban la música jazz en nuestro medio y, en general, en Hispanoamérica?, y ¿qué representaba este género entre quienes lo consumían en nuestro medio y en el continente? Esas son, entre varias, algunas preguntas que nos pueden ayudar a dilucidar la historia, ya no del jazz, sino la de su recepción en Bolivia.

Pues bien, es interesante que en esta época se haya comentado sobre este tipo de nuevos consumos musicales desde el ensayo. Aquí nos interesan particularmente dos ensayistas de la época, el norteamericano Nicolás Slonimsky y el ya mencionado Néstor Ortiz Oderiego. Ambos autores publicaron libros sobre música latinoamericana en la década de los cuarenta a través de la editorial Claridad de Buenos Aires. El hecho de que esos textos sean de los cuarenta es muy interesante porque, especialmente en el caso de Ortiz, su concepción del jazz estará influenciada por el hecho de que solo a partir de mediados de los años treinta quienes empezaron a interesarse por el jazz anteriormente, ya no como una distracción moderna sino como un género musical “serio”, empezaron a desarrollar la idea de que existe un jazz, llamémosle “verdadero”, al que le llamarán “hot jazz” y uno falso, que se relacionará a menudo con el fox trot y la música de baile popularizada por las industrias culturales a partir de la Segunda Guerra Mundial. Este “hot jazz” generalmente estará emparentado con las grabaciones de músicos negros mientras que el otro tipo de música estará emparentado con las orquestas de músicos blancos que provenían más que de la tradición de Nueva Orleans, de la tradición del espectáculo de Broadway.

Pero comencemos viendo el caso del primer ensayista, el de Slonimsky. Sus comentarios sobre el jazz y la música moderna parten más bien de la descripción de la música “cultura” que se estaba haciendo en Latinoamérica en las primeras décadas del siglo XX. Slonimsky fue un músico y maestro de música ruso, nacionalizado estadounidense, que llegó a ser muy conocido

en el ámbito académico anglosajón por dirigir la Enciclopedia Británica de compositores del mundo. Aunque estuvo afincado en Boston durante toda su vida, se dedicó durante la segunda mitad de la década del treinta a viajar por Latinoamérica con el fin de divulgar la música clásica europea y norteamericana en esos países, interpretarla, y sobre todo, para recopilar lo que allí se hacía en esa línea. Lo resaltable es que al ser un investigador nacionalizado norteamericano, Slonimsky se sentía naturalmente atraído por las expresiones latinoamericanas que estaban haciendo uso de ritmos norteamericanos modernos y populares como el fox trot. Al respecto, en varios pasajes de su libro *Panorama de la música latinoamericana*¹⁶⁸ señala que tanto los compositores académicos como los populares habían introducido ritmos de fox trot en sus obras. En el caso de los compositores académicos menciona al mexicano Carlos Chávez que compuso dos fox trots para piano el año 1925 y 1928 y un Cake Walk y un Blues también para piano el mismo 1928.

Pero lo que nos parece muy llamativo, es que al comentar la incorporación que se estaba haciendo de ritmos como el fox trot en la música popular latinoamericana, Slonimsky habla de la popularidad de los “fox trots incaicos” y el “Inca Step”¹⁶⁹. Estos nuevos ritmos, que mezclaban la música nativa con el fox trot y el two-step, se habían hecho populares, señala el autor, entre los compositores ecuatorianos y peruanos de la década de los veinte. Como veremos un poco más adelante, este dato es importante porque uno de los elementos más resaltables de la obra del compositor boliviano Adrian Patiño fue la creación de varios “fox trots incaicos”, que al parecer, fueron compuestos en la estela de esta corriente de, si vale el termino, hibridación panandina. En ese marco, cuando Slonimsky se refiere a la música nativa boliviana señala la composición del tema para piano “Jazz” del compositor Simeón Roncal, de la que dice “es un reflejo curioso de la música popular americana”. Slonimsky también nos dice que el ritmo llamado “trote”, muy cercano al Huayño, en realidad proviene de la castellanización del “trot” anglosajón. No sabemos hasta qué punto la observación pueda

¹⁶⁸ SLONIMSKY, Nicolás. Ob. Cit. Pg. 47

¹⁶⁹ “El fox-trot también adquiere una inflexión nativa cuando se lo trasplanta a América Latina. Algunos editores musicales de Ecuador han publicado danzas nativas bajo el título de *Fox-Trot Incaico*. Carlos Valderrama, el compositor peruano de música ligera, llama a sus danzas *Paso Inca* e *Inca Step*”. *Ibíd.*, Pg. 72

verificarse. Lo cierto es que, tal como señala el mismo autor, el ritmo dos por cuatro del huayño y de otras danzas como el porró colombiano fueron fácilmente combinables con el ritmo de bailes anglosajones como el fox trot o el one-step:

“el huaiño, un aire típico de los pies de las montañas andinas fue en su origen una procesión funeraria de los indios quechuas, pero tal como lo interpretan ahora, los músicos de las aldeas, se acerca al one-step americano. Está en compas de dos-por-cuatro y se toca en un tiempo vivo”¹⁷⁰.

Tanto las observaciones de Slonimsky como las del libro *La música afroamericana* de Néstor Ortiz se incluyen pues dentro del campo de las publicaciones sobre jazz que aparecieron entre los años treinta y cuarenta y sirven por lo tanto de colofón al incesante interés que sintieron por esta música las vanguardias y los círculos intelectuales latinoamericanos de la época. Recordemos que en el caso argentino, el cosmopolitismo expresado por los autores vanguardistas hizo que se interesaran por la música jazz, si bien esta compartía un espacio de interés común con el desarrollo del tango. Por ejemplo, Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica*, dice de Raúl González Tuñón “decididamente, no pertenece al tango la dimensión popular que le interesa. La música de feria y de barraca, la chanson, los sonidos y los instrumentos del jazz o de las orquestas de circo, las cajas de música y las canciones del guignol lo atraen (...)”¹⁷¹. Como vimos antes, en autores argentinos como Eduardo González Lanuza se daba también esta confusión del jazz y el fox trot, y en general la recepción de esta música se hacía dentro del ambiente del bar, la cantina, el burdel, etc. Todos esos, lugares de baile donde la interpretación de orquestas, el espectáculo de vodevil y de farándula se confundían y entremezclaban. Como el mismo Ortiz señala, “No puede negarse que en estos últimos tiempos la popularidad de este género [el jazz] ha arribado a un alto nivel. Ante su fuerza avasalladora cayeron todas las murallas que el prejuicio para con los negros ha erigido en la patria de Lincoln, como se derrumbaron los muros de Jericó. Este mismo sensacional éxito ha

¹⁷⁰ SLONIMSKY, Nicolás. Ob. Cit. Pg. 76

¹⁷¹ SARLO, Beatriz. Ob. Cit. Pg. 156

dado lugar a que se levantara un vendaval de encontradas opiniones acerca de sus valores. La pregunta de si el 'jazz' es o no un arte corrió con la rapidez del alud"¹⁷².

Justamente Ortiz tratará de darle al jazz su valor real respondiendo, a la "pregunta de si el 'jazz' es o no un arte", que esa música no fue conocida sino hasta que se conoció los discos de verdadera música negra y que la música que se escuchaba en los cabarets, las boites, los dancings y los cines eran más bien vulgarizaciones del jazz y no arte. Ortiz intentará pues desmarcar enfáticamente al jazz de ritmos bailables como el fox trot, el shimmy, el two-step, etc., dirá por ejemplo "entre los grupos orquestales consagrados al mal llamado 'jazz'; al 'fox-trot' bailable, huérfano de todo interés estético o trascendencia, es necesario diferenciar también los conjuntos netamente melódicos, como los de Guy Lombardo, Rudy Vallée, Eddy Duchin, Leo Reisman o Sammy Kaye –que no son interpretes de 'jazz', sino de música popular norteamericana- y aquellos que pretenden imitar burdamente el lenguaje de los auténticos artistas del 'hot jazz'", a lo que añadirá "las orquestas de baile emplean el mismo instrumental del 'jazz' de genuina esencia afro estadounidense. Absorben algunos de sus recursos exteriores. Pero carecen del verdadero espíritu; del tono, del matiz, del estilo, de su fuerza rítmica, de las fecundas improvisaciones que tipifican al castizo 'hot jazz'"¹⁷³.

Esta nueva distinción surgida en la década de los cuarenta, como se puede ver en el artículo "Jazz en Chile. Su historia y función social" de Álvaro Menanteau fue común por lo menos entre Argentina y Chile, lugares donde a partir de fines de los años treinta los fanáticos del jazz fueron diferenciando al hot jazz de la música bailable. Pero, más allá de esa distinción compartida por los receptores latinoamericanos del jazz de los años cuarenta, es importante identificar la raíz norteamericana de esa distinción. Creemos que ese momento ocurrió durante los años veinte a través de la división marcada entre el jazz negro, que era marginado debido al racismo imperante en la sociedad estado unidense de la época y el llamado "jazz blanco", bailable y característico de los espectáculos neoyorquinos. Para desarrollar la historia de esa división originaria del jazz en su seno nos remitiremos a la tesis de doctorado de la historiadora

¹⁷² ORTIZ ODERIEGO, Néstor. Ob. Cit. Pg. 141

¹⁷³ ORTIZ ODERIEGO, Néstor. Ob. Cit. Pg. 142

norteamericana Courtney Patterson *Jazz and cultural transformation of America in the 1920's* (El Jazz y la transformación cultural de América en los veinte), defendida en la universidad estatal de Louisiana el 2003. En su investigación Patterson desarrolla claramente la trayectoria de la historia del jazz desde su origen en Nueva Orleans, a mediados de los años diez del siglo XX, y que pasa por Chicago durante toda la década del veinte terminando su travesía en Nueva York y Los Angeles durante la transición a los años treinta, época en que el jazz se volvió la música norteamericana por excelencia. Esa trayectoria, nos dice Patterson, esta signada por el racismo y la diferenciación entre las orquestas blancas y negras y las grabaciones de músicos blancos y negros. Esa diferenciación será la que marque el tipo de consumo de la música moderna norteamericana fuera de los Estados Unidos, pues tanto la industria disquera como las primeras transmisiones radiales priorizaran a los cultores blancos del jazz frente a los cultores negros.

Justamente la diferencia entre unos cultores y otros será la clave para comprender las discusiones sobre la existencia de un jazz verdadero frente a uno falso, porque quienes discutirán sobre la existencia de un jazz verdadero frente a uno falso considerarán que el primero se caracteriza por la improvisación y la sincopa (el énfasis en las partes débiles del compás), características típicas del jazz negro frente a la rigidez de las interpretaciones de los músicos blancos de la época. Estos últimos estaban profesionalizados en grandes orquestas (*big bands*) a la cabeza de directores famosos y basaban sus interpretaciones en partituras que daban nulo o casi nulo espacio a la improvisación. Así, la barrera puesta desde la industria cultural norteamericana a los jazzistas negros en el mundo del espectáculo (bares y cabarets para blancos, filmes, emisiones radiales, etc.) marcará por un lado el hecho de que solo aquella música blanca llamada comercialmente "jazz", centrada en Nueva York, llegue, a través de los medios masivos de comunicación al público blanco norteamericano mismo y al resto del mundo, y, por el otro, a que el jazz negro se desarrolle en un circuito interno entre Nueva Orleans-Chicago-Nueva York.

Esos circuitos son justamente en los que se centra la tesis doctoral de Patterson para desplegar historiográficamente la relación de la cultura norteamericana, fundamentalmente la cultura mediática, con la historia misma del jazz. Para comenzar hay que enfatizar lo que ya mencionamos: el jazz, tal como señala Patterson, tiene sus orígenes fundamentalmente en Nueva Orleans, donde la cultura *creole* (mulata), la música folclórica de la zona, la herencia cultural de la colonia francesa, el blues y las orquestas de vientos metálicos militares (las *brass bands*) darán origen al jazz, que en primera instancia será tocado por soldados negros de rangos bajos y por músicos populares que generalmente no tendrán conocimiento académico. Es por eso que las raíces del jazz de Nueva Orleans, tal como se perciben en *Jazz and cultural transformation of America in the 1920's* siempre tienden a relacionarse con la cultura marginal negra -la cultura de los antiguos esclavos y de los músicos populares- y con la práctica musical improvisada, es decir con la práctica musical de sujetos que no tenían conocimientos académicos de la música y que hacían música inspirados en sus propias tradiciones musicales de antiguo origen africano, tamizado por nuevas instrumentaciones y diversos mestizajes musicales. Así, el que es considerado, en general, como verdadero jazz (no solo por Patterson sino por muchísimos críticos de jazz, por ejemplo Philip Larkin, de quien hablaremos adelante), será aquel que tenga sus raíces puestas en el jazz de origen negro y popular hecho en Nueva Orleans y que se caracterizará, entre otras cosas, por la improvisación musical (elemento tradicional de la música popular y que es uno de los fundamentos del jazz) y el llamado “swing”, es decir aquel ritmo que, más allá de sus características técnicas difíciles de precisar, y que están relacionadas con la sincopa, invita a bailar y a “gozar” de la música revelando la genialidad individual del músico.

A partir de la invención, en parte, del jazz hecho en Nueva Orleans, mucho del estilo del jazz negro pasará, nos dice Patterson, a ciudades más grandes, principalmente a la ciudad de Chicago en los años veinte y a la ciudad de Nueva York a partir de mediados de los veinte y en la década de los treinta. Muchos de los músicos negros nacidos en Nueva Orleans (probablemente el más paradigmático sea Louis Armstrong) se mudarán a Chicago donde se instaló una floreciente industria fonográfica del jazz. Esa industria, si bien creció rápidamente, nunca dejó

de estar limitada por el racismo. La mayoría de las disqueras que grabarán música jazz negra serán pues disqueras pequeñas (particularmente los sellos Okeh, Gennett, etc.) mientras que las grandes disqueras como Brunswick-Vitaphone, Columbia y RCA Victor (la última, propiedad de Thomas Alba Edison) solo llegaron a grabar a orquestas blancas. Solo algunas de estas últimas pueden pues considerarse jazz, entre ellas las que incluyen al trompetista Bix Beiderbecke y algunas grabaciones de la Original Dixieland Jazz Band, de la que Patterson dice “aunque basada en la improvisación, la Original Dixieland Jazz Band depende menos de la espontaneidad que de pequeños descansos estructuradamente ‘improvisados’”¹⁷⁴. Como señala Patterson, en la misma ciudad de Chicago el jazz blanco tocado en vivo carecía por completo de “swing” y estaba totalmente dividido del jazz negro que se tocaba en locales (cabarets, bares, etc.) únicamente de negros. Ese hecho no quitaba que la música negra llegara a oídos blancos pues muchos de los músicos blancos más entusiastas de la nueva música negra iban a los locales para negros para empaparse de la nueva música. Es famosa la anécdota que cuenta que justamente Beiderbecke rebajaba la velocidad de la victrola para oír las grabaciones de Louis Armstrong y aprenderse de memoria sus rápidas improvisaciones.

Como podemos ver en este pequeño repaso, lo que ocurrió al seno de los mismos Estados Unidos es que hubo una importante difusión del jazz, pero más que difundirse música hecha por quienes estaban inventando el jazz, estaba siendo difundida música hecha por las orquestas de músicos blancos que trataban de imitar a las orquestas negras o que usaban del término jazz para referirse a la música moderna ambientada en los cabarets, los bares, el vaudeville, etc. sin que realmente esa música haya sido jazz. Lo que acabamos de anotar es importante porque lo que hay que entender es que, al igual que como pasa con el término “vanguardia”, el jazz en la década de los veinte era un tipo de música en construcción y desarrollo, por lo tanto los mismos músicos y divulgadores del jazz no podrían haber llegado a la conclusión de lo que era o no el jazz sino hasta las décadas posteriores, cuando los especialistas y coleccionistas recién pudieron distinguir claramente qué grabaciones eran verdadero jazz de aquellas que no lo eran, en el sentido de que no respondían a la tradición que tenía sus raíces en Nueva Orleans. Lo que

¹⁷⁴ PATTERSON, Courtney. *Jazz and cultural transformation of America in the 1920's (Tesis doctoral)*. s/e: Louisiana State University, 2003. Pg. 117

no quita que ya en la década de los veinte algunos comentaristas afroamericanos del jazz como el periodista Dave Peyton tuvieran clara la diferencia entre el jazz negro y el blanco: “nuestro grupo [el de los afro descendientes] pareciera poner más espíritu en su trabajo, especialmente a la sincopa moderna. El músico blanco hace todo mecánicamente: él se adhiere a la teoría mientras nuestros músicos saben cómo improvisar y añadir ideas a las del compositor”¹⁷⁵. Peyton, un crítico y promotor de jazz desde su columna en el periódico negro *Chicago Defender* era consciente de la marcada diferencia entre la música hecha por las orquestas blancas de las negras, lo que no quitaba que no admirase la “afable sincopa” de famosas orquestas blancas como la de Paul Whiteman o la de Guy Lombardo, que hoy día difícilmente se consideran orquestas de jazz. De hecho, el director de orquesta blanco Paul Whiteman será polémico ya desde principios de los años treinta porque en 1930 protagonizará el filme *El rey del jazz*. Esa auto denominación de “rey del jazz” obviamente no gustó a los cultores negros de esa música dado que el jazz era patrimonio de las orquestas negras mientras que la orquesta de Whiteman no tendía a la improvisación y carecía del swing necesario para considerarse una orquesta típicamente jazz.

Como constatamos, el filme mencionado pudo verse en los cines bolivianos en 1931:

¹⁷⁵ *Ibíd*em, Pg. 86



Fuente: *El Diario*, 25 de diciembre de 1931

Y como se puede comprobar en la prensa boliviana de la época, el jazz que se escuchaba acá, como en los demás países fuera de Estados Unidos -incluso en los Estados Unidos el jazz negro era de difícil acceso- era el interpretado por orquestas pequeñas cercanas al vaudeville o *big bands* del tipo de las que dirigían Whiteman o Rudy Vallée. En el caso de Chile, por ejemplo, Álvaro Menanteau dirá

“en 1924, [Pablo] Garrido presentó la que se considera como la primera orquesta de jazz en nuestra historia local, la Royal Orchestra, la cual seguía el modelo impuesto por el director norteamericano Paul Whiteman. Estaba conformada por 3 violines, 3 saxofones, 2 trompetas, clarinete, trombón, tuba, banjo, batería y piano”¹⁷⁶

Y en una fotografía encontrada en *La Razón* de 1931 podemos observar la composición de una *big band* boliviana dividida, al igual que en la descripción de Menanteau, en una sección de

¹⁷⁶ MENANTEAU, Álvaro. “Jazz en Chile: su historia y función social”. En: *Revista Musical Chilena*, N° 210, Año LXII (Julio-Diciembre). Santiago: Revista Musical Chilena, 2008. Pg. 26

vientos metálicos (a la derecha), una de cuerdas (a la izquierda) y una sección rítmica al fondo que es difícil de identificar por la baja visibilidad de la imagen¹⁷⁷:



Fuente: *La Razón*, 22 de febrero de 1931

Además el hecho de que se escuchara estas grandes orquestas de jazz blanco, singularmente las de Whiteman y de Rudy Vallée puede corroborarse no solo porque en la prensa paceña se habló en varias ocasiones de Whiteman (el 3 de octubre uno de los titulares de la sección de espectáculos de *El Diario* cuenta, al lado una fotografía de Whiteman, “Paul Whiteman, maestro de orquesta de fama internacional recientemente contrajo matrimonio con la actriz del cine Margaret Livingston, en Denver, Colorado”¹⁷⁸) sino porque las emisiones radiales que se oyeron en La Paz durante los primeros años de la radiofonía fueron extensiones de las emisiones de radios neoyorquinas. En una de las programaciones diarias de esas emisiones

¹⁷⁷ Patterson aclarará esta división de la *big band* hecha por Whiteman: “Dividiendo la banda en diferentes secciones –vientos metálicos, cuerdas y ritmos- el arreglista podía hacer que cada sección interprete pequeñas líneas melódicas (conocidas como riffs) para producir un sonido denso y tibio.”, PATTERSON, Courtney. Ob. Cit., Pg. 107

¹⁷⁸ *El Diario*, 3 de octubre de 1931

radiales en La Paz a mediados de los años treinta se puede notar la presencia de la orquesta de Vallée y de Bing Crosby, un intérprete de músicaailable blanca que fue famoso como actor de cine y que fue el cantante durante una época en la orquesta de Whiteman:

- 7.15 pm .- Popeye el marino
- 7.30 pm .- Noticias bursátiles
- 7.50 pm .- Noticias mundiales en español
- 8.00 pm .- Rudy Vallee y su orquesta
- 9.00 pm .- Programa “Maxwell House”
- 10.00 pm .- Bing Crosby, cantante y orquesta de J. Dorsey
- 11.00 pm .- Noticias Mundiales
- 11.05 pm .- Ruby Newman y su orquesta
- 11.15 pm .- Meredith Wilson y su orquesta
- 11.30 pm .- William Meeder, organista
- 11.35 pm .- Orquesta Sinfónica de Minneapolis
- 12.00 pm .- Buenas noches¹⁷⁹

Pero para entender al jazz respecto a su relación con la sensibilidad vanguardista y cosmopolita es importante también mencionar que, como vimos ya respecto a su inclusión como referencia literaria, nunca pudo desprenderse de la imaginaria de lo afroamericano. Eso es interesante porque en la industria del espectáculo norteamericana, el contacto con el imaginario en torno a la cultura negra pasaba por disfrazar a los intérpretes blancos de afroamericanos en una verdadera escenificación teatral de lo moderno. Eso ocurría no solo con intérpretes blancos de jazz, los que salían al escenario con la cara pintada de betún, sino también con actores de cine y comediantes¹⁸⁰. Por ejemplo en la sección de farándula de *La Razón* del 21 de junio de 1936 se

¹⁷⁹ *La Razón*, 6 de febrero de 1936

¹⁸⁰ Patterson cuenta que además de que algunos interpretes blancos se disfrazaban de afroamericanos, incluso en la radiodifusión los cómicos y conductores blancos hablaban y actuaban como negros para anfatizar su comicidad y referirse a elementos de la cultura moderna como el jazz y los nuevos bailes: “(...) Freeman Gosden y Charles Correll quienes actuaban como Amos y Andy con los rostros pintados de negro. Gosden y Correll, ambos actores blancos, desarrollaron su equipo de comedia una década antes [de los treinta] en el circuito del vaudeville,

puede ver al actor y comediante Jackie Coogan (que actuó del “pibe” en la película homónima de Chaplin), con la cara pintada de negro. La leyenda dice “Nadie reconocerá a Jackie Coogan – el pequeño compañero de Charles Chaplin- en este cómico de negro pintado. Es él, sin embargo y le acompaña Betty Grable, en una fiesta en la que se festejó el cumpleaños de Jackie”:



Fuente: *La Razón*, 21 de junio de 1936

Actores y cantantes blancos importantes como Sophie Tucker, la que es considerada inventora del baile shimmy, tenían que pintarse el rostro de negro para interpretar música de cabaret dado que los músicos negros prácticamente no tenían acceso a la industria cultural norteamericana. Este gesto de disfrazamiento está retratado de forma paradigmática en el famoso primer filme sonoro de la historia, *El cantante de jazz* de 1927, en el que el personaje principal, Jakie Rabinowitz, un cantante blanco de música de vaudeville y cabaret de origen judío, tiene que cambiarse de nombre a Jack Robin y pintarse el rostro de negro para poder

pero descubrieron una audiencia más amplia con su programa radial en los últimos veintes. En 1928, Gosden y Correll tenían uno de los shows radiales más populares de la nación. Este atraía a una audiencia amplia y racialmente mixta. La mayoría de sus rutinas envolvían situaciones ambientadas en el gueto urbano y, pese al intrincado dialecto negro de los dos actores, su comportamiento excéntrico entretenía tanto al público blanco como negro, en parte porque la radio ocultaba la blancura de Gosden y Correll”, PATTERSON, Courtney. Ob. Cit., Pg. 142

cumplir su sueño de convertirse en estrella de Broadway. Se puede concluir de todo esto, por lo tanto, que si en los mismos Estados Unidos no existía un consenso real sobre lo que era el jazz y más bien se usaba al jazz como una expresión moderna relacionada a la vida espectacular y a la vida nocturna en la que lo negro también tenía un papel escenificado y virtual, era, por lo tanto, por lo menos hasta fines de la década de los treinta, muy difícil que en los demás países se pudiera conocer el jazz “verdadero”, aquel que bebía de los orígenes del jazz de Nueva Orleans. Es por eso que nos parecen importantes los comentarios de Néstor Ortiz, porque muestran a cabalidad lo que pasó ya en la década de los años cuarenta en Latinoamérica, cuando la música negra que se había estado haciendo marginalmente desde los veinte en Estados Unidos pudo llegar a los oídos internacionales.

En todo caso, Ortiz no será el único que a principios de los cuarenta impugne la división entre el “hot jazz” y la músicaailable y, por lo menos en Chile, en los años cuarenta, se formaron los primeros clubs de jazz donde se escuchaba “hot jazz” y donde aparecieron las primeras bandas de lo que se puede considerar jazz “verdadero”. Al respecto Álvaro Menanteau contará:

“A fines de la década de 1940 se produjo en Chile una mayor presencia de música caribeña, en la que el mambo y el bolero se imponían por sobre el tango y el jazz. Si bien el jazz dejó de ser música popular masiva, siguió practicándose una modalidad que existía desde antes. Esta modalidad era denominada hot jazz, y se caracterizaba por su énfasis en recursos tales como el fraseo, la entonación, la ejecución rítmica definida como swing y, por sobre todo, con la alternancia de improvisaciones como eje de la creación *ex tempore*, es decir, de la composición ‘sobre la marcha’. Al no ser más música masiva, el hot jazz tuvo un espacio exclusivo en el Club de Jazz de Santiago (CJS), institución fundada en 1943 por un puñado de aficionados, que en algunos casos eran también instrumentistas aficionados”¹⁸¹

Como se puede ver en la foto da la *big band* nacional de 1931, en el margen inferior derecho hay un pequeño letrero que señala que la música que se está bailando es el fox trot.

¹⁸¹ MENANTEAU, Álvaro. Ob. Cit., Pg. 29

Justamente el fox trot, como deja bien claro Ortiz, es uno de aquellos tipos de música interpretados por orquestas blancas con instrumentación de jazz que se divulgaron internacionalmente y que carecían, como ya vimos, de las características más típicas del “hot jazz”. Este dato también es importante, porque, siguiendo el hilo dibujado por Patterson en su tesis, si bien en Chicago se produjeron algunos de los discos más clásicos de las primeras andanzas del jazz, fue en Nueva York donde este se instaló junto a la industria del espectáculo norteamericano y fue a través de esa industria que se divulgaron las sensibilidades emparentadas con él. Ortiz lo dejará muy claro: “pese a la universal incompreensión de que ha sido –es- objeto; a la tosca ‘comercialización’ en manos de los magnates de Broadway y Tin Pan Alley, y a la oposición de ciertos sectores, el ‘jazz’ se ha abierto un inmenso cauce, que de mas en mas se profundiza, en la opinión y las preferencias de quienes lo juzgan a través de su exacto prisma, de su verdadera dimensión”¹⁸².

4.4. El caso del fox trot incaico: Cultura masiva y cultura nacional

Ahora bien, las relaciones entre el jazz, como se lo entendía en la industria cultural norteamericana, con las danzas y ritmos de moda como el fox trot, el shimmy, el cake walk, el one-step, etc., y los locales nocturnos, como vimos extensamente, se encuentran en las raíces de la divulgación de las sensibilidades cosmopolitas emparentadas con esa música. Como cuenta Patterson, en Estados Unidos tanto blancos como negros relacionaron ampliamente las sensibilidades de la vida nocturna moderna y el espectáculo con el jazz. La investigadora cuenta por ejemplo que en junio de 1926 el sello disquero Okeh organizó el espectáculo de “Cabaret y Estilo Okeh” que “tuvo lugar en el Chicago Coliseum; la tarde de la gala incluyó un concurso de baile, entretenimientos feriales, un show de moda, y un amplio rango de actos musicales (...) Por 1.10 dólares los participantes podían bailar con quince bandas incluido Joe Oliver y sus Plantation Serenaders, Sara Martin, Lonnie Johnson y Louis Armstrong y sus Hot Five”¹⁸³. En realidad, en la investigación de Patterson existen muchísimos casos que muestran la relación

¹⁸² ORTIZ ODERIEGO, Néstor. Ob. Cit., Pg. 43

¹⁸³ PATTERSON, Courtney. Ob. Cit., Pg. 95

entre el jazz y la industria del espectáculo norteamericano. Dichos casos tienden a centrarse en Nueva York:

“Durante las primeras dos décadas del siglo XX, la escena musical de Nueva York incorporó varios géneros que eventualmente originarán un tipo particular de jazz. Una tendencia musical se centrará en las bandas que provean de músicaailable, actos de Vaudeville y shows de Broadway. A diferencia de la tradición de la *brass band* de Nueva Orleans, estas bandas de Nueva York usarán arreglos escritos, mantendrán formatos de grandes bandas y tocarán canciones predominantemente popularizadas por la industria de las partituras (*sheet music*)”¹⁸⁴

Eso es muy importante porque dos fenómenos relacionados al fox trot y la músicaailable, surgidos en Nueva York, nos podrían dar la clave para entender con mayor precisión al formato de la orquesta jazz en el medio boliviano de los años veinte-treinta: el ragtime y las tempranas bandas militares de baile como los Hell Fighters, dirigida por James Reese Europe. En el primer caso se trata de un tipo de música surgido en la década de los diez en Nueva York de manos de interpretes solistas al piano como Scott Joplin, quienes a la vez que harán un extendido uso de la síncoa se relacionarán fuertemente con la industria del espectáculo, divulgando masivamente sus composiciones a través del vaudeville, los cabarets, las salas de cine -donde acompañarán a los filmes mudos- y de la, para esa época, floreciente industria de las partituras.

Esa moda hizo que muchas de las grandes orquestas neoyorquinas, que tocaban en cabarets, salones de baile para blancos y teatros, tratarán de adaptar la síncoa del ragtime, y, de entre ellas las primeras fueron las orquestas militares en el periodo posterior a la Primera Guerra Mundial. Justamente Patterson dirá de los Hell Fighters: “La banda (un ensamble basado ampliamente en el sector de cuerdas en un principio) mantuvo un núcleo de trabajo de siete miembros y tocaba *música de baile levemente sincopada alimentada con un espíritu ragtime*”¹⁸⁵. Como señala Patterson, particularmente respecto a los Hell Fighters, existe la

¹⁸⁴ Ibídem, Pg. 112

¹⁸⁵ Ibídem, Pg. 112. El énfasis es nuestro.

discusión de si considerar sus grabaciones como jazz o más bien como expresiones proto jazz¹⁸⁶.

Ahora bien, hay pruebas fehacientes, como se ve a lo largo de esta investigación, de que el fenómeno de la composición y la escucha nacionales de músicaailable moderna (fox trot, shimmies, ragtimes, etc.) estaba enmarcado en la amplia difusión que se hizo de las sensibilidades relacionadas con el jazz por la industria cultural norteamericana y al respecto no solo se puede verificar el hecho de que estas sensibilidades llegaban a nuestro medio a través del cine, los discos de vinilo y el “broadcasting” (la emisión radial) sino que, como veremos enseguida, se puede atestiguar que ritmos como el ragtime, el fox trot, el shimmy, (inclusive el dixieland en el periodo de la Guerra del Chaco), etc., eran interpretados justamente por las bandas militares en retretas públicas o por pequeñas orquestas en confiterías, cabarets y cines de la ciudad de La Paz e inclusive por *big bands* en fiestas y eventos públicos. También debemos decir que pudimos escuchar algunas composiciones de Adrian Patiño en ritmo de shimmy, interpretadas al estilo ragtime, por María Antonieta García Meza de Pacheco, con el especialista en jazz Nicolás Peña. Los temas escuchados fueron “Lurpila” y “Corazón de oro”, muy populares en los años veinte, y Peña nos señaló que musicalmente hablando el único elemento típicamente jazz (es decir del “hot jazz”) que se podía identificar en esa música era una “ligera sincopa”, descripción idéntica a la que hace Patterson de la música tocada por la orquesta, también militar, de James Reese Europe.

En el caso boliviano, empero, es difícil establecer el tipo de música que tocaban las orquestas autodenominadas jazz a fines de los años veinte y la primera mitad de la década de los treinta porque nos fue imposible encontrar discos de 78 rpm de las orquestas más famosas del periodo, como la Orquesta Luna, Orquesta Mérida, Orquesta Basiglio, Orquesta Carnaval, Orquesta del Teatro Municipal, Orquesta Popular Víctor, Yas Ban Select, etc., todas ellas

¹⁸⁶ En un pie de página Patterson se refiere a esa discusión: “[Gunther] Schuller nombra a los Hell Fighters como ‘en sentido estricto...la primera *big band*’. En contraste, [Ted] Gioia anota enfáticamente que la música de Europe ‘se mantiene lejos, como la última floración del estilo del ragtime, no más que el anunciador de la Era del Jazz’”, *Ibidem*, Pg. 113

constantemente mencionadas en la prensa de la época. En ese sentido el único registro que hay del “jazz” que tocaban las bandas militares son las grabaciones de Adrian Patiño y también las interpretaciones contemporáneas de sus partituras. La pregunta recae por lo tanto en si hubo o no música jazz en las ciudades bolivianas a principios de siglo. Por lo pronto contamos con alguna información que corroboraría que si bien no hubo jazz en el sentido estricto del término –término que se seguía definiendo, como vimos, hasta la década de los cuarenta- si hubieron tanto orquestas típicamente jazz -compuestas por instrumentos de vientos metálicos y cajas de percusión- como compositores que conocían el jazz. Es el caso ya mencionado de Simeón Roncal y principalmente el de los “fox trots incaicos” de Patiño.

Adrián Patiño fue un militar de carrera que a partir de mediados de la década de los diez empezó a componer música para las bandas militares del ejército. En su mayoría, los temas compuestos por Patiño fueron los así llamados “boleros de caballería”, boleros marciales que evocaban episodios históricos, cívicos o militares. Pero junto a estos boleros y tras composiciones inspiradas por la música nativa boliviana, Patiño también compuso muchos temas en ritmo de shimmy y fox trot, siendo uno de ellos uno de los temas más interpretados del repertorio de la música boliviana, el tema “Kuniskiu”, también llamado “Nevando está” o “Corazón de oro”. Por otro lado la relación entre Patiño y la literatura nacional es muy importante porque, a diferencia de cómo percibía la vanguardia el motivo del jazz, su obra fue la única en convertirse en una referencia literaria concreta del cosmopolitismo andino. Es decir que, más allá de estar relacionada con la imaginería de lo moderno, autores literarios como Jaime Saenz verán concretamente en los fox trots incaicos de Patiño una expresión genuinamente boliviana. Eso nos parece muy importante, porque frente al uso algo vacío, como vimos hasta ahora, que se hizo desde la vanguardia del motivo del jazz, en el caso de la integración de los fox trots de Patiño al ámbito de la escritura de Sáenz se da una relación referencial objetiva. Pero nos parece más importante aún acercarnos a la lectura que hace Sáenz de los fox trots incaicos de Patiño porque signa un peculiar camino de comprensión, a través del acercamiento a las sensibilidades cosmopolitas de las primeras décadas del siglo XX, de la relación entre la cultura masiva y la cultura nacional. Esa lectura se encuentra

específicamente en la novela de 1979 *Felipe Delgado* de Sáenz¹⁸⁷, ambientada en el periodo histórico inmediatamente anterior a la Guerra del Chaco:

Sin esperar más, Beltrán se encaramó a la banqueta para alcanzar la mandolina que se hallaba colgada en lo alto de la pared, y luego, habiendo desempolvado el instrumento con una punta del roso abrigo que llevaba puesto, templó diestramente las cuerdas y extrajo un plectro del bolsillo.

—Adrián Patiño es mi músico favorito —dijo ahora acomodándose en el asiento y disponiéndose a tocar—. Sus composiciones me encantan. ¿Usted las conoce?

Delgado las conocía y le gustaban mucho. Así lo declaró en efecto, y luego dijo:

—Alguna vez tuve la suerte de escucharlas en la retreta de la plaza Murillo. La banda estaba dirigida por Adrián Patiño en persona.

—Entonces adelante —dijo Beltrán—. Voy a tocar "Corazón de oro". ¿Usted ha escuchado este bellísimo fox—trot incaico?

—Claro que sí —afirmó Delgado—. Además he sabido que han grabado la música en discos. Pero le diré una cosa, y usted verá si tengo la razón. A mí siempre me ha dado en qué pensar eso de fox-trot incaico; semejante denominación, con ser en definitiva un colosal desatino, sin embargo no me choca. Como todo músico, Adrián Patiño es sin duda muy ingenuo. La cuestión es ésta: en todo fox-trot el tiempo es el mismo, pero ello no obstante, tiene que existir una gran diferencia entre el mero fox-trot y el así llamado fox-trot incaico. Imagínese usted, los incas bailando fox-trot; ni pensar, ¿no le parece? No sé si me dejo entender. A lo que yo iba es a esto: en tratándose de un fox-trot a la boliviana, necesariamente el espíritu tendrá que ser boliviano, de la misma manera que el mero fox-trot como tal. Y es lo que precisamente ocurre en el caso

¹⁸⁷ Aunque es problemático, se ha relacionado a Sáenz con la vanguardia. Esa relación estaría sustentada, por ejemplo, como señala Luis H. Antezana, por su inclusión en la *Antología de la poesía surrealista Latinoamericana* de Stefan Baciú de 1974, o por su relación de amistad con el surrealista argentino Enrique Molina. ANTEZANA, Luis. "Lecturas de Jaime Saenz". En: *La Mariposa Mundial. Revista de Literatura*, No. 21. La Paz: La Mariposa Mundial, 2013. Pg. 38; También Fernando Diez de Medina, en la edición actualizada de su *Literatura Boliviana* dice de Sáenz, "Toda su poesía abre las puertas a un mundo misterioso y alucinante. Surrealista y fantástico, su poesía destella como un sol frío en *Visitante profundo; El frío; Recorrer esta distancia; y Siete poemas.*", DIEZ DE MEDINA, Fernando. *Literatura Boliviana. Introducción al estudio de las letras nacionales del tiempo mítico a la producción contemporánea*. (Cuarta Edición, actualizada hasta 1980). La Paz: Los Amigos del Libro, 1980. Pg. 306

de los fox-trots incaicos de Adrián Patiño; y por idéntica razón, el nombre que exhiben los tales fox-trots incaicos viene a resultar un colosal desatino. ¿No le parece?

—De acuerdo —dijo Beltrán con impaciencia—. Perfectamente de acuerdo. Pero está muy charlado —añadió bruscamente—. Ahora a tocar se dijo. Y con esto, atacó la pieza.¹⁸⁸

En estas entusiastas referencias es evidente que los “fox trots incaicos” de Adrian Patiño son concebidos fuera del ambiente de fiesta, pues se trata de una conversación privada entre Felipe Delgado y el señor Beltrán en la casa de este último. Por otro lado, esta referencia muestra una concepción muy peculiar de lo moderno y de lo nacional, que está emparentada muy fuertemente con la demás obra de Sáenz. Aunque este tema es muy complejo y su debate excede esta tesis, podemos señalar que la asimilación de lo nacional en un ritmo moderno no se da, según Sáenz, a través de las formas, que son universales, sino a través de un “espíritu nacional” que mas allá de la forma estandarizada por la industria cultural -“en todo fox-trot el tiempo es el mismo”-, le da a lo creado necesariamente su cualidad de unicidad. Creemos que esta cualidad de unicidad en un objeto perteneciente a una forma universal, moderna y masiva, tiene que ver con la preocupación saenzeana, heredada del romanticismo alemán y probablemente del telurismo, por la búsqueda de la esencia de las cosas más allá de sus formas. En este caso, también se acercaría a la afirmación borgeana de que “debemos pensar que nuestro patrimonio es el Universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos”¹⁸⁹. Este tipo de argumento le servirá a Sáenz, así como le sirvió a Borges, para abrir su literatura a lo universal ya no entendido solamente como lo cosmopolita, sino como lo humano en general. Y particularmente esta percepción que tiene Sáenz de la obra creada está relacionada con el “aura” benjaminiana. Es decir, Walter Benjamin problematizó justamente con la obra de arte que formalmente es reproducida por técnicas modernas y que por ese motivo pierde su cualidad de unicidad.

Benjamin, al igual que Sáenz, influenciado por el romanticismo, se pregunta por el “espíritu”, el “aura”, que pierde la obra de arte moderna dada su reproducción técnica y encuentra en el cine

¹⁸⁸ SÁENZ, Jaime. *Felipe Delgado* (2da Edición). La Paz: Plural, 2007. Pgs. 153-154

¹⁸⁹ BORGES, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. En: *Discusión*. Madrid: Alianza, 1997. Pg. 128

uno de los mayores ejemplos de esta reducción aurática. Partiendo de la misma inquietud, creemos que en cambio Sáenz ve en el cine, como muchos de los escritores de la vanguardia, una nueva forma de espiritualidad, lo que ocurre, por ejemplo, con la obra y figura de Charles Chaplin:

“Este [Felipe Delgado] se dio ahora a la tarea de extender la conexión eléctrica, y lo hizo con tal premura, que estuvo a punto de provocar un cortocircuito. Colgó luego en la pared una sábana a manera de pantalla, y apagó la luz; Ramona puso en marcha el aparato. En este momento, se iniciaba la función con una película de Carlitos Chaplin —en las tinieblas, Delgado se encontró contemplando una aparición totalmente ajena a las imágenes que se proyectaban sobre la pantalla. Unas facciones melancólicas y difusas revelaban con tenebrosa diafanidad el rostro de alguien, a quien él, Felipe Delgado, creía amar misteriosamente. En las tinieblas, los ojos eran un abismo, y el mirar, una helada soledad. Un soplo de júbilo quemaba la piel, con aire temible, en las tinieblas. Delgado no se explicaba.”¹⁹⁰

No estamos citando este fragmento aleatoriamente, sino que la figura de Chaplin, como bien señala Jed Rasula, está muy emparentada con todos los elementos de la imaginería de vanguardia y especialmente con el jazz y la danza: “El jazz y Charlie Chaplin fueron rutinariamente mencionados, invariablemente asociados con el deporte, la danza, el music hall y el circo, esos ‘lugares de perpetua improvisación’ valorados precisamente por el hecho de que no eran pretenciosos, y sobre todo, no eran Arte”¹⁹¹. Esta conexión entre Charles Chaplin y el jazz es muy importante porque, como menciona el mismo Rasula, la fisicidad de los movimientos de Chaplin estaba muy emparentada con los movimientos de los bailes típicos del

¹⁹⁰ SÁENZ, Jaime. Ob. Cit. Pg. 243; En el caso boliviano, aparte de la hermosa descripción saenzeana de Chaplin, se puede mencionar el poema “Caramelo de cine” de la poeta Yolanda Bedregal. Un fragmento de él dice: “Chaplin, volví a encontrar tus ojos,/en un rincón cualquiera, en un camión,/tus mismos ojos se bebían borrosos/la cinta de un camino.// Y tu nombre, Chaplin,/despacito/se abrió como una rosa/en mi breve recuerdo infantil.// Cuando tenía siete años/yo iba al cine el domingo/y en mi boca adelgazaba,/al mismo tiempo que los bombones/que me regalaba el novio de mi prima,/tu imagen silenciosa de papel.// Como yo era niña,/tu entonces eras alegre./Ahora/tu sonrisa me duele/y me hace daño tu alegría.// Chaplin, tú has sujetado mi recuerdo/como una serpentina de color/con que adornaba la simpleza/de mi uniforme colegial (...)”. BEDREGAL, Yolanda. “Caramelo de cine”. En: NAZOA, Aquiles (Ed.). *Diez poetas bolivianos contemporáneos*. La Paz: Ediciones Buriball, 1957. Pg. 19

¹⁹¹ RASULA, Jed. Ob. Cit. Pg. 14

jazz, “Los movimientos acrobáticos de Chaplin fueron paulatinamente accesibles al pueblo como una forma de danza –y la danza era invariablemente una extensión del jazz”¹⁹². Esto también explica porqué en Latinoamérica muchos de los grandes vanguardistas vieron en Chaplin genialidad artística y, como ocurre en Sáenz, este reflejo casi espiritual de los tiempos modernos. El ya citado González Tuñón, por ejemplo, decía de su poesía que era como “un ratoncito de la suerte. Un conejito de la India. Una maravillosa miniatura de Chaplin hecha con miga de pan y escarbadiantes”¹⁹³, y por su parte, Oswald de Andrade, como respuesta a un cuestionario realizado por José Tabarez dice de sí mismo en tercera persona “No le gusta el cine porque generalmente la producción es pésima. Lo que no le impide considerar a *Ladrón de bicicletas* una obra genial. Piensa que Carlitos es un genio (Charles Chaplin)”¹⁹⁴.

Más complejo aún es el caso de la mención de Chaplin y el filme *La Quimera de Oro* por parte de José Carlos Mariátegui. No queremos terminar este acápite sin mencionarla, porque al igual que Benjamin, Mariátegui propondrá en “Esquema de una explicación de Chaplin” que la bohemia es un fenómeno típicamente moderno, y señalará que Chaplin es, por excelencia, la expresión del bohemio, aquel que no busca oro por motivos utilitarios, sino por el amor de una mujer. Mariátegui entiende que un argumento como ese es central para hablar de la modernidad y el capitalismo moderno. Sobre esto dirá que Chaplin ha hecho una de las grandes novelas de nuestro tiempo. Esta afirmación es contundente porque, también como Benjamin, Mariátegui está discutiendo con el rol del arte popular, técnicamente reproducido en la modernidad, como espacio para la enunciación de los problemas más importantes de su época, “se recuerda que el arte de Chaplin es gustado, con la misma fruición, por doctos y analfabetos, por literatos y por boxeadores (...) Su fama es a la vez rigurosamente aristocrática y democrática”¹⁹⁵.

¹⁹² *Ibíd*em, Pg. 22

¹⁹³ Citado en SARLO, Beatriz. Ob. Cit. Pg. 157

¹⁹⁴ DE ANDRADE, Oswald. *Escritos antropófagos*. Bs. As.: Corregidor, 2008. Pg. 171

¹⁹⁵ MARIÁTEGUI, José Carlos. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Biblioteca Amauta, 1970. Pg. 55

Pero el asunto de la búsqueda del oro en *La quimera de oro* no solo saca a relucir el carácter moderno del bohemio, sino su carácter anti utilitario y profundamente mítico dentro la tradición del capitalismo y la historia norteamericana. Mariátegui señala que si una de las novedades del capitalismo moderno norteamericano es su tecnificación y la invención del capital financiero, una de las características del temprano capitalismo europeo burgués era justamente su centralización del oro. Lo mismo ocurre con la historia norteamericana que tiene como fundamento histórico a la llamada “conquista del oeste”, a la fiebre por el oro. Como dijimos, este comentario en particular es muy importante porque Mariátegui, que como decimos es el más reticente de los vanguardistas latinoamericanos al tipo de cosmopolitismo descrito hasta ahora, discute con respecto a lo norteamericano y la inclusión de Chaplin en ese imaginario moderno proveniente de Estados Unidos. En su artículo Mariátegui parece decir que Chaplin no pertenece, o no debería ser considerado parte de esta imagería: “Norteamérica, a su vez, no ama a Chaplin. Los gerentes de Hollywood, como bien se sabe, lo estiman subversivo, antagónico. Norteamérica siente que en Chaplin existe algo que le escapa”¹⁹⁶.

¹⁹⁶ *Ibíd*em, Pg. 56

5. LA ORQUESTA JAZZ Y EL NACIMIENTO DEL COSMOPOLITISMO CHOLO, 1932-1945

5.1. La orquesta jazz y el ambiente cosmopolita en la La Paz de los años veinte-treinta

Pero si por un lado es imposible demostrar la existencia del “hot jazz” en la Bolivia de los años veinte, y mas allá de que expresiones como la obra de Patiño puedan pensarse como verdaderas expresiones nacionales del cosmopolitismo de principios de siglo, lo que se puede identificar con cierta claridad es el tipo de ambiente relacionado a la escucha de esta música. Queremos insertar una descripción hecha por el poeta y crítico de jazz británico Philip Larkin del tipo de ambiente que generaba la recepción de esas orquestas a fines de los años veinte y mediados de los treinta en Londres. Larkin, a la vez que discurre nuevamente sobre una diferenciación clara entre el “verdadero jazz” y la música simplementeailable, describe la relación que hubo entre las orquestas y sus espacios de difusión (restaurantes, hoteles, etc.) tanto en las grandes capitales europeas como Londres y que se pueden verificar en pequeñas ciudades como la La Paz de la época. El jazz –dice Larkin-:

“desembarcó en mi vida muchos años antes de que, conscientemente, oyera nada que pudiera considerarse auténticamente como jazz. Sucedió gracias a una orquesta de baile, un fenómeno hoy extinguido, formada por unos doce o catorce músicos, a menudo uniformados, que trabajaban en hoteles y restaurantes para que los clientes pudieran bailar. A duras penas se podía considerar a esos grupos como orquestas de jazz en sentido estricto, pero, cada seis temas, tocaban una pieza animada para que el miembro o los dos miembros de la agrupación aficionados al jazz se pudieran lucir.”¹⁹⁷

Esa corta descripción nos recuerda mucho a espacios nacionales, donde se podía participar de los afamados “cocktail-danzant” acompañados por orquestas, o donde se podían ver shows de variedades musicalizados, aquí mostramos dos publicidades de la época en que se invita a participar de los “Jazz dancings”:

¹⁹⁷ LARKIN, Philip. *All what Jazz. Escritos sobre jazz, 1961-1971*. Barcelona: Paidós, 2004. Pg. 20



Fuente: *La Razón*, 15 de octubre de 1926



Fuente: *La Razón*, 3 de febrero de 1929

Y en los espacios publicitarios del libro producido por el gobierno de Bautista Saavedra en 1925 para la celebración del Centenario de la República leemos, por ejemplo, sobre la Orquesta Quinteto París del Hotel Paris:

“Para amenizar y hacer más agradable la estadía de los pasajeros, el gran Hotel Paris S. en C. ofrece suntuosos bailes semanales en los grandes salones de fiestas.

El Quinteto París, brillante conjunto musical, especialmente contratado en Europa, ejecuta durante las horas del Té y de las comidas en el Restaurant escogidos trozos musicales.

(...)

La Confitería París es el lugar de cita de la aristocracia paceña. A las horas del cocktail y del five o'clock tea, la Confitería París se ve siempre concurridísima por lo mejor de La Paz. Es un gran salón cuyas paredes están revestidas de finísimos espejos y aristocráticos cuadros en un derroche de lujo y buen gusto.”¹⁹⁸

En un pequeño anuncio de El Diario de octubre de 1931 leemos:

“**En la confitería París.**- Ayer en la tarde en los salones de la Confitería París, se realizó el cocktail dansant de costumbre con asistencia de familias de nuestra sociedad. La Orquesta Mérida estuvo muy bien interpretando música moderna americana.”¹⁹⁹

Esta es una fotografía de la Orquesta Mérida de 1931:

¹⁹⁸ ALARCÓN, Ricardo (Dir.). Ob. Cit. Pg. 772

¹⁹⁹ *El Diario*. 10 de octubre de 1931. Como ese anuncio aparecieron cientos a lo largo de los años veintetres en las secciones de sociales de periódicos como El Diario y La Razón



Fuente: *La Razón*, 18 de febrero de 1931

El Hotel Paris, tal como dice su publicidad, era un espacio aristocrático, pero como también se puede leer en el libro del Centenario, la Plaza Murillo, donde se encuentra hasta el día de hoy el Hotel París, era un lugar de congregación de toda la población en búsqueda de esparcimientos modernos:

“El viajero que llega a La Paz casi siempre viene provisto de prejuicio e informaciones pintorescas, que forman la leyenda negra de la ciudad del Illimani. Pero pronto unos y otros se desvanecen frente a la sorpresa agradable de encontrar una ciudad legendariamente hospitalaria, donde el extranjero es acogido con espíritu fraterno y con la efusión ingenua y cordial de que hacen alarde los pueblos que aun no saben los arduos problemas de la vida endurecida por el *struggle for life*.

El gran mundo de esta ciudad representado por familias de abolengo en todos los órdenes de distinción, hace activa vida social que se alterna con bailes, recepciones, veladas literarias y

paseos. La Plaza Murillo y la calle Comercio son muy frecuentados por las mañanas de cuanto hay de más selecto en La Paz.

La vida social de La Paz nada tiene que envidiar a la de otras ciudades más cultas de la América Hispana, pues rodeada de elementos cosmopolitas inseparables de las poblaciones de extenso tráfico comercial. De esta suerte las costumbres de La Paz no son sino el trasunto de las demás capitales suramericanas.

Los domingos el sitio más frecuentado es el Parque Murillo donde se realizan conciertos musicales por la banda del ejército. Por las noches, las tertulias, el teatro y el cinematógrafo completan la vida social de La Paz.”²⁰⁰

La mención de la banda militar resulta importante, porque muestra la cercanía de este tipo de orquestas con el ámbito de los esparcimientos urbanos modernos. Al respecto, otro anuncio también de 1931 es muy sugestivo:

“La audición de mañana.— La banda de música del Regimiento Juana Azurduy de Padilla ofrecerá la siguiente música el día domingo. A horas 11 en el Prado. Relevo de Guardia, marcha. Decile a tu Vieja, Tango. El barrio te llora, Vals. Por qué se fue, Tango. Semiramis, Obertura. Recuerdos de Francia, Vals. Mi dolor, Tango. Marcha final.

A horas 20 en la Plaza Murillo, La Batalla de Ingavi, Marcha, Mayor Rodríguez (Estreno).

Llora el Alma, Tango, Mayor Rodríguez (Estreno).

Jugar con Fuego, Romanza en La.

En las Faldas de Charcas, Fox trot Incaico, Mayor Rodríguez (Estreno).

Damas Vienesas, Vals, Visenti.

Jazz, Rag, One-Step.

Viudita Alegre, Tango, Juan Platania.

Señor Comisario, Tango, Caruso Camaro.”²⁰¹

²⁰⁰ ALARCÓN, Ricardo (Dir.). Ob. Cit. Pg. 357

Como se ve, varios eran los espacios de divulgación de la nueva música y las nuevas sensibilidades, sean las “confiterías” aristocráticas que tenían orquestas residentes, o los espectáculos al aire libre los fines de semana, donde las bandas militares tocaban las retretas. Los shows de variedades también tenían muchas veces orquestas como trasfondo musical. Con respecto a los shows de variedades, la publicidad del Teatro Princesa enumera algunos de los espectáculos que se presentaron en la sala de este teatro-cinematógrafo. Seguirá a esta publicidad una fotografía de sus interiores.

“El enorme edificio del Teatro Princesa, situado sobre la vía más comercial de la metrópoli boliviana, al abrir sus puertas en 1908, trajo un espectáculo que ha contribuido grandemente para amenizar la apacible vida paceña.

La Paz pudo contar con funciones diarias, sin solución de continuidad, y con las secciones vespertinas que jamás habíansele ocurrido a ninguna otra empresa. Gabriel Camarasa agitó de tan sencillo modo la vida en La Paz y consiguió dar a las horas vespertinas de la calle Comercio toda la apariencia de una calle de cita de lo más elegante.

Por el Teatro Princesa, el público paceño y el del resto del país, ha podido tener ocasión de conocer a verdaderas estrellas del teatro de variedades (La Lusitana, Inés Berrutti, Arcos-Tubau, la Argentinita, Carmen Flores); concertistas virtuosísimos (Dalmau, Mercedes Padrosa, Armando

²⁰¹ *El Diario*, 14 de Octubre de 1931 (el subrayado es nuestro). Al respecto de las retretas militares, Luis Llanos Aparicio hace esta descripción de la recepción y la audiencia de las mismas: “Así llegamos a 1920. Se introducen los tangos, pasos dobles, zambas [sic], machichas, fox-trots y música clásica, operas, etc. nuestras bandas están bien organizadas, ejecutan a maravilla marchas de tono prusiano (...) Añadiremos un detalle más para completar. Desde las ocho de la noche, los domingos, se daba cita en la Plaza Murillo un gran público. No habrá quien pueda decir que no concurrió allí, tanto de la aristocracia y de la clase media. Era la distracción preferida, hasta la hora de ir al cine. Los jóvenes respingados con humillos de “franchutes” la llamaban “randes-vous”. Allí estaban reunidos, mezclados, el pelele de última moda, el hombre pulquérrimo con raya nítida en el pantalón, las criollitas o birlochas, la mujer desmandada con trampa en los ojos y en sus modales, la “cocotte”, cruzando con las muñecas lindas de la flor y nata de la sociedad (...) La caravana daba vueltas y vueltas, interminables rodeos por la acera del “Hotel-Biógrafo-París” y por su paralela (...)”, LLANOS APARICIO, Luis. Ob. Cit., Pgs. 83-84. El tema de la composición social y de clase de estos públicos es un aspecto importante de esta descripción.

Palacios, Pepito Ramos, y Reyes Antelo); conjuntos de arte modelo sinuosísimo y valioso como el del *Teatro Sintético* de los Duvan Torzoff, los Hermanos Soler; compañías de teatro tales como la acreditadísima que formaron los Romo Viñas (opereta y zarzuela), la de Leonardo de Arrietta (dramas y comedias), el conjunto argentino de Fernández y Valicelli (...) ²⁰²“



Fuente: ALARCÓN, Ricardo (Dir.). *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. Nueva York: The University Society, 1925.

Como dijimos, y como se puede leer textualmente en el anuncio de la Confitería París, estos espacios eran, en la mayoría de los casos, aristocráticos. Al respecto es interesante que en la prensa de la época algunos comentaristas se refirieron al cosmopolitismo y esta imaginaria de lo moderno relacionándolos a la aristocracia. A las modas en el vestir tanto masculinas como femeninas de la época se refiere un artículo periodístico de febrero de 1927 llamado “El charleston, los pantalones oxford, la gomina y los ‘pollitos bien’”:

“(...) Los pollitos bien del día, tratan de ofrecer siempre un aspecto totalmente femenino (...) los mas usan gomina, la imprescindible gomina que da semejanza a estos muchachos, con las chiquillas que usan la melena a la garcón.

²⁰² ALARCÓN, Ricardo (Dir.). Ob. Cit. Pg. 766

Queréis conocer la figura del moderno pollito bien, del imprescindible en todas las reuniones sociales? Pues ahí tenéis a los fifís con todas las agravantes de la moda exagerada; aquellos que exhiben las simiescas figuras del charleston, los que usan una especie de polleras a modo de pantalones, los que abrazan escandalosamente a sus parejas adoptando posiciones ridículas, los que concurren de gorra a las reuniones sociales, los que se dan gomina por el cabello para demostrar un peinado impecable. He ahí el muchacho aristocrático, la silueta del pollito bien, el gentlemen criollo.”²⁰³

Pero por otro lado, como ya señalamos, estos espacios, casi familiares y de aristocracia convivían en la ciudad con otros espacios más bien nocturnos y, en muchos casos, socialmente periféricos. En ellos también existían expresiones de estas nuevas sensibilidades. En el citado *De ramerías, burdeles y proxenetas* de Antonio Paredes Candia encontramos una descripción importante del tipo de orquesta y algunos de los bailes que se tocaban en los burdeles, cabarets y prostíbulos de la ciudad:

“Todos estos burdeles tenían orquesta, generalmente compuesta por piano, batería completa y bandoneón. Las mesitas para beber y los sofás y canapés estaban apoyados a las paredes, dejando en el centro de la habitación un espacio libre o pista de baile, donde se lucían las parejas bailando tangos excesivamente quebrados, o un fox-trot alegre y picaresco. No se bailaban piezas nacionales: cuecas, bailecitos o huayños”²⁰⁴.

5.2. La mediatización de lo cholo y la Guerra del Chaco

Un asunto fundamental para comprender cómo las sensibilidades vanguardista y cosmopolita se divulgaron a través del consumo de productos de la industria cultural norteamericana es la integración característica de los diferentes medios, los que de una u otra forma divulgaron e impugnaron esas sensibilidades. Tal como vimos, por ejemplo, en el caso de Chaplin,

²⁰³ *La Razón*, 8 de febrero de 1927

²⁰⁴ PAREDES CANDIA, Antonio. Ob. Cit. Pg. 35

expresiones como esa complejizan, tal como señalaba Jesús Martín Barbero, la visión que se puede tener de los productos de la industria cultural norteamericana debido a que son a la vez ampliamente comerciales pero también reflejan valores cercanos a sensibilidades “letradas” como la vanguardista. En el caso de la orquesta de jazz y toda la imaginaria que la acompañaba, se da, como hemos visto hasta acá, una situación parecida, porque estas orquestas eran a la vez productos de consumo pero se situaban plenamente en la imaginaria de lo vanguardista. Lo que queremos hacer ahora es describir rápidamente algunas de esas intersecciones entre los diferentes ámbitos y medios donde se divulgaban estos motivos y sensibilidades para poder entender las transformaciones que signaron a la cultura cosmopolita en su transición de los años treinta a los cuarenta.

Por simple practicidad describiremos lo que ocurría en Bolivia desde fines de los años veinte hasta mediados de los años treinta con siete medios claramente demarcados: el cine, los shows de variedades y vaudeville, la radio, los periódicos, los discos y rollos de pianola, los locales de fiesta y las veladas cívicas.

Hay que comenzar repitiendo que el cine es uno de los espacios que mayor importancia tuvieron en la divulgación de estas sensibilidades. Como señala claramente Jenny Cárdenas en su tesis de licenciatura “El impacto de la Guerra del Chaco en la música boliviana”, en Bolivia los cines fueron los espacios en los que la experiencia de lo moderno tenía lugar. Como sabemos, los cines ingresaron a Bolivia a fines del siglo XIX pero como afirma Pedro Susz, solo desde mediados de la década de los diez “el biógrafo se va estableciendo lentamente entre las costumbres de la sociedad citadina”²⁰⁵. Al inicio fueron pocas las salas de cine activas: el biógrafo Paris, el Princesa, el Tivoli y el Mignon fueron los primeros y ya para la década de los treinta la cantidad de cines creció considerablemente abriéndose cines de mayor acceso popular como el cine Bolívar²⁰⁶, entre otros. Gracias, por ejemplo, a un suceso como el incendio

²⁰⁵ SUSZ, Pedro. *Cronología del cine boliviano (Cinemateca Boliviana, Notas críticas 61)*. La Paz: Ediciones de la Cinemateca Boliviana, 1997. Pg. 3

²⁰⁶ Por ejemplo en una nota periodística de 1936 (“En pésimas condiciones funciona el ‘cine’ Bolívar”) se denuncia las pésimas condiciones higiénicas en las que funcionaba el cine Bolívar, lo que demostraría la real

de la sala del cine Princesa en 1927 sabemos de la masividad del público espectador que accedía a ellos. Después de aquel incendio no solo el Princesa sino otros cines como el Tivoli tuvieron que remodelarse. Al respecto una nota de prensa señala:

“En el cine Imperial, antes Tivoli, igualmente se han hecho muchas reformas (...). Ahora ya se puede confiar de la seguridad de esta sala cinematográfica por el cuidado que se ha puesto para que responda ampliamente a su objeto. Tiene mayor capacidad para localidades de platea, llegando a caber mas de 400 asientos. (...) El extenso anfiteatro también tiene una sólida construcción lo mismo que la escalera y paredes (...)”²⁰⁷

De hecho era corriente que toda la gente adulta, por lo menos los vecinos de las zonas centrales de la ciudad entraran al cinematógrafo varias veces a la semana. Gustavo Adolfo Otero, en sus ya citadas memorias, comienza describiendo el año de 1920, “Me encerré mas en mí mismo, leyendo siempre con creciente entusiasmo (...) Me apasioné por el cine concurriendo todas las tardes y hasta alguna noche”²⁰⁸. El cine era un entretenimiento sumamente popular, y lo será aun más en el lapso de los años treinta y ya en los cuarenta cuando, junto a la proliferación de salas, el rango social del público cinematográfico se ensanche. Al respecto es muy interesante esta noticia, aparecida en el periódico La Calle en mayo de 1943. Se trata de un comentario por parte del periódico frente a la denuncia de que los días feriados las sirvientas no barrían las calles:

“¿Qué ha pasado? Ha pasado que los sirvientes gozan de su feriado, y en la casa no queda sino la señora, el señor, las señoritas, los señoritos y no hay otro gato con alma para salir escoba en mano a barrer la calzada (...). Es que los sirvientes están en los cines, o se fueron de parranda no habiendo quien se halle en condiciones de asear la calle.”²⁰⁹

proliferación de cines que se empezarán a instalar en situaciones precarias y apuradas en la ciudad, debido, creemos, a una creciente demanda de los sectores populares, Cp. *La Razón*, 10 de junio de 1936

²⁰⁷ *La Razón*, 14 de mayo de 1927

²⁰⁸ OTERO, Gustavo Adolfo. Ob. Cit., Pg. 143

²⁰⁹ *La Calle*, 19 de mayo de 1943

Lo evidente es que el cine, además de integrar las modas en la vestimenta, los bailes e incluso las identidades (el caso de las “flappers”), se centró, de algún modo, en la música, pues es sabido que en las funciones de cine tocaban orquestas (Jenny Cárdenas por lo menos tiene certeza de una orquesta que tocaba en los cines de Cochabamba), algunos solistas al piano y eventualmente se ponía música de tocadiscos. Solo por dar tres ejemplos, en La Paz en 1926 Gabriel Camarasa, dueño del cine Princesa, pagó a una orquesta de música colombiana y a un cuerpo de baile de música de ese país para que actuaran en medio de la función de la película *Aura o las violetas*, basada en una novela del decadentista latinoamericano por excelencia José María Vargas Vila²¹⁰. Además, podemos ver en el detalle de estos dos anuncios de cartelera, uno de 1931 de *Estirpe de águilas* y el otro de 1928 de *El águila solitaria* la presencia de una orquesta (“Grandioso estreno gigante a gran orquesta”) y de un programa musical (en el recuadro inferior del centro del segundo anuncio), que puede haber sido interpretado por una orquesta o reproducido en una victrola. En él aparecen temas en ritmo de fox trot como “Turandot” o “No!!” y un tango, “Haceme caso a mí”. Hay que añadir que *El águila solitaria* es protagonizada por Rodolfo Valentino, actor en cuyo nombre está inspirado el del personaje principal de una de las únicas novelas bolivianas consideradas formalmente vanguardistas, *Rodolfo el descreído* de David Villazón:



Fuente: *La Razón*, 23 de febrero de 1931

²¹⁰ *La Razón*, 8 de octubre de 1926



Fuente: *La Razón*, 3 de julio de 1928

Pero, como pudimos ver en el anuncio de los shows presentados en el Cine Princesa transcrito acápite arriba, al lado de la proyección de filmes es también evidente la gran cantidad de espectáculos de variedades que se presentaron en las salas de cine de la época. En los anuncios de prensa de esos espectáculos se puede verificar la masividad de su público pero también se puede ver la amplísima integración que hubo en el contenido de las obras que se presentaban. Eso se puede constatar por ejemplo en casos particulares como el del actor Emmo Reyes y los shows presentados por este, para aquel entonces, famoso actor de cine y cómico, quien interpretaba interesantes sketches en los que se integraban el humor, la actuación, la nueva música y expresiones visuales como los bailes de moda:

MUNICIPAL

El celebrado artista nacional Emmo Reyes que tanto cautivó al público de La Paz, en las sucesivas representaciones que diera en el Municipal, ha de ofrecer esta noche una nueva e interesante función a las 21 y 30 horas.

PRIMERA PARTE

- 1.- Obertura por la Orquesta BASIGLIO (Colaboración)
- 2.- Emmo Reyes en sus imitaciones de instrumentos nuevos, Bandoneón y Bangio (sic)
- 3.- Canto (Fox) “Despedidme con un beso”
- 4.- Emmo Reyes ante un empresario
- 5.- Imitaciones teatrales
- 6.- Diálogo de un telefonista y un abonado
- 7.- Gran creación de Canto y Baile Tango “Perversita”, por la pareja: “Reyes-Carrasett”
- 8.- Un discurso anarquista (Creación de Emmo)
- 9.- Lo que vio y comentó de la huelga estudiantil una vieja

SEGUNDA PARTE

- 1.- Sinfonía por la orquesta
- 2.- El Conscripto y sus penurias
- 3.- Imitación a animales
- 4.- Dúo de canto en ingles. Fox Trot “Sussie” por Emmo
- 5.- Zapateo americano por Eduardo Velazquez M.
- 6.- Danza y canto indio, por la pareja Reyes, Carrasett.²¹¹

Como decimos, las temáticas de estos sketches son interesantísimas porque muestran cómo en un mismo show o “revista” expresiones como la música y los bailes de moda, particularmente el fox trot y el tango, podían aparecer al lado de parodias de discursos políticos como los de los anarco sindicalistas e incluso parodias de las nuevas tecnologías. Además, como vimos antes, también el humor hacía parte importante de sensibilidades vanguardistas como el futurismo y el dadaísmo y no es de desdeñar que en el Cine Teatro Princesa se hayan presentado, como señala su publicidad de 1925, grupos de “teatro sintético” como el de los hermanos Soler o el elenco Duvan Torzoff; este teatro “sintético” estaba relacionado directamente con el futurismo italiano y ruso. Pero no solo en este programa sino en sus demás obras y en sus actuaciones

²¹¹ *La Razón*, 14 de mayo de 1927

durante la Guerra del Chaco en el frente de batalla²¹² es posible ver por un lado cómo los medios se integraban alrededor del trabajo de artistas como Reyes -quien además también se convertirá en un actor de cine afamado, interpretando la que tal vez sea la película boliviana más importante del periodo, *Wara Wara* de José María Velasco Maidana de 1929- pero también incluirían expresiones típicamente cholos. Al respecto Antonio Paredes Candia cuenta que Reyes fue el primer actor cómico en interpretar a una chola, la “Pituca”, hecho que se hará muy común en la comedia posterior²¹³.

A la integración de estos medios, el cine, los shows de variedades, los discos, etc., se suma la prensa, que será la que divulgue y refleje a los demás medios y también la radio, aparecida en Bolivia en 1929. Ambos son sumamente importantes en la divulgación de las sensibilidades cosmopolitas y vanguardistas y no serán pocas las veces que actores de shows de variedades aparezcan siendo entrevistados en la prensa y, más adelante, dirigiendo sus propios programas radiales. Por ejemplo esta es una fotografía aparecida en la prensa de Emmo Reyes en su rol del “abuelito” durante el periodo en que incursionó en programas infantiles en la Radio Nacional²¹⁴:

²¹² Jenny Cárdenas dice respecto a Emmo Reyes y su participación en el Chaco: “ligadas a estas primeras experiencias de hacer un cine boliviano, entre sus protagonistas figuran los nombres de reconocidos músicos de esos años como Manuel B. Sagarnaga y Emmo Reyes (otro músico e intérprete que lo encontramos luego en las trincheras del chaco actuando para las tropas, ver *La Semana Gráfica*)”, CARDENAS, Jenny. *El impacto de la Guerra del Chaco en la música boliviana (Tesis de licenciatura en Sociología)*. La Paz: s/e, 1986. Pg. 53

²¹³ Paredes Candia describe a Reyes en estos términos: “Fue, sin duda, un artista de vocación para el teatro. Polifacético: representaba, cantaba, declamaba, era mimo; y todo lo hacía con tanta perfección que un espectador exigente habría presumido que Reyes hubiese estudiado y graduándose en alguna academia extranjera de arte dramático. Y no era así, Emmo Reyes fue un artista teatral intuitivo, autodidacta. Le acompañaba un rostro bello y mucha simpatía natural. Fue el primero que interpretó en escena a la chola boliviana, con el personaje de su creación: doña Pituca (...)” PAREDES CANDIA, Antonio. *Otras anécdotas bolivianas*. La Paz: Librería Editorial Popular, 1987. Pg. 109

²¹⁴ La Radio Nacional, inaugurada el 3 de marzo de 1929 fue la primera “broadcasting” nacional. A esta le siguieron varias otras, y entre las más importantes está la estatal Radio Illimani, que se fundó el 16 de julio de 1933 como órgano público de comunicación durante la Guerra del Chaco. Cp. *La Razón*, 3 de marzo de 1929 y 16 de julio de 1933



Fuente: *La Razón*, 3 de septiembre de 1933

La prensa, particularmente durante los años veinte, como pudimos constatar, no solía consignar muchas fotografías nacionales por lo que la mayor parte de la iconografía hemerográfica era reproducida de la prensa norteamericana. Por eso, periódicos como *El Diario* y especialmente *La Razón* están plagados de imágenes provenientes de Estados Unidos, modelos rubias, imágenes comerciales y fotografías de ciudades de ese país. Obviamente toda esa iconografía influenció fuertemente a las imaginaciones de los lectores cotidianos, los que también representaban un importante público consumidor. Junto a toda esta iconografía había también, por lo tanto, una gran gama de anuncios comerciales, todos ellos divulgadores, así mismo, de las nuevas sensibilidades. Al respecto los anuncios de discos de 78 RPM, aparatos reproductores de música, rollos de pianola o clases de baile nos parecen muy importantes porque reflejan plenamente esa integración mediática de la que hablamos. Sirvan de ejemplo los siguientes tres anuncios:

ÚLTIMAS NOVEDADES

Lista parcial de rollos para pianos automáticos y pianolas "DUO-ART"

Cuando pienso en ti – Shimy de actualidad
 El Brujo – Tango premiado
 Luna de miel – Shimy premiado
 Valencia – Paso doble de gran actualidad
 Medias de seda – Tango
 La canción de Ukelele – Foxtrot
 Titina – Foxtrot
 Todo corazón – Tango
 Viejo rincón – Tango de moda

La porteñita – Cueca chilena
 Ka lu-a – Foxtrot
 Carolita – Foxtrot
 Marchetta – Foxtrot
 Canción de la India – Foxtrot
 Argentina – Foxtrot
 Pullman – Tango
 Exposición – Tango
 Mi tango – Tango
 Serenata campestre – (Pieza sobre motivos nacionales)

Las 4 últimas piezas son del celebrado compositor nacional Belisario Zárate quien nos ha concedido la exclusiva para la impresión en discos y rollos.²¹⁵

DISCOS BRUNSWICK RECIENTEMENTE LLEGADOS



Panatrope "Brunswick"
Modelo "Sevilla"

Tarde del Ritz — Foxtrot. †
 Paris — Tango.
 Paris — Foxtrot.
 Rio Ritz — Foxtrot.
 Breame en la boca — Tango.
 Dame amor... — Charleston.
 Siga el corsa — Tango.
 Toledo — Pasodoble.
 Muñequita — Foxtrot.
 Labios rojos — Foxtrot.
 Honolulu Moon — Solo de Órgano.
 Don C. — Tango.
 A media luz — Tango.
 etc., etc.

— 5 —

Hay muchas otras modelos de Panatropes desde el Portátil en forma de aligante muelin hasta el Panatrope-Radiola Brunswick, a precios diversos y con grandes facilidades de pago.

Solicite una audición en cualquiera de nuestras oficinas o pida catálogos.

Tenemos en existencia más de 10,000 discos Brunswick y Victor con toda clase de música clásica y ligera. Pida Ud. una audición de los discos de Pilar Arcos la famosa tonadillera cubana que ahora canta exclusivamente para los discos Brunswick.

Albums para discos, agujas y toda clase de accesorios.

ARAUCO PRADO Y Co.

La Paz — Oruro — Cochabamba — Potosí
Representantes Exclusivos en Bolivia de THE BRUNSWICK —
BALKE COLLENDER Co.

Fuente: *La Razón*, 19 de Julio de 1928

²¹⁵ *La Razón*, martes 3 de agosto de 1926



Fuente: *La Calle*, 3 de enero de 1943

A todos esos medios se sumaban otros como los locales donde se llevaban a cabo los “jazz dancings”, que como ya vimos, ambientaban plenamente a muchos elementos de la imaginaria cosmopolita: la danza, la música, la vestimenta e inclusive el diseño de interiores y la arquitectura moderna. Pero lo que ahora nos interesa es acercarnos levemente, en el marco de la integración de los diferentes medios de comunicación, al proceso de transición hacia lo popular que significó la Guerra del Chaco. Como es evidente en la investigación de Jenny Cárdenas, centrada justamente en un medio de comunicación como la revista *Semana Gráfica*, la Guerra marcó una importante mediatización de las sensibilidades populares, que hasta aquel entonces habían permanecido fuera de los medios ya que estos eran portavoces de las antiguas aristocracias gobernantes. La *Semana Gráfica* se caracterizaba por el flujo comunicativo que mantenía con el frente de batalla de donde los soldados mandaban cartas, fotografías, y, en el caso estudiado por Cárdenas, partituras. Justamente, junto a este medio, vemos cómo en muchos de los medios, la vida cotidiana de los soldados y, en general, la presencia de gente que no pertenecía a las aristocracias gobernantes va haciendo su aparición hacia adentro de los textos informativos. El periódico *La Calle*, surgido en la década de los treinta, y que será el germen de los ideólogos de la Revolución Nacional, es pues el paradigma más radical de esta apertura:

“Bajo el lema ‘Diario de la mañana del Partido Socialista’, *La Calle* aglutinó a figuras como Nazario Pardo Valle, Augusto Céspedes, Carlos Montenegro, Armando Arce y José Cuadros Quiroga, entre otros destacados periodistas de entonces, y se enfrentó a los medios de los barones del estaño. Vendido a sólo 10 centavos, el nuevo periódico se transformó en un poderoso articulador de la opinión pública nacionalista y antioligárquica. Tapas de doble sentido, como ‘En la calle se conspira’ daban cuenta de sus verdaderas intenciones: hablar en nombre de los excluidos e inconformistas de Bolivia con un lenguaje sarcástico, humor ácido y denuncias burlonas de los más encumbrados representantes de la ‘rosca minero-feudal’ (...) Si *La Calle* fue un vocero del socialismo militar nunca fue un órgano oficial del régimen, con el cual mantuvo relaciones más o menos estrechas de acuerdo con los vaivenes de Toro y Busch.”²¹⁶

Pero lo que nos interesa resaltar es que esta apertura al “pueblo” también significó una importante apertura a expresiones culturales populares entre las que la música es fundamental. Aunque consideramos que el estudio de Cárdenas es el más importante y tal vez el único estudio desde las ciencias sociales de esta apertura de los medios a la cultura popular, no estamos de acuerdo con su propuesta de lectura de la música hecha en el conflicto bélico pues Cárdenas señala que la gente recién empezó, a través de los medios, a sentirse atraída por la cultura nacional. Esa visión nos da la sensación de que hasta aquel entonces la cultura popular hubiera estado oculta o totalmente vetada de las sensibilidades urbanas. Nosotros, en cambio, creemos que antes de la guerra el cultivo de la música popular ocurría muy vívidamente en el campo como en la ciudad, más allá de que la prensa y los medios le hubieran dado importancia o no. Los estudios sobre la cultura chola, por ejemplo *La ciudad de los cholos* de Ximena Soruco muestra cómo a principios de siglo hubo una intensa producción identitaria de lo cholo que estaba relacionada a la fiesta y la música. Pero, en todo caso lo que creemos que ocurrió fue que estas sensibilidades simplemente se mediatizaron durante la guerra. Como dijimos, los medios de comunicación habían estado hasta la guerra circunscritos a

²¹⁶ STEFANONI, Pablo. Ob. Cit., Pg. 274

reflejar lo que sucedía solo con un pequeño sector de la población, la aristocracia gobernante y las familias alrededor de esa aristocracia. La guerra obligó a que lo que ocurría con las nuevas “masas” urbanas, caracterizadas como “cholas”, fuera incluido en los medios, tal el caso del periódico La Calle.

Es así que expresiones que eran aristocráticas y al mismo tiempo estaban imbuidas del cosmopolitismo como el fox trot se vieron reproducidas lado a lado con música nacional, cuecas, taquiraris, etc. Eso es evidente por ejemplo haciendo una comparación entre los programas radiales previos a la guerra y los posteriores. Es evidente que antes de la guerra la música nacional tenía muy poco espacio en las emisiones radiales pero ya durante el conflicto los programas se llenarán de “orquestas típicas” y conjuntos nacionales que toquen música nacional junto a las ya establecidas “orquestas jazz”: sirva de ejemplo este programa reproducido por Cárdenas de julio de 1934:

- De 20-21 Programa folklórico Orquesta Parra
- De 21-22 Los Dixie Boys. Orquesta de jazz
Orquesta Kana Wara
Jazz Band
Cantos Criollos
- De 22-23.30 Noticioso de Guerra
Orquesta de baile
Solos de charango²¹⁷

Otra lectura que no compartimos con Cárdenas es la que hace la autora sobre ritmos modernos como el fox trot. Aunque se puede ver claramente, en el mismo trabajo de Cárdenas, que el fox trot fue el ritmo más popular durante la guerra (más del 50% de los temas compuestos en el frente eran fox trots) Cárdenas insistirá en considerar esos ritmos como meras modas pasajeras que no tuvieron tanto valor en la apertura

²¹⁷ CARDENAS, Jenny. Ob. Cit., Pg.50

mediática como los ritmos nacionales (particularmente la cueca) o los boleros de caballería. Nosotros creemos, al contrario, y junto a autores como Barbero o Monsiváis que la recepción de esos ritmos “modernos” son claras manifestaciones de la creatividad popular. Es decir que la apertura mediática que puso a la música “moderna” junto a la nacional hizo que el espectador de esos medios tomara fácilmente a los primeros y los mezclara con los segundos transgrediendo y adaptando así mismo las sensibilidades adosadas, por ejemplo, a la orquesta jazz y al cosmopolitismo, generando una versión popular y chola de él que dará lugar, en los cuarenta, a lo que hemos denominado “cosmopolitismo cholo” para esta tesis.

Como veremos más adelante, lo “cholo” será un espacio privilegiado para el desarrollo de la música afrocaribeña a partir de los años cuarenta. Esa música será interpretada, pues, por orquestas con el formato de la orquesta de jazz, además de que se adjudicaran plenamente para sí la nominación de “orquesta jazz” proveniente del cosmopolitismo de los años veinte-treinta. Sin embargo, ya desde los años veinte, algunos sectores letrados adjudicarán al sector cholo el entusiasmo por cualquier moda extranjera, especialmente por lo proveniente de Estados Unidos. A este respecto es interesante lo escrito por Juan Francisco Bedregal en 1924, en el ya citado *Máscara de Estuco*. Al referirse a la facilidad con que la “clase chola” se entusiasmaba por lo extranjero, superficial e inocuo, dice

“preferiría el capitalista que en vez de los específicos inflamables [herramientas de trabajo de los trabajadores] hiciera traer para los obreros [la clase “chola” en las propias palabras de Bedregal] pelucas rubias, bigotes postizos, y otros artefactos inofensivos con los que quedarían tan contentos y tan resalados; y que además les obligaran a bailar minués, pavanas y *cake walks* en vez del khaluyo y la cueca”²¹⁸.

²¹⁸ Esta cita no debe llevar a equívocos. Bedregal en realidad no participa del racismo acendrado de esta cita y de varios de los pasajes de *La máscara de estuco*. La forma en la que está escrito el libro permite al autor dialogar con diferentes interlocutores ficticios sobre los temas de la obra. Así, algunos de los interlocutores son defensores de posturas conservadoras, racistas y aristocráticas y también hay otros

Y como ya habíamos dicho antes, también la descripción hecha por Luis Llanos Aparicio del público que oía las retretas en la década de los veinte es interesante porque enfatiza la variada composición social y cultural de ese público:

“No habrá quien pueda decir que no concurrió allí, tanto de la aristocracia y de la clase media. (...) Los jóvenes respingados con humillos de ‘franchutes’ (...) mezclados, el pelele de última moda, el hombre pulquerrimo con raya nítida en el pantalón, las criollitas o birlochas, la mujer desmandada con trampa en los ojos y en sus modales, la ‘cocotte’, cruzando con las muñecas lindas de la flor y nata de la sociedad”.

Como dijimos, nos interesa tratar de hacer un seguimiento rápido del ensanchamiento social que ocurrió entre el público consumidor de la cultura cosmopolita desde la década de los años veinte hacia los cuarenta y que en ese camino posibilitó la transformación no solo de la sensibilidad cosmopolita sino la creación de fenómenos como la producción de fox trots incaicos en la década de los años veinte o la de la música afrocaribeña nacional a partir de los cuarenta. En ese sentido, un campo, a parte del hemerográfico, que nos puede ayudar a identificar ese “ensanchamiento” es el de la historiografía del anarco sindicalismo de las décadas de los veinte-treinta. Como ha señalado claramente Huáscar Rodríguez en *La choledad antiestatal* el movimiento anarquista de ese periodo puede identificarse con la identidad chola. Ahora bien, no nos interesa detenernos demasiado en precisiones sobre esa identidad. Como afirma Rodríguez:

“Mucho se ha dicho de la ‘personalidad chola desde la época colonial hasta hoy. Los rasgos principales [adjudicados] de esta personalidad serían, entre otros, la deslealtad, la agresividad, la insolencia, la concupiscencia, la conflictividad, la tendencia a la movilidad y finalmente la vocación por la libertad, la aventura y el riesgo. También están

que se mantienen en posturas intermedias. En todo caso, la mayoría de las veces el mismo Bedregal se posiciona del lado contrario al de aquellos interlocutores ficticios racistas y aristócratas.

la irreverencia, la rebeldía y el poco respeto a la autoridad, características que hacen del cholo, en opinión de Quijano, un revoltoso en potencia y uno de los personajes más activos del cambio social. Siguiendo a este autor es posible afirmar que los cholos fueron los vehículos más eficaces de comunicación entre los indios y las ideas izquierdistas, y los mismos cholos fueron y son un grupo fácilmente influible por las corrientes de pensamiento que propugnan la destrucción del poder político liberal.”²¹⁹

Esta segunda caracterización del cholo es interesante y dará respaldo a Rodríguez para afirmar la pertenencia chola de los artesanos y culinarias anarquistas de principios de siglo, particularmente en La Paz y Oruro. Nosotros nos adherimos a esa caracterización porque Barbero también hará énfasis en la capacidad del pensamiento anarquista, contrapuesto al marxista, de entender identidades culturales que no están ligadas necesariamente a la posición de clases. Aunque Ximena Soruco tiende a presentar a lo cholo como una identidad con un fuerte ligazón a lo económico, nosotros pensamos que una de las características más afianzadas en la identidad chola, como muestra la descripción hecha por Bedregal, es su apertura a la cultura moderna y particularmente a la cultura foránea. En ese sentido, como señala Rodríguez, la influenciabilidad del pensamiento cholo, aunada a la aparición de los “artesanos ilustrados” dio lugar a la militancia chola en el anarco sindicalismo, que en una primera instancia fue más asequible a entender la identidad chola en su matriz cultural, cosa que, repetimos, el marxismo posterior no podrá hacer, entre otras cosas, porque tratará de encasillar a esta cultura en el marco de la cultura proletaria y obrera.

Pero como decíamos, los textos que se acercaron a la historia del anarquismo boliviano de principios de siglo nos pueden dar la pauta para también pensar en el ensanchamiento de la sensibilidad cosmopolita hacia lo popular, y particularmente hacia lo “cholo” a partir de los años cuarenta. Eso es posible de advertir por ejemplo en la

²¹⁹ RODRÍGUEZ, Huáscar. Ob. Cit., Pg. 294

mención que hace Petronila Infantes sobre las diferencias al interior del movimiento de las culinarias:

“No había división, solo que algunas iban a esos presteríos. Nosotras no hemos hecho presteríos, recibir al santo hacer dar misa, *ir al bailongo*; eso no hemos hecho. Ellas han hecho, entonces ahí cada una hablaba de lo que podía hablar.”²²⁰

Como se ve claramente, esta identificación mencionada por Rodríguez que se hace del cholo -especialmente de la chola- con la fiesta y también con el consumo alcohólico es vista con malos ojos por los militantes anarquistas que propugnarán un proyecto coherente con el anarquismo ilustrado cholo, alejado de los vicios. Al respecto Rodríguez cita un artículo de 1928 llamado “Obrero escucha” aparecido en el periódico Humanidad -órgano de la Federación Obrera Local de tendencia anarquista- firmado por el explícito seudónimo Cholocani (“Cholo Soy” en quechua):

“No hay que perder de vista que el burgués es tan ‘cholo’ como nosotros, porque tiene mayores recursos que le proporcionan comodidades y porque con esos mismos recursos tiene facilidades para comprar nuestras voluntades y hasta prostituir a nuestras hijas. ¿Qué hacer entonces? Estudiemos todos, vayamos a las escuelas nocturnas, mandemos a nuestros hijos a las universidades [...] abandonemos el alcohol y con los dineros ahorrados compremos libros, una ropa que nos presente mejor... [...]. Mejoremos nuestra vivienda, no nos dejemos ver ebrios, pues sólo evitando la embriaguez evitaremos las pependencias. Trabajemos incesantemente sin fallar en nuestros compromisos y, sin duda alguna, trabajo y cumplimiento nos darán fortuna, comodidades y consideraciones, porque es sabido, lo sabemos todos, los mejores

²²⁰ WADSWORTH, Ana Cecilia y DIBBITS, Ineke. *Agitadoras de buen gusto. Historia del Sindicato de Culinarias*. La Paz: HISBOL-Tahipamu, 1989. Pg. 114 (El subrayado es nuestro); Hay que señalar que esta reconstrucción de la historia del gremio de las culinarias anarquistas tomó una importante cantidad de fuentes hemerográficas, la mayoría del periódico La Calle, lo que muestra la importante presencia de los sectores populares en ese medio.

‘caballeros’ para quienes nos quitamos el sombrero, fueron en otro tiempo cholos como nosotros. [...]”²²¹

Son varias pues las referencias que se tienen sobre la marcada relación hecha entre el consumo alcohólico, especialmente de cerveza y la identidad chola durante los años treinta y cuarenta. Al respecto queremos introducir, primero, una publicidad de cerveza de 1931 donde se ve a una chola portar una copa llena de cerveza aludiendo al carácter nacional de esa marca y posteriormente un muy interesante fragmento de la novela *Chuño Palma, novela de cholos*, ya de 1948, que está ambientado plenamente en la fiesta:



Fuente: *El Diario*, 8 de octubre de 1931

“ - Se deja tomar su ‘coctail’, doña Trini.

²²¹ RODRÍGUEZ, Huáscar. Ob. Cit., Pg. 303

- Qué 'coctail' ni que niño muerto –replicaba a doña Teodosia doña Trini, tenaz defensora de todo lo que era criollo-. Eso que usted dice se tomará en las cantinas o donde el Hasler; pero en la casa de la chola Trini, se sirve 'yungueño' y con singani legítimo. Salud.

(...)

Los varones extraían de la profundidad de cualquier bolsillo sus propios abridores de cerveza. Intermitentes estampidos anunciaron la liberación del líquido ávido de expansión creciendo en el gollete de cada cristal en espumosa aureola o colmando de inmediato los vasos.

- Cerveza, y la boliviana nacional doña Trini. Si habrá conocido otra que no sea nuestra rubia este pecho de la que le habla.”²²²

Este fragmento muestra claramente la tensión entre consumos modernos y cosmopolitas como el cocktail –tratado ya en esta tesis- y el consumo de bebidas alcohólicas nacionales. Muestra la tensión entre miembros identificados con lo cholo abiertos a esos consumos y el consumo de productos identificados con lo nacional. En el marco de la misma conversación esa tensión aparecerá también referida a los consumos musicales en dilema entre la tradición y la nueva música, el tango y la rumba afrocaribeña en este caso:

“ - Las cholas de antes no conocíamos 'La cumparsita' ni el 'Tu ya no soplas'. Se zapateaba la cueca, los bailecitos estaban a la orden, se bailaba el huayño en pandilla.

- Pero Doña Teodosia, ahora tenemos también radio con música popular toda vez que usted así quiera.

- (...) Claro que hay radio con música vernacular y todo; Pero falta el corazón de los que la oyen, ja jay... Se hacen los que gustan pero mejor estuviera para ellos un tango o una rumba.”²²³

²²² VILLEGAS, Víctor Hugo. *Chuño Palma, novela de cholos*. La Paz: Ed. Universo, 1948. Pgs. 93-95

²²³ *Ibíd.*, Pg. 94

Como se ve, mas allá del proyecto de los cholos ilustrados anarquistas, la descripción de las cholas en los “bailongos” se corrobora plenamente con ejemplos tomados de la cultura popular de entre la década de los veinte a los cuarenta. Y eso lo vemos no solamente en las descripciones negativas hechas por Bedregal o Arguedas sobre la cultura chola de la época o en la cultura popular sino en manifestaciones oficiales como la fiesta de carnaval de 1941 patrocinada por el gobierno de Enrique Peñaranda para “el pueblo, los obreros y las cholitas”. El caso de esta fiesta de carnaval es paradigmático porque muestra claramente la tendencia a reducir las distancias que había para aquel entonces entre el mundo del espectáculo, relacionado a la sensibilidad cosmopolita todavía de aristocracia y la fiesta popular. Como se ve en las noticias de esta fiesta, llamada “Gran baile vernacular obrero”²²⁴, organizada en el aristocrático salón del cine Monje Campero, el gobierno militar, conjuntamente con el dueño del cine y “con la colaboración de todas las sociedades, sindicatos obreros y centros artísticos”, tenía la intención de “darle todo realce. Con la actuación de excelentes orquestas que ya están preparando un repertorio especial en el que se dará preferencia a la música folklórica boliviana tan rica en melodías, a cuyos acordes las cholitas se lucirán bailando”. Lo importante de esta fiesta es que expresa la lenta mediatización de lo popular concorde

²²⁴ El hecho de que el nombre del baile apele a lo “vernacular-obrero” corrobora la idea de que antes de la revolución del 52 se consideraba a lo vernacular y particularmente a lo cholo –es decir, las masas de ascendencia indígena de la ciudad- como una descripción cultural correspondiente a la clase obrera. Evidentemente los anarcosindicalistas cholos abonarán esa idea políticamente y al respecto Juan Francisco Bedregal en *La máscara de estuco* es claro. En el capítulo “Los problemas obreros” de esa obra, Bedregal hace dialogar extensamente a un lector conservador ficticio con el autor sobre la condición del cholo. En uno de los pasajes de la intervención del lector, y según creemos, aludiendo a los militantes del anarquismo cholo, este señala: “El cholo, en cualquier clase o condición que usted lo encuentre, tiende irremisiblemente a arrebañarse (...) será incapaz de una concepción superior (...) aun suponiendo que tuviera razón de ser y fueran claramente comprendidas, las ideas extremistas en que se basan ciertas reformas económicas, sociales o religiosas, no aparecería el héroe, que solo, y en nombre de sus ideales, se sacrifique voluntariamente, como cualquier anarquista europeo (...) no le niego que realmente el cholo, dentro de sus actividades manuales es un ser útil a la sociedad, y sería mejor si no llegamos hasta su propio sector para perturbarlo; sáquelo de su esfera y desaparecerán sus cualidades (...)”, BEDREGAL, Juan Francisco. Ob. Cit., Pg. 143. Además, la anterior cita es interesante porque muchas de las críticas conservadoras establecidas contra el cholaje en nuestro país –desde Arguedas hasta H. C. F. Mansilla-, influenciadas por pensadores como Ortega y Gasset, se centrarán justamente en la condición de masividad de ese grupo, lo que determinará su fácil condición de “arrebañamiento”. Hay que añadir que H. C. F. Mansilla también retomará la crítica de las masas y su marcado carácter antidemocrático y acríptico de Adorno y la Escuela de Fráncfort. Cp. MANSILLA, H. C. F. *Aspectos rescatables del mundo premoderno*. Sta. Cruz: El País, 2007

al proyecto del socialismo militar y, al mismo tiempo, la presencia de orquestas como la orquesta Luna que hace parte del grupo de orquestas jazz de la época. Además, en este evento estarán involucrados intelectuales relacionados con la vanguardia y el cosmopolitismo, pero también con el indigenismo, es el caso de Gamaliel Churata, Antonio González Bravo o José María Velasco Maidana, que fueron invitados por los organizadores como jurados al concurso de baile que se llevaría a cabo en la fiesta. Queremos reproducir una descripción de esta singular fiesta escrita días después de llevarse esta a cabo:

“Se hallaban presentes el Prefecto del Departamento General Alcoreza, el Prefecto de Chuquisaca Coronel González Quint y el alcalde de Sucre. La orquesta del maestro Luna fue la indicada para acompañar a los bailes populares, habiéndose expedido con extraordinario lucimiento.

Anotamos como número interesantísimo el baile a que fue invitado el alcalde de Sucre, señor R. Canseco, quien ganó todos los lauros, mostrándose maestro en los esguinces picarescos de la cueca. Lo acompañó una cholita paisana suya que vestía pollera y blusa azules. En el zapateo lo hicieron tan bien que esto fue el vértigo de la fiesta. Ganaron el primer premio, muy merecidamente.

Los prefectos de La Paz y de Chuquisaca también fueron invitados por la concurrencia a participar del baile —aunque ellos manifestaron que habrían bailado aún sin ser invitados— habiéndolo hecho con gran desenfado y zandunga, al que con espíritu democrático que estimuló el delirio en la concurrencia. El prefecto de La Paz bailó con ‘Llanta Baja’, una cholita llena de gracias y de esbeltez aristocrática, mientras el prefecto de Chuquisaca fue favorecido con la compañía de la ‘Viacheñita’, que vestía traje azul y manta blanca, y que se contoneaba cual corresponde a un consumado artista en el arte de la corveta, sobre todo en el zapateo, que resultó tan fino y estilizado, que merecía bien el cepillo de sus lindos pies calzados con bota de caña blanca, mo-

delada hasta más allá de una pantorrilla de provocante robustez. Los aplausos fueron para ambos, y bien merecidos.

(...) Fiesta de color, de gracia, de alegría, de espíritu patricio, fiesta que rememora las ya un poco declinantes características de la patria vieja, fiesta de pueblo, de democracia, de amor, es la que ha ofrecido José Santiz en el teatro Monje Campero.”²²⁵

Obviamente este acceso paulatino, que se dio a través de medios de comunicación como la prensa nacionalista, las radios y espacios como las fiestas y los salones de baile no respondieron a un proceso pacífico ni unidireccional. Al respecto también es importante por ejemplo señalar que el feminismo de las mujeres de la aristocracia como María Virginia Estenssoro o, inclusive, la activista de izquierda Angélica Ascui, relacionado con el cosmopolitismo vio con indiferencia las luchas femeninas enarboladas por las mujeres cholas anarco sindicalistas. Al respecto es paradigmática la reunión que organizaron las mujeres del Ateneo Femenino en 1929 en la que aduciendo el retraso en la entrega de su ponencia, no se admitió la participación del sindicato de las culinarias²²⁶. A ese desencuentro le siguieron otros como el de la “Semana de la cultura femenina”, organizada justamente por Estenssoro y el Ateneo Femenino y en el que las culinarias si participaron a pesar de la hostilidad recibida por parte de algunas integrantes del Ateneo. Esta es una descripción de estos hechos en palabras de la líder anarco sindicalista Petronila Infantes:

“Unas nos han felicitado porque hemos asistido y otras nos han mostrado mal humor de lo que las cholas han venido en medio de las señoras: ‘a estas señoras del Sindicato no hay que recibirlas porque son ladronas”. Ellas estaban en contra de nosotras, no estaban de acuerdo con la organización siempre. Querían que sean mutuales, sociedades. Sobre nuestras narices han dicho que no hay confianza en las empleadas domesticas, que son unas ladronas, que van a las casas y roban, la mitad se lo llevan. En

²²⁵ *La Calle*, 9 de marzo de 1941

²²⁶ DIBBITS, Ineke, et. al. *Polleras libertarias*. La Paz: HISBOL, 1989. Pg. 76

cambio otras señoras decían: ‘a las sindicalizadas hay que recibirlas porque son garantizadas’²²⁷.

5.3. Orquesta jazz, música afrocaribeña y cosmopolitismo cholo

Si bien hemos visto que en la vanguardia latinoamericana y, en general, en las vanguardias occidentales el uso del motivo del jazz fue un uso extendido y que estaba estrechamente relacionado con varios otros elementos de la imaginería moderna (el cocktail, el private bar, la farándula, el claxon, la danza moderna, el sex appeal, el peinado a la garzón, Charles Chaplin, etc.), hemos visto también cuán complejo puede ser el cotejar el uso de ese motivo desde la literatura vanguardista boliviana. Ahora bien, si se puede rastrear un momento de verdadera conexión musical del jazz y la música latinoamericana, este se da a fines de los años treinta cuando los primeros músicos latinoamericanos comienzan a introducir ritmos e instrumentos particularmente afrocaribeños a las orquestas de jazz más famosas de Nueva York. Es el caso de Mario Bauzá, quien como señala Jairo Moreno en su artículo “Bauzá-Gillespie-Jazz/Música Latina: diferencia, modernidad y el Caribe Negro”, fue uno de los más importantes introductores de la música afrocubana y afrocaribeña al jazz norteamericano. En parte, gracias a la iniciativa de Bauzá se crea la orquesta Machito y sus Afro Cuban Boys y a partir de allí y de otros hitos como la previa popularización de la rumba²²⁸ o la del mambo en la década del cincuenta habrá un amplio proceso de hibridación entre la orquesta jazz y la música afrocubana.

Todo eso nos lleva al caso boliviano. Al respecto podemos decir que por lo menos desde mediados de la década de los años cuarenta se establecieron las primeras orquestas nacionales interesadas en la música afrocaribeña y que, eventualmente, darán lugar, en

²²⁷ WADSWORTH, Ana Cecilia y DIBBITS, Ineke. Ob. Cit., Pg. 112

²²⁸ Este nuevo ritmo de baile, popularizado también en la década de los treinta, tenía tanto de afrocubano como de gitano dado que su creador, Xavier Cugat, era un cubano de padres catalanes. Cp. MORENO, Jairo. Ob. Cit. Pg. 32

la década de los cincuenta-sesenta, a orquestas que se auto identificarán en el formato de la orquesta de jazz. Esta portada de la Orquesta Sonorama, dirigida por Mario Rubín de Celis, de fines de los cincuenta, es una muestra patente de esa auto identificación:



Además, en esta fotografía de la Orquesta Barrionuevo, que como indica en su pie de página es de fines de los cuarenta, se puede ver cómo la conformación típica de la orquesta jazz lentamente se va inclinando a la estética de las orquestas de música afrocaribeña:



Fuente: S/A. (Cuadernillo de la remasterización del disco “Fermín Barrionuevo y su orquesta de directores”). La Paz: Discolandia, 2007

Como es posible oír por ejemplo en la grabación de la Orquesta Sonorama, la música, aunque es interpretada por el formato moderno de la orquesta jazz carece de las características que hacen al “hot jazz”. Sin embargo estas orquestas tienen una tradición nacional propia que se puede rastrear hasta mediados de los cuarenta, cuando grupos como los Tropical Boys, Los Planetas y posteriormente la Orquesta Barrionuevo, que gozaban de gran popularidad, comenzaron a grabar música boliviana y música “moderna” como secuela de la mediatización de lo popular y lo cholo después de la Guerra del Chaco. La Orquesta Los Planetas, dirigida por V. H. Zegada y compuesta, entre otros, por el famoso intérprete mulato Ernesto “El negro” Larrea, fue una de las orquestas nacionales más conocidas de los años cuarenta. En sus grabaciones se nota un interés creciente por la música afrocaribeña, que es interpretada recurrentemente con instrumentos tradicionales de la música criolla boliviana e instrumentos de percusión caribeños y aerófonos metálicos. De hecho, Los Planetas intercalaban a menudo la grabación de música nacional, huayños, cuecas, etc., con la de ritmos “modernos” e internacionales como la rumba, el mambo, el son, el cha cha cha, la guayabera, etc., poniendo a la primera en los lados A de sus extended play y a los segundos en los lados

B. También, en muchos casos interpretaron temas con ritmos afrocaribeños, que a la par, evocaban la música andina. Esto es muy evidente en temas como el peruano²²⁹ “Mambo de Machaguay” grabado en *Carnaval*, que muestra la facilidad con que un ritmo como el huayño se podía convertir en mambo.

Pues bien, tendemos a creer que Los Planetas fueron una de las primeras orquestas bolivianas en grabar temas de la tradición del jazz afrocaribeño como “El Manisero”, composición, justamente, de Mario Bauzá, o “Siboney”, del cubano Ernesto Lecuona, y sobre el que Dizzy Gillespie improvisó varias veces. Inclusive llegaron a grabar un tema de la tradición de Trinidad y Tobago, el calipso “Banana Boat”, que posteriormente, en los sesenta, será ampliamente conocido gracias a la interpretación que hizo de él Harry Belafonte. En esta época y en los cincuenta, lo afrocaribeño, y particularmente lo afrocubano, se añadieron pues al ramillete de elementos de la imaginería sobre lo moderno que describimos con detalle hasta ahora. Eso debido, como dijimos, a la inserción de la música afrocubana en los salones de baile norteamericano y su temprano acercamiento al jazz. Por el otro lado, muchas ciudades caribeñas, durante las primeras décadas del siglo, estaban emparentadas al cabaret, los espectáculos de variedades, etc. hecho que irá a redondear el circuito entre la imaginería de lo cosmopolita, el espectáculo y la música afrocaribeña. Esto se puede verificar también en la producción nacional de discos. Esta es otra portada de la Orquestas Sonorama, del long play *Guayabera*, diseñada en Bolivia. En ella es evidente la relación que había entre la orquesta jazz, la cultura afrocaribeña y el espectáculo de variedades:

²²⁹ Tanto Manuel Guzmán Collado como Alejandro Milán del Carpio, ambos peruanos, se arrojan la autoría del “Mambo de Machaguay”.



Por otro lado, un dato que nos parece muy interesante respecto a las grabaciones de Los Planetas es que en el extended play *Carnaval* encontramos la participación de Sergio Suarez Figueroa como intérprete de guitarra eléctrica. Sergio Suarez Figueroa es un escritor muy importante para la tradición literaria nacional, aunque es poco conocido. Amigo y mentor de Jaime Sáenz, y uno de los mejores poetas de las décadas de los cincuenta-sesenta, Suarez Figueroa también se dedicó a la interpretación musical, siendo conocidas principalmente sus grabaciones con el Conjunto 31 de Octubre, significativo conjunto de divulgación de música andina autóctona. Este dato es importante porque nos muestra que habrían existido relaciones emergentes –este no es el único caso, como veremos enseguida– entre la cultura letrada y este nuevo ámbito donde se estaba sembrando la semilla de la hibridación chola entre la música, la orquesta de jazz y la música afrocaribeña. Además, hay que decir que Suarez Figueroa también participó en ensambles que consideramos fueron de hot jazz legítimo. Aunque no tenemos una prueba sonora de ello baste insertar esta fotografía de Suárez (quien está sentado a la derecha), probablemente de la década de los cincuenta:



Fuente: S/A, Archivo personal de Rodolfo Ortiz

El hecho de que Suárez Figueroa hubiera participado en ensambles de hot jazz y al mismo tiempo en grabaciones como *Carnaval* de Los Planetas, o como veremos a continuación, en la relación del vanguardista Luis Luksic con esta incipiente industria cultural que reunía lo andino con lo afrocaribeño, nos volvemos a encontrar con las correspondencias entre la producción literaria letrada urbana y la producción de la cultura popular chola inspirada en el cosmopolitismo aparecido antes de la Guerra del Chaco. También como parte de esa correspondencia encontramos un punto nodal en el poemario de Jorge Suarez y Felix Rospigliosi de 1953, *¡Hoy Fricase!*.

Jorge Suarez es conocido dentro de la historia literaria nacional fundamentalmente por su novela corta *El otro gallo* de 1983, ambientada en la región oriental del país. Nacido en La Paz en 1931, Jorge Suarez, junto a Felix Rospigliosi, escribió *¡Hoy Fricase!* cuando contaba con 22 años. Posteriormente, en los años ochenta, se trasladó a la ciudad de Santa Cruz, donde dirigió el Taller de Cuento Nuevo. Allí escribió aquella novela, considerada, por la crítica especializada, una de las quince mejores de la literatura

nacional²³⁰. Pero *¡Hoy Fricase!* muestra una intención inequívoca de acercarse desde la poesía a la cultura popular y al lenguaje coloquial paceño. Este poemario tiene muchos elementos resaltables. Por ejemplo, adelantándose a la prosa de Jaime Sáenz, identifica y describe literariamente muchos de los personajes y los lugares de la ciudad de La Paz sobre los que luego este discurrirá: el Aparapita, el Yatiri, el T'anta katu, el barrio de Churubamba, etc. Además –y eso demostraría cuanto del espacio “cholo” comparte con las “orquestas de jazz”- en este poemario se da una fuerte intención de acercarse a la experiencia popular y periférica urbana. El hecho de titularse “Hoy Fricasé” muestra la intención de querer integrar a la literatura la escritura del mercado y los comedores populares, a lo que se suman las descripciones de cantinas, negocios periféricos, quintas, tambos, etc. Pero este acercamiento a la sensibilidad popular no solo se da de forma descriptiva sino que los autores asumen como gozosa la pertenencia a algunos de estos ambientes.

Ya desde la introducción de la obra, los autores proponen que con la “ingeniería” del soneto están renovando el panorama literario nacional. Aunque este hecho es claramente paradójico debido a lo anticuado del soneto, en *¡Hoy Fricasé!* la premisa es la parodia del canon literario²³¹. A la vez Suárez y Rospigliosi se sienten herederos de las

²³⁰ Esta novela, al igual que *Aluvión de fuego* de Cerruto, también se incluyó en la colección de las “15 novelas fundamentales de la literatura nacional” diseñada por el Ministerio de Culturas el 2012.

²³¹ El uso del soneto -métrica poética característica del renacimiento- en los poemas de *¡Hoy Fricasé!*, más allá de implicar un tipo de tradicionalismo, se da por razones lúdicas. La propuesta es jugar con motivos modernos a través reglas tradicionales y preestablecidas. Esta intención lúdica de jugar con la métrica tradicional para darle un giro que renueve esas formas, y que se vuelve programática en el prólogo del poemario, por su tono, puede adscribirse a la mejor tradición del manifiesto vanguardista:

“En la Ciudad de La Paz, a los... no sabemos cuántos días del mes de... tampoco lo sabemos, del año de 1953 –por fin- los señores Jorge Suarez, natural de esta, soltero, de oficio poeta y Felix Rospigliosi N., también natural de esta, soltero, largo como su apellido y del mismo oficio que el anterior, acuerdan:

Primera.- Fundar una sociedad bajo el rótulo de “Consorcio de ingenieros del Soneto”, cuya síntesis “COSINETO” tendrá valor legal a partir de la firma del presente convenio.

Segunda.- El Consorcio tiene por objeto:

(...) b) Obligar a ciertos minoristas del soneto, que lo expenden con el pomposo título de Anti-sonetos, a declararse en quiebra poética o, en última instancia, a confesarse abiertamente SONETICIDAS, caso en el que obtendrán la cristiana colaboración del “COSINETO” siempre fiel a su lema de “Dar de rimar al ripioso”; (...) d) Acometer igualmente la empresa que debió acometerse hace tiempo –cuando el soneto aun estaba en sus trece- o sea: escribir “El balai de ispis”, “Caspalia Bárbara”, “La No Cumpleída”, “Mas allá del Polizonte”, “Botellera Verde”, “La fiera Berenice”, “Cancion de catre para un asno”,

tradiciones a las que “criminalmente” la cultura oficial fue indiferente. Pero este espacio de renovación, como señalamos, se da en el marco de lo popular y lo cholo. En ese sentido, y como evidente punto de contacto entre las orquestas de jazz de los cuarenta y cincuenta citaremos la primera estrofa del poema “Bar...socia” que describe un espacio de ese tipo:

Un bandoneón inicia su repertorio hastiado:
huayño en jazz, paso corto de taquirari en viento...
boité del Gumercindo y del Pato Cortado,
quinta que se acicala, moderno sentimiento²³²

La inclusión en este poema del motivo del huayño jazz es muy significativa porque hace referencia al momento, a fines de los años cuarenta, en que el formato de la orquesta jazz se popularizó plenamente interpretando música afrocaribeña y, en este caso, huayños. De entre esas orquestas de jazz que se formaron ya a inicios de los cincuenta llama poderosamente nuestra atención la Orquesta de Jazz Sillerico y particularmente su long play *Nuevo impacto*. La mayoría de los temas contenidos en ese álbum son huayños interpretados con la instrumentación típicamente jazz: batería e instrumentos metálicos de viento, especialmente el saxófono. Veamos un detalle de la interesantísima portada del disco:

“Pataleos”, “Joven río en cauce viejo”, “Sin tomas” y demás presagios de solvencia artística; e) Echar por tierra de una vez por todas la idea de que el soneto es la camisa de fuerza de la “Musa”, demostrando que quienes tal desaguisado cometen para con el buen Petrarca, son unos sinvergüenzas que han permitido que la “Musa” se les resfrié por dejarla sin camisa.

(...) CLAUSULA ADICIONAL

(...) Dedicar este pequeño libro a Juan Capriles, “Toqui” Borda, Carlos Medinaceli (ese sí que tenía frente), Walter Dalence, Raúl Otero Reiche, Antonio Ávila Jiménez, Antonio José de Sainz, Octavio Campero Echazú, Jesus Lara, Augusto Céspedes, Abel Alarcón (ofrenda de nietos...), y a todos los que nombra nuestro sentimiento, a los idos y a los que aún viven; a todos los que fueron ahogados en la indiferencia mas criminal. A Dn. Guillermo Viscarra Fabre nuestro cordial afecto (...), SUAREZ, Jorge y ROSPIGLIOSI, Félix. *¡Hoy Fricasé!*. La Paz: Leipzig, 1953. Pgs. 3-7

²³² *Ibíd*em, Pg. 39



Además de ver, nuevamente, el tema de la relación entre la identidad chola y el consumo de cerveza en esta portada, en la contraportada se lee:

“He aquí un nuevo LP del popular JORGE SILLERICO ALIAGA, dirigiendo su orquesta de jazz, quien con su conocido estilo interpreta alegres y contagiosos ritmos de nuestro folklore. Esta vez hemos querido brindar una nueva fisionomía en la ejecución; dándole originalidad a nuestra música vernacular, recogiendo todas la emociones de las tradicionales fiestas, las mismas que se celebran en diversas festividades.

‘Preste’ se denomina en nuestro medio, al que por devoción celebra actos religiosos en memoria de una imagen. Tradición de arraigo popular que se respeta y es venerado por el pueblo. JORGE SILLERICO interpreta precisamente los momentos donde se produce el cambio del ‘preste’, ejecutando con habilidad y originalidad el preciso instante de este acontecimiento. Para regocijo general, termina interpretando los más alegres ritmos, tal cual se manifiestan en estas oportunidades”.

La instrumentación moderna de la orquesta jazz se ha integrado ya plenamente al ámbito de la preste. El hecho de que este disco quiera ser la representación del “preciso instante de este acontecimiento” nos muestra que estas orquestas jazz, si bien se inclinaban principalmente a la interpretación de música afrocaribeña, ya se habían incorporado plenamente a la interpretación de música andina y chola.

Pero “Bar...socio” en realidad es una pequeña muestra de este espacio de interacción entre la literatura y el contexto cultural de lo cholo. En realidad, este poemario es un gran repertorio de situaciones en las que ocurre dicha interacción, y que, además, dialogan con los anteriores usos del motivo del jazz y los demás motivos cosmopolitas, mostrándonos las transformaciones sufridas por ese repertorio a través de las décadas de los treinta-cuarenta. Tomemos, para comenzar, un poema de este poemario donde se ve claramente esta transformación:

Las “coronaciones”

El llokalla se *afila* su *esmoquin* alquilado,
con antena de negro rozón *de calidad*
y camina *rumbiando* su pasito clavado
que enajena a las niñas de la azul vecindad;

y en un vuelo de nubes verde, azul, colorado
-de cerca aguayo al fin... de lejos vanidad-
asómase al cortejo de picante aromado
a coronar la reina de *ñustamajestad*.

Los *mozos* de *garzones*, el poeta Darío
especialista en barbas y bucles contra el frío...
la madre una sardina, las niñas... *bobarís*

en falsos oropeles se afrenta la pollera
e hidalgamente posan para la primavera:
*mademoisel birlocha y el inca du París.*²³³

Aquí se cumple el frecuente uso de galicismos y referencias cosmopolitas a las que ya estamos acostumbrados. Pero en este caso estos vocablos son usados para volver lúdica la descripción de una fiesta que podría caracterizarse como chola. Para empezar, términos como “afila” o “rumbiando” pertenecen al vocabulario del lunfardo, lo que mostraría la popularización del lenguaje del tango en las zonas periféricas de la ciudad. Más allá de eso, y como señalábamos anteriormente, este uso paródico no se hace desde afuera, sino mas bien, reclama que en nombre de las representaciones de una coronación europea se “afrente” la pollera o se olvide que la elección de los colores de la escenografía es una elección andina, relacionada a la estética de los textiles (“de cerca aguayo al fin”). Como se sabe, las coronaciones, aun muy practicadas en el área rural hoy, son fiestas celebradas para la elección de pequeñas reinas y reyes de la primavera. Para estas celebraciones se disfraza a los niños y adolescentes competidores. Evidentemente, esta referencia, dado que estos disfraces imitan la vestimenta europea antigua, induce a pensar en una correlación entre la cultura popular andina y los imaginarios modernos sobre la historia europea.

Pero esta correlación es problemática, porque como bien parecen señalar Suarez y Respigliosi, estos imaginarios no solo se reproducen en el ámbito de lo popular sino que fueron centrales en el ámbito letrado de principios de siglo, particularmente en el modernismo. De ahí la mención del cosmopolita Rubén Darío (“el poeta Darío especialista en barbas y bucles contra el frio”). Incluso es posible deducir que la referencia al modernismo muestra cómo estos imaginarios se divulgaron en el sector popular y se “vulgarizaron” a través de la lectura de estos autores. A su vez, elementos

²³³ *Ibíd.*, Pg. 50

como los “mozos garzones” nos muestran claramente una continuidad entre el vocabulario usado por el modernismo y el usado por la vanguardia (recordemos el “peinado a la garzón”) que, en ambos casos, responden a la influencia de la cultura europea. La imagen abigarrada de la “*mademoiselle* birlocha y el inca *du París*”, finalmente, dejan clara esta situación de interdicción, que, si bien es problematizada por los autores, no deja de ser festiva ni lúdica.

Pero si en “La ‘coronación’” presenciamos este ámbito cholo donde se dan interdicciones entre la cultura letrada y el cosmopolitismo, en poemas como “A Lula Chic” y “Hoja de salón” también vemos una continuidad con la escritura de principio de siglo que discurría sobre las nuevas feminidades:

A Lula Chic

Meliflua Lula, lila damisela,
oliendo a clavelín oligenado
alela a su galán almidonado
con el vuelo de lino de su tela

Olvida el lapso núbil de la vela
-idilio celibal de lecho helado-
su muslo se hace lánguido, azulado...
paladeando un helado de canela.

Un beso la libó en la limousina
del chulo que hizo loba a la zagala
y alivió su doncélica vigilia...

Y así vuela su vida galantina

que en livianas plazuelas se desala
eludiendo a la luna que la filia.²³⁴

Hoja de Salón

Atenta a la bocina del Buick ultramodelo
-la tez maxfactorina, la ortografía...mal-
madruga hacia las doce absorta con su pelo
y tiene algún recuerdo... del parque forestal.

No sabe si la lluvia descende desde el cielo,
ignora de la aguja que cose el delantal...
camina en traje largo que oculta entre su vuelo
los púdicos naufragios de su alma virginal.

Luego, como no prueba “bocadito siquiera”...
hace gentil estreno de estudiada manera
que preocupa la fina conciencia maternal;

seguramente el corto... de la última jornada
ha dejado a la dulce doncella enamorada
un dolor de cabeza de *blue* primavera.²³⁵

En el primer poema es muy fácil vislumbrar la descripción relacionada a la apertura moderna de la sexualidad femenina a través de la figura de una mujer joven. Pero a su vez, tal vez como eco de las críticas todavía sexistas de Medinaceli, esta mujer no deja de recordar a la antigua cortesana –personaje recurrente de la novela decimonónica- que vive ostentosamente de los favores de sus amantes. Desde su nombre, “Lula Chic”,

²³⁴ Ibídem, Pg. 18

²³⁵ Ibídem, Pg. 38

el poema denota la modernidad del personaje retratado. Pero su ostentosis, al contrastar con las mujeres en condición de trabajadoras sexuales de *Aguafuertes* o “Don Quijote en la ciudad de La Paz”, nos lleva a pensar en un nuevo tipo de personaje femenino que no está presente en las obras antes analizadas. El carruaje antiguo de las cortesanas se ha convertido ahora en una *limousina*, lo que añade un galicismo más al léxico modernista y de vanguardia que hemos visto hasta ahora. También en “Hoja de Salón” se ve, en primera instancia, la ya comentada referencia al claxon y el automóvil moderno. Junto a ellos está la figura de la mujer cuya “virginidad” ha “naufragado” en los bares y salones de baile descritos por de Villegas o Estenssoro. Es de uno de estos espacios, que sirven de marco a la modernización de la sexualidad femenina, que la muchacha del poema vuelve avergonzada a su casa, aunque la resaca es como un “*blue primaveral*”, lo que no deja de mostrar la percepción poética adjudicable al consumo de bebidas alcohólicas, tal como ocurría en Mundy.

Como se ve en *¡Hoy Fricase!* los espacios de fiesta donde se disfruta de placeres como la música moderna y el consumo de bebidas alcohólicas, están muy presentes. Pero, estos consumos han adquirido otro cariz más bien complejo, pues lo moderno convive plenamente con lo popular y lo cholo. Por ejemplo, en el poema “Quinta” la primera estrofa dice:

Dos oídos cansados de borracho
sufren la melodía de un charango
mientras que al centro se disloca un tango
entre las piernas ebrias de algún *macho*²³⁶

Lo interesante de esta descripción es que muestra que la cultura andina –el charango– ya convive plenamente con música moderna como el tango. Lo que se diferencia de los pasajes citados de Leitón o Paredes Candia que indicaban que una y la otra música no

²³⁶ *Ibíd.*, Pg. 32

compartían los mismos ambientes. La afirmación de esta convivencia, pues, esta reforzada por el dato, ya comentado, de que los epés de Los Planetas contenían música nacional y “ritmos modernos” al mismo tiempo. Otro aspecto muy importante de esta convivencia es que en *¡Hoy Fricase!*, como se vio en el caso de “La ‘coronación’”, los autores comentan reiteradamente la masificación que sufrió el consumo de estéticas modernas como el modernismo, o, en este caso, el tango, que inicialmente pertenecían a estratos culturales aristocráticos. Esta masificación será pues el detonante de este encuentro de la cultura letrada y la cultura popular a través de la imagería de lo moderno. Al respecto podríamos señalar que como una sensibilidad cercana a lo cholo, lo “kitsch”, tal como fue entendido por los teóricos de la escuela de Fráncfort, es una consecuencia directa de la masificación e industrialización de la cultura²³⁷.

Finalmente, veremos un ejemplo más de la transformación de la imagería cosmopolita desde mediados de los años veinte hacia mediados de los años cuarenta, cuando fue absorbida por la identidad y cultura cholas. Para eso volveremos a la figura de Luis Luksic, poeta potosino al que nos referimos ya en anteriores capítulos.

Como ya habíamos dejado sentado, Luksic, además de haber participado activamente en la escritura vanguardista de principios de siglo y de haber sido un activo miembro del PIR en los años treinta y cuarenta, años de la politización de la vanguardia, también se dedicó a la ilustración y a la plástica en general. Si bien se conoce su trabajo como ilustrador de libros de poesía –por ejemplo las ilustraciones que hizo en los cincuenta

²³⁷ “Los arquetipos que hoy día el cine y la canción de moda están creando para la obliterada intuición propia de la fase del industrialismo tardío no es que liquiden el arte, es que sacan a la luz con ostentosa imbecilidad la ilusión que ya en las obras de arte primigenias vivía amurallada y que aún le confiere su poder a las más maduras. El despuntar del final ilumina chillonamente el engaño del origen (...) léanse las centenarias novelas de aventuras, como las de Cooper, y se encontrará en ellas en forma rudimentaria el esquema entero de Hollywood. Probablemente el estancamiento de la industria cultural no es primariamente el resultado de su monopolización, sino que desde el comienzo fue algo inseparable de lo que se llama distracción. El *kitsch* es ese sistema de invariantes con que la mentira filosófica reviste a sus solemnes proyectos. Nada de él puede básicamente modificarse”. Estas dos citas tomadas de Adorno muestran que la cultura desde siempre estuvo limitada por las formas. Pero solo a partir de la producción industrial y masiva de cultura, el kitsch, así como lo cholo, pudieron “desenmascarar chillonamente” la “mentira filosófica” que pretendía que el arte estaba más allá de su materialidad. ADORNO, Theodor. *Mínima Moralía*. Madrid: Taurus, 1988. Pg. 147

para el poemario póstumo de Gustavo Medinaceli, *Cuando su voz le dolía*, o las que hizo ya en los años sesenta para el poemario *Rayo y Simiente* de Alcira Cardona- su trabajo como ilustrador de portadas de discos no es conocida. Más allá de la novedad que encierra descubrir a Luksic como ilustrador de portadas de discos de vinilo, también nos interesa resaltar el trabajo plástico que significaron esas portadas en el marco intelectual y cultural que hemos descrito hasta ahora. Como acabamos de señalar, las ilustraciones que Luksic hizo para poemarios y libros de prosa, como el poco conocido *Contado y Soñado* de Oscar Soria Gamarra, datan de fines de los años cuarenta y comienzos de los años cincuenta, es decir, el mismo periodo de su actividad como ilustrador de portadas de discos de vinilo²³⁸. Es más, a continuación veremos la similitud del diseño de la portada de *Contado y Soñado* con una portada del disco *Melodías Bolivianas* de Los Planetas, hechas ambas por Luksic:

²³⁸ En realidad es muy difícil determinar los años exactos de la producción de portadas ilustradas por Luksic. Eso, debido a que los discos de vinilo de la época no consignaban fechas de producción. Pero justamente el hecho de que las portadas de discos diseñadas por Luksic se parezcan tanto a la portada de *Contado y soñado* de Soria –que data de 1957- nos lleva a pensar que las primeras fueron hechas en esa década, muy probablemente en sus primeros años. Además, si bien los discos Méndez no suscriben fechas, hay conocimiento de discos de sellos como Lyra, que si suscriben su producción en la década de los sesenta. Eso es importante, porque muchas de estas primeras portadas de discos, diseñadas por otros sellos nacionales, también usaron en un primer momento la técnica de la serigrafía. En esos casos esta técnica se desarrolla de forma más elaborada que como la desarrolló anteriormente Luksic. Además, las portadas de los discos están hechas en papeles más duros, finos y resistentes. Eso mostraría que los diseños hechos por Luksic son un antecedente temprano de lo que irán a hacer los diseñadores –R. Shaw, Rembrandt (alias del diseñador de Discos Planeta), etc.- a fines de los cincuenta y principios de los sesenta. Cp. GOBIERNO MUNICIPAL DE LA PAZ. *Primera exposición histórica del disco fonográfico paceño*. La Paz: Casa Municipal de la Cultura, 1993.



Al parecer los trabajos de Luksic como ilustrador comenzaron algunos años después de la fundación de la compañía discográfica Méndez. La compañía Méndez, surgida a mediados de la década del cuarenta, fue la primera compañía disquera boliviana. Hasta aquel entonces todos los músicos bolivianos que deseaban grabar documentos

fonográficos debían viajar a Argentina o Brasil, donde lo hacían principalmente con las filiales nacionales de Columbia o RCA Victor²³⁹. Pero durante los primeros años de producción los discos Méndez todavía carecían de ilustraciones de portada, usándose para su empaquetado sobres llanos de papel. Posteriormente Méndez incursionará en la ilustración de portadas de discos y será Luksic quien diseñe las primeras. Ahora bien, para comenzar, debemos decir que el uso de imágenes para ilustrar las portadas de los discos de vinilo data, a nivel mundial, de 1938. Aunque ya se hizo esporádicamente antes, la idea de diseñar imágenes para portadas de discos de vinilo fue patentada por el norteamericano Alexander Steinweiss, quien se convirtió en el primer y más importante diseñador de portadas de discos de vinilo. A él le debemos, además, el estilo tradicional de diseño que se haría más popular durante los primeros años del diseño de portadas.

Este tipo de diseño no solo se usó para portadas de discos sino que se usó también para la ilustración de revistas y otros tipos de reproducciones industriales a principios de siglo. Esto es importante, porque tal como dice el teórico Diederich Diederichsen, este tipo de diseños estaba en consonancia con el desarrollo de los estudios de publicidad que surgieron también a fines del siglo XIX y principios del XX y que fueron una consecuencia directa de la masificación de la cultura y de la reproducción industrial del trabajo artístico, en este caso del trabajo plástico²⁴⁰. En el caso nacional, como se percibe, la innovación del diseño de portadas fue bastante tardío, pero como señalamos, estuvo rápidamente relacionada al sector letrado de la cultura urbana, en este caso Luksic. Algo que es muy interesante e importante a este respecto es que Luksic usó de la técnica de la serigrafía para imprimir las primeras portadas de álbumes

²³⁹ GOBIERNO MUNICIPAL DE LA PAZ. Ob. Cit. Pg. 37

²⁴⁰ En el ensayo “¿Qué es redondo, negro y se esconde en los calzoncillos?”, Diederich Diederichsen habla sobre la crítica hecha desde la izquierda occidental al embase, entendido este, como el *súmmum* industrial de lo que el marxismo entiende como “valor de cambio”. Diederichsen señala que especialmente el embase del disco de vinilo se convirtió en el blanco de muchas de las críticas del marxismo pues envasaba algo que de por sí ya era un embase. A eso, evidentemente, ayudó el que Steinweiss inventara el diseño de portadas de discos de vinilo. Lo que hacía del envase del disco una ficha primordial para la creación del moderno diseño gráfico capitalista. DIEDERICHSEN, Diederich. *Psicodelia y Ready Made*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2010

nacionales²⁴¹. Ese dato es importante porque la serigrafía es, por excelencia, una técnica moderna de reproducción de la imagen. Después de Luksic, y de seguro en consonancia con otras industrias culturales latinoamericanas, muchos de los nuevos ilustradores de portadas contratados por empresas discográficas bolivianas como el sello Lyra, Discos Palace o Discos Mundial, desarrollarán su trabajo dentro de la técnica y la estética de la serigrafía.

A su vez, en el caso de Luksic, la estética de la serigrafía, además, estará inspirada en la de la vanguardia. Recordemos que Schwartz indica que una de las características de la plástica vanguardista, y que luego sería retomada por la literatura, era la de la aparición de la sincronía. Es decir que la novedad tecnológica de la reproducción masiva de imágenes, sumada a la reducción del espacio real debida a los nuevos medios de transporte y comunicación, así como la ampliación de los imaginarios culturales e históricos occidentales, hicieron que las narraciones que tenían una secuencia lineal desaparecieran, dando lugar a textos e imágenes en las que no había linealidad ni narración, sino una simultaneidad de elementos. En el caso de Luksic, su diseño de portadas se da en este marco estético y analítico, pues varias de ellas muestran siluetas de músicos que no están en un mismo nivel ni tienen una correspondencia real entre unas y otras. Al mismo tiempo inserta entre silueta y silueta paisajes o motivos que funcionan como decoraciones pero también como descripciones folclóricas. Veamos un ejemplo:

²⁴¹ Lo que corrobora el hecho de que la técnica usada por Luksic es la serigrafía y no así otra técnica de estampado se encuentra al final de *Contado y Soñado* donde se señala “la carátula fue elaborada por Luis Luksic en tamigrafía”. Debido al uso de una malla –un tamiz-, otro nombre con que se conoce a la serigrafía es el de “tamigrafía”. SORIA, Oscar. *Contado y Soñado*. La Paz: Burillo, 1957



Como se ve, estas siluetas de músicos, si bien usan instrumentos típicos de nuestra música criolla (la guitarra), usan innovaciones provenientes del tango como el bandoneón, y otros como el contrabajo, que ya pertenece a la instrumentación típica de la orquesta de jazz. Esta portada de la orquesta Los Planetas además es importante porque es evidente el uso del léxico de lo moderno, llamando a su extended play justamente “Ritmos Modernos”. Particularmente en este disco encontramos, entre estos “ritmos modernos” el fox trot, “La niña del tragal”, el ya citado Calipso, “Banana Boat”, el cha cha cha, “Clases de cha cha cha”, e inclusive un tema de rock and roll, “Al compas del reloj”, tema de Bill Haley and His Comets que hizo popular el rock and roll en la década de los cincuenta y que está basado en un tema del jazzista Count Basie, “Rock around the clock”²⁴².

Pero junto a estas implementaciones técnicas en el diseño -que como dijimos, luego serán usadas por otros sellos- también es importante la inclusión, dentro de estas imágenes sincrónicas, de la cultura chola y especialmente de la imagen de la chola paceña. Como decíamos arriba, en este espacio abierto por la producción de discos de

²⁴² Podemos anotar al margen, sin duda de equivocarnos, que también se trata de la primera grabación de rock and roll hecha en Bolivia

orquestas autodenominadas de “jazz”, habían muchas intersecciones entre la cultura letrada, la popular y la imaginaria proveniente de la industria cultural norteamericana. La presencia de la chola y lo cholo, en este marco, será propuesta en primer lugar por el mismo Luksic, y se hará muy intensiva en el diseño de portadas posterior. Esto es muy interesante, porque en el diseño posterior de portadas, aun hechas con la técnica de serigrafiado, la imaginaria de lo moderno, particularmente del jazz, como la habíamos visto hasta aquí, se verá tremendamente hibridada con la estética chola. Ya vimos el excelente ejemplo de la portada del disco *Nuevo Impacto* de la Orquesta Sillerico, donde se ve a una pareja de cholos bebiendo cerveza en una preste, veamos ahora algunos ejemplos más de esta hibridación, comenzando por uno del mismo Luksic:





En la primera portada se ve la imagen de las Hermanas Espinoza vestidas de cholas paceñas. En este caso se ve sus bustos y al fondo se ve el illimani y la ciudad de La Paz. Como se ve en las sombras de la ropa y de los rostros, el diseño se ha hecho específicamente para ser serigrafiado, pues esta técnica, en su uso más primario, requiere de pocos colores que se superponen, lo que explica también la discordancia entre algunas formas del rostro, las bocas por ejemplo, y el color que no está enteramente dentro de esas formas. Para un observador acostumbrado a los efecto de

superposición de imágenes que se hace a menudo en la televisión y en la publicidad, estos bustos flotantes no resultan extraños, pero hay que retrotraernos a la década de los cuarenta, antes de la importación de televisores al país, para percatarnos de la sincronía manifiesta entre la imagen de estos bustos flotantes y la ciudad de La Paz, a la que también se muestra como un paisaje abstracto, hecho de rectángulos superpuestos y que pretende darle un sentido de modernidad importante. Esta misma forma de retrato, pero ya exenta de la sincronía muy usada por Luksic, puede ser identificada en la siguiente imagen, correspondiente al álbum *Sed de amor* de la Orquesta Zalles, típica, también, de la década del cuarenta. En esta imagen se ve un retrato mucho más romantizado de la imagen de la chola paceña, también hecha para ser serigrafiada, quien agarra una flor. Y finalmente en la tercera portada, del disco *¿Bailemos?*, también de la Orquesta Zalles, se ve claramente como uno de los elementos más importantes de la imaginería de la orquesta jazz –el saxófono- se relaciona plenamente con la figura de otra chola, en este caso posando en intención de baile.

6. CONCLUSIONES

Como hemos visto hasta acá, el contacto entre la cultura letrada, particularmente la escritura relacionada con la vanguardia de mediados de los años veinte con la música y la orquesta jazz se dio en los años cuarenta-cincuenta en un ámbito popular y cholo. Ese hecho muestra un constante diálogo entre la literatura y los espacios de producción de cultura nacionales, y, en este caso, especialmente de cultura popular y masiva. Lo que ocurrió con la orquesta jazz después de la Guerra del Chaco ocurrió, en general, con muchos de los motivos usados por las vanguardias, que ya entrada la década de los cuarenta se habían “vulgarizado”, es el caso de los suplementos de moda en las revistas y periódicos, el cocktail, el *foot ball*, etc. Esto nos parece muy importante porque, si una de las intenciones primigenias de esta tesis era ver la especificidad del cosmopolitismo norteamericano, representado por el jazz, y su influencia en la escritura de tipo vanguardista en el medio nacional, pudimos observar que, en primera instancia, todos los motivos cosmopolitas –el jazz, los bailes, las modas, etc.- conformaban un, como señala Rasula, “incipiente Esperanto para la nebulosa divisa estilística internacional”, indiferenciado e indisoluble. En ese sentido, ni las inclinaciones políticas de izquierda de algunos escritores, ni su crítica a la modernidad, evitaron que estos actores, que se consideraban de vanguardia, hicieran un uso extensivo de ese vocabulario. Así, lo norteamericano, aunque se caracterizó –como se ve en Mariátegui o Reynolds- como el pivote del capitalismo y la modernidad, resaltó fundamentalmente como la cuna de la industria cultural moderna. Esta industria cultural, y su característica masividad, resultó para muchos –entre ellos Néstor Ortiz o el mismo Reynolds- nociva para la cultura, pues vulgarizaba aquello que primordialmente se consideraba original. Pero no se puede dejar de ver que las vanguardias, con su uso lúdico del trabajo tipográfico de la publicidad capitalista o su incursión en el espectáculo moderno a la manera de Broadway, fueron corrientes que se alimentaron, y, hasta cierto punto, fueron consecuencia de la creación de esas industrias culturales modernas.

En el caso estudiado, esta masificación, como acabamos de mencionar, se hizo paulatinamente más patente, hasta que, ya en los años cuarenta, no pudo establecerse otro espacio de diálogo entre la cultura letrada –heredera del modernismo y el vanguardismo- y sus referentes, que el espacio de lo cholo. El elogio de lo foráneo - particularmente de lo norteamericano- y lo moderno, con que siempre se caracterizó a lo cholo²⁴³ –recuérdese la cita de Bedregal en la *Máscara de estuco*- fue, elocuentemente, el único móvil que finalmente pudo dar un contexto real a las aspiraciones letradas. Es decir, que solo en el ámbito de lo popular, de lo cholo, los antiguos motivos usados por el cosmopolitismo modernista y de vanguardia pudieron encontrar un espacio de creación real y auténtica. *¡Hoy Fricasé!* e, incluso, *Felipe Delgado*, nos muestran aquello. Que la cultura letrada no es el espacio donde los referentes generados por la cultura masiva se manifiestan plenamente, sino en el mundo de lo popular, a donde el poeta y el escritor, en un viaje de retorno, deben volver constantemente.

Finalmente quisiera señalar que uno de los meritos de esta tesis es que encuentra en el constante dialogo entre la cultura letrada y la producción cultural de la época la forma de poder referirse a esa producción desde las tan mentadas sensibilidades que traspasan el consumo de los productos populares en todos los ámbitos. Es decir que solo a través de fuentes que apelan directamente a las sensibilidades del consumidor como la literatura es que se puede tratar de dar una visión –fragmentaria- del “zeitgeist” de la época de los años veinte y treinta. Si bien, como señalamos en la introducción, este periodo está siendo estudiado con entusiasmo por la historiografía reciente, no existe ningún trabajo centrado en la historia cultural de la época. Este es un

²⁴³ Al respecto de esta caracterización de lo cholo, presentamos una ponencia al II Congreso Plurinacional de Antropología llamada “La interdicción entre el indianismo y la cultura de masas”. En ella, a partir de un texto indianista de los años setenta reflexionamos justamente cómo el mismo indianismo, y también la izquierda, caracterizaron a lo cholo como “extranjerizante” y particularmente interesado por la cultura norteamericana. Y cómo, sorprendentemente, hasta los años setenta, el indianismo identificaba en lo cholo varios de los motivos que el vanguardismo y la cultura letrada habían introducido al imaginario urbano moderno a principios de siglo (la “coquetería”, el rascacielos, etc.). Esta ponencia, junto a otro artículo, fue publicada en el sur del Perú en forma de folleto, BELLO, Giovanni. *Contracultura-Marxismo-Indianismo*. Tacna: Perro Calato Ediciones, 2015

primer intento de acercarnos a esa historia. Sin embargo queda mucho por hacer. Por ejemplo respecto a la historia de la música nacional del periodo son importantísimas las pesquisas de los jóvenes “Ajayus de Antaño” que se están dedicando a compilar y restaurar discos de 78 RPM del periodo. Por su lado las jóvenes investigadoras de “Kinetoscopio Monstruo” han restaurado con éxito filmes cortos del periodo, pero ninguno de estos colectivos cuenta con una historiografía mínima sobre la producción cultural de la época sobre la que guiarse.

Por otro lado, en el campo de la crítica literaria también se ha dado en las últimas décadas un inusitado interés por la vanguardia histórica en Bolivia. Muchos de los textos producidos en ese campo así como los textos recuperados por críticos e investigadores del área de literatura abonan esta tesis. No obstante, en esa bibliografía también es patente la ausencia de la mirada histórica sobre sensibilidades de largo aliento, externas a lo circunscrito únicamente a lo literario, que sin embargo nos permitan entender la obra de importantes escritores de nuestra tradición literaria. Es el caso de Cerruto, cuya obra de juventud no ha sido estudiada, debido, según creemos, a la dificultad de acceder a las fuentes. También es el caso de Luis Luksic, en quien encontramos un impresionante divulgador y cultor de la estética vanguardista en el periodo y varios otros escritores y artistas más, poco conocidos o francamente desconocidos por la crítica, como es el caso de Julio Aquiles Munguía o de las orquestas jazz de música andina y afro caribeña como Los Planetas.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Tesis

CARDENAS, Jenny

1986 *El impacto de la Guerra del Chaco en la música boliviana (Tesis de licenciatura en Sociología)*, La Paz

HERNANDO MARSAL, Marixtel

2010 *Bárbaro e nosso. Indigenismo y Vanguardia en Oswald de Andrade y Gamaliel Churata (Tesis doctoral en Literatura)*, Sao Paulo

PATTERSON, Courtney

2003 *Jazz and cultural transformation of America in the 1920's (Tesis doctoral en Historia)*, New Orleans

Periódicos

El Diario (La Paz, 1931)

La Calle (La Paz, 1936, 1937, 1939, 1941, 1943, 1945)

La Razón (La Paz, 1926-1929, 1931, 1933)

Portadas de discos

- Ensaldi, Orq. Zalles (¿Bailemos?), Disc Palace, 1950s, Colección particular de Alfonso Calderón

- Ensaldi, Orq. Zalles (Sed de amor, Vol. 3), Disc Palace, 1950s, Colección particular de Alfonso Calderón

- Luis Luksic, Los Planetas (Melodías Bolivianas), Sello Méndez, 1940s, Colección particular de Alfonso Calderón

- Luis Luksic, Los Planetas (Ritmos Modernos), Sello Méndez, 1940s, Colección particular de Alfonso Calderón

- Luis Luksic, Hnas. Espinoza, Sello Méndez, 1940s, Colección particular de Alfonso Calderón
- Rembrandt, Sonorama (Guayabera), Discos Mundial, 1950s, Colección particular de Alfonso Calderón
- S/A, Sonorama (Soberanos del ritmo), Litoral, 1950s, Colección particular de Alfonso Calderón
- S/A, Orq. de Jazz Jorge Sillerico (Nuevo Impacto!), Disc Palace, 1950s, Colección particular de Alfonso Calderón

Bibliografía

ADORNO, Theodor

1998 *Mínima Moralía*. Madrid: Taurus

ALARCON, Ricardo (Dir.)

1925 *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. Nueva York: The University Society

ANTEZANA, Luis

2013 "Lecturas de Jaime Sáenz". En: *La Mariposa Mundial. Revista de Literatura*, No. 21. La Paz: La Mariposa Mundial

AYALA, José Luis

2009 "Amauta y los escritores surandinos y bolivianos". En: *Amauta 80 años. Simposio Internacional*. Lima: Instituto Nacional de Cultura

AYLLÓN, Virginia

2004 "De la nada al venerado silencio" (Introducción). En: MUNDY, Hilda. *Pirotecnia (2da Edición)*. La Paz: La Mariposa Mundial

BAPTISTA, Mariano

1979 *Atrevámonos a ser bolivianos. Vida y epistolario de Carlos Medinaceli*. La Paz: Última Hora

BARBERO, Jesús Martín

1991 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México D.F.: Gustavo Gili Ed.

BORBA DE MORAENS, Rubens

1978 “Recuerdos de un sobreviviente de la Semana de Arte Moderno”. En: AMARAL, Aracy (Ed.). *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Caracas: Biblioteca Ayacucho

BEDREGAL, Juan Francisco

1959 (1924) *La máscara de estuco. Divagaciones perogrullescas sobre sociología boliviana, política, derecho público y otras menudencias de actualidad permanente* (2da Edición). Bs. As: Fundación Universitaria Simón I. Patiño

1990 (1934) *Figuras animadas* (3ra Edición). La Paz: Nogales

BELLO, Giovanni

2012 “Un gringo viajero y el lascivo tango de los 10” En: *Revista Literaria La Letra Libre*, N° 121, Año 4 (Mayo). Tarija-Bolivia: La Letra Libre

2014 “Comentario sobre el pensamiento nebular y el *anarquismo singular*” (Texto leído en la presentación del libro *Un anarquismo singular*). s/e

2015 *Contracultura-Marxismo-Indianismo*. Tacna-Perú: Perro Calato Ediciones

BERLIN, Isaiah

2000 *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus

BLANCO MAMANI, Elías

2005 *Enciclopedia Gesta de autores de la literatura boliviana*. La Paz: Plural

BLOOM, Harold

2002 *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama

BORGES, Jorge Luis

1988 "Ultraísmo". En: OSORIO, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho

1997 *Discusión*. Madrid: Alianza

2001 *Poesía Completa*. Bs. As.: De Bolsillo

BÜRQUER, Peter

2000 *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península

BURKE, Peter

2000 *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza

CERRUTO, Oscar

2000 *Aluvión de fuego (Tercera Edición)*. La Paz: Plural

CUNO, Dante (Ed.)

2004 *Boletín Titikaka. Edición Facsimilar*. Arequipa: UNAS

DE ANDRADE, Mario

1978 "Klaxon". En: AMARAL, Aracy (Ed.). *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Caracas: Biblioteca Ayacucho

DE ANDRADE, Oswald

2008 *Escritos antropófagos*. Bs. As.: Corregidor

DE ROKHA, Pablo

1922 *Los Gemidos*. Santiago: Editorial Cóndor

DE VILLEGAS, Alberto

2014 (1927) "Memorias del Mala-Bar". En: PRADA, Ana Rebeca Et. al (Eds.) *Alberto de Villegas. Estudios y antología*. La Paz: IEB

DIBBITS, Ineke, et. al.

1989 *Polleras libertarias*. La Paz: HISBOL

DIEDERICHSEN, Diedrich

2010 *Psicodelia y Ready Made*. Bs. As.: Adriana Hidalgo

DIEZ DE MEDINA, Fernando

1980 *Literatura Boliviana. Introducción al estudio de las letras nacionales del tiempo mítico a la producción contemporánea*. (Cuarta Edición, actualizada hasta 1980). La Paz: Los Amigos del Libro

DIEZ de MEDINA, Lucio (Ed.)

1926 *Revista de Artes y Letras 'Motivos', Año II, No. 7 (Marzo de 1926)*. La Paz: s/e

DU GAY, Paul, et. al.

1997 *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage Publications

ESTENSSORO, María Virginia

1937 *El Occiso*. La Paz: Editorial Boliviana

1971 *Obras Completas 2. Ego Inútil*. Cochabamba: Los amigos del libro

FRITH, Simon

2001 "Hacia una estética de la música popular". En: CRUCES, Francisco, et. al. (Eds.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta

GOBIERNO MUNICIPAL DE LA PAZ

1993 *Primera exposición histórica del disco fonográfico paceño*. La Paz: Casa Municipal de la Cultura

GOIALDE, Patricio

2011 “La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27”. En: *Revista Musiker. Cuadernos de Música, No. 18*. Bilbao: Euskolkaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos

GOMEZ CORNEJO, Carlos

1988 “Aldabón”. En: OSORIO, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho

HALL, Stuart

2010 *Sin Garantías*. Lima: IEP

HIDALGO, Alberto, HUIDOBRO, Vicente y BORGES, Jorge Luis

1988 “Prólogo al Índice de la Nueva Poesía Americana”. En: OSORIO, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor

1998 *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Ed. Trotta

HUIDOBRO, Vicente

1988 “Non Serviam”. En: OSORIO, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho

JAMESON, Frederic

1998 “Sobre los ‘Estudios Culturales’”. En: *Estudios culturales, Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Bs. As.: Paidós

LARKIN, Philip

2004 *All what Jazz. Escritos sobre jazz, 1961-1971*. Barcelona: Paidós

LEITÓN, Roberto

2008 (1928) *Aguafuertes*. La Paz: La Mariposa Mundial

LLANOS APARICIO, Luis

1985 *Estampas antiguas de La Paz*. La Paz: Amigos del Libro

LUKSIC, Luis

1948 *Cantos de la ciudad y el mundo. Poemas 1932-1947*. La Paz: Imp. Amauta

MAPLES ARCE, Manuel

1988 “Manifiesto estridentista número 1”. En: OSORIO, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho

MARIÁTEGUI, José Carlos

1970 *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Biblioteca Amauta

1977 *El artista y la época*. Lima: Biblioteca Amauta

1984 *Correspondencia*. Lima: Biblioteca Amauta

MARTIN FIERRO

1988 “Manifiesto de Martín Fierro”. En: OSORIO, Nelson (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho

MEDINACELI, Carlos

2008 “Dos cartas al autor. *Aguafuertes* de Roberto Leitón”. En: LEITÓN, Roberto. *Aguafuertes*. La Paz: La Mariposa Mundial

MENANTEAU, Álvaro

2008 “Jazz en Chile: su historia y función social”. En: *Revista Musical Chilena*, N° 210, Año LXII (Julio-Diciembre). Santiago: Revista Musical Chilena

MITRE, Eduardo.

1994 *De cuatro constelaciones. Ensayo y antología*. La Paz: Fundación BHN

MONSIVÁIS, Carlos

1995 "Literatura latinoamericana e industria cultural". En: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Comp.). *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes

2011 *Los ídolos a nado. Una antología global*. Bs. As.: Debate

MORENO, Jairo

2011 "Bauzá-Gillespie-música latina/Jazz: diferencia, modernidad y el Caribe Negro". En: *Revista Acontratiempo, N° 16* (Abril de 2011). Bogotá: Universidad Externado de Colombia

MUNDY, Hilda

1989 *Cosas de fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos*. La Paz: Huayna Potosí

2004 (1936) *Pirotecnia* (2da Edición). La Paz: La Mariposa Mundial

MUSEO NACIONAL DE ARTE

2007 *Estudio Gismondi. Cien años, cuatro generaciones*. La Paz: MNA

NAZOA, Aquiles (Ed.)

1957 *Diez poetas bolivianos contemporáneos*. La Paz: Buriball

ORTEGA Y GASSET, José

1947 "La deshumanización del arte". En: *Obras Completas, Tomo III*. Madrid: Rev. de Occidente

ORTIZ ODERIEGO, Néstor

1945 *La música afroamericana*. Bs. As.: Claridad

OSORIO, Nelson (Ed.)

1988 *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho

OTERO, Gustavo Adolfo

1977 *Memorias de Gustavo Adolfo Otero*. La Paz: Litografías e Imprentas Unidas

PAREDES CANDIA, Antonio

1987 *Otras anécdotas bolivianas*. La Paz: Librería Editorial Popular

1998 *De rameras, burdeles y proxenetas*. La Paz: Ediciones Isla

PEREZ, Alberto Julián

1999 "Reflexiones sobre la poesía andina en el siglo XX", En: POPPEL, Hubert (Comp.). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*. Madrid: Iberoamericana

QUINTERO, Juan

2002 "Adrian Patiño, rey de la orquesta de metales". En: *Revista Ciencia y Cultura No. 11 (Diciembre)*. La Paz: UCB

QUIRÓS, Juan

1964 *Índice de la Poesía Boliviana Contemporánea*. La Paz: Amigos del Libro

RASULA, Jed

2004 "Jazz as decal for European Avant-Garde". En: HEIKE, Raphael (Ed.) *Blackening Europe: The African American Presence*. Nueva York: Routledge

RESTREPO, Eduardo.

2012 *Antropología y estudios culturales*. Bs. As.: Siglo XXI

REYNOLDS, Gregorio

1948 *Poesías escogidas*. Bs. As: Fundación Universitaria Simón I. Patiño

RIVERA RODAS, Oscar

1973 *El realismo mítico en Oscar Cerruto*. La Paz: Ediciones Abaroa

RODRÍGUEZ, Huáscar

2008 *La choledad antiestatal. El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965)*. Bs. As.: Terramar

RODRÍGUEZ, Nivardo

2014 *Un anarquismo singular*. Sucre: ABNB

SÁENZ, Jaime

2007 *Felipe Delgado* (2da Edición). La Paz: Plural

SARLO, Beatriz

1988 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Bs. As.: Nueva Visión

SCHWARTZ, Jorge

2002 *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte*. Bs. As.: Beatriz Viterbo

SLONIMSKY, Nicolás

1947 *Panorama de la música Latinoamericana*. Bs. As.: Claridad

SUAREZ, Jorge y ROSPIGLIOSI, Félix

1953 *¡Hoy Fricasé!*. La Paz: Leipzig

SORIA, Oscar.

1957 *Contado y Soñado*. La Paz: Burillo

STEFANONI, Pablo

2015 *Los inconformistas del Centenario. Intelectuales, socialismo y nación en una Bolivia en crisis (1925-1939)*. La Paz: Plural

SUSZ, Pedro

1997 *Cronología del cine boliviano (Cinemateca Boliviana, Notas críticas 61)*. La Paz: Ediciones de la Cinemateca Boliviana

SZURMUK, Mónica y MCKEE, Robert (Coords.)

2009 *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI

VILCHIS, Arturo

2008 *Arturo Pablo Peralta Miranda: Travesía de un itinerante (Vida y obra de Gamaliel Churata)*. México D.F.: Ed. América Nuestra-Rumi Maki

VILLEGAS, Víctor Hugo

1948 *Chuño Palma, novela de cholos*. La Paz: Ed. Universo

TAPIA, Luis

2000 "Pirotecnia". En: *La Mariposa Mundial. Revista de Literatura, No. 3*. La Paz: La Mariposa Mundial

USANDIZAGA, Helena

2012 "Introducción". En: CHURATA, Gamaliel. *El pez de oro*. Madrid: Cátedra

VERANI, Hugo

2003 *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

VILLAREJOS, Francisco e ITURRI, Pablo (Eds.)

1925 *Revista INTI, Vol. I, No. 2 (Diciembre de 1925)*. La Paz: s/e

VISCARRA FABRE, Guillermo

1941 *Poetas nuevos de Bolivia*. La Paz: Departamento de cooperación intelectual del Ministerio de Relaciones Exteriores

WADSWORTH, Ana Cecilia y DIBBITS, Ineke

1989 *Agitadoras de buen gusto. Historia del Sindicato de Culinarias*. La Paz: HISBOL-Tahipamu

WILLIAMS, Raymond

2001 *El campo y la ciudad*. Bs. As.: Paidós