

Vanguardia, raza y nación: una lectura de la negritud de la novela mexicana *Panchito Chapopote* y del estridentismo a la luz del modernismo brasileño y de *Macunaíma*

ROBERTO IRIZARRY
UNIVERSITY OF NEW HAVEN

Introducción: De la excepcional negritud de *Panchito Chapopote* al marco afrodiaspórico

En la escena introductoria de la novela *Panchito Chapopote* (1928), del mexicano Xavier Icaza (1892-1969), el personaje callejero Porfiriata improvisa una rumba dentro de un ambiente de corte popular: “Porfiriata baila grotesco, la cara inexpresiva, los ojos en blanco. Hace contorsiones. Mueve el pecho cachondo. Todos corean la rumba. Mujeres de ojos enormes se acercan. Su respirar es un danzón” (11). De primera intención, quien no sabe que esta novela está situada en Veracruz pensará que está leyendo una narración caribeña o brasileña. Esto se debe a que la identidad mexicana no se concibe comúnmente como vinculada con la negritud ni con las formas culturales que la construyen. En cambio, lo mexicano se define a raíz de los aportes indígenas y europeos o del mestizaje entre ambos elementos. Para entender el aspecto étnico de *Panchito Chapopote*, entonces, hay que reconsiderar el escabroso tema de la etnia en México y cómo ésta se relaciona con el mundo cultural más amplio de las Américas en el cual está inserto este país, como parece recordarnos la novela. Dicho de otra forma, hay que sacar esta narración de su matriz nacional y verla dentro de un marco transnacional afrodiaspórico de forma similar a lo que propone Paul Gilroy en *The Black Atlantic* (1993) al extraer la negritud inglesa del ámbito británico para poder verla a plenitud.

Haciendo esto con *Panchito Chapopote*, podemos insertarla en otros marcos latinoamericanos literarios más acostumbrados a lidiar con la interacción de lo afro con otros componentes étnicos y estilísticos. Así, podemos vincular esta novela con narraciones vanguardistas brasileñas no solamente más abiertas a una negritud a fin de cuentas numéricamente más amplia en su país, sino también mucho más lúdicas en su tratamiento de la cuestión nacional. Más concretamente, el modernismo brasileño dejó narrativas épicas que abren la discusión de personajes y espacios que a su vez construyen y desconstruyen esencialismos nacionales, como es el caso notable de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. La propuesta estética aplicada por esta novela y otras producciones brasileñas de la misma época a la cuestión nacional y a su correlato étnico en última instancia ilumina y compagina con una práctica literaria de Icaza y con ciertos aspectos del estridentismo. Específicamente, según propongo desarrollar aquí, Icaza desmantela en *Panchito Chapopote* la identidad mexicana y así abre un espacio fundamental para la representación de la experiencia afrodiaspórica.

Una razón por la cual posiblemente no se ha explorado la negritud de *Panchito Chapopote* es que, en realidad, es una excepción dentro de la obra de Icaza. Este autor se conoce más por su poesía, su teatro y su narrativa vanguardista dentro del contexto del grupo estridentista junto a figuras como Manuel Maples Arce, Germán List Iturbide y Arqueles Vega. Además de *Panchito Chapopote*, sobresalen en la producción narrativa de Icaza la novela *Dilema* (1921), la colección de cuentos *Gente mexicana* (1924) y el texto multigenérico *Magnavox 1926* (1926). Dichas obras en conjunto van progresivamente intensificando el experimentalismo técnico y conjugándolo con la investigación de la mexicanidad. En *Dilema* Icaza comienza con un acercamiento realista a los conflictos internos de una burguesa que vacila entre un amor ideal y un matrimonio pragmático. Icaza luego procede en *Gente mexicana* a una técnica narrativa sintética más cercana al experimentalismo vanguardista y a la construcción de un panorama social mexicano implícito en el título de la colección y en el conflicto laboral que se desarrolla en el cuento “La hacienda.” Ya en *Magnavox 1926* la conjunción de ambas líneas de exploración se completa en una textualidad autorreferencial en la que se entrelazan múltiples y conflictivas voces y perspectivas en torno a la problemática del país. En este texto la estructura narrativa se difumina para dejar espacio a voces caricaturizadas de artistas, intelectuales, políticos y arquetipos populares que nunca llegan a reconciliarse en ningún desenlace argumental. A la luz de dicho panorama narrativo, *Panchito Chapopote* se destaca por su incorporación de lo afromexicano. Considerado este carácter excepcional, es natural que críticos como John Brushwood, Vicky Unruh y Elissa Rashkin procuren definir la novela de marras a raíz de su lugar en el contexto establecido por las obras anteriores de Icaza o por su faceta vanguardista sin explorar la ambigüedad étnica mexicana ni a la afromexicanidad.¹

Otra explicación es que simplemente no es común explorar la afromexicanidad ni dentro ni fuera del campo literario, ya que esto supone entrar en debate con la ya ortodoxa definición de lo mexicano a base del mestizaje euro-indígena establecida por José Vasconcelos en *La raza cósmica* (1928). Según explica Polo Hernández Cuevas:

[el] discurso del mestizaje acorde al mito de la 'raza cósmica' es integrador en el sentido que asegura que el negro, y todo lo suyo, ha venido y está siendo erradicado con el mestizaje. Según la idea prevaleciente del mestizaje, se supone que el mestizo actual es producto de la mezcla entre españoles e indios únicamente. (4)

La oficialización de esta idea del mestizaje, como explica Hernández Cuevas, justifica la resultante omisión del pasado histórico afromexicano así como la renuencia a considerar dicho elemento en la exploración de textos canónicos que lo incorporan, como ocurre en obras de José Joaquín Fernández de Lizardi, Vicente Riva Palacios y Carlos Fuentes. Y, aunque cabe señalar que en diversos momentos sí ha habido estudios antropológicos y culturales en distintos momentos históricos como los de Carlos Aguirre Beltrán o Carlos Besauri en los cuarenta, especialmente en la época postrevolucionaria el esfuerzo por construir la ideología nacional del mestizaje efectivamente borró, como explica Ben Vinson, a la población negra del panorama nacional (8).

Por otro lado, aunque en la investigación de Hernández Cuevas hay una reconsideración de la identidad étnica mexicana, ésta opera dentro del marco nacional matizado por su carácter exclusivo. En cambio, aprovechando el modelo esbozado por Paul Gilroy, propongo que hay que ir más allá de la nación mexicana para entender dicha experiencia afrodiáspórica. En *The Black Atlantic* (1993) Gilroy discute el surgimiento de "nuevas posibilidades analíticas con un significado generalizado más allá de las muy vigiladas

fronteras de la particularidad negra" y de "conceptos intermedios situados entre lo local y lo global, con una aplicabilidad más amplia dentro de la historia y la política precisamente porque ofrecen una alternativa al enfoque nacionalista que predomina en la cultura nacional" (traducción mía, 6). El gesto crítico de Gilroy es de suma importancia aquí por dos razones. En primer lugar, Gilroy es capaz de estudiar expresiones culturales afroinglesas que tradicionalmente se han considerado exógenas a una supuesta esencia inglesa caucásica. En segundo lugar, Gilroy logra ver una experiencia afrodiaspórica que con frecuencia se considera como propiedad exclusiva de la comunidad afroestadounidense. Por mi parte, propongo una maniobra similar en el caso de la afromexicanidad de *Panchito Chapopote* al explorarla más allá y a pesar del esencialismo euroindígena mexicano y lejos de bastiones tradicionales de la experiencia afroamericana tales como Brasil y el Caribe.

Al mismo tiempo, relocalizar lo afromexicano dentro de un contexto afrolatinoamericano mayor por fuerza obliga a considerar los discursos que se han empleado en la región para abordar el tema de la diferencia racial. En ese sentido, en la región se encuentran discursos paralelos al mestizaje mexicano tales como la transculturación y la hibridez, los cuales, si bien en muchos casos tienen una inclusión mayor de lo afro, como es el caso de Brasil y el Caribe, todavía revelan jerarquías de poder. Como explica Joshua Lund en un estudio concentrado en México y Brasil, detrás de las construcciones étnicas para trascender las taras inherentes al discurso racial biológico, persiste lo que Aníbal Quijano denomina una colonialidad del poder en las resultantes representaciones todavía dependientes del discurso racial (ix). Para Lund:

There persistently emerges, throughout the recurrent theorization of hybridity in Latin America, an explicitly articulated anxiety. The reiteration of this anxiety is precisely that which symptomatically speaks to, and also suggests the danger of, sublating the links between the will to mix of hybridity and the segregationist impulse of race: the act of theorizing hybridity participates in racialized discourse. (14)

Este discurso racial de factura colonial, de esta manera, recurre precisamente en el intento de trascenderlo mediante la propuesta de un híbrido. A su vez, esta tentativa ocurre en la articulación de una narrativa nacional que asigna papeles a personajes en última instancia raciales en el movimiento hacia la modernidad. Por ejemplo, en el caso de México, según Lund, el mestizaje mexicano sitúa al indígena como anterior a la historia de una nación movida hacia el futuro por el mestizo (119-20), mientras que en Brasil se formula una familia nacional normalizada a través de una blancura masculinizada y activa y un color marrón feminizado (135). Lund, por tanto, articula en detalle el funcionamiento de la nación como eje alrededor del cual se mueven discursos de raza y de modernidad marcados por inequidades de poder.

El mestizaje mexicano acentúa el enlace entre el estado y la formulación de un discurso étnico nacional. Como explica Carrie Chorba, el estado post-revolucionario desarrolla un proyecto de consolidar la nación a través de la figura del mestizo. Este proyecto abarca las teorizaciones de Vasconcelos, Andrés Molina Enríquez, Alfonso Caso y Manuel Gamio, así como obras de innumerables novelistas, pintores y escultores que enaltecían la figura del mestizo. El resultado de estas representaciones era un pueblo homogeneizado en la imagen del mestizo y la consecuente eliminación de la heterogeneidad (8-10). En lo que se refiere la población afromexicana, esto significó, como hemos dicho antes, su eliminación del imaginario nacional, pero también la construcción de una

identidades populares subalternas que, como afirma Gareth Williams, vendrían a nutrir la oposición en años posteriores:

As the history of capitalist development in Latin America demonstrates, however, hegemony also constitutes the grounds of subalternity. It actively forges the terrain on which the subaltern/nonnational populations, social grouping or imaginaries are integrated into the nation as exceptions that are included without inclusion. (6)

Si bien es importante establecer la diferencia entre el pueblo mestizo construido por el estado mexicano del que habla Chorbá y las identidades populares subalternas de las que habla Williams, el acto de articular el primero ejerce una presión y unas exclusiones de las cuales surge el segundo. En el análisis de *Panchito Chapopote* veremos cómo surge un pueblo que desobedece el discurso de líderes nacionales y participa así en una tensión productiva con las élites hegemónicas. Este pueblo, a su vez, se une a la negritud excluida en los márgenes de la nación mestiza.

Del estridentismo mexicano al modernismo brasileño

Para entender la negritud en *Panchito Chapopote* hay que explorar su representación particular en diálogo con el discurso nacional. Es decir, en esta narración se encuentra una acentuación de la complejidad étnica y una notable desarticulación de la mitología nacional mexicana. A su vez, para entender esta redefinición de la mexicanidad conviene recurrir a un modelo vanguardista brasileño que resulta, a mi entender, más afín a la estética de Icaza y del estridentismo que la impresión que se tiene de las corrientes literarias predominantes durante la época temprana de la carrera del autor mexicano de marras. Concretamente, una de las vertientes principales del modernismo brasileño, aquella ejemplarizada por los autores no emparentados y tensamente vinculados Oswald y Mário de Andrade, ostenta una férrea oposición al imperialismo cultural en su elección del arquetipo resistente del Otro indígena o de un tipo nacional fragmentario matizado por su pluralidad racial. Pensando principalmente en el caso del antropófago indígena preconizado por Oswald en su "Manifiesto de Antropofagia" de 1928, Haroldo de Campos reconoce un paradigmático gesto de resistencia:

A 'Antropofagia Oswaldiana. . . é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do 'bom selvagem'. . .mas segundo o ponto de vista desabusado do 'mau selvagem,' devorador de brancos, antropófago. (11)

Este Otro, entonces, contiene una práctica de consumo voraz de la metrópolis que a su vez posibilita la imaginación de una cultura descolonizadora y legítima. Campos advierte, por otra parte, que la identificación con el indígena caníbal no desemboca en un "nacionalismo ontológico" y sí en uno "modal, diferencial" que, junto a la resistencia anti-imperial, llega a caracterizar las propuestas culturales modernistas (13). La tentativa de construir un tipo nacional no esencialista no se limita al antropófago elegido por Oswald, sino que abarca también todo un ciclo de narraciones protagonizadas por héroes problemáticamente nacionales durante las vanguardias brasileñas.

Entre estas obras se destacan *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo, *Cobra norato* (1931), de Raúl Bopp, y *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Las tres obras ostentan personajes que combinan distintos elementos culturales y étnicos y se mueven entre la

modernidad y un pasado ancestral sorprendentemente accesible. *Macunaíma*, la más popular de este trío, versa sobre un indígena de color negro que sale de su natal selva amazónica en un viaje por el resto del país. En su trayecto descubre en el sentido colonizador la modernidad de São Paulo y dialoga con culturas de origen europeo y africano, incorporando en el camino matices que le dan su aparente carácter nacional. Además, en su incorporación de un personaje con elementos primitivistas, Andrade construye, según Renata Mautner Wasserman, una especie de exotismo de "cualidades mediadoras" entre el ser nacional y la perspectiva metropolitana (traducción mía; 13). Mautner Wasserman añade que *Macunaíma* "problematiza la relación entre la identidad nacional y la influencia extranjera desfamiliarizando el exotismo mismo y bloqueando la formulación de la identidad nacional" (traducción mía; 221). De esta manera, *Macunaíma* ejemplifica la manera especial en que el modernismo brasileño explora la etnia, ya que incorpora distintos elementos de la composición étnica del país suramericano, pero los desfamiliariza y así construye una especie de tipo nacional que nunca llega a completarse en una homogeneidad rígida.

Sin embargo, el modernismo brasileño y *Macunaíma* enfrentaron contradicciones básicas que en última instancia ayudan a entender la relación fundamental entre el arte vanguardista y las preocupaciones nacionales y raciales. Especialmente su incorporación del primitivismo y del exotismo, como nos recuerda Kimberle López, "hasta cierto punto implica que los modernistas todavía se miran a sí mismos con 'ojos imperiales'" (traducción mía, 35). En ese sentido, los modernistas evidencian una tensión que aqueja a los artistas latinoamericanos que manipulan el primitivismo pues, según Erik Camayd Freixas, suelen asociarlo exclusivamente con poblaciones no europeas pese a que esta tendencia se iniciara en referencia a la etapa pre-científica de la civilización europea. Además, los artistas y literatos latinoamericanos con frecuencia integran mediante el primitivismo a dichas poblaciones a estados nacionales opresivos., Así, para Camayd Freixas "[u]sar [el primitivismo] para examinar la autorrepresentación en Latinoamérica es inmediatamente exponer las contradicciones de los mitos culturales y desconstruir los conceptos instrumentales de la construcción de identidades" (traducción mía; xviii). Por otra parte, cabe preguntarse si existe la posibilidad de adjudicarle la capacidad desconstruccionista y expositiva no solamente a los críticos actuales, sino a algunos artistas que manipulan el discurso primitivista en relación a la nación. En otras palabras, ¿no es posible que Andrade y otros modernistas puedan haber puesto la idea de lo primitivo bajo una lente crítica o al menos ambivalente?

Podemos encontrar pistas útiles para esta línea de investigación en el estudio del formalismo en *Macunaíma* que hace Luis Madureira en *Cannibal Modernities* (2005). En referencia a las acusaciones de plagio que se le hicieron a Andrade por haber usado como base el texto *Von Roraima zum Orinoco* (1917) del etnógrafo alemán Theodor Koch Grünberg, Madureira apunta que dicha intertextualidad "ostenta la textualidad iterable e iterada de la novela en un momento en que la autenticidad de un lenguaje oral o 'natural' era el modo de expresión privilegiado y el referente del lenguaje literario" (traducción mía; 89). Si en ese momento se creía en nociones orgánicas del lenguaje, y añadiríamos, de la cultura y la nación, Madureira encuentra en *Macunaíma* una propuesta preformativa que dialoga y refuta dichas pretensiones de organicidad. Asimismo, en referencia a las críticas de la vacuidad formal que se le hicieron inicialmente a la obra de marras, Madureira señala una retoricidad que tiene un efecto semejante a lo preformativo en el diálogo sobre el vínculo entre el arte y la cultura nacional:

La ausencia de carácter de la novela (y del protagonista) subraya la irreducible retoricidad de las búsquedas del "Brasil brasileño" que hacían los modernistas, de los intentos nativistas por buscar en los ausentes de la historia (las culturas precoloniales) las soluciones simbólicas a las cuestiones escabrosas de la identidad nacional y el desarrollo. (traducción mía; 91)

El formalismo de la obra de Andrade implica aquí la construcción de una capa literaria que, en última instancia, subraya no sólo la vacuidad del discurso nacional o primitivista de la misma obra, sino también de dichos discursos en el contexto histórico más amplio. En ese sentido, Andrade sutilmente elabora una capacidad desconstruccionista similar a la que Camayd Freixas le atribuye al crítico contemporáneo.

Inherente a este formalismo hay nociones de desfamiliarización y de juego que matizan el acercamiento modernista a las cuestiones de la nación y de la raza. Para Yuri Lotman, la desfamiliarización extrae entidades de sus contextos tradicionales para hacerlas extrañas y "encontrar significados nuevos y relativos" (1990, 30). El concepto aldeaño del juego literario, asimismo, conlleva "una conciencia permanente de *otros* significados distinto al que se percibe en un momento dado" (1982, 92). Así, el juego, con su capacidad creativa de postular nuevas interpretaciones, va más allá de ser una mera desconexión con la realidad y llega a ser "una de las vías de transformación de la idea abstracta en comportamiento, en actividad" (1982, 94). Esta redefinición de la desfamiliarización y de lo lúdico ayuda a entender sutilezas que se pierden si se establece una línea tajante entre el arte y la actividad social. Siguiendo a Lotman y a Madureira, veo en los juegos formales de *Macunaíma* una invitación a repensar no solamente el vínculo entre el arte y la cultura nacional sino la misma univocidad de tanto la obra artística como de la misma representación nacional.² Y esta invitación es paralela a lo que veo en el estridentismo mexicano y en la obra de Xavier Icaza.

Una de las razones por las cuales es necesario recurrir a un modelo conceptual fuera de las artes mexicanas es que en la representación crítica de la época en que salió *Panchito Chapopote* predomina una dicotomía rígida en términos de lo que podían hacer las artes y las letras en relación a la identidad nacional: o se apoyaba su construcción o se hacía un arte que se abstraía en la experiencia individual. Esto es lo que explica Fernando Fabio Hernández aludiendo a los grupos literarios y artísticos de ese momento:

Mientras los Estridentistas se manifestaron a favor del enlace entre el nacionalismo y el arte, los Contemporáneos rechazaron explícitamente esta relación, erigiendo su obra no sólo dentro de la estética de vanguardia sino como una crítica a la retórica nacionalista establecida por el Muralismo, los Estridentistas y la novela de la Revolución. (207)

El esquema crítico de Hernández sitúa por una parte a los estridentistas, grupo al que perteneció Icaza, junto a los muralistas y los escritores de las novelas de la revolución como la vertiente artística dedicada a la construcción de un imaginario nacional en contraposición a los contemporáneos, los cuales se identifican como dedicados más a la experimentación vanguardista.³ La entrada de los estridentistas al debate sobre el tema nacional y su colaboración con artistas y escritores comprometidos con dicha temática es innegable. Al fin y al cabo, fueron aliados de Diego Rivera, quien de hecho aparece en *Magnavoz 1926*, y publicaron la primera novela de la revolución, *Los de abajo*, por primera vez en forma de libro en 1927. Dicha caracterización, sin embargo, establece una oposición binaria férrea y por ello

debatible entre la preocupación nacional y el cuestionamiento vanguardista que se debe matizar y complicar, especialmente cuando se trata del grupo estridentista.⁴ De esta indagación surge una representación más flexible de la nación por parte de los estridentistas que lo que la oposición binaria permite.

El movimiento liderado por el poeta Manuel Maples Arce incluye también entre otros a Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Germán List Iturbide, Luis Quintanilla e Icaza, y opera entre 1921 y 1927 principalmente en Ciudad de México, Veracruz y Puebla. Luis Mario Schneider nos da una pista sobre la complejidad con la cual se enfrenta el estridentismo a su realidad circundante al hablar de su primer manifiesto, en el cual reconoce "un tono personalista que transmite un llamado público a los intelectuales mexicanos a constituir una sociedad artística amparada en una necesidad de testimoniar la transformación vertiginosa del mundo" (*El estridentismo: México 1921-1927*, 11). Además, en este reconocimiento de la realidad hay una presentación muy personal y un énfasis en el cambio que luego Schneider reconoce como una de las tensiones básicas del estridentismo y de las vanguardias en general:

De aquí proviene la moral dual del estridentismo, y la que aparece también, por lo general, en toda escuela vanguardista. Por un lado jugaban—seriamente hablando—con el orden imaginativo, y por otro, deseaban fusionarse desesperadamente con la realidad más objetiva y próxima. (35)

Dicho conflicto fundamental rellena una laguna ignorada por la oposición binaria entre los artistas comprometidos y los abstraídos experimentales, que en este caso se manifiesta en el esquema crítico que ve a los estridentistas y los contemporáneos como opuestos claros. Es decir, Schneider ilumina cómo los estridentistas sí experimentaban y sí incluían su personalidad, sólo que enfocaban su óptica iconoclasta en la realidad nacional. Además, este ángulo experimental somete a la nación a una estética juguetona y flexible que no solamente se asemeja a los retratos brasileños de los modernistas sino que deja un espacio para la emergencia de márgenes étnicos como los que aparecen en *Panchito Chapopote*.

El primer manifiesto del grupo, titulado *Actual Número 1: Hoja de vanguardia*, siembra la semilla inicial de la propuesta estética estridentista. Además de citar algunos de los que ahora podemos reconocer como lugares comunes de las vanguardias y especialmente del futurismo (el elogio a las máquinas, el llamado a la creatividad y la necesidad de cambiar el arte), este manifiesto entra en el diálogo sobre las direcciones del arte nacional. En su décimo punto afirma que "[y]a no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional" y que "[d]e las aproximaciones culturales y genésicas, tienden a borrarse los perfiles y los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva y rigurosa, mientras florece al sol de los meridianos actuales, la unidad psicológica del siglo" (Schneider *El estridentismo: México 1921-1927*, 45). Es de notar que, si bien se incluye la nación, aquí es únicamente como terreno sujeto a los cambios operados en una dimensión cultural cada vez más internacionalizada y a la labor de un artista ya no abocado a la representación mimética. Esto se puntualiza más en el llamado incluido en el onceavo punto a "[h]acer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente. . ." (45). Lo autóctono, entonces, tiene un valor semántico especial aquí, pues es un elemento artístico creado por un artista sintonizado con una dimensión extra-artística impactada por vertiginosos cambios.

Estas posturas luego adquieren matices nuevos con la presencia cada vez mayor de contenidos no literarios variados en distintas publicaciones de los estridentistas.

Especialmente su revista *Horizontes* significa una entrega amplia al tema nacional en primer lugar a través de su inclusión a veces en su portada de obras pictóricas de Diego Rivera, Rufino Tamayo y Ramón Alva de la Canal, en las cuales aparecen motivos indígenas o figuras de campesinos. Además, aparecen exaltaciones a Emiliano Zapata, reflexiones sobre el muralismo, corridos y fragmentos del *Popol Vuh*.⁵

De forma paralela, la misma obra poética de los estridentistas acusa una creciente presencia de motivos nacionales. Desde los Estados Unidos, por ejemplo, Quintanilla escribe en 1923 los poemas "México" y "Noches mexicanas" en los cuales presenta imágenes difuminadas de parajes naturales, arquetipos indígenas y eventos bélicos de la revolución, todos estilizados y marcados por el tono melancólico y personal de la voz poética.⁶ "Revolución" (1927) de Germán List Arzubide, por su parte, complica el elemento nacional al situarlo dentro de un marco ultramoderno y personalista. En "Revolución" List Azurbide se acerca tal vez peligrosamente a convertirse en cantor de odas al conflicto bélico:

Oh tierna geografía
de nuestro México,
sus paisajes aviónicos,
alturas inefables de la economía
política; el humo de las factorías
perdidas en la niebla del tiempo,
y los rumores eclécticos
de los levantamientos.
Noche adentro
los soldados
se arrancaron
del pecho
las canciones populares. (308)

Esta estrofa deja clara una adhesión al llamado a cantar las glorias de un proceso revolucionario nacional en extremo mitificado, llegando el poeta inclusive a afirmar mediante el nosotros a su pertenencia a la colectividad y a subrayar la labor heroica de los soldados heroicos. Al mismo tiempo, el hablante ostenta lo artístico y subjetivo de su representación al acentuar lo "aviónico" de los paisajes y la localización de las factorías "perdidas en la niebla del tiempo." En ese sentido, el cuadro pintado aquí entra claramente en el discurso nacional, pero es de una manera que lo somete al cedazo de la óptica difuminadora vanguardista. Particularmente, lo aviónico de los paisajes inserta el territorio nacional en un discurso futurista que lo desfamiliariza tecnológicamente y así obliga a su reconsideración en vez de invitar a su aceptación impensada. Además, hay especialmente en el retrato de los soldados cantores matices de un primitivismo vanguardista similar a lo que buscaban los modernistas brasileños en el indígena antropófago, o las vanguardias internacionales en Otros como el gitano en el caso de Federico García Lorca, o el africano en el arte cubista de Picasso. Es decir, éste no es un simple nosotros nacional homogéneo, sino que, en el caso estridentista, se inspira en el pueblo para revitalizar y modernizar las artes literarias.

Cabe señalar que este poema es solamente un ejemplo de muchas búsquedas de inspiración revitalizadora por parte de los estridentistas, quienes, además de incluir los mencionados motivos indígenas y mexicanos, llegaron a explorar el modelo del jazz como fuente revitalizadora del arte. En su artículo "Jazz-XY" Maples Arce explica que "La música negra, éxito vital y estridente, tiene el secreto de la ideología animal, violenta y subversiva. Los burgueses se sublevan, pero a pesar de todo viven el ritmo de su animalismo mecánico"

(citado en Schneider *El estridentismo: México 1921-1927*, 21). Aunque hay que reconocer que ésta es una representación sumamente problemática de la negritud y de la otredad étnica que abunda en las vanguardias mundiales y latinoamericanas, representa un precedente mexicano como exploración de la cultura afrodiaspórica. Además, se suma a la búsqueda general de vitalidad y renovación que lleva en otros casos al abordaje de una identidad mexicana desfamiliarizada y abierta que nos hace pensar en el Brasil del modernismo y que facilita el entendimiento de *Panchito Chapopote*.

***Panchito Chapopote* visto a la luz de *Macunaíma*: la nación, el pueblo y la raza**

Por su parte, la obra de Icaza revela, como hemos mencionado, una estética similar en su creciente presencia de motivos nacionales junto a un igualmente progresivo aumento del experimentalismo. Pero *Panchito Chapopote* va más allá pues representa un punto en el cual lo nacional se deshace en una actividad farsesca, explotando y dejando espacio para la emergencia de una identidad popular afromexicana. Ésta, a su vez, sobresale por un primitivismo desfamiliarizado que hace pensar en el héroe epónimo de *Macunaíma*.

La narración de Icaza cuenta las historias paralelas de la Panchito y de la Revolución Mexicana, llevando ambos elementos desde una época de inocencia primigenia hasta un caos desastrosamente modernizante. En su pueblo natal de Tepetate, en la Huasteca veracruzana, Panchito se gana la vida con su humilde oficio de amanuense y su vida da un giro radical cuando un grupo de estadounidenses le compran un terreno que, sin él saberlo, es rico en petróleo. Con la fortuna producto de la venta, Panchito pasa una época viviendo lujosa y licenciosamente en la capital veracruzana y huyendo del rechazo de la mujer que ama. Luego, el personaje regresa a su pueblo, donde se dedica a hacer préstamos y consigue obligar a su amada a casarse con ella. Paralelamente, la Revolución comienza con batallas salteadas y discursos patrióticos que animan la rápida difusión de la violencia por el país. Al llegar la guerra al pueblo de Panchito, un disparo perdido lo alcanza y ante su muerte su amada es capaz de casarse con su amor verdadero.

Como el héroe salido de la selva amazónica, el protagonista mexicano pone en tela de juicio jerarquías de poder coloniales y neocoloniales, proponiendo, en cambio, una inversión juguetona de valores culturales y una resultante identidad flexible. Recordemos que *Macunaíma* sale de su selva natal para descubrir la modernidad y la cultura occidentalizada de São Paulo e inclusive escribe cartas de relación a sus conterráneas princesas Icamíabas. El descubrimiento de la modernidad por parte del primitivo y su descripción escrita de la urbe moderna invierten la dinámica colonizadora y parodian el artefacto escrito con el que se reafirma la autoridad metropolitana. Panchito, por su parte, sale de su primigenia Huasteca para entrar al ámbito más cosmopolita de la ciudad de Veracruz y además constantemente alude a su deseo de ir "al viejo mundo en vapor," llegando inclusive a repetirlo infructuosamente cuando el autor le pide que finalmente se muera (76). El descubrimiento de Panchito también tiene mucho que ver con la dinámica colonial, ya que su salida del ambiente primigenio es detonada por la llegada de la comisión estadounidense que le compra sus tierras. Sin embargo, en este caso la inversión del gesto colonizador es limitada, pues el personaje veracruzano actúa en reacción a la iniciativa metropolitana estadounidense. Aun así, la figura del Otro sigue teniendo el papel de mediador en la dinámica imperial, ya que él es quien sirve de eje del diálogo entre la nación neocolonizada y la metrópolis.

Por otro lado, como indica la salida de Panchito hacia la ciudad de Veracruz, el primitivismo de Panchito representa una desfamiliarización de lo exótico similar a la que ocurre en *Macunaíma*. En ese sentido, la novela de Icaza elige un discurso primitivista en la

elaboración de una figura mediadora, pero lo cuestiona al mismo tiempo cuando lo saca de su ambiente natural y lo sitúa en diálogo con la realidad contemporánea. Concretamente, al salir de Tepetate, Panchito se abandona a una vida licenciosa que incluye el consumo de bebidas alcohólicas y relaciones sexuales con prostitutas mulatas. Además, Panchito consigue que su amada se case con él, manipulando a la madre de ella con su dinero y luego se convierte en un malicioso prestamista. Si estas acciones presentan a un personaje demasiado activo y mundano para ser primitivo, el autor expresa ambivalencia ante la eficacia de sus acciones a la hora de su muerte. Cuando Panchito afirma "Soy bueno, no hago nada," el autor contesta que es "Cabalmente por eso. Lo dicho. Apúrate a morir. Ya no estorbes. (Panchito abre los ojos muy serio, con azoro. Se rasca la cabeza: ¡quisiera comprender!)" (76-77). En el contexto de una revolución ya en pleno auge, Panchito no es solamente activo de una manera problemática, sino que no tiene una participación genuinamente eficaz dentro del conflicto armado. Por eso, tiene una pasividad propia del primitivo idealizado que no es lo que el autor busca en la novela. De este modo, Panchito evidencia una exploración crítica del primitivismo en franco diálogo con la realidad local y en plena conciencia de las deficiencias de dicha tendencia intelectual y artística.

Macunaíma y Panchito comparten también un carácter racial proteico de suma importancia pues encarna una mutabilidad que a su vez desencializa y agiliza el nexo entre raza y nación. Por una parte, Macunaíma nace negro en un ambiente indígena y luego pierde su color el bañarse en una cueva del río Negro, quedando así rubio. La identidad racial de Panchito tiene matices más discursivos, empezando por la negritud implícita semántica en su apellido, pues significa asfalto, y en la africanía insinuada por la rítmica musicalidad del mismo. El mismo origen del nombre acentúa una discursividad popular, pues éste le es impuesto por su maestra al enterarse la misma de la oscuridad de las aguas que hay en el terreno del personaje (18). En ese sentido, el personaje nace de raza negra, pero recibe capas retóricas que refuerzan su negritud y que le dan un carácter crecientemente construido a su identidad racial. Este matiz queda acentuado también por las mismas descripciones que hace la voz narrativa. En su boda Panchito aparece descrito como "muy serio" y "hecho un negro de revista," lo cual le da una capa de intertextualidad visual al personaje (22). Dicho carácter explícitamente construido subraya su función dentro de la dinámica cultural internacional. Es decir, Panchito es una imagen construida abierta y fluidamente a partir de retazos de figuras visuales de la cultura publicitaria como parte de un proceso de negociar la posición mexicana en un marco internacional.

La negritud, sin embargo, no se limita al personaje epónimo, ya que se extiende a elementos de la cultura popular y musical veracruzana y a otros personajes. Especialmente el personaje de Porfiriata subraya la definición de la negritud popular como una respuesta a la interrogante nacional. Esta opción se define por un humor y un abandono a los placeres mundanos combinados con un robusto escepticismo ante los derroteros de la política. El nombre de Porfiriata ya de entrada comunica la parodia sardónica de Porfirio Díaz, que es presidente al principio de la narración y emblema del poder político antes de la Revolución. Al ser descrito como "un viejo loco que vende periódicos y billetes y que se cree reencarnación de héroes" y "muy serio, con boina marinera y grueso bordón," se subraya su función de opuesto popular a las figuras heroicas de la nación (8). Posteriormente, el personaje aparece en ocasiones en que figuras políticas o militares elaboran discursos para tomar poder del país o para establecer la normalidad. Inmediatamente después de dichas arengas, Porfiriata canta y baila ante un público callejero que parece a la vez burlarse de la demagogia política y cultivar una ética de disfrute corporal ante la vacuidad de la retórica patriótica. Así, luego de que un caudillo improvisado promete su sacrificio por el pueblo y un

general revolucionario promete salvar al pueblo, inmediatamente aparece Porfiriata formulando su promesa: ". . . les voy a rumbiar porque soy Porfiriata" (68). Asimismo, cuando el país llega a una aparente paz en un sospechoso consenso, Porfiriata entona su sarcástico son: "Viva la rumba, viva la juerga/ y que viva el Gobierno/ y que viva su madre/ y viva Porfiriata,/ pues yo soy Porfiriata, señores/ y les voy a poner a rumbiar..." (90). Con sus versos Porfiriata cuestiona la legitimidad del gobierno y la mitología patriótica a la vez que invita a un disfrute musical, humorístico y corporal que parece tener más sustancia que la nación.

De hecho, la fuerza de la propuesta aglutinadora de Porfiriata se constata en la reacción de sus oyentes. En una de sus actuaciones su público reacciona de la siguiente manera: "El círculo de hombres y mujeres se contrae. Diríase que su aliento es de una sola boca gigantesca. La masa humana se confunde en una sola aceitosa y temblona. Se oyen palmadas cual toque de timbal. El estrujarse de los concurrentes evoca el raspar de los güiros" (12). Esta descripción del evento crea una experiencia de éxtasis colectivo en el cual los individuos pierden su individualidad, algo que Maryanne Torgovnik ha llamado lo oceánico en sus estudios de antropólogos y místicos de la primera parte del siglo veinte.⁷ Si las figuras que ella estudia buscan abandonar sus identidades limitadas en una actividad religiosa o antropológica para huir de una modernidad decadente, en este caso la experiencia oceánica provista por la música afromexicana del personaje ofrece una solidez como experiencia colectiva que contrasta con los maliciosos y cínicos intentos por crear una comunidad política mexicana. La negritud de Porfiriata y de su música ofrecen, entonces, una opción más sustancial que el discurso nacional.

Esta nación mexicana se va desarticulando paulatinamente en la novela, revelando progresivamente la manipulación del pueblo en el discurso oficial y simultáneamente señalando voces de una experiencia popular de mayor legitimidad.⁸ La tensión entre estas dos facetas queda marcada en una interpretación veracruzana del himno mexicano tras el estallido de la Revolución: "Golpes de güiro. Timbalazos. Rayos. Truenos. Relámpagos. Rasguear de jarana. Golpes de clave, sonos. Una bandada de loros y cotorras que, en sus alas, traslada el campo al cielo, chillan el himno nacional" (53). El acompañamiento de la percusión aquí no solamente evoca la realidad étnica veracruzana, sino que también le da un toque estridente y tenso que socava la función apaciguadora del himno. El mismo es solamente, entonces, un chillido tanto por la violencia del proceso revolucionario como el choque de los elementos dispares que se tratan de aglutinar.

Por su parte, los líderes políticos realizan sus búsquedas de poder interpelando al sector popular de manera forzada. En Veracruz el Primer Jefe expresa sus deseos de llegar a la presidencia en un manifiesto que la voz narrativa caracteriza de la siguiente manera: "Se repite el discurso: la patria, la imposición, el voto, los tiranos, sacrificio desinteresado, todo por la Patria, (todo con mayúscula)" (73). A los lugares comunes del patriotismo reiterado y la maquinaria propagandista luego se unen marchas y un himno nacional para lograr el apoyo del "Pueblo." Sin embargo, aunque en esta ocasión el pueblo no parece despertar a su tomadura de pelo, la farsa patriótica se revela mediante el habla hipócrita del General de División: "¡Ha de ser presidente! ¡Lo he de hacer presidente! Yo seré el presidente. Y mira de reojo su espada" (73). La patria a la que alude el Primer Jefe es fallida por lo artificial y por la falta de consenso en el mismo seno del estrato que la produce. Más adelante, después de numerosas arengas y batallas, con el final de la fase armada de la Revolución la colectividad nacional llega al punto más bajo de su absurdidad por la violencia que la produce. Tras una victoria sobre huestes facilitada por una lluvia de armas y vehículos militares, "[s]e forma grotesca pirámide del sol" y el general en jefe del gobierno "sube a lo alto de la pirámide de

despojados humanos (89). Esta imagen de la pirámide es sumamente sugerente porque evoca la definición oficial de la mexicanidad sobre la base cultural azteca a la vez que subraya el sustrato bélico que sustenta a dicha construcción nacional.

Por otra parte, en contraste con las interpelaciones demagógicas de una colectividad de fundamentos espurios, la novela privilegia una comunidad popular armada de una cultura y una conciencia que trascienden la pasividad que le atribuye el discurso oficial. Ya desde el subtítulo "Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz", la obra alude a un género visual perteneciente a la religiosidad popular. La novela también en distintos momentos incluye la participación de "El Pueblo," que funciona como coro trágico y comenta las acciones y expresiones de los personajes principales. Asimismo, la elaboración de un corrido sobre la figura de Panchito Chapopote señala la posibilidad de una interacción entre distintas culturas populares regionales como un paradigma colectivo viable. Es decir, el corrido, que tiene un arraigo mayor en distintas partes de México, representa un intento de vincular a la figura veracruzana a un todo mayor de índole popular. Pero aun en este caso la alusión nacional va acompañada de un fuerte sustrato irónico, pues el héroe que "honra dier[a] a la Patria" es el mismo personaje cuya muerte el autor recibe con beneplácito debido a su cuestionable heroicidad y se caracteriza por "vicios que dan horror" y que "llenan/páginas de gran dolor." Aun así, quien interpreta la canción es un "pueblo mexicano" que "[c]anta un corrido comentario con su juicio" (53). Este pueblo se caracteriza por una agencia evidente en su uso de la forma propia del corrido y por el "juicio" que le atribuye la voz narrativa. La evidente diferencia entre el pueblo con juicio y el que construye el discurso oficial se emblematiza en la respuesta que ofrece el primero ante una de las peroraciones políticas. Tras el triunfo de los rebeldes, los jefes políticos de distintos estados expresan sus intenciones de acceder al poder invocando a "[e]l Pueblo. El Pueblo mexicano. La salvación del Pueblo." El Pueblo rechaza esta interpelación con el escepticismo que la obra le atribuye en términos generales: "¿Hablaban de mí? No me molesten. Déjenme descansar. Yo lo que tengo, amigo, es un profundo deseo de descansar" (83). Esta resistencia se explica porque el habla de los políticos no responde a la realidad popular y porque la distorsiona suponiendo la aceptación inocente de la propaganda. En lugar de este discurso nacional, esta novela propone un campo de la cultura popular como un ámbito en el que hay intercambios verdaderamente inclusivos aunque todavía marcados por la ironía y la contradicción.

Esta reapertura de la nación ocurre también mediante la constante violación de fronteras regionales y nacionales, la cual socava la rigidez de la identidad nacional y acentúa los contrastes entre los elementos que la componen. Este patrón conecta a la novela con lo que ocurre en *Macunaíma*, en la cual Andrade efectúa lo que él llama la "desgeograficación" (traducción mía; citado en Rossetti Batista, 290). Este neologismo acuñado por Andrade se refiere a la difuminación de fronteras regionales a través de los viajes constantes por el país, su redefinición de regiones y la creación de un léxico abarcador de vocablos provenientes de múltiples áreas de Brasil. La desgeograficación simultáneamente produce un lenguaje nacional a la vez que imparte un matiz caótico y desordenado a una nación fragmentada y marcada por sus retazos contrastantes. En *Panchito Chapopote*, por su parte, ocurre algo similar con la representación de espacios y fenómenos culturales que se vinculan de maneras inesperadas y vertiginosas y en consecuencia pierden sus perfiles tradicionales.⁹

Los mismos viajes de Panchito entre su natal Huasteca y la ciudad de Veracruz además de su truncado intento de "ir al Viejo Mundo en vapor" sirven de fundamento argumental para esta reconsideración de la geografía mexicana. Asimismo, la novela ostenta, por una parte, constantes y rápidas fluctuaciones entre eventos ambientados en Veracruz y la Huasteca y relacionados con el personaje epónimo y, por otra, sucesos de la Revolución

ocurridos en el resto de país. En un instante concreto, tras la decisión de Panchito de volver a Tepetate a conquistar a su amada, la acción cambia inmediatamente al escenario de la Revolución con una escueta indicación del cambio de ambiente: "México. Alguien que se cree héroe representativo se prepara para a huir de la Capital" (59). El viaje en tren en el cual viaja el citado "héroe representativo" se hace eco de la vertiginosidad del traslado de un espacio a otro: "Parte el tren. El héroe y su secretario suben disfrazados en la Villa. Otro sube en el kilómetro 15. Otros, en el 20. Otros, en el 40. El tren vuela sin desconfiar. . . El tren rueda, rueda, rueda" (60). Traslados como éste sirven para enlazar los hilos argumentales tocantes a Panchito y a la Revolución y, a la vez, conectan ambos espacios de una forma relampagueante que crean una noción de contigüidad transformadora de ambas áreas.

El tren del pasaje anterior evoca una dimensión tecnológica moderna que acelera la transformación de espacios agrestes a raíz de su nexo con la urbanidad metropolitana. El Tepetate del que proviene Panchito sufre una redefinición emblemática de este proceso. Luego de la venta de las tierras de Panchito a empresas petroleras extranjeras, el pueblo huasteco ostenta matices que lo hacen poco familiar:

Ya no es el antiguo Tepetate pintoresco y risueño. Lo atraviesa amplia carretera asfaltada. No más casas de palma, sino galeras de tablón. Hoteles más caros que el Ritz: veinte dollars cama. Comida yanqui, costumbres ayancadas. Lonches. Quick lunch. Free lunch. Banana lunch. . . . Automóviles con magnates de Nueva York, de California, de Londres, de no man's land. (Subrayado en la versión original; 64)

La actividad económica desatada por la venta de las tierras petroleras provoca la redefinición de Tepetate como un bastión del capital extranjero aparejado de construcciones, productos y empresarios ajenos a la identidad anterior del poblado. La referencia al "no man's land" subraya la ausencia de fronteras territoriales que permite la entrada de culturas e identidades extranjeras. En ese sentido, la "desgeograficación" aquí no sólo aplica a los límites entre regiones mexicanas sino también a los que separan al país de las potencias imperiales en la época de la novela. Esto llega a un punto más claro cuando empresarios ingleses y estadounidenses se disputan las tierras de Panchito. Al encontrarse cara a cara, los representantes se transforman en John Bull y Uncle Sam y se oyen: "[e]l himno yanqui. God save the King. Tipperary." y un "[a]legre Yankee Doodle" (50). Las actividades económicas y sus ejecutores dan paso a la presencia de emblemas explícitos de naciones que irrumpen en el territorio mexicano, poniendo en duda la autenticidad del mismo.

A su vez, la presencia de dichos elementos exógenos y de la modernidad tecnológica pone en tela de juicio la noción de una identidad mexicana separada del exterior y homogénea a partir de su coordinación de regiones internas. Muy por el contrario, lo que emerge es la interacción incontrolable y estridente de elementos internos entre sí y en diálogo con un plano internacional imposible de mantener al margen. Y la opción que parece explorar la novela como estrategia cultural es apreciar estos choques y permitir la manifestación de elementos específicos que deshacen productivamente la homogeneidad. El himno tocado con estruendosos timbales y jaranas propios de la afromexicanidad veracruzana, el cual citamos previamente, emblematiza este aprecio del choque creativo al que se somete el nacionalismo mexicano.

Conclusión: más que el descubrimiento de la raza, el análisis de su representación

Panchito Chapopote contiene una imagen de la negritud mexicana de suma importancia, pues contribuye a rescatar una identidad sumida en el olvido debido al énfasis que el mestizaje euroindígena recibe en el discurso oficial de la nación mexicana. Pero esta representación también se distingue por su desfamiliarización de tanto el exotismo afromexicano como de la misma ideología nacional, algo que podemos entender sobre todo en comparación con *Macunaíma* y la producción modernista brasileña. Este nexo es valioso sobre todo porque desentraña una estética compartida de experimentación iconoclasta aplicada a ideas de la raza y de la nación que con frecuencia se pasa por alto en los estudios de Icaza y sus compañeros estridentistas. A su vez, el vínculo crítico que propongo entre esta novela y el modernismo brasileño acentúa el aspecto de la representación de la raza más que la presencia de la raza misma. En ese sentido, más que solamente descubrir la existencia de un personaje afromexicano olvidado, sugiero estudiar el ángulo con el cual esta identidad étnica ha sido representada dentro de y en diálogo con una nación que se deshace y se rehace desde propuestas literarias específicas. Además, el vínculo con la representación brasileña ocurre en un marco transnacional latinoamericano que abarca territorios tanto tradicionalmente vistos como afrodiaspóricos como otros en los cuales la cultura de origen africano ha dejado huellas y dialogado con otras etnias.

Notas

¹ Para Brushwood *Panchito Chapopote* se distingue por su heterodoxia estilística, por su representación de "una realidad esencializada de México" y por "una visión [que] abarca poco a poco una realidad más completa, pero [que] al mismo tiempo va abstrayéndola" (16). Por su parte, Unruh se enfoca tanto en la incorporación de formas musicales populares (245) como en la exploración étnica implícita en la inclusión de "la experiencia cultural indígena" (128) y en la construcción de un arquetipo nacional (131). A su vez, Rashkin ve un comentario político en la celebración de "la vitalidad popular" y el pesimismo ante la posibilidad de "verdadero cambio político" (13). Estos críticos, cada uno a su manera, exploran la coincidencia que esta novela marca de las preocupaciones estéticas y nacionales que Icaza ha ido desarrollando hasta este punto. Sin embargo, tal vez por fijarse en esta novela como etapa en la evolución de la estética narrativa de Icaza, no prestan atención al elemento afromexicano ni problematizan la etnia mexicana a la luz de esta representación.

² Cabe mencionar que lo lúdico aparece también en la descripción de los festines de la antropofagia brasileña que hace Carlos Jáuregui en *Canibalía: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (2005). Para más información ver el capítulo "(Anti)indianismo caníbal y las 'ligações estratégicas' de una utopía dionisiaca" (409-25).

³ De forma notable en el caso de la novela vanguardista, Gustavo Pérez Firmat se concentra en el lado no comprometido y experimental cuando aborda obras de los contemporáneos mexicanos: "While previous fiction derived its cohesiveness from that of the segment of life it imitated, the cohesiveness of the new novel arises from the constitution of the fictional organism itself. Reality intervenes only as an initial provocation that is subsequently transmogrified" (19). Es de notar que, aunque Pérez Firmat define así el funcionamiento de la novela vanguardista, excluye novelas de autores que emplean una técnica experimental vanguardista para representar una temática más situada en los acontecimientos de la vida mexicana de la época. En ese sentido, hay aquí ecos de la oposición férrea entre compromiso y arte que se asocia con las prácticas literarias de los estridentistas y los contemporáneos.

⁴ Al cuestionar esta contraposición, hago un ejercicio interpretativo paralelo a la interrogación de una serie de opuestos binarios que ha realizado Rafael Hernández. Al situar a autores de las vanguardias brasileñas y mexicanas en el contexto de las dicotomías entre la fuerza y la debilidad por una parte, y el imperialismo y la marginalidad, por otra, Hernández encuentra una negación a definirse por la lucha que desactiva la eficacia de dichas jerarquías binarias:

una postura estética y vital que resulta innovadora y efectiva precisamente porque no se opone ya a los fuertes, sino que opta por los débiles y se despreocupa de la lucha antagónica por el poder (se aparta, huye, se raja), proponiendo así otras maneras alternativas de entender la producción cultural y las relaciones sociales, y por ello de desdoblar y proyectar la experiencia humana en otras direcciones y hacia otras posibilidades. (18-19)

La negativa ante la contienda que subraya Hernández es ciertamente diferente a la postura más preocupada con la realidad nacional que veo en Icaza. Sin embargo, comparte una complicación del ángulo dual que aqueja a la interpretación que se ha hecho de las vanguardias mexicanas. Si los autores que analiza Hernández abandonan y desactivan el antagonismo, Icaza lo redefine al desfamiliarizar los términos en los que se basa el compromiso estético con la realidad mexicana.

⁵ En *El estridentismo o una literatura de la estrategia* Schneider repasa el contenido de la revista *Horizonte*. Schneider subraya la publicación de un corrido, fragmentos del Popol Vuh y una reflexión sobre la pintura mural (162-64). También comenta la inclusión de una exaltación a Emiliano Zapata en el último número de la revista (188).

⁶ Todas las obras poéticas de los estridentistas que voy a citar provienen de la antología de Schneider *El estridentismo: México, 1921-1927*.

⁷Torgovnick se refiere a lo oceánico en el caso del novelista y teólogo francés Romain Rolland, quien reconoce en las culturas no occidentales "the kind of mystical, oceanic oneness he saw in Western mystics (he mentions Teresa de Ávila) and available still in primitive religions and religions of the colonized East" (12). Esta experiencia espiritual tiene como correlato social, también, un deseo de romper la separación entre el yo y el otro, con la consecuencia de una idea más sólida de comunidad (11).

⁸Al hablar de la desarticulación de la mitología nacional en el contexto mexicano entro en un terreno que han abierto otros con mucha productividad. Entre éstos sobresale la voz de Roger Bartra, quien se dedica en *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano* (1987) a explorar y desarticular la formación de "una entelequia artificial" originada por "una voluntad de poder nacionalista ligada a la unificación e institucionalización del Estado capitalista moderno" (16). La novela de Icaza sobresale como uno de las primeras representaciones desmitificadoras de la entelequia de la que habla Bartra.

⁹La navegación ágil de las olas incontrolables de conexiones y cambios inesperados que reconozco en esta novela es similar a la imposibilidad de regresar a paisajes y perfiles esenciales que subraya James Clifford en *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (1988). Según Clifford, en el siglo veinte, con sus traslados, migraciones e intercambios: "[c]ultural difference is no longer a stable exotic otherness; self-other relations are more a matter of power and rhetoric than of essence. A whole structure of expectations about authenticity in culture and in art is thrown into doubt" (14). La "desgeograficación" que ocurre en *Macunaíma* y en *Panchito Chapopote* es una representación del patrón general que describe Clifford aquí.

Obras citadas

- Andrade, Mário de. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Editorial Itatiaia Limitada, 1989.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México, DF: De Bolsillo, 2005.
- Brushwood, John. "Prólogo: Las bases del vanguardismo de Xavier Icaza." *Panchito Chapopote*. Xavier Icaza. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1986.
- Camayd-Freixas, Erik. "Introduction." *Primitivism and Identity in Latin America: Essays on Art, Literature, and Culture*. Tucson: U of Arizona P, 2000.
- Campos, Haroldo de. "Da razão antropofágica: Europa sob o signo da devoração." *Colóquio: Letras* 62 (1981): 10-25.
- Chorba, Carrie C. *Mexico, from Mestizo to Multicultural: National Identity and Recent Representations of the Conquest*. Nashville: Vanderbilt UP, 2007.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard UP, 1988.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard U P, 1993.
- Hernández Cuevas, Marco Polo. "La población negra de México: parte del discurso blanqueador para 'poner al negro en su lugar'." *Afro-Hispanic Review* 23.1 (Primavera 2004): 3-9.
- Hernández Rodríguez, Rafael. *Una poética de la despreocupación: modernidad e identidad en cuatro poetas latinoamericanos*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Icaza, Xavier. *Panchito Chapopote*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalía: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 2005.
- López, Kimberle S. "Modernismo and the Ambivalence of the Postcolonial Experience: Cannibalism, Primitivism, and Exoticism in Mario de Andrade's *Macunaíma*." *Luso-Brazilian Review* 35. 1 (1998): 25-38.
- Lotman, Yuri. *La estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo, 1982.
- . *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Trans. Ann Shukman. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Lund, Joshua. *The Impure Imagination: Toward a Critical Hybridity in Latin American Writing*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2006.
- Madureira, Luis. *Cannibal Modernities: Postcoloniality and the Avant-Garde in Caribbean and Brazilian Literature*. Charlottesville and London: U of Virginia P, 2005.
- Mautner Wasserman, Renata R. *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham: Duke UP, 1982.
- Rashkin, Elissa. "The X in Mexico: Xavier Icaza and the Literature of the Revolution." *Hipertexto* 5 (2007): 3-19.
- Rossetti Batista, Marta. *Brasil*. Ed. Marta Rossetti Batista et al. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- Sánchez, Fernando Fabio. "Contemporáneos y estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 66 (2007): 207-23.

- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo: México, 1921-1927*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- . *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Torgovnick, Mariane. *Primitive Passions: Men, Women, and the Quest for Ecstasy*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1997.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: U of California P, 1994.
- Vinson, Ben and Matthew Restall, eds. *Black Mexico: Race and Society from Colonial to Modern Times*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2009.
- Williams, Gareth. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham: Duke UP, 2002.