

Ángel José Fernández  
Estela Castillo Hernández  
(editores)

# Estridentópolis y la vanguardia



colección  
BIBLIOTECA



Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

# ESTRIDENTÓPOLIS Y LA VANGAURDIA

# UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador F. Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL



# ESTRIDENTÓPOLIS Y LA VANGUARDIA

ÁNGEL JOSÉ FERNÁNDEZ  
ESTELA CASTILLO HERNÁNDEZ

(EDITORES)



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva  
Maquetación de forros: Jorge Cerón

Clasificación LC: PQ7171 E87 2020  
Clasif. Dewey: M861  
Título: Estridentópolis y la vanguardia / Ángel José Fernández, Estela Castillo Hernández (editores).  
Edición: Primera edición.  
Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2020.  
Descripción física: 298 páginas : facsímiles (algunos en color) : 23 cm.  
Serie: (Colección Biblioteca)  
Nota: Incluye bibliografías.  
ISBN: 9786075028903  
Materias: Poesía mexicana--Siglo XX--Historia y crítica.  
Autores relacionados: Fernández, Ángel José.  
Castillo Hernández, Estela.

DGBUV 2021/01

Primera edición, 2020

D.R. © Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial  
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000  
Xalapa, Veracruz, México  
direccioneditorial@uv.mx  
Tel./fax (01228) 8185980; 8181388  
<https://www.uv.mx/editorial>

ISBN: 978-607-502-890-3

Asignación: 2021-01-11

Impreso en México  
*Printed in Mexico*

## PRÓLOGO

Hace muchos octubres, lluvias, tempestades y nortes, el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de esta Universidad dedicó el V Congreso Internacional de Investigadores de Poesía a la vanguardia mexicana, o sea principalmente al Estridentismo, cuya etapa final tuvo como escenario a la ciudad de Xalapa, la antaño repentina y sorpresiva Estridentópolis. El Congreso Otoño y Poesía se efectuó durante los días 24, 25 y 26 de octubre de 2012. Con la velocidad propia del tiempo vanguardista, los conferencistas magistrales y los ponentes expusieron allí los sugestivos contenidos de sus investigaciones; pero tuvieron que aguardar mejores épocas para ser publicadas. Hoy, tras innumerables vicisitudes, comparecen ante la opinión pública en las páginas de este volumen. ¿Las causas de su retraso editorial? Hubo muchas, casi todas debido a asuntos imponderables, y es preferible dejarlas en el recuerdo de aquellos tiempos difíciles y depositarlas para siempre bajo siete sellos.<sup>1</sup>

En los tres días del Congreso hubo tres conferencistas magistrales, lecturas de más de veinte ponencias y cinco recitales poéticos, en donde intervinieron poetas consagrados y jóvenes, y de igual modo se proyectó la película *Magnavox*, producida, dirigida y editada por Jessie Lerner y basada en un guión de Xavier Icaza, otro narrador que tuvo su época vanguardista, y la cual fue presentada al auditorio por la especialista Elissa Rashkin.

---

<sup>1</sup> Por esas mismas causas de fuerza mayor, algunas de las colaboraciones originalmente integradas en este volumen, fueron retiradas por sus autores, a causa de los retrasos. Los editores lamentamos estas ausencias y dejamos aquí nuestro testimonio de comprensión y agradecimiento.

Se trataron a lo largo de los tres días muy diversas temáticas; se expusieron trabajos sobre los impresos estridentistas, en cuyos desarrollos y punto de partida se significó el *Manifiesto Actual No. 1*, redactado, impreso y pegado en postes y paredes del primer cuadro de la Ciudad de México –en el mes de diciembre de 1921– por el iniciador del movimiento, el abogado, político y escritor papanteco Manuel Maples Arce. Rodolfo Mata, autor de la primera conferencia magistral del Congreso, tomó como base de su prolija disertación la hechura, producción y contenido de los diez números de la revista *Horizonte*, publicada en Xalapa durante los años 1926 y siguiente, ilustrada por los artistas plásticos estridentistas, en donde Ramón Alva de la Canal llevaba el don de mando al responsabilizarse de la mayoría de las portadas; la revista fue dirigida por Germán List Arzubide, “aunque –como señaló el conferencista con atingencia– el mando general lo tuvieran Maples y Jara”. Leticia Mora Perdomo expuso sobre la gran cantidad de fotografías reproducidas en *Horizonte*, y revisó el tema desde el enfoque de esta expresión gráfica “como discurso artístico”; ubicó al impreso en su día, trató sobre sus temas, técnicas plásticas y características; y desde luego habló del diseño y de sus técnicas de producción y reproducción.

Evodio Escalante disertó en su conferencia magistral –la tercera y última del Congreso– sobre otra de las publicaciones estridentistas: *Irradiador. Revista de vanguardia*, aunque partió en su argumentación hablando, como casi todos los especialistas, del *Manifiesto Actual No. 1*. Este crítico afirmó que aquella revista, preparada en lo literario por Manuel Maples Arce y en lo gráfico por el pintor y grabador Fermín Revueltas, habría de ser el detonante de la vanguardia mexicana y “verdadera consolidación del Estridentismo”, a pesar de su efímera existencia, ya que solamente aparecieron tres números, durante los meses finales de 1923, coincidentemente “el año en que se instalan y comienzan a lanzar sus ondas al aire las primeras estaciones de radio que hubo en la capital del país”; luego habría de señalar que esta coincidencia era “algo más que sonambúlica o meramente casual”.

Carla Zurián de la Fuente revisó la construcción visual tanto de *Actual* como precisamente de *Irradiador*, es decir, que al igual que Escalante enlazó la publicación del manifiesto con la publicación de esta revista. El enfoque de Zurián de la Fuente varía, pues ha tenido la intención y el propósito de relacionar este par de impresos desde la perspectiva de una construcción visual vanguardista. Por su parte, Ángel José Fernández trató de otro impreso vanguardista: la revista *Grecia*, editada en España, primero en Sevilla y después trasladada a Madrid, la capital de la Metrópoli. Este impreso de importancia capital para las vanguardias hoy casi centenarias, había sido poco explorada por la crítica; el ensayista revisó sus postulados, los papeles de sus redactores y centró su atención en el personaje central de la vanguardia española: el escritor y traductor Rafael Cansinos-Asséns, así como de los aspectos de la recepción y de los pormenores a cargo tanto de adeptos como de críticos y adversarios.

La segunda conferencia magistral del Congreso estuvo a cargo de la investigadora Elissa Rashkin, quien disertó sobre “El verso rojo: la poesía estridentista y la izquierda”. Desde el principio, relacionó al arte con la ideología “durante la década de los veinte” y más adelante, a lo largo de su depurada exposición, refirió que los bardos estridentistas “eran hombres de la izquierda”, además de haberse situado en el ámbito de la “utilidad social del arte”, aunque recurrieron “al ataque homofóbico *ad hominem* para reforzar su posición”. Al entrar en materia, afirma que “la poesía estridentista ilustra el pensamiento plural, multifacético”, y de inmediato pasó la crítica sobre la poesía de Maples Arce y otros, como Carlos Gutiérrez Cruz. Su lectura no sólo se detiene en *Vrbe: Súperpoema bolchevique*, el poema social de aquel autor, impreso en 1924, en tanto que con justa razón lo considera pieza emblemática de la obra individual y del conjunto colectivo estridentista.

Rashkin hace asimismo un recorrido por el resto de la poesía maplesarceana y comienza, en riguroso orden cronológico, por la expresión estilística vertida en *Andamios interiores*, libro impreso en

1922, para después retomar el contenido de *Vrbe*. Luego expondrá su lectura de *Esquina*, impreso en 1923, el libro enclave de la contribución poética de List Azubide. Culmina su disertación exponiendo que la postura política del Estridentismo “cambió con su traslado a Xalapa y su filiación con el gobierno del general Heriberto Jara”, en cuya etapa la fuerza y la posición de la poesía declinó para dar paso a otras de las expresiones artísticas del movimiento, y más tarde –al caer el gobierno de Jara– los poetas se incorporaron a otras “posturas políticas”, al afiliarse lo mismo a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios que al Partido Comunista Mexicano o, inclusive, colaborando con algunas de las instituciones del gobierno posrevolucionario.

Silvia Pappe dio lectura a un texto sumamente sugestivo en donde ha comparado el régimen de la velocidad vanguardista con los más novedosos proyectos de la modernidad de nuestros días. Ha hablado sobre la relatividad del paso del tiempo, del aire, el vuelo y el vértice, así como su cambio de focalización al traer a su texto un hallazgo en donde un edificio de Zúrich ha sido trasladado, con una lentitud y perfección asombrosa, para reubicarlo a sesenta metros de distancia de su fábrica original, con tal de modificar el paisaje, tornarlo en funcional y hacerlo congruente con los vaivenes del urbanismo ultramoderno.

Frente a la velocidad ya programada desde el futurismo italiano como valor de uso estético, la técnica al servicio del arte ha hecho posible que, en el año 2012, un grupo de ingenieros haya conseguido mover la pesada estructura de un edificio, a la manera vertiginosa de las metáforas vanguardistas, pero con una extraordinaria cuanto perfecta lentitud, como una nueva forma de ver y apropiarse del aire, del vuelo y del cambio de paisaje, mediante una vía que marcha en sentido contrario a como lo habían postulado la generación metafórica o bien autores como Borges, Maples Arce, List Arzubide, Gallardo o incluso el Dr. Atl. La lentitud de lo moderno frente al postulado centenario de la movilidad por medio de las figuras del lenguaje.

Luis Josué Martínez Rodríguez, en cambio, ha realizado una investigación sobre el uso y las utilidades del aspecto gráfico en los periódicos de la vanguardia y de su época, donde el manejo de las figuras y los efectos gráficos de la tipografía generaron modelos y estilos de valencia múltiple: como objeto publicitario y como objeto estético. Efrén Ortiz Domínguez, por su parte, y con base en imágenes gráficas y documentos de carácter y tipo testimonial, ha escrito un texto muy personal en donde ha planteado una de las posibles hipótesis sobre el origen y los repudios de Maples Arce contra los homosexuales. Biaani Sandoval Toledo escribió un acercamiento a la labor gráfica de la pintora Norah Borges, quien contribuyó con las portadas de muchos números de la revista *Ultra*; revisa la poética del espacio y las propuestas gráficas de quien fuera quizá la representante más destacada del ultraísmo gráfico.

Complementa estos textos un conjunto de ensayos de carácter monográfico. La poética de Maples Arce fue tratada por Esther Hernández Palacios y Enrique Padilla. Hernández Palacios nos presenta una lectura de *Andamios interiores* y, además, de las lecturas de otros que contribuyeron a la formación de Maples Arce como poeta, es decir, que ha revisado las fuentes de sus bases estéticas; Padilla, por otro lado, hizo un estudio sobre el libro *Memorial de la sangre*, el más tardío de Maples Arce y, desde luego, el menos vanguardista; a pesar de esto, la lectura de Padilla apunta hacia posibles reincidencias vanguardistas en algunos de los poemas del libro impreso en 1949.

Alberto Rodríguez propuso una lectura de la poesía de Germán List Arzubide, desde la perspectiva de la dialéctica propuesta por Walter Benjamin. Y Daniel Téllez ha hecho un trabajo muy importante de reconstrucción sobre el Teatro del Murciélagu, en donde tomaron parte activa algunos de los escritores de la vanguardia estridentista.

Completan este volumen dos breves textos sobre dos poetas vanguardistas posteriores a la vanguardia, es decir, un poeta infrarrealista, Mario Santiago Papatzi (1953-1998); y uno de los inspiradores de dicho movimiento infrarrealista, el poeta acayuquense

Orlando Guillén (1945), aunque, como se sabe, el promotor de la vanguardia setentera en la Ciudad de México fue el chileno Roberto Bolaño (1953-2003).

Pablo Pillot Rueda ha hecho el examen de Mario Santiago Papasquiaro, quien se negó a dar por muertos a los más variados procesos de la vanguardia mexicana; escribió fuera del tiempo; asociado con Bolaño, Santiago pregonó por la Ciudad la novedad del infrarrealismo, movimiento estético al que se afiliaría una veintena de jóvenes escritores; en 1976 se hicieron públicos los postulados de su manifiesto pero, como toda vanguardia, pronto caería en el olvido. El objeto de estudio de Pillot Rueda es el poema “Beso eterno a Nadja Clítoris”, un poema subversivo, que el poeta dedicó a su pequeña hija antes de su nacimiento. Se trata de “un poema erótico-arrabalero, dirigido, tal vez, a una figura femenina o a una meretriz conocida en una borrachera o, en el mejor de los casos, para sus detractores, como un hecho incestuoso y excéntrico propio del loco que lo ha escrito”.

Alejandra Méndez escribió un texto testimonial sobre la vida, obra y figura de Orlando Guillén. Habló de cómo conoció, siendo niña, la fama de sujeto endemoniado; y de cómo el personaje se forjó una imagen que contrasta en forma evidente al enfrentarla al acto creador y a su poética.

Este volumen aporta novedades sobre la temática estridentista y refrenda el interés de la crítica por el movimiento vanguardista emanado al parejo de la Revolución mexicana.

ÁNGEL JOSÉ FERNÁNDEZ

ESTELA CASTILLO HERNÁNDEZ



## CONFERENCIAS



## HORIZONTE: UNA REVISTA DE LA VANGUARDIA ENTRE LA CONCILIACIÓN Y LA TRANSICIÓN

RODOLFO MATA

### A MANERA DE DISPENSA ESTRIDENTISTA

Dice la “Irradiación inaugural”, subrepticio texto editorial que abre el primer número de la revista *Irradiador*: “Ud. es un hombre extraordinario. ¿Sabe Ud.? He aquí el sentido espectacular de una teoría novísima. Ud. es un subvercionalista [*sic*] específico en el fondo. Pero Ud. no se entiende a sí mismo: quizás es Ud. todavía un imbécil; Ud. tiene talento. Ahora se ha extraviado Ud. en los pasillos vacíos de su imaginación. Y Ud. tiene miedo de sí mismo, Ud. equivoca la salida y no puede encontrarse”. Después del bofetón, me quedo pensando: no soy un hombre extraordinario, no tengo una teoría novísima, frecuentemente me extravió en los pasillos de mi imaginación, pero tampoco soy un imbécil: puedo hallar la salida y encontrarme. Ustedes me escuchan y puede ser como si me estuvieran leyendo; tal vez piensen algo similar o tal vez difieran. Una mueca aquí, una sonrisa allá, unos se preocupan, otros se despreocupan: el mundo es fragmentario y digresivo y a los estridentistas les tocó subrayar ese rasgo plural. Pido paciencia para mis digresiones. La tendré yo con las que se generen dentro de sus cabezas. A final de cuentas, nos encontraremos juntos a la salida para beber un café. Mientras eso llega, pongámonos los anteojos estridentistas y sintonicemos las antenas de Estridentópolis que, como la isla de Laputa de *Los viajes de Gulliver*, sigue flotando en los éteres de nuestra historia con su gesto crítico y liberador.

## XALAPA-ESTRIDENTÓPOLIS: ESCENARIO DE UNA REVISTA

Cuenta Manuel Maples Arce, en *Soberana juventud*, el segundo volumen de sus memorias, que su decisión de venir a Xalapa, en 1925, nació de un encuentro casual con Alfonso Cravioto, amigo de la familia, poeta y político que ya había tenido algunas gentilezas con él, cuando se encontraba en el Senado de la República. Una carta de recomendación de Cravioto, dirigida al general Heriberto Jara, colega suyo en el Congreso Constituyente y gobernador del Estado de Veracruz desde el año anterior, le abrió las puertas para ocupar una plaza de juez primero, en el Distrito Judicial de Xalapa. Maples Arce, que se había titulado apenas en marzo, sorteó pronto los escollos de su inexperiencia y se ganó la simpatía de Jara al sostenerse ante las presiones de un militar que pretendía que fallara en su favor. La fortuna quiso entonces que Gonzalo Vázquez Vela, secretario general de gobierno, renunciara al cargo en Veracruz para asumir la subsecretaría de gobernación del presidente Calles. Fue entonces cuando Jara invitó a Maples Arce a ocupar la vacante y quizás involuntariamente puso la primera piedra de Estridentópolis. Ya me imagino la maledicencia en torno a la elección de Jara y la audacia también con que la sostenía: ¡escogía a un poeta loco que no merecía el respeto ni de sus propios cofrades de oficio!

En realidad, Maples Arce, veracruzano nacido en Papantla, no venía sino que *regresaba* a Xalapa, donde había iniciado la secundaria en 1914 y había tenido que interrumpirla, a mediados de 1915, para volver a Tuxpan, con la familia. Los desórdenes iniciados por el golpe de Victoriano Huerta, en 1913, el asesinato de Madero, los desacuerdos de la Convención de Aguascalientes, la ocupación estadounidense de Veracruz y los levantamientos y pugnas en los que se enfrascaban no sólo los jefes revolucionarios sino los caciques locales, provocaron que su padre temiera que se fuera a quedar incomunicado y sin recursos en Xalapa. Maples tenía entre 14 y 15 años y sus impresiones de la futura Estridentópolis, recogidas en *A la orilla de este río* (1964), el primer

volumen de sus memorias, están tocadas por un lirismo romántico e introspectivo propio de la edad que evocan:

Al llegar a Xalapa, la primera impresión de la ciudad me causó desmedida tristeza, pues yo estaba acostumbrado al sol radiante de la costa, y de pronto me veía en aquel trenecito, tirado por mulas, que remontaba a una larga circunvalación hacia la ciudad, bajo un cielo lluvioso y gris. Recuerdo con precisión aquella llegada y el sentimiento de melancolía, que me penetraba como la humedad que flotaba en el ambiente [...] La vida en Xalapa por aquellos días era muy lenta y silenciosa. Las tardes y los domingos había que distribuirlos entre las serenatas y el cine, donde íbamos a contemplar en la pantalla los amanerados gestos de las artistas italianas [...] ¡Patios xalapeños, donde el musgo crece entre las piedras, olorosos a humedad, invadidos de un misterio paradisiáco! ¡Yo he sentido al pasar, en los tiempos de mi adolescencia, vuestro encanto y abandono! Muchas veces lancé miradas furtivas hacia los interiores para ver si estaba ahí la visionaria primavera, la melodía de una huella de mujer (150 y 154).

Estos recuerdos, nada estridentistas, contrastan con las imágenes de febril actividad y entusiasmo desplegados por Maples Arce, en su flamante cargo en Xalapa. Escribe el poeta, en *Soberana juventud*, a propósito de Jara, para identificar la labor a la que él se unía:

La acción del General Jara en el Gobierno de Veracruz se había iniciado en forma verdaderamente pujante. Se empeñó en mejorar la capital del estado, dotarla de buenos servicios públicos y pavimentación; hizo construir calzadas de circunvalación para facilitar el tránsito. Levantó el magnífico estadio, aprovechando la bella disposición natural del terreno en las colinas que circundan la ciudad por el monte Pacho, desde donde se contempla el panorama de Xalapa. Este estadio, de audaz arquitectura –el más hermoso de la República–, lo construyó Jara con el sueño de que fuera el centro de reunión de la juventud y que en sus aledaños se levantara la

Ciudad Universitaria, destinada a la formación intelectual, estética y humana (153).

Más adelante, continúa con la descripción de sus propias actividades:

Para los trabajos editoriales llamé a Xalapa a algunos amigos que estaba seguro que responderían entusiásticamente a mis proyectos. A Germán List Arzubide le confié la dirección de la revista *Horizonte*, que además de su moderno sentido literario tuvo una clara proyección social, y cuya presentación tipográfica estuvo a cargo de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez [...] La colección de *Horizonte* publicó, además de *Poemas interditos*, *El movimiento estridentista*, de Germán List Arzubide, y *Un crimen provisional*, de Arqueles Vela. Otra de las actividades editoriales fue la Biblioteca Popular, donde aparecieron los ensayos de Rafael Nieto sobre el petróleo, y la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela [...] se inició la Biblioteca del estudiante y se imprimieron numerosos folletos sobre palpitantes cuestiones de la vida nacional.

Llevé como director de la Escuela Preparatoria al poeta y educador Eduardo Colín [...] Conseguí también que músicos entendidos compilaran los sones dispersos por las regiones de Medellín y Cotaxtla [...] Para lograr esta labor fue necesario adquirir y montar con toda diligencia una imprenta dotada de las más modernas máquinas e implementos. Yo tomaba parte muy activa en estas obras y me encontraba constantemente atareado, alternando mis labores administrativas con mis aficiones literarias [...] En las mañanas, después de jugar al tenis o montar a caballo, llegaba yo a Palacio y comenzaba a despachar con los jefes de departamento [...] al mediodía, cuando terminaba yo con mis acuerdos, llegaban a verme algunos diputados con quienes tenía buenas relaciones [...] Salíamos al balcón a conversar de política o a reír de alguna broma. Esto me servía de reposo antes de sentarme a firmar los alteros de correspondencia con la secretaria. Desde el balcón abrazaba un aspecto de la ciudad; veía a los transeúntes que pasaban y repasaban de la calle de

Enriquez hacia el parque y viceversa, los grupos de jugadores de naipes y dominó en el portal del Hotel México, la entrada y salida de las muchachas de la catedral. Una grata sensación de salud y de fuerza me hacía respirar la brisa fresca del Cofre de Perote, cuyo panorama se avistaba hacia la izquierda en la transparencia de la mañana bañada de sol (150-154, los subrayados son míos).

Perfecto, estamos de acuerdo con los logros del gobierno de Jara y con la complejidad de los encargos asumidos por Maples Arce, quien llegó a fungir como Gobernador interino en las ausencias de Jara. Seguramente, de esa investidura provienen el discurso afirmativo del yo y las imágenes que transmiten vigor, “una grata sensación de salud y fuerza”. Quizás esta sensación de poder determine la mirada del poeta que contempla la agitación de los ciudadanos xalapeños desde lo alto y, en un ademán expansivo, abraza el panorama. En el cuadro, parecen filtrarse ecos de la perspectiva de “Canción desde un aeroplano”, composición que abrirá el libro *Poemas interdictos* al año siguiente. No podemos dejar de señalar aquí que la vanguardia es un discurso heroico, ególatra y, desde luego, romántico, que utiliza frecuentemente la miniaturización y su contraparte: el deseo de abarcarlo todo. Sin embargo, de nuevo el Estridentismo no es explícito. Hubo que buscarlo con lupa. Ni los anteojos caleidoscópicos estridentistas, ni Estridentópolis parecen tener un lugar. Maples Arce, al recordar Xalapa, no recuerda Estridentópolis. Parece que las resonancias de esa ficción urbana, capital de la renovación estética, hubieran sido confinadas a otra dimensión.

Todo mundo sabe que Estridentópolis aparece ostensivamente en *El movimiento estridentista* (1926) de List Arzubide, pero no está de más leer cómo lo hace:

Estridentópolis realizó la verdad estridentista: ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía desenrollando el panorama. *Borroneada por la niebla*, está más lejos

en cada noche y regresa en las auroras rutinarias; luída por el teclado de la lluvia, los soles la afirman en el calendario de los nuevos días; sus ventanas *giran hacia los paisajes que decoraron de amplitud Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez*; las calles se trizan contorsionadas de afanes inaugurales; por las aceras van los viajeros apresados de tiempo; sus arquitecturas se han erigido de líneas audaces avizoras de la existencia; el alba la levanta cada vez más alta y más rígida, flota sobre el momento desenfrenado del medio día, entre el clamor anónimo del tráfico que desparrama las avenidas; en las tardes es fastuosa, maquillada de cielos solemnes. Anclada en el abandono de sus edificios que despiertan de luces eléctricas las avanzadas de la noche, se escurre en el silencio; amplía sus avenidas y las liquida de paseantes para que en la soledad formal de las horas abandonadas a los temas ascensionales, los fundadores siembren sus palabras *aviónicas*. Arrasada por los discursos que dictan Maples Arce y list arzubide [*sic*] desde el balcón de las audacias, surge entre los proyectos a 100 h. p. de Germán Cueto, y es en cada mañana una ciudad nueva para los ojos de los que la corrigen de entusiasmos.

Arqueles vela [*sic*] la *limitó de seriedad*, perfumándola con la lejanía amable de Conchita Urquiza, Aguillón Guzmán le dio el boulevard de su figura balloom; Salvador Gallardo torció sus encrucijadas del amor solapado; Barreiro Tablada la entoldó de promesas; Gilberto Bosques la encendió de alturas (93-97, los subrayados son míos).

La niebla de los recuerdos adolescentes de Maples Arce identifica a Xalapa con la desdibujada Estridentópolis que va y viene en la descripción de List, muy femenina, diría yo, en diálogo con las mujeres ficcionales de Arqueles Vela y con el poemario *El viajero en el vértice* –infelizmente desnudado de las magníficas imágenes de Alva de la Canal– donde, invirtiendo el punto de partida, la amada invocada parece fundirse con la ciudad. Esa identificación Xalapa-Estridentópolis sucede en un plano simple, de mero paralelo, pero en uno complejo, más entramado, la confrontación de los dos discursos, el memorialístico y el ficcional, hace



coincidir a los encargados de la presentación tipográfica de *Horizonte* –así se refiere Maples Arce a Alva de la Canal y a Méndez– con los constructores de los paisajes que “decoran de amplitud” a Estridentópolis. Personas y personajes se entretienen. Hay una ciudad, Xalapa, en la que se edita una revista, *Horizonte*, en cuyas páginas se desliza otra ciudad, Estridentópolis, que es una *ficción compensatoria* de la primera, donde actúan dos seres que la construyen de dos maneras: una tipográfica y externa y otra imaginal e interna. La “historia oficial” de la fundación de Estridentópolis aparece como mito en *El movimiento estridentista*, pero pretende asomarse a la realidad a través de las páginas de *Horizonte*. ¿O Estridentópolis no existe en *Horizonte*?

El mito relatado por List Arzubide tiene su punto de partida: “Integró el Estridentismo su primera batalla en Donceles 69, taller ballonn [sic] de Huberto Ramírez” (59). La huella del local nos llega a través de la papelería utilizada:



Sin embargo, más adelante, el movimiento ya tiene un edificio que aparece en un grabado de Alva de la Canal:



Justo es al pie de ese proyecto que aparece la descripción que cité hace unos párrafos y que comienza “Estridentópolis realizó la verdad estridentista”. Más adelante, ya tiene una radiodifusora, también retratada en un grabado: “Ahora la Estación de Radio de Estridentópolis, obra de Ramón Alva de la Canal, alza a los vientos aventureros sus palabras de altura; pasan por ella los clamores del día y el infinito se congrega en sus noches desveladas de mensajes ultracelestes” (98). Para agregar “realidad”, List inserta la fotografía de Pedro S. Casillas “Torres de radio de Estridentópolis” que, como veremos más adelante, es reproducida en *Horizonte* en marzo de 1927, con el título simplificado “Torres de radio” y la explicación del equipo de redacción “torres de radio de la estación transmisora de esta ciudad”. ¿Entonces cuál de las dos ciudades “realizó la verdad estridentista”? ¿Xalapa o Estridentópolis? ¿Xalapa es Estridentópolis? ¿Cuál de las dos existe en *Horizonte*?

En este punto me detengo y me hago varias preguntas más: ¿Maples Arce, en sus memorias escritas 40 años después, decidió “atenuar” su inicial radicalismo estético, incluso en perspectiva histórica? ¿La actividad política y constructiva del General Jara no podía perder tiempo en rebuscamientos estéticos y debía focalizarse en la comunicación social de sus logros? ¿Realmente el Estridentismo partió hacia una nueva etapa dominada por el entendimiento de la vanguardia como compromiso social y político y no como trastocamiento del *status quo* estético-formal? Aquí podemos citar tres testimonios que contribuyen a este mosaico (estridentista, por cierto) de lo que me parece el funcionamiento de *Horizonte*. El primero –y al enumerarlos no lo hago cronológicamente– es el testimonio herido de List Arzubide, en una entrevista de 1976:

Después nos dispersamos. Maples ya no se ocupa del movimiento, absolutamente, y lo que es más grave, llega a Europa, publica una antología sobre la poesía mexicana y ni en el prólogo, ni en el resto del libro hay una sola palabra sobre el movimiento estridentista, y lo que es más, no incluye

en la poesía que el presenta ahí a ninguno de los estridentistas. Él sí que los dio por liquidados. Maples había escrito una vez: “Nuestra locura no está en el presupuesto”, pero lo cierto es que cuando entró en el presupuesto se le acabó la locura también. Es una cosa que a veces yo se lo recuerdo y él no sabe qué contestar (Bolaño, “Tres estridentistas” 49-60).

List no se desilusionó de la lucha ideológica mientras Maples optó por alinearse con el Estado revolucionario, con todos los defectos que pudiera tener, para seguir su pasión primordial, que era viajar. Esto no quiere decir que buscara exclusivamente su interés personal, sino que entendió su postura política como funcionario del Estado en el servicio exterior. Efectivamente, como señala List, Maples se volvió conservador en gustos e incluso optó no sólo por excluir al Estridentismo de su antología, sino por no seleccionar un poema de Tablada que había elogiado y que ciertamente tiene muchos rasgos estridentistas. Me refiero a “Mujer hecha pedazos”, que Tablada leyó en el salón de actos del Museo Nacional, en febrero de 1923, mientras Maples, con Diego Rivera y Torri dibujaban el caligrama “Irradiador estridencial”. De nuevo me pregunto, ¿si Maples hubiera hecho una antología de prosa, habría incluido *La Señorita Etc.*? Es más, ¿cómo pudo olvidar que el nombre del volumen de Ediciones Horizonte era *El Café de Nadie* y no *Un crimen provisional*? Me parece que este deslinde en la actitud de Maples Arce comienza a dibujarse en los años xalapeños y sus primeras manifestaciones aparecen en *Horizonte*.

El segundo testimonio de cómo hay una separación entre la vanguardia formal y la de compromiso social lo tomo de *Opiniones sobre el libro “El movimiento estridentista” de germán list arzubide* (1928). Un fragmento de un artículo de Magda Portal describe al autor así:

List Arzubide, constataador del “Estridentismo” que como gesto de juventud, carece de programa preconcebido y se expande a todas las posibilidades, es quizás el más revolucionario ideológicamente, aunque lo sea el menos, en cuanto a la técnica.

Menos artista, más poeta –más contenido humano, captación de su época. List realizó una obra de propaganda revolucionaria desde *Horizonte*, la revista más americana de América y con mayor definición ideológica que en sus libros. *El viajero en el vértice* y *Esquina* son su manera poética estridentista– *Exaltación de Emiliano Zapata* es su manera revolucionaria. Tiene otros libros de propaganda. *Plebe*, con bellos aciertos populares (27).

Si los señalamientos de Portal son un poco ambiguos en cuanto a valoración, lo que no queda en duda en ellos es que en la obra de List hay una separación entre sus poemarios y su manera estridentista, y *Horizonte* y su manera revolucionaria. Curiosamente, a pesar del título del libro, en la cita elegida por List, Portal no menciona *El movimiento estridentista*. Sobre la misma línea, también es pertinente señalar que en el prólogo que List hace a su compilación de artículos, citas y cartas, titulado “YO”, un verdadero monumento al ego, a quien se dirige el autor es a la juventud y lo que subraya son las energías revolucionarias que en ella están, sus posibilidades de combate contra la sociedad burguesa y en favor del proletariado. Lo que importa del espíritu vanguardista encarnado en el libro es su poder de agitación política, no su ejemplo de ruptura de cánones estéticos. No hay que olvidar que List era el director de *Horizonte*, aunque el mando general lo tuvieran Maples y Jara. List da la tónica de *Horizonte* y su presencia se hace sentir en los editoriales y las notas. Maples ni siquiera tenía tiempo de escribir cartas a los amigos (List le comentaba a Salvador Gallardo que él, como su secretario particular, las escribía y Maples las firmaba); Jara, con mucho menos tiempo, sin embargo, fue quien tuvo, según List, la idea original de montar la revista. Por otra parte, tampoco hay que olvidar que a la par corría la construcción de *El movimiento estridentista*. ¿Hay adelantos de este magnífico libro-collage en *Horizonte*? No, al parecer eran canales diferentes.

El tercer testimonio que tomo es el que recoge y comenta Luis Mario Schneider, acerca de la incomodidad y angustia de Maples al

verse en provincia. En la entrevista “El joven maestro se ha vuelto un burgués de la judicatura” –título desafiante–, Enrique Barreiro Tablada, sobrino del poeta, no sale del asombro de haberse encontrado con Maples, el “Superpoeta de la Revolución”, en el parque de Xalapa, después de varios meses de “alejamiento espiritual”, pues “no podía comprender al autor de *Vrbe*, sino en el complicado estructural de la metrópoli, moderna y polífona, epicentro de sus teorías dinamistas”. Maples le responde: “sí, la provincia desacierta un poco mis actitudes exteriores. Me hace falta la batahola, el multitudinarismo de la capital, el esfuerzo, la protesta. Esto es otra cosa, pero está bien; es amable el paisaje”. Le aclara que el Estridentismo no ha decaído, sino que está en latencia, en descanso ascensional, como un elevador que proseguirá sumando pisos hasta alcanzar una “superación definitiva”. En realidad, agrega, el grupo continúa la lucha para quebrantar los “arquitecturados reaccionarios” y está preparando un nuevo ataque (Schneider, *El Estridentismo* 134-136). Era julio de 1925, *Horizonte* quizás ni siquiera era un proyecto. El eterno más allá, encerrado en la “superación definitiva”, no tardará en transformarse en pulsión por la clausura para garantizar el *copyright*. De cualquier manera, la *transición* entre la vertiente formalista –aquella preocupada por la ruptura de los moldes artísticos– y la vertiente comprometida –aquella que consideraba que el arte tenía una misión revolucionaria transformadora de la sociedad– está en curso. La *conciliación* entre las dos maneras estará presente como intención o concretización. A seguir, trataré de mostrar cómo veo que esta transición y conciliación se manifiestan en la revista *Horizonte*, especialmente a través del contrapunto con su antecesora *Irradiador* y con otras publicaciones estridentistas.

#### REVISIÓN DE *HORIZONTE*

ELEMENTOS GRÁFICOS. En primer lugar, me gustaría comenzar por la puerta de entrada a una revista: sus elementos gráficos. Las portadas y contraportadas de *Horizonte* tienen un menor juego tipográfico que las

de *Irradiador*. Aunque las tipografías varían de número en número, el título de la revista no aparece fragmentado, escalonado, como sucede con “Irra-diad-or”. Tampoco hay un subtítulo parecido a “Proyector internacional de nueva estética” o el todavía más incisivo: “Quitará el sueño a los reaccionarios y afirmará las inquietudes de la hora presente”. El gesto explicativo de *Horizonte* no aparece en portada sino en la segunda de forros. El subtítulo es literariamente más neutro: Revista mensual de actividad contemporánea.



No se trata de un proyector, de un reflector de aquellos para escudriñar los cielos por las noches, objeto emblemático de esas épocas “aviónicas”, como tampoco el *horizonte* es un artefacto tecnológico que se compare con un *irradiador*, aparato emparentado con el radio, emisor de rayos. No hay una metáfora fuerte: el horizonte es de todos, ¿el irradiador lo es? ¿Cuál irradiador? ¿Irradiador de qué? La explicación del subtítulo continúa en las intenciones de *Horizonte* consignadas unas líneas abajo:

Publicará artículos, comentarios, críticas de los mejores autores internacionales y del país, sobre ciencias, artes, cuestiones religiosas y políticas que sean de actualidad y de interés. *Será el exponente de todas las ideas de vanguardia y de lucha del momento presente y la mejor tribuna del pensamiento revolucionario.* Será un periódico moderno abierto a todas

las tendencias nuevas, sin prejuicios ni vacilaciones. Interesará a todos. Preocupará a muchos (subrayados míos).

Preocupará a muchos, pero ¿les quitará el sueño? No es igual. En cuanto a las imágenes de portada, *Horizonte* muestra, en coincidencia con la tipografía, una clara intención comunicativa. Las ocho imágenes de Alva de la Canal abordan una variedad de temas que arrancan, en el primer número, con la inaugural promesa de un paisaje con tierra labrada, muy *ad hoc* al título “Horizonte”. Un segundo tema es la lucha de clases: el retrato de un grupo de obreros con banderas de huelga (núm. 2) y chimeneas humeantes sobre edificios fabriles (núm. 10). Tres escenas vernáculas y nacionalistas señalan un tercer tema: el retrato heroico y septembrino de *El Pípila* (núm. 6); una indígena vendedora de frutas (núm. 7) y una procesión de ensombreados campesinos revolucionarios, armados con fusiles y cananas (núm. 8). También hay un trasatlántico (única máquina moderna) sobre olas verdes, único del imaginario mundialista de la vanguardia (núm. 3), y un paisaje con una cascada poco marcado de ideología o novedad pictórica, a no ser para ojos expertos en materia de trazos (núm 5).







Las dos portadas de Leopoldo Méndez son singulares: un paisaje cubista urbano de provincia tropical con tejados y palmeras, por lógica, Xalapa (núm. 4); y la escena que retrata a un niño obrero y un niño campesino –hoz, martillo y antorchas en manos– danzando triunfantes sobre un burgués capitalista que, derrumbado, blande inútilmente en sus garras un puñal y una bolsa, obviamente de dinero (núm. 9). El primero sorprende porque es el único no-realista, en el sentido de que distorsiona intencional y estéticamente la percepción; el segundo sobresale porque es el más narrativo y parodia ideológicamente la ingenuidad antropológica de los cuadros de fiestas populares.

El contrapunto con *Irradiador* deviene de la preferencia de esta revista por el juego tipográfico. No es sólo la fragmentación del título, ya mencionada, sino la inclusión del número en tipos enormes y verticales, al igual que las fechas. Las tres imágenes de portada son más pequeñas: el cuadro cubista de Fermín Revueltas *El restorán*; el cuadro *Los mineros* de Diego Rivera, fragmento en blanco y negro del mural *Entrada en la mina*, que se encuentra en la planta baja del edificio de la SEP, y en el cual se representa una fundición; y la foto artística de unas chimeneas industriales, realizada por Edward Weston y titulada *Steel*.



La cantidad de números, sólo tres, es muy pequeña como para afirmar que la proporción de lo figurativo o de lo no ideologizado es menor o mayor. Sin embargo, los anuncios de los cigarros El Buen Tono, incluidos en las contraportadas, sorprenden por su caprichosa estilización tipográfica, que capta la atención gracias a su arreglo parcialmente críptico.

En los anuncios de los dos primeros números alcanzamos a leer “El Buen Tono”, “Elegantes” (la submarca de los cigarros, en papel de arroz, anunciada como “Gran Premio París 1900”) y la leyenda “Los mejores cigarros”; el resto es complicado de armar, aunque se alcanza a discernir con dificultad “Fume” y “Gardenias” (otra submarca “preferida por el bello sexo”).



El anuncio del tercer número, correspondiente a los cigarros ovalados Radio, no está basado en el juego tipográfico, sino en el retrato cubista de la ciudad: el rostro de un hombre con sombrero fumando, letreros que dicen “Garage” y “Hotel”, un tranvía con la leyenda “Correo Roma”, una señal de tránsito que en cruz reza “Alto Adelante”, un poste con cables de corriente (silueta punteada, ¿para indicar las señales telegráficas?), una cúpula, una ventana, estrellas y conos de luz de los faros de los autos; todos estos elementos crean un ambiente de dinamismo nocturno. Al pie, en tipografía estilizada, la leyenda en tres líneas: “RADIO / LOS CIGARROS DE LA ÉPOCA / EL BUEN TONO S. A.” Pareciera que el anuncio dialoga con la dicción de poemas que incluyen palabras en libertad marinetianas, como “Aviso al público”, de Gaston Dinner, o frases descoyuntadas, como “A la nariz del guarda-avenida que aprende por exceso de velocidad”, poema de *Polo-As*, seudónimo de Pedro Echeverría. El tema de los poemas incluidos es en sí interesante. Más adelante volveré sobre él.

**AVISO AL PUBLICO**

<p>En la plaza infantil, Espirales de niños Orceon Sin compresores Mady y Fridy A donde un negro mandaría. Nuevo Ciudad jer dinámica de Continente Estacion radio. Solo la vista del piloto Terra Eifel Intuitivamente Del Polo Caler Remanaciones humanas</p>	<p>Como uno A. B. C. Cilindros de juguetes Nacidos ayer Viven sin saber por qué Como Nirette y Ricitintin No viven sino de cartecitas imaginadas en su caja de cascos. guarda un secreto Del color de su lana Igual a la naturaleza en una inoperancia entretentamiento céntrico Urbinitente Poderosa maritima 100 000 Watts Discometa La transusión de la sangre internacional Sintetizan en el metal Elevado Sin sentir los metros Influencias de neclitades al Kouador hilo del sexto sentido</p>	<p>en el dynam loco de productos vitales. Ondas <b>RADIO</b> Diamante fídel Una Carbonización del Dobar El sol en triángulos. Explosión multicolor Gas yeldill Iluminar laboratorios Maduran las manzanas Radium HELICOPTERO cerebral Frente de Watson mundial Dar rotaciones sin eje Dehacer la noche De todos los tonos De la esquina Sin más valor que la nota Jazz-band El planeta no ha olvidado una ameridad—sobre el teclado Gentle DINNER. (Suiza).</p>
--	--	---

## A LA NARIZ DEL GUARDA-AVENIDA QUE APRENDE POR EXCESO DE VELOCIDAD.

AL MEXICO—STANDAR

Ni siquiera su papel para fumar olfatea. Esto es  
Nada que sea pensa-  
sísima nueva abierto al México demaravillado

Se ha visto que se les pa-  
ra divertirse. Para delicias. Para ilustrar. Para descansar.  
Pero por aventura

Al criterio e extravagancia contrapuesta  
por sí misma se planea programar—perforadamente hablando—si algu-  
na vez se a queer leer algo en blanco

Oportuna pagar fuego al bienestar  
a gruesa e avasalar instituciones. A lo que México objeto (medio criti-  
rio—sus medias finitas a medio feto)

Estos países del mundo nuevo latían  
al ver explotar sus revelaciones a la avanzada han olvidado que esta  
dando se pisa en magnitud estelar. Países del quitoal. Que no quie-  
ren estar desahucios al universo para ser sobre la rotación terrestre can-  
sala del genio nuevo

Glándulas corda. Agridulces como estigiles—plác-  
das con en tanto—standar e media fina tibia voluble que se potencia  
adherente a todo. ¡A todo. Ya se no está olvidando.

Ha sido mi  
laboratorio sus valles ahumado dentro esta nuestro-paralelo

Que a constan-  
ta ríñora a sentido una limitación—de los inventos

¡Viel todo. Al perder  
se alguna casada su destello al exigencia del valle

Así—lo dióla—encontró  
ni diñula para BEIR—SIN—MOTIVO

Como también inventura que pa-  
re salir por sí no—falso sin resultar se—separar—pensada otra impre-  
radora

Que sin estorpos accidental. Prefiero audiciones—completas  
Sus curvas más páginas

Ahora la publicidad necesita disciplina. Que  
sea por primera vez empujada cada afirmación a luz. No existe otra  
disciplina.

Páginas nuevas. Que si cara a alguna biblioteca producen en  
toda otra página su más blanco rubor blanco; 1929 años a su estado más  
diciendo estruendos en el silencio.

Y sílose porqué pienso que es Mae  
Murray manifestar—sorpresa que a 4 centímetros estupefactos—da mues-  
tra América verdadera!

Se ignora que—evitando a esa tropicada al pasar  
por algún congreso o universidad o relativo a club—existe muy gentil  
una nueva estúpida humana? Sumada!

Alguien advierte como al yemen-  
terrelo moderno e clásico del colgarse sin pensamiento! Sílose a qué  
Mae Murray se da el Rep'Yim?

nada pena  
nada plenas  
nada zero  
nada solo  
esta verdader

Lopita—cuerpo aditividad por trabajo de donada—su actividad a dar-  
se sus billete—del—libro del arte.

Billete —en—blanco  
Porque si lopita se  
para ni RECORD BLANCO

POLO—AS.  
NOTAS

VACILAR en su significación emancipada—crystalizada en “LA  
GRAN CABALLADA” o en “El Barro” o en “Los Huevos Sabón sin  
Estrella” o en “El Sordo Babilonia”—preferencia al desuso del presen-  
timiento

Después del buen humor  
JUANITA—Est la llamo

esta  
largo

en humor  
Luego se retiradísimo preparatorio o BIV-SINO—FANOLA KIL  
lura!

En cambio, los anuncios en *Horizonte* no tienen ese carácter vanguardista. Por ejemplo, el anuncio de la Compañía de Seguros La Estrella (contraportada núm. 2), en el que se muestran dos autos en colisión, ¿no podría haber recibido un tratamiento más creativo? ¿Faltó el genio de Fermín Revueltas o la audacia de Eugenio Pugibet, dueño de El Buen Tono, mente abierta a las nuevas ideas aplicadas a la publicidad? Un ejemplo llamativo es la estrechez imaginativa con que se difunde el propio servicio de anunciar al lado de sus creaciones: fotos pobres y falta de imágenes, al lado del slogan “Un buen anuncio vale el décuplo de un anuncio cualquiera”, raquíticamente tratado.





Curiosamente, los anuncios son personajes de primera línea en el ficcionario estridentista. Justo el poema que acabo de mencionar, del suizo Gaston Dinner, que decía haber presenciado el desarrollo del Dadaísmo, lleva el nombre de “Aviso al público”. ¿Y quién puede olvidar los versos del poema “Prisma”, que abre *Andamios interiores* (1922) de Maples Arce: “La ciudad insurrecta de anuncios luminosos / flota en los almanaques”? *Esquina* de List Arzubide no se queda atrás, pues una estrofa de su poema “Silabario” está conformada íntegramente por el anuncio: “Se gratificará sin averiguación / a quien devuelva / una lista de nombres extraviada / entre Chapultepec y el cine UFA” (Schneider, *El Estridentismo* 409). ¿Y qué decir del siguiente pasaje de *El movimiento estridentista*: “Los anuncios estridentistas taladraron la economía ciudadana; sus ilustraciones desorganizadas de repetición, desvelaban a los profesionistas del rótulo” (List Arzubide 79). ¿Estridentópolis-Xalapa realmente está en *Horizonte*? ¿O hay otra Estridentópolis en *Horizonte*? La respuesta parece estar en una observación de la sección “Cexanel” del número 8:



En ocasiones, cuando lo que está en pauta no ofrece una “traducción plástica” clara, hay margen para una mayor independencia y creatividad. Esto, me parece, sucede con la viñeta que acompaña al cuento de Arqueles Vela “Muestrario de mujeres.– VII Mujer para veranear” (núm. 7). El estilo de Vela que, como veremos, tiene sus retruécanos con vaivenes entre la realidad mental “subjética” y la realidad exterior “objetiva”, confundiéndonlas, recibe una respuesta, diría yo, cubista, de Alva de la Canal (al que llamaré RAC, de aquí en adelante). La ciudad, tema por excelencia fragmentario, recibe un tratamiento similar en la viñeta de “Oh ciudad infantil” (núm. 5), poema de *Kyn Taniya*: “Hacer paralelas con las calles / y jugar dominó con las casas // Lastimarse los dedos al clavar las estrellas / o dejarlas colgadas en los hilos de lluvia [...] Los edificios / subían tan alto que al llegar a los últimos pisos / ya todos teníamos los ojos azules”. Sin embargo, en el primer caso, las relaciones entre imagen, título y contenido son más difusas que en el segundo. Otro ejemplo interesante del juego de estas relaciones sería el cuento “El gato negro” (núm. 3) de Edgar Allan Poe, en el que la figura del felino aparece duplicada de manera simétrica y tan estilizada que semeja una decoración abstracta.





Un contraste curioso, que confirma lo que he dicho, es el que se da entre las viñetas que acompañan “Teatro revolucionario. Muerta de hambre. Drama de la calle” (núm 5), de Elena Álvarez,<sup>1</sup> y “Teatro sintético. Comedia sin solución” (núm. 9), de Germán Cueto. La figura de la iglesia tras las cortinas teatrales en “La muerte de hambre” es perfectamente discernible mientras que la figura correspondiente a la “Comedia sin solución” parece confundirse con un dibujo abstracto, situación que sólo se aclara cuando se lee la definición de la escena que da el autor: “Obscuridad. Al fondo, una gran ventana, y detrás de ella, la fría claridad de la luna. Es indispensable que los personajes sean absolutamente invisibles”. A partir de ese momento, podemos percibir que hay una ventana de vidrios rectangulares donde la claridad de la luna dibuja unas sombras –aparentemente de unos gatos–, conjunto flanqueado por cortinas.



<sup>1</sup> En la sección “Notas, libros y revistas” (núm. 4) aparece transcrito un fragmento de una carta de Carlos Gutiérrez Cruz, autor de *Sangre roja*, volumen de “versos revolucionarios”, dirigida a List Arzubide, en que lo felicita por su libro (seguramente *Plebe* [1925] por la fecha y la temática). Asimismo, le envía un poema y le da la noticia de que tanto él como la “compañera Elena Álvarez” han recibido la maravillosa revista *Horizonte*, “única publicación que sostiene el frente revolucionario”. En el número 5, aparece una reseña elogiosa del libro *Dos dramas revolucionarios* de Elena Álvarez.



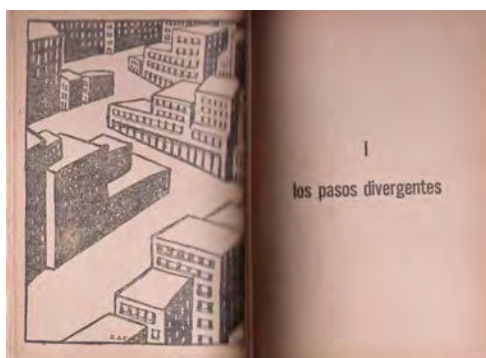
Aprovecho la ocasión para comentar el contenido literario y no tener que volver sobre él. “Comedia sin solución” es, no cabe duda, una pieza teatral sin parangón en las letras mexicanas, injustamente olvidada en las valoraciones de la vanguardia mexicana. Cueto, más artista plástico que escritor, teje con inusitada maestría diálogos entre personajes sin nombre propio (Ella, Uno, El Otro) que conversan en un escenario en penumbra, se enredan en juegos pronominales (todos son, para sí mismos, “yo”), no saben las razones por las cuales se encuentran en dicho lugar y se debaten discutiendo si acaso están esperando que llegue la luz. Frases como “la oscuridad me angustia”, “verse la cara no es conocerse”, “¿en realidad no seremos usted y yo dos difuntos que charlan desde el otro lado de sus tumbas?” “Como sea, haga usted la luz [...] Imposible. Yo no soy Dios” hacen que la situación adquiera dimensiones metafísicas en torno a dilemas de la identidad y la existencia, y tenga resonancias *avant la lettre* del beckettiano *Esperando a Godot*. La relación de la pieza con el manifiesto del teatro sintético futurista (1915) puede hallarse en su brevedad (o velocidad), en la fragmentación y aparente falta de lógica de sus diálogos y en la escenografía “anómala”.

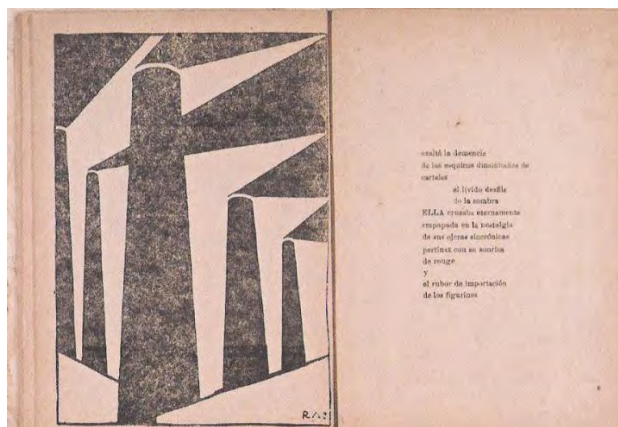
En cambio, “Muerta de hambre”, igualmente breve, definida como “teatro revolucionario”, es una pieza totalmente terrenal, sociológicamente orientada y didáctica. Una mujer pobre, desharrapada, está tirada a la puerta de una iglesia. Un par de beatas elucubran acerca de la embriaguez de la mujer, la juzgan por su apariencia y condenan su “ofensa a Dios Nuestro Señor”. Dos jóvenes fifis la examinan como botín carnal al verle un pecho descubierto, pero les da asco su suciedad y embriaguez, y temen reprimendas del padre que no tardará en llegar a la misa. Algo similar sucede con un par de hombres casados que sueñan hipócritamente con adulterios, lamentan la “tentación” a la puerta de la iglesia, el vicio y la pereza, y profieren opiniones como: “Y esta es la gente que quiere tomar las riendas del gobierno y que hace huelgas y que tiene en amago constante a toda la gente decente! [...] Esta mujer, si estuviéramos gobernados por esa punta de canallas socialistas bien

podría ser la esposa de un mandatario”. Al llegar el padre, la llama “ahogada en pulque”, “degenerada”, “pecadora” y la pateo. Finalmente, un “Hombre del pueblo” se compadece de la mujer y señala que puede estar enferma o haber sufrido un ataque, pero que lo más probable es que tenga mucha hambre. Se hace de palabras con el padre y le reclama la falsa caridad que predica: “¡Jesucristo no hubiera corrido de las puertas de su templo a una mujer muerta de hambre!”.

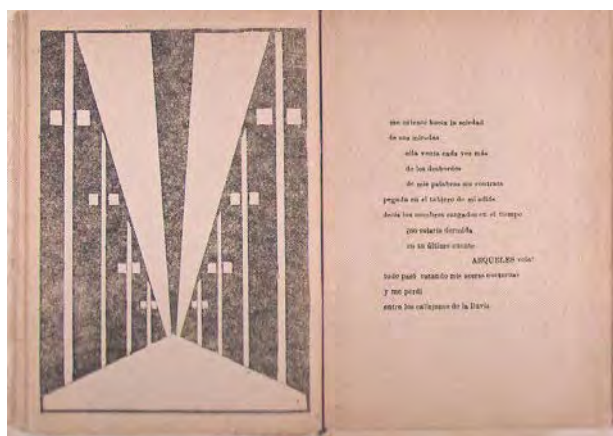
De esta manera, el contraste entre las viñetas –una más ilustrativa y subalterna y otra más independiente y creativa– tiene un paralelo en la relación entre los contenidos literarios. Creo que un caso que, por su radicalidad, valdría la pena investigar con detenimiento –algo que aquí sólo podré esbozar– es el que se da en el libro *El viajero en el vértice* (1926), entre el poema de List Arzubide y las imágenes de RAC, en torno a la ya mencionada identidad subterránea entre las imágenes de la ciudad y el discurso poético evocador de la amada. Sorprende un poco que el libro no esté reseñado en *Horizonte* y que en sus páginas tampoco aparezca un fragmento del poema con algunas de las imágenes.

En la portada, el título del libro dialoga con volúmenes angulosos que sugieren edificios entre los cuales zigzaguea un camino y se extiende una red aparentemente de cables. La segunda imagen aquí mostrada confronta la sección “los pasos divergentes” con el zigzag de una avenida entre los edificios, lo cual establece un paralelo analógico.





Ya en el discurso poético, vemos que los dibujos de RAC, llenos de vértices formados por las estelas de humo de unas chimeneas y los fragmentos de cielo restantes, contrastan fuertemente con los versos: “asaltó la demencia / de las esquinas dinamitadas de / carteles / el lívido desfile / de la sombra / ELLA cruzaba eternamente empapada en la nostalgia / de sus ojeras sincrónicas / pertinaz con su sonrisa / de rouge / y / el rubor de importación / de los figurines”. ¿Humo, “asaltos”, sombras? ¿“Ella” cruzaba estos paisajes fabriles? ¿“Ella” es la ciudad y hay una correspondencia metafórica?



En este otro dibujo tanto lo “figurado” es ambiguo como su posible relación con el texto. El paisaje parece una gran avenida con postes de luz, mientras del fondo vienen los rayos de los faros de un vehículo. Los versos continúan refiriéndose a una mujer, que ahora es producto de los desbordes de las palabras de List, pero que después es referida como una de las mujeres ficticiales de Vela. Veamos: “me orienté hacia la soledad / de sus miradas / ella venía cada vez más / de los desbordes / de mis palabras sin contrata / pegada en el tablero de mi adiós / decía los nombres razgados [sic] en el tiempo / ¿no estaría dormida / en tu último cuento / ARQUELES vela? / todo pasó rozando mis aceras nocturnas / y me perdí / entre los callejones de la lluvia”. List tiene ahora “aceras nocturnas”, como si su persona fuera una contraparte de la ciudad o se hubiera apropiado de un aspecto de ella que ha recorrido y que lo ha transformado: es posible pensarlo como un transeúnte, un *flâneur*.

En lo que se refiere a las fotografías, sólo alcanzo a mencionar que hay muchas de corte informativo y que las que entran en la categoría de fotografía artística son las de Edward Weston (muestro aquí dos, como ejemplo: un barco en un astillero y una torre industrial) y las de Tina Modotti. De ella, casi todas son muy conocidas, como la típica de los postes de luz en perspectiva (que aparece en *El movimiento estridentista*) o la de los manifestantes con sombreros (mostrada aquí).



Fotografía de Tina MODOTTI



Imagen de arquitectura industrial, Edward Weston

Sin embargo, las fotos que parecen no recibir mucha atención son las de Pedro S. Casillas, quien fungió como fotógrafo oficial de la revista, según consta en el artículo de List Arzubide del décimo y último número de la revista, titulado “En el primer aniversario. Así se hizo Horizonte”, donde da cuenta de la “planta formal del periódico”: “Así nació *Horizonte* que ha sido escrito por mí y por Arqueles vela, nuestro corresponsal en Europa, y ha sido ilustrado por Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez; tiene un fotógrafo: Pedro S. Casillas y hasta un Administrador y un Jefe de distribución, Salvador Lajud Chebel y Teodoro Mario Ronzón”. Como veremos más adelante, la foto que sirve para presentar el trabajo de Casillas como trabajo artístico es “Torres de radio” (núm. 9) que, como mencioné anteriormente, es justo la misma que la titulada “Torres de radio de Estridentópolis”, reproducida en *El movimiento estridentista*.



Las diferencias en la imagen son fruto solamente de la calidad de la edición. Aunque en ambos casos se trata de una foto considerada artística, en el primero la imagen está integrada a la ficción de Estridentópolis del libro de List, mientras que en el segundo se trata de destacar el trabajo artístico individual que emerge del documental. En la sección “Notas, libros y revistas” del mismo número, la foto es presentada de la siguiente manera bajo un retrato de Casillas:

Con su gesto solemne de artista, Leopoldo Méndez ha estatizado al fotógrafo Pedro S. Casillas, de quien publicamos un bello trabajo: las torres de radio de la estación transmisora de esta ciudad.

Desde que Edward Weston y Tinna Modotti, de los que hemos publicado notables trabajos, pusieron de manifiesto un nuevo valor en lo que había sido hasta hace poco tiempo un acto mecánico y mudo, los fotógrafos con espíritu curioso y suficiente inquietud para no conformarse con las ciegas imágenes que daba la cámara, se dedicaron a dar creación a sus obras, y nos toca en suerte presentar los esfuerzos del compañero Casillas, que sabe que las cosas vistas a través de un temperamento estético, pueden cobrar actitudes determinadas dentro de nuestro espíritu.

La breve nota enfatiza también cómo la “obra conquistadora del artista” levanta la esperanza de una generación al reflejar en la fotografía la obra en concreto de la Revolución, aludiendo seguramente a la foto de Casillas del Estadio de Xalapa, incluida en el número 8. Me parece importante subrayar cómo el tono de las fotos de este autor va gradualmente dejando su original función puramente documental para integrar también una evidente intención estética; y cómo, en algunos casos, dicho tono se ubica en un terreno intermedio. Es el caso de la mencionada foto del Estadio y de otras más, por ejemplo, las de las portadas de los artículos sobre la carretera Xalapa-Coatepec y sobre los hornos para la fabricación de vidrio, ambas reproducidas en el número 7 de *Horizonte*, sin crédito. En ellas se percibe una sensibilidad para las formas geométricas, ausente, por completo, de la composición de las fotos que dan testimonio de grupos humanos en sus locales de trabajo: alumnos de varias escuelas primarias, deportistas, los empleados de los talleres gráficos, la guardia civil del Estado, el personal de diversas dependencias del gobierno, etc.

PROSA

Es indiscutible que el prosista del Estridentismo es Arqueles Vela y que sólo ahora el alcance de su peculiar estilo comienza a tomar el justo relieve que no le dio su época. Pareciera que ni sus propios colegas tuvieron presente su gran valor, a pesar de que el otro *locus* ficcional del Estridentismo, *El Café de Nadie* –al cual no llamaría “compensatorio” sino “impulsional”, por usar un adjetivo contemporáneo suyo– fue título de su segundo relato importante y apareció con gran frecuencia en reportajes y entrevistas. El caso es que *Horizonte* sólo cuenta con dos colaboraciones creativas de Vela. La primera es “Muestrario de mujeres.– VII Mujer para veranear”, que viene acompañada de una viñeta *ad hoc*, una estampa cubista con curvas de mujer atravesadas por trazos triangulares como túneles de luz de reflectores, que ya he comentado. El muestrario completo figura en *El movimiento estridentista* como anuncio de un remate en subasta de los “Grandes Almacenes de Arqueles vela S. en C. Proveedores de todas las casas reales”, evento cuya reseña está incluida también en el libro-crónica. Los modelos ofrecidos y mostrados en los escaparates incluyen, entre otras, las siguientes mujeres: “Preciosa mujer de mañana”, “Sencilla mujer de mediodía”, “Mujer salida de teatro”, “Mujer «castigada» en balance” y, la más cara, “Mujer estridentista”.<sup>2</sup> El breve relato narra la historia de un encuentro entre un hombre y una mujer, muy al estilo de *La Señorita Etc.*, que comienza al bajar de un vagón después de un viaje y continúa con un paseo a pie. Hay las características mezclas entre realidad exterior y realidad mental, con “pensamientos [que] iban regresando a lo largo de sus pensamientos, enredados en todas las instalaciones inalámbricas”, y diálogos que juegan con arquetipos, conceptos y planos. Leamos un fragmento:

---

<sup>2</sup> Arqueles Vela ya había publicado el artículo “Muestrario de mujeres” en *El Universal Ilustrado* (12 nov. 1925): 50. La sección “Notas libros y revistas” del mismo número de *Horizonte* (núm. 7) aclara que es un cuento del volumen “Muestrario de mujeres” que próximamente se publicará en España.

La escuchaba desde lejos, dejando rodar sus palabras sobre el desborde de una incomprensión, mientras sus pensamientos iban de un extremo a otro de su cerebración, aturcidos, confusos, golpeándose contra una salida inencontrable. Después, como continuando los puntos suspensivos en que se había quedado balanceando sus argumentaciones, preguntó:

–¿Él la quie...r...ass...?

No lo dejó terminar. Acercándose, atrayéndolo hacia el hueco de las caricias olvidadas que angulizaban su cuerpo, interlineó su pregunta, besándolo, abrazándolo con ese primer abrazo que circunda todas las perspectivas.

–Besos, los de Él. Abrazos, los tuyos –dijo ella– abriendo los ojos desvanecidos de recuerdos.

Las argumentaciones balanceándose en los puntos suspensivos y la pregunta que se “interlínea” son gestos metalingüísticos que desmontan el arte de narrar tradicional.

La segunda colaboración es otro cuento, “5 mexicanos” (núm. 10), en el que, con rasgos similares al relato anterior, se describe una escena que tiene lugar en el café Diligencias. En una mesa están List, Ignacio Millán y Vela (desdoblado en dos “Velas”: uno que está ahí y otro que se va del brazo de “todas las mujeres que intervenían en sus recuerdos”); en otra, un sujeto que pide escandalosamente dos “coñaques”, uno para él y otro para su compañero. Al llegar las bebidas, el tipo reclama enojado que no están servidas en copas de cristal fino. Es un excombatiente violento que calla al mesero, le dice que él manda y que “pa eso ha peliado”. Se van juntando copas en la mesa hasta abarrotarla y luego los dos sujetos se las beben. El protagonista arroja una por una las copas contra el piso y toda la gente se va, excepto los tres estridentistas que, contemplando el espectáculo, comienzan a llevarle sus copas y las botellas vacías que hallan para que no se “interrumpiera el ritmo de su rapsodia”, para que “continuara la gran sinfonía que deben ofrecer en los cafés”. El arran-



que de la anécdota es trivial; podría decirse que se trata de una estampa postrevolucionaria con un personaje típico. Sin embargo, la respuesta de los estridentistas a su comportamiento violento es totalmente inusitada: el énfasis en el valor musical del ruido, que produce un desenlace superficialmente cómico, tiene una carga estética evidentemente vanguardista y estridentista.

En 1925, Vela viajó a Europa, donde tomó cursos de filosofía y literatura en Madrid, París, Roma y Berlín, y regresó a México en 1933. Colaboró en el *Universal Ilustrado*, desde 1922 hasta 1927.<sup>3</sup> Poco se sabe de su vida en ese periodo. Schneider da la noticia de una “escapada” a México en marzo de 1926 (no queda muy clara la fecha pero se asume que es después del “Manifiesto No. 4”, fechado el 27 enero de 1926, y la partida a España, en julio del mismo año) [Schneider, *El Estridentismo* 144 y 158]. En *Horizonte*, en la sección “Notas, libros y revistas” (núm. 6), se menciona que funge como corresponsal en Europa. Es muy probable que haya desempeñado este papel desde antes, pero no hay crédito sino hasta entonces. En el número siguiente, la información sobre el autor se amplía e incluye una foto. Menciono estos datos porque es interesante constatar dos situaciones sobre las que me detendré: 1) Son pocos los textos de prosa vanguardista que se incluyen en *Horizonte*, comparados con los tradicionales; y 2) Las reseñas de la sección “Notas, libros y revistas”, sobre obras y eventos de corte vanguardista, son más importantes, desde el punto de vista de la promoción y el apoyo de dicha sensibilidad, que la propia inclusión de muestras representativas de esa línea creativa. Generalmente, la mayoría de estas reseñas son de Vela, cuyo estilo y agudeza son radicales comparados con las otras dedicadas al tema. Aunque la sección inicialmente es de colaboraciones anónimas, es posible identificar su autoría con alguna certeza, a través del lugar de escritura (Vela fue corresponsal de *Horizonte* en Europa) o de la firma (a partir del número 6, más textos de la sección comienzan a aparecer firmados).

<sup>3</sup> Cf. *Diccionario de escritores mexicanos*, t. IV (México: UNAM, 1997).

Los cuentos que aparecen en la revista, aparte de los de Vela, son los siguientes (agrego entre paréntesis el número al que pertenecen): “La angustia” de A. Pavlovich Chejov (1), “La catástrofe” de Ricardo Flores Magón (2), “El gato negro” de E. Alan Poe (3), “Crainquebille” de Anatole France (4), “El peso falso” de Gutiérrez Nájera (5), “Cuaxtla” de Eliezer Oliver (6),<sup>4</sup> “Un cuento de la revolución: El mexicano” de Jack London (8), “Dos cuentos mexicanos: La Coronela por Eduardo Villaseñor y Charleston por Octavio Bustamante” (9). Los estilos y temáticas de Chejov, France, Poe y Gutiérrez Nájera no ameritan mayor comentario para los propósitos de este análisis, pues son prosa realista, sin ningún gesto formal y estructural de vanguardia. “Cuaxtla” es un cuento costumbrista, que describe las fiestas populares de dicho pueblo y narra la tragedia personal de un indígena arrancado de su pueblo el mero día de su boda y precipitado en las filas de las tropas revolucionarias. La denuncia de los abusos perpetrados contra su raza subraya el choque de culturas y reivindica el respeto a los derechos de las personas en su propia tierra: “Cien años más de engañosa ciudadanía, ¿qué te han valido?”, dice el narrador al final de la historia.

El cuento de Jack London, “El mexicano”, da la visión de un extranjero sobre el conflicto revolucionario. Sucede en Los Ángeles y dibuja una oficina de conspiración revolucionaria que necesita dinero para continuar apoyando a los rebeldes contra el tirano Díaz. Un nuevo y misterioso “camarada” se incorpora para colaborar con la Revolución. Aporta dinero cuando es necesario y aparece golpeado sin ofrecer explicaciones. Finalmente se descubre que es un boxeador de estampa miserable pero mirada y convicciones férreas, cuyo padre, incipiente sindicalista, había muerto, al igual que su madre, en la tristemente célebre matanza de Río Blanco. London dibuja a un héroe, taciturno e indomable, endurecido a punta de golpes, que triunfa contra un adversario fuerte, tramposo y

---

<sup>4</sup> En la sección “Notas, libros y revistas” se da noticia del fallecimiento del profesor Eliezer Oliver, impulsor de la idea de la escuela popular que Vasconcelos introdujo.

apoyado por la multitud de espectadores e incluso por los policías y jueces deportivos corruptos. Me parece que el tema revolucionario, la supervivencia del protagonista en el medio hostil estadounidense, las pugnas mexicanas contra gringos, revolucionarios contra capitalistas y el hecho de haber sido escrito por London explican su inclusión como texto portador de contenido ideológico afín a las líneas de *Horizonte*.

“La Coronela” de Eduardo Villaseñor y “Charleston” de Octavio Bustamante son cuentos que aparecieron juntos y que pueden entenderse como emblemáticos de la tensión entre conciliación y transición, que ocurre en el cruce de las vertientes formalista y comprometida de la vanguardia que, como expliqué anteriormente, pienso que tiene lugar en el desarrollo de la revista *Horizonte*. Ambos cuentos son muy breves, ocupan sólo una página. “La Coronela” narra el episodio de una batalla en la que, en medio de la tropa, aparecen los siguientes personajes: la Coronela (rubia “¡entre ellos, morenos!”, fornida, enérgica, valiente, coqueta, alegre), el Coronel (moreno, rudo, “salido de los bajos fondos inexplorados de nuestra población sierva”), un Sargento (bravo, inteligente, audaz y descarado al mirar a la Coronela con deseo) y un Capitán (de la “siudad”, inexperto). Por momentos, pareciera que el Coronel y la Coronela son una nueva pareja original que sustituyera a la de Cortés y la Malinche. Se traba la batalla, el Coronel envía al frente al Capitán y al Sargento y le pide a la “güera” que permanezca con él. La Coronela dice que acompañará al Capitán, para que no se caiga del caballo. Alguien responde: “Mi Coronela, si va conmigo, soy el primero en entrar hasta la plaza”. No sabemos si es el Capitán o el Sargento pero, al triunfo de la batalla, se da la noticia de que el Capitán murió, y el Sargento y la Coronela no están. Aparentemente, huyeron juntos. En el clima de saga revolucionaria, emerge esta pareja heroica y audaz.

“Charleston” también retrata una relación de pareja. Lupy tiene todo el S. A. (*sex appeal*, una expresión entonces novedosa y muy de moda) de una “girl” neoyorquina, la sonrisa de una estrella de Hollywood y el atractivo de una *flapper* (fuma, se pela como hombre),

cosas todas que marcan su “progreso estético” y que ha aprendido por correo, ya que ella ha nacido y se ha educado en México. Desde que sabe guiar automóvil, en sus ojos hay “una extraña explosión de gasolina”. El novio, que es el narrador, tiene cuidado con peticiones que ella le hace, como que le rasque la espalda o le enderece la media, porque si ella percibe alguna malicia, “interpone una carcajada entre los dos”. Sin duda, se trata de una mujer que rompe sin miedo las “buenas costumbres”. Es libre y apasionada y resulta incluso intimidante. La prosa, tanto como la manera de hablar de Lupy (según el narrador), está salpicada de modismos en inglés o neologismos nacidos de esa lengua: “roadster”, “Saturday Special”, “make up”, “up to date”, “espidómetro”, etc. Nótese también que ella es Lupy, no Lupe, y que el volumen al que pertenece el cuento se llama *Invitación al dancing*. Sin embargo, hay también alteraciones de la prosa más profundas. Veamos la descripción de Lupy manejando: “Nunca sabe el lugar en que estamos, pero no pierde la noción de la velocidad; se pega más a mí, mientras más kilómetros hay en una hora, aunque por un exceso de prudencia, nunca corremos a más de 85. Es mucho. A los 70, somos ya demasiado sintéticos”. ¿Qué es eso de ser sintético? Un poco más adelante, vemos el valor erotizante otorgado a la velocidad:

Vamos muy separados, Lupy. ¿Qué tienes hoy? El espidómetro ya marca 85 y todavía hay un hueco entre nuestras dos respiraciones.

–Vengo un poco aburrida, tengo “spleen”.

–Es que te diviertes demasiado aprisa.

–Hoy quiero divertirme lentamente.

Parece que ser sintético es ser breve, efímero, y que la fruición de la velocidad da lugar a la libertad del placer corporal. Es curioso notar que en la última línea parece haber resonancias paródicas de la expresión latina “*Festina lente*” (apresúrate lentamente), pues pareciera que “*festina*” fuera equiparado con “fiesta”, “diversión”.

Otra secuencia del cuento coincide con el automóvil y la velocidad. Lupy “mataría a un peatón diariamente, y a un peatón y un ciclista los domingos”. La gracejada continúa con la pregunta “¿Qué harías Lupy si atropellaras mortalmente a un cartero?” y otras hipótesis a las que ella responde: “No sé... Pero dime, ¿qué puedo hacer, que sea más peligroso y menos cruel?”. El narrador responde: “Seamos novios. Ahí tienes algo más peligroso y poco, muy poco menos cruel; además es una diversión muy lenta y muy ceremoniosa”. El cuento concluye con la petición a Lupy de que le cumpla la promesa de ser buenos amigos después de que “quiebren”, tal como le ha sucedido al narrador con otras mujeres como Mary, su “amiga inolvidable”. Así, la velocidad del auto, lo sintético y efímero se refleja en las relaciones amorosas. El cuento tiene otros gestos metafóricos de narrativa vanguardista además de aquello de los novios “ser sintéticos”. Por ejemplo, en la noche, la pareja choca “contra la actitud impermeable de un ALTO” y el narrador observa: “De rara habilidad para el manejo, sólo hemos tenido colisiones contra el Reglamento de Tráfico, yo por exceso de felicidad; y Lupy por placer, por convicción, por su feminidad tan puramente fílmica”.

En resumen, creo que “Charleston” es un cuento de sensibilidad, temática y forma vanguardistas. No así “La Coronela”, que se aproxima a un relato del realismo revolucionario, con apelos a cuestiones de cambios en la estructura social y revaloración de la identidad e idiosincrasia nacionales. “Charleston” y los cuentos de Vela suman tres narraciones de corte vanguardista, proporción pequeña al compararla con los ocho que continúan escritos en prosa tradicional y realista y no muestran técnicas narrativas de ruptura.

El ensayo es un género muy presente en *Horizonte*. Los hay de orden cultural, como el “Ensayo sobre el danzón” (3) de List Arzubide; educativo, como “Ensayo sobre la cultura” (4) de Moisés Sáenz; literario, como “Crítica literaria: Genaro Estrada y *Pero Galín*” de Xavier Icaza, hijo; político-social, como “La lucha por el petróleo” (3) de Marcelino

Domingo;<sup>5</sup> histórico, como “Las profecías del santo obispo de Chiapa Fray Bartolomé de las Casas” (6) de Pedro de Alva; filosófico, como “Ciencia nueva: sobre *El saber y la cultura* de Max Scheler” (7) de Samuel Ramos; pictórico, como “La estética de la revolución: la pintura mural” (8) de Leopoldo Méndez; bibliográfico, como “El libro en México: decadencia y renacimiento” (9) de Genaro Estrada; arqueológico-esotérico, como “Las pirámides” (10) de R. Gómez Robelo; estético, como “Girola. Divagaciones en torno al misterio de la estética actual” (10) de Antonio Marichalar; económico, como “La revolución y los jornaleros del campo” (8) de Jesús Silva Herzog, etc. Incluso podríamos decir que son ensayos técnicos también títulos como “Para los agricultores. Cultivo de la piña” anónimo (3), “Ingeniería y mecánica. Cuando los motores de corriente continua no pueden arrancar” de B. A. Briggs (4), “Medicina de emergencia. Primeros auxilios a los que hayan sufrido choques eléctricos intensos” del Dr. Hart E. Fisher (6), etc. Entre esta amplia gama, un caso raro es “Nuevas ideas –La estética del sidero-cemento” (3), de Maples Arce, pues es el único que utiliza una prosa alterada con gestos vanguardistas:

Actualmente, las condiciones de las sociedades humanas, han cambiado de una manera absoluta. Los pueblos mantienen entre sí íntimas relaciones de carácter político, económico y social: los grandes trasatlánticos dibujan sus trayectorias azules en el planisferio; los caminos de hierro entrecruzan los continentes, y es casi una realidad tactualista la yuxtaposición de las perspectivas internacionales, que simultanean la inquietud de la vida contemporánea.

---

<sup>5</sup> El tema del petróleo está presente tanto por los conflictos laborales como por la discusión en torno al artículo 27 constitucional que comenzaba a restringir y controlar la explotación del subsuelo por parte de las petroleras internacionales. La presencia en *Irradiador* de dos artículos de G. H. Martín, entre los pocos que incluía la revista, la publicación del volumen *El imperio de Estados Unidos y otros ensayos*, en la colección Biblioteca Popular de las Ediciones del Gobierno de Veracruz (anunciada en el núm. 9), en que se toca el tema del petróleo, el capitalismo y la plutocracia, son otros gestos importantes en esta dirección.

El ensayo se aboca a anunciar los cambios que, en la arquitectura, ha traído el sidero-cemento, cambios que obedecen al progreso tecnológico y que contribuyen al avance de la civilización. Además de las metáforas e imágenes arriba ejemplificadas, el estilo utilizado muestra una pasión por el neologismo –“manera practicista”, “monolitismo”, “ideas monumentalistas”, “exacerbación biodinámica de nuestro tiempo”, “insustitibilidad”, “sinoptía del espíritu” (de sinopsis), “intención afirmativa de la materia nueva”, etc.– y por la formulación abstracta, como en la siguiente explicación del vínculo entre forma y materia en la evolución de la arquitectura moderna: “Existe, teorizalmente, un espejismo situado, que se presenta bajo una forma de verdad aparente y nos induce a estas ideas”. Desde luego, el lector no puede olvidar que el Estadio de Xalapa, orgullo local mencionado en el primer número de *Horizonte*, fue construido justamente con concreto armado.

Para concluir este apartado sobre prosa, resta sólo comentar las reseñas de la sección “Notas, libros y revistas”. En el primer número aparece reseñado *El pentagrama eléctrico* (1925) de Salvador Gallardo, libro de poemas publicado por Ediciones Germán List Arzubide e incluido desde su lanzamiento en el canon estridentista. Es muy probable que el texto sea de List, ya que no sólo el sello editorial sino la presentación incluida en el libro y titulada “Peldaño” son de él. También se reseña *El meridiano lírico* de Luis Marín Moya, un libro de crítica que es favorable al movimiento estridentista. Asimismo, se mencionan las revistas *La Vie des Lettres et des Arts* y *Manometre*. Es probable que de la primera se haya tomado el ensayo “La psicología de los poetas nuevos” de Nicolás Beauvuin, pues aparece su nombre junto a otros en el comentario relativo a ella. En el número 2 no se incluye ninguna novedad acerca de publicaciones vanguardistas. En el 3, se hace una reseña de *El artista adolescente (Retrato)* de Joyce, traducido por Antonio Marichalar. También se da noticia de que el chileno Armando Zegrí, quien hace un tiempo recorrió México, acaba de publicar la novela *El último decadente*, en París. El número 4, donde aparece la carta y el

poema de Carlos Gutiérrez Cruz (*vid. supra* nota 1), incluye por cierto un texto narrativo brevísimo, sin firma, titulado “El que ya ha visto la película”. En él se cuenta la historia de un muchacho con “vehemencias de precursor” que, sin tener genio de innovador, ni aspiraciones de transformar el mundo, se contenta con ir anunciando lo que pasará en la película que ya ha visto. En el número 5, además de la reseña de *Dos dramas revolucionarios* de Elena Álvarez firmada por Rafael Nieto desde Roma, aparecen resúmenes de las siguientes revistas recibidas por la redacción: *Der Sturm* (Alemania), dirigida por Herwarth Walden, es elogiada como interesante órgano del expresionismo con estudios sobre el teatro, decoraciones cubistas y trajes expresionistas; *Carátula* (Argentina), que seguramente es dirigida por jóvenes, es burlona en sus apreciaciones sobre Marinetti y el Futurismo, asunto que irrita a la redacción por su ignorante atropello; y *Sagitario* (México), recién fundada por Humberto Rivas Panedas, con un agudo artículo sobre Diego Rivera, admirables decoraciones y poemas. Destaca la reseña de *Synopses*, libro de poemas de Nicolás Beauvain, creador del Paroxismo, quien es elogiado por sus teorías apasionadas y fecundas.

El número 6 da noticia de que *Horizonte* tiene un corresponsal en Europa, pero no da su nombre sino hasta el final de la sección: Arqueles Vela. La selección y el estilo corroboran que las notas son suyas. Comienza con la reseña de la Exposición Picasso, en la Galerie Paul Rosenberg en París, como un desmentido a la idea de que el cubismo ya había desaparecido (¿Hay una presencia clara del cubismo en *Horizonte*?) También da noticia de un homenaje a Paul Cezanne, organizado por la revista *L'Art Vivant*, en el que participa, entre otros, André Salmon. Continúa con la reseña de *Le rappel à l'ordre* (1926) de Jean Cocteau, libro de un “corrosivo afán profiláctico” en “este siglo, «putrefacto de literatura»”. De *Le Chiffre* (*La cifra*) de Alexandre Arnoux, comenta que “logra situar una complicación estética por medio de la obsesión matemática y, aunque tenga precursores como Poe, en las páginas del libro de Arnoux se realiza de otra manera y no como una incidencia,



sino con una finalidad propulsora de los personajes que se centralizan y se descentran, movidos por una intrincada agitación, tan cerebral, que los hace casi objetivos”. Sin duda, los motivos que Vela tiene para haber leído y reseñado este libro están relacionados con su propia escritura. De la novela *Elpenor* (1926) de Jean Giraudoux, elogia su peculiar humor que actualiza al personaje de la *Odisea*. Sigue un fechado: “París.– Madrid.– julio, 1926”, que probablemente confirma que el reseñista es Vela. A continuación se inserta un grabado sobre el *Corrido de Macario Romero*, junto con la reproducción del poema, gesto que nos muestra el lado de rescate de lo popular que tenía *Horizonte* y que parece ser de la autoría de List. Después sigue una reseña del grupo teatral El Mirlo Blanco, en el que participaban Valle Inclán, Pío y Ricardo Baroja, Claudio de la Torre, García Lorca y otros. El tema tiene continuidad en la mención del Théâtre des Arts, en París, donde se estrenó con éxito *Orfeo* de Cocteau. Se observa en la nota que “Los escritores de vanguardia van dejando de ser ya –tanto para los empresarios como para el público– especímenes meramente barrocos o pintorescos. De ahí que la obra de Cocteau haya sido estrenada sin advertencias ni salvedades”. El comentario seguramente es de List, ya que profetiza que la obra del francés influenciará la transformación de la literatura escénica contemporánea y anuncia que Arqueles Vela hará próximamente una crónica amplia del asunto para los lectores de *Horizonte*. La sección también incluye un comentario sobre el libro de poemas *Pausa* de Alfonso Reyes, en el que se opina que el poeta “afirma su inquietud contemporánea” y muestra “la fase que más lo acerca a nosotros”.

En el número 7, Vela reseña el poemario *Víspera de gozo*, de Pedro Salinas (primer volumen de la colección Nova Novorum de la *Revista de Occidente*), libro proustiano cuya novedad no está en la forma sino en la emoción. List contribuye en la sección con la reseña de tres libros: *Maelstrom* y *Luna Park* de Luis Cardoza y Aragón son tratados con simpatía. Del primero, después de celebrar las inquietudes de Keemby, el protagonista de ese inclasificable conjunto de prosas y poemas que el

autor llama “films telescopiados”, List le reclama que regrese al “paisaje brusco de la América”. Del segundo, pondera la “tragedia chaplinesca de este siglo sudoroso y forzado” que representa. El último libro reseñado es *El hombre que había perdido su eje*, del dominicano Tomás Hernández Franco, libro de prosa con “palpitaciones inconexas, relatos aprendidos en viajes submarinos por los cielos sonámbulos”, que retrata a un “hombre que está siempre para irse, aun cuando no tiene prisa alguna” y que nos da una “síntesis clara de nuestra inquietud desolada”. List subraya la “risa tenaz, absurda, tremenda” de Hernández Franco, rasgo dadaísta con el que simpatiza. El número 8 sólo tiene la reseña de *Índice de la nueva poesía americana* (1926), la famosa antología de poesía de vanguardia prologada por Huidobro, Borges y el peruano Alberto Hidalgo. El reseñista se pone del lado de Huidobro en la disputa del chileno con Guillermo de Torre sobre las relaciones de influencia entre Hispanoamérica y España, critica la parcialidad de la selección que da preferencia a Chile, Perú y Argentina, menciona la inclusión de Cardoza y Aragón, List, Maples, Novo, Pellicer, Rubén Romero y Tablada como representantes de México, y lamenta la exclusión de Salvador Gallardo y Arqueles Vela.

En el número 9 se reseña *El Café de Nadie* (1926), primer volumen de las Ediciones Horizonte (empresa anunciada en el número 5), que será bienvenido por todos aquellos que simpatizan con las ideas de vanguardia. A propósito de la lectura de Antonio Marichalar en el Museo de Arte Moderno de Madrid, se comenta el ensayo “Girola. Divagaciones en torno de la estética actual”, publicado por *Revista de Occidente* y reproducido íntegramente en el número. En la reseña, se menciona que Marichalar, junto con Pedro Salinas y Benjamín Jarnés, todos formados espiritualmente bajo el amparo de la personalidad de Ortega y Gasset, representan en España las ideas de avanzada. Por ello, se reseña *El profesor inútil* (1926) de Jarnés, segundo volumen de la colección Nova Novorum de *Revista de Occidente*. El primero, reseñado en el número 7, fue el poemario de Pedro Salinas, como ya se dijo. Seguramente, de

nuevo Vela es el autor de la reseña, en la que enfatiza la ironía con que son desmontados los lugares y metáforas comunes: “El paisaje no es aquel que invita a soñar en el campo, sino más bien a organizar un picnic [...] su objetivismo es –la mayor parte de las veces– barroco y algunas hasta caricaturesco. Al leerlo he recordado al camarada List-Arzubide que, como ha escrito algo semejante, pero en México, no es más que un «bandolero de la literatura»”. El comentario de una biografía de Dostoievsky, de la Exposición Zuloaga en el Círculo de Bellas Artes, de la situación de *Revista de Occidente* ante la colaboración de Ortega y Gasset con la dictadura, y la reseña de *Retratos* (1926) de José María Salvatierra, que contiene retratos de Baroja, Unamuno y Ortega y Gasset, completan lo que parece la aportación de Vela. En seguida, vienen las notas del chileno Armando Zegrí, de quien aparece un retrato cubista realizado por César Moro, que será incluido más tarde en *El movimiento estridentista*. Zegrí arremete contra la novela que sirve de aureola de personajes vulgares como los marineros, los saltimbanquis y las mujeres del arroyo. Todo eso es invención de los espíritus románticos, una de tantas patrañas de la literatura, observa Zegrí. De esta manera, “Margarita Gautier es tonta, es ridícula y sentimentalota”. Algunos otros comentarios sobre escultura egipcia, el Museo de Louvre y la pintura de Gustave Moreau completan la participación de Zegrí.

En el último número, aparece una nota de List sobre el centenario de Góngora, una reseña del folleto *Emiliano Zapata. Exaltación* de List y el anunciado artículo de Vela “Teatro vanguardista en Madrid”, en el que se reseña el estreno de *Nuestra diosa*, comedia de Massimo Bontempelli, motivo para reflexionar sobre el “nuevo concepto de escena” y el posible pirandellismo. Completan la intervención de Vela una descripción de la revista española *Gaceta Literaria* y la reseña de la Exposición de los Alumnos de la Escuela al Aire Libre, presentada por Alfredo Ramos Martínez, en los salones del Museo de Arte Moderno.

Como decía en páginas anteriores, en la sección “Notas, libros y revistas” está gran parte de la promoción y apoyo de *Horizonte* a la

sensibilidad vanguardista, en su faceta de ruptura de cánones estéticos. También aparecen ahí los intereses y el diálogo con otros grupos vanguardistas. Otro índice de esta comunicación se da en el intercambio de revistas, pues en cada número se asentaban los nombres y direcciones de las publicaciones recibidas. Así sabemos, por ejemplo, que en el número 3 recibieron, entre las revistas americanas, las siguientes: *Martín Fierro*, *Proa*, *Ariel*, *Sagitario*, *Repertorio Americano*, etc. Y entre las europeas: *De Stijl*, *Alfar*, *La Nouvelle Revue Française*, *Le Fleuve*, *Punct*, etcétera.

## POESÍA

La situación de la poesía en *Horizonte* es similar a la de la prosa: hay una conciliación y una transición. El primer poema que incluye la revista, “Poema de los horizontes” (1) del argentino Eduardo González Lanuza, tiene la intención de, con su título y tema, fungir como emblema de la publicación xalapeña y evocar sus intenciones anhelantes de abrir horizontes. Está construido como una cadena de metáforas “sorprendentes”, muy bien logradas, que denota claramente una línea de la vanguardia preocupada con este aspecto de la expresión poética. Baste recordar que González Lanuza fundó con Borges la revista ultraísta *Prisma* y firmó el manifiesto “Mural *Prisma* núm. 1” (1921) a su lado y en compañía de Guillermo de Torre y Guillermo Juan, en el que se dice que el elemento primordial de la poesía es la metáfora, y que en el “Manifiesto estridentista número 2” se postula que “La poesía [es] una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas”. Sirvan de ejemplo las dos estrofas iniciales: “Horca de los paisajes / donde se mueren / sollozando armonía / las tardes // Lazo de las miradas / nidos tibios / para los pájaros del ansia”. No hay juego de página, sólo algunos versos sangrados. En la misma línea de despliegue metafórico están los poemas dedicados a la ciudad: “Canto primero”, fragmento inicial de *Vrbe* de Maples Arce (2), que ade-

más de las metáforas incluye un juego amplio de estrofas y versos sangrados y el uso de corchetes para dar la idea de simultaneidad; “¡Oh ciudad infantil!” de *Kyn Taniya* (5), que comenté anteriormente a propósito de la viñeta que lo acompaña, presenta una ciudad no politizada como la de Maples, sino miniaturizada, deportiva, lúdica, sin incluir gestos notables de disposición en la página y sólo una exclamación tipográfica en mayúsculas; y “Ciudad número 1” de List Arzubide (7) que da una especial atención a los ruidos urbanos, a las manifestaciones de la electricidad en arcos voltaicos, torres de radio e hilos de telégrafos, a la apropiación del paisaje por el transeúnte que imaginativamente va acompañado por su amada, y que echa mano de algunos gestos tipográficos y de la inserción de una barra para separar dos estrofas contiguas queriendo significar su simultaneidad. Coincidentemente, los tres poemas son de poetas estridentistas y muestran tres maneras de ver la ciudad. “Primavera” de Maples Arce (10) también se inscribe en la temática que mezcla a la amada con algunos elementos tecnológicos y ciudadanos (jardín, radiolas, calles, campo de deportes, expresos, puertos, etc.) y teje metáforas estridentistas o, para usar el término *ad hoc* ya mencionado, “imágenes equivalentistas”.

“Canciones en el mar” (3) del chileno Rubén Azocar es un poema más tradicional, sin metáforas audaces: incluso llega a tener una luna enamorada que al mirar el adiós de un barco, lentamente camina tras de él. “El poema del tiovivo” de García Lorca (9), acompañado por un grabado de Norah Borges, me parece que tiene un estatuto curioso porque une tradición y vanguardia. Por momentos parece un poema con metro de canción, pero luego la cuenta regular se quiebra en un fraseo peculiar. La imagen que preside el poema es la del carrusel, que trae los días y los lleva, y sobre sus “caballitos disfrazados de panteras” van los niños que ven lontananzas desconocidas y se comen la luna como una cereza. Hay metáforas y relaciones desconcertantes ocultas: los niños traen ingenuidad, pero van montados en fieras, y “Los días abandonan / su piel como culebras / con la sola excepción / de los días de fiesta”.

“Los doce” de Alejandro Block (traducción de Enrique Díez-Canedo) (4) es un poema de vanguardia política. Tiene una dicción sustantiva, narrativa y entrecortada: “Noche negra. / Noche blanca. / Viento... viento. / Nadie se tiene de pie. / Viento, viento / sobre cuanto Dios creó. // El viento rompe / la nieve blanca. / Bajo la nieve, hielo. / Resbalones. ¡Qué difícil el andar! / Todos resbalan. ¡Pobres!” En ese paisaje urbano hay un cartelón que cuelga con la leyenda “¡Todo el poder a la Asamblea Constituyente!” y varios personajes: una vieja religiosa que se queja de su pobreza e invoca a la virgen; un burgués que “debe ser un escritor” y que acusa a los traidores y declara que Rusia está perdida; un pope de sotana negra al que se le recuerda su barriga y su cruz brillando sobre ella; un pobre hambriento que es convidado a entrar y alimentarse y al que se le advierte que esté con los ojos muy abiertos porque el cielo negro es la ira de Dios. Los jóvenes se fueron a servir en la Guardia Roja. Hay dolor, fuego y sangre. El poema es ambiguo, pero el enfrentamiento entre las ideas de la iglesia y las transformaciones sociales que están sucediendo es claro. Seguramente, los compañeros de *Horizonte* lo entienden como una alborada, en medio de la desesperación. “Revolución” de Maples Arce (8) podría situarse en una línea parecida, aunque su optimismo ante la transformación es mayor: “Oh las muchedumbres / azules / y sonoras, que suben / hasta los corazones!” Con el mismo alarde metafórico estridentista (“La tarde es un motín sangriento / en los suburbios; / árboles harapientos / que piden limosna en las ventanas”) y algún juego de sangrado de las estrofas, Maples retrata la tragedia y los estragos que el conflicto ha causado. El poema aparece en un número dedicado a conmemorar la Revolución Mexicana y aquilatar su obra. Así, “Revolución” es literatura revolucionaria.

En una línea confluyente, la del nacionalismo, se reproduce otro poema: “La suave patria” de López Velarde (6). Parte del contexto lo dan los títulos de las notas editoriales del volumen: “La juventud y el periodismo revolucionario”, “El fracaso estudiantil”, “Los errores de la iglesia católica” y “El derecho a la revolución”. Varios textos contribuyen a

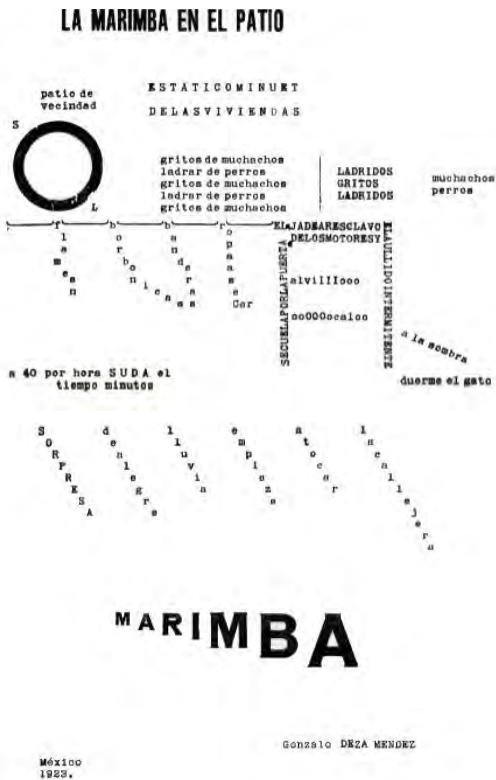
completar el panorama, entre ellos: “Nuestros héroes y nuestra juventud” de Xavier Icaza, “El patriotismo” de Herbert Spencer y el cuento “Cuaxtla” ya comentado. En el número 3, de junio de 1926, la sección “Notas, libros y revistas” recuerda el quinto aniversario de la muerte de López Velarde, “el último verdadero poeta mexicano anterior al advenimiento del Estridentismo”, con comentarios elogiosos a su peculiar estilo. Sin embargo, la inclusión se da tanto por su nacionalismo como por una actitud de homenaje a un prestigioso antecesor.

La proporción de poemas con una dicción francamente vanguardista comparada con los que se apegan a los cánones anteriores es casi igual, situación inusitada en una revista que se dice de vanguardia. Si se compara con lo que se había presentado en *Irradiador* hay un franco retroceso. No hay nada que se parezca a los poemas “Aviso al público”, de Gaston Dinner, o “A la nariz del guarda-avenida que aprende por exceso de velocidad”, de Pedro Echeverría, que tienen palabras en libertad y frases descoyuntadas al estilo dadaísta. Estos poemas ya fueron comentados y reproducidos anteriormente, a propósito de los anuncios de *Horizonte*.



También están ausentes poemas que utilizan elementos gráficos como “Irradiador estridencial”, caligrama-manifiesto elaborado por Diego Rivera, Maples Arce y Julio Torri, durante un homenaje a José Juan Tablada (*Irradiador* número 1), y que está formulado como anuncio del medicamento “Estridentina” necesario “contra la momiasnocracia nacional” (momias-asno-cracia).

Es importante notar que la disposición en la página de este tipo de poemas implicaba trayectorias de lectura múltiples, escenas simultáneas y otros gestos poéticos imposibles de lograr sin esa libertad gráfica. Otro ejemplo de lo desaparecido en *Horizonte* es el poema “Marimba en el patio” (1923), de Gonzalo Deza Méndez (*Irradiador* número 2), que pudiera llegar a sugerir, con las siluetas tipográficas, el instrumento





musical y su ejecutante, cuando en realidad el texto habla del sol, ropas secándose, ladridos de perros, gritos de muchachos y la lluvia que llegará a “tocar la callejera marimba”.

Un tercer ejemplo de lo omitido es “Solsticios. Suit No. 2” de *Polo-As*, seudónimo de Pedro Echeverría, ejercicio de la llamada “poesía pentagramática”, cuya invención Maples Arce reivindicaba para el autor mexicano antes que para el futurista italiano Francesco Cangiullo.<sup>6</sup> El rasgo constructivo que incorpora no sólo es el uso del pentagrama sino la utilización de fragmentos de palabras que invitan a ser completadas por el lector, desplazándose en el pentagrama.

SOLSTICIOS		SUIT No. 2		POLO AS	
L A M A R I M B A	D	V I R O	O L E T A M A R I M B A	M A	R O P A S
L U Z	P	A N G L I N G	C A N D E S C E	S U I T	N O
E L E C T R	R	V E L O C I	D A N C I N	O P O	R O
					P I O

**TODOS LOS ORIGINALES QUE SE PUBLICAN EN ESTA REVISTA SON RIGUROSAMENTE INEDITOS.**

Extrañamente nada de esto prevaleció en *Horizonte*. El discurso poético se mantuvo dentro de cauces convencionales. Los gestos irreverentes, desafiantes y demolidores presentes en *Irradiador*, desaparecen o se atenúan bajo la impronta de construir un futuro a partir de la Revolución.

<sup>6</sup> Cf. Ortega, “Zig-Zag en la República de las Letras. Maples Arce arremete contra todo el mundo”, en *El Universal Ilustrado* (6 sept. 1923), recopilado en *La Palabra y el Hombre* (oct.-dic. 1981): 72.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

Los diez números que componen *Horizonte*, órgano del Estridentismo en Xalapa, son una fuente indispensable para la valoración adecuada de algunos aspectos cruciales de las inquietudes literarias de vanguardia en México. Publicados entre abril de 1926 y mayo de 1927, incluyen tanto artículos de índole estética como textos de reflexión social encaminados a la concientización del trabajador de la industria y del campo. En sus eclécticas páginas, se puede encontrar una transición o una conciliación entre la vertiente formalista de la vanguardia –aquella preocupada por la ruptura de los moldes artísticos– y la vertiente comprometida –aquella que consideraba que el arte tenía una misión revolucionaria que desempeñar.

Cuando el Estridentismo se trasladó de la Ciudad de México a Xalapa, por el cargo que le fue ofrecido a Maples Arce, tuvo que adecuarse a los planes de gobierno del general Heriberto Jara. A la vez que esto trajo un apoyo económico mayor y posibilidades de proyectos de más amplio aliento, también significó un dislocamiento del centro a la periferia de la acción cultural. Aunque el Estridentismo tenía un impulso expansivo que celebraba acciones en el interior del país (por ejemplo, el “Manifiesto número 2” está firmado en Puebla; el 3, en Zacatecas; y el 4 en Ciudad Victoria), la desconexión con la *urbe* acarreó algunos males-tares. Esto llevó a la creación de una ficción compensatoria que fue el mito de Estridentópolis. Al parecer, la identificación de Xalapa con Estridentópolis no es algo tan directo, sino que está muy cerca de ser el mito de un mito, pues no figura en las páginas de *Horizonte*. Un ejemplo: ¿Por qué la foto de Pedro S. Casillas que en *El movimiento estridentista* (que tiene colofón de diciembre de 1926) se llama “Torres de radio de Estridentópolis” no conservó el mismo título en el número 9 de *Horizonte* de marzo de 1927? Sin embargo, esto no va en demérito del proyecto cultural. Como señala List Arzubide en “En el primer aniversario. Así se hizo *Horizonte*”, la revista creó la impresión en el extranjero de que

Xalapa era verdaderamente una capital intelectual. Recuerda que alguien le había contado lo siguiente:

En Perú, me dijo, creíamos que Xalapa era un trasunto de Coimbra, la antigua capital lusitana, que si ha perdido la representación oficial como cabeza de esa patria, la conserva espiritualmente, ya que es ahí donde reside la intelectualidad portuguesa; y pensábamos leyendo *Horizonte* y recibiendo las Ediciones del Gobierno de Veracruz, que Xalapa albergaba a los intelectuales de México que buscaban en la provincia refugio de sosiego para su obra.

Me parece que esta “otra” capital y Estridentópolis ofrecen un paralelo interesante de la mencionada tensión entre la vertiente formalista de la vanguardia y la vertiente comprometida, tensión que aparece en las páginas de *Horizonte*.

Para observar esta situación, me aboqué a analizar diferentes aspectos de *Horizonte* casi siempre en contrapunto con *Irradiador*. Desde la elección del nombre, el contraste se va acentuando: “irradiador” es un artefacto de la realidad tecnológica mientras que “horizonte” es un elemento de la realidad natural. Las portadas de *Horizonte* resultaron tener menos juego tipográfico y los anuncios mostraron una nula incorporación de recursos artísticos. Las viñetas fueron otro elemento analizado: por lo general *ilustraron* los contenidos que acompañaban, principalmente porque los textos literarios eran casi siempre de corte tradicional o realista. La revista ofrece solamente tres cuentos y un ensayo que usan prosa de rasgos vanguardistas (dos son de Arqueles Vela) y una pieza de teatro sintético de características excepcionales de Germán Cueto. En lo que toca a la poesía, lo más notable es la desaparición de los gestos de desafío e incoherencia dadaístas, de las palabras en libertad futuristas y de la poesía visual, presentes en *Irradiador*. En cambio, en *Horizonte* hay una mayor preocupación por los problemas sociales vistos desde la ideología marxista, y se da un lugar primordial al arte revolucionario y nacionalista.

La fotografía tiene un lugar especial, pues durante el desarrollo de la revista se va acentuando su dimensión artística. Un detalle curioso es que en la sección “Notas, libros y revistas” se concentran noticias sobre obras y eventos de corte vanguardista, pero no se les da cabida entre los textos publicados. Por ejemplo, se reseña *El retrato del artista adolescente* y, en vez de reproducir un fragmento, se da espacio al cuento “Crainquebille” de Anatole France. Por lo general, la mayoría de estas reseñas son de Arqueles Vela.

¿Qué habría sucedido si el Estridentismo no se hubiera mudado a Xalapa? Tal vez Estridentópolis no existiría. En cambio, podríamos sin duda ir a tomar una taza al Café de Nadie o a buscar a la Señorita Etcétera entre las multitudes de alguna otra urbe equivalentista.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bolaño, Roberto. “Tres Estridentistas en 1976.” *Plural* (nov. de 1976). 62. 49-60. *Diccionario de escritores mexicanos*, T. IV. México : UNAM, 1997.
- Horizonte, 1926-1927*. Ed. facs. Est. prel. de Elissa Rashkin. Revistas Literarias Mexicanas. México: FCE/UV/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/INBA, 2011.
- Irradiador. Revista de vanguardia*. Ed. facs. Pres. Evodio Escalante y Serge Fauchereau. México: UAM-Iztapalapa, 2012.
- List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. Ed. facs. México: Federación Editorial Mexicana, 1982.
- Maples Arce, Manuel. *A la orilla de este río. (Memorias I)*. Xalapa: UV, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Soberana juventud. (Memorias II)*. Xalapa: UV, 2010.
- Ortega, Bertín. “Zig-zag en la República de las letras. Maples Arce arremete contra todo el mundo.” *La Palabra y el Hombre* (oct.-dic. 1981): 72.

Portal, Magda. "Literatura de izquierda", *Repertorio Americano* (Costa Rica, 17 de marzo de 1928). En *Opiniones sobre el libro "El movimiento estridentista"* de German List Arzubide. Xalapa, 1928.

Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*. Ediciones de Bellas Artes. México: INBA, 1970.

\_\_\_\_\_. *El Estridentismo. México 1921-1927*. Monografías de arte / 11. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

*Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. Libro catálogo con textos de Rocío Guerrero, Tatiana Flores y Carla Zurián, investigación y revisión catalográfica de Paulina Bravo Villarreal. México: CNCA/INBA/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010.



## EL VERSO ROJO: LA POESÍA ESTRIDENTISTA Y LA IZQUIERDA

ELISSA RASHKIN

Somos los que dimos un sentido estético a la Revolución Mexicana. [...] La Revolución nos dispersó materialmente; eso significa una dispersión interior también. No podíamos encontrar un ritmo.

Arqueles Vela

La relación entre arte e ideología fue un debate fundamental en México durante la década de los veinte.<sup>1</sup> Con el triunfo de la Revolución en la esfera política, muchos intelectuales sentían que el arte tenía un papel importante que jugar en la reconstrucción de la nación; aunque no era del todo claro en qué consistiría ese papel en la práctica, en las aguas culturales del país sobrenadaba la convicción de que lo estético y lo político eran, de una manera u otra, inseparables.

Entre los artistas plásticos este debate generó una gama interesante de opciones: desde la propaganda socialista hasta el neindigenismo, desde la exaltación del arte popular hasta propuestas cosmopolitas referentes a la nueva tecnología y las vanguardias europeas. En el muralismo, por ejemplo, las visiones plasmadas en la Escuela Nacional Preparatoria a principios esa década por Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, Diego Rivera y un poco después por José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros son variadas tanto temática como formalmente; como dice Karen Cordero Reiman, “se fraguaron

---

<sup>1</sup> El presente texto se desprende a partir de lo que trabajé en *The Stridentist Movement in Mexico* y el artículo “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social”; agradezco a los editores y lectores de aquellos trabajos, a los participantes en el “Congreso Otoño y Poesía”, y de manera especial a Esther Hernández Palacios y Homero Ávila Landa, por sus conversaciones y sugerencias.

una diversidad de estrategias para reformular la pintura de alegoría y de historia, a partir de una concepción del arte como «actor» social, como agente de cambio, pero sin un ideario ni un recetario fijo” (“La invención del muralismo” 233). Los pintores, casi todos asociados al mismo tiempo con el Estridentismo,<sup>2</sup> interpretaron la Conquista, la religiosidad popular y otros temas sin uniformidad ideológica, aunque sí enfocándose sobre elementos como el guadalupanismo y el mestizaje, entre otros, que llegarían a predominar en el discurso y pensamiento posrevolucionario acerca de la anhelada y mitificada identidad “nacional” mexicana.

En el campo de la literatura también surgieron discusiones interesantes, condicionadas –de manera consciente o inconsciente– por el hecho de estar en un país aún mayormente rural, con enormes sectores de población analfabeta o de baja escolaridad. Los debates sobre el nuevo *deber ser* literario se volvieron violentos en la notoria polémica de 1925, cuando el fervor revolucionario se mezclaba con una virulenta retórica homofóbica. Surgió entonces una división entre nacionalistas como Carlos Gutiérrez Cruz, autor de artículos con títulos como “Literatura con sexo y sin sexo”, “Los poetas jóvenes sin sexo” y “Poetas afeminados y filósofos indigestos”, y universalistas como Salvador Novo, cuya homosexualidad ya era un secreto a voces.<sup>3</sup> La polémica ocupó las páginas de *El Universal Ilustrado* y otros periódicos metropolitanos e involucró a algunos de los escritores más distinguidos de la época, muchos de los cuales afirmaban una posición simplista resumida por Guillermo Sheridan en los términos siguientes: “el escritor debe ser la conciencia social del pueblo y el que no lo acepte así es «mariquita»”

---

<sup>2</sup> Además de la participación de ellos, especialmente Alva de la Canal, Charlot y Revueltas, en las publicaciones estridentistas y la famosa exposición de 1924 en el Café de Nadie; cabe recordar que la inauguración en 1923 del mural *La Creación* de Diego Rivera fue presidida por Manuel Maples Arce, quien destacó los aspectos novedosos de la obra y pronunció una memorable diatriba contra la complacencia del sector cultural de aquel momento.

<sup>3</sup> Sobre las intervenciones de Gutiérrez Cruz, véase García Gutiérrez (41). Sobre Novo, véanse su autobiografía *La estatua de sal* y de Carlos Monsiváis., *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*.



(“Nacionalismo y literatura” 41-42). Los hombres que fueron el blanco de este ataque, por su parte, sostenían que la literatura revolucionaria no se definía por su contenido nacionalista o proletario sino por su aportación a la renovación cultural basada en valores artísticos universales. Ellos también adoptaron términos violentos para defender su posición, la cual, a pesar de ser perseguida en el corto plazo, después llegaría a ser hegemónica.

Desde un principio, los estridentistas, hombres de la izquierda, se alinearon con el bloque que abogaba por la utilidad social del arte y recurría al ataque homofóbico *ad hominem* para reforzar su posición.<sup>4</sup> Pero a diferencia de poetas populistas como Gutiérrez Cruz, que recurrieron a la estrategia de adaptar formas de *oratura* popular como dichos, refranes y corridos para comunicar su mensaje ideológico a las masas,<sup>5</sup> los estridentistas tenían que enfrentar la cuestión de cómo la teoría vanguardista del arte como “creación pura”, que no debe describir ni interpretar a la realidad externa, podría acomodar el compromiso social exigido por la Revolución. Durante los años activos del movimiento pasarían visiblemente de la postura expresada por Manuel Maples Arce en 1921 en *Actual*, cuyo enfoque principal fue la renovación estética, al compromiso social de *Horizonte*, la revista que publicaron en Xalapa, como parte central de su participación en el gobierno estatal progresista del general Heriberto Jara durante 1926-1927. Pero esta trayectoria no fue ni directa ni uniforme, y los estridentistas individuales frecuentemente llegaron a soluciones diferentes; no hubo adhesión a una ideología específica ni un programa común.

---

<sup>4</sup> Véanse los comentarios de Balderston (57-75) al respecto y también Rashkin (*Stridentist Movement* 133-153) sobre las actitudes del movimiento hacia cuestiones de género y sexualidad, donde se destaca el agitado contexto histórico-social como terreno fértil de ambivalencia y contradicción.

<sup>5</sup> Como explica Ngũgĩ Wa Thiong’o (4-7), el término “oratura” (*orature*) surge del intento de parte de algunos intelectuales africanos de explorar las interrelaciones entre expresiones culturales orales y escritos para derribar las jerarquías académicas que históricamente, por clasismo y racismo, veían las tradiciones orales como inferiores a la literatura “cultura” escrita.

En este contexto, la poesía estridentista ilustra el pensamiento plural, multifacético y también la frecuente ambigüedad o ambivalencia del movimiento ante ciertas ideologías o eventos políticos de su época. El libro *Vrbe: Súper-poema bolchevique en 5 cantos* de Maples Arce, publicado en 1924, ha sido comúnmente considerado la manifestación más directa de la ideología política del movimiento, ya que en este poema, inspirado en una marcha del primero de mayo en la Ciudad de México, el autor alude al movimiento obrero, la política nacional, la lucha de clases e incluso la revolución soviética en Rusia. No obstante, como veremos, esta reflexión sobre el ambiente de lucha y cambio social que se había adueñado del escenario nacional no se apega a ningún modelo convencional o estereotipado de poesía de izquierda; al contrario, lo desarrolla Maples Arce desde su idiosincrasia personal como artista de vanguardia. Por ello, la compleja interacción entre elementos exteriores e interiores en la obra nos sirve como caso ejemplar para desenmarañar la relación poesía-política en el pensamiento estridentista. Sin embargo, para no limitar excesivamente el argumento, también incluiremos en el análisis otros textos del grupo que, consideramos, sostienen nuestra lectura del Estridentismo como una respuesta a la modernidad que era al mismo tiempo comprometida y ambivalente.

## 1. LA REVOLUCIÓN INTERIOR

*Andamios interiores* de Maples Arce, el primer libro de poesía estridentista, fue publicado en la Ciudad de México en julio de 1922. Desde el título proclamó las intenciones vanguardistas de su autor, ya que para un público “culto” acostumbrado a entretener o arrullarse con flores, pájaros, luz de luna y los encantos de la mujer amada, los *andamios* era un objeto poco poético, al grado de que, como relató posteriormente Arqueles Vela, el crítico Carlos González Peña alegó haber tomado el poemario por un manual de construcción (Bolaño, “Arqueles Vela” 85). De hecho, el título refleja bien el contenido del libro, pues de la misma

manera que los andamios utilizados por los muralistas borraban simbólicamente la línea entre el arte y el trabajo manual, los andamios de Maples Arce señalaron la llegada de una poesía conectada a la vida cotidiana de la ciudad-en-construcción. Además, siendo los andamios *interiores*, hablan también de la construcción de un nuevo sujeto: el *yo* posrevolucionario, la consciencia que interpreta las condiciones exteriores y a la vez es producto de ellas, en formación.

El primer poema del libro es “Prisma”, con su famosa estrofa inicial:

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,  
equidistante al grito náufrago de una estrella (301).<sup>6</sup>

Desde esta posición temporal y espacialmente estática, y a través del lente prismático del título, el poeta observa la naciente urbe del siglo xx:

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos  
flota en los almanaques,  
y allá de tarde en tarde,  
por la calle planchada se desangra un eléctrico.

La ciudad, en este verso, es “insurrecta” en dos sentidos: en primer lugar, por la invasión tecnológica representada por los anuncios luminosos y el transporte público electrificado; pero también en referencia al conflicto revolucionario recién pasado y los movimientos sociales del momento, en especial el obrerismo. Este doble sentido sobresale en las últimas estrofas del poema:

---

<sup>6</sup> Por la facilidad de acceso respecto de las publicaciones originales (aunque, felizmente, éstas cada vez más se pueden encontrar digitalizadas en internet), los números de página para *Andamios interiores*, *Vrbe* y *Esquina* se han tomado de la compilación que hizo Luis Mario Schneider, publicada a continuación de su estudio *El Estridentismo o una literatura de la estrategia* (1997).

Locomotoras, gritos,  
arsenales, telégrafos.

El amor y la vida  
son hoy sindicalistas,

y todo se dilata en círculos concéntricos.

El sindicalismo regresará poco tiempo después en *Vrbe*, como referencia clave; pero está presente aquí también, en este caso como representación de la acción colectiva que se contrapone a la soledad del personaje del poeta. En este sentido, *Andamios interiores* plantea una relación dialéctica entre las realidades exteriores e interiores de su protagonista, relación que se manifiesta de diversas maneras a lo largo del poemario. Una de ellas es el juego entre sonido y silencio, pues, de hecho, a pesar de las connotaciones ruidosas del término “Estridentismo”, en la mayoría de casos el silencio predomina. En “Prisma”, por ejemplo, “mientras que los ruidos descerrajan las puertas [...] el silencio amarillo suena sobre mis ojos” (301). La música de violines sube “como champaña” de un convivio nocturno, pero el poeta, solo y sufriendo del insomnio, piensa a su vez en “la estrella del recuerdo / naufragada en el agua / del silencio” (302). Como ya hemos visto, es hasta las líneas finales del poema que se aparta de sus meditaciones y se encuentra en un paisaje ruidoso de “Locomotoras, gritos, / arsenales, telégrafos” (302), donde el *yo* solitario no puede sino diluirse en círculos concéntricos.

En otros casos, el poeta alude a un sonido sólo para referir su supresión. En “Voces amarillas”, un poeta “colgado en la ventana, / se muere haciendo gárgaras / de plata / electrizada” (305); luego, “la vida es sólo un grito que se me cuelga al cuello / lo mismo que un adiós” (306). En “Como una gotera...” “Aquel adiós, el último / fue un grito sin salida” (311). En estos versos, el grito estridente no sale con la fuerza que quizás se esperaría de un rebelde vanguardista, sino que se le atora,

melancólico, en la garganta. Al mismo tiempo hay un juego entre elementos sonoros y visuales: la tez pálida de la novia “es una clara música que se oye con los ojos” (“Voces amarillas” 305), mientras “sólo se oye el humo de las pipas” (“Al margen de la lluvia” 309). Estos juegos no describen la realidad externa sino que construyen mundos propios, a los cuales hay que entrar para comprender; así, a través de su lenguaje, Maples Arce interpela al lector, subiéndole a sus andamios como su co-constructor y cómplice.

*Andamios interiores* construye un ambiente de nostalgia, soledad e inmovilidad asociado con la noche y la lluvia como momentos de silencio y reflexión. Sin embargo, el manejo del vocabulario tomado de la ciencia y la tecnología, además de unos neologismos de corte futurista (como “sintaxicidio”), señalan el compromiso de Maples Arce con la postura vanguardista en relación con las condiciones externas de su contexto histórico-social. En la última página del poemario, “los interiores todos se exponen a la lluvia”, permitiendo la entrada de la turbulencia del momento actual: “En las esquinas nórdicas hay manifiestos rojos” (312). Las fronteras entre interior y exterior resultan ser inestables; y aunque el poeta actualista no menciona su propio papel como posible autor o coautor de los manifiestos rojos, la amplia y sensacionalista difusión del Estridentismo en los medios mexicanos a partir de este momento se encargaría de romper cualquier ilusión de silencio y empujarlo hacia el ruido de la izquierda.

## 2. *VRBE*: EL POETA COMO PROFETA

*Vrbe*, el siguiente libro de Maples Arce, tuvo su génesis en uno de los momentos históricos definitivos para la nación y el Estado posrevolucionario. Con el fin de la administración de Álvaro Obregón y la llegada de Plutarco Elías Calles a la presidencia en 1924, el movimiento obrero intensificaba sus actividades y gozaba de reconocimiento oficial. La Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), encabezada por Luis N.

Morones, se institucionalizó como la organización obrera del nuevo régimen; pero la insatisfacción que algunos sindicalistas sentían con la confederación y su líder se expresaba en una reinterpretación popular de sus siglas: “Cómo Robó el Oro Morones”. La Constitución de 1917 estableció los derechos legales de los obreros; pero la brecha entre la afirmación teórica de derechos y la dificultad de defenderlos en la práctica se manifestó en un sinnúmero de conflictos laborales.

A pesar de los obstáculos y contradicciones, las décadas de 1920 y 1930 son consideradas, con justicia, el apogeo del obrerismo en México. Casi todos los sectores eran organizados, desde los trabajadores fabriles y transportistas hasta los inquilinos, pintores, escritores, prostitutas y desempleados. Al iniciarse la rebelión liderada por Adolfo de la Huerta a finales de 1923, la mayor parte de las organizaciones obreras defendió al gobierno, a veces participando en el combate. Incluso los intelectuales comunistas, cuyo partido sería prohibido antes del fin de la década, apoyaron al gobierno en contra de la insurgencia “contrarrevolucionaria” considerándolo la mejor opción para hacer avanzar la causa obrera y la justicia social.

Maples Arce empezó a escribir *Vrbe* a mediados de 1923, cuando el régimen obregonista estaba llegando a su final y el ambiente nacional estaba tenso debido al inminente proceso electoral. El joven poeta, siendo estudiante de derecho interesado tanto en la política como en el arte y la literatura, solía asistir a las sesiones del Congreso, donde observaba las luchas de poder entre las diferentes facciones. Estas luchas, a veces, pasaron del combate verbal a los balazos, pues la estabilidad aún se veía lejos, y la sociedad mexicana se encontraba en constante estado de agitación. Años después, en su libro autobiográfico *Soberana juventud*, Maples Arce escribe: “En medio de mis preocupaciones sufrí los desgarramientos de nuestra vida civil, y sus hondas vibraciones repercutieron en mi emoción. Así era la vida mexicana, y, en mi juventud, yo me sentía su profeta” (147).

En el mismo texto, el autor recuerda que al caminar hacia su casa el primero de mayo, fue arrastrado por una gran manifestación obrera que llenaba las calles de la ciudad. Le rebasaron las tremendas olas de trabajadores, vestidos de overol, portando banderas rojinegras y gritando lemas revolucionarios. “Sentía la impresión de lo que estaba pasando”, escribe;

la fiesta de los trabajadores llegaba como una apoteosis hasta mi corazón. Me parecía bello aquel desfile interminable bajo el sol deslustrado de la tarde. Mi espíritu, lleno de las inquietudes del instante, me sugería esas resonancias. Así, me fui pensando y soñando a través de la ciudad, integrado a la marcha gloriosa de los obreros (147).

Al llegar a casa empezó a escribir *Vrbe. Súper poema bolchevique*, “un canto en que latía la esperanza y la desesperación” (148).

Con *Vrbe*, con su flamante subtítulo y su dedicatoria “A los obreros de México”, Maples ganaría el título, por lo menos entre sus admiradores, de “el poeta de la Revolución”. Sin embargo, el poema refleja la dualidad *yo solidario / yo observador* indicada en sus recuerdos, y a la vez su ambivalencia respecto a los acontecimientos del temprano periodo pos-revolucionario. Por un lado, el activismo de los obreros era fuente de profunda inspiración; por otro, la sombra persistente de la violencia le provocó sensaciones de desasosiego. La “esperanza y la desesperación” eran dos caras de la misma moneda. Por ello, la estructuración del poema se basa en un complejo paisaje emocional, relacionado de manera subjetiva al entorno físico y social.

El canto I de *Vrbe* inicia con una declaración de intenciones:

He aquí mi poema  
brutal  
y multánime  
a la nueva ciudad.

Oh ciudad toda tensa  
 de cables y de esfuerzos,  
 sonora toda  
 de motores y de alas (427).

El telón se levanta sobre este paisaje urbano, pulsando con ruidos mecánicos, alas y además, explosiones teóricas: “un poco más allá / en el plano espacial / de Whitman y de Turner / y un poco más acá / de Maples Arce” (427). Luego, entra a la escena otro elemento: “Los pulmones de Rusia / soplan hacia nosotros / el viento de la revolución social”. Maples Arce en seguida se posiciona a sí mismo como la voz elegida del momento histórico, a través de un insulto dirigido a sus rivales: “Los asalta braguetas literarios / nada comprenderán / de esta nueva belleza / sudorosa del siglo”. La polémica oposición entre poetas “viriles” y “afeeminados” señalada por el despectivo *asalta braguetas*, se refuerza unas líneas después con un fragmento tomado del *Profond aujourd’hui* de Blaise Cendrars: “Y la fiebre sexual / de las fábricas”. La masculinidad revolucionaria, en estas líneas, está asociada no con los literatos sino con los obreros y, al mismo tiempo, con el poeta mismo, la voz profética del nuevo siglo.<sup>7</sup>

La lucha de clases se desenvuelve como espectáculo dramático, lleno de carga erótica; su escenario es la ciudad emergente, la metrópoli. No se trata de la Ciudad de México, por lo menos no de manera literal; más bien, las imágenes porteñas nos remiten a la juventud de su autor en los puertos de Tuxpan y Veracruz, pero a la vez impiden la lectura de *Vrbe* como el retrato de alguna ciudad en específico. En cambio, el lugar se presenta como un mosaico alucinante de barcos, trenes, cables telefó-

---

<sup>7</sup> Cabe señalar que aquí como en muchos otros textos de la época, el sujeto activo, revolucionario o no, es siempre masculino. Sin embargo, su visión algo convencional de los papeles de género no impidieron a los estridentistas apreciar, incluir en sus actividades y promover el trabajo de mujeres rebeldes y creadoras, entre ellas Tina Modotti, Lola Cueto, Adela Sequeyro, Graciela Amador y Concha Michel.



nicos, tranvías, escaparates; una ciudad internacional, ahora conectada por los interoceánicos a algún “remoto meridiano”, ahora hundida en una “noche tarahumara” con “Ocotlán / allá lejos.” Un paisaje mexicano, pues, en pleno proceso revolucionario, sacudido por la lucha obrera, los cambios tecnológicos y sociales.

El movimiento obrero, que ya formó parte del paisaje urbano en *Andamios interiores*, pasa a primer plano en *Vrbe*: “Oh la pobre ciudad sindicalista / andamiada / de hurras y de gritos” (431). Los obreros toman la forma de grandes masas: “la muchedumbre sonora / hoy rebasa las plazas comunales” (canto II); “No temas, es la ola romántica de las multitudes” (II); “Los ríos de blusas azules / desbordan las esclusas de las fábricas” (canto IV). Estas “olas” y “ríos” humanos se integran al paisaje que en sí resulta ser participante activo en la insurrección popular:

y los árboles agitadores  
manotean sus discursos en la acera.  
Los huelguistas se arrojan  
pedradas y denuetos,  
y la vida, es una tumultuosa  
conversión hacia la izquierda (432).

Esta epopeya también tiene sus villanos: primero, los “burgueses ladrones” que “se echarán a temblar / por los caudales / que robaron al pueblo”, y luego aquellos políticos que hablan en nombre del pueblo, pero en realidad sólo defienden sus propios intereses. En las estrofas referentes a ellos, la voz de Maples Arce es contundente:

Hay oleadas de sangre y nubarrones de odio.

Desolación  
Los discursos marihuanos

de los diputados  
 salpicaron de mierda su recuerdo,  
 pero,  
 sobre las multitudes de mi alma  
 se ha despeñado su ternura (434).

Los políticos no representan a las multitudes, sino que son antagónicos a ellas; en cambio, la ubicación de las mismas multitudes en el alma del poeta implica identificación y solidaridad. El verso, a la vez “personal” y “político”, ejemplifica la manera en que en *Vrbe*, Maples Arce proclama su adhesión a la causa obrera sin dejar atrás sus preocupaciones íntimas: la memoria, el deseo, la nostalgia, el insomnio y la soledad se entrelazan con los acontecimientos del mundo externo. De hecho, el canto II inicia con la aseveración de que: “Esta nueva profundidad del panorama / es una proyección hacia los espejismos interiores” (429). A diferencia de la poesía comunista doctrinaria, que subordina al individuo a la colectividad o le identifica solamente con sus condiciones materiales, el verso rojo de Maples Arce afirma la autonomía de la psique.

Consideremos, en este sentido, las dos versiones que el poema presenta del viento ruso que sopla sobre México; en el canto I, éste es el viento de la revolución social, pero al llegar al IV se ha transformado en el viento “de las grandes tragedias”.<sup>8</sup> No sabemos si este sentido trágico proviene de eventos relacionados con la Revolución mexicana o a la rusa; o si es consecuencia de dramas más íntimos. De hecho, como observa Evodio Escalante (*Elevación y caída* 57), la lectura de la narrativa “personal” con relación a la “política” hace resaltar la sombría tensión del poema. En la medida en que aumenta la fuerza de la lucha colectiva, la economía libi-

<sup>8</sup> García Gutiérrez nota que los modelos estéticos derivados de la Revolución rusa circularon ampliamente en México a partir de 1923 (41). Las referencias a Rusia en *Vrbe* reflejan la importancia del modelo soviético como concepto –no necesariamente como realidad– que influía en la vida intelectual en México durante los años veinte. “¿Hubo una poesía de la Revolución Mexicana?”, en *Foro Hispánico* (agosto 2002): 14.

dinal disminuye; se sacrifica el ser amado y se convierte en recuerdo, nostálgico y distante.

Los versos iniciales, como hemos visto, identifican el ardor de la ciudad insurrecta con el deseo sexual y romántico; pero con el desarrollo del texto, el objeto de deseo se vuelve más y más elusivo. Así que en el canto III, durante un episodio de violencia política, “alguna novia blanca / se deshoja”; en el canto IV, “Sus palabras de oro / criban en mi memoria” (431-432). Además, la tragedia personal se asocia con la catástrofe general:

Dios mío,  
y de todo este desastre  
sólo unos cuantos pedazos  
blancos,  
de su recuerdo,  
se me han quedado entre las manos (433).

La sensación de inestabilidad que proyectan estos versos también permea el poema entero, como para decir que la lucha contra el antiguo régimen no fue solamente un fenómeno social y político sino también psicológico, una transformación interior realizada en el plano íntimo de la percepción y el deseo. Clemencia Corte Velasco, en su interpretación de *Vrbe*, destaca las oposiciones entre el individuo y la sociedad o entre optimismo y pesimismo (121). Sin embargo, estos binarismos no son absolutos sino fluidos y mutables; son, más bien, variaciones de ánimo y perspectiva, en lugar de opuestos irreconciliables. La estructura del poema es la del transcurso de un solo día, desde el optimismo y energía de la mañana, pasando por las crecientes sombras de la tarde, para entrar a la noche con sus evocaciones arcaicas de peligro. El poema termina al amanecer, una nueva aurora cuyos resultados aún están indeterminados:

Las calles  
 sonoras y desiertas,  
 son ríos de sombra  
 que van a dar al mar,  
 y el cielo, deshilachado,  
 es la nueva  
 bandera,  
 que flamea,  
 sobre la ciudad (434).

En este punto, la bravura del subtítulo del poema queda bastante socavada, ya que el cielo “deshilachado” preside sobre un paisaje desolado, casi apocalíptico.<sup>9</sup> No obstante, esta imagen final no alude sólo a la destrucción sino también a la resurrección; además, en la medida en que nos hace visualizar la salida del sol tiñendo al cielo de rojo, color asociado con el comunismo y la lucha obrera, se convierte en imagen casi triunfal, que a pesar de todo proclama la posibilidad de redención.

### 3. EL SÚPER-POETA DE LA REVOLUCIÓN

La publicación de *Vrbe* fue, sin duda, un triunfo para el Estridentismo. En las páginas de *El Universal Ilustrado*, críticos como Manuel Horta y Luis Marín Loya manifestaron su entusiasmo. Horta exclamó: “He aquí un poema que me reconcilia definitivamente con el «Estridentismo»”. Marín Loya, por su parte, en una declaración bien caracterizada por Luis Mario Schneider (*Ruptura y continuidad* 108) como carente de proporciones, proclamó a Maples Arce “el poeta más grande que ha dado la revolución mundial: el súper poeta”. En noviembre, *Corral Rigán*, seudónimo compartido por Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela, escribió en el mismo periódico: “La Revolución

<sup>9</sup> Véase Escalante (61).

tiene un gran pintor: Diego Rivera. Un gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escribe la novela de la Revolución”.

Este último artículo acerca de la influencia de la Revolución en la literatura mexicana de cierta manera inauguró la polémica de 1925, ya que varios intelectuales respondieron en los periódicos expresando sus ideas sobre qué significaba ser escritor revolucionario, quién cabía en esta categoría y quién no.<sup>10</sup> Lo que nos interesa aquí es el hecho de que, para estos críticos, fue natural considerar que Maples Arce era en la poesía lo que Azuela en la novela y Rivera en la pintura. Mientras Azuela y Rivera mantendrían esta fama durante décadas, la imagen de Maples Arce como *el* poeta de la Revolución no resultaría tan trascendente y, de hecho, muy poco tiempo después quedaría en el olvido.

Otro efecto notable de la publicación de *Vrbe* fue el impulso que dio a los vínculos entre los estridentistas y grupos e intelectuales socialistas en el extranjero. En 1926, ya en Xalapa, Maples Arce recibió la visita de John Dos Passos, quien en ese entonces era uno de los escritores más célebres de la izquierda literaria en Estados Unidos. Tres años después, Dos Passos publicó su traducción de *Vrbe* en Nueva York con el título de *Metropolis* –el primero y hasta la fecha el único libro estridentista publicado en inglés.<sup>11</sup> Es probable que fueran Dos Passos y *Metropolis* los que introdujeron a Maples Arce en la izquierda cultural estadounidense. En junio de 1935, dos ejemplos de sus *Poemas interdic-tos* (1927) aparecieron en la serie *Poems for a Dime* (*Poemas por diez*

---

<sup>10</sup> Sobre la polémica de 1925, véanse Díaz Arciniega, García Gutiérrez, Sheridan y Schneider: *Ruptura y continuidad y Estridentismo* (México: FCE, 1975): 122-139.

<sup>11</sup> Cabe mencionar que Dos Passos, además de escritor, fue pintor. Es de notar la afinidad entre sus obras pictóricas de esa época y la estética estridentista; por ejemplo, el frontispicio de *Metropolis*, hermoso paisaje urbano de autoría de Fernando Leal, y el cuadro *Moon is a Gong*, pintado por Dos Passos en 1925-1927 e incluido en *The Art of John Dos Passos*, exposición itinerante organizada por International Arts & Artists en Estados Unidos de Norteamérica en 2001.

centavos) editada por el poeta socialista John Wheelwright.<sup>12</sup> Esta serie de *plaquettes* tenía como fin la promoción de “poesía rebelde”, tema sobre el que Wheelwright también ofrecía un curso por correspondencia. El número 4 / 5 de la serie es un doble número que contiene la epopeya whitmanesca “Chants for the New Time”, de David P. Berenberg,<sup>13</sup> seguido por traducciones de “Revolución” y “Primavera” de Maples Arce. El resumen biográfico de éste enfatiza y exagera el radicalismo político del movimiento estridentista, perpetuando así la imagen de Maples Arce como poeta militante socialista.<sup>14</sup>

Regresemos al México de 1924. Coincidimos con Katharina Niemeyer cuando escribe que *Vrbe* sirvió para alimentar la imagen del Estridentismo como una vanguardia efectivamente revolucionaria: “Es decir, *Vrbe* precisamente no quiere ponerse al servicio de la revolución social proyectada, sino perfilarse como su equivalente en el campo literario” (“Arte-vida” 198). *Vrbe*, que apareció pocos meses antes de la irrupción de los feroces debates de 1925 sobre la relación entre literatura y Revolución, representó la visión de Maples Arce a este respecto: una interpretación que trató de conciliar la estética de vanguardia con la política radical y de afirmar el poder del colectivo sin ceder la autonomía del individuo en los terrenos psíquicos de la emoción y la percepción.

---

<sup>12</sup> Años antes, tanto Wheelwright como Dos Passos habían sido miembros de un importante grupo de poetas de la Universidad de Harvard, los llamados “Harvard Aesthetes”. Durante los años 30, además de las actividades aquí mencionadas, Wheelwright sería editor de la sección de poesía de la revista socialista *Arise* y miembro de la también socialista Rebel Arts Society. Véase el interesante artículo de Alan Wald sobre este poeta y promotor cultural militante.

<sup>13</sup> Director, en ese entonces, de *The American Socialist Quarterly*.

<sup>14</sup> En la publicación, el traductor de los dos poemas se identifica solamente por las letras “S. M.”; podemos inferir del artículo de Wald que se trata del poeta Sherry Mangan. Las conexiones directa e indirecta entre los estridentistas y los poetas socialistas estadounidenses serán sin duda un tema interesante para futuras investigaciones.

## 4. LA "ESQUINA" DE LIST ARZUBIDE

Hasta ahora nuestro análisis se ha enfocado en la obra poética de Maples Arce, el fundador del movimiento estridentista y por ello el más representativo y (según la opinión crítica) más importante de sus poetas. Sin embargo, la discusión sería demasiado fragmentaria si no tomara en cuenta a los otros poetas que participaron en (o colaboraron con) el movimiento: Pedro Echeverría, Luis Quintanilla (*Kyn Taniya*), Salvador Gallardo, Miguel Aguillón Guzmán, Gaston Dinner, Luis Mena, Ignacio Millán y, por supuesto, Germán List Arzubide, director de las revistas *Ser* (1922) y *Horizonte* (1926-1927), y autor, asimismo, de los poemarios estridentistas *Esquina* (1923), *El viajero en el vértice* (1926) y de otros textos de naturaleza diversa, entre ellos *El movimiento estridentista* (1926). Además de ser escritor prolífico e instrumental en la continuación del Estridentismo a lo largo de la década, podemos considerar a List Arzubide el principal activista del grupo, primero por su participación en la Revolución y en el movimiento obrero, luego su militancia en el Partido Comunista y la Liga Antiimperialista de las Américas entre otras agrupaciones, además de sus escritos en defensa del agrarismo de Zapata, la educación antirreligiosa y otras causas de la izquierda mexicana e internacional.

Sin profundizar en su trayectoria fuera o al margen del campo literario, la pregunta que nos interesa aquí es, ¿cómo se manifestó, o no, la postura política de List Arzubide en su poesía estridentista? Para responder, podemos referirnos en primer lugar a una distinción hecha por el propio escritor en *El movimiento estridentista*. En la bibliografía de este libro, List Arzubide colocó su propia obra en dos categorías: "nueva estética", donde puso los poemarios estridentistas *Esquina* y *El viajero en el vértice*; y "batalla social", categoría que abarcaba las obras *¡¡¡Mueran los gachupines!!!* (1924) y *Plebe: poemas de rebeldía* (1925). De acuerdo con sus hijos Éric y Édgar, List Arzubide consideraba que los textos de "batalla social" eran más propaganda que poesía, ya que creía que la

poesía verdadera tenía que ser autónoma, distanciada del entorno social inmediato.<sup>15</sup> Incluso, en una carta que dirigió a Salvador Gallardo en 1926, criticó a su amigo por haber intentado abarcar temas sociales en un poema: “Convéncete hermano, la poesía no sirve para hacer propaganda, entonces deja de ser artística” (López, *Un suspiro fugaz* 253).

En sus textos sobre el Estridentismo, List Arzubide promueve la imagen del poeta vanguardista como héroe de una guerra cultural; pero al mismo tiempo, la mencionada categoría de “Batalla social” indica que, en la práctica, entendía la marginalidad de la experimentación literaria en el contexto de los movimientos obrero y campesino, donde la militancia y la convicción no siempre implicaban saber leer y escribir. Por ello su obra de corte socialista, parecida a la de su colega Carlos Gutiérrez Cruz y a otros poetas de la izquierda, tiene una estructura sencilla cuyo enfoque es el contenido del mensaje, más que la forma poética. Es importante subrayar, además, que List Arzubide nunca adoptó una postura anti-intelectual, sino que desarrolló sus escritos proletarios de forma paralela y a la vez separada de sus experimentos estridentistas. Además, la distinción entre lo estético y lo social no siempre se mantiene en la práctica. La última sección de *El movimiento estridentista*, por ejemplo, toma la forma de un discurso a los obreros; y en *Esquina*, su primer libro de la “nueva estética”, abundan las imágenes y vocabulario que reflejan sus simpatías políticas. Consideremos, entonces, este texto.

*Esquina*, publicado en 1923 por las Ediciones del Movimiento Estridentista con prólogo de Maples Arce y portada realizada por el pintor muralista y estridentista Jean Charlot, contiene ocho poemas breves cuyo eje central es la ciudad como protagonista, el paisaje tanto

---

<sup>15</sup> Conversación con Éric y Édgar List, México, julio de 2003. Vale la pena mencionar que por lo menos uno de los poemas posteriormente publicados en *Plebe* como “Batalla social” apareció primero en *Ser*, revista poblana que siendo de “nueva estética”, se afilió al Estridentismo en 1922. De hecho, de acuerdo con Corte Velasco (21), el poema “Sombra”, la declaración de afiliación y otras colaboraciones estridentistas aparecieron en el mismo número 5 de esa revista.



físico como emocional privilegiado por el Estridentismo y otras vanguardias del naciente siglo xx. En un estudio sobre List Arzubide, Francisco Mora nota que la ciudad fue tema importante en la literatura europea decimonónica, en la cual el naturalismo de Dickens, Balzac y Zola cedió el paso a las visiones más subjetivas ejemplificadas por el *Paris Spleen* de Baudelaire. En 1914, Rubén Darío escribió “La gran cosmópolis”, reflexión pesimista acerca de la ciudad de Nueva York, en la que el poeta modernista enfatizaba el sufrimiento de los pobres de la urbe. Para los años veinte, esta visión negativa era compartida por algunos poetas latinoamericanos, pero no por los estridentistas; Mora argumenta que el desarrollo relativamente tardío de la Ciudad de México significaba que los aspectos destructivos de la urbanización no eran tan aparentes, y que el crecimiento explosivo de la ciudad aún se prestaba a la celebración vanguardista (*El ruido* 89-93). Sobre todo, la ciudad era “un mito, un deseo, y un constructo cultural que, en un grado u otro, se sustenta en el imaginario social de toda una comunidad” (94).<sup>16</sup>

En este contexto, *Esquina* se presenta como una serie de miradas desde la calle, en que el autor conecta imágenes en secuencias no-lineales basadas en los conceptos de simultaneidad y equivalencia. La influencia de los medios de comunicación aparece tanto en los contenidos como en la manera en que List Arzubide hila frases sueltas como “Los teléfonos sordomudos / han aprendido a hablar por señas” o “Los periódicos pagados / callan el asesinato de los perros” como si fueran fragmentos de una transmisión de radio o un noticiero cinematográfico cuyo acompañamiento musical es una sinfonía de cláxones y gritos de vendedores callejeros, toda conducida por el policía de tránsito “bajo la batuta del / ALTO-Y-ADELANTE”. La escena es tan ruidosa que aun cuando los poemas entran a terrenos más íntimos, siguen dando la impresión de bullicio: el poeta y su amada gritando para hacerse escuchar. La dedicatoria a

<sup>16</sup> Véase también Silvia Pappe. *Estridentópolis: urbanización y montaje*.

“Ella que está siempre a xv minutos del zócalo” subraya esta impresión. En el mundo poético de List Arzubide, cualquier división entre privado y público se disuelve en el caos urbano, donde “los escaparates hablan del amor libre” y “con sus banderas rojas / van pasando mis novias / en manifestación” (Schneider, *El Estridentismo* 407).

Detengámonos un momento en esta última imagen, sobre la cual Evodio Escalante se ha expresado escéptico: “¡Las novias en manifestación! ¡Exhibiendo –por supuesto– su adhesión estridentista! Ya se sabe que la gloria es la mujer, y que prefiere a los osados, a los intrépidos del verbo, a los desbrozadores de los nuevos senderos. Por eso [...] se cuelgan del cuello de los poetas, para ver si se contagian ¡ilusas! con un poco de su genio” (*Elevación y caída* 74). El comentario captura bien la fanfarronería que parece apoderarse de List Arzubide cada vez que alude a la relación entre vanguardia y sexualidad, siempre entendida como heterosexualidad; recordemos, por ejemplo, el segundo manifiesto estridentista, redactado en Puebla a finales de 1922, que proclamaba que “ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros”. El machismo e implícita homofobia de ésta y otras proclamaciones es un elemento constante no sólo con List Arzubide sino también en la obra de Maples Arce, Gallardo y los demás miembros del grupo.

La cuestión de género en el Estridentismo es, sin duda, un tema interesante y complicado, el cual he examinado en otros contextos (por ejemplo *The Stridentist Movement* 133-153). Aquí, para contextualizar la observación de Escalante acerca de las “novias en manifestación”, me limito a mencionar el apoyo que los hombres estridentistas siempre extendieron a las creadoras innovadoras de su época, entre ellas la fotógrafa Tina Modotti, la pintora Lola Cueto y la escritora comunista Elena Álvarez, todas celebradas por List Arzubide en las páginas de la revista *Horizonte*. Por otra parte, si tomamos en cuenta la polisemia “prismática” de la poesía bajo consideración, no hay por qué pensar que en la estrofa citada de “Esquina”, las novias necesariamente estén marchando como abnegadas soldaderas *atrás* de la vanguardia estridentista. De

hecho, entre las mujeres asociadas directa o indirectamente con el Estridentismo había destacadas figuras de la izquierda como Modotti, Frida Kahlo y Concha Michel: mujeres con sus propias ideas políticas, sus propias banderas, e incluso su propio movimiento, que independientemente de su afiliación personal o de la aprobación o resistencia de sus compañeros, bien puede llamarse feminismo.

Dicho todo esto –y dejando la ponderación del asunto para futuras discusiones–, regresemos a la esquina donde las novias rebeldes han dejado al poeta en su agrídulce contemplación de la escena urbana. En esta esquina se encuentran diversas indicaciones de la postura izquierdista del autor, incrustadas en el lenguaje a manera de *graffiti* sobre el cemento. Escribiendo sobre el poeta catalán Joan Salvat-Papasseit, la investigadora Marie-Claire Zimmerman observa que si el uso del vocabulario tecnológico y mediático es una característica común de la poesía vanguardista del siglo xx, aun así existen diferencias entre los distintos escritores, relacionadas precisamente a factores como clase social e ideología (“Lo heteróclito” 106). En la poesía del viajero internacional *Kyn Taniya*, por ejemplo, el avión se convierte en metáfora de recorridos imaginarios a las esferas celestiales; mientras el éxtasis que Maples Arce encuentra en los paseos automovilísticos nos remite al culto a la velocidad promovido por el futurismo italiano. El verso de List Arzubide, en cambio, habla literalmente de lo que se puede ver, oír y sentir desde la esquina urbana. No hay vuelos cósmicos ni autos de carrera; al contrario, el tráfico es un fenómeno observado desde la perspectiva del peatón. Los tranvías, colectivos y trenes son los vehículos protagonistas de este espacio terrestre e incluso de la futura exploración del cosmos, pues según anuncia el poeta, “el viaje a Marte al fin se hará en camión” (Schneider, *El Estridentismo* 405).

Tal como escribe Zimmerman acerca de Salvat-Papasseit, esta insistencia respecto a las experiencias colectivas y proletarias de la tecnología se puede ver como reflejo de las simpatías políticas de List Arzubide, aun cuando éstas no se expresan de manera directa. En este

sentido, es notable la predominancia de imágenes cotidianas: los ritmos del tráfico sustituyen los de Wagner; el grito del vendedor de golosinas es una “canción que no está en los fonógrafos”; un muerto, quizás, chifla “La Adelita” en la esquina. Es el espíritu de Whitman, más que el de Marinetti, el que prevalece; como comenta Schneider, *Esquina* invoca “un estado mental del hombre que para no sentirse marginado debe, a fuerza de voluntad, ser testigo de la nueva vida social” (*El Estridentismo* 89). Por ello, las fronteras listianas entre batalla social y nueva estética, igual que las divisiones que Maples Arce construye entre paisajes exteriores e interiores, resultan ser sorprendentemente abiertas.

#### 5. A MANERA DE CONCLUSIÓN:

##### LAS RUTAS DE LA POESÍA Y LA IZQUIERDA

Mencionamos al inicio de este capítulo que la postura política del Estridentismo cambió con su traslado a Xalapa y su afiliación con el gobierno del general Heriberto Jara. Ya que hemos analizado en otros textos esta compleja etapa,<sup>17</sup> durante la cual la poesía asumió un papel menor debido a las otras actividades del grupo, la saltaremos ahora para concentrar nuestras reflexiones sobre el tema principal: la relación entre la poesía estridentista y la izquierda en México. A partir de 1927, cuando cae el gobierno jarista, los estridentistas se sumaron a otros movimientos culturales a la vez que iban desarrollando sus posturas políticas, afiliándose a organizaciones como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, el Partido Comunista, o bien participando directamente en el gobierno posrevolucionario.

---

<sup>17</sup> Véase la edición facsimilar de *Horizonte* publicada en 2011, además de mis artículos “La poesía estridentista”, “Estridentópolis: The Public Life of the *Avant-Garde* in Veracruz, 1925-1927” y “El horizonte estridentista”.

En estas acciones, hay que señalar que la idiosincrasia vanguardista a veces entró en conflicto con las prácticas menos flexibles del mundo político: List Arzubide, por ejemplo, fue invitado a distanciarse del Partido Comunista cuando sus “resabios anarquistas” chocaron con las normas disciplinarias del partido (Wilkie y Monzón de Wilkie, *Frente a la Revolución* 255). Maples Arce, por su parte, después de unas experiencias frustrantes en la Legislatura estatal y el Congreso de la nación (previstas, por cierto, en el verso de *Vrbe* sobre los diputados cuyos “discursos marihuanos” generan excremento en lugar de justicia), dejó ese tipo de participación para dedicarse a la carrera diplomática.

En general, el caso de los estridentistas nos deja con una visión un tanto paradójica de la relación entre la estética y la política revolucionaria. Por un lado, el papel de las vanguardias estéticas era, según ellos, *liderar* la revolución desde la cultura, no como mero soporte ideológico sino, en las palabras de Maples Arce, como su “profeta”. De no ser así, las instituciones cambiarían, pero las prácticas culturales y las mentalidades no: situación que implicaría la continuación del antiguo régimen en los imaginarios sociales y espirituales del pueblo. El experimentar con el lenguaje, los materiales y las imágenes complejas era, entonces, una manera estratégica de transformar la cultura y adecuarla a las nuevas posibilidades y retos de la sociedad.

Pero, por otro lado, los mismos estridentistas sabían que sus propuestas culturales, por su propia complejidad formal, podían tener el efecto de aislarlos tanto de las organizaciones populares como del pueblo en general. Y sabiendo eso, rechazaron de manera consciente la vía fácil del anti-intelectualismo: “¿Que el público no tiene recursos intelectuales para penetrar el prodigio de nuestra formidable estética dinámica?”, escribió Maples Arce en *Actual*. “Muy bien. Que se quede en la portería o que se resigne al «vaudeville»”. Cinco años después, desde su puesto como secretario del gobierno jarista, tuvo que modificar esta postura para implementar un programa cultural multifuncional, que promoviera la educación de los sectores populares y su acceso al conocimiento y al

ocio, sin dejar de injertar algunos ingredientes vanguardistas que complementaban las ideas del general Jara, quien también ostentaba cierta predilección por lo moderno y novedoso. Por ende, en su actuación como servidor público, Maples Arce incorporó algunos elementos afines al proyecto educativo vasconcelista o al concepto soviético de cultura proletaria, sin renunciar a la búsqueda de nuevos lenguajes en la poesía, la prosa y la plástica.

En los años treinta, sobre todo durante el cardenismo, la reacomodación de facciones políticas en el país contribuyó a la expansión y auge de una estética socialista militante que dejaba poco espacio al tipo de ambigüedades que vimos en textos como *Vrbe*. En la Unión Soviética, el llamado realismo socialista ya había triunfado sobre las visiones futuristas de creadores como Maiakovski, quien se suicidó en 1930; y también en otros lugares del mundo, la estética izquierdista parecía unificarse en torno del concepto de “cultura proletaria”. En Estados Unidos se publicó en 1936 la antología *Proletarian Literature in the United States*, prologado por el destacado escritor comunista Joseph Freeman.<sup>18</sup> La misión de la literatura, ya prefigurada por algunos participantes en el debate de 1925, era dejar atrás las confusas exploraciones y angustias psicológicas de la cultura burguesa y guiar las masas hacia la revolución proletaria.

Cuatro años antes, en Xalapa, Lorenzo Turrent Rozas publicó su antología *Hacia una literatura proletaria* con la editorial Integrales, dirigida por List Arzubide. En éste y otros escritos, Turrent Rozas reconocía la deuda que su generación de escritores tenía con el Estridentismo y al mismo tiempo procuró desasociarse de ello a través de la crítica, opinando que este movimiento había hecho “un ensayo de literatura revolu-

---

<sup>18</sup> Otro intelectual de izquierda estrechamente asociado con México, notable entre otras cosas por sus virulentas críticas a Diego Rivera y su papel en la expulsión de éste del Partido Comunista. Véase Rashkin, “Joseph Freeman”, además del mencionado prólogo disponible en línea en el *Modern American Poetry Site* ([http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a\\_f/freeman/prolit.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/freeman/prolit.htm)).

cionaria. Pero a esta escuela literaria podríamos formularle las mismas objeciones que a la poesía futurista de Maiakovski. (Literatura para minorías, literatura incomprensible a las masas)” (*Obra completa* 205). Exigía, en cambio, una literatura que hundiera “sus raíces en la profundidad de nuestros problemas” y nos orientara “hacia una vida de justicia”, y cita como precursores a Carlos Gutiérrez Cruz, José Mancisidor, parte de la obra de List Arzubide y los otros autores emergentes incluidos en su antología (209).

Concluimos nuestra discusión con esta breve reseña de la literatura proletaria de los años treinta para destacar, a través del contraste, el carácter polisémico, ideológicamente ambivalente y *no* doctrinario del Estridentismo. En este sentido, resulta bastante lúcida la afirmación de Arqueles Vela: “Somos los que dimos un sentido estético a la Revolución Mexicana” (Bolaño, “Arqueles Vela” 81), si por este “sentido estético” entendemos la libertad de lenguaje que expresaba experiencias e ideas sumamente modernas, sin limitarse a la intención didáctica de “orientar” a las masas. Más anarquista que marxista, la “locura” estridentista que, según Maples Arce en *Actual*, “no [cabía] en los presupuestos” tampoco cabía en las cajas cada vez más apretadas del dogma y la ortodoxia partidaria. Ejemplifica, en cambio, la diversidad de las maneras en que los intelectuales de los veinte expresaron su identificación revolucionaria, su compromiso con la justicia social y la transformación de la vida cotidiana.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

## BIBLIOGRAFÍA

Balderston, Daniel. “Poetry, Revolution, Homophobia: Polemics from the Mexican Revolution.” *Hispanisms and Homosexualities*. Coords. Sylvia

- Molloy y Robert McKee Irwin. Durham: Duke University Press, 1998. 57-75.
- Berenberg, David P. "Chants." *Poems for a Dime*. (jun. 1935). 4 / 5.
- Bolaño, Roberto. "Arqueles Vela." *La Palabra y el Hombre* (oct.-dic. 1981): 85-89.
- Cendrars, Blaise. *Profond aujourd'hui*. Paris: A la Belle Édition, 1917.
- Cordero Reiman, Karen. "La invención del muralismo mexicano. Bosquejo para un acercamiento analítico." *Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999. 231-240.
- Corral Rigán, José. "La influencia de la Revolución en nuestra literatura." *El Universal Ilustrado* (20 noviembre 1924).
- Corte Velasco, Clemencia. *La poética del Estridentismo ante la crítica*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México: FCE, 1989.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del Estridentismo*. México: CONACULTA / Ediciones sin Nombre, 2002.
- Freeman, Joseph. "Introduction." *Proletarian Literature in the United States: An Anthology*. Granville Hicks, et al. New York: International Publishers, 1935. [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a\\_f/freeman/prolit.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/freeman/prolit.htm).
- García Gutiérrez, Rosa. "¿Hubo una poesía de la Revolución Mexicana?" *Foro Hispánico* (ago. 2002). 22. 1. 27-43.
- Horizonte, 1926-1927*. Ed. facs. Introducción de Elissa Rashkin. México: FCE / INBA / Gobierno del Estado de Veracruz / UV, 2011.
- Horta, Manuel. "Puntos de vista." *El Universal Ilustrado* (7 ago. 1924). 16.
- List Arzubide, Germán. *Plebe*. Puebla: Casa Editora Germán List Arzubide, 1925.
- \_\_\_\_\_. *Esquina*. México: Ediciones del Movimiento Estridentista / Librería Cicerón, 1923. Reproducido en Schneider, *Estridentismo*. 399-412.



- López, Leticia. *Un suspiro fugaz de gasolina: Los murmullos estridentes de Salvador Gallardo Dávalos*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998.
- Maples Arce, Manuel. *Actual núm. 1*, 1921. Reproducido en Schneider, *Estridentismo*. 267-275.
- \_\_\_\_\_. *Andamios interiores*. México: Cvltvra, 1922. Reproducido en Schneider, *Estridentismo*. 293-312.
- \_\_\_\_\_. *Vrbe. Súper-poema bolchevique en 5 cantos*. México: Botas, 1924. Reproducido en Schneider, *Estridentismo*. 425-434.
- \_\_\_\_\_. *Metropolis*. Trad. John Dos Passos. Nueva York: T. S. Book Company, 1929.
- \_\_\_\_\_. "Two Poems by Manuel Maples Arce." *Poems for a Dime* (jun. 1935). 4 / 5.
- \_\_\_\_\_. *Soberana juventud*. Madrid: Plenitud, 1967.
- Marín Loya, Luis. "Vrbe de Manuel Maples Arce", *El Universal Ilustrado* (31 jul. 1924): 2-3.
- Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México: ERA, 2000.
- Mora, Francisco. *El ruido de las nueces: List Arzubide y el Estridentismo mexicano*. Salamanca: Universidad de Alicante, 1999.
- Niemeyer, Katharina. "Arte-vida: ¿Ida y vuelta? El caso del Estridentismo." *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Coord. Harald Wentzlaff-Eggebert. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 1999. 187-211.
- Ngũgĩ Wa Thiong'o. "Notes towards a Performance Theory of Orature." *Performance Research* (sep. 2007): 12. 3. 4-7.
- Novo, Salvador. *La estatua de sal*. México: CONACULTA, 1998.
- Pappe, Silvia. *Estridentópolis: Urbanización y montaje*. México: UAM-Azacapotzalco, 2006.
- Rashkin, Elissa. "La poesía estridentista. Vanguardismo y compromiso social." *Intersticios Sociales* (sep. 2012) 2. 4. 1-30. <http://www.intersticiosociales.com/>.

- \_\_\_\_\_. *The Stridentist Movement in Mexico: The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920's*. Lanham: Lexington Books / Rowman and Littlefield, 2009.
- \_\_\_\_\_. "Estridentpolis: The Public Life of the Avant-Garde in Veracruz, 1925-1927." *Studies in Latin American Popular Culture* 25 (2006): 73-94.
- \_\_\_\_\_. "El horizonte estridentista: cultura oficial y vanguardia en Xalapa, Veracruz, 1925-1927". *Rompecabezas de papel. La prensa y el periodismo desde las regiones de México. Siglos XIX y XX*. Celia del Palacio Montiel (ed.). Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Joseph Freeman." *Dictionary of Literary Biography, vol. 303: American Radical and Reform Writers*. Steven Rosendale (ed.). Columbia: Brucoli Clark Layman, 2004. 149-157.
- Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: CONACULTA, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: FCE, 1975.
- Sheridan, Guillermo. "Nacionalismo y literatura en México. La polémica de 1932." Tesis de doctorado. UNAM, 1998.
- Turrent Rozas, Lorenzo. *Obra completa*. Xalapa: UV, 1973.
- Wald, Alan. "John Wheelwright's Life and Career." *Modern American Poetry Site*. Cary Nelson y Bartholomew Brinkman (coords.). University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009-2011. [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s\\_z/wheelwright/bio.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/wheelwright/bio.htm).
- Wilkie, James, y Edna Monzón Wilkie. *Frente a la Revolución Mexicana: 17 protagonistas de la etapa constructiva*. Vol. 2. México: UAM, 2001.
- Zimmerman, Marie-Claire. "Lo heteróclito en la creación poética de un mundo nuevo: Aproximación a la obra de Joan Salvat-Papasseit." *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Harald Wentzlaff-Eggebert (coord.). Madrid and Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 1999. 101-119.

## LA REVISTA *IRRADIADOR* Y LA CONSOLIDACIÓN DEL ESTRIDENTISMO

EVODIO ESCALANTE

Aunque de manera oficial el Estridentismo nace con la publicación de *Actual No. 1*, la hoja volante que Manuel Maples Arce pega en las esquinas del centro de la Ciudad de México en diciembre de 1921, la consolidación de este movimiento de vanguardia tiene lugar a finales de 1923, cuando ve la luz *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética*.<sup>1</sup> Hay, por supuesto, una gradación en esta historia que va, como si se tratara de una lección de biología, de la célula al tejido y del tejido al órgano. La célula originaria es el manifiesto *actualista* de Maples Arce: pese a que se cierra con un “Directorio de vanguardia” que enumera cerca de doscientos nombres, la mayoría de ellos de prominentes representantes de la vanguardia internacional, el manifiesto de Maples es en lo esencial una declaración de guerra a título singular, un desplante de rebeldía de naturaleza individual, redactado por un poeta para entonces prácticamente desconocido en el país. Varias semanas después, al impacto de este desplegado, los escritores Germán List Arzubide y Salvador Gallardo, entonces residentes en Puebla, conocen a Maples Arce y se adhieren al movimiento. Es el primer anuncio de que el Estridentismo habrá de volverse un conglomerado, un colectivo en acción, aunque en este momento, con todo rigor, este colectivo sólo existe en calidad de entidad “fantasma” en la medida en que se apunta apenas como una posibilidad. El siguiente jalón de la historia lo constituye la publicación

---

<sup>1</sup> Remito a Evodio Escalante y Serge Fauchereau (eds.), *Irradiador. Revista de vanguardia* Ed. facs. México, UAM-Iztapalapa, 2012. Se publicaron sólo tres números correspondientes a septiembre, octubre y noviembre de 1923.

de *Andamios interiores. Poemas radiográficos* (1922), el primer libro vanguardista de Maples, el cual suscita por cierto una entusiasta reseña por parte de Arqueles Vela, un joven periodista que recién había empezado a trabajar en *El Universal*. A las audacias de Maples Arce, Arqueles Vela responde con una reseña igualmente audaz, que supone, puedo conjeturarlo, una simpatía previa de éste por las manifestaciones de la vanguardia, o bien, una conversión instantánea, dada la magia ejercida por el poeta. Para dar una idea de la temperatura radical de esta reseña, basta con citar un par de fragmentos. Sostiene ahí Arqueles Vela: “Para comprender a Maples Arce hay que disgregarse. Hay que distender todas las ligaduras sensitivas. Hay que arrancarse el cerebro y lanzarlo al espacio. Hay que arrancarse el corazón y echarlo a rodar bajo los túneles interazules. Hay que desplegar al viento los buceadores aleteos de las naves auditivas... Sólo así se podrá vislumbrar el bólido errante de su pensamiento. Su gemialarido que canta detrás del horizonte”. A lo que agrega, ahí mismo: “Para transitar los *Andamios interiores* de Maples Arce hay que encender la linterna sorda del sonambulismo. No hay que abrir las miradas para el exterior. Hay que escrutar más allá de uno mismo” (“*Los andamios*” 8).

En esta ardiente retórica de lo *centrífugo*, de lo que es errante como un *bólido*, de lo que traspasa los límites del horizonte y supone desprenderse, entre *gemialaridos*, a la vez de cerebro y corazón, de inteligencia y sentimiento, puede adivinarse ya la militancia de Arqueles Vela en la vanguardia iniciada por el poeta. No sólo se hacen amigos, sino que muy pronto, unos meses después, Arqueles Vela publica en la sección de la “Novela semanal” de *El Universal Ilustrado*, lo que habría de volverse el primero y el más célebre de sus relatos de vanguardia: *La señorita Etcétera*. Desde el punto de vista de una ofensiva textual, se diría que con la aparición de estos dos libros, ambos de 1922, el Estridentismo cubre ya para entonces dos flancos decisivos del frente de guerra literario: el poético y el narrativo. El tejido estridentista, podría decirse, es ya una realidad actuante.

Pero la verdadera consolidación del Estridentismo, en mi opinión, no se da sino con la publicación un año más tarde de la revista *Irradiador*, órgano efímero pero no por ello menos efectivo, que denota las pretensiones *expansivas* de la vanguardia iniciada por Maples. La inaccesibilidad de la revista, el hecho de que durante mucho tiempo se la considerara “perdida” o incluso “inexistente”, ha tenido como consecuencia que se ignore este primer momento de madurez del movimiento encabezado por Maples Arce. En cuanto a la significación de *Irradiador*, téngase en cuenta que en efecto una revista implica el concurso de muchas voluntades, integrar lo que líneas atrás he llamado un colectivo actuante. La dirección colegiada de la revista ya lo da a entender desde un principio. La dupla formada por el autor de *Andamios interiores* y por el artista plástico Fermín Revueltas deja ver que el Estridentismo no será sólo un movimiento de “literatos”, sino que comprenderá igualmente el trabajo de pintores, grabadores, escultores, músicos y fotógrafos. La vanguardia tendrá que ser aglomerante, o no será. Considérese, igualmente, que al convertirse en el órgano oficial del movimiento, *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética*, esta publicación se convierte en la primera revista verdaderamente de vanguardia que aparece en México. Este hecho le otorga una dimensión histórica que, ahora que se conoce la existencia de la revista, nadie podría escamotearle.

Lo que intento dejar claro es que *Irradiador* es una revista totalmente novedosa dentro del contexto nacional. No sólo se anuncia, desde el subtítulo mismo, como una publicación “de vanguardia”; establece, al mismo tiempo, una pretensión internacionalista que es de llamar la atención. Lo que intenta es “irradiar” las ondas calóricas del Estridentismo a un contexto multinacional. Se desborda, con ello, la cualidad “mexicana” o meramente local de la revista. La publicación quiere tener efectos más allá de las fronteras nacionales, a la vez que proclama que publicará textos no sólo de autores mexicanos sino de otros pertenecientes a diversas regiones del mundo. ¿Se trata de uno más de los *bluffs* habituales de las vanguardias? Es fácil comprobar que no. La cualidad internacional de la

revista se confirma con la publicación, en el primer número de la misma, de “Ciudad”, un poema del entonces vanguardista Jorge Luis Borges, y de “Votiva” y “Pianísimo” del poeta ultraísta español Humberto Rivas. El primer número incluye igualmente un par de grabados del artista plástico francés Jean Charlot, que viene a vivir en México y participa tanto con los estridentistas como dentro del movimiento muralista. En el tercer número de *Irradiador* encontramos en la portada una fotografía de Edward Weston, y en interiores un ensayo acerca de la sinestesia del escritor francés Émile Malespine así como un poema del escritor suizo Gaston Dinner, quien supuestamente habría participado en el Dadaísmo.<sup>2</sup> Por si esto no bastara, en la sección de anuncios de la revista se anticipa la próxima aparición de *Etc. Revista de vanguardia*, que estaría dirigida por David Vela y por Miguel Ángel Asturias, y que habría de publicarse en Guatemala. “No deje Ud. de leerla si desea conocer el movimiento estridentista en Centroamérica.” Que se sepa, esta publicación nunca vio la luz; empero, todo indicaría que la onda expansiva del Estridentismo producía efectos más allá de nuestras fronteras.<sup>3</sup>

Las señales específicamente vanguardistas están a flor de piel. Lo primero y más obvio: el diseño. Alguna vez, mi amigo Marteen van Delden me hacía la observación de que las portadas de *Irradiador* le recordaban a las de *Blast*, la revista del vorticismismo inglés que se publicó entre 1914 y 1915. A esto hay que agregar una actitud desenfadada e

<sup>2</sup> En el número 4 de la revista, que no llegó a publicarse, se pensaba incluir otro poema de Borges y un grabado de la hermana del escritor, Norah Borges. También se habrían incluido en este número un poema de Nicolás Beaudin (en traducción del ultraísta español José Rivas Panedas) y un texto del poeta chileno Salvador Reyes.

<sup>3</sup> El letrero aparece en los dos primeros números de la revista, y deja de aparecer en el tercero, correspondiente a noviembre de 1923. Tomando este dato acaso demasiado a la letra, Stefan Baciu sostiene que Miguel Ángel Asturias fue parte del grupo estridentista en la ciudad de Guatemala, donde por cierto se encontraría residiendo el diplomático y poeta Luis Quintanilla. Afirma Baciu: “La revista *ETC.* no pasó de ser uno de los proyectos juveniles que suelen quedarse en el tintero. Pero aun así, el anuncio publicado en *Irradiador* es una prueba, hasta hoy día desconocida, que confirma la participación activa de Miguel Ángel Asturias en el movimiento estridentista.” Véase Stefan Baciu, *Estridentismo, estridentistas* (Veracruz: IVEC, 1995) 52.

incluso de algún modo agresiva que se detecta en uno de los cintillos: “Quitará el sueño a los reaccionarios y afirmará todas las inquietudes de la hora presente”. La agresión directa al lector, impensable en cualquier publicación “seria” o “estándar”, constituye la médula de la llamada “Irradiación inaugural”, que es como el editorial que define la línea radical de la revista: “Ud. ha imaginado que el ascensor eléctrico es un truco intelectual. El Ideal supremo para Ud. es alumbrarse con velas de estearina. Ud. es un enfermo”.<sup>4</sup>

La joya de la corona del primer número de la revista lo constituye sin duda el caligrama en el que habría colaborado Diego Rivera y que no es sino una especie de proclama festiva en contra de la “momiasnocracia nacional”. La estridentina, según se lee, es el remedio para curar la modorra intelectual que azota a los rancióltras, los rastacueros y los rotitos. La estridentina cura, según esto, “la pesadez cerebral infecciosa y la miopía espiritual aguda”. El texto concluye con una exigencia que parece del todo lógica: “Oigan a Manuel Maples Arce.” Esta consigna formaría la base sobre la que se sostiene un radiador formado por textos que adquieren la forma de aspas en movimiento. El eje de este radiador deja leer la abreviatura “DR”, presuntas iniciales de Diego Rivera.

Con *Irradiador*, el Estridentismo aspira a una proyección internacional. La aspiración se antoja legítima en tanto que hay por decirlo así una “vocación internacionalista” en todos los movimientos de vanguardia. Hay lo que podría llamarse un efecto de contagio. Por eso resulta imposible confinar el movimiento Dadá a la ciudad de Zurich, donde en efecto se originó; pronto la onda expansiva del Dadaísmo llega a Alemania y otros países de Europa, impacta en Francia al grado que muchos lo estiman decisivo para el surgimiento del Surrealismo y encuentra un inesperado centro de irradiación en Nueva York, con la presencia ahí de Picabia y Duchamp. El “Desnudo bajando una escalera”, que había sido

---

<sup>4</sup> He observado en otra parte la cercanía de este tipo de frases con las que empleó Guillermo de Torre en su “Manifiesto vertical”.

rechazado en Francia obtiene un éxito fulminante en el Armory Show de Nueva York de 1913.

La aspiración internacionalista está justificada igualmente en la medida en que el Estridentismo se ha convertido ya en un movimiento multiartístico, que conjunta los esfuerzos de poetas, narradores, escultores, grabadores, pintores, músicos y fotógrafos. El notable furor iconoclasta del movimiento (los ataques a la “momiasnocracia”, antes mencionados, pero igualmente la diatriba insolente contra el poeta González Martínez que formula Maples Arce en la parte final de su *Actual No. 1*, o la estallante consigna del manifiesto de Puebla “¡Viva el mole de guajolote!”), que según entiendo consiste en una divertida invitación a la antropofagia literaria: los guajolotes son ni más ni menos que esos vejesterios con aires de “pavorreales” que controlan la Academia de la Lengua; a lo que se nos invita es a hacer un mole con ellos y a devorarlos en algún banquete...), no le impide al Estridentismo ganarse las simpatías de figuras con amplio reconocimiento como Diego Rivera o José Juan Tablada, de quien *Irradiador* publica un poema en su último número. Este “espaldarazo” de una parte significativa del *stablishment* cultural es un rasgo de llamar la atención.

El segundo número de la revista abre con un ensayo de Arqueles Vela: “El Estridentismo y la teoría abstraccionista”. Sin entrar en el contenido del texto, dos cosas me parecen notables. Primero, que *Irradiador* no publica relatos, se concentra en la poesía y el ensayo. Acaso esto forma parte de su estrategia como revista de vanguardia. Segundo, que el único texto teórico y a la vez programático de la revista lo haya escrito Arqueles Vela y no Maples Arce, quien tengo entendido estaba llamado a ser el teórico del movimiento. *Actual No. 1*, como puede comprobarse, es un texto denso, complejo, lleno de ideas interesantes. Por alguna razón que se me escapa, Maples no continuó por este camino y al parecer declinó en favor de Arqueles Vela el papel de teórico del movimiento.

¿Qué se puede decir de los poemas que publica *Irradiador*? Un aspecto notable ya lo he anticipado: que denotan un énfasis en los víncu-



los de tipo internacional. Borges manda sus textos desde Buenos Aires; Humberto Rivas, que se encontraba en México, pasa por ser un representante del Ultraísmo español; Tablada, travestido de vanguardista desde sus caligramas y su aclimatación del hai-kú al castellano, envía su poema desde su exilio político en Nueva York. La plana mayor del Estridentismo estaba obligada a hacerse presente. La revista publica poemas de List Arzubide, de Salvador Gallardo, de Luis F. Mena en su primer número; y otro de *Kin Taniya* en el tercero. Llama la atención la ausencia de un texto de Maples Arce. Salvo el mencionado caligrama, en el que se supone pudo participar, no hay un texto firmado por él en ninguno de los tres números. ¿Sufrió Maples acaso un ataque de modestia? Imposible saberlo. Lo cierto es que el despliegue de la poesía en la revista nos depara todavía algunas sorpresas –y no me refiero a la inspiración un tanto esotérica o teosófica que parece campar en “Supradimensional”, el texto de Tablada. Las sorpresas tienen nombre y apellido: me refiero a los textos de Gaston Dinner, de *Polo As* y de *Gonzalo Deza Méndez*.

Dinner aporta un texto interesante por el uso de los espacios en blanco y la sintaxis desarticulada que supongo algo tiene que ver con la lección de Mallarmé: “RADIO / Pasatiempo fácil / Una Carbonización del dolor / El sol en triángulos”. Dinner ensaya con el neologismo y aporta una alusión a la marihuana: “Alcaloide del Banjo / Ventilatriz / Télumínosa / Jazz-band sin números / El pianista no ha olvidado / una sonoridad –sobre el teclado”.

*Polo As*, seudónimo de Pedro Echeverría, aporta dos textos. El primero de ellos es una carta abierta titulada “A la nariz del guarda-avenida que aprende por exceso de velocidad”. Hay aquí una diatriba en verso contra el México “desmaravillado”, que sólo conoce la imitación de los insectos. La posición del poeta es la de “REÍR-SIN-MOTIVO”, con lo que hace escarnio de la chata realidad mexicana de todos los días. Su poema es hartamente confuso, pero algo queda. Dato sintomático: las alusiones a la marihuana inician y cierran el texto: “Desvarío del buen humor / JUANITA

–Así la llaman / yerba / Luego / es humo / Luego es Estridentismo preparatorio o Ku-Klux-Konsejo Kultural”.

El segundo texto de *Polo As* me parece de mayor consideración. No porque lo considere muy logrado desde el punto de vista poético, si es que este punto de vista tiene algo que decir aquí, sino porque se trata de un *poema visual* que es a la vez un poema pentagramático y que se despliega sobre la página haciendo un uso soberano del espacio. El poema tiene un título un tanto musical, acorde con el uso revolucionario del espacio: es como si se tratara de una partitura: “Solst / icios / Suit / No. 2”. No sólo ha explotado, por decirlo así, la sintaxis; el estallamiento importa al núcleo mismo de la palabra, la cual se despliega como descuartizada sobre las líneas del pentagrama. No leemos “manzanas”, como sería lo convencional, sino que lo que se despliega es una fonética en estado de suspensión, como si se tratara de un tramado coloidal, todo en mayúsculas: “MA [espacio] NZA / NAS”. Por las limitaciones de mi computadora no alcanzo a respetar la verdadera disposición de los dos últimos racimos de fonemas, que no deben leerse *linealmente* sino *perpendicularmente*, el uno arriba y el otro abajo, en un despliegue de *simultaneidad*. Estos juegos posicionales y la fragmentación sistemática de los materiales convierten a este poema de *Polo As* en un ejemplo de una radicalidad que posiblemente no ha vuelto a practicarse entre nosotros. Pero no quisiera comprometer mi opinión. Lo que más me gustaría es que los especialistas en poesía visual conozcan este texto y que nos aporten su autorizada opinión.

El otro poema visual que a mí me parece impresionante es el que firma *Gonzalo Deza Méndez*, uno de los muchos seudónimos utilizados por José María González de Mendoza (1893-1967). Si lo de *Polo As* puede pasar por un experimento, el de *Deza Méndez* es de la cabeza a los pies un poema visual de una enorme eficacia. Se titula “La marimba en el patio” y despliega enunciados en tipografías de diversos tamaños, de forma tal que al leer el texto al mismo tiempo estamos “viendo” una marimba colocada en una vecindad a la que el poeta llama “E S T A T I

COMINUET / DE LAS VIVIENDAS”. Siguen gritos de muchos y ladridos de perros, todo para dar un caudal sonoro que enmarque el trabajo de la marimba: “a 40 por hora suda el tiempo minutos” –“ELJADEARESCLAVO / DELOSMOTORES / EL AULLIDO INTERMITENTE / a la sombra / duerme el gato...”.

El *Diccionario de escritores mexicanos* que publica la UNAM tendría que incorporar la ficha de este texto a la muy abundante bibliografía del famoso “Abate” González de Mendoza. Nuestros entusiastas de la poesía visual, por su parte, tendrían que tomar nota y estudiar este estupendo texto de contextura gráfica.

La aparición de *Irradiador* está precedida, por otra parte, por dos acontecimientos históricos que no podrían pasar inadvertidos. En el terreno de la política, habría que decir que este es el año en que el presidente Álvaro Obregón logra obtener el reconocimiento del gobierno norteamericano, previa la firma, como se sabe, de los llamados Tratados de Bucareli. Este reconocimiento es importante porque de alguna forma otorga estabilidad y fuerza al gobierno de Obregón, que necesita el apoyo diplomático de los Estados Unidos en la arena internacional, así como su respaldo logístico con material de guerra para combatir con éxito la poderosa rebelión delahuertista que amenaza con arrebatarle el poder. No es tanto que México estuviera aislado de otras naciones, como podría ingenuamente pensarse; es que el “visto bueno” de los Estados Unidos, como puede suponerse, estaba llamado a jugar un papel esencial en la consolidación del régimen obregonista y, con ello, el de los gobiernos emanados de la Revolución que acababa de terminar.

El otro hecho histórico notable es que 1923 es el año en que se instalan y comienzan a lanzar sus ondas al aire las primeras estaciones de radio que hubo en la capital del país. La irrupción de una nueva tecnología antes desconocida, de un invento que estaba llamado a cambiar la vida cotidiana de muchos de los habitantes de la Ciudad de México, es un acontecimiento que está asociado a la figura de Maples Arce, y del Estridentismo en general. El 8 de mayo de ese año comenzó a transmitir sus

señales la emisora de *El Universal Ilustrado*-La Casa del Radio, y lo hizo con lo que denominó el primer “concierto” radiofónico en el país. El primer texto de este recital artístico consistió en la lectura por parte de Manuel Maples Arce del poema “T. S. H.” (abreviatura para telegrafía sin hilos). Este poema se había publicado unas semanas antes en las páginas de *El Universal Ilustrado* y no podía haberse escogido otro texto más adecuado para la ocasión, pues se trata precisamente de un texto de vanguardia que tematiza la existencia de las ondas de radio, entonces una novedad absoluta en nuestro medio. Aunque se mezcla con ciertos tonos de nostalgia que son característicos de los poemas de Maples, este poema es antes que nada una celebración del invento:

Sobre el despeñadero nocturno del silencio  
 las estrellas arrojan sus programas,  
 y en el audión inverso del ensueño,  
 se pierden las palabras  
 olvidadas.

(*Las semillas* 69)<sup>5</sup>

Después de la lectura del poema tomaron la palabra Carlos Noriega Hope, en nombre de *El Universal Ilustrado* y Raúl Azcárraga, propietario de La Casa del Radio. Tocó el turno después al guitarrista español Andrés Segovia, luego a la cantante Celia Montalbán a quien siguió Manuel M. Ponce, quien interpretó varias piezas al piano, entre ellas *Estrellita*, acaso la más célebre de sus composiciones. La transmisión continuó con la intervención del maestro Manuel Barajas, al piano, y lo siguieron la cantante Julia Wilson de Chávez y la Orquesta Típica Torreblanca.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> El término “audión”, hoy en desuso, implica una fusión de “audio” con “ión”, y se refiere a un bulbo amplificador inventado por Lee De Forest hacia 1906, que hizo posible la creación de las primeras estaciones de radio y que también se usó en los receptores entonces disponibles.

<sup>6</sup> Tomo la información acerca del “concierto” radiofónico del libro de Ángel Miquel, *Disolvencias*, 183.

Aunque me parece que no tiene apoyo la afirmación de Rubén Gallo en el sentido de que el nombre de la revista de los estridentistas estaría inspirado en la existencia de la radio,<sup>7</sup> el primer número de *Irradiador* registra la existencia de la radiodifusora en su sección de anuncios. Ahí se puede leer: “T. S. H.- Estación transmisora de *El Universal ilustrado* y La Casa del Radio.- Martes y viernes conciertos. Los mejores programas. Avenida Juárez 62.- México. D. F.” Hay todavía un vínculo más. Ese mismo año de 1923, la cigarrera El Buen Tono abre una estación de radio propia, y no sólo esto, sino que lanza y comercializa una marca de cigarrillos denominada “Radio”. La contraportada de los tres números de *Irradiador* la ocupa por entero un anuncio de esta compañía cigarrera; la inserción de los dos primeros números tiene una factura cubo-futurista que juega con la tipografía y le otorga una cierta calidad vorticista al texto; la del tercer número se vuelve más pictórica y en cierto sentido “conservadora”, y esto tiene que ser así para que se destaque la cajetilla de los nuevos cigarrillos, rodeados, eso sí, de una atmósfera futurista. En la sección inferior puede leerse en una tipografía normal: “Radio. // Los Cigarros de la Época // El Buen Tono S. A.”

Radio e *Irradiador* coinciden en el tiempo. Esta coincidencia es algo más que sonambúlica o meramente casual. Se trata de un momento kairológico por el que atraviesa el Estridentismo. Carlos Noriega Hope lo supo ver así cuando afirmó: “El Estridentismo y la radiofonía son figuras gemelas: ambos son creaciones de la vanguardia”.<sup>8</sup> En ambos anida un poco, como diría el propio Maples Arce en su poema, de la locura de Hertz, de Marconi y de Edison.

---

<sup>7</sup> Véase Rubén Gallo, *Mexican Modernity*, p. 124. Explico en el estudio que antecede a la edición facsimilar de la revista que el nombre podría estar calcado del título de un libro de poemas del catalán Joan Salvat-Papasseit titulado *L'irradiador del Port i les gavines* (1921), que presuntamente conocía Maples Arce. La otra fuente, todavía más directa, si se lo puede decir así, es justamente el caligrama que se publica en el número inaugural de la revista: lo que se “dibuja” en la parte derecha-inferior de este texto es precisamente un irradiador de aspas metálicas que no exhibe, hasta donde alcanzo a ver, ningún parentesco directo con la radiodifusión.

<sup>8</sup> Citado por Rubén Gallo, *loc. cit.*

Dada esta circunstancia, que en todo parece favorable, sigue siendo un misterio el por qué concluye de modo abrupto la publicación de la revista. La explicación que da Maples Arce en sus memorias resulta demasiado escueta y poco satisfactoria: “Las trapacerías del empleado motivaron que la revista se suspendiera en el cuarto número” (Maples Arce, *Soberana* 133). ¿A qué “trapacerías” se refiere? ¿Y quién fue ese “empleado” cuya acción acabó ni más ni menos que con la primera revista de vanguardia que se publicaba en México? Para mí, el cierre de *Irradiador* sigue esperando una explicación; máxime si se toma en cuenta que la onda expansiva del Estridentismo continuará cresta arriba el año siguiente. En 1924, en efecto, Maples Arce publica lo que considero constituye su obra maestra en el terreno de la poesía: *Vrbe. Súper-poema bolchevique en cinco cantos*. Nunca, como en este texto, la vanguardia estridentista y la revolución política parecen congeniar como si surgieran de un mismo tronco. 1924 es también el año de la “tarde estridentista”: un festival que se celebraría en el famoso Café de Nadie y en la que se leyeron poemas de los vanguardistas mexicanos y del Ultraísmo español, se escucharon interpretaciones musicales y fue posible presenciar una exposición con pinturas de Ramón Alva de la Canal, grabados de Leopoldo Méndez y las notables máscaras de Germán Cueto. En esta “tarde” Arqueles Vela leyó una interesante crónica del que ya se estaba convirtiendo en el legendario Café de Nadie que no debe confundirse con el relato del mismo título que el propio Vela publicaría en 1926.<sup>9</sup> Se diría que *Irradiador*, el *órgano*, había desaparecido, pero que en cambio el *tejido* estridentista continuaba expandiéndose. En 1925, contando con el apoyo del general Heriberto Jara, gobernador del Estado de Vera-

---

<sup>9</sup> La crónica de Arqueles Vela, publicada en *El Universal Ilustrado* el 17 de abril de 1924, se reproduce en el libro de VV. AA., *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. México, CONACULTA / INBA / Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010. Aarón Melo ha señalado en una ponencia la singularidad de esta crónica así como las causas de la confusión en que involuntariamente han incurrido algunos estudiosos del Estridentismo.

cruz, el núcleo de los estridentistas se traslada a Xalapa para iniciar lo que podríamos llamar su etapa “institucional”, que concluye con la deposición del Gobernador en 1927. Ahí, en Xalapa, entre otras cosas, publicarían una segunda revista: *Horizonte*. Pero esto es ya, como luego se dice, harina de otro costal.

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

#### BIBLIOGRAFÍA

- Baciu, Stefan. *Estridentismo / Estridentistas*. Cuadernos de Cultura Popular. Veracruz: IVEC, 1995.
- Gallo, Rubén. *Mexican Modernity. The Avant-garde and the Technological Revolution*. Cambridge: The MIT Press, 2005.
- Irradiador. Revista de vanguardia*. Ed. facs. Evodio Escalante y Serge Fauchereau (eds.) México: UAM-Iztapalapa, 2012.
- Maples Arce, Manuel. *Soberana juventud*. Madrid: Editorial Plenitud, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Las semillas del tiempo*. Est. introd. de Rubén Bonifaz Nuño. Letras Mexicanas. México: FCE, 1981.
- Miquel, Ángel. *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México: FCE, 2005.
- Vela, Arqueles. “Los Andamios interiores de Maples Arce”. *El Universal* (31 ago. 1922): 8.





## ARTÍCULOS Y ENSAYOS



## AIRE, VUELO, VÉRTICE

SILVIA PAPPE

La más cruel de sus visiones del futuro sería la destrucción del viento.

Elías Canetti

### NOTA INICIAL

Toda observación está sujeta a ciertos condicionamientos que suelen ser sociales y culturales, es decir, adquiridos y compartidos, como son las perspectivas, ciertos puntos de vista, opiniones o prejuicios: éstos son sólo algunos de los dispositivos que orientan la mirada de un observador. Perturbar y dislocar esos dispositivos de observación se convirtió en un hábito intencional de las vanguardias, ya fuera introduciendo elementos que ponen en duda las formas acostumbradas, o incluso desapareciendo las certezas de los puntos de observación y el lugar del observador. Eso altera tanto las percepciones como los significados y la pertinencia de las cosas y, por lo mismo, provoca sorpresas, a veces incluso incomodidad. Se pueden relacionar objetos y significados que habitualmente no se ven en conjunto, se descubren elementos no vistos, no comentados, no comunicados anteriormente. Se pueden percibir e incluso observar objetos, sentimientos, huellas en el tiempo que, según el sentido común, no deberían existir. Si uno pone atención, estas alteraciones provocan que uno no sólo se concentre, cuando cambian los tiempos, en lo obvio de ciertas novedades tecnológicas que pueden ser fascinantes (aviones, por ejemplo, o motocicletas), sino en lo que sucede con las percepciones a partir de esos objetos cuando transforman, casi de paso, nuestros puntos de vista.

En la década de 1920, la velocidad, la posibilidad de volar, de alejarse es sólo uno de los cambios de percepción y de imaginarse la vida de muchas nuevas maneras. La otra es el cambio de punto de vista que depende, por un lado, de la altura (tomando el ejemplo del vuelo); y por el otro, de una conciencia manifiestamente alterada, al encontrarse en un lugar de observación continuamente cambiante, móvil. Si bien no con el ritmo acelerado actual, las novedades técnicas dejan de sorprender rápidamente –el asombro y el desconcierto que se siguen produciendo tienen que ver con esos lugares que ofrecen visiones del mundo que cambian una y otra vez, no de manera sucesiva, sino al mismo tiempo. Incluso en la actualidad, ante la inmediatez global que nos ofrece tantas imágenes a la vez con tantas cosas iguales que nos hace pensar que podemos conocer todo, sigue vigente la tentación provocadora de querer ver de manera distinta. Quiero pensar que cuando Walter Benjamin retomó el *flâneur* que Baudelaire y Poe “inventaron” literariamente en el siglo XIX, tenía algo similar en mente: la transformación de la observación a partir del movimiento en determinados estados de percepción de uno mismo y de los demás.

Aire, vuelo, caída son posibilidades de colocarse en lugares que no están determinados de antemano –lugares que están en movimiento, nunca fijos, son posibilidades de colocarse en un punto cuya ubicación, al no ser determinada, se puede entender como un punto relativo que produce, a su vez, una mirada (la de un observador atento o distraído, no importa) que nunca se puede establecer del todo. Ni la mirada ni la perspectiva resultante ni el mundo observado desde este punto movetizo, relativo, serán formalmente constituidos, ni obedecerán a normas o a una organización unívoca. Los observadores, lo observado, las miradas, todo resulta relativo, en contingencia. Ante los tiempos asincrónicos, intransferibles, hay observadores que buscan, otros que esquivan afinidades, síntesis, acuerdos.

Buscar, esquivar –acciones ambas que requieren de un punto y un momento que permitan tomar una decisión– son umbrales, tanto reales

como simbólicos. Y nuevamente, no será la decisión tomada a partir, digamos, de una esquina, un vértice; no será la decisión de dar vuelta a la izquierda o a la derecha, o seguir de frente, sino el punto en sí lo que va a interesarnos, este momento en un espacio cuando todo está abierto todavía, cuando se está a punto de crear una diferencia en el movimiento, la caminata, la reflexión. En combinación con los puntos movedizos ya mencionados, pareciera que por unos instantes, todo es posible, aun lo que supuestamente no existe porque normalmente no se puede percibir ni mucho menos ver.

Quiero estructurar mis reflexiones en tres fragmentos a lo largo de los cuales trazaré algunas ideas acerca de cómo cierto tipo de imágenes vanguardistas no sólo son visualizaciones del aire, imágenes del vuelo, del ascenso, de la caída siempre amenazante, sino que forman parte, también, de las metáforas que sostienen el andamiaje estridentista de las miradas. Veremos que sin estas metáforas, la experiencia de algunos de los imperceptibles movimientos en los presentes de cada quien no se observarían sino hasta después, por la diferencia. ¿Subversivo? Quizás. Lo que sí es innegable es que estas miradas eran ruidosas, estridentes en los años veinte y, de acuerdo con casi cualquier canon literario vigente, antipoéticas.

## 1. HALLAZGOS, MIRADAS

Para que algo tenga un significado y un lugar propio y adecuado en el mundo, necesita ser diferente a algo más; se acostumbra que este “algo más” pertenezca al mismo tipo de categorías, es decir, a la posibilidad de que este algo y sus diferencias se encuentren en un espacio conceptual común. Recuérdese, si no, la desconcertante enciclopedia china de Borges cuya enumeración de animales rompe con esta noción de categoría.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*. La ruptura de las categorías ofrece la enumeración de ciertos animales, ordenada por a], b], c] etc.), pero

Como bien aclara Foucault al inicio de *Las palabras y las cosas*, detrás de lo absurdo acecha el desorden. Lo que me interesa colocar al inicio de este ensayo, sin embargo, no es el espacio imposible, impensable en el que pueden o no encontrarse cosas y formas de organización (el inquietante inciso “h] incluidos en esta clasificación”, como si fuera un animal más), sino las diferencias al interior de cualquier clasificación o categoría, sea ésta absurda o lógicamente posible.

La diferenciación al interior de un mismo tipo de categorías es un simple principio matemático, sin el cual no podríamos ni siquiera sumar y restar. El número 4 no significa nada si no fuera porque existen también un 3 y un 5. Es más, es el principio básico de todo sistema de signos y lenguajes: letras, fonemas, signos de un sistema de comunicación (incluso uno tan básico como el binario) pueden adquirir significados no sólo porque son distintos entre sí sino, aquí viene la parte importante, porque sus combinaciones se prestan a adquirir, representar y comunicar sentidos. Lo anterior es una burda simplificación de principios a los que matemáticos, filósofos y lingüistas, entre muchos otros, les han dedicado obras y sistemas enteros de pensamiento. No obstante, esa burda simplificación me parece necesaria para mostrar por qué la diferencia y su inscripción en categorías es algo que comúnmente se percibe como algo propio del sentido común –y a la vez inseparable de todo enunciado, de toda comparación, de todo juicio. Es el principio de todo movimiento, del tiempo, del aquí y allá, del antes y después. Es el principio de todo diálogo. Sin este principio no habría, por ejemplo, metáforas. Pueden significar una cosa, u otra, u otra más, y también varias a la vez.

---

no por su contenido: “Los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas”. En un gesto poco frecuente en las relaciones intelectuales centro-periférica, y científico-sociales-literarias, Michel Foucault retoma esta enciclopedia china como punto de partida para su libro *Las palabras y las cosas*.

Enumeraciones, categorías, diferencias, metáforas y la posibilidad de significados, dependen, todas ellas, de miradas, posibilidades de observación, lectura e interpretación; y éstas, a su vez, no podrán ser notadas, vistas, observadas mientras no se adquiera conciencia acerca de los puntos de vista, las perspectivas, los enfoques, los ángulos, la direccionalidad, la orientación. Lo que se vislumbra, bajo qué condiciones y desde dónde, junto con la multiplicación de las posibilidades de experimentar y transmitir las percepciones de cada observación, han sido incógnitas y, por lo mismo, objetos de curiosidad, experimentación e indagación en el arte, la ciencia y aun la vida cotidiana.

Veamos, en un orden palpablemente desasociado de cualquier cronología progresiva, algunas de las búsquedas y hallazgos de pintores y escritores, de científicos y personajes ficticios, de nosotros mismos como espectadores. Buscan y hallan puntos de vista ocultos, buscan y construyen cambios de perspectiva. Observemos.

Hará ya unas seis, siete o más décadas que un personaje de Jorge Luis Borges reveló haber descubierto, siendo niño aún, en el ángulo más oscuro del sótano del comedor de su casa, un Aleph, “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos”, “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (Borges, *El Aleph* 186 y 187).

En el México de los años treinta del siglo xx, el *Dr. Atl* empieza a usar en su obra pictórica una perspectiva novedosa, la perspectiva curvilínea desarrollada por Luis G. Serrano, obteniendo así una visión cercana al campo visual y a la percepción humanas: “La perspectiva curvilínea [explica el *Dr. Atl* en el “Prólogo” al libro de Serrano] es una representación esférica de la naturaleza sobre una superficie plana, derivada de la sensación circular de nuestros sentidos” (Serrano, *Una nueva perspectiva passim*). Los dos mayores efectos de esta perspectiva se pueden notar de inmediato: en una de sus propias pinturas, Serrano representa un tranvía en movimiento y logra incluir, en su interior, la mirada del pasajero sobre sí mismo, y en el exterior, un paisaje que se ve pasando. Por su

parte, en la obra del *Dr. Atl* surge la espectacular espacialidad del paisaje representado desde la nueva perspectiva, una espacialidad que el pintor volvería a alterar, por cierto, a partir del lanzamiento de su *Proclama* de 1958 en la que proyecta una perspectiva aérea: pintando aeropaisajes desde el helicóptero o desde alguna avioneta.<sup>2</sup>

Y ya desde antes, en 1924, podemos observar cómo, hablando de la gran urbe, Manuel Maples Arce coloca la “[e]xplosión simultánea / de las nuevas teorías, / un poco más allá / en el plano espacial / de Witman [*sic*] y de Turner / y un poco más acá / de Maples Arce” (*Vrbe* 48), es decir, de sí mismo, equilibrista en una extraña tensión, siempre a punto de perder la perspectiva presentista. Este riesgo es, también, un gesto que impregnará a todo el movimiento estridentista.

La primera dislocación estridentista en forma. IU IIIUUU IU.

A primera vista, estos ejemplos no parecen mostrar una exploración dirigida hacia algo específico, no una solución para un problema claramente planteado. En parte (y sólo en parte), eso tiene que ver con una selección arbitraria de ejemplos que no pretendo unir entre sí. Se trata, al contrario, de patrones en los que alguien realiza experimentos y produce sorpresas a partir del punto de todos los puntos, de una nueva perspectiva, del posicionamiento subjetivo en el universo de la poesía...

Si bien las descripciones, las experiencias, las anécdotas acerca de la creación de los nuevos puntos de vista, se pueden ubicar en tiempo y espacio, algunos históricamente, otros narrativamente (como es el caso del personaje de Borges o de la autoobservación poética de Maples Arce), no sucede lo mismo ni con los ángulos y las perspectivas creadas, ni con sus efectos. Los discursos y las representaciones de algo son, necesariamente, distintos a este algo. No estoy hablando de la tradicional oposición o diferenciación entre lo real y el discurso sobre lo real, sino, ligeramente distinto, entre formas y posibilidades de ver y observar, y los

---

<sup>2</sup> No se debe confundir con la “aeropittura” promovida por algunos pintores futuristas y su glorificación de la aviación de guerra.



relatos acerca de cómo surgieron estas posibilidades, independientemente si se acercan más a nuestra vida cotidiana, o más a los supuestos mundos de las ideas, reflexiones, conceptos o abstracciones. A diferencia de los discursos acerca de las posibilidades de ver y observar, estas últimas desestructuran, como he desarrollado en otro texto (*cf. Pappé, Estridentópolis: urbanización y montaje*), nuestra percepción, imagen y conceptualización de espacios y tiempos, de la realidad material y de nuestros imaginarios, de recuerdos y proyecciones.

Es en este sentido que en el presente ensayo procuro mostrar algunas de las diferencias entre los relatos sobre la creación de puntos de vista y éstos, ya que a mi parecer, las características de esos puntos de vista provocan percepciones y observaciones distintas y, en general, diferencias con respecto a lo que estamos acostumbrados, y produciendo lo que podemos llamar realidades vanguardistas o, para nuestro caso, estridentistas. Estudiar los enfoques desde los cuales podemos diferir de lo acostumbrado implica una doble vía de mirar lo que cambia: lo cotidiano y el sentido común, y las tradiciones (literarias, por ejemplo); ambos tienen que ver con cultura, ambos con lo adquirido y lo consensuado. Pretendo ubicar algunos de estos puntos de vista y perspectivas en diversos textos estridentistas y, a partir de allí, reflexionar en torno a lo que pueda (o no) derivar en sorpresas de y para la percepción. Para ello me centraré, en especial, en perspectivas vinculadas con el aire, el vuelo y la altura, pero también con esquinas, vértices y umbrales.

## 2. ASCENDER, DESCENDER, VOLAR

Las imágenes aéreas se hallan en el camino de las imágenes de la desmaterialización.

Bachelard, *El aire y los sueños* 23.

Quiero iniciar este segundo fragmento con la muestra de un cambio actual de realidad que se da ante los ojos de una multitud de personas

que acuden a presenciar algo que no pueden ver a simple vista, es decir, no como el proceso en tiempo y espacio que es, sino por lo que habrá sido, apenas tiempo después: una diferencia en la realidad. Lo que pretenden observar los asistentes es el recorrido de un edificio histórico de finales del siglo XIX que le tiene que abrir camino a una vía de tren en la parte norte de Zurich: el emblema arquitectónico de 6200 toneladas que albergaba la dirección de la fábrica *Oerlikon Máquinas y Herramientas* es empujado con fuerza hidráulica, a unos 3 metros por hora, 60 metros en total. El viaje del edificio dura casi 20 horas o dos días –en la noche, descansa. La reinención de la lentitud y la paciencia, un movimiento que es prácticamente imperceptible, a menos que uno espere horas y luego se percate de que ahora, el edificio ya no está donde estaba, sino un poco más allá.

Estamos en 2012. Los ingenieros encargados del traslado de la enorme fábrica, 60 metros en un ángulo ligeramente oblicuo, cuentan con experiencia. Pero sobre todo, proyectan su sentido del humor. No sólo desprenden el edificio del suelo con todo y sótanos, muros de carga, conexiones de agua y electricidad para reconectarlo después; han fijado racimos de globos en la azotea, imagen viva de una inverosímil levedad, un aire de ingravidez. Ofrecen la experiencia de lo invisible, de una alteración anunciada, de lo que después será diferente.

“Las imágenes aéreas se hallan en el camino de las imágenes de la desmaterialización.” La cita de Bachelard que repito aquí, no obstante que la haya sacado de su contexto psicológico original,<sup>3</sup> me acerca a procesos de desestructuración y fragmentación tal como se encuentran en distintas constelaciones de la modernidad y sus representaciones. Una de las posibles manifestaciones se presenta, ciertamente, en forma de desmaterialización. Para ello, el aire parece ser una noción significativa

---

<sup>3</sup> No me ocuparé de los aspectos oníricos y psicológicos de un elemento (aire) y una dimensión (altura), sino de las distintas implicaciones y los efectos que de allí surgen por las miradas y las perspectivas.

que me puede servir, incluso, de metáfora para todo tipo de experiencias. Porque no es del aire que quiero hablar, no en primer término. Es, por lo pronto, un medio para aquellos procesos de desmaterialización, sorprendentes cuando surgieron por vez primera, que encontramos en las transmisiones por radio de la música, los anuncios, las noticias; en el envío de textos por la telegrafía inalámbrica; en los anuncios luminosos, en las imágenes cinematográficas proyectadas dentro y fuera de las salas. Es el aire como medio lo que permite la extensión de espacios y en él, de las presencias desmaterializadas. Estas presencias, sin embargo, no son sino la parte tecnificada de otra desmaterialización que el aire transmite, independiente de la tecnología modernista y moderna a la vez, una falta de materialidad que nunca pensamos como tal y que abarca desde las voces y los ruidos cotidianos hasta los pianos de las señoritas bien y los “hurras obregonistas posrevolucionarios”.

Desmaterialización, ¿algo que ha sido o es material y que deja de serlo? ¿Algo que es material pero cuyas representaciones, expresiones, manifestaciones se desprenden y se desmaterializan? ¿Algo que se concibe desmaterializado, en forma abstracta, pero que podría terminar siendo materia?

Me pregunto si, a diferencia de los ejemplos brevemente mencionados, no habrá otras formas de desmaterialización que no sólo sean sorprendentes, sino insólitas. Pienso en la extraña combinación entre el deseo de una visión completa (la más completa posible) de un mundo cambiante, y el distanciamiento que se requiere para ello, un desprendimiento no sólo de lo material, sino también de las costumbres, de la vida cotidiana. Eso significaría tensiones: entre el hallazgo casual e inconmensurable del Aleph borgeano y la extensión del presente en el tiempo para vislumbrar una diferencia invisible como proceso, pero material en los resultados; entre la geometría de los estratos superpuestos y el poeta que se coloca a sí mismo en un punto imaginario entre los planos simbólicos y existenciales de otros poetas.

Entre el ir y venir, el acercamiento y a la vez alejamiento que significan el aire, el vuelo, la disociación de un individuo de sí mismo, su experiencia de perderse y diluirse en la levedad; entre estas experiencias de levedad y la inmersión en la densidad de las masas, las reales y las imaginadas, las de las marchas y manifestaciones posrevolucionarias y sus característicos gritos y ruidos y pasos, y las de los nuevos públicos de la estética estridentista, esas masas improbables de cinco mil personas que asisten a la exposición de pintura y lectura de poesía en el Café de Nadie, una tarde de 1924. Entre la vanguardia estridentista y todo lo demás, desde el Modernismo y las reminiscencias todavía muy presentes de las viejas clases pudientes, hasta la política revolucionaria.

En una ciudad que no rebasa los cinco pisos, se superponen un inexistente décimo piso de la colonia Juárez, en el que alguna biógrafa coloca a Tina Modotti, el proyecto del primer edificio de 12 pisos que se construirá en la Ciudad de México, llamado “edificio hacia lo alto” por no rascar aún los cielos, y el imaginario edificio estridentista de 40 pisos cuyo mayor atractivo, aparte del elevador eléctrico, es la caída libre del piso 40 que permite pensar en el camino. En pocas palabras, entre puntos de vista y lo que se percibe en una experiencia condensada de deseos de altura, cotidianeidad urbana, y las tentaciones y los peligros que ambos contienen. Alusiones todas a las búsquedas de una época y, poco a poco, el acercamiento a un movimiento de vanguardia; tensión, angustia, seducción ante diversas formas de ver, perspectivas, ángulos, puntos de observación. Entre eso y aquello.

Los deseos de altura no nos llevan, evidentemente, a puntos fijos –eso echaría a perder la intención de las metáforas correspondientes. Ascenso y caída tampoco son movimientos verticales para llegar a un lugar determinado. Según el “primer principio de la imaginación ascensional [formulado por Bachelard en la década de los cuarenta]”: *entre todas las metáforas, las de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída, son metáforas axiomáticas por excelencia*” (*El aire y los sueños* 21-22). *Altazor* lo pone en práctica:

Cae  
Cae eternamente  
Cae al fondo del infinito  
Cae al fondo del tiempo  
Cae al fondo de ti mismo  
Cae lo más bajo que se pueda caer  
Cae sin vértigo  
A través de todos los espacios y todas las edades  
A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los  
[naufragios  
(Huidobro, *Altazor o el viaje en paracaídas*, Canto I.)

Cuando hablo de aire, me refiero al viento, a la altura y posible caída, al desprendimiento, a la desmaterialización... y me refiero asimismo a las posibilidades de visualizar todo ello: nubes, humo, cosas que vuelan como globos, aviones, palabras, deseos. Y no excluyo lo que es distinto: las fuerzas que se generan entre objetos materiales, por la gravedad y por su fuerza simbólica, y que hacen recordar el “Albatros” de Baudelaire. Un ave enorme “que habita la tormenta” y cuyas “alas de gigante le impiden caminar” en cuanto esté “exiliado en la tierra” –una metáfora de la esencia del poeta como ser aéreo con mente aérea, si le creemos a Peter von Matt (*Öffentliche Verehrung der Luftgeister* 11 ss). A diferencia de la poesía a la que el aire le es inherente, la modernidad pretende dominar el vuelo, arrancarlo racionalmente, científicamente, de los mitos, de la naturaleza. El Estridentismo está en el punto exacto de la tensión entre esa modernidad y sí mismo, como movimiento literario, artístico, político.

Las imágenes de aire, altura, descenso y vuelo que de inmediato me vienen a la mente cuando pienso en el Estridentismo (y que limitaré a un par de ejemplos) son el viento y las alas, son los ascensores eléctricos, pero más aún los ascensores intelectuales, son el edificio estridentista y la

caída libre, son el avión de *Kyn Taniya*.<sup>4</sup> Las imágenes que me vienen a la mente están en las perspectivas, la gráfica, las proyecciones; en los sonidos, las ondas radiofónicas; en la irradiación, los horizontes.

“Hemos puesto vertical el asombro”, cita List Arzubide a Maples Arce en *El movimiento estridentista* (100).

Vivir en el aire es una forma muy particular de no pertenecer a la tierra, de alejarse, de despojarse de un territorio determinado. “Y la metáfora más convincente para el ser y el trabajo de los poetas [sostiene el crítico literario Peter von Matt] es, desde la antigüedad, la imagen del vuelo, la idea de los poetas como seres del aire” (*Ibid* 13). Pero eso es, innegablemente, peligroso, como muestran unas cuantas imágenes de *Andamios interiores*: “un fracaso de alas” (76); “un incendio de alas” (81); “y las alas del viento [que] se rompen en los cables” (76) siempre tienen al borde de la caída mortal a un Maples Arce que no encontrará sino después de un par de años y una serie de malas experiencias poéticas con alas deshechas, otras formas de volar, en los *Poemas interdictos*, mediante una “propulsión / entusiasta / de las hélices nuevas / metáfora inefable despejada de alas”.<sup>5</sup>

Lo que le son las alas a Maples Arce, lo es su avión a *Kyn Taniya*: la posibilidad de una separación entre la tierra y el exterior, y de sí mismo de la pesadez. Porque aquí, la altura, el aire, el vuelo tienen que ver con ideas. “El cielo / es un alegre colmenar de palabras e ideas claras / tan frescas / tan claras / que los mismos átomos etéreos / bailan ahora / embriagados por esta primavera de la inteligencia humana” (Quintanilla, *Obra poética* 229). Igual que en el caso de Maples Arce, no le será fácil llegar hasta estas alturas, estos aires, como muestra el paso del final del poemario *Avión* al inicio de *Radio*: en el avión construido por el propio poeta, va subiendo (pa’rriba como decimos en México), pero

<sup>4</sup> En otros movimientos como el Futurismo, también surgen imágenes de vuelos de avión, vinculadas con la gran guerra; no es algo que seguiré en este ensayo.

<sup>5</sup> Las citas y las páginas referidas provienen de Maples Arce, *Andamios interiores*, en ídem., *Las semillas del tiempo*.

nunca tan alto ni tan alejado ni tan despegado como su padre muerto, este padre que ahora está “en los cielos” y al que pregunta, desesperado: “¿desde allá arriba no se oye el dolor?” (221).

Aunque sólo remito a dos ejemplos, las alas y el avión, me atrevo a afirmar que el uso de las imágenes aéreas no es sistemático en el (inexistente) conjunto de la obra estridentista; tampoco se trata de imágenes que aparezcan con una frecuencia que llamara realmente la atención. Pero así como los ingenieros ataron globos en la azotea del edificio de 6200 toneladas que viajó 60 metros, así quiero amarrar dos puntos de vista, esquina y vértice: no al edificio estridentista, sino al mismísimo aire.

### 3. LA SUBVERSIÓN DEL VÉRTICE

El aire, la altura, ascensos, descensos y vuelos, arriesgados y fuera de control, me parecen insuficientes como metáforas para hacer visibles las observaciones particularmente vanguardistas sobre un mundo novedoso. La mirada vertical, hacia arriba, hacia abajo, asombrosa a decir de List Arzubide, aún no garantiza nada; las ha habido desde antes. Tan sólo pensemos en los vuelos en globo aerostático, o en cualquier mirador de paisajes turístico. Pero el umbral, la esquina y el vértice, sea éste último geométrico o topográfico, y sean, cada uno de los tres, momentos que nos refieran a lo cotidiano o lo simbólico, y sea que se les perciba desde el ángulo que se quiera: umbral, esquina y vértice son, necesariamente, lugares de desenlace. Y cada uno de nosotros *es* un punto así. Pararse en una esquina, moverse desde allí y no sólo darle la vuelta; tomar un camino a partir del vértice, pisar un umbral son actos y situaciones que encierran en sí opciones posibles y decisiones a la vez audaces y frágiles, aun y sobre todo en las situaciones personales más inmediatas. Son puntos de decisión, y lo que nos inquieta es la elección de tomar, casi nunca, la pregunta de cómo habíamos llegado allí en primer lugar. Una vez tomada la decisión, podemos hablar ya de orientación, de caminos certeros, de metas que en nuestro imaginario lograremos alcanzar. Como

lectores de la poesía estridentista, eso pronto deja de interesarnos. El que no preguntemos cómo hemos llegado a estos puntos, el que no nos interesen los caminos certeros que ya no plantearán la urgencia de decidir, excluye aquello que va más allá del lugar y del momento decisivo, pero aún sin haber sido decididos. Es la condensación del presentismo, de la pretensión de una actualidad que jamás deje de serlo, una especie de implosión del tiempo.

Bajo esta mirada, a su vez sin orientación resuelta, los textos estridentistas revelan, delatan e incluso pregonan todo tipo de pequeños fragmentos casi programáticos. Llevemos cualquier punto de indecisión hacia una poética del inaprehensible presente, experimentemos la tensión entre estos puntos y la seductora mirada aérea, y llegaremos al azaroso equilibrio de Maples Arce, justo al inicio del movimiento estridentista, en el manifiesto *Actual Número 1*: “me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas”.

Los textos de Manuel Maples Arce están marcados una y otra vez por esos momentos angulares de indecisión, propuestas de una perspectiva múltiple, heterogénea e indecisa. Históricamente (si se puede hablar de historia en este contexto), se conocen diversos puntos de origen, entre los que el acto simbólico de fijar el primer manifiesto en las esquinas de la Ciudad de México, no es el menor. Pero hay otro lugar, de una densidad narrativa mayor, que es el umbral de la puerta de entrada y salida del Café de Nadie.

Al afrontar el postigo uno de los parroquianos –no se sabe cuál de los dos– adelanta el pie izquierdo, retrocediéndolo inmediatamente con el sentido mecánico de una equivocación subconsciente, cerciorándose de que no es con ese pie con el que debe entrar. [...] En todo él hay cierta incongruencia de la locomoción, cierta aberración física a ejecutar



determinados movimientos que lo enredan y lo amarran, secuestrándolo de todas las distancias (Schneider, *El Café de Nadie* 218-219).

Recordemos la “[e]xplósión simultánea / de las nuevas teorías, / un poco más allá [...] / un poco más acá”. Así como en este momento se encuentra fuera del eje, en un espacio literalmente excéntrico, en la “Canción desde un aeroplano” halla lo que aparenta ser su punto exacto, aunque eso no garantiza, por suerte, ninguna protección, ninguna seguridad, ninguna certeza acerca del camino a tomar, ni acerca del conocimiento de uno mismo. Porque eso afecta, incluso, la identidad –y no sólo la del poeta o de su *alter ego*, la voz poética, sino también la de los personajes estridentistas entre los que hay que destacar, en especial, los creados por Arqueles Vela. Nunca sabemos con quién tratamos, si con Mabelina o con Jane, según sea de mañana o de tarde; no sabemos diferenciar en el caso ni de la Srita. Etcétera ni del Hombre que está en todas partes. Y luego los diálogos entre los asiduos del Café de Nadie: “¿Eres tú? Casi.” No hay certeza, sólo un atisbo de conciencia poética resumida, nuevamente, por Maples Arce: “Estoy a la intemperie / de todas las estéticas” (*Las semillas del tiempo* 57).

Con todo el arrojo estridentista acostumbrado, la intemperie de todas las estéticas puede ser, a la vez, una intemperie anímica que no está en conflicto con las estridencias, justamente por la creación de los puntos de observación. Así lo hemos visto ya para el caso de *Kyn Taniya* y la elegía dedicada a su padre; así lo podemos observar en el poema intitulado “In memoriam”, del incansable Germán List Arzubide, *viajero en el vértice*: “NI AQUÍ / NI ALLÁ / estará siempre en fuga / y si se exhibe / nadie podrá recoger sus manos / que desintegra de / INFINITO / ya sé que se ha fundido / en lo IMPOSIBLE” (Schneider, *El Estridentismo* 253). Aun cuando la fuga, el infinito y lo imposible se nombran directamente, son inasibles –ni siquiera el recuerdo que suele tratar de ubicar y asentar en historias íntimas las experiencias y las

vivencias del pasado, puede evitar que el presente siga configurado por esta diferencia que es, a la par, una doble negación, “ni aquí, ni allá”.

Y es en esta disyuntiva en la que nos plantamos, manteniendo la tensión y la audacia y la mirada desde arriba que permite ver ese todo con el que soñarían también Luis G. Serrano y el *Dr. Atl* (“la representación completa de los espacios reales e intermedios y parte del espacio virtual” [*Dr. Atl* 2012]) y que no es otra que la mirada desde el Aleph, este ángulo de todos los ángulos oculto hasta el final del descenso y la oscuridad... “Denme un punto de apoyo y moveré el mundo”, pedía Arquímedes. La “subversión / de las perspectivas evidentes” (estoy citando nuevamente de *Poemas interdictos*) nos regresa al vuelo: el punto de apoyo de Maples Arce, del movimiento estridentista, es “looping the loop” (58): un vértice en el aire.

#### NOTA EFÍMERA

Entre el deseo de volar, el aire, la desmaterialización, y la fuerza gravitacional, las normas y las costumbres, hay un punto exacto de quietud, un punto en el que el ascenso cambia a caída libre, un punto que es, en sí, diferencia. Cuando observamos detenidamente esta diferencia, siempre podemos vislumbrar por lo menos dos, cuando no más objetos, direcciones, coyunturas.

A fin de cuentas, estamos ante un conjunto abierto, no organizado de puntos de vista y posibilidades de observación que pertenecen no a un solo tipo de categoría, sino a varios que se dividen en a) miradas relativas sin origen fijo, b) puntos movedizos, c) el punto que incluye todos los puntos, d) perspectivas que acercan la mirada a su naturaleza, e) el momento justo del presente, f) la mirada que no ve nada sino hasta después, g) el vértice estridentista, y una vez más: “h) incluidos en esta clasificación”, i) o cualquier otro.

Sólo dos de los anteriores podrían preocuparnos, al ser contradictorios entre sí: los que entendemos como puntos de vista sin fijar, relati-

vos y movedizos, y el presentismo en estado de detención. Movedizo, detenido. En esta aparente oposición está también la riqueza de las metáforas vinculadas al aire, el vuelo y el vértice: el que no haya ninguna necesidad de llegar a una conclusión, de resolver la contradicción, de contar con una síntesis, de aterrizar, de darle la vuelta a la esquina y olvidarse de todos los caminos que uno nunca toma.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-ÁZCAPOTZALCO

## BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños* (1a. ed. 1943). Breviarios 139. México: FCE, 2012.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Dr. Atl, *Obras Maestras. Museo Colección Blaisten*. México: UNAM / Museo Colección Blaisten / CONACULTA, 2012.
- Huidobro, Vicente. *Altazor o el viaje en paracaídas*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.
- List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. 2ª ed. facs. México: Federación Editorial Mexicana, 1982.
- Maples Arce, Manuel. *Vrbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos*. México: Andrés Botas e hijo, 1924.
- \_\_\_\_\_. *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. Est. prel. Rubén Bonifaz Nuño. México: FCE, 1981.
- Matt, Peter Von. *Öffentliche Verehrung der Luftgeister*. Munich: Carl Hanser, 2003.
- Pappe, Silvia. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. México: UAM-A, 2006.
- Quintanilla, Luis (*Kyn Taniya*). *Obra poética*. México: Editorial Domés, 1986.
- Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo. México 1921-1927*. México: UNAM, 1985.
- Serrano, Luis G. *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea*. Pról., aplicaciones y notas del Dr. Atl. México: Editorial Cvltvra, 1934.
- Vela, Arqueles. *El Café de Nadie*. México: Ediciones de Horizonte, 1926.



## MAPLES ARCE: A LA INTEMPERIE DE TODAS LAS ESTÉTICAS

ESTER HERNÁNDEZ PALACIOS

En el año de 1927 apareció, bajo el sello de Ediciones Horizonte, en la ciudad de Xalapa, también conocida por esos años como Estridentópolis, el tercer libro de Manuel Maples Arce: *Poemas interdictos*. El movimiento que había iniciado seis años antes, estaba entonces en su momento apoteósico gracias a haberse convertido en el rostro del gobierno revolucionario del general Heriberto Jara. Habían sido publicados ocho números de la revista *Horizonte*, además de varios libros de diversos géneros y temas, los amigos con quienes había hecho realidad su sueño vanguardista vivían aquí o viajaban a esta ciudad constantemente; John Dos Passos visitó la ciudad para encontrarse con el autor de *Vrbe*; la capital de Veracruz en el centro del arte mexicano de vanguardia. Como afirma Elissa Rashkin en su texto introductorio a la edición facsimilar de *Horizonte*, Xalapa era en ese momento el centro de la actividad vanguardista, categoría jerárquica que perdería poco después de la aparición del libro de Maples con la caída del gobernador Jara en septiembre del mismo año de 1927.

El volumen, cuyo precio era de un peso, posee todas las características gráficas de las ediciones del movimiento tanto en lo que se refiere a la tipografía como al tipo de papel y el uso de plecas y formas geométricas. Incluye en sus primeras páginas un retrato del autor, realizado por Leopoldo Méndez, impreso a color con una gran calidad en un papel más fino y pegado sólo por la parte superior a la hoja en la que están impresos los nombres del poeta y el pintor. Hasta aquí todo es coherente con los planteamientos estéticos del Estridentismo. Sorprende, al dar vuelta a la página, encontrar en el medio de ésta un epígrafe de Goethe tanto más significativo cuanto más solitario en la hoja en blanco.

Sí, de Johann Wolfgang von Goethe, el autor en 1774 de *Los sufrimientos del joven Werther*, novela considerada como fundadora del Romanticismo, movimiento cuyos ecos sobrevivientes en las primeras décadas del siglo xx supuestamente pretendían abolir de una vez por todas las vanguardias en general y el Estridentismo en particular. La inclusión de este epígrafe: “El estremecimiento es la parte mejor de la humanidad”, con que se abre el libro que Maples Arce ha publicado en el instante más álgido de su proyecto artístico, da la impresión de una gran contradicción, impresión que se acentúa cuando iniciamos la lectura del poemario y en el primer poema que se titula “Canción desde un aeroplano” leemos: “Estoy a la intemperie / de todas las estéticas”. Contradicción, oxímoron, paradoja que crece si continuamos leyendo el poema, aunque para poder hacerlo con mayor provecho, y tal vez para superar la oposición vayamos un poco más atrás en la obra y en la acción del autor de estos versos, presentados como proscritos por él mismo.

Si leemos el segundo volumen de sus memorias titulado *Soberana juventud* podremos enterarnos de la formación poética de Maples Arce, de sus lecturas y preferencias juveniles y de la manera en que el conocimiento de las tendencias más modernas de la poesía fueron gestando sus ímpetus de transformación estética, nunca separados del devenir de la historia patria. Los sucesos políticos y sociales signarán la vida del poeta; desde su infancia, el recuerdo de acontecimientos sobresalientes estarán ligados con algún hecho histórico. Hacia el final de su primer volumen de memorias titulado *A la orilla de este río* narra sus encuentros iniciales con la Revolución en la Huasteca y en Tampico, el golpe de Victoriano Huerta, la pérdida de la propiedad familiar agrícola y ganadera, su primera estancia en Xalapa en 1914 para comenzar su educación media, su regreso casi inmediato al hogar familiar debido al temor de sus padres de que se quedara incomunicado en la ciudad debido al avance de la violencia, y su traslado del puerto de Tuxpan, en el que pasara su niñez, hacia el de Veracruz para estudiar el bachillerato en el Ilustre Instituto Vera-

cruzano, lo cual pudo darse sólo después de la salida de los invasores norteamericanos.

Si bien según nos narra –en el primer tomo–, sus primeras lecturas e incluso su primera aventura editorial ocurre en fechas muy tempranas y todavía a la orilla del río Túxpam; será en Veracruz, en 1916, donde se decanten sus lecturas juveniles: Juan Ramón Jiménez, los Machado, Lugones, Darío, Nervo y Urbina; pese a que sus maestros de literatura calificaran la escritura modernista de “torpe” y “viciosa”. Allí conoce también, pasados por el agua ardiente de un poeta que trabajaba en *El Dictamen*, a los simbolistas franceses y, particularmente, la “vaguedad verlainiana” y el gusto tan propio del espíritu romántico por la invocación de los seres del más allá.

Durante un viaje realizado en compañía de su padre a la capital de la república conocerá personalmente a Rafael López, Ramón López Velarde<sup>1</sup> y Manuel de la Parra; el encuentro sería tan importante para él que pidió a su padre le permitiera trasladarse a la Ciudad de México para concluir su bachillerato, cosa que no le fue posible, por lo que tuvo que contentarse, a su retorno a Veracruz, con el trato libresco de los escritores que le interesaban, entre quienes estaban Balzac, Flaubert, Turgueviev, Eça de Queiroz, Grazia Deledda, Emilio Clermont y Pierre Loti. Cuenta también la importancia que en su formación juvenil tuvieron la visita a México del poeta español Salvador Rueda y la llegada de los restos de Nervo. En la velada que se llevó a cabo en el puerto de Veracruz en el año de 1919 para honrar al poeta de *La amada inmóvil*, vestido con un jaquet y pantalón a rayas de su padre, recitó un poema elegíaco que, según recuerda, en aquella ocasión le pareció sentido, pero que pronto destruyó por considerarlo deleznable.

---

<sup>1</sup> “Con Ramón López Velarde dejé prendida una amistad, que poco después volví a reanudar, por desgracia pasajera, ya que iba a morir al poco tiempo de mi instalación definitiva en México” (Maples, *Soberana* 23).

No nos especifica si rompió –en un gesto tal vez premonitorio, tal vez iniciático– la elegía a Nervo<sup>2</sup> antes o después de instalarse en la Ciudad de México, en el año de 1920, lo que sí relata con detalle es su reencuentro con López Velarde en la redacción de *Revista de Revistas*:

Era el poeta hombre de buena presencia, de rostro bondadoso y melancólico; vestía siempre de oscuro; su persona y su trato reflejaban la mayor pulcritud. No pocos domingos lo acompañé en sus paseos a la Plaza Orizaba y a la iglesia vecina de la Sagrada Familia, a esperar la salida de misa de las muchachas que, en fascinante procesión, descendían las escalinatas. Pasaban delante de nuestros ojos aquellas rubias y morenas que encendían anhelos recónditos en nuestra sensibilidad. Bajo las claras mañanas y el cielo azul, aquella visión que se alejaba por los follajes del jardín era como una promesa de amor. López Velarde sentía vivamente el encanto de la belleza sensual, asociada a la glorificación de un rito. En sus poemas se perciben cualidades intuitivas: “Brazos sacramentales”, “La delicia que es mitad friolenta, mitad cardenalicia”, “Las lascivas soledades”. Cada ocho días nos encontrábamos en ese paseo en el que disfrutaba de su fina conversación al par que se estrechaba nuestra amistad. En aquellos días ya había publicado su libro *Zozobra*, volumen que contiene lo esencial de su creación.

Traía López Velarde en su alma, como una visión perenne, la transparencia, la sonoridad y la virtud litúrgica de su provincia, que nos

---

<sup>2</sup> Amado Nervo, a quien denostará junto al grupo de poetas modernistas, en algunos escritos posteriores, como refiere Luis Mario Schneider, no desconoció la Vanguardia. Tuvo para ella una actitud si no beligerante, cuando menos burlonamente escéptica: “Nervo informa, un tanto irónicamente, que «la Revista Internacional *Poesía* acaba de fundar una nueva escuela literaria con el nombre de Futurismo», y enseguida traduce los once puntos del manifiesto «a buen romance». El artículo de tono coloquial dice a continuación: «Como ven ustedes he traducido sin pestañear los doce [*sic*] párrafos esos, incendiarios. Y es que a mí, viejo lobo, no me asustan ya los incendios, ni los gritos, ni los denuetos, ni los canibalismos adolescentes: Todo eso acaba en los sillones de las academias, en las plataformas de las cátedras, en las sillas giratorias de las oficinas y en las ilustraciones burguesas a tanto la línea»” (Schneider, *Estridentismo* 17).



hacían sentir hondos instantes de embeleso poético. Todavía después, concentrando sus imágenes, ascendió a una poesía más radiante y universal, que producía un singular estremecimiento” (Maples Arce, *Soberana* 40).

Ese estremecimiento, que como diría Goethe, es la mejor parte de la humanidad.

Como Villaurrutia en su artículo “Los poetas jóvenes de México”, Maples Arce ve a López Velarde y a Tablada como los fundadores de la poesía moderna de nuestro país, Adán y Eva que diría Villaurrutia; y por lo tanto los considerará merecedores del mayor de los respetos en el cercano momento de la ruptura. Tablada será figura tutelar de los estridentistas que, en su momento de gloria publicarán “La suave patria” en el número 6 de *Horizonte*. Y serán los modernistas, es decir la generación anterior, el blanco de la inconforme rebeldía del joven poeta en el año de la muerte del zacatecano.

Es evidente que la impronta vanguardista de Tablada hacía casi obligada la cercanía entre éste y los estridentistas, particularmente con su fundador quien no sólo le profesaba admiración, sino que se consideraba su amigo, aun antes de que el poeta de los hai-kús viajara a Xalapa para respaldar al movimiento dictando una conferencia sobre Huitzilpochtli. Maples lo frecuentaba y visitaba su departamento junto con un grupo de amigos,<sup>3</sup> con los que además le ofrecieron un banquete, según se acostumbra en esos años:

Durante la estancia de Tablada en México (quien habitualmente vivía en Nueva York), le ofrecimos un banquete que resultó muy concurrido y

---

<sup>3</sup> Entre los que se contaban además de Rivera y Torri, el “Chamaco” Covarrubias, Mariano Silva y Aceves y Roberto Montenegro. En su libro, Nina Cabrera recuerda esa temporada en la Ciudad de México: “Cuando fuimos a México en 1922, Diego Rivera, Miguel Covarrubias y otros artistas, que se reunían en nuestro apartamento del hotel «Ansonia»” (Cabrera de Tablada, *José Juan Tablada* 52).

constituyó un verdadero acontecimiento literario, por la concurrencia y los discursos que se pronunciaron. Deseábamos significar nuestra simpatía a un artista de vanguardia. Durante el banquete comencé a redactar un manifiesto (era la época de los manifiestos), en el que intervinieron también Diego Rivera y Julio Torri [...] El manifiesto, escrito al reverso de un menú, circuló entre los invitados y apareció en un número de la revista *Irradiador* (Maples Arce, *Soberana* 128).

Si Tablada estuvo cerca de Maples y su grupo de amigos durante su estancia en México en el año de 1922, en calidad de figura tutelar, la relación del poeta de *Vrbe* con López Velarde venía de más atrás y era más cercana. No solamente lo conoció desde su primera visita a la capital del país, sino que, según narra en sus *Memorias*, entabló con él una cercana relación amistosa, para la que seguramente no sólo contaba su mutuo amor por la poesía, sino sus recuerdos de la provincia:

En más de una ocasión me había mostrado su simpatía, invitándome a su pequeño estudio, en el que apenas podía uno moverse, oprimido por el escritorio y la abundancia de libros, y esto con tan generosa actitud, que borraba la diferencia de edades. Sentados frente al escritorio iluminado por la ventana que daba hacia “la privada” de los departamentos, me leía, con su voz agradable y la sencillez de su ademán, uno de sus poemas o alguna de sus pequeñas prosas tan características de su exquisitez. Mientras conversábamos, alguien de la familia nos regalaba una taza de té; y el sol, sobre los grandes árboles de la avenida Jalisco, dilapidaba las últimas monedas del atardecer (Maples Arce, *Soberana* 40-41).

Si Tablada y López Velarde<sup>4</sup> serán figuras tutelares en la inmediatez de la convivencia que marcarán el desarrollo de la nueva estética del vera-

---

<sup>4</sup> En *El Estridentismo o Una literatura de la estrategia* Luis Mario Schneider sostiene que Tablada y López Velarde sentaron las bases estéticas de un nuevo lenguaje y por esta

cruzan, desde otra perspectiva, Maples se interesa en la lectura de dos poetas europeos: Guillaume Apollinaire y Blaise Cendrars:

Poco sabía de las novísimas corrientes europeas. Sólo habían llegado a mis ojos algunos caligramas de Guillaume Apollinaire, y especialmente uno que comenzaba: “llueven voces de mujeres muertas en el recuerdo”, en el que la novedad residía más bien en la disposición tipográfica del texto, que imitaba los hilos diagonales de la lluvia; pero el poema en sí no era sino un eco verlainiano: “il pleut sur la ville comme il pleut sur mon coeur”.

Su extraña disposición, sin embargo, me parecía el colmo de la novedad, aunque años después supe que estos artificios gráficos se habían empleado desde remota antigüedad y habían sido practicados por poetas desde la época de Simmias de Rodas y Porphyryus.

Tampoco me pareció cosa atrevida lo de la rosa de Huidobro:  
Poetas, no cantéis a la rosa;  
Hacedla florecer en el poema.

Esto es un consejo, pero no un conjuro poético. ¿En dónde está la floración? Huidobro la alcanzó felizmente en otros poemas. En cambio, lo que me pareció novedoso fue “Zona” de Apollinaire, que conocí más tarde, y “El profundo hoy” de Blaise Cendrars (Maples Arce, *Soberana* 83).<sup>5</sup>

Ya que *Le profond aujourd’hui* de Cendrars es un libro y por lo tanto resulta difícil de comentar en unos cuantos renglones, detengámonos

---

razón fueron ampliamente reconocidos por los estridentistas; coincido con esta afirmación, pero considero que no sólo se trata de reconocimiento, sino de influencia o magisterio literario que también tuvo su origen en la relación personal de Maples con ambos poetas. (31)

<sup>5</sup> El libro de Cendrars fue publicado en 1917 por la editorial La Belle Edition e incluye cinco grabados de Ángel Zárraga; amante como era de las artes plásticas, Maples debe haber disfrutado la edición.

en el poema de Apollinaire que pertenece a su libro *Alcoholes*, publicado por el *Mercure de France* en 1913 y que reúne su producción lírica escrita entre 1898 y 1912. El volumen abre con “Zona” que, según afirma Agustí Bartra en el “Prólogo” a la edición de la poesía de Apollinaire en la editorial Joaquín Mortiz, significa para el autor “un regreso al pasado y un manifiesto poético” (20). *Alcoholes* es el resultado de un largo proceso en la escritura del autor y representa un hito en la poesía en lengua francesa. Dentro de las innovaciones que introduce en la tradición de la poesía occidental se encuentra una que marcará a gran parte de la poesía occidental posterior: la ausencia de signos de puntuación por considerarlos inútiles ya que el ritmo y la cesura de los versos serán para él la verdadera puntuación. Aunque esta innovación no será continuada por Maples Arce, sí lo será el espacio que se configura precisamente en “Zona”: el encanto conmovedor de la modernidad, la ciudad y sus calles industriales y el encuentro celestial de personajes de la mitología clásica, judaica y cristiana. Cristo mismo, se eleva al cielo y “detenta el récord mundial de altura”:

Pupila Cristo del ojo  
 En la vigésima pupila de los siglos sabe convertirse  
 Y trocado en pájaro este siglo asciende como Cristo  
 Los diablos en sus abismos levantan la cabeza y lo contemplan  
 Dicen que imita a Simón el mago en Judea  
 Gritan si sabe volar que lo llamen volador  
 Del lindo volatinero los ángeles revolotean en derredor  
 Ícaro Enoch Elías Apolonio de Tiana  
 Flotan en torno al primer aeroplano  
 A veces se apartan para dejar pasar a los que llevan la Santa  
[Eucaristía
 Esos sacerdotes suben eternamente elevando la hostia  
 Finalmente sin cerrar las alas el avión se posa  
 Y entonces el cielo se llena de millones de golondrinas. (74)

Cuando Apollinaire escribe “Zona” vive uno de los períodos más críticos de su existencia: acaba de salir de la cárcel a la que había sido condenado injustamente por encontrarse en su casa una estatuilla robada del Louvre por un sujeto que ocasionalmente fungía como su secretario; a raíz de este incidente, la prensa parisina lo ha atacado de “meteco”<sup>6</sup> y pornógrafo y, para colmo, su amada rompe con él, lo que le hunde en la depresión. Este sentimiento de orfandad, de vacío, de intemperie, se refleja en el tono irreverente de “Zona” que, más que la falta de puntuación debe haber impactado profundamente al joven poeta de Tuxpan.

A partir de estas y otras tantas vivencias y lecturas y decantando sus reflexiones y experiencias (literarias y vitales), urgido por la impronta del momento, se lanza al vacío de su propuesta estética:

Yo preconizaba un cambio en la expresión, pero sobre todo en las imágenes, de las que hacía depender el misterio de la poesía en aquellos años. Cada verso debería encerrar una imagen para pasar a otra, enlazada virtual o explícitamente, fundida en los términos de la comparación. Desaparecían las relaciones visuales, para transformarse en algo prodigioso (Maples Arce, *Soberana* 83).

Tan prodigioso como sería unos cuantos años atrás el primer vuelo en avión y un poco después, en 1927, año de la publicación de los *Poemas interdictos*, el cruce de *The Spirit of St. Louis* sobre el Atlántico.

Pero regresemos a 1921, que para Francisco Reyes Palma será el “año cero” (*Modernidad y modernización* 43-51) para la vanguardia mexicana, subrayando como una de sus marcas la aparición de *Actual* Número 1, el manifiesto que escribiera y distribuyera Maples Arce como consecuencia de su praxis reflexivo-creativa, y añadiendo la llegada al país de Jean Charlot, los inicios del muralismo y la publicación

---

<sup>6</sup> *Mèteque*: en francés, despectivo para los extranjeros. Viene del latín.

de “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”.

En *Actual*, gesto de valentía y compromiso rebelde con el futuro, Maples señala como las dos guías más importantes para la construcción de su poética al futurismo italiano de Tomasso Marinetti y al Ultraísmo español. Su primera declaración vanguardista lo será en su contenido y en su forma y no solamente me refiero a su aspecto gráfico, sino a su edición y distribución. El manifiesto es el género emergente del arte moderno y su formato que huye de las páginas de los libros, los periódicos y las revistas, una manera de romper la brecha entre la vida y su representación y la dicotomía texto-lector individual.

Si como afirma en sus *Memorias*, Apollinaire y Cendrars fueron los Virgilio que lo guiaban por los nuevos caminos de la poesía, para respaldar su manifiesto convoca, además de los ya mencionados Marinetti y los ultraístas españoles Guillermo de Torre y Rafael Lasso de la Vega, a las figuras tutelares de Renée Dunan, escritora de prosa erótica que fuera miembro del movimiento dadaísta y que, para el dicho año cero aún no publicaba ninguno de los libros que la hicieron famosa, y a Joan Salvat Papasseit, poeta catalán que escribiera en 1919 un libro de título sugerentemente vanguardista: *Poemes en ondes hertzianes*.

Para protegerse de la intemperie en la que lo colocan su actitud rebelde e iconoclasta que defenestra al Padre de la patria e incluso se atreve a autoprohibirse, es decir, a negar su propia acción al escribir el grito<sup>7</sup> “SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS” en un manifiesto que se pegará, como anuncio, en las paredes de la Ciudad de México, el tan osado como joven Maples, incluye todo un “Directorio de vanguardia” compuesto por 300 nombres de autores pertenecientes a las nuevas corrientes del arte, casi desconocidos en ese momento en el país (entre los que

---

<sup>7</sup> “Maples Arce apela a lo visual a través de su incorporación de texto e imagen al igual que sus vividas imágenes verbales, a lo espacial de su insistencia en la localización material del manifiesto y a lo auditivo en las cinco declaraciones histriónicas como gritos colectivos” (Flores, *Vanguardia estridentista* 53).

se contaban Van Gogh, André Breton, Picasso y Jorge Luis Borges), al mismo tiempo que sostiene que en el campo de la literatura el lirismo se ha agotado. *Actual* Número 1 no se plantea como un manual de una nueva estética, sino como “una herramienta para lograr la unión entre la vida y el arte” (Flores, *Vanguardia estridentista* 55) y pretende, no resucitar la fallecida lírica, sino instaurar una forma distinta de poetizar el mundo, que sirva como arma para crear una nueva realidad.

La poesía no es concebida entonces como una *mimesis* del mundo, sino como los andamios para la construcción de uno nuevo. “Una experiencia integral y una fuerza superadora” como dirá muchos años después, rememorando su *Soberana juventud* (Maples Arce, *Soberana* 120). Experiencia y fuerza que, en el caso de la vanguardia mexicana están íntimamente ligadas con la Revolución, o mejor dicho con la pos-Revolución.

Una de las maneras para construir esta nueva forma de hacer poesía consiste en incluir en su escritura el elemento visual. Cuestión que, por otro lado, ya había sido recientemente utilizada por Tablada en 1918 en *Al sol y bajo la luna*, su último libro de corte modernista, en el que marca por primera vez en la tradición mexicana el valor visual de la estrofa y del espacio blanco de la página<sup>8</sup> que Apollinaire propusiera en su libro *Alcoholes* de 1913, al que pertenece “Zona”. La introducción de la espacialidad como elemento constitutivo del poema abre una puerta para comunicar al arte verbal con el arte visual. Comunicación que será una de las grandes aportaciones de los “ismos” a la poesía posterior.

Otras maneras de construcción serán la ausencia de narración y descripción, la equivalencia o simultaneidad en las imágenes que pueden ser cubistas, es decir reorganizar la realidad desde otros parámetros

---

<sup>8</sup> “Tablada fue el primero en percatarse de que, en sí, la estrofa tenía una forma visible y que esa forma constituía, de hecho, una categoría poética no deletznable” (Elizondo, “Imagen y resonancia” X).

constructivos al representarla, o simplemente crear una realidad sólo posible en el poema. En su trabajo titulado “El Estridentismo y la obra de Manuel Maples Arce”, Noé Jitrik afirma:

pese a que el deseo de toda vanguardia, como prolongación elaborada y remota de Mallarmé, sería tratar de hacer que las palabras, por sí solas, más allá de lo que refieren, organicen una realidad textual que no tendría, en virtud de esa mecánica, nada de representación. Hay que señalar que, sin embargo, desde el propio Mallarmé en adelante, esto se ha visto como un imposible: aparentemente no se puede no representar pero, en este juego, aquello que los poemas representan importa poco para considerar el propósito. Está claro por lo tanto que se trata de otra cosa (42).

Y esa “otra cosa” se construirá de manera diferente en el caso de cada miembro del movimiento –no se da en la misma forma en Quintanilla (“hay volcanes surgiendo en el mar, / pero son helados de vainilla con jarabe azul”) que en Maples Arce– y también tendrá variantes en cada poemario. Reflexionando sobre su poética en *Soberana juventud* explica la forma de construir sus poemas: “En vez de seguir el camino de los poetas que me precedían, fingiendo e imitando sus emociones y amores, utilicé un lenguaje distinto, enriquecido con elementos de la vida, que contenían las palpitaciones del mundo moderno” (Maples Arce, *Soberana* 85-86). Queda claro el interés de Maples Arce por separarse de la literatura y acercarse a la vida, al acontecer inmediato.

Regresemos a *Poemas interdictos* y a la “Canción desde un aeroplano”. En *Soberana juventud* Maples sitúa la escritura de este poema en Xalapa en el momento culminante de su etapa como funcionario, pues acababa de ser nombrado secretario de gobierno, e incluso Gobernador interino durante una breve ausencia del general Jara; sin embargo, esta misma situación tiene su lado negativo: el general Jara enfrenta serios problemas debidos “a intrigas que lo obligaban a una lucha constante” con la federación. El ámbito de sus intereses culturales no podía ser



mejor. *Horizonte* y el proyecto editorial van viento en popa con el equipo de los Talleres Gráficos y el modernísimo linotipo que Jara ha hecho traer de Europa; sus amigos viajan a Estridentópolis o de plano se establecen aquí. Su situación es tan buena que acaba de invitar a su familia a trasladarse a Xalapa y ha alquilado una casa en el centro para que se instalen con las mismas o mejores condiciones que tenían en Tuxpan, antes de la Revolución. Sin embargo, el desastre inicia en la familia. Un día después de su llegada a Xalapa muere su padre. “Cancción desde un aeroplano” está escrito bajo ese sentimiento de pérdida:

Contemplando el pasado de mi vida, sentí todo el contraste que me separaba de las jornadas de mi niñez, y que un sufrimiento nuevo había penetrado en lo más íntimo de mi alma. En las horas de soledad en que me recluía en mi biblioteca o en mis solitarios paseos por el parque de Los berros pensaba constantemente en mi padre, y las imágenes que me despertaba esta o aquella circunstancia se mezclaba poderosamente la angustia de saber que ya no lo tendría a mi lado y que nunca jamás volveríamos a vernos. El deseo de consuelo y la esperanza de una comunicación extraterrena me ilusionaba por instantes, mas el sentido dramático de la muerte volvía a imponerse sobre mí, dejándome hundido en una extraña angustia y en un doloroso abandono. Las ideas de la muerte, que tan ligeramente rozan nuestra mente cuando estamos lejos de su realidad, me herían profundamente en las condiciones en que me encontraba y, de una manera obsesiva, oprimían mi ánimo. Yo elaboraba mil teorías y conjeturas para resolver esta cuestión que acudía incesantemente a mi espíritu. Pero mi experiencia se traducía, irremisiblemente, en pesadumbre, pues no advertía yo ninguna seguridad de un encuentro en el infinito del más allá (Maples Arce, *Soberana* 147).

La muerte de su padre ha colocado al poeta a la intemperie de las ideas religiosas; su conciencia de hombre moderno, su probable ateísmo o, por lo menos, su escepticismo racional lo colocan en una soledad absoluta. En el número 3 de *Horizonte*, fechado en junio de 1926 escribía: “El

hombre contemporáneo sólo tiene noticias de Dios por lo que de él dicen las efemérides y funda su realidad, para afirmar su obra de progreso, en la imposición del derecho obrero y sobre las leyes de la economía política” (Maples Arce, “Nuevas ideas” 11).

Su práctica poética fundada en el juego mental equivalentista, esto es en el ejercicio de las imágenes simultáneas y en “una suerte de complementariedad, la objetividad –o lo que se piensa por tal cosa– que se subjetiviza, la subjetividad –o lo que se piensa por tal cosa– que requiere una traducción a lo objetivo” (Jitrik, *El Estridentismo* 39) le permiten equiparar la ausencia de religión (de tradición fundacional, mítica), con la ausencia de tradición literaria.

El desconsuelo creado por la falta de fe equivale a la ausencia de resguardo por falta de tradición poética; ha declarado la guerra a la poesía lírica y considera que la obra de arte “está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado” (*Actual*), al mismo tiempo que privilegia el momento actual, el presente, casi tanto como las máquinas, símbolos inequívocos de la modernidad; para llorar la muerte de su padre, el poeta escribe un canto a la aviación.

En mayo de 1927, casi en las mismas fechas de los acontecimientos familiares y políticos de la vida de Maples Arce, Lindbergh realiza una de las más importantes hazañas de las primeras décadas del siglo: atraviesa el Atlántico en su avión bautizado como *The Spirit of St. Louis*. El acontecimiento es reseñado en *Horizonte* por José Ángel Ceniceros en las “Notas editoriales” del último número de *Horizonte*.<sup>9</sup>

Conmueve en estos momentos al mundo la hazaña del piloto Lindbergh que con una fe admirable en suerte mejor que la de los intrépidos e infortunados Nungesser y Coli, se lanzó con ansias de gloria a la realización del vuelo Nueva York-París, recordándonos con su triunfo que las más

---

<sup>9</sup> La reseña está fechada el 23 de mayo de 1927.

grandes empresas han nacido al calor de esperanzas desatentadas muchas veces rayanas en locura (4).

Me interesa remarcar el verbo con que Ceniceros inicia este párrafo: *conmoverse* es sinónimo de *estremecerse*. *Estremecimiento* dice Goethe y *conmoción* utiliza el reseñista del vuelo de Lindbergh. La equivalencia refuerza su validez cuando leemos en *Soberana juventud* que la muerte de su padre sorprendió al poeta en medio de la lectura del *Fausto*, lo que, lejos de ser una simple coincidencia, refuerza la afirmación del historiador alemán Rüdiger Safranski, para quien “Los inquietos años veinte son un suelo nutricio para las excitaciones románticas; lo son en sus santos inflacionarios, en sus sectas y ligas, en los viajeros al Oriente; se espera el gran momento, la redención política” (*Romanticismo* 14).

Si bien momentáneamente, el autor de “Canción desde un aeroplano” había alcanzado la redención política, este logro fugaz no lo salvaba de la desolación y del vacío. “Operador siniestro de los grandes sistemas”, prevé los despojos de la aviación y, probablemente, del gobierno de Jara; pero, mientras tanto, su canto florece de rosas-hélices y el poeta asciende al cielo (a la bóveda azul y diáfana que circunda la tierra y al más allá en que ha buscado la presencia del padre muerto), para observar que –desde arriba– “todo es equilibrado y superior / y la vida es el aplauso que resuena / en el hondo latido del avión”. Piloto del verbo, el verso se mece en un *looping de loop* que, en un gesto liviano y humorístico convierte al cielo en “trampolín romántico” y voltea los panoramas inminentes: “ejercicio moderno / en el ambiente ingenuo del poema” (*Poemas interdictos* 16).

El gobierno, más que totalitario, reglamenta los colores del día y los puertos litorales del Atlántico. El vuelo, que se ha vuelto “astronómico” tiene un destino, ya que el sujeto poético utiliza el “verbo llegar”, y se configura un tú, una novia electoral que, sonriente y destellante, marcha con su perfume las cosas, mientras el piloto-poeta vuela hasta el latir de los signos zodiacales. De pronto, sobreviene el estremecimiento,

la soledad apretada contra el pecho infinito. Y emerge la elegía que se le debe al padre:

Soledad apretada contra el pecho infinito.  
 De este lado del tiempo,  
 sostengo el pulso de mi canto;  
 tu recuerdo se agranda como un remordimiento,  
 y el paisaje entreabierto se me cae de las manos.  
 (*Idem*)

Pese a haber abjurado de la lírica, definida por la preceptiva como aquella poesía que expresa los sentimientos que agitan el alma del poeta, es decir, que la estremecen, Maples Arce desliza, como sin querer, el sentimiento que lo llevó a escribir el poema en la última de ocho estrofas compuestas en su mayoría por versos heptasílabos y alejandrinos (aunque valdría más decir por estrofas en las que predomina el ritmo del heptasílabo disgregado en versos de metros diversos).

En el texto que Jorge Luis Borges dedicó a la poesía de Maples Arce en 1925 y que publicó en su libro *Inquisiciones* afirma que sus versos tienen por un lado “un diccionario amotinado, la gramática en fuga, un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos y otros cachivaches jadeantes” (entre éstos alguno que otro avión, podríamos añadir) y “al otro, un corazón conmovido como bandera que acomba el viento fogoso, muchos forzudos versos felices y una briosa numerosidad de rejuvenecidas metáforas” (129). Aunque más adelante rectifica:

Hace unas líneas dije *rejuvenecidas metáforas*. En mi opinión no es dable urdir metáforas de una plenaria novedad. En todo el múltiple decurso que han seguido las letras castellanas no creo pasen de una treintena los procedimientos empleados para alcanzar figuras novedosas. Una de las tales artimañas estriba en barajar las percepciones y apuntar lo auditivo

en términos visuales, o a la inversa. (Así Quevedo dijo a las estrellas: *vosotras de la sombra voz ardiente*) (*Idem*).

El joven ultraísta sabe ya que es imposible huir de la tradición, por más que se empeñen en ello algunos poetas cada determinado tiempo, y a pesar de los logros indudables en la expresión poética. Maples Arce no lo afirma en un discurso metapoético, pero lo descubre también no en lo referente a la construcción metafórica, sino genérica. En muchos poemas de sus libros anteriores ha cantado al amor, más como un “motivo” que como una urgencia expresiva; en *Poemas interdictos* el poeta estridentista cuyo espíritu está estremecido por el sentimiento de dolor a causa de la muerte del padre, no lo evade e ingresa entonces en uno de los más importantes moldes poéticos: la elegía.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

#### BIBLIOGRAFÍA

- Apollinaire, Guillaume. *Poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Bartra, Agustí. “Prólogo”. Guillaume Apollinaire. *Poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Borges, Jorge Luis. Acotaciones, “Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, México, 1922” en *Inquisiciones*. Biblioteca breve. México: Seix Barral, 1994. 129-132.
- Cabrera de Tablada, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad*. México: Imprenta Universitaria, 1954.
- Ceniceros, José Ángel. “El triunfo de Lindbergh.” *Horizonte* 10 (1927): 4-5.
- Elizondo, Salvador. “Imagen y resonancia de José Juan Tablada.” *La Cultura en México. Suplemento cultural de Siempre!* (15 dic. 1971).
- Flores, Tatiana. “*Actual No 1*, o los catorce puntos de Manuel Maples Arce.” Rocío Guerrero, Tatiana Flores y Carla Zurián. *Vanguardia estridentista*.

*SopORTE de la estética revolucionaria*. México: CONACULTA / INBA, 2010.  
37-67.

Jitrik, Noé. "El Estridentismo y la obra de Manuel Maples Arce." *Revista Mexicana de Literatura* IV.1 (1992): 27-63.

Maples Arce, Manuel. "Nuevas ideas. La estética del sidero-cemento." *Horizonte* 3 (1926): 9-11.

\_\_\_\_\_. *Poemas interdictos*. Jalapa: Ediciones de Horizonte, 1927.

\_\_\_\_\_. *Soberana juventud*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010.

Reyes Palma, Francisco. "Vanguardia año cero." *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*. México: Museo Nacional de Arte, 1990.

Safranski, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. México: Tusquets, 2009.

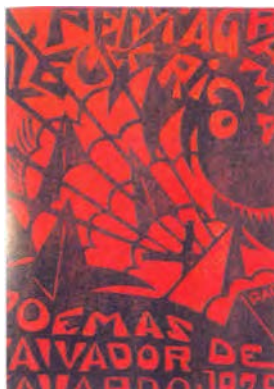
Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o Una literatura de la estrategia*. México: INBA, 1970.

## HISTORIAS PÚBLICAS, HISTORIAS PRIVADAS: LA CULTURA DE MASAS EN EL ESTRIDENTISMO<sup>1</sup>

LUIS JOSUÉ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

Y las marcas comerciales  
Prenden sus constelaciones.  
Sobre la acera encerada  
Las lunas juegan boliche.

El epígrafe es de Salvador Gallardo, versos del poema *Pentagrama* de su antología *El Pentagrama eléctrico* publicada en 1925 (fig. 1).<sup>2</sup> Éstos construyen la imagen típica con la cual se ha asociado al Estridentismo, una estética positiva ante la modernización: canto a la urbanización, la electricidad y el desarrollo industrial. El Estridentismo construyó este



(Fig. 1) *Pentagrama eléctrico*, poemas de Salvador Gallardo, 1925.

---

<sup>1</sup> Este ensayo es una versión comprimida de un artículo más extenso que se publicará en el catálogo de la Exposición acerca de las Vanguardias en México en 1920-1940, en coedición con el MUNAL / COLMEX / UNAM.

<sup>2</sup> Gallardo, Salvador, “El pentagrama eléctrico”, en *El Estridentismo. La vanguardia literaria en México*, Ed. Luis Mario Schneider, México: UNAM, 2007 113.

canto modernizante a través de un lenguaje muchas veces críptico, oscuro, al forzar a la lengua y a la visualidad en formas caprichosas, inventadas. Estallando todo realismo directo, fracturando toda narrativa lineal, todo relato condescendiente en su forma y sentido. Dicha estética “abstraccionista”, congeniaba con los discursos de la vanguardia europea, principalmente con el futurismo italiano, el cubismo francés y el ultraísmo español.

En ese mismo año, 1925, Ortega y Gasset publica su ensayo “La deshumanización del arte”, el cual era un acercamiento al arte moderno, cuyo denominador común se encontraba en este tipo de lenguaje alejado de cualquier complacencia con el espectador. “El arte nuevo –dice el filósofo español–, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta la masa”.<sup>3</sup> A partir de estas ideas se genera una preceptiva estética que dominará desde la producción, la distribución y el consumo al arte moderno, principalmente bajo dos caminos: el arte para la masa y el arte para un individuo privilegiado. El pensamiento de Ortega y Gasset era una defensa ante la segunda versión.

Es curioso reflexionar acerca de estas dicotomías de la producción artística de principios del siglo xx bajo una conjetura que abarque otros dos espacios que se iban configurando en la vida moderna: el espacio público y el espacio privado (fig. 2). A finales del siglo xix la modernización de la República Mexicana se inicia con un rápido proceso de construcción de la Ciudad de México. De igual manera, la casa, como espacio privado, forjó su estructuración habitual como espacio íntimo por excelencia. En este sentido, mientras la ciudad se estructuraba como el lugar donde se organizaban las actividades públicas, la casa se reestructuraba como el lugar de las actividades privadas en una vida cotidiana que sería abruptamente desestabilizada por la Revolución Mexicana.

---

<sup>3</sup> Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (México: Porrúa, 1986) 10.





(Fig. 2) *El Universal Ilustrado*  
24 de junio de 1920 No. 164



*El Universal Ilustrado*  
20 de enero de 1921 No. 194

Para los inicios de la tercera década del siglo xx, mientras México trataba de implementar una cierta estabilidad política, social y económica, la ciudad vuelve a generar aquel espacio de ensoñación del progreso, y la casa reintegra la posibilidad de una armonía individual. En este contexto, la Ciudad de México se vuelve a imaginar desde reformas urbanas que encaminarán la modernidad arquitectónica, donde el cemento será el material privilegiado. Los medios de comunicación, como la radio y las publicaciones diarias, generan una imagen de la ciudad como el futuro promisorio de la vida cotidiana (fig. 3). De la misma manera, la publicidad vertida en estos medios, configura una vida pública y privada de deseo por una feliz estabilidad, donde la mujer es el centro en el cual gira dicha felicidad.

Lo privado y lo público se delimitan como los espacios donde se ejecutarán las tensiones del devenir diario, donde estallarán las batallas de los sueños de la masa y del individuo (fig. 4). La publicidad juega con estas dualidades: mientras se difunden en medios reproductivos y seriales de manera pública, en sentido estricto se reciben, dentro de las revistas ilustradas, en espacios privados. Mientras configuran un ideal de vida para el individuo, estandarizan la vida de ese individuo en una



(Fig. 3) *El Universal Ilustrado*  
10 de junio de 1920 No. 162



(Fig. 4) *El Universal Ilustrado*  
1 de Diciembre de 1921 No. 239

serie de valores y modos de vida colectivos y generalizados (fig. 5). La felicidad que proveen, la comunidad que prometen, es para ti, lectora atenta, lectora peculiar, pero a la vez, es para ustedes, lectores poco atentos y genéricos que buscamos homogenizar.



(Fig. 5) Publicidad recurrente en *El Universal Ilustrado*  
alrededor de 1920-1925

Por otro lado, el proyecto cultural posrevolucionario, cuya batuta tomó José Vasconcelos desde su corta dirección de la recién creada Secretaría

de Educación Pública, buscaba generar un arte público, para el pueblo. Discursos que atendieran a un “nosotros” más que a un “yo” específico y peculiar. En este contexto, el Estridentismo, nacido por los mismos años que el proyecto de Vasconcelos, buscó generar, al menos en su primera etapa en la Ciudad de México (1921-1925), discursos para un “yo”, un “usted” espectador, que de la misma manera que el lector de las revistas ilustradas, se desplegaba en un nosotros, un yo público, un yo masivo, que cumplía con la paradoja de ser un individuo de la masa.

Más allá de la recepción histórica o actual, quisiera señalar una serie de enlaces que el Estridentismo realizó con los medios masivos de comunicación, principalmente con las revistas ilustradas y su publicidad, vislumbrando una intención específica al utilizar estos discursos. Juego con la idea de una asimilación de la cultura visual publicitaria no únicamente por su contacto directo y gusto peculiar, sino también, como parte de una estrategia destructiva de la sociedad del espectáculo que se empezaba a forjar. Desde el conocimiento de sus estrategias, algunos de los estridentistas realizaron un ejercicio de reflexión y fracturación del discurso publicitario y su relación con la mercancía, parte fundamental del capitalismo.

Para Guy Debord, “Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presentan como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación”.<sup>4</sup> En este sentido, “la sociedad del espectáculo” encuentra su relación con el mundo mediada por las imágenes, tanto aquellas de la publicidad, como aquellas del espectáculo: fotografías, grabados, cine, etc. En México, con la Revolución Mexicana, se inicia este lento proceso de construcción del mundo del espectáculo, a través de un conjunto de revistas ilustradas que tienen su desarrollo a lo

---

<sup>4</sup> Debord, *La sociedad del espectáculo* en la revista electrónica *Revista de Observaciones Filosóficas*, [www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf](http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf) [consultado el 12 de marzo del 2012].

largo de 1920 y 1930. Para los años veinte, las revistas ilustradas ya tenían una amplia recepción, la cual generaba una vida configurada por desvíos de deseos publicitarios, una ética y estética del consumo.

En 1920, un año antes de que Manuel Maples Arce interrumpiera con *Actual No.1*, la contraportada de la revista *El Universal Ilustrado* publicaba un anuncio, distinto en cada edición, de Aspirina Bayer (fig. 6). El comercial estaba compuesto por una imagen y un texto. El 8 de enero de 1920 se publica aquél que corresponde al “Ingenio de la vida”, el



(Fig. 6) *El Universal Ilustrado*, 1920

cual versa sobre la distinción del hombre a partir de la superioridad mental, superioridad menguada por las inclemencias de la civilización contemporánea, “el ruido del tráfico, por ejemplo, enerva a los trabajadores intelectuales” (fig. 7). La vida moderna se presenta como el principal factor de las enfermedades del hombre: “cierta negligencia en el cuidado de sus personas, debida a la excesiva atención requerida por los diversos adelantos modernos en el mundo de las ciencias y de los negocios, los expone a contraer resfriados, grippe [*sic*], etc.” Pero, para estos males,



(Fig. 7) *El Universal Ilustrado* 1920

Aspirina se propone como el remedio que no sólo alivia los dolores, sino que “ejerce al propio tiempo una influencia beneficiosa sobre la capacidad mental. Las ideas vuelven a asociarse, el flujo de pensamientos circula mas [sic] rápidamente, y la energía de la ambición es aguijoneada”.<sup>5</sup> La leyenda va enmarcada por un dibujo del interior de un estudio, donde se ve a un hombre dedicado a los saberes intelectuales, con un compás en la mano, en primer plano se muestran escuadras, morteros y un teléfono, todos los objetos simbolizan el conocimiento. Detrás del protagonista se alza un ventanal que deja ver los cables telegráficos, los rascacielos, un puente moderno, una avioneta y un globo aéreo (¿Nueva York?). Todos estos elementos son ilustraciones de la ciudad moderna que tanto obstaculiza el potencial intelectual del lector.

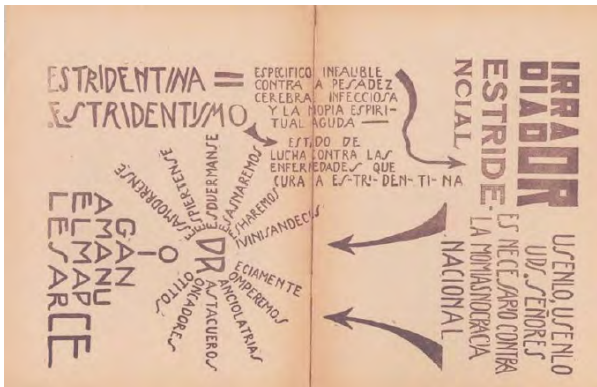
Es claro el conocimiento que tiene Manuel Maples Arce de esta publicidad, pues la utiliza en un poema gráfico publicado en el número inaugural de *Irradiador*: “Úsenlo, úsenlo, uds. Señores es necesario contra la momiasnocracia nacional [...] Estridentina: específico, infalible contra la pesadez cerebral, infecciosa y la miopía espiritual aguda. Estridentismo, estado de lucha contra las enfermedades que cura la

<sup>5</sup> *El Universal Ilustrado* 140 (8 ene. 1920).



(Fig. 8) *Irradiador*, Revista de Vanguardia.  
 Proyecto internacional de nueva estética, núm. 1, septiembre de 1923.

estridentina”<sup>6</sup> (fig. 8). La “estridentina” es una variante de la aspirina, ambas pastillas tratan de contrarrestar los efectos del progreso y la vida moderna, siendo a su vez productos de ella. Sin embargo, a diferencia del anuncio de Bayer, Maples Arce obliga al lector a transformar su manera habitual de leer: si quería entender el mensaje, el lector tenía que dar una vuelta de 180 grados al tomo ilustrado, así como completar



(Fig. 9) *Irradiador*, Revista de Vanguardia.

<sup>6</sup> *Irradiador* 1 (sept. 1923).

palabras y crear el significado de palabras nuevas (fig. 9). En este sentido, el Estridentismo se vale de la publicidad para entrar a la mente del pequeño burgués, habituado ya a los discursos publicitarios y, como un caballo de Troya, fracturar su conciencia lineal y enajenada por los propios medios.

En 1925, ya consolidado el grupo del Estridentismo, Arqueles Vela publica en el mismo *El Universal Ilustrado* “Dos aspectos del Café de



(Fig. 10) Arqueles Vela, “La Tarde Estridentista: Historia del Café de Nadie”, *El Universal Ilustrado*, 1924, abril 17.

Nadie, durante el «Té Estridentista» (fig. 10). Vela describe ese espacio sinuoso que se debate entre el movimiento y la petrificación, un espacio neutro en el devenir del tiempo, donde las innovaciones de Einstein no llegan a penetrar:<sup>7</sup> “En su primitivismo –viselado de modernidad–, en su retrospectivación hemos buscado la clave de la vida y del arte... En la atmósfera de este Café no existe ni se puede comprobar ninguna ley

<sup>7</sup> Las teorías científicas modernas eran promovidas desde las mismas revistas donde se daban a conocer los adelantos tecnológicos y artísticos, así como la publicidad. Las páginas científicas de *El Universal Ilustrado* tenían esta función: el jueves 24 de noviembre de 1921, número 238, se publicó un artículo titulado “A propósito de la relatividad.– La confusa noción del espacio. La verdadera explicación de la teoría de Eistein” por Georges Urbain, profesor de La Sorbona.



física”. En ese espacio más moderno que la moda, pues ahí emergen “con la divergencia de un gran reflector zodiacal, que todavía no se inventa en Nueva York”, existe silencio y desolación, comprendiendo lo hermético, donde únicamente se escuchan los anuncios: “Beber Moctezuma o no beber”, “Fume primores de El Buen Tono”.<sup>8</sup> Estas dos frases, enmarcadas en un recuadro dentro de la nota, evidencian los anuncios publicitarios que los estridentistas veían en las calles y las publicaciones diarias, que ellos mismos utilizaron en sus revistas (fig. 11). Desde el *Actual No. 1*, en el recorrido literario que hace en tranvía por la ciudad en el punto VI, Maples Arce se encuentra con estos letreros: “Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarros del Buen Tono, S. A., etcétera, etcétera”.<sup>9</sup> Sin embargo, Vela propone una negación del imperativo de la publicidad, enunciando su autonomía de gusto y consumo: “Pero nosotros sabemos que estas insinuaciones esconden las mismas supercherías que las de los meseros y bebemos y



(Fig. 11) Publicidad recurrente en *El Universal Ilustrado* alrededor de 1920-1925

<sup>8</sup> Vela, “Dos aspectos del Café de Nadie durante el té estridentista. La tarde estridentista. Historia del Café de Nadie”, *El Universal Ilustrado* 362, año VII (17 abril 1924): 37- 57.

<sup>9</sup> Schneider, *El Estridentismo*. 7.



fumamos otras marcas. Bebemos el alcohol que destilan las tardes y prolongamos las horas, fumando una tabaquera de ideas...”<sup>10</sup>

Vela, propone aquí una subversión ante el consumismo imperante que remata las revistas ilustradas, proponiendo la autonomía de la imaginación como puerta de la libertad a la modernización. Esta crónica será el germen de la novela que publicarán los estridentistas un año después en la ciudad de Xalapa *El Café de Nadie*, en un tomo acompañado por los relatos “Un crimen provisional” y “La señorita Etc.”.<sup>11</sup> La misma Mabelina, la protagonista de la novela, es símbolo del deseo creado por la publicidad. Ella es sensual y amada únicamente por su parecido a la “mujer-imagen”, creada por los anuncios publicitarios de las revistas ilustradas:

— Parecías impasible.

— Por mi sensualismo que es puramente intelectual. Las mujeres no me interesan, sino a través de las que hojeo en los magazines. La ropa interior me inquieta más en un magazín que en una mujer.

— ¿Entonces yo...?

Me sorprendes, me entusiasmas, me interesas porque tus piernas son como tomadas de las de esas mujeres que anuncian las medias HOLEPROOF y tus senos tienen la misma luminosidad, la misma incandescencia de las lámparas que adornan las grandes salas y parecen hechos del “ice-cream” de la voluptuosidad. Y porque...<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> En la novela este pasaje se reescribe así:

Las insinuaciones de los anuncios tapizan su ensimismamiento, interrumpiendo su conversación a intervalos colgados, con esa impertinencia de las personas que intervienen en las pláticas por un instinto de convivialidad que los hace desmenuzarlo todo, disiparlo todo: Ellos sonríen. Sacan de su bolsillo una tabaquera de ideas y encienden simultáneamente, sincrónicamente, sus acostumbrados cigarrillos engargolados de sentimentalidad o rebeldía y se aletargan sobre el “chaise-longue” de sus remembranzas. Vela, *El Café de Nadie*. 13.

<sup>12</sup> *Ibid.* 32.



(Fig. 12) *Rotográfico*, septiembre de 1926.

El protagonista se refiere a un anuncio común en las contraportadas de revistas ilustradas como *Rotográfico*, un grabado donde una mujer se encuentra de pie, inclinando el torso hacia el frente, levantando con sus



(Fig. 13) *Rotográfico*, septiembre de 1926.

manos su camisión liviano, para verse las piernas envueltas con las medias Holeproof y, detrás de ella, un pavorreal enmarca la escena (fig. 12). La mujer, continuamente representada en los anuncios, tanto en

palabra como en imagen (fig. 13): publicidad de métodos de belleza, tanto el anuncio de “especialistas en la cultura de la belleza”, como el menjurje Danderina para tener siempre “el pelo hermoso, fuerte y sano”, así como Camelline, un “líquido inofensivo para la piel más delicada”. Todos estos anuncios son acompañados por un grabado o fotograbado del rostro de una mujer feliz, alguna en los brazos de un caballero. De la misma manera, hay una prolifera cantidad de fotografías de actrices, acompañadas de entrevistas donde dan consejos de belleza.<sup>13</sup>

La “mujer-imagen”, Mabelina y la Señorita Etc. fueron construidas desde las revistas ilustradas de la década de 1910 (fig. 14). En las revistas se publicaban repetidamente fotografías de artistas de teatro; ya para la década de 1920, las portadas de revistas estaban saturadas de imágenes de actrices de teatro y cine, así como de continuos retratos fotográficos y gráficos que incluían a la mujer como una representación.<sup>14</sup>



(Fig. 14) *Rotográfico*, núm. 36 miércoles 23 de octubre de 1926.

<sup>13</sup> Destaca el artículo publicado el jueves 6 de octubre de 1921, núm. 231, “¿Quiere usted ser bella?” de la sección Sólo para mujeres, donde se entrevista a la actriz Justine Johnstone, aclamada como “la mujer más perfecta de América”, la cual, a decir de la columnista, “podría –pensé yo– darnos algunas discretas indicaciones para que sus hermanas menos afortunadas las aprovecháramos”; en la entrevista, la actriz estadounidense aborda los cuidados que una mujer debe dar a su rostro, principalmente a su cutis.

<sup>14</sup> En el mismo año de la publicación de la novela, se podía ver en la portada interior de *Rotográfico* 45 (15 dic. 1926) una fotografía bastante sugerente en este sentido, con el título

Arqueles Vela publica en *Rotográfico*, el 3 de marzo de 1926, en la columna “La película que no existe”, el texto “La dama encerrada” que tiene una nota introductoria que reza así (fig. 15): “En aquella época hubo innumerables peregrinaciones en busca de una mujer que se encuentra en todas partes”,<sup>15</sup> cuya protagonista es “Lilian Gish”, repre-



(Fig. 15) Arqueles Vela, “La película que no existe”, *Rotográfico*, no.2, 17 de febrero de 1926.

“El reinado de los muñecos”: se mostraba a una actriz rodeada de un gran número de muñecos, entre los que, casi sumergida, sobresalía su rostro, símbolo de la mujer objeto. El texto que acompaña la imagen describe la vida moderna desde un punto de vista vertiginoso, al ser observada desde un rascacielos, la cual “tiene mucho de automatismo” pues “ellas y ellos van y vienen, bullen incesantemente movidos por los hilos invisibles, precipitados en todos los sentidos, como una interminable danza incoherente”, el autor concluye que “Tal vez de aquí se derive la afición que ha venido privando hasta convertirse en pasión, por los muñecos” en los adultos. La nota continúa con una fotografía que muestra a las flamantes “Mujeres Eléctricas”, “una invención parisina sensacional”. Un año antes, 1925, en el París surrealista, se publica una fotografía de Man Ray, en la portada de *La Révolution Surréaliste*, núm. 4, de un maniquí. Esta fotografía es una de tantas referencias de los surrealistas al maniquí y a los autómatas. Como explica Briony Fer, “La idea de la figura femenina en particular podía evocarse de esta manera, como una mera apariencia de lo real, como un simulacro que se podía repetir interminablemente por las calles de París, era la última expresión de la idea de la mujer como objeto, lo que provocaba igualmente el más siniestro de los efectos”. Fer, “Surrealismo, mito y psicoanálisis”, *Realismo, racionalismo, surrealismo*. 195.

<sup>15</sup> Vela, “La película que no existe”, *Rotográfico* (3 mar. 1926).

sentada en una fotografía que ocupa el setenta por ciento de la plana. El texto es una narración verbal que el lector se debe imaginar en la pantalla cinematográfica. Esta mujer que se “encuentra en todas partes” es un eco claro de la protagonista del *Café de Nadie*, configurada por el *star-system* estadounidense y el incipiente sistema de estrellas mexicano. Mabelina se debe entender como ese deseo masculino por la mujer representada en la publicidad y en el cine. Esa mujer inexistente, que se mezcla con la representación de la mujer promulgada en la imagen y las letras de la cultura visual del México de la década de 1920.

Pero esa mujer es la perdición, y allí reside su funesta consecuencia. Los estridentistas, más temprano que tarde, se dan cuenta de que la valoración de la modernización debe llevarse con tiento, pues puede, dentro de sus cauces, perder al hombre. Es una trampa que no necesariamente será la píldora estridentina, ni tampoco liberará al hombre, sino que lo hará partícipe de otra cárcel, que si bien no es la “momias-nocracia”, sí es una pesadilla del mundo de simulacros especulares de la vida moderna, repleta de las vulgares representaciones de la cultura de masas.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

#### FUENTES CONSULTADAS

Cube Bonifant. “Sólo para mujeres. ¿Quiere usted ser bella?” *El Universal Ilustrado*. 231 (jueves 6 oct. 1921).

Debord, Guy. “La sociedad del espectáculo”. *Revista de Observaciones Filosóficas*, [www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedad Debord.pdf](http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedad%20Debord.pdf) [consultado el 12 de marzo del 2012].

*El Universal Ilustrado*. 140 (8 ene. 1920).

Fer, Briony. “Surrealismo, mito y psicoanálisis”, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal, 1999.

- Gallardo, Salvador. "El pentagrama eléctrico". *El Estridentismo. La vanguardia literaria en México*. Ed. Luis Mario Schneider. México: UNAM, 2007.
- Maples Arce, Manuel. "Estridentina", *Irradiador* 1 (sep. 1923).
- \_\_\_\_\_. "Actual No. 1". *El Estridentismo. La vanguardia literaria en México*. Ed. Luis Mario Schneider. México: UNAM, 2007.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. México: Porrúa, 1986.
- Urbain, Georges. "A propósito de la relatividad.- La confusa noción del espacio. La verdadera explicación de la teoría de Eistein". *El Universal Ilustrado* 238 (jueves 24 nov. 1921).
- Vela, Arqueles. "Dos aspectos del Café de Nadie durante el «té estridentista». La tarde estridentista. Historia del Café de Nadie". *El Universal Ilustrado* VII. 362 (17 abr. 1924): 37- 57.
- \_\_\_\_\_. *El Café de Nadie*. Xalapa: Ediciones Horizonte, 1926.
- \_\_\_\_\_. "La película que no existe", *Rotográfico* (3 mar. 1926).
- Rotográfico* 45 (15 dic. 1926).

## LA PRESENCIA DE LA FOTOGRAFÍA Y SUS REDES DE SENTIDO EN *HORIZONTE*

LETICIA MORA PERDOMO

Una imagen bien mirada sería una imagen que ha sabido desconcertar,  
luego, renovar nuestro lenguaje, y por lo tanto nuestro pensamiento.

Georges Didi-Huberman

I

Parecería una exageración afirmar que la fotografía ha sido un motor fundamental de los movimientos artísticos encabezados por tres figuras del arte del siglo xx: Duchamp, Dadá y Man Ray. Sin embargo, es imposible evaluar estos movimientos sin hacer referencia a la fotografía, pues en ellos ésta revela parte de su estructura o bien funciona como metáfora para reflexionar sobre las implicaciones de la representación y la idea misma de lo que consideramos “arte”. Estos cambios en la percepción y en la esencia de lo artístico propiciados por la renovación industrial y científica de la que la fotografía es resultado, fueron señalados por Valéry así: “Gracias a la fotografía el ojo se fue acostumbrando y anticipó lo que debería ver y lo vio; además aprendió a no ver lo que no existe y que, sin embargo, antes de su existencia había visto con tanta claridad” (Valéry, “The Centenary of Photography” 192). Ciertamente, la fotografía ayudó a codificar lo que moderna y secularmente entendemos como “real” y pronto se convirtió en una de sus tecnologías de representación.

Si bien es un lugar común afirmar que la fotografía liberó a la pintura de su función de representar, no es menos cierto que liberar a la

fotografía de su fuerte carga de documento ha sido casi imposible. La ubicuidad de la fotografía en el transcurso del siglo xx, su fuerte función social de dato, en fin, su práctica cultural como medio mecánico de representación, tecnología de la verdad y soporte de evidencia, por una parte uniformó la manera de ver y codificó una cultura material sin precedente, pero fincó también en esas particularidades su propia ambigüedad ontológica, lo que no hizo fácil su consideración como un medio artístico de expresión. Durante muchos años, su característica de huella de la realidad ha cohabitado incómodamente con sus aspiraciones artísticas y como medio creativo de expresión de una subjetividad.

La fotografía como discurso artístico en los comienzos del siglo xx se debatía entre la corriente que imitaba a la pintura (*pictorialismo*),<sup>1</sup> habiendo contribuido grandemente a su valoración como expresión de un arte moderno, y una nueva corriente que intentaba no una semejanza con la pintura sino hacer uso de sus cualidades intrínsecas, es decir, “su honestidad como el récord visual de un objeto”; “llegar a la esencia de las cosas”, como solía decir Edward Weston de lo que él buscaba en una foto (169-172). Este cambio en la perspectiva ontológica sobre la fotografía se articuló en lo que se conoce como fotografía directa o *straight*, cuyo enfoque agudo, de primer plano y centrado –ya sea en partes de un objeto o en objetos aislados de su contexto–, permitía que éstos brillaran bajo una luz propia y arrojaran detalles imposibles de captar en una mirada rápida. Este movimiento coincidió con un interés temático por representar los productos de una sociedad industrial, acaso una reacción a lo pintoresco que había explotado el *pictorialismo* de finales del siglo xix, con sus enfoques suaves, difuminados, texturas finas y, muchas veces, pinceladas de color, para lograr un efecto parecido al de la pintura. La nueva fotografía, por el contrario, ha tenido

---

<sup>1</sup> Pictorialismo, del inglés *pictorialism*, es un neologismo comúnmente aceptado en la teoría sobre la fotografía. Se refiere al movimiento fotográfico de finales del siglo XIX que imitaba a la pintura. Alfred Stieglitz, Eduard Steichen, Gertrude Käsebier, Clarence H. White, Alvin Langdon Coburn, son ejemplos de esta corriente.



la pretensión de ser objetiva y honesta (no manipulada por efectos pictorialistas). Tina Modotti se ha referido a estos asuntos en el artículo que escribió para su exposición de 1929 en la Ciudad de México: “el mérito de la fotografía reside en sus muchas funciones –y así debe ser aceptada–; es por ello, el género más elocuente para registrar el tiempo presente” (Modotti, “Sobre la fotografía”, *passim*).

En *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea* (1926-1927), editada en Veracruz por el grupo de los estridentistas: Germán List Arzubide (su director), el entonces secretario de gobierno y poeta Manuel Maples Arce y Arqueles Vela, aparece la fotografía en esta doble variante: como documento y como ilustración artística, ejemplo de la nueva corriente objetiva o directa. A la par de los grabados y dibujos geométricos de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, sus principales ilustradores y diseñadores de las portadas, y junto a otros valiosos artistas como Gabriel Fernández Ledesma, Jean Charlot, Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Norah Borges y Julio Castellanos, aparecen fotografías anónimas, reprografías de los murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco, realizadas por Tina Modotti y fotografías de autor.<sup>2</sup> *Horizonte* reconoció la fotografía de autor en los créditos que dio a tres fotógrafos publicados en diferentes números: Edward Weston, Tina Modotti y, en los últimos números, aparecieron tres excelentes fotografías de Pedro S. Casillas.<sup>3</sup> Este desconocido fotógrafo fue presentado en el número 9 de *Horizonte* en los siguientes términos:

Desde que Edward Weston y Tinna [*sic*] Modotti, de los que hemos estado publicando notables trabajos, pusieron de manifiesto un nuevo valor en lo

<sup>2</sup> En esos años no se reconocen los derechos de autor ni, claro, el *copyright* de los autores de las fotografías.

<sup>3</sup> No he podido encontrar mayor información sobre este fotógrafo, pero el hecho de que Leopoldo Méndez le hiciera un retrato –que apareció en el número 9 de *Horizonte* (marzo de 1927)– y que en el número siguiente, cuando se celebraba el primer aniversario de la revista, se incluyera en el retrato del grupo, identificado como su fotógrafo, demuestra reconocimiento a su trabajo y una cercanía con el grupo dirigente de la revista.

que había sido hasta hace poco tiempo un acto mecánico y mudo, los fotógrafos con espíritu curioso y suficiente inquietud para no conformarse con las ciegas imágenes que daba la cámara, se dedicaron a dar creación a sus obras, y nos toca en suerte presentar los esfuerzos del compañero Casillas, que sabe que las cosas vistas a través de un temperamento estético, pueden cobrar actitudes determinadas dentro de nuestro espíritu.

Dar acción y dirección vívida a lo inmutable, es la obra conquistadora del artista y quien contemplando la reciedumbre de la obra de concreto que la Revolución levantó con la esperanza de que una generación ávida, sienta la firmeza y la altanería reflejadas por la fotografía, advertirá cuánto vale esta obra (484).

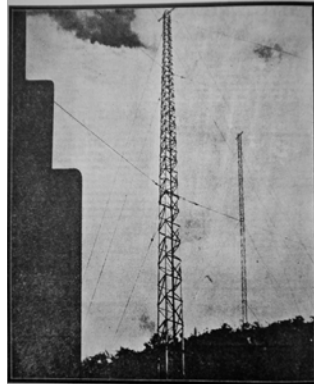
Este comentario es importante, pues señala dos actitudes sobre la fotografía moderna: la fotografía que realizan Modotti y Weston no es muda ni ciega y crea, además, una nueva epistemología. La metáfora implica que la fotografía moderna habla y ve, es decir, el comentarista le otorga una subjetividad de la que antes carecía. Una subjetividad, paradójicamente, inserta en un programa posrevolucionario, moderno, objetivo, de concreto, “firme y altanero” como es el proyecto de modernización del gobernador veracruzano Heriberto Jara Corona. Debe destacarse, además, la claridad conceptual que ha vertido el comentarista sobre las obras de Weston y Modotti, que no tienen paralelo respecto de su recepción.<sup>4</sup> La fotografía de Casillas cabe en esa corriente, como puede apreciarse en las siguientes imágenes:

---

<sup>4</sup> Por ejemplo, Francisco Monterde García Izcabaleta –en el número 7 de la revista *Forma*–, justo con la publicación del “Excusado” de Weston, se refiere a su fotografía en términos por demás escurridizos, propios de una estética romántica. La alteración en la conciencia del espectador que producía su fotografía fue valorada en términos temáticos, pero sus alcances epistemológicos o estéticos se han valorado un tanto tardíamente, como lo indicó Carlos Mérida en un breve ensayo o el que Manuel Álvarez Bravo hizo para *Revista de Revistas* en 1934; las mismas ideas ya se manejaban con mucha soltura en el artículo que se publicó ese mismo año sobre la obra del vanguardista Agustín Jiménez.



Nueva Arquitectura -  
Estación de radio.<sup>5</sup>



Torres de radio,  
Foto Casillas (474).

Las dos primeras fotografías aluden a la estación de radio que se construyó en 1926, en el cerro Macuiltépetl en Xalapa, Veracruz; la otra forma parte de una serie más conocida sobre la construcción del Estadio Xalapeño, iniciada en 1925. Esta fotografía que se incluye en el penúltimo número publicado de la revista puede leerse como la aseveración de lo que List Arzubide ya había afirmado en el primero, en el artículo “Construid un estadio. Mensaje a la provincia”, y cuya imagen que lo ilustra pertenece a R. M. Mateos, pues tal vez Casillas entonces no se había integrado al grupo. La modernidad que resalta el artículo de List Arzubide, el abrazo del progreso y del futuro en su monumentalidad en provincia: “Sobre las gradas de la gigantesca herradura de cemento armado, sesenta mil personas se estremecen impacientes” (*Horizonte* 9), no corresponde con el enfoque tradicional y de gradas vacías que realiza Mateos. Nos dice List Arzubide:

---

<sup>5</sup> Escribo los títulos con que las imágenes aparecen en *Horizonte* y entre paréntesis el número de página de la edición facsimilar que manejo. Cuando las fotografías aparecen con otro título, hago una llamada a pie de página. Esta imagen no identifica al autor; por comentarios alusivos a ella en la editorial y en otras partes de la revista, asumo que es de Casillas.

Bajo el oro del sol que ilustra el momento, teniendo como fondo el horizonte audaz, y arriba la amplitud de un cielo donde los aeroplanos cantan la victoria del esfuerzo humano [...] Construid un estadio. Levantad como dos brazos que se tienden en llamada cordial para el futuro, la firmeza de esas herraduras de concreto [...] Levantad un estadio, como si levantarais el altar para una vida mejor (9-10).

En este curioso programa que une las herraduras de concreto con lo moderno y el futuro, el espectáculo con la marcha de virilidad de brazos fuertes y cuerpos ejercitados en el deporte, y el programa político del gobernador Jara, construido “como una promesa de vida sobre el pasado de matanza y crimen” (*Ibid* 11), con el programa literario y artístico de una revista, la fotografía deviene instrumental en la construcción simbólica de esa modernidad. No sólo dará cuenta en sus contenidos del avance del progreso y la ciencia, sino en su misma aplicación técnica, pues el desarrollo óptico en los lentes y filtros tanto como industrial por el uso de químicos y papeles de impresión que abarataban su uso, hizo posible enfoques más agudos y una reproducción masiva sin precedente. Así, en las imágenes de Casillas, encuadradas en un marco negro que las distinguía como de autor del resto de imágenes anónimas que circulaban en las páginas de *Horizonte*, resulta destacable el enfoque directo, nítido y de alto contraste que caracteriza a la nueva fotografía de la época, pero difícil de apreciar en su totalidad en la revista. En cambio, temáticamente guardan una coherencia con el discurso de la modernidad que divulgaba la revista, pues sobresalen no únicamente por su composición sino por la creación de campos semánticos junto a las vistas panorámicas de la planta eléctrica, o a las autovías del servicio de pasajeros entre Xalapa y Coatepec que difundía el Departamento de Luz, Fuerza y Transportes del Gobierno de Veracruz.

De esta manera, las fotografías de autor, ya sea Modotti, Weston o Casillas, tienen como eje simbolizar la modernidad, sea en sus contenidos o en su propio desarrollo técnico como medio de expresión. Aunque

me voy a referir a Weston y Modotti en los siguientes apartados, me gustaría dejar anotado que lo que distingue a la fotografía de Casillas es que sus imágenes fueron tomadas en Xalapa, el lugar de publicación de la revista y por tanto son muestra evidente del progreso y la modernidad que propuso el gobierno de Jara. Todas son también símbolo de lo anunciado por los estridentistas desde el *Manifiesto Actual*, ratificado en el primer número de *Horizonte*, y finalmente hecho realidad: la modernización de la sociedad. Ahora bien, esta modernización tenía discontinuidades y fisuras, ya no tan sólo en la materialidad de la ciudad imaginada, sino en la falta de apoyo del Gobernador a esta visión, pues éste no siguió, por ejemplo, el modelo arquitectónico propuesto por Alva de la Canal para la construcción de la estación de radio ni el proyecto de la ciudad de los jardines llegó a concretarse. Por todo lo anterior, a un año de la publicación del artículo de Arqueles Vela sobre un evento realizado en el recién inaugurado Estadio Xalapeño y en el ambiente cada vez más institucionalizado en que la revista se insertaba, la publicación de las imágenes de Casillas fue signo ineludible de modernidad en Xalapa; estas imágenes ratificaban la vigencia de una ciudad moderna y de un futuro tecnológico anunciado por los estridentistas, lo que les otorgaba, ciertamente, una autoridad simbólica a los presupuestos ideológicos y artísticos del grupo.

Es conveniente resaltar que una lectura de la fotografía como arte no puede deslindarse de la que un lector podría hacer de las imágenes fotográficas que circulaban anónimamente en las páginas de la revista como propaganda de las labores y logros del Gobernador o de los encantos turísticos del Estado; como retrato de importantes personajes y trabajadores anónimos, por cierto, una de las más destacadas funciones democratizadoras de la fotografía; y como anuncios de hoteles, tiendas y productos. La especificidad de lo artístico en la fotografía era ambigua, además se considera su constante instrumentalización en el desarrollo de la publicidad, se reitera la dificultad de deslindar cuándo es arte y cuándo es documento o simple medio técnico para crear imágenes. Por

ello, no deberá soslayarse dicha instrumentalización, y sí distinguirse el uso, en forma magistral en mi opinión, en los ejemplos tempranos de lo que Mitchell denominó ensayos fotográficos, una interesante combinación de texto-imagen que comienza a explotar la publicidad por esos años.<sup>6</sup> Son un buen ejemplo en *Horizonte* los artículos “Hornos de fusión para la fabricación de vidrio” o el alusivo al modo cómo se hacen las películas, o el relato sobre la construcción de los caminos en el estado como ejemplo del progreso y los logros de la administración.



Los caminos que nos harán conocer la patria mexicana (338-339).

<sup>6</sup> Según Mitchell, el cruce espacial e interdiscursivo de un texto-imagen designa “una composición dialéctica”; esto es, una “forma de composición sintética que muestra espacios de indeterminación (*gap*) o fisuras en la representación”, las cuales afloran en el diálogo entre los discursos, pues un medio de representación es insuficiente en la trasmisión de un mensaje y se complementa con el otro, por lo que las fisuras se llenan o se suplen. Para Mitchell, el ensayo fotográfico es “a literal conjunction of photographs and texts –usually united by a documentary purpose, often political, journalistic, sometimes scientific”; y explica que “The normal structure of this kind of image-text involves the straightforward discursive or narrative suturing of the verbal and visual; texts explain, narrate, describe, label, speak for, as illustrations or evidence”; “photographs illustrate, exemplify, clarify, ground and comment the text.” Me interesa señalar, particularmente, la constante subversión de las tradicionales estrategias textuales que este tipo de textos empieza a popularizar, lo que acarrearía con ello un cambio en la representación “mimética” de la realidad y una metarreflexión sobre el artificio de la representación estética, como es el caso de la publicidad y la fotografía surrealista (Mitchell, *Picture Theory* 285-286, 302 y 94, respectivamente).

En estos artículos todo se conjuga para la efectividad de un mensaje. La fotografía cobra una gran relevancia ideológica y asume un nuevo papel tanto en la construcción de una cultura popular, visual y material, como en la divulgación de la ciencia, ella misma producto científico, sólo posible por el nuevo uso de las tecnologías de la imagen, y sus posibilidades de impresión y reproducción gráfica. Como vemos, en estos momentos la fotografía no puede desprenderse de su referencialidad, de lo que Mitchell ha denominado el directo intercambio de información, pues hay una correspondencia directa entre lo que los textos dicen y la foto ilustra, clarifica, ejemplifica, amarra y documenta. No obstante, la naturaleza industrial, sintética y formal de las fotografías de autor, su estatuto ontológico ambiguo y su capacidad de generar nuevas redes de simbolización cultural me permite especular con una gama más amplia y compleja de objetivos.

En los dos siguientes apartados me concentraré en el diálogo interdiscursivo que la inserción de las fotografías artísticas construyen, sobre todo las de Weston; con ello retomo la idea de vanguardia como arena cultural de negociación que propone Gelado en *Poéticas de la transgresión*, para señalar cómo la fotografía pudo haber propiciado un diálogo creativo y de reformulación formal entre las distintas manifestaciones del arte, emergentes y residuales,<sup>7</sup> que se dieron cita en las revistas de las vanguardias mexicanas (Gelado, *Poéticas de la transgresión* 34).

## II. LA MODERNIDAD COMO TRAMA CULTURAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA VANGUARDIA EN *HORIZONTE*

En un ensayo ahora clásico Raymond Williams identificaba el nexos sistemático que los discursos artísticos guardan con los de la modernidad elaborados en las metrópolis: “las percepciones de la metrópoli y la

---

<sup>7</sup> Los términos son de Raymond Williams en sus estudios sobre la cultura.

emergencia del modernismo van siempre juntos”, nos dice. Este diálogo con la modernidad es necesariamente un diálogo con los polos más avanzados, técnica y culturalmente, que en la geopolítica cultural de principios del siglo xx corresponderían a la tradicional Europa o a los emergentes Estados Unidos. Beatriz Sarlo dimensiona este diálogo como una modulación específica del desarrollo de las vanguardias latinoamericanas, evidente en el intercambio entre el arte de las metrópolis y el de las modernidades periféricas, un diálogo, por cierto, de subordinación y de retraso implícitos en el término periferia. Esta relación, no obstante, no deja de ser compleja pues si bien las vanguardias latinoamericanas se supeditan al desarrollo de las propuestas artísticas metropolitanas, este intercambio no siempre es lineal y jerárquico, aun cuando el prestigio y la ratificación se fundamente en los polos culturales de las grandes capitales. Es un hecho que muchos de los fundadores de los movimientos artísticos vanguardistas crearon sus grupos y formularon sus manifiestos en la reintegración a sus centros culturales de origen después del obligado viaje de aprendizaje por Europa o Estados Unidos. Se apoyaron para ello en las traducciones culturales de los movimientos artísticos de las metrópolis, pero en ese traslado se produjeron desplazamientos culturales y semánticos difíciles de acotar de manera uniforme. Uno de esos desplazamientos simbólicos es la necesidad de incorporar elementos de los imaginarios locales. Éstos fueron motivados tanto por la vuelta a las raíces propiciada por los movimientos de búsqueda de identidad nacional, equiparada con una búsqueda por lo auténtico, como por la reacción a los acelerados procesos de industrialización que las vanguardias europeas expresaron en una idealización y nostalgia por las comunidades preindustriales, y su arraigo a la tierra y a la tradición, evidente en su abrazo del “arte primitivo” sin renunciar a lo nuevo ni criticar lo anquilosado. Esta situación no deja, entonces, de ser simultánea y paradójica, pues es de apropiaciones, envíos y está llena de asincronías entre la metrópoli y la periferia; todo ello en un presente que busca erradicar todo nexo con el pasado. Si observamos el modernismo anglosajón,



entendido como el movimiento de renovación equivalente a nuestras vanguardias o al modernismo brasileño, éste se proponía “un nuevo tipo de arte para un nuevo tipo de mundo social y perceptivo” (Williams, *The Politics of Modernism, passim*). Ese es el mismo principio de renovación que sustenta a las vanguardias hispanoamericanas, por lo que su relación con las metropolitanas es más complicada que la de copia de sus innovaciones.

Por otra parte, es difícil establecer cómo viajaron las ideas y su modo de circulación, pues éstas, como decía Huidobro, no necesitan pasaporte; el caso particular del desarrollo de la fotografía presenta un diálogo casi sincrónico entre periferia y metrópoli y no necesariamente de subordinación pero sí de alcance, de democratización, si se quiere, pues en otros países eran muchos los que tenían una Kodak y en los nuestros eran pocos, y muchos de aquellos que practicaban la fotografía eran extranjeros; empero, la recepción de las innovaciones fotográficas se produjo en lo que Roberto Tejada llama un “shared image environment” (Tejada, *National Camera* 24).

En efecto, la discusión en México sobre la fotografía artística y sus implicaciones formales ha ocurrido con pocos años de diferencia a la que tomó lugar en Nueva York, que era entonces el espacio de gestación de la revolución modernista en fotografía, pues “ninguna de las bellas artes se encuentra en los Estados Unidos a tanta altura como la fotografía” (Zayas, *Crónicas y ensayos* 280). Así, el discurso fotográfico de estos momentos, particularmente, invita a la discusión de su historia en términos transnacionales y transculturales, cuyo puente más obvio es el veracruzano Marius de Zayas (1880-1961), quien figura en el “Directorio de vanguardia” que incluyó Maples Arce en el primer número de *Actual*.

Marius de Zayas era, hasta hace muy pocos años, un desconocido en el mundo del arte. La reciente recuperación de su obra por medio de la exposición que organizó el Museo Nacional de Arte y las ediciones que ha preparado Antonio Saborit, nos ha descubierto a un veracruzano singular. No obstante, la primera valoración crítica de su obra la encontré en el monumental trabajo realizado por Sara Greenough sobre

Alfred Stieglitz en 1999, donde le reconocía que sus artículos publicados en la revista *Camera Work* y la intensa amistad y colaboración con Edward Steichen y Stieglitz habían resultado fundamentales para el desarrollo teórico de la fotografía. Si bien su interés primario no era la fotografía, Zayas fue una figura central en la aceptación de ésta como una forma reconocida de expresión artística. Además, jugó un papel sustancial en el proceso, muchas veces oscuro, de la circulación del arte: en la identificación y selección de autores poco conocidos, en la cura de exposiciones; en su montaje y difusión, como los diversos artículos que publicaba en varias revistas para domesticar la entrada de sus descubrimientos en el mundo del arte establecido. Es una leyenda el papel que jugó en la introducción de Pablo Picasso, Francis Picabia, Constantin Brancusi y Georges Braque –las vanguardias europeas–, Rivera –el muralismo mexicano– y el arte africano en los círculos neoyorquinos. Por ello, no me cabe duda el papel que jugó como puente cultural que revela los hilos sueltos de un tejido mucho más complejo en la valoración de subordinación en que generalmente se coloca a la periferia.

Podría decirse que, en realidad, el caso de Marius de Zayas no fue común, ya que perteneció a la burguesía mexicana, porque desde niño radicó en diversas ciudades de Estados Unidos y porque viajaba a Europa, en donde tenía nexos familiares importantes dentro del mundo del arte, lo que lo convertía en un mexicano excepcional, en el mejor de los casos. Pero el hecho de que tuviera un pasaporte mexicano al que nunca quiso renunciar, no es sólo un aspecto emotivo o legal, sino indicio de un capital simbólico necesario para servir de puente entre escenarios tan diversos. Su lengua y su cultura, su conocimiento profundo de las sociedades mexicana y francesa fueron fundamentales para sus actividades comerciales y sus valoraciones artísticas, como lo prueba su notable intervención en los casos de Picasso –en ese momento el principal artista– o el del muralismo mexicano, que era entonces el movimiento artístico latinoamericano más importante.

Sin duda, en la construcción de las redes de la modernidad en el México del periodo posrevolucionario, que también fueron redes de circulación y ratificación de saberes, técnicas, formas, imágenes e ideas, jugaron un papel significativo los muchos extranjeros que, atraídos por el romanticismo socialista y el renacimiento cultural del país, vinieron a México. Me gustaría referirme ahora a los casos muy conocidos y documentados de Edward Weston (1886-1958) y Tina Modotti (1896-1942) y su trascendencia en el desarrollo de la fotografía mexicana, pues ellos han sido el otro eslabón cuya presencia en *Horizonte* –por la circulación de imágenes y, en el caso de Modotti, cercana amistad con sus integrantes–, nos muestra el diálogo Xalapa-Estados Unidos, entre modernidad y periferia, que define a las vanguardias y a la fotografía.

Modotti y Weston llegaron a México en 1923. Weston regresó a Estados Unidos por un periodo de ocho meses en 1925 y, en forma definitiva, en 1926. Poco antes de decidirse a venir a México, en 1922, Weston viajó a Nueva York para visitar a Alfred Stieglitz, por muchos años la mayor autoridad en el mundo de la fotografía, con el objeto de conocer más de cerca el trabajo en *Camera Work*, que era la revista de fotografía más moderna del mundo. En el trayecto de California a Nueva York, Weston realizó en Ohio e Illinois tres de las cinco tomas de hornos de acero, cables eléctricos y fábricas que se publicaron tanto en la revista *Horizonte*<sup>8</sup> como en *Irradiador*.<sup>9</sup> Las otras dos las realizó en 1925, durante la etapa citada de ocho meses que permaneció en California. Retomará esta línea de trabajo en los años cuarenta. En Nueva York conoció a varios fotógrafos, entre ellos a Paul Strand y Nicolás Muray, quienes después también habrían de realizar viajes a México. El propósito del viaje de Weston fue mostrar su obra a Stieglitz, pero a pesar de

---

<sup>8</sup> Sería hasta la década de los treinta cuando Agustín Jiménez habría de publicar en *Revista de Revistas* imágenes netamente mexicanas alusivas a la industrialización del país, en este caso la industria del cemento Tolteca.

<sup>9</sup> En el número 3 de *Irradiador* (1924) se publicó “Steel Smokestacks”, que juega formalmente con la portada diseñada por Fermín Revueltas.

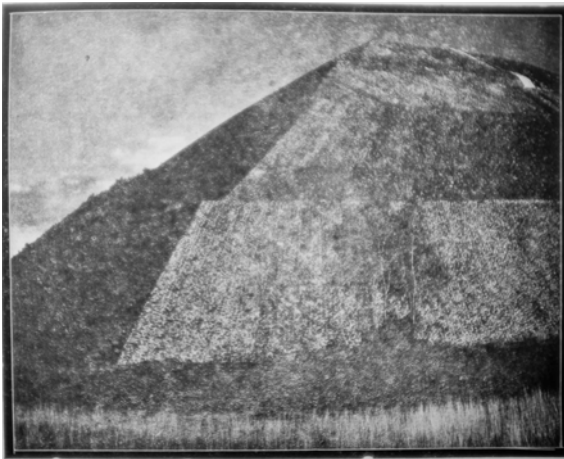
los reconocimientos que ésta había recibido, al revisarla Stieglitz no se mostró muy impresionado. Es posible que Weston ya conociera el trabajo de Paul Strand, a través de *Camera Work*, pues la revista le había dedicado casi un número completo en 1916, que fue uno de los últimos que aparecieron. La fotografía de Strand, imágenes urbanas e industriales de cables eléctricos, vías de tren, juegos de luces y sombras y las modernas calles de Wall Street, ya anotaban el abandono del *soft focus* pictorialista y recalaban esa veta realista del primer plano que Weston llevaría a sus últimas consecuencias. En cuanto a tema, Strand siempre mantuvo que él fue el primero en fotografiar máquinas.

Debido a este viaje, es probable que Weston haya leído los artículos que Marius de Zayas, galerista, colaborador y editor de *Camera Work*, había publicado en 1913,<sup>10</sup> ya que hay muchos testimonios sobre el impacto que éstos causaron en innumerables fotógrafos, entre ellos, Man Ray. En efecto, Zayas, emigrado a los Estados Unidos en 1907, escribió dos ensayos cruciales para la apreciación de la fotografía como arte y que si bien dejan entrever cierta reserva y ambigüedad sobre la fotografía, sus ponderadas observaciones sentarían la base de lo que llegaría a conocerse como objetivismo (Saborit y Maawad, *Una visita* 56). Por otro lado, y regresando a Weston y sus redes mexicanas, importa señalar que en su carrera como retratista, éste ya había fotografiado, en 1921, a otro influyente mexicano en el tejido de la modernidad: Ricardo Gómez Robelo, quien llegaría a ser director del Instituto Nacional de Bellas Artes y quien

---

<sup>10</sup> Son los titulados “Photography” (*Camera Work*, 41 [ene. 1913], w/p); y “Photography and Artistic- Photography” (*Camera Work* 42-43 [1913], w/p). Ambos fueron reproducidos por Trachtenberg en *Classic Essays*. Estos son los artículos donde afirma que la fotografía ha liberado a la pintura de su función de representar; además, deslinda a la fotografía actual de la fotografía artística (pictorialista). Estos artículos muestran una evolución y precisión conceptual respecto de los que publicó en *América*, en 1910: “El noble arte de la fotografía” (ene. 30-32) y “La fotografía artística. Los trabajos de Paul B. Haviland” (jul. 1920, 33-36), donde además hizo explícito su deseo de que estos artículos fueran conocidos en América Latina con el propósito de “estimular a los artistas de la cámara de los países latinoamericanos para que cultiven con toda devoción su noble arte” (Ver asimismo Zayas, *Crónicas y ensayos* 313).

le organizó su primera exposición en México, realizada en 1922. Esta exposición tuvo una gran resonancia en los círculos artísticos mexicanos, lo que probablemente confirmó su deseo de venir a México al año siguiente (Conger, *Edward Weston* 4). Gómez Robelo fue también el autor del artículo “Las pirámides”, que primero se publicó en dos partes en la revista *Irradiador* (número 1, sep. 1923; y número 2, correspondiente a octubre del mismo año) y después se reprodujo en el número 10 de *Horizonte*, acompañado de una fotografía de Weston tomada en 1923.



La Pirámide del Sol, Teotihuacán (1923)  
-Fotografía de Edward Weston (519).

Luego de unos meses de su llegada a México, acompañado por Modotti, empezó a circular una invitación para la exposición de su obra, la segunda en el país, que se realizó en la Galería Aztec Land, ubicada en la avenida Madero, en octubre de 1923. La invitación incluía una cita atribuida a Marius de Zayas: “Photography begins to be photography, for until now it has only been art”. Frase enigmática que no he podido hallar en los artículos mencionados de Zayas publicados en *Camera Work*, ni en aquellos que preceden a los publicados en español en la revista *America*, que era

dirigida por su padre, Rafael de Zayas Enríquez. Puede ser una cita atribuible a Zayas y derivada de una interpretación de los artículos publicados en *Camera Work* o puede ser algo que él escribió en otra parte, en algún texto perdido; lo cierto es que el nombre de Zayas ampara la serie de trabajos de Weston que se presentaban como novedosos y originales, entre ellos los que habría de publicar en *Horizonte* pocos años después. Dos cosas cabe resaltar: la enigmática frase indicaba que Weston se separaba oficialmente del pictorialismo, que había afianzado a la fotografía como arte, y en cambio inscribía su obra como fotografía, es decir, como un arte nuevo y sin tradición que habría de reconocerse por sus aportaciones intrínsecas y no por su semejanza a la pintura o por su imitación de ésta. Y, además, confirmaba el hecho de que Weston conocía el trabajo de Zayas y lo respetaba, tanto como para que éste avalara el suyo. Así, Marius de Zayas se ha confirmado como eslabón teórico y práctico en la trama de la vanguardia mexicana con la metrópoli.

Otro mexicano famoso residente en Nueva York, José Juan Tablada, también se inspiró en el trabajo de Zayas, ahora por “Mental Reactions” (1915), que según Saborit fue el primer poema visual escrito en el continente americano. En efecto, Saborit ha considerado que este poema de Zayas está en la base de los poemas ideográficos de Tablada (Saborit y Maawad, *Una visita* 60). Más allá de las filiaciones, esta propuesta verbo-visual conjuga, en el soporte de la página del libro, el poema de Agnes Ernst Meyer y las reacciones de Marius de Zayas y sus dibujos, dentro de un diseño tipográfico que resalta ciertas palabras y juega con formas geométricas como el triángulo y el círculo. El resultado es una composición abstracta que explota el simultaneísmo, destinado a alterar la percepción habitual y la lectura tradicional. El efecto visual y sensorial –la fragmentación producida por los cortes y envíos– es parecida a la que experimenta un lector de *Horizonte* debido a su diagramación tipográfica, tal vez como quería Arqueles Vela, en un intento de recrear las inte-

rupciones –cláxones, ruido, constantes estímulos visuales– que afectan al individuo en la vida moderna.<sup>11</sup>

Entre las ideas de Zayas y las del Estridentismo se escuchan resonancias y ecos. Precisamente en el número 2 de *Irradiador*, Vela publica un artículo importante para mis propósitos: “El Estridentismo y la teoría abstraccionista”. Allí afirma que los estridentistas se han propuesto hacer “poesía pura, sin perspectiva pictórica. Sin anecdotismo” (Vela, “El Estridentismo y la Teoría abstraccionista” s. p.) Marius de Zayas, por otro lado, escribe:

La fotografía, poesía pura, nos permite darnos cuenta no de lo que siente el artista sino de lo que nosotros sentimos [...] En estos tiempos de hechos, la fotografía es la concreta representación de hechos consumados; la fotografía suplementa la verdad material de la forma [...] la fotografía pura, no es un nuevo sistema de representación, es la negación de todos los sistemas de representación (*Classic Essays on Photography* 129-130).

Si en la base de los movimientos de las vanguardias reside, como decía Kandinsky, la aspiración a imitar a la música por su pureza, género libre de representación, ¿qué tiene que ver la fotografía, el más representativo de los géneros, en el dominio de un arte abstracto? Es Zayas quien lo explica: la fotografía “no es arte”, escribió en 1913 en *Camera Work*: “Art is the expression of the conception of an idea. Photography is the plastic verification of fact” (Zayas, “Photography” 13).<sup>12</sup> Esto es, su particularidad

---

<sup>11</sup> Para apreciar que el “sincretismo emocional tenga una equivalencia con ese ritmo del ajetreo de la vida moderna” que proclamaba Arqueles Vela, véase el artículo de Cosío Villegas que apareció en *Horizonte*. Este autor se imagina cómo actuaría el clásico Tenorio en la época actual y cuál sería su desconcierto ante la vida moderna: “Sale. Los automóviles, tranvías, camiones, el humo y los silbatos de las fábricas, las luces del tráfico, todo lo desconcierta, lo aturde y lo arrastra” (Cosío Villegas, *Horizonte* 539).

<sup>12</sup> Esta es la afirmación más polémica de su razonamiento, pues si no es arte, ¿qué es? Me parece que esta afirmación tan peyorativa para la fotografía se finca, en el contexto de su enunciación, en la distancia que se quería afirmar entre los reconocimientos que la fotografía pictorialista había alcanzado al emular a la pintura y la noción de arte académico prevaleciente

reside en que es un medio mecánico –su apoyatura es la cámara–, y por tanto capaz de penetrar la “realidad objetiva de las formas” sin mediación de la conciencia del artista. No importa que estos aspectos formales en la historia del arte estén supeditados a la expresión subjetiva de un artista. En el caso de la fotografía, Zayas considera que el fotógrafo “puts himself in front of nature, and without preconceptions [...] tries to get out of her a true state of conditions [...] a comprehension of the object” (“Photography and Artistic Photography” 13). Como señala Sara Greenough, el fotógrafo debería separar las falsas ideas que tuviera sobre la naturaleza, las mismas que funcionan como filtro o lente para mirar la realidad objetiva, pues su objetivo no es darnos un placer estético sino revelarnos “una verdad”. Y añade:

Art has taught us to feel the emotion of the artist, but photography, because it presents reality to us in a heightened state of awareness allow us also realize our own emotions about the scene presented. In this view of Zayas believed, forms expressed their own spirit, reveled their own essence [...] and photography could reveal the objective reality of form

---

en esos años. Por ejemplo, es muy similar lo que expresa Modotti en la introducción a su exposición:

Me considero una fotógrafa y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo, es que yo precisamente trato de producir no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras que la mayoría de los fotógrafos aún buscan los “efectos artísticos” o la imitación de otros medios de expresión gráfica, lo cual resulta un producto híbrido y no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: LA CALIDAD FOTOGRÁFICA (Modotti, “Sobre la fotografía” <http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/003588.html>. Consultado el 15 de noviembre de 2012.

Cierto que también se olvida que la selección de lentes, encuadre, filtros y otras decisiones del proceso creativo definitivamente afirman la mediación personal de la reproducción “mecánica”, la “preconception of an idea”. Desde la actual teoría fotográfica es mucho más interesante la afirmación de Zayas en cuanto al desplazamiento emocional y toma de conciencia que coloca en el receptor. Poco se ha dicho de una “teoría de la recepción fotográfica” y habría que analizar estos ensayos bajo ese criterio. Quede, por el momento, anotado.



[...] to provide visual “truths” about the world (Greenough and Hamilton, *Alfred Stieglitz* 19-21).

Si bien es cierto que desde nuestro desencanto posmoderno no podemos hablar de transparencia en ningún medio de representación, esta búsqueda de una nueva expresión artística se expresa formal y abstractamente como poesía pura, sin perspectiva pictórica, sin trama narrativa, sin sistema de representación; y la fotografía es precisamente eso: un instante congelado en el fluir del mundo. Esta nueva codificación artística que parece unir al grupo de estridentistas con las teorías de Marius de Zayas es muy parecida a la que desarrolló Edward Weston en su búsqueda formal, lo que llamó “visión fotográfica”, pues su interés residía precisamente en anular el contexto del objeto y la subjetividad del fotógrafo para acercar y detener su mirada en el detalle fino del objeto enfrente del lente. El resultado es una concreción de detalle imposible de captar por el ojo humano, una nueva manera de ver.

En la codificación de esta visión moderna, un veracruzano en el exilio, un par de fotógrafos norteamericanos y otro mexicano, además de un puñado de intelectuales agrupados en una revista en provincia urdieron una de las tramas más provocadoras de la cultura moderna en México.

### III. LAS TRAMAS TEXTUALES DE *HORIZONTE* COMO MONTAJE

Si las vanguardias son arenas culturales, las revistas son su mejor expresión, pues no sólo articulan los debates ideológicos, sino que utilizan diferentes estrategias para desplegar elementos de registros heterogéneos que contribuyan a configurar su propuesta cultural. El régimen visual de la revista no es gratuito y las fotografías responden, en ese contexto, de muy distinta manera al efecto que pueden causar si se miran en un impreso o expuestas en una galería. En las tramas que se arman en las páginas se establece un juego formal y metafórico con las

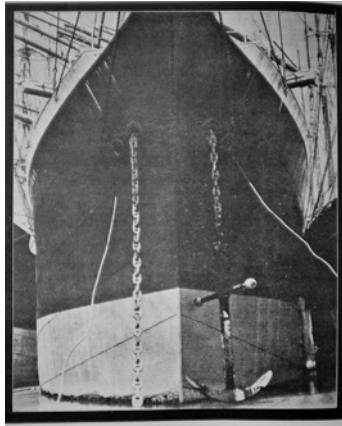
tecnologías de la vista. Dentro de lo que Arqueles Vela y Weston llamaban afinidades electivas y equivalencias de las formas, se creó un montaje que articulaba distintas direcciones de sentido, pero sobre todo lo que Adorno llamó la discontinuidad. Contraria a la lectura de la modernidad como un movimiento uniforme, cerrado y ordenado, la construcción del discurso moderno en una revista deja ver que éste era también lo fragmentario, lo contingente, aquello que, según Adorno, renegaba de la unidad y enfatizaba la disparidad de las partes. Esta idea resultaba similar a lo que Zayas denominó crear en el espacio de la página, la simultaneidad de las voces. Algunas páginas de *Horizonte* seducen no sólo al ojo sino a la mente del espectador que observa el movimiento formal y conceptual, como un péndulo que va de la tradición a tierras ignotas para aclimatar novedades, nuevos lenguajes y nuevos sentidos de saberes ya conocidos o desgastados. Tal vez a esto se refiera Vela cuando afirmaba que los estridentistas se interesaban en la “sucesión de imágenes equivalentes, orquestalmente sistematizadas, que sugerían fenómenos ideológicos de estados emotivos. Nada de retrospección, nada de futurismo. Todo el mundo allí quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente”.<sup>13</sup> Para los que están familiarizados con la teoría sobre la fotografía artística, ésta podría ser una excelente descripción de su esencia ontológica en ese momento, lo que Modotti denominaba como la cualidad de la fotografía para expresar el presente y congelar el tiempo.

Si la fotografía deviene metáfora, no es por ello menos cierto que es también usada en toda su fuerza denotativa para construir equivalencias formales, ancladas en la realidad de un público que observa con un pie en el pasado y otro en el futuro. En efecto, las equivalencias formales

---

<sup>13</sup> La cita corresponde al *Tercer manifiesto estridentista*, firmado en Zacatecas en 1925 por Salvador Gallardo, Guillermo Rubio, Adolfo Ávila Sánchez y Aldeguldo Martínez. Fue tomada del *Segundo manifiesto estridentista*, que fue firmado en Puebla –en 1923–, por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y doscientas firmas más (en Manzoni, *Vanguardistas* 99).

son lo primero que llama la atención en las páginas de *Horizonte*, pues todo texto, imagen, tipografía, color, orienta hacia una lectura común: alterar la percepción de las cosas, desplazar, por analogía, el desasosiego, como efecto de la modernidad, a los sentidos, revolucionando “no sólo la forma, que es lo menos importante en una renovación sino la ideología, la manera de interpretar la armonía del universo”, como señaló Vela (“El Estridentismo y la teoría abstraccionista” s. p.)



Fotografía de Edward Weston (“Ships”, Alameda, San Francisco [1925] 326).

Si comparamos la foto anterior del casco de un barco,<sup>14</sup> realizada por Weston en su interludio de California en 1925, con las imágenes que circulaban en esos años, efectivamente desconcierta, pues su extremo acercamiento frontal nos obliga a considerar los triángulos y líneas antes de determinar qué es lo que tenemos enfrente; en este caso, el barco en su totalidad como se revelaría en un paisaje de Turner. El “es” que define a la fotografía –su aspecto de huella– se suspende en aras de una composición formal que obliga a concentrar la mirada en los contenidos dentro del marco de la fotografía, en el detalle del primer plano, y

<sup>14</sup> Weston declaró alguna vez que había tres formas perfectas: la del desnudo femenino, la de un violín y la de un casco de barco.

a adivinar las decisiones de Weston al apuntar su cámara, lo que quería incluir o cortar, los contrastes de luz; en fin, los problemas de orden técnico que la composición de esta nueva imagen le requería. Atraídos por la forma, abstraemos una figura geométrica que ratificamos en los dibujos en la página y luego, en todo el diseño gráfico que sostiene el número de *Horizonte*. La foto de Weston reverbera en los grabados de Leopoldo Méndez, que funcionan como viñetas, y en el dibujo de Ramón Alva de la Canal:



Portada de *Horizonte* núm. 3, Ramón Alva de la Canal (89).

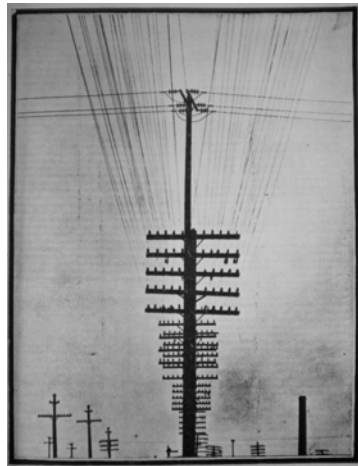
Si por un lado esta forma de los grabados y dibujos rompe con el modelo realista de representación, el hiperrealismo fotográfico de las imágenes de Weston nos obliga a considerar la naturalidad con que dichas formas se dan en la naturaleza, en los objetos, en nuestra cultura material, siempre y cuando observemos con atención. Los textos que rodean a estas imágenes terminan de acotar el artificio impuesto, pues hablan de la belleza del puerto de Veracruz, del mar y las olas que inspiran las “Canciones en el mar” de Rubén Azócar (*Horizonte* 125); todo está dirigido a naturalizar una mirada que sabemos artificial. Como Weston afirmaba: “La atracción que la fotografía ejerce sobre nuestras emocio-

nes [...] se debe en gran parte a sus cualidades de autenticidad. El espectador acepta su autoridad y al verla cree necesariamente que si hubiese estado allí habría visto esta escena y este objeto exactamente de la misma forma” (*Classic Essays on Photography* 172). La fotografía, entonces, naturaliza una manera de ver.

Dentro de este proceso de naturalización de una manera de ver, ¿qué sentido le podemos dar a la publicación de las imágenes de cables y líneas telegráficas de Modotti o las fábricas de Weston? Los versos estridentistas “La calle toda llena de inquietudes eléctricas y de humo de fábricas” (Maples Arce, *Vrbe. Súper poema bolchevique en 5 cantos s. p.*) o “El grito de las torres / en zancadas de radio; // los hilos de telégrafo / van colando la noche” (*Horizonte* 345), son más que una écfrasis de las tomas de Modotti (que recuerdan las de Strand; ratifican también lo que Tejada llama la comunidad compartida de imágenes):



Paul Strand, *Telegraphs Poles*, 1919 (526).



Fotografía de Tina Modotti (63).

Ahora veamos la apropiación “local” que hace Leopoldo Méndez:



Calle de Xalapa. Óleo de Leopoldo Méndez (158).

Son imágenes de modernidad que no distan mucho de ese paisaje semi-rural de la toma de Strand en el Este norteamericano. Si a estas imágenes sumamos las famosas fotografías aceradas de las fábricas de Weston, se ratifica “La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas” (Celina Manzoni, *Vanguardistas* 95),<sup>15</sup> que cifraba el mensaje ideológico de los estridentistas. Miremos la siguiente foto de Weston:



“Factory”, Weston, Los Ángeles (39).

<sup>15</sup> La cita corresponde al segundo manifiesto, 1923, firmado por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, M. N. Lira, Mendoza, Salazar, y 200 firmas más.

Esta es la foto realizada en 1925, en el periodo en el que Weston regresa a California por unos meses, y es mucho más frontal y concentrada en ella misma que la que se publica en la portada del número 3 de *Irradiador*, donde aparece con más profundidad de campo dentro de un paisaje industrial. Esta radicalidad en el encuadre que privilegian los estridentistas en este momento es producto de la experimentación que Weston había realizado en México y con ello consolidaba el cambio de rumbo que su fotografía había iniciado en el arte moderno. No obstante, también presentaba una disyunción, si las consideramos dentro del régimen de referencialidad en que las fotos anónimas se presentan y en el contexto político de la revista. El hecho de que se suprima el título o pie de foto con que Weston y Modotti identificaban su sujeto y contextualizaban la toma, que en cambio sí apareció en *Irradiador*, apunta a un deliberado intento por borrar toda referencialidad. Ahora bien, la ambigüedad de la fotografía es que no sólo denota sino que connota una modernidad real, pero, ¿dónde se localiza ésta? Recapitulemos, recordemos las imágenes de la estación de radio, la del Estadio Xalapeño de Casillas, recordemos el foto ensayo sobre la construcción de caminos y los anuncios de la Compañía de Luz y Fuerza del Estado, la imagen de los cables de luz de Modotti y el grabado de la calle xalapeña de Leopoldo Méndez. Entre verdad y ficción aparecen las torres de Weston; pensemos ahora en las posibles redes de sentido que esta imagen crea en relación con todas las otras que hemos estado viendo. Circulan un mundo intercambiable de objetos y de formas pero, en última instancia, su sentido último, analógico pero descontextualizado, descansa en una función denotativa más que formal.

## CONCLUSIÓN

En la construcción visual del horizonte de lo nuevo y lo moderno, la fotografía afirma un mundo de referentes de esa modernidad y muy

poco de sus discontinuidades.<sup>16</sup> Ya sea en las construcciones industriales o en los trabajos sobre refracciones en los escaparates y vitrinas, nuevos espacios de lo moderno, en el desfile de campesinos en un primero de mayo, la fotografía construye el inventario de un mundo de objetos y personas aislados de su contexto e incrustados en uno de circulación.<sup>17</sup> La fotografía es, por tanto, registro e inventario, mediadora entre un mundo reconocible y otro de espejismos, fetiches y representaciones. Es cierto que la fotografía artística contribuyó a despojar la mirada romántica de las cosas al enfocarse en objetos comunes, cuyo ángulo de visión o exagerado detalle los tornó extraños y provocadores y fomentó así la creación de nuevos lenguajes artísticos y una discusión propiamente moderna del arte. Desplazó, por tanto, el énfasis tradicional en lo que vemos para preguntarse en el cómo lo vemos. Y si bien los juegos gráficos en que las fotografías se insertaban, lo que List Arzubide llamaba “Palabras en varios planos: fotografía, comparación, equivalencia” (Baciu, *Estridentismo / Estridentistas* 19), afirman una acción discontinua con las rutinas de ver, ésta no puede romper –en ese momento– con el sentido de realidad asignado a la fotografía, por lo que podemos afirmar que su función fue naturalizar una manera de ver y de sentir, de experimentar la realidad más compleja y mediada.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

<sup>16</sup> En este sentido, es Modotti más que Weston quien muestra las discontinuidades en dos famosas fotos. En una destaca un lépero durmiendo afuera de una pulquería (1928) y en la titulada “Poverty and elegance” (1928), donde experimenta con el fotomontaje para asegurar la denuncia social de su mensaje. En el primer plano, un hombre, probablemente un trabajador con ropa desgastada, está sentado en la banqueta de una calle; muestra cansancio o desesperación. Arriba de él hay un anuncio gigante cuya propaganda reza: “Desde la cabeza hasta los pies, tenemos todo lo que requiere un caballero para vestir elegante”. La ironía corrobora el título y el mensaje (Hook, *Tina Modotti* 150).

<sup>17</sup> Como prueba la ambigüedad de la foto del desfile del 1º de mayo de Modotti: ¿son campesinos u obreros? He buscado la foto en diferentes libros y todos tienen distintas atribuciones de sentido de acuerdo al título.



## BIBLIOGRAFÍA

- Baciu, Stefan. *Estridentismo / Estridentistas*. Xalapa: IVEC / Ayuntamiento de Xalapa, 1995.
- Conger, Amy. *Edward Weston in Mexico 1923-1926*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1983.
- Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*. John Goodman, trad. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2005.
- Forma 1926-1928*. Ed. facs. Colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas. México: FCE, 1982.
- Gelado, Viviana. *Poéticas de la transgresión. Vanguardias y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Argentina: Corregidor, 2007.
- Greenough, Sarah y Juan Hamilton. *Alfred Stieglitz. Photographs and Writings*. Rome. National Gallery of Art, Bulfinch Press y Little, Brown and Company, 1999.
- Hook, Margaret. *Tina Modotti. Radical Photographer*. Boston: Da Capo Press, 2000.
- Horizonte. 1926-1927*. Ed. facs. Colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Veracruzana / Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo / INBA, 2011.
- Maples Arce, Manuel. *Vrbe. Súper poema bolchevique en 5 cantos*. México: Andrés Botas e hijo, 1924.
- Manzoni, Celina (ed.) *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- Modotti, Tina. "Sobre la fotografía". Introducción a la exposición de 1929 en la Biblioteca Nacional. <http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/003588.html> consultado 15 de noviembre de 2012.
- Saborit, Antonio y David Maawad. *Una visita a Marius de Zayas*. Xalapa: Universidad Veracruzana/ IVEC/ Gobierno del Estado de Veracruz, 2009.

- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Strand, Paul. "Telegraphs Poles". *Camera Work*, Alfred Stieglitz, Ed. Hong Kong, London: Taschen, 2008.
- Tejada, Roberto. *National Camera. Photography and Mexico's Image Environment*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2009.
- Valéry, Paul. "The Centenary of Photography" en Trachtenber, Alan. Ed. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. 191-199.
- Vela, Arqueles. "El Estridentismo y la Teoría abstraccionista". *Irradiador*, 2 (oct. 1923). s. p.
- Weston, Edward. "Seeing Photographically" en Trachtenber, Alan. Ed. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. 169-179.
- Williams, Raymond. *The Politics of Modernism: Against the New Conformist*. Tony Pinkney, London: Verso, 1989.
- Zayas, Marius de. "Photography" (1913) en Trachtenberg, Alan. Ed. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. 125-130.
- \_\_\_\_\_. "Photography and Artistic-Photography" (1913) en Trachtenberg, Alan. Ed. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. 130-132.
- \_\_\_\_\_. *Crónicas y ensayos. Nueva York y París, 1909-1911*. Antonio Saborit, ed. México: UNAM, CONACULTA, Ediciones El Equilibrista, 2008.

## FOTOS Y RECUERDOS

EFRÉN ORTIZ DOMÍNGUEZ

### FUNDAMENTACIÓN

Es especialmente afortunado este quinto encuentro de estudiosos sobre la poesía, y que su temática general, el Estridentismo, congregue este otoño en Xalapa a los investigadores que han dedicado mayor atención a este tema tan interesante y próximo para quienes creemos vivir en una de las sedes de Estridentópolis; en la universidad donde hace cinco décadas, Luis Mario Schneider iniciara la tarea de coleccionar y difundir la obra de los poetas, pintores y fotógrafos de la vanguardia mexicana y donde, recientemente, se han reeditado textos relevantes para entenderlo, tales como *Horizonte* (FCE / INBA / UV, 2010), en edición facsimilar, y las memorias de Manuel Maples Arce (*A la orilla de este río (Memorias I); Soberana juventud. (Memorias II)* [UV, 2010]), entre otros.

La primera impresión que produce la lectura de *Horizonte* podría llamarse de “ampliación del foco”, porque más allá de las reseñas y panoramas que teníamos, podemos constatar ahora de manera directa los temas, el estilo de la publicación, los formatos y las minucias cotidianas de una pequeña población en la segunda década del siglo xx y, lo que es más relevante, la existencia de una lista mucho más extensa de colaboradores que la consagrada por la tradición crítica. La revista hace gala de su nombre y nos inserta en un período de efervescencia, no sólo literaria, no sólo en el terreno de la cultura, sino también en la historia y la historia de las ideas. Detrás de los sujetos evocados, como Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, se unen los de Tina Modotti, Edward

Weston, incluso John Dos Passos y Jack London, existe una extensa nómina donde la nacionalidad, las profesiones, las vidas íntimas se diluyen detrás de un proyecto político común.

La lectura de *Soberana juventud* o *La estatua de sal*, las memorias de Manuel Maples Arce (1898-1981) y Salvador Novo (1904-1974) nos devuelve, por su parte, al entorno donde, los personajes y los conflictos de los jóvenes estudiantes que, en la bullente Ciudad de México de los años veinte, asistían a los cursos de la Escuela Nacional Preparatoria y las dos escuelas de Derecho (la Libre y la Nacional, dependiente esta última de una joven UNAM) donde, a pesar de que median tres años de diferencia, pudieron haberse cruzado los derroteros de dos jóvenes provincianos: el primero, veracruzano, dedicado a estudiar abogacía en la Escuela Libre; coahuilense el segundo, primero bachiller y luego visitante esporádico de los cursos de Derecho en la UNAM. Con esta lectura en contraste, me propongo seguir la pista a una querrela ubicada aparentemente en el terreno de la estética y que la crítica literaria especializada ubica, hasta ahora, en el año de 1924, cuando las memorias de ambos escritores nos permiten intuir que es cronológicamente anterior y de un contenido de otra índole.

## LOS RECUERDOS

Hay en el fondo de ambas evocaciones, bastantes simetrías: la primera que me viene a la mente es la actitud de *flâneur* que ambos poetas comparten: extasiados, los dos chicos provincianos se deleitan con las caravanas de personajes que deambulan por la calle de Madero (con una añeja nostalgia por la antigua y modernista calle de Plateros). Ambos se refieren de manera despectiva a los *fifíes*, esos remanentes fosilizados del régimen porfiriano que, desde la antigua sede del *Jockey Club*, exhiben la delicadeza del pañuelo sobre sus decadentes solapas para atraer la atención de las damas, quizás restos del naufragio de aquella Duquesa Job que engalanara con su gracia los adoquines de aquella rúa. Ambos con-

templan, igualmente extasiados, las transformaciones que imprime a la ciudad el aún embrionario Estado posrevolucionario. Allí donde Maples las celebra como anticipo de la ciudad futura, triunfarán finalmente la electricidad y la radiotelegrafía, la aglomeración de las multitudes y el caos de los automóviles; y aunque Novo mire ese mismo cuadro con reticencia, como prefiguración de una sociedad donde el sujeto se diluye detrás de la muchedumbre, en el fondo, muy en el fondo, el telón es semejante, aunque de signo contrario. Y, no obstante, se parecen.

Vayamos en primer término hacia los contrastes. La cotidianidad que nos narra Maples tiene que ver con su vida estudiantil, profesional, social; nos crea la imagen de un joven límpido, amigo de todos, interesado en llevar una existencia familiar acorde con las reglas sociales. No hay en estas primeras páginas marca que acuse Estridentismo alguno. Por el contrario, el eterno saco gris, los guantes, el bastón sustraído de la colección paterna, hacen del papanteco un perfecto *dandy*. Miremos los retratos de la época: era un buen tipo, de facciones regulares, pulcro, bien peinado; podría ir más allá y decir que, en realidad, era guapo este hombre; al menos, con una imagen equivalente a la de Ramón Novaro, aquel actor que exportamos ya desde aquellos lejanos años a la industria de Hollywood. ¿No sería lógico y natural, que alguna mirada aviesa, se posara sobre la figura de aquel poeta, con no tan secretas intenciones? De ello se encarga de informarnos el mismo poeta veracruzano... Y es que, sin mediar explicación o antecedente alguno, el poeta lanza en mitad de sus memorias tres aseveraciones que parecen fuera de contexto.

La primera tiene que ver con una auto atribuida actitud de *ginecofilia*. Me llama la atención la insistencia con que nuestro paisano subraya su asiduidad al cortejo de las jóvenes ciudadinas que conoce. Así, en el párrafo más ilustrativo asegura:

En las bellas tardes de la altiplanicie, a la salida de la Escuela, recorría yo el tramo de la avenida desde Santa Catarina a la esquina de Tacuba. Algunas veces me perdía por otras calles. Si veía alguna muchacha que

me atrajera por su porte, su cara o su andar, la seguía largos ratos bajo las luces de los aparadores y comercios hasta que desistía porque ella entrara en el zaguán de una vecindad, acelerara el paso o la perdiera de vista entre el gentío. Estas persecuciones eran motivo de quimeras que iban desde el ensueño de una grata amistad hasta el noviazgo o la pasión. Así me consolaba de la melancolía de la vida solitaria, mientras regresaba a casa para llegar unos minutos antes de la comida (*Soberana juventud* 31; en adelante citaré *SJ*).

(Actitud que halla paralelo con la manera minuciosa con la cual Novo enlista a los ilustres varones que seducen su juventud y su atrevimiento, pero a eso volveremos más tarde). Insistencia que podríamos pasar desapercibida en un primer momento, no así con el segundo incidente, por el modo tan abrupto en que se inserta y por el carácter antitético respecto de la imagen tan espléndida que nos ha ofrecido en párrafos precedentes acerca de la ciudad:

En las entrañas de esta ciudad se engendran las alimañas de la murmuración. Hay las más diversas clases de sabandijas y abejorros que zumban y amoratan las carnes en que se clavan. El tábano epigramático, desvergonzado y procaz, es el más virulento. Cuando los canes hambrientos de la calumnia se sueltan enfurecidos por las calles y basureros, se arremolinan también los tepechinches de la mordacidad y de la ira. Apenas surge un acontecimiento y ya está circulando la versión ridiculizadora. [...] esta es la manera en que el mexicano de la capital, generalmente, interviene en la política y la crítica social. ¿Falta de ánimo, de valentía, o se desquita y sanciona así el abuso de los poderosos y los audaces insolentes? Tal vez ambas insatisfacciones se reducen a la misma ecuación, que al final no es sino la libre expansión en el círculo de la carcajada (*SJ* 48-49).

Murmuración, epigrama, procacidad, calumnia. Cada una de estas palabras semeja un retrato, una alusión que no se dirige, por el momento,

hacia personaje alguno. Aguardemos, entonces, nuevos datos. Como no hay mención a incidente alguno, el párrafo resalta en el marco de una descripción positiva, en términos generales, a su experiencia como ciudadano. Más tarde, llama la atención el tercer párrafo insólito, inserto capítulos adelante, cuando Maples Arce refiere a su asiduidad al teatro de revista, las tandas y los espectáculos; allí se lanza contra los homosexuales en un tono que pudiera no parecer desconcertante, privado de los dos antecedentes previos: “En aquellos días había una manifiesta aversión pública contra los afeminados (“jotos” en una de sus tantas acepciones mexicanas), y se les satirizaba alegremente en los escenarios” (SJ 97). A continuación, cuenta la graciosa anécdota del *sketch* de Joaquín Pardavé, con el cual ridiculiza a los, ilustres o no, miembros del tercer sexo. Luego, se sigue de largo, sin volver a tocar jamás el tema.

Aquí me parece que hay un pequeño gato encerrado. Quizás sea verdad que a estas alturas de la década los Contemporáneos le fueran desconocidos, sea por su menor edad o porque no han publicado aún aquellos libros que los harán memorables, pero hay varios puntos que parecen hacerlos coincidir. Veamos los ángulos y aristas de este incómodo prisma.

Me parecen interesantes las irrupciones antes transcritas, especialmente si las miramos de manera comparativa con esa otra imagen, esta vez de carácter picaresco de la Ciudad de México, que nos proporciona Salvador Novo. *La estatua de sal* es, por mucho, no sólo un texto literario singular sino también un documento que describe de manera pormenorizada las intimidades, la vida cotidiana y las alternativas que, en un mundo sexista y homofóbico, se crea un homosexual de la clase media de aquella época. Novo es el lazarillo que nos guía por los laberintos de una vida nada subterránea, y nos lleva de la mano por diversas peripecias, de diván en diván y de amante en amante. A trechos, la narración toca diversos límites pues su narración, descarnada y abundante en detalles, se regodea en la descripción burlesca de personajes, de hazañas sexuales, del desdoblamiento en la imagen pública de algunos conocidos prohombres de la

vida política y literaria. De ella, me interesa subrayar los inicios de la amistad, de la cuasi complicidad, de Novo con Xavier Villaurrutia. Es interesante, porque la delicadeza de éste no ha permitido la sobrevivencia de texto alguno que recree esta faceta oscurecida de su personalidad, de la que sobreviven acaso muy pocas referencias. Pero, tal y como aseguran las páginas iniciales del *Mío Cid*, las suplen perentoriamente estas pinceladas, de tono fársico, donde le vemos en plena cacería. No es, sin embargo, la intención de este texto explorar la intimidad de los poetas involucrados; baste solamente apuntar el lugar en que ambos textos parecieran establecer correspondencias.

Maples Arce apunta con precisión los cuatro sitios de la ciudad donde habitó hasta el instante de su nombramiento como secretario de gobierno del general Heriberto Jara, gobernador de Veracruz. Se trata de la calle de Cocheros (hoy, República de Colombia), la avenida Brasil, frente al jardín de Santa Catarina; el número 20 de la calle de la Alhóndiga; y, finalmente, ya con la familia Maples en la Ciudad de México, en la calle de Guanajuato (col. Roma). Novo, por su parte, vive con la familia paterna en las calles de Guerrero (col. Guerrero), Icazbalceta y Altamirano (col. San Rafael). Después, alquila de manera individual algunos estudios en la esquina de Donceles y Argentina (1921), en Pensador Mexicano y, finalmente, un cuarto de azotea en el edificio de despachos de Brasil 42, muy cerca de la Facultad de Medicina donde, al poco tiempo, se mudó también Villaurrutia.

Otros espacios públicos pudieron albergar algún encuentro entre Maples Arce y los Contemporáneos. Nuestro poeta es pródigo al describir las redacciones que ha visitado, así como los periodistas y poetas con quienes entabla relaciones profesionales: *Revista de Revistas*, donde conoce a José de Jesús Núñez y Domínguez, Alfonso Toro, Rafael López, Manuel de la Parra, Rafael Solana, en cuyo cenáculo habrá de conocer –y admirar– a Ramón López Velarde. Pero también acude a otras publicaciones, según se colige del siguiente texto: “Entre las satisfacciones de la ciudad estaba la de ir a las redacciones de los periódicos y ponerse en



contacto con la vida intelectual” (SJ 39). ¿Estaría incluida la redacción de *El Universal*, dirigido por Rafael Reyes Spíndola, y en cuya nómina figuraba Novo como director de la página cultural, *El Universal Ilustrado*? Silencio absoluto. Tampoco hay mención alguna de Jaime Torres Bodet, quien fungió primero como secretario de Ezequiel A. Chávez y luego de José Vasconcelos, aunque su visibilidad fuese algo aún más evidente.

A esta altura del texto estarán preguntándose hasta dónde quiero llegar con mis empalmes. Pues bien, *La estatua de sal* concluye con esta descripción: “En la azotea, aparte los cuartos de Xavier y Agustín y el mío, había el de un estudiante veracruzano, y los de la familia de la portera María: su ancianísima madre, Jorgita; su hermano Jorge y su hija Carmen. Todos chaparritos como enanos uniformes” (Novo 189). La narración se interrumpe, bruscamente, en ese punto, para desdicha nuestra y en beneficio de la murmuración.

Admitiré su réplica antes de ser formulada: Maples Arce no fue el único estudiante veracruzano que habitaba en aquella época la Ciudad de México, tampoco el único jarocho que ocupó algún cuarto de azotea de la calle Brasil. Ni el único guapo que recorrió las mismas idénticas calles y visitó las mismas redacciones de periódicos y revistas. Me preguntaría entonces: ¿Por qué, si Maples, Novo y Villaurrutia no se conocían previamente, hay en *Soberana juventud* alusión a “murmuraciones”, a “calumnias” y, especialmente, a “epigramas”, géneros discursivos a que tan afecto fuese Novo desde sus primeros años? ¿Por qué en el punto XIV del “Manifiesto Estridentista No. 1” vapulea de manera tan directa a “los que han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas”, a “los que se han corrompido con los mezuquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente” y que “se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y mefíticas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritanga”? (Schneider 46).

Hace algunos años, en mi ensayo “La guerra de las rosas” (Ortiz, 2001), planteaba la enigmática discordancia entre dos rosas poéticas del período, “Rosas aritméticas” de Maples y la “Nocturna rosa”, de Xavier Villaurrutia. El seguimiento histórico de la imagen, particularmente a través de la vanguardia hispánica, me había llevado a describir la evidente disímil arquitectura de los dos poemas, pero también la no tan evidente presencia, por elisión, de la primera en la segunda. En el núcleo de mi argumentación se hallaba la hipótesis de que, a pesar de la evasiva manera con que el poeta de Contemporáneos excluía no sólo las rosas de Sor Juana, Rioja, Genet, Huidobro, Guillén, sino también aquellas otras, emblemáticas del Estridentismo, se halla en el fondo una cruel y patética presencia, cuando los versos repiten una y otra vez, de manera ostensible o de manera anagramática, Arce, Arce, Arce. Y a manera de respuesta, me contentaba con responder que un hado maléfico se había conjurado para jugar esa cruel trastada a Xavier. Hoy, la lectura atenta de otro de sus poemas, “Amor condusse noi ad una morte” nos entrega, él también, las mismas sugerencias: “*Amar es una cólera secreta, / una helada y diabólica soberbia.*”

La lectura de los recuerdos escritos por Manuel Maples Arce y Salvador Novo, no obstante, parecen reabrir la interrogante, abonándolas con nuevos datos. En el fondo, el asunto central es: ¿qué mar de fondo hay en la antipatía de Maples Arce hacia los Contemporáneos, especialmente entre Maples, por un lado, y Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, por el otro; y que vaya más allá de aquella “brisa que rizó la superficie dormida de la poesía mexicana”, piropo eufemístico con el cual Villaurrutia, colector real de las composiciones que integran la *Antología de la poesía mexicana moderna* atribuida a Cuesta, calificara peyorativamente la obra de Maples Arce?

Es posible que esta lectura no llegue a cuajar en una propuesta y, que por ende, no sea una ponencia en sentido estricto, sino simplemente la compilación oficiosa de fotos y recuerdos. No obstante, luego de releer de manera cuidadosa las memorias y biografías de otros personajes que

coincidieron en esos mismos tiempos y espacios, como Porfirio Barba Jacob y Rafael Heliodoro Valle, a quienes Novo describe como visitantes en aquellos estudios de la azotea de la calle Brasil, hallaremos solamente silencios. Las biografías noveladas de Villaurrutia (Palou, 2003), de Heliodoro Valle (Chapa Bezanilla, 2004) pero esencialmente las de Barba Jacob –en donde Fernando Vallejo (2003) hubiese hallado un motivo de regodeo extraordinario– callan, omiten, ignoran, silencian tales encuentros. No podría ser de ninguna otra manera; el espacio de encuentro entre heteros y *gays*, cuando los hay, exige siempre el ocultamiento. Porque, como asegura Carlos Monsiváis: “lo que no se nombra no existe, y lo nada más filtrado, y muy despreciativamente, en las conversaciones, es sórdido de suyo. Eso obliga a una gran inocencia, fingida y real. Mientras el escándalo no ilumine el asunto, el recelo es categoría desconocida, y por tanto, la homosexualidad es impensable. No hay sospecha si la abominación es inconcebible” (Monsiváis s / p).

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

## BIBLIOGRAFÍA

- Chapa Bezanilla, María de los Ángeles. *Rafael Heliodoro Valle, humanista de América*. México: UNAM, 2004.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del Estridentismo*. México: Ediciones Sin Nombre/ CONACULTA, 2002.
- Guillén, Fedro. *Barba Jacob, el hechizado*. Guatemala: Ediciones del Organismo Judicial de Guatemala, 1991.
- Horizonte* (Ed. facs.). México: FCE / INBA / UV, 2010.
- Irwin, Robert. “La homosexualidad cósmica mexicana: espejos de diferencia racial en Xavier Villaurrutia. *Revista Iberoamericana* 187. (Pittsburg, 1999): 293-304.
- Maples Arce, Manuel. *A la orilla de este río (Memorias I)*. Xalapa: UV, 2010.

\_\_\_\_\_. *Soberana juventud. (Memorias II)*. Xalapa: UV, 2010.

Monsiváis, Carlos. “Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen. (A propósito de lo «Queer» y lo «Rarito»)” en: <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/losque591.pdf> [Consulta: 20/09/2010].

Novo, Salvador. *La estatua de sal*. México: FCE, 2008.

Ortiz, Efrén. “La guerra de las rosas.” *La rosa en fuga*. Xalapa: UV, 2001.

Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo. México 1921-1927*. México: UNAM, 1985.

Vallejo, Fernando. *El Mensajero. Una biografía de Porfirio Barba Jacob*. México: Alfaguara, 2004.

## LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DE ACTUAL E IRRADIADOR

CARLA ZURIÁN DE LA FUENTE

*A Bertha de la Fuente*

### UNA TRIPULACIÓN AL ENCUENTRO DE SU AEROPLANO

Durante 1967, cuatro décadas después de la disolución del grupo estridentista en Xalapa, aparecieron dos libros escritos por sus protagonistas que jugaron un papel esencial en la revaloración del movimiento: *Soberana juventud*, el segundo libro autobiográfico de Manuel Maples Arce publicado en Madrid, donde abordaba aquellos años de juventud, y *El movimiento estridentista*, de Germán List Arzubide, publicado en Cuadernos de Lectura Popular de la SEP, donde siguió la misma estructura de su libro homónimo aparecido en Veracruz hacia fines de 1926, aunque más reposado, sin la beligerancia de los rabiosos veinte. Estas remembranzas fueron complementadas por Arqueles Vela, quien al año siguiente publicó en la Editorial Botas su *Literatura universal*, donde le daba un lugar dentro de las letras del siglo xx al movimiento.

Después de esto, entre los años setenta y ochenta vino el intenso ejercicio de recuperación y documentación del movimiento realizado por mexicanos y extranjeros: tesis, entrevistas, antologías, coloquios y exposiciones. En materia de vanguardias latinoamericanas, la última década del siglo xx sirvió para escalar definitivamente al Estridentismo, aunque también para ser el blanco de sus opositores. No obstante la labor de aquellos detractores, su historiografía ya estaba en marcha. Hoy día, el Estridentismo ha rebasado esta etapa de rechazo-aceptación para colocarse en un lugar privilegiado dentro de los movimientos de

vanguardia, deviniendo una de las piezas vertebrales de los años veinte tanto en México como en Latinoamérica.

Dependiendo de la generación que los ha estudiado se han incrementado las formas de aproximación: desde la literatura, las artes plásticas, el culto a la modernidad urbana, los horizontes culturales o desde la interdisciplinariedad de sus actividades, las cuales se reúnen en las revistas del movimiento: los tres números de *Actual. Hoja de vanguardia* (1921-1922); los tres de *Irradiador. Revista de vanguardia* (1923), y los diez números de *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea* (1926-1927). El rescate de estas colecciones, así como los facsimilares de *Irradiador* y *Horizonte*, han contribuido de manera sustancial a completar el universo de la producción estridentista de 1921 a 1929.<sup>1</sup>

A través de sus plumas y de su correlato visual se ha logrado conformar la iconografía de la vanguardia. Tener acceso en estos momentos a la gran mayoría de los impresos estridentistas también ha propiciado cierta reestructuración en su discurso historiográfico: la lectura renovada, integrada, no sólo revela el propio devenir del movimiento sino que, de acuerdo con Hans Robert Hauss, se abre el círculo de una estética de la producción y de la exposición que había estado cerrado a la dimensión temporal de su recepción y efecto.<sup>2</sup>

## EL MOMENTO PRESENTE

La lectura del Estridentismo a través de sus imágenes ha sido pieza esencial para su comprensión y análisis; este recurso no sólo creció de la mano de las producciones literarias, sino que abrió un campo fértil en

---

<sup>1</sup> Entre 2010 y 2012 aparecieron tres compilaciones facsimilares imprescindibles para conocer los documentos de primera mano del movimiento: Los tres volúmenes de las *Memorias* de Manuel Maples Arce, coordinadas por Esther Hernández Palacios y editadas por la Universidad Veracruzana; los 10 números de *Horizonte*, a cargo de Rocío Guerrero y Elissa Rashkin, editados por el Fondo de Cultura Económica; y el facsimilar de las tres revistas *Irradiador*, coordinado por Evodio Escalante y editado por la UAM-Iztapalapa.

<sup>2</sup> Cf. Hauss. *La historia de la literatura como provocación*, 158.

cuanto al desarrollo formal de los artistas involucrados en el movimiento. Por años, la investigación de la plástica y literatura estridentista no fueron de la mano: aun cuando confluyeron en todo momento, el tratamiento hacia los escritores fue distinto del de los artistas. Un ejemplo fue la recepción de la crítica. Los denuestos recibidos en su momento contra los poetas y cronistas del Estridentismo como Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Luis Quintanilla y Manuel Maples Arce, acaso el más atacado por la opinión pública, provocaron vacíos generacionales y frenos dentro de su propia historiografía.

Mientras tanto, los pintores, fotógrafos y escultores cercanos al movimiento como Germán Cueto, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Fernando Leal, y en ciertos momentos Gerardo Murillo, Roberto Montenegro, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, no fueron tan violentados a causa de su participación como artistas de vanguardia: se les estudió en tanto que pintores y profesores de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, o bien, como los realizadores de pinturas monumentales en la Escuela Nacional Preparatoria.<sup>3</sup>

¿Qué los unió para cristalizar en una de las vanguardias más ricas y provocativas de los años veinte? Más de un propósito de renovación a través de la ruptura y negación con diversos cauces que había tomado la tradición cultural. Si bien sus escritores y artistas adoptaron ciertos principios de afinidad estética plasmados en los manifiestos o textos canónicos del movimiento y vertidos en sus obras, los rasgos comunes a los simpatizantes del grupo eran: la presunción de su diversidad, la complicidad de su huida, la aceptación del acto libre y la reconstitución de un arte puro que dotara de voz e identidad a una nueva generación. Así lo

---

<sup>3</sup> Si bien no han recibido la crítica corrosiva por su trabajo como fabricantes de obras de vanguardia, experimentaron en carne propia otro tipo de agresiones físicas (no periodísticas) vinculadas a su labor como jóvenes muralistas de la Escuela Nacional Preparatoria o de la Sala de Discusiones Libres (ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo), entre 1921 y 1924.

planteaba Maples Arce en un fragmento del sexto apartado del *Comprimido Estridentista*, manifiesto fundacional de la vanguardia en México:

Todos los periódicos dispépticos se indigestan con estereotipias de María Conesa, intermitente desde la carátula, y hasta hay alguien que se atreva integralmente asombrado sobre la alarma arquitectónica del Teatro Nacional, pero no ha habido nadie aún, susceptible de emociones liminares al margen de aquel sitio de automóviles, remendado de carteles estupendos y rótulos geométricos. Tintas planas: azules, amarillas, rojas. En medio vaso de gasolina, nos hemos tragado literalmente la avenida Juárez, 80 caballos. Me ladeo mentalmente en la prolongación de una elipse imprevista olvidando la estatua de Carlos IV. Accesorios de automóviles, refacciones Haynes, llantas, acumuladores y dinamos, chasis, neumáticos, klaxons, bujías, lubricantes, gasolina. Estoy equivocado. Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarros del Buen Tono, S.A., etcétera, etcétera. Un ladrillo perpendicular ha naufragado en aquellos andamios esquemáticos. Todo tiembla. Se amplían mis sensaciones. La penúltima fachada se me viene encima.

En otras palabras, se debía modificar en los jóvenes sus tradicionales parámetros de captación ordenada de la realidad adoptando los recursos de una nascente imaginación experimental, la cual pudiera elevar a experiencia estética los fragmentos de cotidianidad hasta entonces no comunes al arte. En cuanto a los recursos para expresar la simultaneidad del momento presente como unidad de espacio-tiempo, el estridentismo anhelaba aprehender y reproducir ese instante, esa fracción de segundo desordenada e imperceptible que se había logrado capturar, sobre todo después de las guerras, no desde la praxis artística, sino desde el desarrollo científico y tecnológico.



## LA GESTACIÓN DE UN CAMBIO

Para llegar a este tipo de sentencias, y para que su postura de avanzada irrumpiera una mañana de diciembre de 1921, Maples Arce tuvo que crecer anímicamente: nutrirse de las experiencias de la vanguardia europea y norteamericana, del mismo modo que conocer su entorno literario y artístico. La relación que Maples Arce entabló con el grupo de artistas asociados al Estridentismo se dio entre finales de 1920 y principios de 1921, cuando el joven poeta y estudiante de leyes veracruzano comenzó a frecuentar los salones de la Academia de San Carlos: aunque fríos y oscuros, Maples Arce recuerda que allí aprendió a observar. En este recinto conoció a escultores como Guillermo Ruiz e Ignacio Asúnsolo; leía libros de arte en aquella biblioteca y entró en contacto con el pintor y maestro Fermín Revueltas, de 19 años, que lo invitó a la Escuela de Pintura al Aire Libre, ubicada –en 1920– en Chimalistac y, al año siguiente, en Coyoacán. Después de varias visitas, el veracruzano aprovechó la oportunidad para hacer un reportaje del grupo en el semanario *Zig-Zag*. Dos cosas sorprendieron a Maples Arce: la mancomunidad del trabajo en pos de una renovación plástica que mantenían Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Rufino Tamayo, Mateo Bolaños, Leopoldo Méndez y Francisco Díaz de León con su director, el maestro y pintor Alfredo Ramos Martínez. Sobre el espíritu de esta colectividad, Maples Arce escribió:

Ramos Martínez importó las modernas tendencias europeas que, ligeramente modificadas por el medio y el carácter y correctamente armonizadas a nuestras necesidades espirituales, han producido un arte más sincero, más dentro de la corriente innovadora de la época [...] y cuyo resultado ha sido el más recio de los grupos artísticos con que ha contado nuestra raquílica pintura; es decir, la única manifestación colectiva del esfuerzo y del talento (“Los pintores” *passim*).

Aquí Maples Arce hacía una crítica contra el arte individualista y en favor de la fuerza colectiva como principio de innovación artística. La labor dentro de algunos semanarios lo acercó a las discusiones periodísticas y literarias; a la lectura y discusión de los ismos europeos y norteamericanos, así como al conocimiento de los preparativos del Primer Centenario de la Consumación de la Independencia, en septiembre de 1921. A diferencia de la perspectiva urbana trazada por Vasconcelos en *La tormenta*, donde describe una ciudad adolorida y hecha pedazos, con Maples Arce cambiaba la visión: aquella capital fue concebida como una urbe vigorosa de transeúntes, velocidad, gasolina, humo, anuncios económicos desde donde se abrirían los horizontes para cuestionar la tradición literaria. El sortilegio por la ciudad-cemento no fue privativo de Maples Arce; desde los inicios del vanguardismo, el codiciado escenario de percepción fue la ciudad-cemento:

La ciudad comenzaba a despabilarse temprano. A ciertas horas las plazas, las calles y los mercados desbordaban actividad. Un incesante tráfico animaba y ponía en movimiento a todo el mundo [...] A medida que el día avanzaba, se hacía más intenso el ritmo ciudadano [...] De los “rápidos” descendían los burócratas para encaminarse hacia los ministerios (Maples Arce, *Soberana* 90).

La reconfiguración citadina desde su propia simultaneidad también propició que Maples Arce observara al México posrevolucionario, aún en construcción:

Comenzaba yo a observar la vida política de mi país; la manera de ejercer las funciones públicas, a considerar las contradicciones entre los ideales democráticos y la realidad de los hechos; pues mientras se proclamaba por un lado la efectividad del sufragio, por otra se imponía a palos “literalmente” la voluntad cívica, porque en la práctica los grupos contendientes no se tenían ningún respeto ni ejercían derecho alguno, ya que

no puede considerarse tal acción violenta para prevalecer e imponerse en el orden público (70).

Otro detonante para ir fincando su propuesta de vanguardia y hermanar algunos postulados entre escritores y artistas fue el segundo reportaje hecho a Diego Rivera en julio de 1921, recién desembarcado de Europa. Esto le permitió no sólo entrar en contacto directo con un testigo presencial de las vanguardias, sino que también pudo conocer el primer y único ejemplar de *Vida Americana. Revista Norte, Centro y Sudamericana de Vanguardia*, editada por David Alfaro Siqueiros en Barcelona hacia mayo de 1921, con colaboraciones de Joan Salvat-Papasseit, Siqueiros, Fernando Alatorre o José de la Peña, así como con una galería interior de obras de Diego Rivera, Siqueiros, Rafael Barradas, Joaquín Torres-García y Marius de Zayas, quien publicó tres espléndidas caricaturas abstractas de Ambroise Vollard, Guillaume Apollinaire y Francis Picabia. Dentro de ese ejemplar aparecía el primer manifiesto artístico lanzado por David Alfaro Siqueiros en el extranjero: “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. Al mismo tiempo que Maples Arce ponía sobre papel la necesidad de una renovación del campo artístico en *Zig-Zag*, un apartado del manifiesto de *Vida Americana* anunciaba:

¡VIVAMOS NUESTRA MARAVILLOSA ÉPOCA DINÁMICA! Amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto de emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción [...] CUBRAMOS LO HUMANO-INVULNERABLE CON ROPAJES MODERNOS: «SUJETOS NUEVOS», «ASPECTOS NUEVOS» [...] Abandonemos los motivos literarios, HAGAMOS PLÁSTICA PURA. Desechemos las teorías basadas en la relatividad del «ARTE NACIONAL»; ¡UNIVERSALICÉMONOS!, que nuestra natural fisonomía RACIAL Y LOCAL aparecerá en nuestra obra inevitablemente (2-3).

A lo largo del manifiesto se manejaban ideas que habían de regir diversos aspectos y búsquedas de la pintura futura: armonizar el pasado con el presente, lo propio con lo universal. Y así como Siqueiros anotaba el desdén por los pintoresquismos, también clamaba por un reordenamiento de los artistas de América ante los avances del arte europeo y por la justa valoración del arte popular. Las afinidades entre los 3 llamamientos, la experiencia grupal en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, su interés por las revistas *Grecia*, *Tableros*, *Cervantes*, *Cosmópolis*, y los artículos sobre las últimas tendencias del arte europeo, provocaron que Maples Arce abandonara la poesía del Modernismo y apostara por las corrientes de avanzada:

Me relacioné con otros escritores europeos. Guillermo de Torre me envió su *Manifiesto Vertical* y Humberto Rivas su revista *Vltra* [...] De Francia y de Italia me llegaron libros y plaquettes, que leí con vivo interés. Marinetti me mandó sus manifiestos futuristas y algunas monografías ilustradas de los pintores de aquel momento: Boccioni, Severini, Soficci. De Francia recibí revistas y libros de Pierre Reverdy, André Salmon, Blaise Cendrars, Pierre Albert Birot, Phillippe Soupault [...] En algunas de estas publicaciones aparecían cuadros de Picasso, Juan Gris, Braque y algunos otros pintores, que mostraba a mis amigos para despertarles la inquietud de hacer cosas nuevas (*Soberana* 124-125).

#### ACTUAL. RECEPTOR DEL MANIFIESTO FUNDACIONAL DE LA VANGUARDIA

Una mañana de finales de diciembre de 1921, un panfleto titulado *Actual. Hoja de Vanguardia* apareció sobre las bardas del barrio de las facultades y en diversos puntos del centro de la capital. En él se desplegaban los quince apartados del *Comprimido Estridentista* de Manuel Maples Arce, publicado como contenido único de este impreso. En mi opinión, ha sido y será uno de los textos más bellos de las vanguardias. Creo que, en

los juicios vertidos en este llamado, también jugó una parte importante la recepción que tuvo Maples Arce de las Fiestas del Centenario de 1921, pues la prensa las manejó como festividades “eminentemente populares” y “dentro del más puro mexicanismo”. Estos treinta días de festejos sirvieron para que Maples Arce conociera el naciente discurso sobre el México de la posrevolución, que asistiera a las actividades centenarias, a las conferencias sobre literatura, y que estuviera muy cerca de la magnífica Exposición de Arte Popular organizada y montada por el Dr. Atl, de donde salió el estupendo libro *Las artes populares en México*. De algún modo, supongo, la experiencia de Maples Arce como espectador dentro de los festejos detonó una de las primeras frases del *Comprimido*: MUERA EL CURA HIDALGO. En líneas generales, y sin tocar directamente otros aspectos de la historia mexicana, Maples Arce entraba de lleno al exhorto de renovación a partir de la experiencia urbana desdoblada en sus cientos de elementos y voces. En tanto que grito rupturista, el manifiesto no consideraba las estructuras convencionales del discurso: estaba sustentado en una libre asociación de ideas donde lo trascendente era el cambio de carril hacia una estética cimentada en el tiempo presente.

El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico [...] Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes [...] En un mismo lienzo, dióramicamente, se fijan y se superponen coincidiendo rigurosamente en el vértice del instante introspectivo (*Comprimido Estridentista*, fragmentos del apartado VIII).

En este llamado se anida la cauda de emociones de un hombre del siglo xx que trata, en actitud vanguardista, de sorprender al lector y provocar en él la nueva captación de la realidad circundante. Sobre el arte, el *Comprimido Estridentista* anota en su primero y segundo apartados, respectivamente:

Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear, y no copiar. “Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente”. En este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos. Todo debe ser superación y equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos cielos actualistas, pues pienso con Epstein, que no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes, y comportarnos en el fondo como ella. [...] Toda técnica de arte está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales, única y elemental finalidad estética, es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacuera de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los “swichs”.

El dinamismo tipográfico de elementos e ideas que marchan y dialogan dentro del primer número de *Actual* también se reproducen en los otros dos números de la revista, aparecidos respectivamente en febrero y julio de 1922. No se conoce *Actual No. 2*, pero de acuerdo con Luis Mario Schneider “presenta una colección de poemas de Pedro Echeverría (dedicada a Lulú y a Mítil), el primer intelectual que acude al llamado de *Actual No. 1*, y que escribe todos sus poemas con mayúscula, con una síntesis telegráfica y cargados de imágenes sin nexos lógicos gramaticales” (Schneider, *El Estridentismo* 44). *Actual No. 3*, el último número de la hoja de vanguardia, estaba constituido por poemas de escritores mexicanos, españoles, franceses, además de contar con anuncios publicitarios y una sección de “Notas, libros y revistas”. Si bien aquí tampoco aparecen colaboraciones de artistas o fotógrafos, su diseño fue suficiente para mantener lazos de afinidad con las revistas dadá.

Los diseños de *Actual* fueron hechos por Fermín Revueltas, que estuvo muy cerca de Maples Arce y que, entre 1919 y 1920, vivió en Chicago junto con su hermano, el violinista y compositor Silvestre. Fermín estudiaba en el Art Institute, en origen el Chicago Institute of Design, y

su crecimiento artístico se nutrió de las últimas tendencias gráficas, arquitectónicas y del arte industrial. Para estos momentos, no sería difícil advertir que Fermín Revueltas pudo conocer las propuestas del Dadá neoyorquino impulsado por Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray o Arthur Cravan, en especial la revista editada con la colaboración de Alfred Stieglitz y Rube Goldberg: *New York Dada*. Este breve recuento de la estancia de Fermín en Chicago puede arrojar algunas luces sobre las influencias gráficas y editoriales que pudo haber recibido *Actual*.

Si bien algunas ideas del *Comprimido Estridentista* aludían a los adelantos tecnológicos, a la velocidad, al acero, al “régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes” de las fábricas y al humo de las fábricas (postulados cercanos a una estética futurista que ya tenía más de una década en circulación y ya iba de salida), la presentación visual de esta revista podía considerarse de más influencia constructivista y dadá. Los ejercicios editoriales de Maples Arce y Revueltas daban un aire a los impresos de Picabia, en donde su retrato de grandes dimensiones dentro de una revista semejaba al retrato de Maples Arce en *Actual No. 1*. O bien, el diseño del tercer número, cercano al *Bulletin Dada No. 6*, de marzo de 1920, en donde gruesas y pesadas capitulares van al encuentro de un ejercicio de superposición tipográfica (una suerte de palimpsesto de vanguardia), para otorgar un sugerente dinamismo y plasmar la simultaneidad de voces, ideas y escrituras.<sup>4</sup> Este experimento editorial llamado *Actual* fue muy importante. Si bien en su diseño y planteamientos sólo colaboraron Maples Arce y Revueltas, en su número postrero se lograron ciertos rasgos de homogeneidad vanguardista, ciertos criterios con los que se iban a regir algunas estructuras literarias, así como la apertura a la conformación de un colectivo integrado por diversas disciplinas. Visualmente, en esta etapa de gestación, *Actual* no abrevó de la

---

<sup>4</sup> En 1921 apareció un interesante reportaje sobre el Dadaísmo: Rafael López publicó en *El Universal Ilustrado* del 3 de febrero “El endemoniado Dadá se adueña de París”.

construcción plástica futurista, como algunos piensan, sino que fue, todavía, más experimental: sonorizaba a través de la tipografía y el diseño editorial, pero provocaba ruidosas imágenes plásticas a través de los textos. El *Comprimido Estridentista* y los números de *Actual*, más allá de ser el punto de fuga de la vanguardia, devinieron una unidad discursiva autónoma, una comunión estética: y como mancuerna entre Revueltas y Maples Arce, el espacio simbólico entre imagen y poesía.

#### IRRADIADOR. SEGUNDA VOZ DE VANGUARDIA

Desde mediados de 1923 comenzó la siguiente aventura editorial: *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética publicado bajo la dirección de Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas*, cuyos tres números aparecieron en septiembre, octubre y noviembre de 1923. Esto resultó el diálogo definitivo entre pintor y poeta, con un trabajo de mesurada simplificación entre tipografías, definición de espacios gráficos y publicitarios. Los tres números de *Irradiador* lograron una imagen propia, inconfundible, con sendos números en cada portada y sus respectivos colores en verde, rojo y azul para plecas y encabezados.<sup>5</sup> Pero antes de continuar con el análisis de *Irradiador* no puedo dejar de mencionar las obras canónicas de 1922: *Andamios interiores. Poemas radiográficos*, de Manuel Maples Arce, de editorial Cvltvra, y *La Señorita Etcétera*, de Arqueles Vela, aparecida en el mes de diciembre como el séptimo número de la “Novela Semanal” que editó *El Universal Ilustrado*. Aunque la carátula de la *Señorita Etcétera* es un convencional retrato de Arqueles Vela, realizado por A. Gálvez, la portada de Maples Arce trata de romper amarras; hincha su encabezado e inunda la caja tipográfica. Buen ejercicio de CAS (Guillermo Castillo), la plasticidad de esta carátula, sin embargo, está contenida: es la radiografía de su esqueleto. Igualmente, la

<sup>5</sup> En 2012 apareció la edición facsimilar de *Irradiador*, con estudio introductorio de Evodio Escalante, un acierto sin duda en la recuperación de los documentos estridentistas.



escultura de Ruiz (retrato de Maples Arce) que está en los interiores del poemario, es una interesante obra hecha a base de planos de sorprendente síntesis, cuya presencia reforzó la geométrica portada de *Andamios interiores*.

Retomando la aparición de *Irradiador* a finales de 1923, el Estridentismo ya contaba con un grupo de escritores y artistas presentes en más de una reunión literaria. Con *Irradiador*, la primera revista ilustrada del Estridentismo, entraron de lleno las imágenes plásticas. Lo excepcional aquí fueron los caligramas centrales de sus respectivos números: la *Irradiación estridencial* de Diego Rivera en el número 1; La marimba en el patio, de *Gonzalo Deza Méndez*, en el número 2, y el poema pentagramático de *Polo As* (Pedro Echeverría). Más allá de estas constantes, dentro de *Irradiador* aparecieron algunas xilografías de Charlot, la escultura de una piedad de Guillermo Ruiz, una caricatura de Tablada hecha por Hugo Tilghman, y una xilografía de Leopoldo Méndez conocida como “La costurera”, que alude a una onírica construcción donde una inmensa mano atravesada por una aguja guarda a una madona que protege a una costurera. A pesar de que no hubo alusiones gráficas a los alfabetos inmediatos de la modernidad o de las grandes urbes tecnologizadas, el empleo de la xilografía fue considerado un signo de los nuevos tiempos, de gran atractivo para las revistas ilustradas mexicanas. Estas técnicas ya habían sido experimentadas en España y Argentina por pintores vanguardistas de Europa y Latinoamérica como Norah Borges, Rafael Barradas, Frans Masereel, Francisco Bores, cuyas recuperaciones del grabado en madera o metal tuvieron una repercusión muy clara en la obra de Leopoldo Méndez, Jean Charlot y Fermín Revueltas. Es menester decir que *Irradiador* ha sido la publicación periódica de vanguardia mexicana más genuina, también circulada en los años más radicales del Estridentismo, cuando Maples Arce y Revueltas lograron conformar un colectivo para fraguar una estética común.

En las contraportadas de *Irradiador*, Revueltas hizo una interpretación publicitaria de la cigarrera de El Buen Tono, que al parecer

pagaba un espacio en la revista: el diseño que aparece en los números 1 y 2 es de Revueltas. La publicidad de Revueltas sobre El Buen Tono integraba elementos cotidianos con evocaciones líricas, como el ave o cucú, entretejidas con las marcas y diseños de los cigarrillos a manera de engranaje y trasposición de planos. Sin embargo, curiosamente, hasta octubre de 1923 no existían en las revistas o portadas de los libros del Estridentismo representaciones directas de hélices, aviones, velocidad, motores, trenes, fábricas, máquinas, rascacielos, cables, anuncios luminosos. Estas construcciones simbólicas de la modernidad, de las que muchos especialistas han escrito, aparecerán en noviembre de 1923, dentro del último ejemplar de *Irradiador*. En la portada se presenta una fotografía de Edward Weston titulada *Steel*, detalle de una inmensa chimenea emblemática de la pujante industrialización estadounidense. Por otra parte, la publicidad en la contraportada (no se sabe su autoría) también carga con algunos elementos de este tipo como las perspectivas trastocadas de un paisaje urbano, un hombre fumando y deambulando por las calles de la ciudad nocturna, anuncios luminosos, letreros y un cableado iridiscente; esta escena enmarca una nueva línea de cigarrillos del Buen Tono llamada “Radio”, en cuya cajetilla se representan unas ondas hertzianas, y cuyo *slogan* es: “Los cigarros de la época”.

Sólo a finales de este año, junto con los lanzamientos de *Esquina*, poemario de Germán List Arzubide ilustrado por Jean Charlot, y *Avión*, de Kyn Taniya, con carátula del *Dr. Atl*, los artistas cercanos al grupo confluían más recurrentemente en una construcción gráfica que anunciara los adelantos tecnológicos y a las representaciones utópicas de ciudades, puentes, barcos, así como planos superpuestos para enfatizar el ritmo cambiante del tiempo. Ejemplo de estos ejercicios plásticos de vanguardia, que cumplirán una función esencial en el futuro del movimiento, son: las carátulas e ilustraciones interiores de *Vrbe*, de Manuel Maples Arce (1924), con xilografías de Jean Charlot; *Radio. Poema en trece mensajes*, de Salvador Gallardo (1924), con portada de Roberto Montenegro; *El pentagrama eléctrico*, de Salvador Gallardo,

con portada y retrato del autor realizados por Ramón Alva de la Canal; así como *El viajero en el vértice*, de List Arzubide (1926), con xilografías de Ramón Alva de la Canal. Sin olvidar, por supuesto, el impecable discurso gráfico que permeó las portadas de los números de la publicación periódica más longeva del movimiento, editada en Xalapa: *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea* (1926-1927), cuya imagen artística estuvo a cargo de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez. De acuerdo con Rocío Guerrero, los números ilustrados y las portadas de *Horizonte* eran muy llamativas, pues contaban con atractivos elementos visuales e iconográficos, tanto por la paleta de tonalidades como por su propio aspecto formal. Ofrecían imágenes de la realidad cotidiana: indígenas, barcos, fábricas, paisajes locales, héroes nacionales, escenas de demanda social y motivos estéticos de moda (Guerrero y Rashkin, *Horizonte* XIX). En fin, sin abundar en otros aspectos que faltaron por analizar y que siguen en estudio, diremos que la memoria que ha construido el Estridentismo es, en buena parte, visual e iconográfica; sus imágenes se decodifican desde nuestra experiencia personal, y la labor de los artistas fue justamente el esfuerzo no sólo de acompañamiento del acto de creación literaria, sino una transfiguración de sus propias escrituras.

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

## BIBLIOGRAFÍA

Alfaro Siqueiros, David y Diego Rivera. “3 Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana.” *Vida-Americana. Revista Norte, Centro y Sudamericana de Vanguardia*. Valencia: L'Eixam Edicions / IVAM, Institut Valencià d'Art Modern (fac-símil: Valencia: *Los papeles del siglo pasado*, 2000).

- Haus, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000.
- Horizonte. Revista de Actividad Contemporánea, 1926-1927*. Ed. facs. Recopilación, estudio introductorio y notas de Rocío Guerrero y Elissa Rashkin. Revistas Literarias Modernas. México: FCE / Gobierno del Estado de Veracruz / UV / CONACULTA / INBA / Museo Estudio Diego Rivera, 2011.
- Maples Arce, Manuel. "Los pintores jóvenes de México." México: *Zig-Zag* (abril de 1921).
- \_\_\_\_\_. "Comprimido Estridentista." *Actual No. 1. Hoja de vanguardia* (diciembre de 1921). Fragmento de los apartados VI.
- \_\_\_\_\_. *Soberana juventud*. Madrid: Plenitud, 1967.
- Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: Ediciones de Bellas Artes, 1970.

## ULTRAÍSMO, GRECIA, SEVILLA, MADRID

ÁNGEL JOSÉ FERNÁNDEZ

¿Será lo “ultra” apócope de lo “ultramoderno”, esto es, aquello que define a lo que va más adelante de lo moderno, o sea lo que continuó después del Modernismo, en tanto que programa estético? ¿Será lo “ultra” un movimiento de vanguardia? ¿O bien, lo “ultra” querrá comunicarnos o definirnos otra cosa, inclusive opuesta a lo que entendemos por Modernismo, o su secuela posmodernista? Lo cierto es que en el campo de la práctica las posibles definiciones del Ultraísmo se han cargado hacia lo simplista, cuando no, de plano, hacia lo demasiado general. En Sevilla o Madrid, así como en el resto de España hacia el final de la Primera Guerra, solían escucharse variantes del argot: poema “ultraico”, poesía “ultra”, la fiesta “del ultra”, “ultraísmo”, “ultraísta”, “lo ultra”, las veladas “del ultra” u otras variantes, en tertulias, cafés, redacciones de periódicos o en los espacios públicos. Todo mundo parecía entender de qué se trataba o a quiénes atañía cuando a la cosa se le denominaba “ultra”.

Se sabe que la denominación “ultra” y su adopción se le debió a Rafael Cansinos-Asséns, y sirvió para nombrar al movimiento y a la nueva generación de artistas y escritores que iban a publicar sus obras en las revistas *Grecia* (1918-1920), que primero fue impresa en Sevilla y luego en Madrid; en *Cervantes. Revista hispano-americana* (1919-1921), durante el periodo en el que Cansinos-Asséns fue el responsable de Redacción de literatura española; en la revista *Cosmópolis* (de 1918 en adelante), dirigida por Enrique Gómez Carrillo –quien de algún modo fue coadyuvante del movimiento– y, finalmente, en la revista titular: *Ultra. Poesía, crítica, arte*, cuyo primer número apareció en Madrid el 20 de mayo de 1921 bajo una supuesta dirección colegiada y colectiva; pero al cuidado, guía y liderazgo de Cansinos-Asséns.

Precisamente, este escritor sevillano radicado en la Metrópoli se autonombró el “orientador” del movimiento “Ultra” al redactar “Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria”, que anexó al texto “Liminar”, con el que explicó su asunción como director “de la sección literaria española” de *Cervantes*. En “Liminar”, Cansinos-Asséns señaló que *Cervantes* iba a ser “ahora aún más dúctil y flexible para las inspiraciones nuevas”. El impreso respaldó, de hecho, a ese “ultraísmo indeterminado” que aspiraba “a rebasar en cada zona estética el límite y el tono logrados, en busca siempre de nuevas formas”. Desde el principio, resultó curioso su enfoque: un autor consagrado redactaba un manifiesto vanguardista, desde su posición de “orientador”, mediante el cual un grupo de artistas jóvenes se agrupaba para conseguir “un valor pleno” y una “afirmación futura”. Y para ello necesitaban “declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo”. Se trataba de una “obra de renovación literaria”, ya que literatura y arte debían conseguir el “ultra” tal y como pensamiento político y científico pretendían “lograrlo”. Cansinos-Asséns se atribuyó la “incitación inspiradora” del movimiento y, en tanto no salía al público la revista *Ultra*, que sería su órgano específico, *Cervantes* daría cabida a las contribuciones de los artistas plásticos y los escritores del movimiento (*Cervantes*, I / 1919 1-3).<sup>1</sup>

La consigna estética del Ultraísmo tuvo, pues, “propósitos renovadores”, a partir de la “reintegración lírica” y de la “introducción de una nueva temática” (Torre, *Ultraísmo*, 1968, 213). Dicho de otro modo, la literatura española tenía la necesidad de construir una nueva retórica, y con ésta crear objetos artísticos diferentes a las tendencias noventayochistas. El joven Borges, ya en las páginas de *Ultra*, trató y expuso sobre su concepción estética y anatómica del “ultra”. El artista del ultra –acotaba

---

<sup>1</sup> Firmaron este manifiesto Xavier Bóveda, César A. Comet, Guillermo de Torre, Fernando Iglesias, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfías, José Rivas Panedas y Joaquín de Aroca. Sin embargo, Torre ha señalado que fue Cansinos-Asséns quien de forma unilateral lo signó al reproducirlo en *Cervantes* (Torre, *Ultraísmo*, 1968, 213).

Borges– podía “asumir todas las formas entre aquellos dos polos antagónicos de la mentalidad, que son el polo impresionista y el polo expresionista”. Y, en consecuencia, para el artista ultra sólo podía haber “dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas”. A partir de estas premisas, pensó en la solución técnica para la creación de sus “esfuerzos líricos”. Y explicaba:

Yo busco en ellos la *sensación en sí*, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean. Siempre ha sido costumbre de los poetas ejecutar una reversión del proceso emotivo que se había operado en su conciencia; es decir, volver de la emoción a la sensación, y de ésta a los agentes que la causaron. Yo –y nótese bien que hablo de intentos y no de realizaciones colmadas– anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden. Un arte que rehuyese lo dérmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos o mordaces.

Para esto –como para toda poesía– hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso.

El ritmo: no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado.

La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales– el camino más breve (*Ultra*, año I, 20 / V / 1921, 11 1).

Guillermo de Torre complementó estas conjeturas estéticas del Borges ultraísta: para alcanzar la “reintegración lírica”, se imponían “la imagen y la metáfora” y se suprimían los elementos anecdóticos y narrativos. La renovación temática proscribía “lo sentimental, sólo aceptado en su envés irónico”. Además, se privilegiaba lo fragmentario sobre “la continuidad del discurso lógico” y se procuraba “mantener la pureza del flujo lírico”. Se suprimía “todo lo ornamental”: la poesía debía sostenerse “únicamente en sus puros elementos líricos”. El objeto literario se sostenía gracias a “la imagen”, y a su valor metafórico, sinestésico y sensorial.

El arte poético sería síntesis, fusión “en uno de los varios estados anímicos. Simultaneísmo. Velocidad imaginativa”; desterraba la rima y se fundamentaba en el ritmo “unipersonal, vario, mudable, no sujeto a pauta” (*Ultraísmo*, 1968, 213-215).

Volvamos ahora a la revista *Grecia*, que resultó ser una publicación que primero dio albergue a los escritores y artistas ultraístas y después se tornó en órgano exclusivo de este movimiento. La revista fue fundada en 1918 por el intelectual Isaac del Vando Villar (1890-1963). Luego de cumplir con el servicio militar, intentó hacerse novillero, hacia 1911. Después, presidió la Juventud Republicana de Sevilla, realizó estudios de teosofía y comenzó la composición de sus trabajos literarios, que publicó en su ciudad natal y en Madrid. Como simpatizaba con los aliados, colaboró en algunas revistas progresistas, hizo vida literaria en Sevilla y vivió en París durante la ocupación; allí se agravaron sus padecimientos mentales, que habían comenzado hacia 1914, y al término de la guerra volvió a Sevilla, en donde fue internado por primera vez en el Manicomio de Miraflores.

En plena recuperación, Del Vando Villar acudía al Café Nacional y a las tertulias del Centro de Estudios Teosóficos, en donde estrechó amistad con Adriano del Valle. Ambos fundaron la revista *Grecia*, con la finalidad de incorporar a Sevilla y su región a las corrientes renovadoras del arte y la cultura europea; pero dando primacía al “rubenismo”. Fungiría como tutor de este papel literario Cansinos-Asséns, quien radicaba en la capital, y quien daría el impulso para que la revista enderezara sus propósitos ultraístas. Isaac del Vando Villar fue director de *Grecia* y Adriano del Valle fue su redactor en jefe (*Los papeles perdidos*, 2003 *passim*).

La filiación original de *Grecia* era evidente. Para empezar, el título, la viñeta de la carátula: cuatro cariátides en despliegue, soportadas por unas columnas, que representaban una Minerva en un pórtico griego, dibujo realizado por Alfonso Grosso, joven artista sevillano; la revista llevaba por lema una cuarteta de Darío: “En la angustia de la ignorancia / de lo porvenir, saludemos / la barca llena de fragancia / que tiene de



marfil los remos”. Tuvo dos épocas, la primera impresa en Sevilla, números I-XLI, y la segunda, mucho más breve, impresa en Madrid, a partir del número XLII y hasta el número L, en que concluyó.

Adriano del Valle, en “Nuestras normas”, texto que abrió el primer número, aparecido en Sevilla el 12 de octubre de 1918, justificaba su línea literaria y editorial:

En nuestro sueño, pues que sueño es toda obra de juventud, y ésta lo es, nos proponemos bajo la advocación de Rubén, el Panida de los liróforos celestes, como él mismo coronó a Verlaine, el sátiro griego de la Galia, y su *Programa matinal* será la norma de nuestras aspiraciones [...] ¡Que sean las antenas de marfil como una lira de los vientos, y puesto que tiene la nave en sus curvas simulaciones rotundas de matrona y lleva ánforas de perfumes, y cargamentos de esclavas blancas y tapices de Smirna, y cestas de flores y frutos, y citaristas núbiles y desnudas, y canéforas danzarinas, y escanciadoras de los ardientes moscateles, saludemos al sol, hermanos; saludemos al gran sol latino, emperador de las liras y las rosas, y adore-mos a Venus, naciente del mar, emperatriz de la tarde y las estrellas! (*Grecia*, I [12 / X / 1918], 1 1-2).

Es evidente que la orientación de *Grecia* ratificó a los pocos números un ideal estetizante y rectificó sobre la marcha los rumbos de su porvenir. Casi sin mediar explicación, pasó de ser un medio expresivo para la comunidad de escritores sevillanos –enlistados a caballo entre el tradicionalismo y lo modernista–, para convertirse, también sin denunciarlo en forma contundente, en la primera revista del Ultraísmo español. Antonio Machado se lo dijo a Gerardo Diego en una carta que fechó en 1920: “La revista *Grecia*, un tanto curada de bizantinismo y chochez parisina, sería admirable y, con todo, es la más interesante que se publica hoy en España” (*Los papeles perdidos*, 2003 *passim*).

La transformación hacia el Ultraísmo puede rastrearse cuando en el número 10 de *Grecia* –fechado el 1º de marzo de 1919–, aparecieron

bajo el rubro “Poemas del ultra”, el titulado “Hacia el sur” de Cansinos-Asséns, y el dedicado “A Paul Verlaine” de Luis Felipe del Moral. En este número se combinaba todavía lo de ayer y lo de hoy; pero ya se había abierto la trinchera “del ultra” en la ribera del Guadalquivir y desde el interior señorial y conservador de la Península (año II, 1º / III / 1919, 10 3-4). Poco después, vendría el detonante social y callejero del “ultra”: el 2 de mayo se celebró “La fiesta del ultra” en El Ateneo de Sevilla; fue acto de reafirmación, en el que tomaron parte Adriano del Valle, Pedro Garfías, Pedro Luis de Gálvez, Miguel Romero Martínez, Isaac del Vando Villar y Pedro Raida; esta presentación en público tuvo una acogida más bien fría, por parte de la comunidad tradicional. En *Grecia* se reseñó el acto, que se efectuó “bajo la égida espiritual de Rafael Cansinos-Asséns” y en el que participaron los editores y colaboradores de la revista. Fue la primera de las veladas ultraístas que se realizaron en España:

El joven y admirado poeta Pedro Garfías, uno de las más fervorosos discípulos de Rafael Cansinos-Asséns, recitó magistralmente un bello poema del precursor del Ultra, Guillermo Apollinaire; otro, no menos bello, de Cansinos-Asséns, el admirable alfarero de la juventud; unas poesías de Adriano del Valle, y, finalmente, unos poemas del propio Garfías, que fueron muy elogiados (*Grecia*, II, 10 / V / 1919, XV 19-20).

Ante la frialdad de la recepción, los ultraístas salieron en desfile por las calles sevillanas, en donde

reaccionaron voceando por las calles y arrojando piedras, cascotes y bocadillos a la zanja abierta para cimentar la estatua en homenaje a San Fernando en la Plaza Nueva. Después, en la calle Borceguinería (actual Mateos Gagos), ante el domicilio de don Luis Montoto y al grito de “¡Ultra!”, exaltados, arrojaron piedras, patatas y adoquines contra las

ventanas, la cristalería del patio e incluso contra un busto de Rodríguez Marín.

Luego huyeron por distintas calles y al reencontrarse celebraron una cena de amanecer.

Este hecho de tono iconoclasta y provocador tendría una gran repercusión en el mundillo literario sevillano (*Los papeles perdidos*, 2003 *passim*).

La repercusión rebasó las riberas del río. Y cuando Cansinos-Asséns recibió el nombramiento de redactor en la revista *Cervantes*, en enero de 1919, los ultras se agenciaron otra trinchera territorial y editorial. La vanguardia se instaló en la Península. Así lo señaló Adriano del Valle en su artículo “La nueva lírica y la revista *Cervantes*”:

Gracias a la generosidad franciscana de Cansinos-Asséns, el Adelantado más lírico y avizorante de cuantos atalayan desde los Pirineos espirituales de nuestra República de las Letras, el marinettismo furioso que pedía la demolición de las piedras sagradas de las Mecas del arte para erigir en sus solares grandes fábricas de conservas, ha llegado a nosotros atemperado por los balsámicos nepentes de la moderna lírica francesa que de una forma tan varia, tan rica en matices, y tan pródiga en nuevas sugerencias, ha sabido blindar esas torres elefantinas del arte contra las melinitas verbales de Marinetti y su banda de *revolveratori* (*Grecia*, II, 1º / IV / 1919, 12-14).

Y si el “orientador” del Ultraísmo era Cansinos-Asséns, e Isaac del Vando Villar se investía como el apóstol de la cruzada de los ultras, Juan González Olmedilla se transformó en el historiador literario del Ultraísmo en tránsito. Comenzó por perfilarse como el vocero de “la palabra novísima” y como el universalizador del movimiento. En “La fiesta del ultra” expresó: “El Ultraísmo es un ansia del más allá, de superación; y más que eso, a mi entender, *un anhelo de rutas no holladas*”; y añadía: “Después

del tránsito de Rubén a la región definitiva de lo que, por pasado, no puede trasmutarse ya, debemos cerrar no ya con siete –¡con siete mil llaves!– el palacio magnífico del Modernismo –que ya logró su plenitud, su madurez y su ocaso– y emprender la tarea de erigir las nuevas estaciones radiotelegráficas de la lírica. – Al novecentismo no podemos asomarnos sino como a un museo pleno de obras maestras del pasado” (*Grecia*, II, 10 / VI / 1919, XVIII 1-2).

Según González Olmedilla, con Max Jacob había arrancado, el año 1906, la nueva lírica; y en España, ya Unamuno había ensayado el canto “con una voz no oída antes, con un acento entrañable, lleno de la más recóndita sinceridad”. Relacionaba otras voces nuevas, como la de Ramón Pérez de Ayala y Juan Ramón Jiménez, quienes ya habían publicado libros con propuestas novedosas; así como de Mauricio Bacarisse, prematuramente fallecido, y la de José Moreno Villa, que había publicado en periódicos y revistas piezas y obras en las que había experimentado “los nuevos caminos”. González Olmedilla trajo a cuento las voces avanzadas de Klingsor, Paul Fort, Saint-Pol, Roux, Apollinaire, Allard Frick, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy y Huidobro, quien había escrito “en francés sus poemas más interesantes, influido durante la guerra por su amistad con Reverdy y otros poetas de Lutecia” (2).

González Olmedilla concluyó “La fiesta del ultra” manifestando: “No deseamos adeptos ineptos, sino almas comprensivas que, mortificadas en las matraces de las técnicas literarias más exigentes, estén ya aptas para derramar el caudal cordial de sus emociones en las formas amplísimas y aladas de Ultra” (3).

Al agotarse *Grecia*, surgió *Ultra. Poesía, crítica, arte*, en donde Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre firmaron, el primer día de 1922, la “Proclama” del Ultra:

Nosotros los ultraístas, en esta la época de mercachifles que exhiben corazones disecados y plasman el rostro en carnavales de muecas –queremos

desanquilosar el arte. Lícito y envidiable como cualquier otro placer es el que motivan las palabras eficazmente trabadas, mas hay que convenir en lo absurdo de honrar los que le venden, traficando con flacas ñoñerías y trampas antiqúisimas. Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre y descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual y representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional y variable. Sus versos que excluyen la palabrería y las victorias baratas, conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la textura decisiva de los marconigramas (*Ultra*, año II, 1 / I / 1922, 21 1).

El camino se había allanado. Nadie tendría derecho a embadurnar las páginas de rotativos y libros, como en 1919 había hecho el propio Guillermo de Torre con la publicación de su texto “Introspección ultraísta. El peligroso silenciario”, del que, a guisa de ejemplo del antiultraísmo, copio un fragmento:

Y en el hito epiceno límite de su obsedente psicosis devastatriz columbró más allá de la estuosidad sensorial aberrativa que maniataba, al extenderse infinito de la órbita irradiante de su enigmático luminarismo ahuyentador, que dondequiera que esplendía, hasta en el vórtice de cordialidades en ignición, irradiaba destelleos divergentes saturados de eléctrico beneficio. Así, aun por muy arraigadamente que las fibras afectivas y eróticas horadasen los estratos vinculares, se truncaban y soterraban éstos, al aparecer adheridas inextirparable e invisiblemente a su figura indiferenciada, como unas vestes fatídicas, las sombras malélicas del hermetismo opaco, disociador y silenciario [etc.] (*Cervantes*, I / 1919 52).

Contra este tipo de expresiones lucharon los ultraístas: contra las baratijas del lenguaje vacío.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

#### BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. "Anatomía de mi «ultra»." *Ultra. Poesía, crítica, arte*. Madrid: Imprenta de Félix Moliner, Leganitos núm. 54, año I (20 may. 1921): 11. 1.
- Borges, Jorge Luis, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre. "Proclama." *Ultra. Poesía, crítica, arte*. Madrid: Establecimiento Tipográfico La Mañana, Marqués de Monasterio núm. 3, año II (1 ene. 1922): 21. 1.
- Garfías, Pedro. *Poesías completas*, ed. Francisco Moreno Gómez. Madrid: Editorial Alpuerto, 1996.
- González Jiménez, Paulino y Rogelio Reyes Cano. *Los papeles perdidos de Isaac del Vando. Documentos inéditos de un apóstol del Ultraísmo*. Sevilla: Fundación El Monte y Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2003. Se cita por la versión electrónica, consultada el 13 de junio de 2012.
- Torre, Guillermo de. *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*. (Punto Omega, 45). Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.

## WALTER BENJAMIN Y LA DIALÉCTICA EN DETENIMIENTO EN LA POESÍA DE GERMÁN LIST ARZUBIDE

ALBERTO RODRÍGUEZ

Ante lo que considera el fracaso de la lucha en pos de la revolución social de signo marxista, Walter Benjamin postula en su *Tesis sobre la historia (Über den Begriff der Geschichte)* la necesidad de formular un nuevo y radical modelo de pensamiento, uno que sea capaz de concretar un auténtico proyecto revolucionario. En esta obra, Benjamin ofrece una serie de reflexiones que a pesar de su brevedad poseen una significativa densidad en la que propone una revisión de la historicidad moderna, así como del concepto de temporalidad que la sustenta, con lo cual llega a proponer un singular modelo epistemológico. Este modelo filosófico se basa en lo que Benjamin denomina una “dialéctica en estado de detenimiento”, el cual implica, entre otros principios, la formulación de una temporalidad basada ya no en la linealidad y la continuidad, sino una temporalidad *otra*, fundada en el instante del presente, es decir, Benjamin propone el *tiempo del ahora* como la temporalidad de la oportunidad revolucionaria.

En la medida en que el texto de Benjamin cuestiona algunas de las ideas vinculadas al concepto de modernidad, como es la idea de progreso y el modelo temporal que lo sustenta, considero que es factible usar sus ideas como herramientas para un análisis del arte de vanguardia, entendido éste como fenómeno eminentemente moderno. En este caso, propongo una lectura de la poesía de Germán List Arzubide desde algunas de las categorías benjaminianas, como el *detenimiento* y el *tiempo del ahora*.

## EL TIEMPO DEL AHORA

El nudo de las reflexiones de Benjamin en su *Tesis sobre la historia* se dirige hacia ciertas posturas políticas presuntamente revolucionarias que han asimilado erróneamente una idea del progreso como una noción abstracta y erronéamente idealizada, lo cual habría llevado al fracaso del proyecto de la revolución social. La base del error está, según Benjamin, en la incorporación casi mecánica o ingenua en la lucha revolucionaria de una idea de progreso como inexorable norma histórica. Para Benjamin, ciertos grupos políticos de la izquierda, los cuales identifica con el nombre de “socialdemocracia”, conciben al progreso como un avanzar siempre hacia adelante, movimiento que genera un estado de mejora constante y el cual habrá de cumplir por sí mismo, axiomáticamente, el estado de perfección de la humanidad (50-51). Esta falacia, advierte, percibe a las fuerzas históricas como ligadas necesariamente a la idea de un progreso indetenible que llevará por sí solo al mundo hacia la idealizada sociedad sin clases (56). Como solución a este error, Benjamin señala que para poner en marcha la auténtica revolución es ineludible detener el movimiento del progreso, por ello afirma que “la sociedad sin clases no es la meta final del progreso en la historia, sino su interrupción, tantas veces fallida y por fin llevada a cabo” (70). Esta refundación del pensamiento revolucionario debe comenzar por una crítica de la concepción del movimiento histórico en general, así como una crítica del mismo concepto de progreso (51).

De esta manera Benjamin llega a la médula misma del modelo epistemológico hegeliano, el cual, recordemos, propone como base del conocimiento absoluto el movimiento del pensamiento reflexivo, movimiento que al entenderse como avance, fundamenta la idea del progreso (Agamben 129-155). Como contraparte de este concepto, Benjamin postula como alternativa provocadora la posibilidad de *detener* el pensamiento, pues considera que: “propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas sino igualmente su detención” (54). Con esta afirmación, la *Tesis* de



Benjamin implica además una discrepancia con la base hegeliana del pensamiento marxista y en uno de los manuscritos previos de la *Tesis*, Benjamin advierte que: “Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez se trata de algo por completo diferente. Tal vez las revoluciones son el manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren” (70).

Benjamin propone detener el movimiento del pensamiento y postula la detención de la marcha del progreso y la historia como las vías auténticamente filosóficas y revolucionarias. Sin embargo, al postular la necesidad de detener el pensamiento, Benjamin no pretende negar la dialéctica, sino que propone un inusitado desarrollo de la misma: “una dialéctica en estado de detenimiento” (80).<sup>1</sup> Así pues, se puede concluir que además de su factor revolucionario, una dialéctica en estado de detención es para Benjamin una *episteme* que ha de volverse el paradigma de un pensamiento crítico que necesariamente debe entender el tiempo presente no como un mero tránsito hacia el futuro, como un eslabón más de la cadena del progreso, sino el presente como un tiempo pleno, ajeno a la continuidad y fugacidad del tiempo lineal, un presente donde se ofrece la oportunidad de escribir la historia, por ello Benjamin advierte que: “El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es tránsito, en el cual el tiempo se equilibra y entra en un estado de detención. Pues este concepto define justo *ese* presente en el cual él escribe historia por cuenta propia” (54).

En el modelo benjaminiano esta dialéctica de la detención toma la forma de una inmovilidad dinámicamente productiva que debe traducirse en una renovada concepción de la temporalidad: *el tiempo del ahora* (*Jetztzeit*), el cual se opone al tiempo lineal, pues el tiempo del instante

---

<sup>1</sup> Aunque como tal, el término “dialéctica en estado de detenimiento” aparece apenas como un apunte manuscrito y no en la versión publicada de *Tesis sobre la historia*, obra inconclusa, como bien refiere en su edición Bolívar Echeverría, es posible rastrear la fuerte presencia que la noción de *detenimiento* tiene a lo largo de la *Tesis*, tal como se señala en este breve recuento.

detenido en el presente es el único tiempo donde la auténtica revolución es factible, porque: “En realidad no hay un instante que no traiga consigo su oportunidad revolucionaria –sólo que esta tiene que ser definida en su singularidad específica, esto es, como la oportunidad de una solución completamente nueva” (56).

En suma, Benjamin postula el tiempo del ahora como una interrupción de la continuidad del tiempo-progreso que conforma el auténtico tiempo de las revoluciones, pero además lo propone como la base de una nueva modalidad del pensamiento, la dialéctica en estado de detenimiento, como base de una nueva manera de comprender, a la vez que matriz para nuevos modos de la experiencia. Llegar a tal estado de singularidad demanda abandonar el sofá de la continuidad, dejar de esperar la revolución como proceso y resultado, poner el freno a la marcha del progreso y detener el tiempo en el instante presente que se abre oportuno y propicio al suceso.

#### EL ESTRIDENTISMO COMO VANGUARDIA PRESENTISTA

Emprender la búsqueda del instante detenido como “tiempo pleno” que funcione como temporalidad inaugural para construir una experiencia vital inédita es precisamente el reto para los jóvenes estridentistas, quienes se proponen detonar el instante presente para llenarlo con la oportunidad de la revolución vanguardista. Por ello, ya en el manifiesto *Actual No. 1*, donde Manuel Maples Arce convoca a los artistas jóvenes de México a sumarse a las filas del Estridentismo, plantea su convicción de que la acción que habrá de revolucionar el arte en México es una tarea que inevitablemente ocurre en el tiempo del ahora, por ello, en “nombre de la vanguardia actualista de México” y desde su “insustituible categoría presentista” anuncia el nacimiento del Estridentismo y convoca a los jóvenes artistas de México a batirse en sus “lucíferas filas” (267 y 274). Con el primer manifiesto estridentista, Maples Arce anuncia el advenimiento de un arte nuevo, pero también de una nueva concepción del

tiempo, un tiempo que se ha liberado de las cadenas de la continuidad, uno que sólo existe en el instante del presente, como el *jetzeit* de Benjamin. Esta nueva temporalidad la formula Maples Arce en el punto XII del manifiesto, donde proclama:

Nada de retrospectión. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el “yo” superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre. Hagamos actualismo (272-273).

La idea de que la acción vanguardista inaugura por sí misma una temporalidad inexistente y plenamente novedosa es suscrita y reivindicada por Germán List Arzubide, cuando en enero de 1923 (Schneider 69), desde las páginas de la revista *Ser*, respondía al llamado de Manuel Maples Arce y exclamaba:

Al fin surge el poeta en la hora en que negamos todos los caminos anteriores y avisoramos una aurora nueva [...] Hora de las “botas de siete leguas” y “el caballo con alas” te perfumas con gasolina y sabes la locura del sol. Volamos en aeroplano y sobre las cabezas doloridas de tedio, cantamos con la fuerza de la hélice que rompe la fuerza de la gravedad; somos ya estridentistas (*El movimiento estridentista* 11-12).

La necesidad de existir en un inédito modo del tiempo y la negativa a reproducir una experiencia temporal convencional aparece consistentemente en las teorizaciones de List Arzubide sobre el movimiento, quien en una conferencia dictada en 1928, como epílogo al movimiento, manifestaba su intención por dejar al Estridentismo no asentado en el fondo de la posteridad sino moviéndose en la corriente de lo presente y afirmaba: “probamos con nuestras ediciones que si combatimos el

pasado, es porque podemos ofrecer lo presente y hasta lo futuro” (*El movimiento...* 128).

El poeta poblano estaba convencido de la necesidad de hacer patente el carácter “presentista” del movimiento, pues con ello decretaba la imposibilidad de que la obra estridentista se integrara estáticamente en el progreso que configura una tradición a la cual consideran petrificada y caduca. En sus textos programáticos, List Arzubide concibe al Estridentismo como un movimiento que se desenvuelve en una temporalidad sin relación con el devenir, ajeno al pasado y renuente a la permanencia. En la concepción de List, al renegar del futuro el Estridentismo se manifiesta como una voluntad de permanecer en un hipotético instante siempre presente y renovado eternamente, tal como perfilaba Maples Arce ya en *Actual No. 1*. En suma, los argumentos de List Arzubide buscan construir al Estridentismo como una *interrupción* de la continuidad; de ello da noticia el texto *Cuenta y Balance* donde aclara que:

Nuestros nombres están ya en un pasado que hacemos viejo de tanto devenir que empeoramos. Y estando en el ayer, somos más de un mañana eterno al que no queremos llegar para no tener fin. De esta manera nos imponemos siempre en el presente, en el límite justo en que se desborda lo que todavía no existe, lo que ha sido ya y se presiente, lo que se espera (71).

Tales principios programáticos se proyectan necesariamente hacia la obra poética de List y ya en su poema “Desintegración”, expresa la negativa a incorporarse a la posteridad, pues prefiere permanecer como un actuar infinito:

y nadie  
hojeará mañana  
nuestro nombre

está en la vía  
nuestro único destino.

(*Poemas estridentistas* 68)

La temporalidad detenida atraviesa como flujo constante la poesía de List Arzubide, ya sea como un espacio de dinámica quietud reflexiva o como una privilegiada condición del ser, sólo posible en el ahora permanente de Estridentópolis. Gracias a esta detención del tiempo, aparece también la potencia para socavar el imperio del tiempo lineal y progresivo, facultad exclusiva de las actitudes revolucionarias, pues para Benjamin hacer saltar el *continuum* de la historia es lo propio de una nueva temporalidad. En los poemas de List, el tiempo pierde su carácter positivista y al perder su continuidad es imposible o inútil cuantificarlo, los relojes deben cambiar su función agrimensora y cuando todo es simultáneo, el pasado se vuelve presencia perenne, así sucede en el poema “Esquina”:

Ahora los relojes adivinan la suerte  
mientras las hojas secas usan ventilador  
y sobre la sonrisa final de los retratos  
se ha detenido un sueño 1902 (33)

En su detención, el “sueño 1902” coexiste con la actualidad del ahora, con lo cual la poesía de List Arzubide opera un procedimiento de simultaneidad y equivalencia temporal para liberarse de la temporalidad lineal. En el ahora textual del poema se manifiesta la historia toda, tal como sucederá posteriormente en el poema “Los pasos divergentes”, donde en el fonógrafo alguien ha puesto “la misma hora de hace 3,000 años” (56).

Sobre la poesía de List Arzubide se ha dicho que es un estridentista atípico por silencioso. List Arzubide es “un estridentista que atestigua en silencio, como en un sueño marcado por la dorada lucidez”, dice Sergio

Mondragón (24). La mirada silenciosa de List Arzubide es acaso la voz del movimiento de la reflexión en su estado de detención benjaminiana y la lucidez percibida por Mondragón en su poesía es iluminada por el fagonazo del pensamiento que, quieto en el instante presente, se abre a la manifestación de lo inefable. Así en el poema “Ángulo” domina la sensación de detenimiento, nombrado como una “inmensa quietud”:

Largos como la inmensa quietud de lo imposible  
 sus ojos se evaporan en mi consolación  
 y en la sombra combada ventana a lo invisible  
 mis manos de infinito alcanzaron al sol  
 la paz hace volutas como versos perdidos  
 y algo inefable cumple la promesa de ayer  
 la vida se ha trepado para robar los nidos  
 y el corazón se ha echado como un perro fiel (40).

El “ángulo” desde donde se enuncia el poema toma una forma temporal, pues semeja un vértice abierto en medio del avance del tiempo lineal. Es la interrupción del acaecer. En esa “inmensa quietud” descrita en el poema se presenta el momento de la oportunidad para lograr lo imposible, de ver lo invisible, de superar todo límite hasta alcanzar al sol con “manos de infinito”. Gracias a la paz introducida en el indetenible tiempo lineal, lo inefable se cumple y toma forma en esos versos como volutas, que aspiran a construir el arte nuevo al que aspiraban los estridentistas.

#### EL FRENO DE EMERGENCIA

Si el acto revolucionario es detener la marcha de la locomotora de la historia, la poesía de List Arzubide la detiene en los andenes para dejarla bufando de impaciencia, sujeta a la subjetividad de los sentidos del artista, que se deleita en el momento detenido de la creación poética. Así ocurre en el poema “Estación”:

Artículo 1º

Hay que tocar el piano  
en la balsa de los andenes.  
Mientras las locomotoras bufan su impaciencia  
las arañas tejen  
su tela con hilos de música  
para apresar la mariposa eléctrica (36).

Las locomotoras son presencia constante en la obra estridentista y aunque se ha querido ver en ellas un mero pastiche de la alabanza a la modernidad tecnológica, bajo la categoría de la detención de Benjamin, es factible otra lectura de la presencia ferroviaria en la literatura estridentista. Como señalaba, en el poema “Estación” la locomotora aparece estática en el andén, presentado éste como espacio abierto para la acción creadora del artista. En contraparte, cuando en la poesía de List Arzubide la máquina aparece en movimiento se carga de connotaciones negativas y se configura como un elemento destructor. Por ejemplo, en “Paletas-chicles” leemos: “Los trenes destiñen sus adioses en su roída lontananza” (47), mientras que en “Los pasos divergentes”, la locomotora es agente de ruptura y lejanía, pues:

una locomotora extraviada  
gritó pidiendo auxilio a la distancia  
su mensaje arrastraba el recuerdo  
sobre los 400 kilómetros de ausencia  
[...]  
y el TREN  
partió la noche  
con su grito  
que untaba  
la invertebrada lejanía (55-58).

## DINAMITAR LA RAZÓN DE LOS HORARIOS

Para Benjamin, las auténticas revoluciones emprenden una destrucción gozosa del calendario y destruyen las viejas temporalidades con una celebración. De la misma manera, en la poesía de List Arzubide la violencia simbólica ejercida contra la cronología convencional es constante y en ella el sustantivo “tiempo” aparece acompañado de adjetivaciones con carga negativa. El tiempo puede ser devaluado como “tiempo barato” o aparecer trivializado en la forma de una “hora de calcamonia”. Como entidad orgánica en decadencia, el tiempo lineal ha cumplido su ciclo y es un “tiempo viejo”, que enferma y aparece como “tiempo entumecido”. El tiempo fallece, y se escucha la “música muerta del reloj” y, finalmente, se convierte en “reloj fantasma”, que merodea como aparición de ultratumba. De manera definitiva, la destrucción del calendario aparece directamente en el poema “Los pasos divergentes”, donde se lee:

El silencio ensanchó las avenidas  
 con sus voces insomnes  
                   partida en dos la noche  
 cayó sobre su nombre  
                   entre las ruinas del tiempo  
 sólo yo tengo sístole y diástole  
                   no hay hora para mi paso ilimitado (55).

Y si en “Los pasos divergentes” estamos ante la subjetividad emotiva de la revuelta temporal, el aspecto político de la destrucción del tiempo se lee en “Multitud”, poema dedicado a las muchedumbres de militantes manifestándose revolucionariamente en el momento del ahora. En estilo exaltado, el poema canta a la “barricada” obrera que “asalta” e “incendia” las “rígidas arquitecturas”, todo sucediendo en el hoy, que destruye los calendarios, porque:



ALLÁ VA LA VANGUARDIA

DEL DÍA

AGITANDO EL INCENDIO

DE SUS BANDERAS

[...]

Muchedumbres

que arrasaron el tiempo (92-93).

Y si la dialéctica es el movimiento de la razón, dentro del universo poético de List, la dialéctica en detención se asume como la dinámica de la sinrazón, con lo cual la tarea de dinamitar los procedimientos de la razón petrificada se revela como parte de la cruzada estridentista. La desconfianza en la razón instrumental se nombra en la poesía de List Arzubide como esa “ciencia que se perfuma de malas intenciones” (33). La ciencia, aunque realizadora del milagro del aeroplano es, en contraparte, impotente para responder las incógnitas importantes, las únicamente trascendentes para el delirio de la revolución artística; por ello, la poesía de List Arzubide advierte y denuncia que “Einstein no ha descubierto quién inventó las moscas” (36). Si la ciencia de la razón es incapaz de dar las respuestas fundamentales para la experiencia vital del sujeto moderno y revolucionario, será necesario buscar en otra fuente. Ese conocimiento *otro*, distinto al conocimiento que produce la dialéctica en su movimiento, puede entonces buscarse en el detenimiento presentista de los poemas de Germán List Arzubide.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. 2ª ed., Tr. Silvio Matoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ed., trad. e introd. Bolívar Echeverría. México: UACM / Ítaca, 2008.
- List Arzubide. *Poemas estridentistas*. México: El Tucán de Virginia, 1998.
- \_\_\_\_\_. *El Movimiento Estridentista*. México: SEP, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Cuenta y balance”, *Nivel*. 86. segunda época (México, 25 feb. 1970): 1-2. En Francisco Javier Mora. *El ruido y las nueces. List Arzubide y el Estridentismo mexicano*. Alicante: Universidad de Alicante, 1999.
- Maples Arce, Manuel. *Actual No. 1*. Luis Mario Schneider. *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*. Lecturas Mexicanas, Tercera serie. México: CONACULTA, 1997.
- Mondragón, Sergio. “La poesía como aventura”. Germán List Arzubide. *Poemas estridentistas*. México: El Tucán de Virginia, 1998.

## MAPLES ARCE O LA SUBVERSIÓN DE LA SANGRE

ENRIQUE PADILLA

Es difícil estar en desacuerdo con Rubén Bonifaz Nuño, pero si alguna lección nos ha dejado Manuel Maples Arce, uno de los poetas auténticamente sediciosos de la literatura mexicana –al menos hasta antes de ocupar cuanto cargo gubernamental le fuera ofrecido–, es la de no doblegarse ante ninguna opinión en materia de poesía, por más inapetible que parezca. La consigna resulta vital, sobre todo cuando hay que ir a contracorriente de lo que ese otro veracruzano, cordobés para más señas, anota en el estudio preliminar de *Las semillas del tiempo*, título con que el FCE reúne la obra del autor del primer manifiesto estridentista. Por supuesto, no se trata de impugnar por impugnar, sino de esclarecer el sentido de un poema clave en la obra madura de Maples Arce, “Memorial de la sangre”, con lo que ello represente para la poética del libro homónimo, al que quizá habría que llamar posestridentista. Pero eso es otro asunto y hay que ir por partes.

El imaginario de Maples Arce no se entiende sin su bien estudiada circunstancia histórica y el trasfondo ideológico del socialismo. Una investigadora de la época, refiriéndose a *Crisol*, la casi olvidada revista en la que muchos intelectuales mexicanos de principios del siglo xx colaboraron de manera regular, describe el fenómeno de la “sindicalización del artista”, un proceso que conjuga “el trabajo con la inteligencia” en agrupaciones “reconocidas no sólo por su actividad literaria sino también por una actividad política” que “promueven la movilización por demandas específicas” (Espinosa, “Intelectuales” 802). Es el caso de los estridentistas, a través de dos vertientes que procuraron fusionar en una: de una parte, la articulación del discurso de la Revolución; de la otra, aprovechar el momento “para la renovación en todos los niveles. El

cuestionamiento de todos los valores tradicionales... y con él, el paso hacia la modernidad” (Mora, “El Estridentismo” 260). Acción rápida, pide Maples Arce. Lo demás es historia.

Viene la descripción de la “fiebre sexual / de las fábricas” (Maples Arce, *Las semillas* 60); el entendimiento de ese momento histórico, aunque al fin desengañado por la historia misma, como “una tumultuosa / conversión hacia la izquierda” (64). El planeta se ha vuelto el “manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison” (72). La imagen no ha perdido un ápice de vigencia, aunque hoy habría que añadir algunos nombres: Assange, Gates, Zuckerberg. Esta relativamente candorosa certidumbre hace de Maples Arce un modernista, en el sentido más amplio de la palabra: el de alguien que suscribe y genera un relato “legitimador” para la creación artística, que traza una dirección para el arte e incluso para la actividad humana en general (Danto, *Después del fin del arte* 27, 149-150). No obstante, lo que mantiene viva, hoy, la *vrbe* del poeta veracruzano es su conciencia de lo que los nuevos objetos dicen de nosotros, la forma en que nos representan. De allí sus constantes y violentas prosopopeyas: la topografía de lo real ha cambiado, es el progreso, pero asimismo el abarataamiento, la vulgaridad. “Se engolfa entre nocturnos encantados de a 2 pesos: / amor, mi vida, etc., y algún coche reumático / sueña con un vol-taico que le asesina el sueño” (Maples Arce, *Las semillas* 47).

La necesidad de la subversión se vuelve palmaria. Constituye un concepto claro: “subversión / de las perspectivas evidentes” (70), las del pasado constrictor y del grosero presente. Proviene incluso de los escaparates y los anuncios luminosos, e involucra a la luz eléctrica como símbolo de la actividad humana, como renuencia a aceptar el orden natural y burgués de la noche y el descanso. No de manera gratuita aparece en sus poemas de corte amoroso, en muchos de los cuales se advierte la raigambre romántica a pesar de su concentrado vanguardismo, como una forma de resistirse al olvido. Los símiles con que ello se significa recurren a la sangre que mana o queda a resultas de una separación, y

podría decirse que anticipan la profundidad simbólica de este elemento vital en su obra posterior:

Transaré con los pájaros su recuerdo sangrante.  
(“Primavera” 73)

...y los adioses sangran en mi mente.  
(“Ruta” 80)

Su recuerdo es sólo una resonancia  
entre la arquitectura del insomnio.

¡Dios mío,  
tengo las manos llenas de sangre!  
(“Saudade” 84)

Esos poemas, que pertenecen a *Poemas interdictos* (1927) desembocan veinte años después en *Memorial de la sangre* (1947). Como si no hubieran pasado dos décadas entre uno y otro libro, el papel que juega la sangre en el universo lírico del poeta se ha enriquecido hasta ocupar un sitio en el propio título. Y aquí es donde hay que discutir la interpretación del autor de *Albur de amor*. Aunque halla la necesidad de la subversión en otro poema del volumen (“Despertado en la tarde el cuerpo junto al mar, siente en su interior la rebeldía contra el tiempo que lo estrangula y lo arruina” [Bonifaz Nuño, “Estudio preliminar” 39], escribe sobre “Renacimiento”), la visión que extrae de los versos del primer poema, el que, como ya se dijo, da nombre al volumen, suena un tanto cuanto pesimista, tan sólo a la consideración de lo que sabemos del pensamiento del poeta papanteco. “Agobiado por ese irse yendo incesante de todas las cosas, por esa inmovilidad suya de viajero vertiginoso que presencia la decadencia del mundo, el poeta intenta radicarse y enraizarlo todo en un suelo firme, dentro y fuera de sí mismo... su esfuerzo no da los frutos buscados” (36).

El tono de este análisis se extiende al resto del poemario. El otoño “es una estación combatida por constantes derrumbes”, la memoria “se vuelve un río de sueños de los cuales no es posible despertar”, el poeta “a la mitad del cambio y del acabamiento, piensa en una suerte de resurrección en un futuro imposible... La armonía también se disipa con el tiempo” (37).

Hay varias razones más por las que esta interpretación resulta sospechosa. En primera, parecieran corresponder a una sensibilidad mucho más cercana al desencanto de la segunda mitad del siglo xx o al menos a la del propio Bonifaz Nuño y sus constantes estragos amorosos. En segunda, si bien el libro corresponde ya a la segunda posguerra, es decir, al periodo con que inician las grandes crisis de valores, Maples Arce no ha renunciado, en 1947, a la dirección utopista del socialismo. Las razones pueden ser personales e históricas inclusive, pero lo importante para este texto es el hecho de que los versos dejan constancia de esa convicción.

El pueblo persuadido de símbolos atlánticos  
 profiere la unidad cerrada de los puños.  
 Tú ves el trabajo humano  
 y la repartición de tierras.  
 ¡Ah el día geométrico de las altiplanicies  
 y la gran primavera inaccesible de los lagos!  
 (*Las semillas* 88).

Hay un tercer argumento que previene contra la confianza en el sentido unitario del libro. Lo proporciona la estudiosa Mariana Mercenario, en su análisis de “Memorial de la sangre” como un texto que recurre a la palabra para evadir el poder que le imponen las leyes de su propio sistema lingüístico. De acuerdo con ella, el poeta “recurre al uso continuo de las metáforas que muestren los desplazamientos y traslaciones entre ámbitos y momentos diversos, a fin de llenar y dar movimiento a su

expresión [...] se dirige a despertar el signo en su capacidad multívoca, siempre en movimiento y en contra del poder de la ausencia que detendría su expresión” (Mercenario, “La metáfora” 133).

Mercenario pareciera caer en su propia trampa. A partir de esta indudable “calidad movediza del sujeto” (130) que se exhibe en los versos, deduce en la primera estrofa un desdoblamiento del yo que se lleva en su exhaustivo análisis hasta las últimas consecuencias: el dramático vaivén existencial de una voz poética con personalidad disociada. El poeta, de acuerdo con esta lectura, descubre una segunda parte de sí mismo que aspira a perdurar; se confronta y se reconcilia en algún momento, borrando la escisión. La estrofa que inicia el dilema es la siguiente:

En la desierta oscuridad en donde brota la sangre,  
 la noche de la angustia rompe  
 la forma maternal que un gemido desflora:  
 misterio ensangrentado de tu cuerpo,  
 primer deslumbramiento, lo azulinismimado.  
 ¡Oh lúcida experiencia!

(Maples Arce, *Las semillas* 87).

Sin descalificar por completo esta interpretación, hay otra posibilidad de lectura, más simplista acaso, pero más cercana a los referentes de los versos: la idea de la paternidad, de que esta estrofa describa tan sólo el nacimiento de un hijo. Leer a partir de la biografía está muy desacreditado en estos tiempos, pero Maples Arce fue padre, a fin de cuentas, y ante la disyuntiva de elegir entre que el poeta le habla a un tú con el que lo une una relación filial y que, por el contrario, se refiera tan elíptica y hasta grotescamente a sí mismo (“la forma maternal que un gemido desflora: / misterio ensangrentado de tu cuerpo”), resulta, de entrada, menos ardua la primera opción. Esta disparidad en las interpretaciones está muy relacionada con la ambigüedad de la segunda estrofa:

Como un sueño arraigado  
 en la luz vegetal, que se extiende en la tarde  
 yo soy el pensamiento de un ausente  
 a orillas de un estío rumoroso de árboles,  
 la pura desnudez de la memoria abierta  
 al jardín inmortal de los amantes,  
 ¡un grito que se eleva sobre el pedestal de la tarde!  
 (87).

Bonifaz Nuño ha encontrado en ella el incesante acabar de todas las cosas (36) y Mercenario, en un sentido muy similar, la ausencia entendida como una presencia que no permanece y cuyo lugar es ninguno (130). Semejantes cortapisas, sin embargo, pueden matizarse mediante una reflexión detenida. En el verso crucial “yo soy el pensamiento de un ausente”, es necesario entender que, si bien vago, lo ausente no es el yo, sino lo que lo produjo, lo que le dio origen, que muy lógicamente podría ser “el jardín inmortal de los amantes”, ese espacio hacia el cual la memoria del yo poético se tiende con completa receptividad. La consecuencia próxima, el grito que se eleva sobre el pedestal de la tarde, que se ha leído como lo evanescente remontándose desde lo evanescente, también admite otro significado. Después de todo, un grito también puede ser una manifestación de presencia, de vigor, de energía. Y la tarde que actúa como un pedestal, no tiene por qué ser forzosamente una imagen de lo transitorio, sino quizá incluso ese momento crítico y extraordinario en que es posible la muy ocasional pero indispensable afirmación de la vida. Puesto entre admirativos, esa tarde puede representar el instante de fuerza mediante el que un lenguaje como el de la poesía, según la misma Mercenario recuerda, es capaz de evitar el abuso del poder de los otros lenguajes (127), retóricos, esotéricos, prosaicos, de la vida diaria.

La idea de una lectura, digamos, más concreta, menos taciturna, se va alzando desde los versos de la tercera estrofa: “Tú no estabas anunciado



en los libros, / ni en los calendarios de piedra, / pero yo te presentía / en la fuente original que se derrama en el pecho”; secuencia que redundante en una conclusión relampagueante: “tú eres la promesa eterna de la sangre” (88). Siguen versos célebres, elegíacos:

cuando la tierra en mí se haya callado  
y despierte la luz en otros ojos,  
cuando un tacto de metal me arranque  
la voz, y sólo sea  
un sollozo de piedra reprimido  
o una fecha de pájaros,  
¡que sea mi voluntad este deseo que crece!

Aparece, esta vez con mayor fuerza que un grito, y otra vez en exclamativos, una nítida expresión del deseo de ser y permanecer (88). Se regresa entonces al elemento vital, mítico dentro de los confines del poema, de la sangre. “La estrofa secular de las pirámides / te arranca un grito ensangrentado / de belleza” (89). Hemos llegado a los puños cerrados, a una visión creadora del futuro, incluso al retorno de lo que ha perecido: “todo lo que me sonoriza y me afirma, / un día, invisible, / revivirá en la voz de mi regreso” (*ídem*).

“Memorial de la sangre”, por tanto, puede leerse como la descripción de un nacimiento, literal o simbólico; el origen de una nueva generación, una que, hecha de la sangre y la fuerza del poeta, trae “el germen / de la rebelión que desciende al mismo tiempo / que la energía secreta de las venas” (89-90). Se instaura un linaje, *sopla un viento de arpas*: es difícil encontrar el tono negativo y oscuro con que Bonifaz Nuño tiñe su lectura. Además, en la medida en que puede considerarse que este poema cifra la poética del libro al que da nombre, resulta necesario admitir que tal carácter sombrío no es la nota mayor de la composición. Está presente, por supuesto, en elegías como “España, 1936” o “Este día de pasión”, pero aún allí aparecen las proclamas, las consignas de lucha, no

sin que ello tenga un cierto costo y pierda a veces a los versos en lo panfletario.

En “Memorial de la sangre” hay un nivel más de la alegoría. La esperanza depositada en el alumbramiento del principio es también la de la supervivencia de la siempre activa naturaleza humana que se resiste a ser constreñida por las leyes de la fatalidad. Esta visión está menos cerca del nihilismo o del pesimismo que de la bajtineamente rabelaisiana exaltación de la vida y de la capacidad del pueblo para permanecer, para romper sus ataduras, reales y metafísicas. Los poetas suelen andarse por las ramas, pero en la interpelación directa a ese tú al que la voz poética recurre, acaso, para infundir esa esperanza también en el latido del lector, tal sentido pareciera expresarse sin mucho espacio para adivinanzas:

¿Eres tú el arcano latido de la sangre?

¿Un útil secreto que nos exalta y nos libera?

[...]

Razones son de ti el peso de las maternidades,

palidez, sueños,

ceniza, adiós, bosque, mirada,

mar, viento, eternos elementos,

la irrupción de la música en la piedra,

la verdad misteriosa que en sus ojos avanza.

(93).

La sangre deviene así una metáfora esencial en la obra poética madura de Maples Arce. Sería un error, por supuesto, desprenderla de su connotación de violencia, que el poeta tiene presente, por ejemplo, en imágenes como las de “Fundación del olvido”, también poema del volumen: “A veces por pulsantes caminos de latidos / atravieso los ríos torrenciales del odio” (95). Pero es su cualidad vital la que prevalece y se afirmará, una y otra vez, en otros versos: “la sangre sin color suspende su

latido, / forma pura, el milagro visible arde en mis ojos” (99). O de nuevo asociada a una relación filial, en “Elegía paterna”: “Es un río la sangre en que se mira / mi sueño florecido [...] ¿Por qué impetuosos cauces de misterio eterno / serpea la sangre y rompe sus terribles nudos?” (101). La sangre no es lo pasajero, es lo que se abre paso, lo que se desata y puede, si persiste en su flujo, conducir a un futuro de liberación.

¿Qué prueba esta recurrencia? Uno, que no sólo la parte abiertamente estridentista del poeta de *Andamios anteriores* tiene aún mucho que decirnos. Dos, que su universo lírico es más complejo, contradictorio sí, pero ambivalente, de lo que se supone. Y tres, que a fin de cuentas el principio que descubre en nuestras venas es un impulso por subvertir nuestras aplastantes concepciones del futuro, por oponerse a la sentencia que obliga a la humanidad a fenecer. Se trata de una posibilidad que la poesía pareciera haber olvidado después del convulso siglo xx. Si es verdad que los versos han de dinamitar el discurso de su época, quizá ha llegado la hora de releer a Maples Arce para recordar los motivos que nos han permitido sobrevivir hasta aquí.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

## BIBLIOGRAFÍA

- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- Espinosa, Gabriela. “Intelectuales orgánicos y Revolución Mexicana: *Crisol* (1929-1934).” *Revista Iberoamericana*. Vol. LXX núms. 208-209 (jul.-dic. 2004): 795-810. <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5510/5661>.
- Maples Arce, Manuel. *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. Estudio preliminar de Rubén Bonifaz Nuño. Letras Mexicanas. México: FCE, 1990.

Mercenario, Mariana. "La metáfora como evasión del poder." *Discurso y persuasión*. México: UNAM, 2003. 125-144.

Mora, Francisco Javier. "El Estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29 (2000): 257-275.

## DE LA NADJA AL CLÍTORIS EN MARIO SANTIAGO PAPASQUIARO

PABLO PILLOT RUEDA

Algo más que una lírica: una actitud ante la creación artística en la que importa más que la escritura del poema la conexión poética con la vida. Una actitud asumida, trepidante de cabeza a pies la poesía como un destino inapelable.

Mario Raúl Guzmán

Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación. Nunca volvió.

Roberto Bolaño

### DE NADJA

*Iniciemos nuestro examen de la manera más pertinente: a la inversa, de lo grande a lo pequeño o de la síntesis al análisis. Podemos obtener un elemento: el clítoris de Nadja, que se concibe como deseo del poeta (se prende algo, como un foco), más adelante ahondaré en esto, más adelante –aunque menos que lo anterior–, se verá cómo el padre de esta idea surge como un poeta marginalmente consagrado y cómo se conforma su relación con la vanguardia. Éste puede ser considerado como aquel apartado que desmitifica la idea de que Mario Santiago era sólo “un borracho calamitoso o drogo rey de lúmpenes...” (Guzmán, “La bendición de la insensatez” 17). Se debe explicar su relación con la vanguardia –donde también se entiende un poco la Nadja inscrita en la tradición surrealista (André Breton)–, se debe rescatar un poco más, abrir sus horizontes y*

*disculpase con él, porque no tenemos seguridad de si le hubiese gustado ser analizado de esta manera, ni siquiera de que se marcara su participación en la tradición (lamento que ya no haya una forma de corroborarlo).*

Comencemos a hablar de vanguardias a propósito del Estridentismo, obtendremos como resultado que los ecos de este poeta se sitúan en una corriente enfebrecida por la juventud y rebelión que intentó –más allá de la muerte– escapar a toda heterodoxia. “Mario Santiago Papasquiario (1953-1998) dio por falsas de toda falsedad esas actas de defunción y arremetió contra tales velatorios armado con la lírica de lanzas aceradas de otros ismos que él [...] sentía correr por sus venas...” (*ibid.* 9). Por tanto, no debe extrañarnos su conexión con la vanguardia estridentista, siendo tal vez éstos los infrarrealistas, principales herederos de este movimiento mexicano; dicho de otra manera, y como escribiría Bolaño, tal vez son los hijos abandonados, huérfanos experimentales, del Estridentismo –sólo tal vez–, aunque en él encontramos vestigios / *parafraseos* reivindicados de los surrealistas –no en balde su *Nadja*–, dadaístas, futuristas, de los *beat* –no en balde también su *Aullido de cisne* (1996)– y de los posvanguardistas.<sup>1</sup>

La vanguardia se caracteriza principalmente por una subversión en la hegemonía, no necesariamente negándola sino transgrediéndola, mutándola, reivindicándola. Cabe mencionar que aquí la imagen del poeta y la vanguardia se inscriben en un núcleo experimental, al menos más arriesgado que en otros sectores de la disciplina –como la mayoría de los ismos mencionados– y este núcleo a su vez tiene una tradición. Papasquiario no era ajeno a este conocimiento y como marca T. S. Eliot en sus elucubraciones concernientes al poeta y al pasado:

---

<sup>1</sup> Léase el ensayo exhaustivo del carácter vanguardista de Mario Santiago Papasquiario: “La bendición de la insensatez” 9-21.

Ningún poeta, ningún artista, posee la totalidad de su propio significado. Su significado, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar por sí solo; se le debe ubicar, con fines de contraste y comparación entre los muertos. Es decir, es éste un principio de crítica no meramente histórico, sino estético (Eliot, *Tradición* 19).

El poeta, para realizar su acto creador, debe estar consciente de su pasado, de lo que ha existido y del lugar donde se tratará de inscribir: “éste no puede tomarlo como un bulto, una masa indiscriminada; tampoco puede formarse totalmente basándose en uno de los seres que personalmente admira, o en un periodo concreto de su preferencia” (*Tradición* 21). Desde este punto de vista, y para desmitificar la imagen de Ulises Lima (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 1998) –que en los últimos años ha atraído a la mayoría, tergiversando un poco la imagen *real* de la estratificación– Papasquiario no estaba ajeno a la tradición –ningún poeta que se ufane de serlo puede estarlo.

Mario Santiago se postula, entonces, como un buen representante de la figura –tal vez ya clásica– del poeta vanguardista. Es esta su principal actitud: la inconformidad apasionada con la poesía; aquel poeta que va al frente de la batalla y que tras su muerte ha obtenido la glorificación / inmortalización, su medalla al mérito, a la perseverancia –probable valorización que él odiaría– en el oficio de la deconstrucción, de la irrupción y mezcolanza de ese sentimiento por el que se aventó al fuego –al frente que es la poesía. Resultados polifónicos en una voz única.

#### DEL PREPUCIO DEL CLÍTORIS

*Este será un recorrido sintético para establecer una escisión con el siguiente apartado de los datos históricos concernientes y para explicar la relación tan importante sobre cómo pudo haber sido la concepción y la finalidad de este título subversivo. Se intentará comprobar que su vida es importante para realizar su arte, se verá que no era tan ajeno a su época*

como se podría pensar; de la misma manera, que no estaba tan alejado de la tradición y que conocía tanto a las personas con quienes compartía sus afinidades artísticas (Roberto Bolaño, Guadalupe Ochoa, José Peguero o los demás *infras*) como aquellas a quienes intentaba negar (Octavio Paz, entre ellas el más popular).

*Prepucio del clítoris, la parte que cubre –peculiar denominación para esta sección de la anatomía femenina– se concibe como una ocultación del verdadero tema a seguir, pero es necesario verlo (sintetizarlo) para comprenderlo, para llegar al placer de los tres cantos que componen el poema.*

A mediados de los setenta surge una corriente poética de jóvenes creadores que más tarde se verían inmortalizados en la novela de Roberto Bolaño: *Los detectives salvajes*, ya que retrata los años en que el autor formó parte del movimiento infrarrealista. El contexto o marco histórico de la época aplicaría también a una corriente subversiva que experimentaba más allá de las formas heterodoxas de creación poética: el espíritu rebelde, casi anarquista hizo mala fama a los poetas noveles, situación que culminó en un rechazo de la mayor parte de las autoridades creadoras. Esto resultó en sinrazón: cierre / negación hacia la publicación y el reconocimiento a la obra de Mario Santiago, al menos en vida.<sup>2</sup> Aunque este tipo de marginalización, latente aún, limitó a muchos poetas: “Ahora se trataba más bien de marginalidad inducida por la creciente restricción de las editoriales comerciales a la publicación de poesía” (Flores, *El ocaso* 59).

En otros aspectos, Papasquiario vivió en una época de cambios en que las formas académicas y políticas que controlaban el mercado editorial cambiaban paulatinamente y donde dos posturas cada vez más marcadas se empezaban a alejar decantándose más por una que por la otra en ciertos momentos y para ciertos autores. Por un lado teníamos a

---

<sup>2</sup> *Beso eterno a Nadja Clítoris* fue publicado por primera vez en una *plaque* (1995) y posteriormente en *Aullido de cisne* (Ediciones al Este del Abismo, 1996), años antes de su muerte.



los poetas comprometidos con una labor social y crítica en aspectos políticos, que conformaban cierto estilo anarquista, mismo que se instaura en un espíritu híbrido de cultura-intelectualidad polisémica; mientras, por el otro, existían poetas encaminados solamente a la labor de la escritura, alejándose un poco de las circunstancias de su actualidad. Malva Flores, a propósito de la contextualización diacrónica para explicar el desencanto que sufren los jóvenes creadores en esta época, y parafraseando en parte a José Joaquín Blanco, apunta: “La mayoría de los jóvenes poetas podían encajar en aquella clasificación [...] «poetas cultistas» escribiendo en su torre de marfil y «poetas callejeros», cercanos al habla coloquial y, por lo mismo, a su tiempo” (58). Sería una mentira decir que este poeta entra en la primera clasificación; me parece correcta la apreciación y denominación de poeta callejero, porque Mario Santiago Papasquiaro fue el vagabundo que erró por varios países y rescató sus vivencias, y sobre todo sostuvo esa habla coloquial que lo dotó de una voz única, un cinismo intelectual que es lo que impresiona en la primera lectura, lo que surte el efecto de gusto o disgusto cuando se lee.

Tal vez el Infrarrealismo no tuvo gran relevancia a nivel nacional en el marco poético / diacrónico en el que intentaba inscribirse, pero demuestra una ruptura que intenta instaurarse actualmente. Evoco las palabras de Arturo Alvar:

si se va conformando una crónica, las anécdotas no son responsables de que aún no se haya profundizado hasta ahora sobre la calidad literaria del infrarrealismo, o que esté por descubrirse, como considera Juan Villoro, puesto que la literatura y el arte establecen nuevas relaciones con el mundo. En lo que el crítico mexicano acierta es que hay una obra en cada infra por descubrir, la lectura marginal que constituye un punto de partida para construir una identidad propia y con ello una poética donde el infrarrealismo también adquiere una dimensión estética. La marginalidad nos permite hallar en su poesía una búsqueda de “constante, consciente e

intransigente ejercicio de heterodoxia” [...] Es así que el canon literario se reconfigura con el infrarrealismo, al asumir los rasgos de una ruptura respecto a la tradición poética dominante tratando de implantar otra tradición (*Tema y variaciones* 319).

Y un ejemplo de este precepto es indudablemente la obra poética de Mario Santiago Papasquiari: una forma estridente de negar la tradición o, mejor aún, de saber acerca de ella e intentar redimirla mediante otro tipo de recursos como la adopción de una concientización vivencial, un vivir más allá y que el joven poeta empieza a proyectar –válgase también para la prosa o la poesía, me parece. Más que una renovación, entonces, sus poemas son una propuesta original: “Tal vez no sea el gran renovador, pero Mario Santiago Papasquiari es ya un referente obligado para aquellos que quieran suscribir un linaje alterno, trazar una tradición «otra» de la poesía mexicana. Y eso no es poca cosa” (Fabre, “En el camino” 93-94).

Se puede inferir, entonces: sí, la vida del poeta es totalmente indispensable para la creación poética, para plasmar emociones. Mario Santiago podría encontrarse sin duda en este precepto: “vive como escribe, es decir, poetiza sus vivencias” (Castañeda Barrera, “Mario Santiago” *passim*). Estas clasificaciones resultan pertinentes para la comprensión del estilo de Papasquiari –tal vez de la poesía misma–; más allá del conocimiento histórico social –que también es indispensable para una noción de totalidad–, resulta en él necesaria la noción de su estilo de vida, que queda totalmente plasmado en sus poemas: de viaje, de rock, de amores y de filosofía, su peculiar manera de vivir la poesía.

De esta manera la vida de Mario Santiago se versifica y atañe al quehacer poético, se incrusta entre en los intersticios mentales y físicos de dos componentes, la realidad y la falta de ésta, las dos resultan ser la materia prima del tratamiento poético en ciertos poetas. En él se fusiona –la belleza, la sordidez y la soltura– y da vida a las palabras, tratándolas caótica y libremente en sus poemas. El poeta infrarrealista que ve más

allá de lo común, de lo vulgar en que lo catalogan algunos críticos; donde los ecos / aullidos del Infrarrealismo resuenan en su creación. El yo poético en sus versos llega a las últimas consecuencias manifestando con palabras el cambio radical de época, la posmodernización de la ciudad –a veces– y la memoria de paraísos recónditos de sus viajes físicos y artificiales, como un Baudelaire chilango que persigue a la ciudad para demostrarse a sí mismo la existencia.

#### DEL CLÍTORIS

*La contemplación final de todos estos factores hace llegar al pathos primordial. Aunado a todos los elementos descritos, se intentará analizar la eternidad con que inmortaliza un nombre; mediante ese acto original que produce el placer femenino. Comencemos apuntando el binomio Papasquiario: el pastiche ese que recoge el lenguaje, que mezcla lo intelectual con lo vulgar, a veces sexual, a veces crítico y, eso sí, toda vez vivencial, se proyecta en el estilo de los poemas, que evolucionan mientras se lee Aullido de cisne: ruptura y cotidianeidad de un errante que recoge imágenes y las fragmenta –como la mente y la memoria–, mimetiza los sueños, mezcla ideas.*

*Beso eterno a Nadja Clítoris*, en primera instancia, puede leerse como un poema erótico-arrabalero, dirigido, tal vez, a una figura femenina juvenil o a una meretriz conocida en una borrachera o, en el mejor de los casos, para sus detractores, como un hecho incestuoso y excéntrico propio del loco que lo ha escrito. Sin embargo, estas afirmaciones corrosivas se encuentran infundadas tomando en cuenta distintos aspectos de la estética del poema –y la importancia ya marcada de las vivencias– como los componentes formales, los cambios de tonalidades y la creación de imágenes que el mismo poema otorga.

La primera vista también ofrece algo común en la poética de Mario Santiago: el caos aparente que, a fin de cuentas, también dota de un

orden y se reorganiza con la división peculiar de sus tres cantos (no nombrados) que resultan de importancia metafórica clara para la significación del poema. Dicho de otra manera: no es arbitrario que éste trate sobre la concepción de una idea, el nombramiento de una, el origen del nombre como acto original / sexual, y que por el mismo nivel de conscientización que el yo poético va obteniendo que las divisiones no sean nombradas: “Pese a la naturaleza fragmentaria de sus impresiones (las pinceladas con que el mundo va revelándose), destaca la flexible voluntad unitaria” (Guzmán, “La bendición de la insensatez” 18).

Esta unión puede no ser aparente si no se conjuga el binomio antes observado y es que las constantes contradicciones en el poema van dando pauta para la interpretación de una idea: “Desperté // O aún ahora que lo escribo creí hacerlo”; “Te sueño en forma de luciérnaga”, “Te juro que te veo dibujada en la punta de mi glande”; “Mi Yo disuelto en el tuteo”, “Tu hoy & mi hoy ¿cuándo / en qué bruto tobogán los enlazamos?”; “Hija mía en la frontera de los tiempos”, “No seré tu padre pues / Quizás ni el cráter de volcán que montes por descuido” (Papasquiari, *Aullido* 59-60).

Las redes semánticas o tópicos dispersos a lo largo del poema tienen un carácter significativo que apunta hacia la concepción de ciertos elementos como una imagen femenina que se va construyendo con palabras (“chaneca de fuego”, “ninfa de mi espasmo”, “Flor de la Obscenedad”, “mujer”, “cabronsísima”, “perra genésica”, “costilla”, “vulva”, “hembra-niña”, “cuerpo”, etc.). El acto sexual se concentra en la palabra clítoris que desemboca en el placer del nombramiento y en la idea del sueño-despertar.

Se concibe de esta manera una unificación ambivalente: distintos significados junto a elementos que se contraponen (fuego-hielo, sólido-líquido) y forman una imagen doble: el sueño y la realidad; la mujer y la niña; el clítoris y el glande; la concepción y la incertidumbre; el padre y la hija. Pero lo más importante y donde se desprende la noción inicial de prenderse el foco es en las ideas primicias de una ocurrencia onírica; la

voz conforme avanza en la lectura se va tornando menos caótica, más concisa, para culminar con la respuesta:

La costilla que me arrancas  
 es esta misma pluma de arqueoptérix  
 con que escribo el más dulce de los nombres:  
*Nadja* Clitoris.  
 (*Aullido* 60).

Así, este eterno beso queda inmortalizado en el acto de revelación que los cantos van brindando con los distintos componentes textuales, la contemplación se vuelve en sí casi mística ante la “Epifanía gozando su erupción” (60). Esta aparente dejadez poética muestra una valorización más compleja de lo que podría esperarse: “En la poesía de Mario Santiago la imperfección conquista de inmediato su prestigio.” (Guzmán, “La bendición de la insensatez” 20). Lo que Papasquiario realiza en este poema –de la mente– resulta una premonición que se va concientizando, poco a poco, en la creación de los cantos. Un sujeto poético que sueña y despierta para dar concepción a una idea, a la *Nadja* que habita en el REM, en el sueño mismo y dota de memoria a ese nombre surrealista. Resulta, quizá, un origen metafórico del nacimiento, la idea de un ser que es nombrado en el poema, dotando de eternidad al absurdo recuerdo del sueño y donde se maneja con afectividad diversas comparaciones casi arbitrarias. Tal vez proyecte la representación del acto sexual original unido con la concepción de la ocurrencia, metonimia que tras muchas lecturas puede interpretarse ya no en un complejo de Electra invertido o en una afección subversiva que sobrepasa el amor paternal, sino en la denominación de una esencia onírica: el caos de quien espera la reacción, el sueño que de cierta manera rehabilita la realidad en el despertar último.

Para finalizar, copio las palabras del poeta en una entrevista hecha para *El Financiero* –en 1995–, donde habla precisamente del poema: “Se

llama Beso eterno en honor a mi hija de dos años, *Nadja*. Ese poema se lo escribí antes de que naciera. Yo tengo tres hijos... pero, digo, no es una entrevista psiquiátrica... *Nadja* Clítoris nació años después de que yo había decidido que le iba a poner ese nombre. Es un poema premonitorio. Entonces yo vivía en la Pensil. Fue cuando empecé a trabajar en *El Financiero*. Ahí conocí a Marco (Lara Klahr), a (Víctor) Roura, al Mike... Luego me botaron de ese periódico donde tú trabajas” (Ornellas, “En realidad” *passim*).

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Arturo. “El rastro de los infras. Crónica de un árbol caído que anuncia el principio del bosque.” *Tema y Variaciones de Literatura* 34 [en línea] (2010): 303-327. <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/34/221097.pdf>.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Castañeda Barrera, Eva. “Mario Santiago Papasquiario: el poeta escindido.” *Cuadrivio* 4 [en línea] (24 jul. 2011). <http://cuadrivio.net/2011/07/mario-santiago-papasquiario-el-poeta-escindido/>.
- Eliot, T. S. *Lo clásico y el talento individual*. México: UNAM, 2004.
- Fabré, Luis Felipe. “En el camino de Santiago”. *Letras Libres* 118 [en línea] (oct. 2008): 93-94. [http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs\\_articulos/pdf\\_art\\_13278\\_12084.pdf](http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/pdf_art_13278_12084.pdf).
- Flores, Malva. *El ocaso de los poetas intelectuales y la generación del desencanto*. Xalapa: UV, 2010.
- Guzmán, Mario Raúl. “La bendición de la insensatez” [pról.], en Mario Santiago Papasquiario. *Jeta de Santo*. Madrid: FCE, 2008.
- Mario Santiago Papasquiario. *Aullido de cisne*. México: Al Este del paraíso, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Jeta de Santo*. Madrid: FCE, 2008.
- Ornellas, Óscar. “En realidad soy un poeta nacido en México.” *El Financiero. Sección Cultura* (24 mar. 1995). <http://www.elortiba.org/ms.html>.

## LOS GRABADOS ULTRAÍSTAS DE NORAH BORGES

BIAANI SANDOVAL TOLEDO

Escribir sobre pintura plantea siempre el mismo problema: utilizar un determinado lenguaje para referirse a otro lenguaje, totalmente distinto.

Jomí García Ascot

Nosotros, los proletarios del arte, invitamos a los proletarios de las fábricas y de la tierra a emprender la tercera revolución, incruenta y feroz: la revolución del espíritu.

*Manifiesto de la federación  
itinerante de los futuristas rusos*

El ojo del pintor no ve lo que está, ve lo que imagina y esto le sirve no sólo para escoger o informar; le sirve, sobre todo, para plasmar una idea de la realidad.

Analizar, definir, decir qué es una pintura, siempre ha sido difícil; intentar traducir ese lenguaje, que se origina de líneas, colores y formas, irremediablemente nos conduce a transformar nuestras percepciones inmediatas en palabras; trasladamos el primer impulso visual a un lenguaje reflexivo ordenado en enunciados.

El arte vanguardista surge como idea de oposición al arte oficial burgués del siglo XIX, debido, sobre todo, a que el arte burgués apelaba a un realismo que “no podía ser más que antirrealista o seudorealista, en cuanto que su función ya no era la expresión de la verdad, sino el ocultamiento de la misma” (Micheli, *Las vanguardias* 47).

Ante la hipocresía hiriente e insoportable de la sociedad burguesa, múltiples artistas, como Van Gogh, Gauguin, Baudelaire, Rimbaud, se aventuraron en la búsqueda del *buen salvaje*; dicha búsqueda no se

encaminó sólo tras las pistas del *Hombre natural* reflejado en el exotismo de las artes plásticas, más allá de ello:

En Gauguin hay una acritud hacia la sociedad «criminal y mal organizada» y «gobernada por el oro», hay un desprecio auténtico hacia la «lucha europea por el dinero». Él, como Rimbaud, también piensa que el cristianismo cometió el error de «abolir la confianza del hombre en sí mismo y en la belleza de los instintos primitivos» (50-51).

Lo bárbaro, lo arcaico, todo lo que no formaba parte de la Grecia clásica o el Renacimiento, comenzó a ser sumamente valorado por los artistas en señal de rechazo a lo oficial y con la intención de evadir su medio cultural.

Para algunos de ellos la incursión en el arte negro dio como respuesta el manejo de una técnica “en aquellas maderas negras, en aquellas estatuas salidas de las manos de un salvaje, esculpidas por un tosco cuchillo en una selva del Congo o en las islas de la Polinesia, la imagen vivía en la firmeza contraída de una forma absoluta” (63). Sin embargo, lo que para algunos fue puro manejo formal, para otros el arte negro consiguió ser algo más profundo. A través de las máscaras y las estatuas de madera presintieron la fuerza de una existencia primigenia: “Lo que emanaba de aquellas esculturas, el terror de la naturaleza, la amenaza incesante de las fiebres, de los vientos, de los ríos en marcha a través de las selvas, la primitiva tristeza de la muerte, impresionaba de modo especial el espíritu de los expresionistas” (76).

Los expresionistas captaron que, con la búsqueda por hallar la esencia espiritual, la vida había sido segregada; la vanguardia, entonces, constituyó un intento por resarcir el daño y conjuntar nuevamente arte y vida, convirtiendo la poesía en acción.

En el caso específico del movimiento vanguardista español denominado por Rafael Cansinos Assens: Ultraísmo, se buscó eliminar cualquier intención simbólica o descriptiva del arte.



Con el manifiesto ultraísta aparecido en la revista sevillana *Grecia*, un grupo de jóvenes reclamaba la renovación literaria, la atención de la prensa y de las revistas de arte, la realización de un arte nuevo, y anunciaba, además, la publicación de la revista *Ultra*, la cual daría cabida a las nuevas tendencias artísticas.

Con las teorías poéticas del Ultraísmo se buscaba una renovación lírica y el acercamiento a nuevas temáticas; para conseguirlo, –dice Guillermo de Torre–:

[se] sobrevaloró la imagen y la metáfora, suprimiendo la anécdota, lo narrativo, la efusión retórica. Para lo segundo se proscribió lo sentimental, sólo aceptado en su envés irónico, impura y deliberadamente mezclado al mundo moderno, visto éste nunca de un modo directo, sino en un cruce de sensaciones. Se rompía así con la continuidad del discurso lógico, dando relieve contrariamente a las percepciones fragmentarias, y entendiendo con ello mantener la pureza del flujo lírico (*Historia*, 214).

No se buscaba tenderle un puente a la añoranza, se quería destacar las sensaciones del presente más inmediato y dejarse imbuir por ellas.

En el caso de la pintura y la escultura se aspiraba a que fuesen plástica pura, a que todo fuera una estricta correlación de líneas y formas, eliminando toda descripción y todo simbolismo; sin la ayuda de soportes, quedaba en pie la imagen sola, una imagen que transportaba por sí misma a otros planos: “De ahí la captación de imágenes duples, triples y múltiples que como raras y excepcionales flores polipétalas abrían y desdoblaban en dobles perspectivas la percepción original” (Torre, *Historia* 214-215).

Es precisamente en la década de 1920 cuando resurge el grabado en madera, dicha reaparición no sólo significaba un estilo nuevo que representaba el cansancio y la reacción frente a los fríos medios mecánicos reproductivos, sino también un objeto simbólicamente producido de manera salvaje. Esta comodidad de la producción artesanal unida a

la boga de las revistas ilustradas proporcionaba al artista un medio de producción económico y de fácil distribución.

Así, el grabado en madera, una de las técnicas elementales, el medio primario de estampación directa, que fue desterrado desde el siglo XII, cuando otros procedimientos vinieron a simplificar esta tarea, después del grabado en cobre y de la litografía, resurge transformado.

Los números de *Ultra* eran sumamente llamativos, en la portada lucía a la cabeza el título que daba nombre a la revista seguido por algún grabado original de Norah Borges, Rafael Barradas o Wladyslaw Jahl. La revista reunía básicamente colaboraciones poéticas. En ella, el grupo de jóvenes escritores conformado por Rafael Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Lasso de la Vega, Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Pedro Garfias y José Rivas Panedas vio publicados sus versos.

La familia Borges se traslada a España en 1919, después de una larga estancia en Ginebra, que es donde Leonor, hermana menor de Borges, aprende la técnica del grabado; en Madrid, los hermanos comienzan a participar en las revistas de vanguardia; en ellas Leonor Fanny Borges Acevedo firmará sus grabados simplemente como Norah Borges.

Los grabados de Norah que ilustraron las revistas *Grecia*, *Ultra*, *Horizonte*, *Reflector* y otras publicaciones de vanguardia, poseen marcadas influencias expresionistas. Es en *Ultra* en donde se concentran la mayor cantidad de grabados hechos por la pintora argentina; a partir de esta plataforma su obra se despliega hacia nuevos resultados estéticos.

El cultivo de la madera exige un gran dominio del artista sobre sí mismo. El grabado no sólo delimita las superficies y cierra los cuerpos; se adhiere a la forma sosteniéndola, como una columna sostiene una construcción. El ritmo del grabado lo constituye la fusión precisa de planos, y así, algunos están compuestos a base de dos tonos, mientras en otros hay un matiz intermedio con zona de grises, donde la luz efectúa sus más complicados equilibrios plásticos.

En los grabados de Norah Borges hay sobresalto y libertad, emoción y fuerza, con un estilo y un lenguaje de heterogéneas explicaciones. “La Verónica” y “Cristo cruzando las aguas” son excelentes muestras de la marcada influencia expresionista en esa etapa de su obra; presentan superficies irregulares que no se disimulan y éstas son aprovechadas de manera precisa, destacando la sinuosidad de las formas.

Existen grabados en los que se plasman ciudades idílicas con seres alados; en otros aparecen músicos, casi siempre tocando instrumentos de cuerdas, y hay algunos más en los que se hace referencia al circo. Conforme se avanza en la revisión de su obra se percibe una creciente influencia del cubismo, que se fue superponiendo a la tendencia anterior.

Es inevitable dejar de observar la presencia de rostros asexuados en la obra de Norah; su fantasía se libera en los dibujos, estos rostros que aparecen por doquier son una íntima intención de orden. Hay en sus grabados un lirismo sobrio, una tendencia a plasmar una mecánica del espacio, una arquitectura formal que permite darle cabida a seres y animales, poseedores de expresiones y de movimiento; cada uno de ellos, incluso, está provisto de personalidad.

Guillermo de Torre, en su artículo “El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas”, aparecido en el número 44 de la revista *Cosmópolis*, mencionaba, a propósito de los grabados de Norah, que “«Cada una de sus líneas es una fibra de su alma», que vibra en esos paisajes urbanos y en esas cadenciosas figuras de mujeres apasionadas” (335).

Lo que se observa dice más de lo que significa. Allí comienza la extensión de la pintura. Un balcón que se superpone a un edificio; un caballo fuera del carrusel, o como en el linóleo que apareció en el segundo número de la revista *Horizonte* del 30 de noviembre de 1922, dos mujeres reposan en una sala, una sostiene un abanico y ambas se encorvan extenuadas; a ello se añade el ambiente mórbido, pesado de la decoración y el efecto pictórico que agrega la artista hace parecer que todo se les vendrá encima.

La fuerza de Norah Borges surge de su inmersión en lo real, pero apresar la realidad es el problema de todo artista; la realidad, es decir, lo desconocido, la fantasía conceptual del mundo visible y de los estados de ánimo desaparece dejando una sensación de vacío, que Norah representa con creatividad, con un ojo sensible abierto a formas asimétricas, a superposiciones de objetos, a encarnaciones de paisajes oníricos, de azares internos.

Todo detalle en sus grabados manifiesta un juego de miradas, su delirio recrea la presencia de personajes que juegan a expresar algo al espectador que está afuera del dibujo, o dentro de él. El grabado, además, le confiere un valor táctil al dibujo; imagino las hojas de las revistas y la sensación de relieve que le otorga una dimensión diferente a lo impreso; el linotipo conseguía eso también, que las letras fuesen objetos palpables.

“El arte existe –dice Cardoza y Aragón–: su historia es la historia de lo imaginario” (*Ojo / voz passim*). Las cosas que existen en la pintura tienen otra vida, la de la pintura, la del pintor, la vida del que contempla; en esto radica la plasticidad de la obra de arte, y si aceptamos que ella está más allá de las formas y los colores, sabremos que hay metamorfosis, que cada espectador le puede dar vida de maneras sumamente distintas, que no hay punto final a la hora de encararla.

Siendo cierto que cada arte requiere una técnica especial y que emplea medios distintos para emocionar al espectador, parece indudable que cada artista posea medios expresivos propios. Fijémonos si no en los grandes artistas: Goya, Doré, Ruelas, Rembrandt. ¿Plasman todos lo mismo, ocupan la misma técnica? La contestación es obvia. Cada uno posee su modo especial de decir, que responde a su talento y a su espíritu.

Norah Borges ama la sencillez, la diafanidad; en sus grabados se asimila la intención constructiva del cubismo; hay, en algunos de ellos, saltimbanquis picassianos que se insertan sin complicaciones, sin rebuscamientos, sin efectivismos.

Recordemos que una obra de arte carece de sentido permanente; es por ello que ubicar la obra de Norah Borges, o más bien, ubicarnos nosotros en el contexto español de 1920 o mirar de nuevo la obra y descifrar lo que nos dice ahora, a más de 90 años después de su aparición es valioso porque al trasladarnos, los grabados ensanchan los sentidos, inventamos y reinventamos la composición conforme va surgiendo el influjo de la mirada, y todo este mecanismo que pone en movimiento a la imaginación se desborda en una toma de conciencia acerca de la imagen misma, del hondo valor que encierra en sí.

Al seguir sus pasos vemos cómo avanza en la sencillez, en la simplicidad de las formas. En 1921, a partir de su regreso a Buenos Aires, Norah recupera las imágenes de las casas porteñas, de los patios y, así, se hace frecuente la representación de paisajes.

La sencillez objetiva que se plasma en cada una de sus obras hace un llamado a nuestra atención: es esta simplicidad la que palpita en esas líneas oscuras que se incrustan sobre el papel, pero que no se reduce a él; la pintora crea una sensación que se expande por dimensiones insólitas; con su creación multiplica nuestras percepciones del mundo externo.

Al hablar de pintura o de una pieza artística reinventamos la obra, le damos otra vida. En los grabados de Norah Borges se siente la fluidez, el juego; se siente la tradición y con más fuerza se siente la ruptura; a partir de su regreso a Buenos Aires, la artista plasma un universo diferente en el que los paisajes urbanos van a tomar la idea metafísica que manejaba De Chirico en sus obras. No plasma el doble del modelo, no es un espejo, sus paisajes son una visión suspendida en un espacio mágico, sacado de la memoria. La humanidad que representa es tímida y juguetona, aparecen figuras con la cabeza de lado, siempre mirando de una forma atrayente, son imágenes que no fueron creadas para estar, sino para ser.

Una creación como ésta es imprevisible; la gama de reflexiones que pueden devenir de la contemplación de la misma, es múltiple; y por ser

tan basta, la crítica es sólo un argumento indeterminado, conjeturas, aproximaciones a lo irreductible.

Resumiendo, diré que la riqueza de Norah Borges reside en dirigirse en una sola dirección, en ahondar en ella hasta revelar florecimientos y vetas diversas. Es como una pieza de John Coltrane en la que las variaciones de piano, saxo, bajo y trompeta se despliegan en juegos armónicos, así siento en estos grabados la continuidad de fondo y las vibraciones versátiles alzándose sobre éste.

Pasada la efervescencia de los años veinte, Norah sería llamada, paralelamente a su desarrollo como artista plástica, a ser la ilustradora de la literatura argentina contemporánea; ilustró no sólo poemarios de su hermano y de su esposo Guillermo de Torre, sino también libros de Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y, entre otros, de Federico García Lorca.

Durante su trayectoria como ilustradora mantuvo una conducta estética sin concesiones: persistió en su idea de la ilustración con figuras planas y lineales, dio volumen neoclasicista a sus figuras y, al mismo tiempo, hizo xilografías con tendencia cubista. Así, la obra es cual mar incesante.

Al aproximarme a sus personajes, observo en sus ojos lo remoto y lo venidero, su alucinante imagen es la presencia del sueño vertida en claroscuro.

No pretendo dar una conclusión, no podría, el arte no puede anclarse en conclusiones, sigue fluyendo, sigue reflejando la vibración de la vida, del sueño, de la esperanza, de lo que somos. La obra de Norah Borges seguirá leyéndose, escuchándose, para finalmente dejarnos penetrar en eso que llamamos misterio.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

BIBLIOGRAFÍA

Cardoza y Aragón, Luis. *Ojo / voz*. México: ERA, 1988.

Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid: Alianza, 2002.

Torre, Guillermo de. "El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas". *Cosmópolis. Revista mensual* 44. Madrid, (ago. 1922): 333-336.

\_\_\_\_\_. *Historia de las literaturas de vanguardia*. V. 2. Madrid: Guadarrama, 1971.





## FRÁGIL BATIR DE ALAS DEL TEATRO DEL MURCIÉLAGO

DANIEL TÉLLEZ

Como se sabe, el momento posterior a la Revolución Mexicana generó una espiral de incertidumbre, intranquilidad y peligro, que definió la vida cotidiana de los habitantes a lo largo de todas las poblaciones del país. Para aminorar esta inestabilidad se habrían de ofrecer “diversiones” como componentes sociales que recrearan y distrajeran a la población. El teatro, particularmente, cobra una importancia que habría de rebasar la misión que lo vio nacer y echar raíz entre la población. Se convierte en un espacio donde cohabitan las clases sociales y las noticias de actualidad, la política, los asuntos populares y jocosos, la música, la frivolidad, entre otros asuntos, son temas y pretextos de conversación.

No sólo el teatro cumplió a cabalidad ese papel, también los cabarets, cantinas y pulquerías, que se multiplicaron sobremanera en las primeras dos décadas del siglo xx. En los años veinte, cuando entra en crisis el teatro, irrumpen concepciones teatrales innovadoras y de ruptura que quisieron modificar la “tarea” que aquel venía desarrollando. La labor transformadora busca asir el teatro a los derroteros de la cultura, donde la conformación de lo nacional y las propuestas escénicas de obras literarias universales, convienen un nuevo discurso vanguardista y experimental en la escena.

En julio de 1925, el poeta ruso Vladimir Maiakovski, dedica unas breves notas al teatro en su *Diario* sobre México:

El teatro, la ópera y el ballet están vacíos. Si hubiera llegado a México Ana Pavlova, tendría “la sala llena sólo si viera doble con los ojos”. [...] Funcionan dos teatros de bataclán, imitación de las revistas con desnudos al

estilo parisiense. Están llenos. Las mujeres son delgadas y sucias. Por lo visto están pasadas de moda, de éxito y de edad, en Europa y en Estados Unidos. Huelen a sudor y escándalo. Los números en que abunda el movimiento de traseros y de vientres se aplauden hasta repetir tres veces y de nuevo silban espantosamente, cosas que reemplaza en México a los aplausos más frenéticos (Schneider, *Dos poetas rusos*, 166-167).

Es sabido que la llegada de Maiakovski tuvo una repercusión bastante significativa puesto que venía de la Rusia revolucionaria a un país que trataba de definir su rumbo posrevolucionario. Al leer su diario completo, se evidencia el afán de retratar un México nuevo, surgido de la Revolución; sin embargo, llama la atención la superficialidad de sus opiniones, “de un pintoresquismo ingenuo por anecdótico” (34). Este pintoresquismo puede explicarse en dos sentidos: por una parte, la breve estancia en México del poeta ruso y, por otra, la ausencia de diálogo y encuentro con intelectuales mexicanos. El nulo contacto del poeta ruso con la vanguardia mexicana explica en parte la crisis de apreciación del poeta sobre México y el desconocimiento de la labor transgresora, por ejemplo, de los estridentistas, y de la hornada de propuestas y experimentos teatrales que se sucedieron de manera ininterrumpida, fugaces unos, de escaso valor dramático otros, pero todos ellos como respuesta a las aspiraciones vanguardistas del momento.

Se sabe que el referente único para el poeta ruso sobre el acontecer cultural mexicano fue el pintor Diego Rivera. En 1925, los estridentistas se hallaban en Xalapa, por lo que fue imposible que dialogaran con el poeta Maiakovski sobre sus afanes bulliciosos, mesurados por ese entonces debido a su traslado a Xalapa y a su inserción política en el gabinete del general Heriberto Jara. La cuestión aquí no es explorar la postura del poeta sobre el nuevo México revolucionario, sino partir de un referente, el más inmediato y ajeno al contexto mexicano, que dibuja, pone en claro y ejemplifica, en cierto modo, la escasa recepción que merecieron las incursiones estridentistas en el teatro. Los poetas Luis

Quintanilla y Germán List Arzubide, así como el escultor Germán Cueto, cada uno en momentos determinados y con propósitos específicos dentro de la historia del movimiento estridentista, agitan las quebrantables aristas de los escenarios teatrales, contraviniendo los estigmas de escritores banales y retóricos a que los había sometido la crítica oficial, partidaria de la poesía “pura” que a la postre germinaría en el grupo de los Contemporáneos. El énfasis aquí será revisar en detalle la recepción de la crítica teatral sobre *El Teatro Mexicano del Murciélago*, propuesta escénica a cargo del poeta Quintanilla, posterior a la publicación de los libros *Avión* (1923), reunión de poemas escritos entre 1917 y 1923, y *Radio* (1924), “Poema inalámbrico en trece mensajes”, firmados ambos como *Kyn Taniya*. El análisis se ocupará del efímero tránsito de la propuesta y señalará, únicamente, las aportaciones de Cueto y List Arzubide al teatro sintético y guiñol, respectivamente, pasados los ímpetus estridentistas, que abrieron otros espectros en la historia del teatro en México y serán objeto de estudio en otro momento.

Dos maneras de pensar y suscribir el teatro de la época, en pleno auge estridentista, pueden resumirse así: por una parte, una corriente teatral que ofrecía al público distracción sin ningún tipo de compromiso crítico que inquietara a las masas y, por otra, un teatro “comprometido” con la construcción y el cultivo del nuevo perfil mexicano mediante espectáculos espontáneos y populares. Con este último se gestaba una conciencia nacional amparada en el programa de José Vasconcelos que, de 1921 a 1924, buscó transformar la conciencia nacional, echando mano de expresiones teatrales mexicanas, donde baile, música y canciones conformaban un espectáculo pedagógico.

Era la época del destape y de la parodia, del cabaret como refugio, propiciador de los llamados “alocados años veinte”. El debut de Ana Pavlova y de otras compañías rusas, en 1922, de la que dan cuenta Rodolfo Usigli y Antonio Magaña Esquivel, voces autorizadas sobre el teatro de la época, marca un “antes” y un “después” en el modo de entender el ballet, por ejemplo, como un arte autónomo, capaz de ser

diferenciado en el escenario del teatro convencional; ahora la danza sería el eje principal de las representaciones teatrales. Entre 1921 y 1922, la visita de la actriz argentina Camila Quiroga, invitada por Vasconcelos, con la compañía de actores exclusivamente de su país, inicia temporada en el Teatro Arbeu. Fue, afirma el crítico norteamericano John B. Nomland, “cuando el público mexicano escuchó un tipo de teatro coloquial que creó nuevas dimensiones, abrió nuevos horizontes al teatro mexicano y estimuló la formación de un grupo de dramaturgos dedicados al teatro nacional” (*Teatro mexicano* 224). Efectivamente, en 1923, un grupo de entusiastas escritores en pro de un teatro nacional, entre los que se hallaban Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Ricardo Parada León y Rafael M. Saavedra, crean la Unión de Autores Dramáticos. Ajustándose a las necesidades comienzan lecturas y puestas en escena de obras extranjeras y nacionales. Nomland afirma: “Camila Quiroga había demostrado que se podía crear una tradición nacional, y en 1922 se inició ‘La comedia mexicana’, que tanto influiría en el teatro mexicano durante los siguientes quince años” (234). Fue una de tantas maneras de poner a México en la actualidad teatral; sin embargo, esta compañía –en clara alusión en su nombre al modo francés– hasta su final en 1937, aunque trataba asuntos y problemas de México, fue una agrupación informal y con claros tintes comerciales en sus propuestas, aptas para la clase media que se miraba complacida con cada puesta en escena. Simultáneamente, María Teresa Montoya y Fernando Soler habían cristalizado su idea de crear una compañía mexicana con un repertorio tradicional y se preparaban a su primera gira por Madrid.

En agosto de 1923, Rafael M. Saavedra, Carlos González y Francisco Domínguez, dan lugar al movimiento llamado “Teatro sintético”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Rafael M. Saavedra fue miembro de la Unión de Autores Dramáticos. John B. Nomland da cuenta –citando a Rodolfo Usigli– “que de las numerosas obras escritas para este teatro, nada más tres de Saavedra fueron presentadas ante el público de esa época: *El cántaro roto*, *La chinita* y *Un casorio*”. Fue el primer experimento acotado por la breve extensión de las obras y el uso del adjetivo teatro “sintético”.

El experimento consistía en presentar obras en un acto sobre asuntos populares, logrando el equilibrio entre texto, actuación y música. Escribiría Celestino Gorostiza: “Los ecos de la posguerra empezaban a llegar a México: el teatro sintético ruso, Nikita Balieff y su *Chauve-Souris*, los Pitoeff, el *Vieux Colombier*, el Estudio de los Campos Eliseos...” (“Tres reflexiones” 112). El aporte mexicano de este “teatro sintético” fue germen de las ideas, brevedad y asuntos que posteriormente refrendarán otros experimentos; nada tiene de relación, salvo en el nombre, con lo expuesto en el Manifiesto sobre el Teatro futurista sintético, firmado por Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli y Bruno Corra, el 11 de enero de 1915, referente necesario para este acercamiento.<sup>2</sup> Ahí se lee, después de una proclama en favor de que el teatro influya guerrerramente en el alma italiana:

nosotros condenamos todo el teatro contemporáneo, por prolijo, analítico, pedantemente psicológico, explicativo, diluido, meticuloso, estático, lleno de prohibiciones como una jefatura de policía, dividido en celdas como un monasterio, enmohecido como una vieja casa deshabitada. En suma, es un teatro pacifista y neutralista, antítesis de la velocidad feroz, arrolladora y sintetizante de la guerra (Sáenz, *El futurismo*, 264).

El pronunciamiento es por un teatro nuevo y acorde a la naciente sensibilidad futurista y partícipe de escenas exentas de residuos argumentales e históricos, como se venía presentando en la organización del drama tradicional. Abogan por una macroestructura a la manera del guión cinematográfico para sorprender al público mediante diversos puntos climáticos a lo largo de la puesta en escena: “en perfecta armonía con nuestra velocísima y lacónica sensibilidad futurista [...] el teatro podrá

---

<sup>2</sup> Véanse los Manifiestos “El Teatro de Variedades” (1913); “El Teatro de la Sorpresa” (1921) y “Después del teatro sintético y el teatro de la sorpresa, nosotros creamos el teatro antipsicológico abstracto, de elementos puros, y el teatro táctil” (1924) en Olga Sáenz. *El futurismo italiano*. México: UNAM, IIE, 2010.

sostenerse y hasta vencer en la competencia con el *Cinematógrafo*” (265). Destaca Gorostiza, sin hacer alusión a esta propuesta futurista, sino más bien a la manifestada por los franceses Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin y Georges Pitoëff, actores, directores y escenógrafos franceses, miembros de la compañía “Cartel des Quatre”, quienes fustigaban al teatro de “boulevard”, como llamaban entonces al teatro comercial de Francia:

La consigna fundamental era la reteatralización del teatro, la muerte de la literatura en el teatro, para restituir a la escena su carácter de caja maravillosa de sorpresas. Las teorías y los experimentos se sucedían unos a otros. Nunca se ha hecho tanta literatura en el teatro ni a propósito del teatro. Era el teatro reclamando su sitio en la pista donde las otras artes hacían sus piruetas. Eran el cubismo, el dadaísmo, el futurismo... Eran el preciosismo, el expresionismo, el surrealismo... Eran la confusión, el torbellino de la posguerra (“Tres reflexiones” Gorostiza 112).

En esa delgada línea de una nueva sensibilidad teatral vanguardista, por un lado, y en el examen histórico de las obras de tradición popular que buscaban anidar en la conciencia social, por otro, merece un lugar importante El Teatro Mexicano del Murciélago, que “desplegó sus frágiles alas en 1924 [...] en un intento de transportar las costumbres populares y rurales al escenario comercial” (Nomland, *Teatro mexicano* 85). Formado por el poeta estridentista Luis Quintanilla, como director artístico, el pintor Carlos González, “que une al profundo conocimiento de la técnica de la pintura una comprensión inteligente de la escena moderna” y el “sutil músico mexicano” Francisco Domínguez, la compañía sintetizó elementos de la vida popular en México, en una revista musical que mezclaba actuación, bailes y cantos de diversas partes del país, a la manera del *Chauve-Souris* ruso de Nikita Balieff, “porque fue éste el nombre con que lo bautizó [...] su genial fundador” (Quintanilla, *Teatro Mexicano del Murciélago* 1).

El Teatro Mexicano del Murciélagó dio su primera función el 17 de septiembre de 1924, obsequiando a los asistentes un programa explicativo, de doce páginas, con fotografías de los autores e ilustraciones a color y en blanco y negro que hacen referencia a los once actos que conformaban el espectáculo, “quizás el mejor y más bello catálogo que se haya publicado en la historia del teatro en México” (Schneider, *El Estridentismo* 107). Integran el programa “Juego de los viejitos”, “Mañanitas”, “Danza de los moros”, “Fifís”, “Aparador”, “Camiones”, “Piñatas”, “Revolución”, “Alameda de Santa María”, “Sones” y “El cántaro roto”. Contiene una caricatura especial, en la página ocho, realizada por Ernesto García Cabral para el acto de “Camiones”, y un esmerado cuadro, en la contraportada, de una cajita de Olinalá, sobre fondo negro, donde reposan cuatro marionetas. Propuesta de grandes vuelos musicales, plásticos y teatrales, buscaba su lugar en el espectro del teatro popular e iba al rescate de las tradiciones, hasta ese entonces ignoradas, incorporando a la escena el lenguaje usado por el pueblo. Su objetivo fue “desentonar”, por una parte, con la revista musical, ligera y picante que denunciaba mediante la parodia la injusticia social, la inestabilidad política y los abusos del gobierno y, por otra, el teatro culto y serio que de vez en cuando se permitía ciertas libertades con intenciones críticas. Las tandas del Teatro Principal, el Charleston, el Rataplán, la intensa actividad artístico-teatral por la compañía de Esperanza Iris en su teatro del mismo nombre, la visita del tenor napolitano Enrico Caruso, las noches inolvidables en que se presentó la bailarina Ana Pavlova, las “críticas” en el escenario de María Conesa, “La Gatita Blanca”, entre otras ilusiones y refugios, habían gestado un público de espectadores incrédulos, para quienes ya no funcionaban ciertos valores debido a la inestabilidad en que el país se hundía gradualmente.

En la nota de *El Universal Ilustrado*, del 5 de junio de 1924, firmada por *El Caballero Puck*, seudónimo que encubría la pluma de Manuel Horta, el poeta Luis Quintanilla comenta:

Un día, en Nueva York, conocí el teatro ruso de “La Chauve Souris” y éste me hizo recordar que México tiene más color que Rusia. Desde aquel día, la idea de crear un espectáculo semejante en mi país, con elementos exclusivamente nacionales y desarrollando temas de la vida mexicana, se fijó en mí como una obsesión (Véase 33).

Ahí mismo Quintanilla explica (palabras tomadas para esta nota periódica del programa entregado el día del estreno) las razones por las cuales El Teatro del Murciélagos resulta novedoso. Destaca el conocimiento y aporte de Carlos González al arte pictórico y la escenografía moderna, derivados del estudio profundo de la indumentaria y las costumbres “de nuestras más variadas tribus”. Con respecto a la aportación del músico Francisco Domínguez, sólo atina a decir que “ha venido a completar los iniciales elementos de este novísimo espectáculo”. Evidentemente, con el adjetivo novísimo, Quintanilla definió su propuesta como singular y moderna. Sin embargo, la fusión y empleo de casi todos los recursos de la estética, el canto, la música, la danza, la mímica y la pintura, en palabras del mismo, contribuyeron a desestimar el espectáculo antes de anclarlo en el gusto popular. El Teatro del Murciélagos se presentaba como un “género especial y nuevo del arte teatral”, a la altura de otros géneros como la comedia, la ópera o el vodevil.

Quintanilla anota, irónicamente, no querer entrar en explicaciones sobre el nombre y su relación con el espectáculo. Es, dice, una “cuestión que cada quien resolverá a su antojo”; sin embargo, debió conocer las propuestas escénicas europeas –en virtud de su estancia en Europa y Estados Unidos, haber nacido en París y vivir prácticamente hasta la juventud fuera de México– o leyó los experimentos vanguardistas que se proclamaban en el viejo continente. Sabía que el teatro sintético futurista permeaba en los ambientes teatrales y, como afirma Marinetti en el último manifiesto dedicado al teatro, en marzo de 1924, citando un artículo de Luigi Chiarelli, aparecido en el *Corriere Italiano*, “los escenógrafos rusos derivan casi todos de nuestros futuristas, pues en Rusia el verbo marinettiano



es siempre muy honrado” (Sáenz, *El futurismo* 328). Menciona también, Marinetti, que la renovación es notable en Rusia, siguiendo la renovación de los futuristas italianos y cita el trabajo del director Tairoff, del teatro Kamerny, quien “intenta poner de moda el teatralismo [...] sus escenas bailan con los actores, como en el ballet *El cabaret epiléptico* de Bragalia y Marinetti” (328). No se menciona al director Nikita Bailoff, sin embargo, el poeta Quintanilla pretende un ejercicio teatral novedoso y vanguardista de “aclimatación” del folclore mexicano, a la manera de la teatralización de la vida cotidiana rusa, lograda por Bailoff, espectáculo que Quintanilla importa durante su estancia en Estados Unidos. Se sabe que cuando irrumpe el Estridentismo, Quintanilla aún era estudiante en una universidad norteamericana y que pese a no haber participado en la incubación propiamente dicha del movimiento, los miembros del grupo siempre lo consideraron parte de él.

A la función del debut del Teatro del Murciélagu, el 17 de septiembre de 1924, en el Teatro Olimpia, asistieron el Presidente de la República, Secretarios de Estado y miembros del Cuerpo Diplomático, así como el Presidente Municipal, según anota Luis Mario Schneider:

En la representación hubo de todo, desde la “Danza de los Viejitos”, “La Pila del Toro”, “Danza de los Moros”, “Noche Mexicana”, “Aparador”, “Canciones”, “Noche de Muertos”, “Piñata” y “Alameda de Santa María”, con sonos compuestos por Francisco Domínguez, quien dirigía la orquesta de cuarenta músicos y cuyo violín concertino era Rafael Galindo, hasta un innumerable elenco en el que se destaca Tina Modotti, Manuel Horta y el escritor suizo Gaston Dinner, residente en México y participante del grupo estridentista (*El Estridentismo* 107).

Schneider cita lo anterior, “según reza en el programa de la función extraordinaria ofrecida por el Ayuntamiento de la Ciudad de México y la Cámara Nacional de Comercio a la distinguida Misión Industrial Americana” (*passim*). De esa invitación no da cuenta en sus referencias

al Teatro del Murciélago. Tampoco señala a quién pertenecía esa invitación y si se personalizó el acceso. Los actos presentados no corresponden del todo con lo asentado en el programa entregado el día del evento, al que él siempre se refiere como catálogo. De los nueve números que describe, sólo cinco aparecen entre los textos comentados por Quintanilla en el programa. Los cuatro restantes son distintos; es posible que variantes en los nombres de dos de ellos den lugar a confusión (“Noche de muertos” y “Canciones”). También es posible que Schneider tuviera acceso a información de otra fuente que nunca revela o no atinó a registrar.

Seis días antes del estreno del Teatro del Murciélago, en los “Comentarios Teatrales”, firmados por “Jubilo”,<sup>3</sup> publicados en *El Universal Ilustrado* del 11 de septiembre de 1924, se anuncian los ocho números que se presentarán el día de la función. Se describe el programa en dos partes. La primera conformada por “Los viejitos”, danza humorística con tintes religiosos, proveniente de Michoacán; “El cántaro roto”, drama pueblerino donde “la emotividad está recalcada en un gesto”; “Ofrenda”, sumario de la fiesta de Día de Muertos llevada a cabo en Janitzio, isla de Pátzcuaro, “tal vez sea uno de los números mejor logrados por la sencillez de sus trazos” y “Camiones”, “una visión fugaz, como una carcajada, que pasará corriendo, de una escena ciudadana”. El intermedio contaría con la interpretación de algunos sones de Nicolás Bartolo Juárez, bajo la dirección de Francisco Domínguez. Conformaban la segunda parte “La danza de los moros”, “Juana”, “Poema sintético del alma de la soldadera” escrito por Manuel Horta; “Noche mexicana”, un cuadro “en que vivirá el espíritu sentimental y fanfarrón del mexicano encuadrado en la poesía de una noche nuestra” y un número de ballet, llamado “El aparador” (“Comentarios teatrales” 34). La confusión se incrementa cuando la información sabida nos dice que sólo hubo una función de estreno y despedida.

---

<sup>3</sup> “Jubilo” (sin acento) corresponde a “Júbilo”, seudónimo con el que firmaba Guillermo Castillo sus “Comentarios Teatrales”. Celestino Gorostiza lo señala, junto con Hermilo Abreu Gómez (con h), como parte del grupo que dio vida al Teatro del Murciélago.

Números como “Fifis”, “Revolución” y “Mañanitas” no son citados por Schneider ni en la nota de *El Universal Ilustrado*; se añaden, por demás, en ésta última fuente, “Juana” y “Ofrenda”.

Los ocho números del estreno eran suma de un trabajo intenso de un mes escaso, donde se pintaron decorados a mano, confeccionaron trajes, teatralizaron números y adiestraron artistas para un evento considerado incierto por los mismos organizadores, resultado de haber tomado un camino distinto al de los espectáculos habituales en la década de los años veinte. Se afirma que el espectáculo “es un ensayo que servirá para fijar la orientación de sus autores y también ¿por qué no? del público”. Además, se apunta:

Y como si esta obra, que hubiera asustado a los más expertos, no fuera lo suficientemente difícil, por la brevedad del tiempo entre otras razones, ha saltado a cortarle el paso la inevitable jauría de los prejuicios, joquecillos aulladores hijos todos de la envidia.

Aún no se conoce el resultado ni se conoce lo que se lleva hecho y ya el enfatismo de la crítica que sueña hipócritamente con el sillón académico o el avanzado envidioso de no haber llegado el primero a las trincheras, empieza a emitir sus juicios definitivos sobre una obra que nadie ha afirmado, ni pensado siquiera, que fuera definitiva (34).

La crítica teatral, que venía anunciando y seguía con lujo de detalles la preparación del espectáculo, se dividió drásticamente en la que lo aceptaba y la que lo negaba. La primera vio en el espectáculo de *El Murciélago* una novedosa manera de sintetizar en el escenario el arte nacional; la segunda, acusó al espectáculo de estar fuera de lugar con respecto a la dramaturgia de la época. La desconfianza hizo mella en los críticos. Se anunció con dos años de anticipación la misión artística que se venía gestando, originalmente, a petición del pintor Carlos González. El mérito innegable del Teatro del Murciélago, sin embargo, fue revelar la

belleza de la expresión mexicana y desentonar con los cánones del teatro ofrecido en ese momento.

Schneider califica El Teatro del Murciélago como “la experiencia teatral más valiosa, tanto de forma como de contenido, que tuvo la trayectoria del teatro en México en la década del 20 al 30” (*El Estridentismo* 108). Contrasta esta afirmación con las escasas líneas que John B. Nomland le dedica en su estudio panorámico sobre el teatro mexicano contemporáneo, en donde califica la propuesta como “una revista de considerables méritos” de la que “podía haberse esperado algo más” (*Teatro mexicano* 85). Celestino Gorostiza, punzante siempre contra el Estridentismo y negado –como crítico– a romper los límites del posmodernismo imperante, señala tajante: “se hicieron breves escenificaciones de pasajes de nuestra vida popular, de escaso valor dramático, alguna de las cuales, por falta de un verdadero conocimiento de lo que se pretendía hacer, degeneraron en auténticas obras de gran guiñol. El experimento resultó fugaz. Pero era de todos modos un experimento.” (Gorostiza, “Tres reflexiones” 112). La aseveración de “gran guiñol” desestima la propuesta escénica de Quintanilla. Es claro que el comentario picante es hiriente pero pone de manifiesto, también, que Gorostiza ignora el desarrollo paulatino del teatro de guiñol, su crecimiento y la labor pedagógica que lo fortaleció por todos los rincones del país. A esta misión se sumarían posteriormente Cueto y List Arzubide con acrisolados resultados.

Cabe mencionar aquí que, desde la aparición de la primera compañía importante, allá por 1861, la Empresa Nacional de Automatas de los Hermanos Rosete Aranda, cuando los títeres se “usaban principalmente como contrafiguras de los actores o como complemento de algunas funciones de variedades” (Beloff, *Muñecos* 27), no había habido una entusiasta participación como la estridentista –que hizo escuela– allá por 1932, en el teatro guiñol para niños. Germán Cueto, su esposa Lola Cueto, Leopoldo Méndez, Graciela Amador, Ramón Alva de la Canal, Elena Huerta, Germán List Arzubide, Roberto Lago, Angelina Beloff y

Enrique Assad, forman, a decir de Arqueles Vela, en 1933, a propósito de la primera función efectuada en la plazuela de Mixcalco:

el primer teatro para niños. Los anteriores no habían sido sino manifestaciones esporádicas y no una labor coordinada [...] de gran trascendencia, tanto artística como educativa; cualidades esenciales para aportar ese género de recreación pedagógico-cultural, iniciado y desarrollado con tanto éxito en Rusia y Alemania (Lago, *Teatro guignol*, 23).

Este Teatro de Muñecos o “de figuritas sin pies” (50) como se le conoce, fue todo un acontecimiento. La planificación y puesta colectiva de la pieza teatral “El Gigante” de Elena Huerta Múzquiz, logró que el público infantil se sorprendiera, familiarizara y simpatizara con los personajes. El primer “Teatro del Niño” contó con la presencia de varios funcionarios quienes elogiaron esta manifestación, labor que acogería en 1933, el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, a sugerencia de Leopoldo Méndez quien dirigía la sección de Artes Plásticas. Con ímpetus probados, contribuyendo tanto en la parte artística como educativa para estilizar la acción pura y sin problemas para el espectador infantil, dieron rostro en los años posteriores: Germán Cueto con el grupo “Rin Rin”, “Comino” con Alva de la Canal y Leopoldo Méndez y con Graciela Amador, “Teatro Periquito”.

Mientras, variadas propuestas teatrales buscaban su lugar dentro del gusto popular. La escuela pública adoptó como medida necesaria la enseñanza del teatro, al tiempo que el gobierno, empeñado en ofrecer producciones más costosas y ambiciosas, vería materializada su propuesta con la apertura, una década después, del Teatro del Pueblo, en noviembre de 1934. Un espectro amplio de obras y de afanes conformaron los primeros años de esta propuesta con claros propósitos didácticos que cristalizaron a lo largo del país hasta las décadas siguientes.

Después de la efímera aparición de El Teatro del Murciélago, Luis Quintanilla publica en *Las Pajaritas de Papel*, hojas volantes lanzadas

por el PEN Club, por los años 1924 y 1925, “variaciones sobre el espectáculo que él había lanzado en el teatro Olimpia” (Monterde, *La Pajarita* 9).<sup>4</sup> En ellas, breves estampas, el tono es irónico y hasta nostálgico; son imágenes poéticas que en un tono crepuscular –del mismo modo que en la edición impresa de su *Pajarita de Papel*– se sobreponen, sin rencor, al contexto que no entendió su propuesta teatral. Aquí, una selección que da cuenta de la efímera vida del Teatro del Murciélagu, desde la primera idea, el estreno y su disolución:

Murciélagu, murcielaguito. Lo traje de Nueva York, sin pagar derechos aduanales. Pero en la primera noche mexicana murió de luz. ¡Lo mató la luz!

—

Teatro Olimpia. Teatro Olimpia. Tus 3,270 focos eléctricos y tus 5 lámparas de arco le ahuyentaron y quizás haya vuelto a Moscú.

—

Murciélagu, “*Chauve-Souris*”, mi Ratoncito Calvo. La oscuridad de mi tierra es morada, como la cabellera de los indios.

—

Los comerciantes pagaron por verte. Los comerciantes pagaron \$2,000 (dos mil pesos) para poder acariciarte las alas, pero el misterio negro de tu cuerpecito aterciopelado los ha de haber llenado de espanto.

—

Cuando lo traje de Nueva York, no quise decirle adónde íbamos. Y el pobrecito ¡tan educado que ni lo preguntó!

---

<sup>4</sup> Diminuto órgano del PEN Club, agrupación de Poetas, Ensayistas y Novelistas, mundialmente conocidos por la sigla PEN (pluma), fundada por Genaro Estrada y activa durante casi un cuarto de siglo hasta su desaparición, en 1951. El nombre remite al poeta español Miguel de Unamuno y tuvo entre sus participantes a Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Francisco Monterde, Doctor Atl, Daniel Cosío Villegas, Julio Torri, entre otros escritores que sumaron casi treinta. En 1965, Ediciones de Bellas Artes publicó las *Pajaritas de Papel* editadas entre 1924 y 1925; la edición estuvo a cargo de Francisco Monterde.

—  
Diego Rivera hubiese querido vestirlo de cachucha y overol. Un poeta, de organdí rosa y seda azul.

—  
Genaro Estrada me dijo adónde vivías y hasta allá te fui a buscar. Pero entre los 9.000,000 de judíos, polacos, italianos, alemanes, negros, caníbales y asiáticos, cuánto trabajo me costó encontrarte. Murciélago, mi “*Chauve-Souris*”, tan chiquito y tan calvo.

—  
Cosita negra, cuando te conocí, tenías aún copos de nieve sobre las alas. Y los guardabas amorosamente porque era nieve de Rusia.

—  
Cuando regreses de México, te llevarás nieve de piña y de limón. Además, dile a Nikita que sabes hablar tarasco y español.

—  
Verde, blanco y colorado. “*Chauve-Souris*.” Murciélago. Ratón Calvo. ¡Mucho gusto! ¡Para servir a usted! ¡El gusto es para mí! Tiene usted su casa en México, Nueva York y Moscú.

—  
Cuando vuelvas, quizá no encuentres ya ni mi cadáver entre las facturas sindicalistas de la Unión de Tramoyistas Escenógrafos Electricistas Utileros y Similares de la Capital (Monterde, *La Pajarita*, 30).

En *El Estridentismo*, Schneider registra que este texto fue leído por Luis Quintanilla “poco tiempo después de la desaparición de El Teatro Mexicano del Murciélago [...] en una de las tantas reuniones del PEN Club de México que se había fundado el año de 1923” (*passim*). Es posible que haya sido en una de las sesiones-cenas-lecturas, mensuales, entre septiembre y diciembre de 1924, puesto que la publicación del texto de Quintanilla corresponde a ese año. En el prólogo a la edición preparada por Francisco Monterde, en 1965, éste anota que *La Pajarita de Papel* “nació –y aleteó– sin que la precediera manifiesto alguno” a mediados

de 1924, año en el que se publican la mayoría de *Pajaritas*; alrededor de unas veinte. La edición sigue el orden de aparición de las *Pajaritas* del PEN Club; la de Quintanilla es la quinta en aparecer: le antecede “Noche de mayo” de Alfonso Reyes y le sigue “Campo de flores” de Xavier Icaza, autor de *Panchito Chapopote*, publicado en 1928, que se anuncia como *Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*. A propósito de éste, Evodio Escalante observa, citando al crítico John S. Brushwood, que mucho le debe “el estilo relampagueante y económico de Icaza, el gusto por la narración esquemática y por el ritmo telegráfico de las frases” al *Chauve-Souris*, el teatro ruso del murciélagu adaptado por Quintanilla (*Elevación y caída* 98). Incluso, cabe añadir, los grabados de Alva de la Canal reflejan el carácter esquemático de los trazos que conforman *Panchito Chapopote*, como sintética y sugestiva fue la representación multicolor de la vida cotidiana que buscaba el Teatro Mexicano del Murciélagu.

Otros ejemplos de esta amalgama entre la influencia nacionalista y la estética futurista naciente, son las propuestas escénicas del “Grupo de los Siete Autores” o también llamados “Los Pirandellos”, que de julio de 1925 a enero de 1926, recuperaron autores contemporáneos y otros dramaturgos del siglo XIX. En contraste con la valoración que hace Schneider sobre el Teatro del Murciélagu de Quintanilla, afirma: “Los Pirandellos, no fue el único movimiento hacia lo mexicano, iniciador de la defensa y protección de lo propio, pero sí el más trascendente” (*Fragua y gesta* 15). También llamado “Grupo de los Siete Autores”, representaron obras de diversa índole, incluidos autores contemporáneos y del siglo XIX, durante su primera temporada, entre julio de 1925 y enero de 1926. El grupo –dice Schneider– “perseguía ambientes de la clase media, con un lenguaje que no desvirtuaba modismos y giros, tonalidades nacionalistas afirmadas en diálogos certeros, alejados de todo azucarismo, de lirismos románticos” (15). Estas afirmaciones discrepan con la riqueza escénica que ofrecía el Teatro del Murciélagu. ¿A qué se refiere Schneider con “la defensa y protección de lo propio”, así como el uso de “un len-



guaje que no desvirtuaba modismos y giros”? A probas tramas, donde el lenguaje y las historias orientadas a espectadores de clase media, aparecían recargadas de emociones intensas y felices, y los asuntos personales y morales eran representados en la escena. Evidentemente, la concordancia con la nueva visión cultural que el momento exigía da relieve a lo que Quintanilla había dicho en el programa de mano ofrecido a los espectadores, “Cualquier cosa puede ser puesta en escena. Tal fue y será siempre nuestra norma” (*Teatro Mexicano del Murciélago* 2). La defensa de lo mexicano, de lo propio, estuvo dada en la permisibilidad escénica que el Teatro del Murciélago abanderó:

El organdí dominguero de nuestras chicas, la perfecta cursilería de nuestras colonias, los camiones y los fifis son ya tan característicos de nuestra vida nacional como las costumbres más románticas de nuestros pueblos o el ritmo soberbio y salvaje de las danzas indígenas.

Los espectadores se han vuelto niños, y los actores, juguetes.

EL TEATRO MEXICANO DEL “MURCIÉLAGO” ES UNA TIENDA DE JUGUETES PARA EL ALMA (2).

Después de que el Teatro del Murciélago batió sus alas, efímeramente, Quintanilla guardó silencio. No así Germán Cueto ni List Arzubide. En abril de 1926, el grupo estridentista da a conocer en Xalapa la revista *Horizonte*. A la cabeza de esta aventura ambiciosa está List Arzubide. *Horizonte* se presenta como “el exponente de todas las ideas de vanguardia y de lucha del momento presente y la mejor tribuna del pensamiento revolucionario”. Un examen minucioso por las páginas de la revista permite señalar contados ecos de la impronta vanguardista del teatro que se gestaba.

En el número de mayo de 1926, aparece el artículo “Maquinismo teatral” de Juan Leune. El vuelo de un avión ocupa un lugar preponderante, en el comentario teatral, por su incursión dentro de la escena, realización en la que participan la mecánica, la óptica y la electricidad

armoniosamente, rebasando los trucos empleados, hasta ese momento, en el cine. La descripción exacta de la escena del vuelo nocturno sobre la ilusoria ciudad de Bagdad da cuenta de la transformación de la sala en cabina de avión. El espectador asiste a una doble realización escénica: es testigo del avión que surca el escenario, mientras que, en un segundo avión, vuela sobre la ciudad al mismo tiempo que el primero.

Tres meses después, por vez primera, se publica en las páginas de *Horizonte* una obra dramática. En el número de agosto de 1926, bajo el rótulo de Teatro Revolucionario, se da a conocer “Muerta de hambre. Drama de la calle”, en 5 escenas, de Elena Álvarez. Ese mismo año, esta obra había sido publicada por la Liga de Autores Revolucionarios, en un pequeño volumen llamado *Dos dramas revolucionarios*, junto con “Un diálogo doloroso.” Ninguno de estos dramas se acerca a las características del género, son escenas “callejeras” que apelan a la compasión derivada por la pobreza y el hambre, (nótese el rótulo con el que se presenta en *Horizonte*: “Muerta de hambre”). Tampoco tienen como motivo principal la Revolución, son en cambio, un llamado a resarcir la desigualdad, ponderar la justicia social y distribuir equitativamente la riqueza.

En marzo de 1927, la revista publica “Teatro Sintético. Comedia sin solución” del escultor Germán Cueto. Sólo en el índice se señala que el autor es Cueto, no así en el interior de la revista. Acompaña a la comedia un retrato del escultor –en la página inmediata anterior– firmado por Julio Castellanos. Esta “comedia” representa, sin lugar a dudas, una suma del Teatro Sintético proclamado por los futuristas italianos, conceptos conocidos por Cueto por su cercanía con la vanguardia europea. Sin embargo, esta comedia, de índole metafísica, no apela a la impronta de la sorpresa y la rapidez cinematográfica como quieren los preceptos futuristas. “Comedia sin solución” es un ejercicio dramático pensado en el poder de la luz donde los personajes que sólo existen por su voz (*Ella*, *El Otro* y *Uno*) se aproximan y decantan en un ejercicio de aferrarse a la sombra y a permanecer invisibles todo el tiempo, hasta que la luz, al final de la obra, aparece radiante e ilumina el escenario. Ésta, la primera

escena, puesto que la comedia transcurre en penumbras y sólo se oyen las voces sin rostro, muestra al final de la obra un escenario vacío, sin personajes ni decorado.

Germán Cueto se adelanta a su tiempo. Es indudable que “Comedia sin solución” se adelanta al teatro del absurdo y que su fuerza dramática estriba en la reducción de los medios teatrales, sin embargo fue ignorada en su momento y, aunque publicada nuevamente en 1937, en el diario antifascista *Izquierdas*, tuvieron que pasar sesenta años para su estreno.

Cueto vuelve a Europa y desaparece de la escena mexicana entre 1927 y 1932. A su regreso, en 1932, el entusiasmo de los esposos Cueto da origen al teatro guignol “al calor de una amistad y una camaradería viril y fuerte a tono con la inquietud de la hora [...] en las calles de Mixcalco número 12” (Lago, *Teatro guignol* 50). Habían logrado llamar la atención y prepararon una función especial en los talleres de la misma casa. Ensayaron por casi dos meses “El nuevo diluvio” de Germán List Arzubide para presentarla a Narciso Bassols y Carlos Chávez, secretario de Educación y Director del Departamento de Bellas Artes, respectivamente. Sin embargo, el interés de los Cueto por el teatro de títeres de hilo se había modificado; éstos, de fabricación costosa y difícil de manipular y transportar sobre el escenario, no eran lo más conveniente para su propuesta. Con ayuda y sugerencias importantes de Angelina Beloff, llegaron a la conclusión de que las marionetas eran más apropiadas para el Teatro de Muñecos, movimiento naciente del que da cuenta la crítica y que tuvo como destinatarios a los alumnos de los kindergarten y de las escuelas primarias. Después vinieron las creaciones y adaptaciones –citadas líneas antes– de los Cueto y Alva de la Canal, de Roberto Lago y Ermilo Abreu Gómez, de List Arzubide y Graciela Amador. De esta última cabe destacar que un personaje clásico de su repertorio fue Firuleque, protagonista de varias aventuras y adaptaciones como “Firuleque el goloso” y “Firuleque en vacaciones”, de la misma autora. El crítico norteamericano

John B. Nomland le atribuye a Germán Cueto la autoría de “Firuleque en el circo” (*Teatro mexicano* 66). De esta obra no hay registro fehaciente.

Se sabe que Armando de Maria y Campos reunió, en 1941, aproximadamente veinticinco obras del teatro guignol en un volumen titulado *Teatro mexicano de muñecos*. Gracias a ese trabajo han llegado hasta nosotros importantes adaptaciones de cuentos clásicos de autores universales como Lope de Rueda, Cervantes, Samaniego, Fernán Caballero, Tolstoi, Vanegas Arroyo y los hermanos Grimm. Hay otros testimonios históricos y aportaciones que se han querido ignorar. Vale la pena destacar aquí la contribución de Bernardo Ortiz de Montellano, que planeó y dirigió un teatro guignol en parques y jardines de la ciudad en 1929, con Julio Castellanos y los hermanos Guerrero, según una nota hallada por Roberto Lago en el número de *Pulgarcito* correspondiente a junio-julio de 1931:

ideado por Bernardo Ortiz de Montellano, funcionó este teatro (“El Periquillo”) de muñecos animados, distintos de los títeres, en todos los parques y jardines de la ciudad [...] En pequeños teatros transportables Chupamirto, Mamerto, Mutt y Jeff, nuevos personajes de la farsa infantil, acompañados del Diablo tramposo y el Perico decidor, repartieron su alegría entre los niños de la Ciudad de México.<sup>5</sup>

Ésta es sólo una arista del horizonte de aspiraciones e inquietudes en que se gestaron los hitos y las apuestas teatrales de los estridentistas. List Arzubide siguió la ruta de las comedias y el teatro guignol para niños, todas ellas reunidas en el volumen *Teatro guñol* publicado por la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM en 1997. Germán Cueto participó activamente en el diseño de escenarios y vestuarios del teatro

---

<sup>5</sup> Véase “El Teatro de Periquillo”, artículo firmado por *Marcial Rojas* en el número 6, del 27 de febrero de 1930, de la revista *El Espectador*. Ahí da cuenta, en palabras de Ortiz de Montellano, de su incursión en el teatro de muñecos, orientados particularmente hacia la farsa.

guiñol, mientras que Lola Cueto, adaptó cuentos clásicos y rondas infantiles, tarea que también de forma destacada realizaron Graciela Amador y Roberto Lago, junto a Antonio Acevedo Escobedo, autor de “¡Ya viene Gorgonio Esparza! (El Matón de Aguascalientes)”, romance de altísimo valor popular, el primero de su género escrito para el Teatro Guiñol, que otorga validez dramática al corrido en su acepción más pura en los escenarios mexicanos.

De Germán Cueto se conocen también “Don Huele Queso y Don Saca Clavos”, pieza para guiñol, y un breve sainete “El pescador y el vagabundo (o el cambio de dos mentiras)”, inéditas hasta su publicación en 2004, en la edición que Serge Fauchereau preparara con motivo de la retrospectiva que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedicó a la obra de Cueto, en Madrid, entre febrero y mayo de 2005.

La labor de los estridentistas es meritoria. El Teatro del Murciélago de Luis Quintanilla pudo ser la incubadora de un teatro consolidado en el gusto popular, de no haber sido ignorado hostilmente por la crítica en simetría a la provocación de “una exquisita emoción de arte que invade los corazones de los espectadores”, como quería Quintanilla que sucediera con el uso de elementos emotivos, armoniosamente ordenados. En ese sentido, atención merece este párrafo en la página dos del programa entregado el día del estreno: “Creemos firmemente que la emoción como las plantas es más sensible en sus raíces. Y por eso nos limitamos a provocarla. Una vez la semilla esparcida en el auditorio, la flor se desarrollará según la calidad del espíritu donde haya caído” (*Teatro Mexicano del Murciélago 2*).

Desliz de ingenuidad o de soberbia el de Quintanilla. Tal vez por eso la indiferencia. Porque en cuanto a la relación con el nombre del espectáculo no hubo tiempo para perderlo en discusiones ni en “explicaciones de inteligencia”. Si el lema siempre fue “dejar interpretar”, nadie se sintió comprometido a explicar como tampoco a sacar conjeturas del espectáculo ofrecido. La provocación no bastó por sí misma. El advenimiento de un teatro mexicano colorido y auténtico no logró, hasta ese

momento, delinearse. Pero es innegable que contribuyó, el Murciélago de Quintanilla, como “teatro sintético y algo más”, y el batir de sus frágiles alas, a zarandear la búsqueda del nacionalismo y dar fisonomía al teatro mexicano en las primeras décadas del siglo xx.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

## BIBLIOGRAFÍA

- Anuario 1965. El Teatro del INBA.* México: SEP, 1966.
- Beloff, Angelina. *Muñecos animados.* México: SEP, 1945.
- El Caballero Puck.* “El Chauve Souris Mexicano”. *El Universal Ilustrado*, 5 jun. 1924: 33.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del Estridentismo.* México: Ediciones Sin Nombre / CONACULTA, 2002.
- Fauchereau, Serge. *Germán Cueto.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Editorial RM, 2004.
- Gorostiza, Celestino. “Tres reflexiones sobre el teatro en México.” *Tramoya. Cuaderno de Teatro* 69 (oct.-dic. 2001): 109-126.
- Horizonte, 1926-1927.* Ed. Facs. México: FCE / UV / INBA, 2011.
- Júbilo.* “Comentarios Teatrales.” *El Universal Ilustrado* (11 sep. 1924): 34.
- Lago, Roberto. *Teatro guignol mexicano.* 3ª. ed. México: Federación Editorial Mexicana, 1987.
- Magaña Esquivel, Antonio. *El Espectador [Una revista mexicana de 1930].* Colección Ayer y Hoy 7. México: Ediciones de Bellas Artes, 1969.
- Monterde, Francisco. *La Pajarita de Papel [PEN Club de México] 1924-1925.* Documentos Literarios 1. México: Ediciones de Bellas Artes, 1965.
- Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo [1900-1950].* Estudios Literarios 2. México: Ediciones de Bellas Artes, 1967.
- Quintanilla, Luis. *Teatro Mexicano del Murciélagos.* [Programa]. Decoraciones de Carlos González. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1924.

Sáenz, Olga. *El futurismo italiano*. México: UNAM, IIE, 2010.

Schneider, Luis Mario. *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski*.

SepSetentas 66. México: SEP, 1973.

\_\_\_\_\_. *El Estridentismo o Una Literatura de la Estrategia*. Estudios Literarios

5. México: Ediciones de Bellas Artes, 1970.

\_\_\_\_\_. *Fragua y gesta del teatro experimental en México*. México: Ediciones del

Equilibrista / UNAM, 1995.

*Vanguardia Estridentista. Soporte de la Estética Revolucionaria*. México: INBA /

CONACULTA, 2010.





## ¡ARRE, ALFABETO, ARRE! LA POESÍA DE ORLANDO GUILLÉN

ALEJANDRA MÉNDEZ

Al filo del amanecer ardieron hombres y caballos  
con una muerte blanca y amarilla  
Orlando Guillén

Cuando de forma sorpresiva recibí la invitación por parte de la doctora Hernández Palacios para participar en este espacio, con un trabajo sobre el poeta Guillén, pensé: “¿Por qué no? Dicen que es bueno enfrentar los miedos”. Y esto lo digo, pues Orlando para Alejandra Méndez es algo parecido “al coco”, por lo menos para la niña que hace años (aterrada atrás de una maceta de la sala), oía una nueva anécdota de este monstruoso poeta. Crecí, por fortuna o desgraciadamente, rodeada de locos que se divertían montando a la poesía, claro está que Guillén no sólo la montaba, sino que gozaba de ser desbarrancado por ella. Según nos dice W. H. Auden: “sólo un talento menor puede ser un perfecto caballero; un talento mayor siempre es un poco más que malcriado”.

Antes de empezar a ver la “malcriadez exacerbada del poeta acayuquense” (no exenta de cierta caballerosidad) retomaré una que otra historia que no se ha bloqueado por completo en mi mente (han de saber que gracias a estos locos le huí durante muchos años al alcohol y a esta dama), con el fin de perfilar la furia con la que vivía y al parecer ha vivido el poeta. Me sitúo, entonces, atrás de la maceta y oigo cómo mi madre cuenta: “aquella noche Orlando tocó a la puerta de mi casa, estaba ahogado, su grado de alcohol era incalculable; subió al sofá que teníamos en el estudio y se tumbó. De inmediato gritó mi nombre, obligándome a que me sentara a su lado, con la amenaza de que si me movía

un milímetro se suicidaría”. Así que la inocente Esthercita de 19 años, que creía en ese tiempo que los poetas eran portadores de la verdad, le veló el sueño. Otra noche en la que Guillén había decidido tomar de nuevo como posada la casa de la joven pareja, en un arrebatado de ira tiró la alacena, rompiendo así toda la vajilla, incluyendo copas, vasos y los pocos víveres que tenían y, por supuesto, algo que en la casa de un poeta no puede faltar: la botella perdida.

Conductas iracundas y desconcertantes siempre caracterizaron a Guillén, quien tiro por viaje salía blasfemando y dando golpes, por lo menos, a una puerta. Pero todo se queda corto comparado con la furia con que iba el día en que llegó al Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias buscando a la ya no tan joven Esther Hernández Palacios, para reclamarle que en su reciente antología de poetas veracruzanos, que había realizado junto con Ángel José Fernández, se le asignara el segundo lugar en su generación, y le dieran el primero a su contemporáneo Francisco Hernández. Este reclamo no pasaría a la historia si no fuera porque Guillén llevaba una pistola con la que amenazaba matar a la investigadora –quien en esas fechas (primavera del 88), afortunadamente se encontraba viviendo con su familia en Nueva York. Podría enumerar un par de historias más, pero creo pertinente detenerme aquí.

Orlando Guillén, poeta que descarga toda esta furia y pasión en cada verso que ha hecho, y si no por lo menos lo intenta, nació en Acayucan, Veracruz, en 1945. Y en reciente entrevista dilucida la relación con su patria chica:

Yo escribo siempre en Acayucan, en el Acayucan abstracto y sentimental que revierte utopía mi lugar de nacimiento. Mi relación con la Acayucan real es intensa, extensa y profunda, pero la Acayucan actual no es la de mi poesía ni la de mi vida poética e intelectual sino su referente vivo y mi taller de música y de idioma. Trate de lo que trate y se ubique donde se ubique lo que escribo, la mano que traza la palabra y la expresa en canto viene desde y está en aquella otra Acayucan, y desde ella dibuja la amplitud

del trazo y los contornos del canto. El son jarocho, la imborrable canción de Santos Soto pesan más en mi espíritu que todas mis lecturas. Esta cosa de las influencias de que me hablas se entiende básicamente en términos espirituales. Ninguna poesía verdadera tiene antecedentes de estilo como escritura, porque tratándose de poesía la escritura verdadera es siempre de autor. Las influencias son de espíritu, no de estilo. Así, Quevedo, Rabelais, Aristófanes o Darío son referentes de sustancia en mi obra: de espíritu, no de estilo. Ni más ni menos importantes por ejemplo que Santos Soto, “El fandango”, “El baile de los arrieros”, la locura vital y el análisis silábico-fonético de don Tobías Bocardo en mi formación acayuqueña.

Me resulta válido incluir la cita completa, pues si algo salta a la vista cuando se lee su poesía (por lo menos *Rey de bastos*, poemario que se publica en 1985 y del cual tomaré un par de versos) es que con ella aparece su desmedida adhesión y defensa de lo que podríamos llamar la preeminencia de la forma en la poesía: todos sus versos están copados de palabras y actitudes elitistas, crípticas: es el lenguaje de un clan para otro clan, y es esta actitud la que caracteriza su mala crianza; en el sentido en que Auden explica, o sea en lo que se refiere a la trascendencia de la forma:

El cíclope barbado de los días es la horda que se asedia, es la  
aurora barada como un barco por falta de mi ortografía  
Y es la horca el asedio de la Horca  
Qué minuto en la luna  
Jaurías en la horca del minuto  
Qué robleal de amor en los panteones  
Qué robleal de muertos a redoble por mi cráneo  
Qué dolor gramíneo  
Qué galope que sueña  
Qué galgo a tiro de la luz  
A re doble por mi cráneo patines patinetas entre el coro de las  
[vírgenes

el psalmo de las ancas  
rotas  
por mi cráneo  
El humo ocre del vapor es agua  
Y el agua sabe la sed  
Y el sol no sabe qué alumbraba  
Y un quieto halcón se cebe en mi mirada  
A trancos por entre mis alas  
cuando lo humano no tuvo fronteras  
y vi correr a las muletas solas por entre el hueco de las alas  
un chorro de bronce por entre un oroducto  
brusca huella oh pato oh tortuga

Esta forma de virtuosismo verbal de Guillén nos habla de su elevada educación intelectual y su voluntad de transgredirla (“Todos los poetas adoran las explosiones, las tormentas, los huracanes, las conflagraciones, las ruinas, las carnicerías espectaculares” –como ha intuido W. H. Auden).

Al acercarme a la poesía de Orlando Guillén persigo la coherencia de una obra que se ha sustentado en la fuerza rítmica de su lenguaje, cualidad esencial en la poesía, ¿qué sería de la poesía sin música? Si en ella y con ella nace. Aquí es donde Guillén despliega su mejor vena y da cuenta de su trovalidad. El trovador se encuentra y el poeta sigue buscándose.

Por vencer mi miedo he llegado hasta aquí. ¿A dónde deberé regresar para avanzar en mi valor? A preguntarme por qué sí; a lo que me respondo:

1) Por su necesidad para experimentar con algo tan seductor y peligroso como lo es el lenguaje, ya que demuestra la búsqueda de algo más profundo, la búsqueda de otras realidades, de otras identidades en las que ya varios artistas se han perdido.

2) Por ser hasta el cansancio contestatario y revoltoso, amigo de Bolaño y Papasquiari, miembro intermitente del movimiento infrarrealista;

siempre ha peleado con la autoridad, la ha cuestionado. Desde Barcelona, donde vive en un autoexilio enamorado de una catalana, sigue aún –a sus 67 años–, peleándose, por lo menos con él mismo.

3) La fuerza de su poética: su fuerza verbal, su fuerza rítmica, su fuerza viril: el caballo, símbolo permanente en la poesía de Guillén, la dota de movimiento, virilidad, fuerza. ¿Qué es el caballo, si no la bestia que ha acompañado al hombre desde hace más de cinco mil años, que le ha dado la fuerza para seguir adelante? Si bien es cierto, el caballo, bestia de carga, ha sido montado por el hombre para su control y dominio, el caballo es más que un ser dominado, es compañero, extensión del cuerpo del ser humano sin el cual no hubiera podido conquistar lejanas tierras. ¿Y qué es el caballo para Orlando Guillén?

Cito algunos ejemplos:

- 1) Alguien abajo herraba los cascos de los centauros cuando montándome ardían.
- 2) Descabalgo del dibujo de la sombra y la mía echa a andar, el tobillo torcido.
- 3) El galope de yegua de los tambores precipitándose a lo lejos en el ocre.
- 4) Y como herrero luminoso y delgado herrando los corceles de la tarde.
- 5) La cabalgadura de los ascetas...
- 6) Las crines amarillas orinadas oreándose.
- 7) Al filo del amanecer se encendieron las monturas.
- 8) Y como consecuencia de filme ardieron los jinetes.

Estos versos entresacados de poemas en los que, metonímica o metafóricamente, el caballo aparece y acompaña a Guillén, quien lo monta para que sea una extensión de su cuerpo, cuerpo minusválido: cojo, fortaleza viril, miembro centáurico, son también, seguramente, reminiscencia de su Acayucan natal, en el que a la mitad del siglo xx, durante el tiempo

de su infancia, esta bestia era todavía el medio vivo para el movimiento humano.

Me quedo, entonces, con el Orlando a caballo, que goza de cabalgar en la poesía, de desbarrancarse de ella, de darle con el fuste aliterativo a las palabras para que salgan desbocadas: ¡Arre, alfabeto, arre!

## ÍNDICE

### Prólogo

Ángel José Fernández / Estela Castillo Hernández . . . . .	7
--	---

### Conferencias

*Horizonte*: una revista de la vanguardia entre la conciliación  
y la transición

Rodolfo Mata . . . . .	15
------------------------	----

El verso rojo: la poesía estridentista y la izquierda

Elissa Rashkin . . . . .	67
--------------------------	----

La revista *Irradiador* y la consolidación del estridentismo

Evodio Escalante . . . . .	95
----------------------------	----

### Artículos y ensayos

Aire, vuelo, vértice

Silvia Pappe . . . . .	111
------------------------	-----

Maples Arce: a la intemperie de todas las estéticas

Ester Hernández Palacios . . . . .	129
------------------------------------	-----

Historias públicas, historias privadas: la cultura de masas  
en el estridentismo

Luis Josué Martínez Rodríguez . . . . .	147
---	-----

La presencia de la fotografía y sus redes de sentido en *Horizonte*

Leticia Mora Perdomo . . . . .	163
--------------------------------	-----

Fotos y recuerdos

Efrén Ortiz Domínguez . . . . .	191
---------------------------------	-----

La construcción visual de *Actual e Irradiador*

Carla Zurián de la Fuente . . . . .	201
-------------------------------------	-----

Ultraísmo, *Grecia*, Sevilla, Madrid

Ángel José Fernández . . . . .	217
--------------------------------	-----

Walter Benjamin y la dialéctica en detenimiento en la poesía de Germán List Arzubide	
Alberto Rodríguez .....	227
Maples Arce o la subversión de la sangre	
Enrique Padilla .....	239
De la <i>Nadja</i> al clítoris en Mario Santiago Papasquiaro	
Pablo Pillot Rueda .....	249
Los grabados ultraístas de Norah Borges	
Biaani Sandoval Toledo .....	259
Frágil batir de alas del Teatro del Murciélago	
Daniel Téllez .....	269
¡Arre, alfabeto, arre! La poesía de Orlando Guillén	
Alejandra Méndez .....	293



Siendo rectora de la Universidad Veracruzana  
la doctora Sara Ladrón de Guevara,  
ESTRIDENTÓPOLIS Y LA VANGUARDIA  
editado por Estela Castillo Hernández y Ángel José Fernández, se  
terminó de imprimir en diciembre de 2020 en los talleres de  
Lectorum, S. A. de C. V. Belisario Domínguez 17, Loc. B, col. Villa  
Coyoacán, 04000, Ciudad de México.  
La edición fue impresa en papel book cream de 60 g.  
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.  
Cuidado de la edición: Martha Osorio Martínez,  
Diego Armando Lima Martínez y Enrique Cruz Huerta.  
Maquetación: Porfirio Castañeda Nevárez.