



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

EL ESTRIDENTISMO:  
UNA ESCRITURA DE VANGUARDIA

T E S I S  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN LENGUA  
Y LITERATURAS HISPÁNICAS  
P R E S E N T A  
CINTIA CALDERÓN BUSTAMANTE

ASESOR:  
DR. JUAN CORONADO LÓPEZ



m. 340861



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Primero y ante todo,

a mis padres:

De qué modo podré agradecerles lo que me  
han dado, pues entre grandes sacrificios me  
han enseñado que es con el ejemplo, la  
comprensión y la entrega que uno cumple con  
los que ama.

A mi *abuelita* Gude.

A papá Tano.

## AGRADECIMIENTOS

A Xóchitl y a Óscar, mis hermanos, por el cese de hostilidad, pero, sobre todo, por el apoyo para que pudiera realizar esta tesis. A mi familia y a mis amigos, porque, inexplicablemente, siempre han tenido confianza en mí. A Leticia Barbosa, Mónica Calleros, Pilar Pérez, Lizbet Berrocal, Rosa Prudente, Olivia Alanis, Claudio Molina, Moisés Villaseñor, Ernesto Pablo, Carlos Sánchez, Iván Vergara, Rodrigo Rocha, mis amigos, que siempre recuerdo y que quiero mucho, y a quienes agradezco la paciencia con la que oyeron hablar de esta tesis, que por fin está terminada. A mi tía Ma. Elena, a mi tío Cupe y a Elvira, que me brindaron alojamiento y comprensión para que yo pudiera escribir este trabajo. A mi abuelita, Gudelia Duque, por supuesto, ya que sin ella nunca hubiera podido terminarla.

Quiero agradecer especialmente al doctor Bulmaro Reyes Coria, que —a pesar de mis reticencias y entre engaños— me hizo el favor de corregir alguna parte de esta investigación, posiblemente, la única bien escrita.

Al doctor Juan Coronado López, asesor de esta tesis.

Somos ya estridentistas y apedrearemos las casas llenas de muebles viejos de silencio, donde el polvo se come los pasos de la luz; las moscas no pondrán su ortografía sobre nuestros artículos porque después de ser leídos servirán para envolver la azúcar y nosotros, erizados de minúsculos rayos, iremos dando toques a los enfermos de indolencia.

Germán List Arzubide,  
*El movimiento estridentista.*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1 LA VANGUARDIA	15
1.1 MOMENTOS DE CRISIS	
1.2 PRIMER ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE VANGUARDIA	18
1.2.1 ALGUNAS DEFINICIONES. LA VANGUARDIA COMO PROYECTO DE TRANSFORMACIÓN RADICAL	19
1.2.2 LA VANGUARDIA: CRÍTICA COMO INNOVACIÓN FORMAL	22
1.2.3 PUREZA Y AUTONOMÍA. LA VANGUARDIA COMO PRODUCTO DEL ESTETICISMO	23
1.3 EL EJERCICIO DE LA VANGUARDIA	27
1.3.1 EL PAPEL AMBIVALENTE DE LA VANGUARDIA FRENTE A LA TRADICIÓN	27
1.3.2 UNIDAD Y DIVERSIDAD DE LA VANGUARDIA	29
1.3.3 VANGUARDIA Y MODERNIDAD	31
1.4 TRES VANGUARDIAS CANÓNICAS	36
1.4.1 EL FUTURISMO	36
1.4.2 EL CUBISMO	42
1.4.3 EL DADAÍSMO	46
2 LA VANGUARDIA EN MÉXICO	50
2.1 ANTECEDENTES	50
2.2 EL ESTRIDENTISMO	58
2.2.1 EL MANIFIESTO <i>ACTUAL No. 1</i>	58
2.2.2 INFLUENCIAS EN <i>ACTUAL</i>	62
2.2.2.1 Influencia del futurismo	63
2.2.2.2 Las otras influencias	64
2.3 DEL PROYECTO A LA OBRA	73
2.4 LA CONTROVERSA: ESTRIDENTISTAS Y CONTEMPORÁNEOS	77
2.5 CONSOLIDACIÓN DEL ESTRIDENTISMO	85
2.6 FIN DEL MOVIMIENTO	90
3 LA ESCRITURA ESTRIDENTISTA	92
3.1 ANDAMIOS INTERIORES	92
3.2 LA SEÑORITA ETCÉTERA	100
3.2.1 DESVIRTUALIZACIÓN DE LOS GÉNEROS EN LA VANGUARDIA	101

3.2.2	LA ESCRITURA DE LA VANGUARDIA EN <i>LA SEÑORITA ETCÉTERA</i>	103
3.3	EL CAFÉ DE NADIE	111
3.3.1	EL TIEMPO ESTRIDENTISTA	112
3.3.2	LO TRANSFORMACIONAL: EL CAFÉ	117
3.4	UN CRIMEN PROVISIONAL	119
3.4.1	LA IRONÍA ESTRIDENTISTA	119
3.5	EL MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA	124
	CONCLUSIÓN	126
	BIBLIOGRAFÍA	131

## INTRODUCCIÓN

ANTES QUE NADA, quisiera referir los motivos que me llevaron a realizar mi tesis de licenciatura sobre el movimiento estridentista. El primero tiene que ver con mi afición por la literatura mexicana y, en especial, por el modernismo y el posmodernismo; es decir, el tipo de escritura con la que se inaugura en México la literatura “moderna”.

Siempre pensé que la tesis que realizaría para recibirme como licenciada en letras hispánicas trataría acerca de algún poeta mexicano de los últimos años del siglo XIX o los primeros del XX, pues siempre me interesó ese carácter moderno y audaz que, para mi gusto, proporciona a esta escritura la actualidad que la mantiene aún vigente.

El segundo motivo apareció en la clase de teoría literaria impartida por la doctora Helena Beristáin, en donde desarrollé una verdadera fascinación por la literatura latinoamericana de vanguardia, sobre todo por su aspecto lúdico, subversivo y desconcertante.

Estas dos razones eran suficientes para que, conjugadas, me llevaran a hacer un trabajo sobre la vanguardia en México y, de ese modo, ineludiblemente, toparme con el estridentismo. En realidad, antes de saber de la existencia del grupo estridentista, me encontré con el poema “Prisma” de Manuel Maples Arce y quedé tan sorprendida por él, que de ese modo empecé a interesarme y a indagar acerca del movimiento.

Yo creo que ese poema —y, en general, todo *Andamios interiores*— provocó en mí la misma reacción que a algunos escritores jóvenes de los años veintes, tales como Arqueles Vela y Germán List Arzubide, provocó el leerlo: el impulso de hacer algo relacionado con la actitud audaz que emitía esta poesía, las ganas de moverse, de reaccionar.

Sin embargo, todavía no me llevaba todas las sorpresas. En la biblioteca me encontré con el libro de Luis Mario Schneider: *El estridentismo: México, 1921-1927* y, claro, además de enterarme de la historia del movimiento, en él encontré un compendio de algunas obras del grupo, entre ellas, las de Arqueles Vela.

*La señorita Etcétera* y *El café de Nadie* me parecieron obras excepcionales, audaces y quizá dignas de mayor reconocimiento.

Dispuesta a indagar más sobre la obra de este escritor encontré que no había en la biblioteca, excepto los estudios de Luis Mario Schneider, ningún trabajo sobre la obra de Arqueles Vela ni de otros estridentistas y que si se les nombraba de algún modo era sólo para asentar su falta de calidad literaria. Referencias más precisas y quizá objetivas acerca de ellos aparecían en libros dedicados a la vanguardia latinoamericana escritos, evidentemente, por extranjeros, que, a diferencia de la crítica mexicana, consideran al estridentismo un movimiento relevante para la consolidación de la literatura de vanguardia.

De esta manera, mi interés y simpatía hacia el movimiento fueron acrecentándose, hasta que la idea de hacer una tesis acerca de su obra me pareció buena, sobre todo porque yo misma quería indagar qué era lo innovador de esta obra, qué era lo sorprendente, lo que me hacía pensar que con los estridentistas había hecho un gran descubrimiento personal.

Definitivamente había quedado prendada de los estridentistas, pero un trabajo de investigación no se puede hacer solamente con amor, sobre todo acerca de un grupo como éste, que sólo ha recibido, salvo contadas excepciones, juicios parciales motivados por la ciega aversión o la exaltada admiración.

La dirección hacia la cual quise encaminar mi investigación fue encauzada por el deseo de conocer de dónde había tomado su fisonomía la obra estridentista, qué la había motivado, pero, sobre todo, cómo había conseguido un carácter tan singular. Es decir, lo que me interesaba no era el intento sino la obra: cómo se conformó, qué elementos influyeron en esta conformación, en qué consiste su innovación y a qué responde esta nueva formulación.

La finalidad de este trabajo es hacer notar la importancia de la escritura estridentista, la relevancia que su obra tuvo para el panorama de la literatura vanguardista latinoamericana y, en especial, para la literatura mexicana.

Para ello tenía que remontar mi investigación a los comienzos no sólo del estridentismo sino a los de la propia vanguardia.

Si lo único que yo sabía con certeza era que la obra estridentista pertenecía al movimiento de vanguardia, posiblemente por los notorios cambios formales introducidos y por el uso de términos relacionados con la vida moderna, ¿era eso suficiente para explicar el porqué de sus características? Si la obra estridentista sólo se reducía a eso, ¿por qué me parecía tan poco común, tan audaz? Tenía que haber algo más profundo no sólo en ella sino también en las otras vanguardias. ¿La vanguardia sólo comprendía actitudes irreverentes y términos extravagantes? ¿Qué era, pues, una vanguardia, qué motivó su aparición, para qué?

Es decir, para entender a la vanguardia llamada estridentismo, tenía que estudiar primero el concepto de vanguardia, y en eso se basa la primera parte de mi trabajo.

Esta primera investigación que hice me ayudó a comprender mucho mejor al estridentismo, sus intentos y sus posturas; pero, sobre todo, me ayudó a darme cuenta de que este movimiento tenía personalidad propia, y que no se reducía a un léxico moderno, por el que siempre había sido designado como una copia del futurismo. Éste era otro tema que tenía que investigar: qué influencias había recibido el estridentismo, de dónde se había alimentado, de modo que, al final, pudiera ver qué resultados había logrado y si había conseguido forjar una nueva literatura.

En la tercera parte del trabajo me intereso por la obra en sí del estridentismo, de qué se trata su escritura, qué mundos refunde. Para entender las particularidades de su literatura echo mano de un poco de historia del arte, un poco de estética y hasta de teoría de las artes plásticas.

Así, el trabajo está dividido en tres partes: la primera trata sobre la vanguardia, algunos conceptos para crear una idea de cómo es percibida, y, después, una revisión de su origen y de su desarrollo: por qué surgió, qué pretendió; al final hago una pequeña referencia a tres de las vanguardias canónicas que más influenciaron al estridentismo: futurismo, cubismo y dadaísmo, en donde solamente falta el creacionismo de Vicente Huidobro, del que hablo más adelante en el análisis de *Actual No. 1*.

En la segunda parte del trabajo trato sobre la vanguardia en México, la cual se traduce como estridentismo en el momento en que es éste el movimiento que cumple cabalmente con las características de la vanguardia, y comienzo refiriéndome al panorama que antecedió a su arribo. En realidad, el momento que más me interesa destacar es el de la formación del movimiento: el punto primero en el que se quiso formar una expresión propia y moderna a partir de las referencias artísticas que llegaban de Europa. Es por eso que me interesó, principalmente, el inicio y la formación del estridentismo, este primer momento, digamos, original que provino de la influencia de la obra de vanguardia que alcanzaba a llegar a Latinoamérica procedente de Europa. Es significativo que en este primer momento las vanguardias latinoamericanas se estuvieran formando al mismo tiempo. Esta simultaneidad es la que permite que compartan características e influencias. Así, el estridentismo puede servir como ejemplo para mostrar cómo fue que se conformó la vanguardia latinoamericana; vanguardia que se está formando al mismo tiempo y casi de la misma manera (*Prisma*, el manifiesto del ultraísmo argentino, aparece en diciembre de 1921, el mismo mes en que aparecía el del estridentismo: *Actual No. 1*; mientras, “La semana del arte moderno” que daría inicio al modernismo brasileño —que es como se llama a la vanguardia de este país— se llevaría a cabo en enero del 1922). Una gran parte de este capítulo se refiere al manifiesto *Actual*, pues en él caben las conexiones entre la vanguardia europea —lo que llegó a Manuel Maples Arce— y todas los proyectos que él planeaba para el movimiento. Se encuentra también en este capítulo un poco de la historia del estridentismo, en la cual no abundo mucho porque ya existen trabajos en donde se aborda con todo detenimiento este aspecto, como es el caso de la obra de Luis Mario Schneider.

Finalmente, en el apartado tres, tenemos la literatura estridentista, que fue abordada desde varias perspectivas, pautadas por el mismo desarrollo de la investigación, en especial, por el capítulo primero. Así, lo primordial que pretendo demostrar en este capítulo es cómo el estridentismo, a partir de varios elementos que pertenecen a la vanguardia en general, creó una nueva escritura.

Para demostrar esto, son tres los libros que escogí: *Andamios interiores*. *Poemas radiográficos*, de Manuel Maples Arce; *El café de Nadie*, de Arqueles Vela, y *El movimiento estridentista*, de Germán List Arzubide, para mi gusto, los mejores exponentes del movimiento y lo mejor de su obra estridentista. Tanto *Andamios interiores* como *La señorita Etcétera* fueron publicados en 1922; para 1924 ya se encuentran escritos los tres relatos que integran *El café de Nadie*, pero este libro se publicaría en Jalapa hasta 1926, ya cuando Arqueles Vela se encontraba en Europa. Finalmente, *El movimiento estridentista* sale a la luz en 1927, fecha en la que termina formalmente el movimiento.

*Andamios interiores* es el que inaugura esta escritura. Conseguiría remover conciencias y provocaría la aparición del real movimiento, influenciando y motivando a otros escritores. En esta obra aparece lo que se ha llamado la poética del estridentismo, nombrada "abstraccionismo" por el mismo Maples Arce.

Después vendría la reacción que *Andamios interiores* provocó: *La señorita Etcétera* —publicada en *El Universal ilustrado* en 1922—, prosa que por primera vez introducía audaces innovaciones en México, y, me atrevería a decir, junto con el mismo Arqueles Vela y Luis Mario Schneider, en Latinoamérica. *La señorita Etcétera* sería publicada posteriormente junto con otros dos textos: *El café de Nadie* —que le da nombre al libro— y *Un crimen provisional*. Estos títulos representarían una escritura única: hasta entonces nunca se había obrado con tal desfachatez y quizá, por lo mismo, con tanta osadía, en la creación de una obra considerada como prosa, pues no tenía ni sentido, ni tiempo, ni estructura clara, ni siquiera anécdota, pero sería el germen para posteriores audacias formales en la narrativa.

Finalmente, tenemos *El movimiento estridentista*, compendio, síntesis y culminación del movimiento.

De este modo, la literatura estridentista puede representar una unidad, pues el análisis de una o de otra obra puede proporcionarnos datos para entender la escritura completa del estridentismo. Así, aunque puedo hablar del abstraccionismo en cualquiera de estas piezas, prefiero hacerlo en la obra que lo inauguró: *Andamios interiores*; mientras, del trabajo de Arqueles Vela quiero

destacar el desdoblamiento que produce en el individuo su inclusión en el mundo moderno, así como la simultaneidad, la búsqueda del ideal femenino y la ironía, que no falta en la obra de los otros estridentistas; en cambio, en *El movimiento estridentista* hablo del *collage*.

## 1. LA VANGUARDIA

Nuestra bella y mendaz inteligencia nos confirma que nosotros somos el resumen y la prolongación de nuestros antepasados. ¡Tal vez! ... ¡Así sea! .... ¿Pero qué importa? ¡No queremos entender! ... ¡Ay de quien repita estas palabras infames! ¡Levantad la cabeza!

¡Erguidos en la cima del mundo, nosotros lanzamos, una vez más, nuestro reto a las estrellas!

Filipo Tomaso Marinetti,  
*Fundación y Manifiesto del futurismo.*

### 1.1 MOMENTOS DE CRISIS

Hay periodos de la historia humana que están marcados por revoluciones no sólo armadas sino principalmente del pensamiento, que siempre las antecede y muchas veces las provoca o prepara. En estas etapas, la gente está contagiada de ese espíritu que trata de romper las antiguas estructuras y reivindicar un orden que considera interrumpido y que sólo a través de su restauración permitirá una existencia mejor.

En otras palabras, los hombres sopesan lo que han venido siendo y lo que debe de estar mal en la herencia que han dejado los tiempos. Se cuestiona, critica y combate el pasado inmediato para, finalmente, cambiar el presente, aunque no sea tan fácil como se oye. La sociedad se asienta en sus instituciones, creadas, precisamente, sobre y para la estabilidad. Remover estos cimientos no es cosa fácil; cuestionarlos es cuestionar lo que se es como persona, lo que nos integra.

En esos momentos de transición (fines de siglo, antes o después de grandes revoluciones o de guerras, en la caída de un imperio) los hombres se ven envueltos en una serie de contradicciones que ponen en duda sus propios valores, al mismo tiempo que ponen en duda los valores imperantes en su sociedad. Y así, indecisos, combaten un mundo en decadencia del que aún son parte.

Y ese vértigo de lo otro, de lo nuevo, de lo desconocido y misterioso que su sociedad ha negado y que responde a esta necesidad de renovación que un nuevo sistema requiere, les atrae como un poderoso maleficio. A veces, el cambio se rezaga, porque sus mismos autores están hechos de lo que pugnan.

Estos personajes —artistas, filósofos, visionarios— se convierten en otro Orfeo que baja al inframundo y que combate con su arte a los dioses infernales, aplacando (a veces, provocando) a las bestias con el regalo de su genio, para poder arrancar del olvido a Eurídice, la belleza eterna convertida en verdad y respuesta, sin poder mirarla de frente, sin saber si la han alcanzado o si lo que oyen sólo es el eco de sus propios pasos.

Los poetas románticos y después los de vanguardia sufrieron como ningún otro este enfrentamiento. Dispuestos a transgredir los lineamientos morales de una sociedad cuyos valores ya estaban en decadencia, se convirtieron en la aberración y redención de ella misma, hasta el punto de ser malditos y, por ende, terminar maldiciendo. "En conflicto con la sociedad identificaron poesía con revolución; en conflicto con la religión pretendieron emular al ángel luminoso arrojado a las tinieblas; en conflicto con la evidencia sensible o la conciencia superficial, se perdieron en la exploración del inconsciente onírico [...] se convirtieron en verdugos de sí mismos".<sup>1</sup>

Y es que estos hombres no sólo pusieron en tela de juicio la estructura de su sociedad sino que también se juzgaron a sí mismos (aunque sea inconscientemente) y caminaron hacia el precipicio convencidos de que al menos sería la integración absoluta.

Precisamente uno de los temas recurrentes de románticos y surrealistas fue el de intentar sumergirse en los estados primigenios del alma, en aquellos lugares donde el inconsciente, los instintos, el orden primero del universo tienen su lugar. La regresión fue perseguida y visualizada de mil formas y con miles de artimañas.

Estos hombres oscilaron entre las profundidades desconocidas y oscuras de lo no consciente, de lo absurdo, del sin sentido, y entre el orden, la luz de la razón,

---

<sup>1</sup> Maño PRAZ, *La carne, la muerte y el diablo*, p. 8.

la luz transparente del mediodía. Caminaron de uno al otro lado, siendo uno u otro, negando o exaltando su contraparte, el otro lado de sí mismos.

Los movimientos de vanguardia son parte del orden que impugnan. Atraídos por el otro lado, por su otra parte (que es la otra parte de todas las cosas) escriben sobre ella; la presentan crudamente para obtener no ya una reflexión sino aunque sea los gritos eufóricos de la multitud indignada.

La realidad que hasta entonces se consideraba como tal resultó no ser la realidad última; encontraron otra más rica, más plena que existe a través de aquello otro que intuimos y que se reduce a símbolos mucho más imprecisos, difusos y cambiantes que los que se usan cotidianamente. Buscaron en la máquina, en el ser primitivo, en la idea, en el sueño, en el padecimiento, la conexión del mundo interior e individual con el mundo exterior y múltiple, donde pudieran asomarse a otro tipo de expresión más plena y compleja, llena de libertad. "El mundo se convierte en sueño y el sueño se convierte en mundo" diría Novalis.

Pero también hallaron en la razón, en el sueño del progreso, de la velocidad, un camino seguro; en la inteligencia que crea nuevos órdenes con leyes que el hombre ha descubierto y controlado; y concibieron en el cuadro, la página, la máquina, la perfección que se ha aparejado a la naturaleza y que puede — confiemos en el futuro— superarla.

Artistas como los surrealistas —y como, en el principio, los románticos— tomaron la sustancia del sueño para integrar su poesía, pues dentro de uno mismo hay que vislumbrar lo exterior. Del mismo modo, los cubistas crearon en sus cuadros un cosmos con leyes dadas exclusivamente por su intelecto, más allá de la realidad, necesiéndola apenas. Y por fin, el arte abstracto se desligó de lo externo, autogenerándose con las reglas de la contemplación.

Lo que se ve con el alma es más vertiginoso que lo que se ve directamente. "Es más que la imagen: es el simulacro, y en el simulacro hay algo espectral... Al asomarnos al pozo que es nuestro espíritu, divisamos a una distancia de abismo, en un estrecho círculo la inmensidad del abismo".<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Víctor Hugo, citado por Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 106.

## 1.2 PRIMER ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE VANGUARDIA

Lo primero que hay que hacer para lograr un acercamiento a cualquier exponente de la literatura de vanguardia es determinar los límites exactos de esta literatura no sólo en el tiempo, sino que hay que definir el propio concepto.

A pesar de que se hace mucha referencia a la vanguardia, numerosas veces se utiliza este término para nombrar a una cantidad importante de artistas cuya obra parece no tener mucha relación entre sí, a no ser por una clara diferencia con el arte anterior o tradicional; diferencia que se encuentra ya en la trasgresión de la forma, ya en la aparición de imágenes desconcertantes, ya en la falta de objeto o de sentido claro, ya en el uso de una sintaxis no habitual. Como vemos, estos fenómenos pudieron acontecer en diferentes momentos, sin que fueran forzosamente productos del movimiento de vanguardias; será importante, entonces, si queremos hacer un estudio de una obra vanguardista, que establezcamos por qué se originó este movimiento y cuáles eran los objetivos hacia los que se encaminaba, para que, finalmente, podamos establecer qué fue lo que la determinó, de modo que podamos entender su escritura.

Quizá temporalmente, y como principio, es fácil determinar que las vanguardias históricas<sup>3</sup> se desarrollaron en un lapso específico: más o menos a partir de la primera década del siglo pasado; tuvieron su mayor auge en los años veinte, y declinaron a finales de esa misma década y en los primeros años de la siguiente<sup>4</sup>. Ciertamente, la vida de las vanguardias fue muy corta, pero ya hablaremos más adelante del porqué de esta breve pero vehemente llama.

Con todo, si queremos aproximarnos a un entendimiento de lo que significaron y, en términos generales, fueron las vanguardias, tenemos que hacer

<sup>3</sup> Es decir, las vanguardias canónicas, las que representan el primer impulso.

<sup>4</sup> Utilizo el término de vanguardia tal y como tradicionalmente se utiliza: el término *avant-garde*, de donde proviene vanguardia, fue tomado del lenguaje militar para designar en los albores del siglo XX a aquellas expresiones revolucionarias que a todas luces contravenían la tradición. Aunque todavía se considera que algunos movimientos que se desarrollaron en los años treinta y que aun subsisten en la década de los cuarenta y cincuenta caben dentro de la llamada literatura de vanguardia; siendo más estrictos y remitiéndonos a su origen, las vanguardias son estas primeras experiencias que responden a las mismas condiciones y que comparten visión, pensamiento e, incluso, características. Otros movimientos posteriores a esta primera época guardan relación con la vanguardia, pero responden a otros intereses y en gran medida son resultado de ella.

lo que Lionel Richard recomienda en su libro acerca del expresionismo alemán: "Lo mejor sigue siendo que nos aproximemos para ver lo más cerca posible. Que nos remontemos a las fuentes".<sup>5</sup>

### 1.2.1 ALGUNAS DEFINICIONES. LA VANGUARDIA COMO PROYECTO DE TRANSFORMACIÓN RADICAL.

A la vanguardia se le ha definido de varios modos que van desde la manera en que ella se contrapone a la tradición anterior: "la vanguardia representa una época de extraordinaria creatividad artística e intelectual que se propone destruir las normas heredadas, poner en tela de juicio todas las reglas estéticas y crear formas nuevas, nuevas maneras de expresarse y expresar las nuevas circunstancias";<sup>6</sup> hasta la forma en que fue acogida por el público, como lo dice Michael Kirby: " 'vanguardia' puede utilizarse todavía para describir aquellas obras de las postrimerías del siglo pasado y comienzos del actual, que tardaron algún tiempo en ser aceptadas por la sociedad"; aunque advierte, dado que ese concepto puede tener varias restricciones: "Tampoco el que la sociedad acepte o rechace el trabajo de un artista constituye motivo suficiente para determinar el uso correcto del término".<sup>7</sup> Es decir, finalmente este autor concede que la actitud disconforme que determina a la vanguardia no proviene tanto de la sociedad sino más bien del creador, de modo que será esta actitud de confrontación la que provocará el cambio determinante para las vanguardias.

Otra definición que habla del papel innovador de la vanguardia, pero que en cierto sentido se contrapone con las definiciones que identifican a la vanguardia sólo como un movimiento que impugnó y desacreditó violentamente lo anterior, es la que Guillermo de Torre plantea en su libro *Historia de las literaturas de vanguardia*, en donde dice:

En cualquier caso estos dos conceptos, primacía de la originalidad, entendida como inventiva —susceptible de encajar en la tradición

<sup>5</sup> Lionel RICHARD, *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la república de Weimar*, p. 10.

<sup>6</sup> Mihai G. GRÜNDEL, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, p. 12.

<sup>7</sup> Michael KIRBY, *Estética y arte de vanguardia*, p. 11.

histórica o bien de abrir los caminos a otra nueva— y fidelidad a la época, al "Zeitgeist", al espíritu del tiempo, son fundamentales en la formación y valoración de la literatura europea que media entre las dos guerras y que constituye la llamada literatura de vanguardia.<sup>8</sup>

Ahora bien, el aspecto que en realidad se opone a las otras definiciones se encuentra en el paréntesis de la cita, en el que el autor aclara que la vanguardia no tuvo forzosamente que ser una hoja que cortara de tajo todo lo anterior. En todo caso la vanguardia no fue un rompimiento total y extremista con la tradición que la precede, sino que sólo intentó cambiar, renovar ciertos aspectos mientras tomaba y adaptaba otros. Por ejemplo, no combatía un estilo determinado, pues sus integrantes respetaban y favorecían a escritores anteriores totalmente inmersos en la práctica que de algún modo combatían.

Entonces, como no era un cambio en la manera particular de escribir de cada autor, la verdadera innovación se realizó en el aspecto formal, en estrecha relación con un cambio de actitud del artista frente a la obra, al espectador y a la sociedad; un cambio de actitud del creador frente a su propio quehacer. Por eso Guillermo de Torre aclara que la vanguardia pudo o no encajar en la tradición histórica; en todo caso encaja completamente en ella, pero a la vez se dispara al representar una nueva condición.

Así, el ejercicio de la vanguardia tiene su fuente en el arte del siglo XIX. Figuras como Cézanne y la influencia que tanto su obra pictórica como teórica representaron para los creadores del cubismo, o lo que significaron algunos escritores románticos como Lautréamont y Nerval para los surrealistas, anunciaron los pasos decisivos para la conformación de un nuevo tipo de arte que determinaría lo que es hoy el arte contemporáneo.

"Toda obra de arte auténtica es a la vez nueva y ligada a la tradición"<sup>9</sup> dice Herman Broch. Recordemos a Octavio Paz que nos habla de la "tradición de la ruptura", explicándonos de este modo cuál es la primordial característica del arte moderno. "Entrecruzamientos significativos de enlaces a Historia y Tradición, no lineales, no unívocos, no reflejos, más bien cruces en los cuales la conciencia e

<sup>8</sup> Guillermo de TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, p. 45.

<sup>9</sup> Hermann BROCH, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, p. 73.

individualidad creativa constituyen la búsqueda siempre peculiar del arte: el terreno de una libertad porosa a influencia y a innovación, el sitio interpuesto o de resultado entre tradición y ruptura".<sup>10</sup>

Así, si tomamos como referencia a la "ruptura", para un crítico como Renato Poggioli, "la vanguardia se puede definir por lo que no es, es decir, por aquello a lo que se opone, o sea, su carácter antagónico".<sup>11</sup>

Frente a esto, Helio Piñón en el prólogo que escribe para Peter Bürger habla de una característica primordial para definir y entender a las vanguardias:

El momento pleno de la vanguardia sería el constructivo, no el crítico al que a menudo se reduce. La propuesta estructurada de un sistema estético, y no la mera crítica moral a la convención, sería la vía por la que la vanguardia cuestiona los valores de la tradición artística y los del marco social que testifica. Sólo en la propuesta de forma como construcción sistemática, la vanguardia convierte la mediación artística en agente crítico de la realidad: no discutiendo sus fundamentos con argumentos que el arte se limita a expresar o a transmitir, sino construyendo otra realidad, irreductible a la existencia y, a la vez, impensable al margen de ella.<sup>12</sup>

Así lo primordial de la vanguardia fue lo que ella logró construir, ya sea en el aspecto formal, ya sea en un cambio de actitud hacia la labor artística.

Y aunque Helio Piñón apela a no considerar de forma exclusiva el aspecto crítico de la vanguardia, es decir, el aspecto que anula todo lo anterior, sino que lo que se debe privilegiar es su carácter constructivo y propositivo, es importante analizar este primer aspecto: la vanguardia es crítica; sin perder de vista que la crítica en este caso deriva de la necesidad de crear algo nuevo en contraposición a otro algo que parece ya obsoleto.

Del mismo modo, otras veces se ha definido a la vanguardia como una *crisis* de la modernidad.

Tanto el concepto de crítica como el concepto de crisis en la conformación de la vanguardia, tal como el origen de estos términos lo indica, no están muy

<sup>10</sup> Fernando BURGOS, *La novela moderna hispanoamericana*, pp. 102-103.

<sup>11</sup> Tesis: María del Carmen Salas Torero, *Estridentismo mexicano y modernismo brasileño. Dos proyectos de vanguardia*, México, 1990, p. 20.

<sup>12</sup> Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, pp. 9-10.

alejados entre sí. Al decir que la vanguardia representa una crisis, se refiere que el cambio radical que ella constituye estaba alentado por una crítica a un cierto orden que estaba viviendo su derrumbe en ese momento histórico; o bien, que la crítica es resultado de ese período "crítico". Las vanguardias son de este modo reflejo pero también fuente emisora de esto, es decir, son causa y efecto. Por otro lado, su crítica es deliberada, porque son conscientes que si siguen esta forma de pensamiento que se ha venido desarrollando a lo largo de la historia del arte moderno, cuestionando, en cierta manera, todo lo cuestionable, lograrán su cometido. Precisamente, la conciencia en sí mismo del arte fue lo que provocaría el origen de las vanguardias.

Es pues el cambio de actitud frente a la sociedad aquella postura que será determinante en la concepción de las vanguardias, y será esta nueva postura lo que después determinará todas las otras trasgresiones. Pero no me adelanto más, porque para llegar a esta conclusión aún nos falta hablar de las demás circunstancias.

### **1.2.2 LA VANGUARDIA: CRÍTICA COMO INNOVACIÓN FORMAL.**

El ser crítico es ese cuestionarse permanentemente, es poner en duda, incluso, los propios fundamentos, o quizá, cuando éstos se encuentran vacilantes se adquiere esta cualidad.

Cuando la literatura empezó a pensarse a sí misma —y quiero destacar el siglo XIX, pero sobre todo la segunda mitad de éste por las relaciones que entabla con la vanguardia y por escritores como Flaubert y Mallarmé— una de sus más importantes meditaciones y quizá la determinante, fue la de su propia forma. Mirándose al espejo, se percató de que lo que le da su identidad está en algo más allá de su apariencia, en aquello que la conforma, en la manera en que sus elementos se acomodan y se relacionan para al final significar.

La revolución de la forma, impulsada definitivamente por Mallarmé —en las otras artes también se dio un resultado similar, por ejemplo en la pintura con Cézanne—, se convirtió en el sino de la literatura contemporánea. La forma fue más allá de su contenido y se convirtió ella sola en la urna que contiene toda

realidad. Sus nuevas conformaciones serían una nueva forma de percibir, de sentir y de aprehender el interior y el entorno.

Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* nos muestra cómo cree que empezó la radical transformación formal que terminaron efectuando las vanguardias: "a partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz (hacia 1850), su primer gesto fue elegir el compromiso de su forma, sea asumiendo, sea rechazando la escritura de su pasado. Entonces, la escritura clásica estalló y la Literatura en su totalidad, desde Flaubert hasta nuestros días, se ha transformado en una problemática del lenguaje", y más adelante agrega: "Desde hace cien años, toda escritura es un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a esa Forma-Objeto que el escritor encuentra fatalmente en su camino".<sup>13</sup>

Así, la crisis en que parecían desenvolverse el arte y la sociedad finiseculares dio como resultado una crisis de la forma. Si el propio sujeto se sentía sumergido en un estado de alienación y de emergencia, debido al momento que vivía, terminaría caracterizando a su objeto con un perfil similar, lo que provocaría el desgarrar paulatino de la forma hasta llegar a su final sublevación, que ya entrado el siglo xx podemos adivinar en el arte abstracto. Hablaremos más detenidamente de esto cuando veamos la obra estridentista.

Ahora bien, este fundamental cambio era algo que ya se anunciaba en obras del siglo xix; era algo que se veía venir, incluso al margen de los *ismos*, que llevarían a cabo, sí y de manera contundente, una revolución formal, pero esta vez ligada propiamente a una nueva postura que el artista tomaba en su obra, frente a sí mismo y frente a la sociedad.

### 1.2.3 PUREZA Y AUTONOMÍA. LA VANGUARDIA COMO PRODUCTO DEL ESTETICISMO.

La vanguardia y, por ende, el arte contemporáneo, nació de la ruptura de los valores decimonónicos. Sin embargo,

¿Qué fue lo que provocó tal ruptura? La respuesta a esta pregunta no se puede buscar más que en una serie de razones históricas e

<sup>13</sup> Roland BARTHES, *El grado cero de la escritura*, pp. 12-13.

ideológicas. Pero la misma pregunta, implícitamente, plantea también otro problema: el de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. Efectivamente fue esta la unidad que se quebró, y de la polémica, de la protesta y de la revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte.<sup>14</sup>

En el siglo XIX, el artista se amparaba en su individualidad y en la libertad en la que intentaba expresarse. El arte nunca más debía estar sujeto a cuestiones religiosas, políticas o, incluso, morales; debía expresar sólo aquello que componía su propia esencia.

Pero, ¿cómo llegar a esta esencia en las diferentes artes? Primero, el arte debía ser puro, con ello perfecto y, por tanto, absoluto. Pues sólo a través de la pureza podría deshacerse de todas las ataduras que sujetaran su libertad.

Esteticismo es el término como se le conoce ahora a este afán de pureza y perfección, y los artistas que lo aspiraban no sólo trataron de proteger su arte de todo contagio proveniente de instituciones preponderantes como la iglesia, la sociedad burguesa, sus costumbres y su doble moral, sino que, si querían llegar a la perfección, debían evitar la contaminación que viniera de otras representaciones artísticas. Así, a la pintura se le "limpió" de elementos literarios, arquitectónicos, incluso, decorativos; la poesía debía surgir como reveladora del mundo a través sólo de la palabra, eliminando toda interferencia musical, pictórica o anecdótica.

El esteticismo surgió cuando se quiso realizar un arte totalmente autónomo, en donde quedaran fuera todos los usos que pudieran dársele y todas las opiniones que pudieran alejarlo de su infalibilidad.

Los únicos elementos libres de impurezas eran aquellos que estaban en lo más interno del arte y que comprendían lo esencial. Este absoluto tendría correspondencia, entonces, con la belleza, que vendría a ser la esencia que nosotros percibimos en las cosas que nos subyugan.

En la poesía esta esencia se encuentra en la palabra, ella como portadora no sólo de signos, sino del ser mismo del mundo... De este modo, los poetas intentaron crear *poesía pura*.

---

<sup>14</sup> Mario de MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 13.

Sin embargo, con el tiempo, la poesía pura se convirtió en la negación de ella misma al dejar fuera de sí casi todos los contenidos humanos.

Este afán de pureza y de autonomía continuó en el arte moderno hasta que consiguió, ya en el siglo veinte, eliminar todo ruido externo desembocando en el arte abstracto<sup>15</sup>.

Como dice Hans Sedlemayr acerca de la poesía pura: "Nace de una auténtica necesidad: hacer[se] sorda contra el lenguaje trivial de la vida práctica, así como contra el lenguaje seco y frío de la ciencia".<sup>16</sup>

No está de más decir que, mientras el arte se convertía en una representación inmaculada y con afanes de superioridad, la vida cotidiana y aquellos aspectos que parecían insustanciales iban quedando fuera. Este tipo de arte empezó a parecerse entonces, más que nada, a un decorado, a algo cómodo para la vida burguesa, que, sin embargo, no perdía aún ese carácter crítico que provocaría que terminara volcándose en sí mismo para ser su propio censor y realizar el paso que cambiaría de forma definitiva el arte hecho hasta entonces. Dice Peter Bürger respecto a esto: "sólo en el momento en que los contenidos pierden su carácter político y el arte desea simplemente su arte, se hace posible la autocrítica del subsistema social artístico. Este estadio se alcanza al final del siglo XIX con el esteticismo".<sup>17</sup>

Para algunos críticos como Herman Broch, el esteticismo era una huida que la sociedad tomaba para librarse del horror. El horror de mirarse en el propio espejo y descubrir todo aquello que siempre se pensó insoportable. Por eso es que el esteticismo resultó un decorado, un barniz puesto para encubrir, con apariencias bellas, la "realidad": "hay que elegir lo bello para que se convierta en estéticamente selecto y permita un disfrute sin turbaciones",<sup>18</sup> dirá Broch, a lo que agregaría: "Todo esto concurría a hacer el ideal del arte por el arte típico del siglo XIX, y a imprimirle además un rasgo de carácter completamente típico: el de la

---

<sup>15</sup> Así, el arte abstracto se convirtió en "el arte decisivo y revelador hacia una 'pintura pura' (Apollinaire), expurgada de todo lo ajeno del arte", Cor BLOK, *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, p. 13. Para lograr esto del modo más estricto tenía que liberarse no sólo de la imitación sino sobre todo de la representación.

<sup>16</sup> Hans SEDLEMAYR, *La revolución del arte moderno*, p. 119.

<sup>17</sup> BÜRGER, 69.

<sup>18</sup> BROCH, 69.

'indiferencia social'. Este arte no busca ni ocuparse de temas sociales ni incorporarse a la estructura social en calidad de producto agradable, instructivo, edificante o vendible de cualquier otro modo".<sup>19</sup>

Peter Bürger nos explica cómo fue que se dio este fenómeno en el cual el esteticismo rompe con todos aquellos compromisos que pudiera tener con la sociedad, para dejar sólo la búsqueda de su esencia:

En el Esteticismo, la temática pierde importancia a favor de una concentración siempre intensa de los productores de arte sobre el medio mismo [...] Éste [el arte] se convierte por sí mismo en un problema desde el momento en que excluye todo lo 'ajeno del arte'. La coincidencia de institución y contenido descubre la pérdida de función social como esencia del arte en la burguesía y provoca en ello la autocrítica del arte.<sup>20</sup>

Creo que el lector ya estará adivinando lo que se derivó de esto. La vanguardia se origina precisamente de estos dos acontecimientos: la autocrítica que el arte efectuó y, por tanto, la reacción que llevó a cabo en contra de un arte desligado a la vida.

No obstante, la vanguardia se enfrenta al esteticismo no porque se contraponga a la poesía pura o al arte puro, sino porque confronta lo superficial que sobrevino de los intentos puristas, para continuar con la idea de un arte esencial, libre, pleno, cuyas reglas debían redefinirse.

Esto último queda aclarado en lo dicho por Tristán Tzara, creador del dadaísmo: "La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, no debe divertir ni maltratar a las personas individuales sirviéndoles pastiches de santas aureolas o los sudores de una carrera en arco a través de atmósferas. Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos".<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, 76.

<sup>20</sup> BÜRGER, 70.

<sup>21</sup> Tristán TZARA, "Manifiesto Dada de 1918" en MICHELI, p. 295.

### 1.3 EL EJERCICIO DE LA VANGUARDIA

#### 1.3.1 EL PAPEL AMBIVALENTE DE LA VANGUARDIA FRENTE A LA TRADICIÓN

Podemos rastrear la historia de las vanguardias desde el inicio del propio arte moderno. Para muchos, los *ismos* están en la desembocadura natural de un tipo especial de arte originado más o menos por el Renacimiento. Este arte mantiene una relación especial —de la que ya habíamos hablado— con la tradición, y privilegia —como no había pasado con el arte medieval o el arte antiguo— la originalidad. Lo nuevo, lo que no se había hecho antes y que representa un conocimiento profundo de las técnicas y de los lenguajes de la expresión artística, se convertiría en el valor primordial del arte moderno.

La vanguardia representa, indiscutiblemente, la exaltación de lo nuevo, sin embargo, tiene muchas características de períodos determinantes de la historia del pensamiento y de los movimientos artísticos, tales como el Barroco o el Romanticismo, que además se sucedieron en períodos de crisis y que tienen como característica esta cualidad, la de ser críticos. Es decir, el criterio que la vanguardia desarrolla es lo que Victoria Combalía Dexeus expone en su artículo "El descrédito de las vanguardias":

No es, por lo tanto, ni la ruptura formal, ni la capacidad de sugerir nuevas interpretaciones del mundo —constantes ambas a lo largo de los siglos— las que se oponen a vanguardias y a sus precedentes. El rasgo de los primeros más bien parece radicar en su específica relación respecto a la sociedad, en la incómoda postura de alguien que se siente fuera y que se propone, deliberadamente, un proyecto activista, transformador frente a ella.<sup>22</sup>

A finales del siglo XIX se efectuaron ya las primeras transformaciones que resultaron —como ya hemos visto— en los movimientos de vanguardia, producidas por una visión crítica respecto al orden imperante en un tipo de sociedad que privilegiaba un pensamiento positivista, con una moral empobrecida basada en instituciones que se habían venido cuestionando y cuyos valores parecían desgastados.

---

<sup>22</sup> Victoria COMBALÍA, George Jappe, et al. , *El descrédito de las vanguardias artísticas*, p. 116.

Pero, sobre todo esto, los artistas empezaron a cuestionarse acerca del papel que jugaba su propio quehacer y finalmente se vieron en la necesidad de realizar un cambio radical, que se dio a notar principalmente en la forma. En algún punto, este cambio tuvo que realizarse destruyendo lo que lo antecedía, si bien, como ya hemos dicho, su cambio tiene una raíz en el pasado: el afán por la originalidad como una de las partes más importantes del genio de la obra artística.

No deja de resultar contradictorio este carácter de la vanguardia, pues no querían ver el pasado pero al mismo tiempo no podían desligarse de él. Octavio Paz diría en *Los hijos del limo*: "No obstante, ninguno de ellos se dio cuenta de la relación peculiar y, en verdad, única, de la vanguardia con los movimientos poéticos que la precedieron. Todos tenían conciencia de la naturaleza paradójica de su negación: al negar al pasado, lo prolongaban y así lo confirmaban".<sup>23</sup>

Ahora bien, respecto a los vínculos de la vanguardia con el arte anterior, hay que destacar algo: una de las mayores revelaciones de la vanguardia fue que se atrevió a renovar sin tener los ojos fijos en el pasado, es decir, sus artistas fueron lo suficientemente valientes para no tener que sustentar su obra en lo ya hecho anteriormente, cosa que ya había ocurrido en todos los movimientos anteriores: el Renacimiento, la Ilustración e, incluso, debido a sus regresiones nostálgicas, el Romanticismo. "Sólo las vanguardias de comienzos del siglo xx han abandonado todo tipo de legitimación mediante lo antiguo",<sup>24</sup> dirá Hans Robert Jauss.

De hecho, llegó a tal punto este intento por desatar sus uniones con el pasado, que relegó a su propio presente, llegando, en el futurismo, a proyectar la perfección en un porvenir nunca alcanzado. Por primera vez el tiempo pasado no había sido mejor<sup>25</sup>, y como el presente seguía siendo imperfecto, el futuro, gracias al avance vislumbrado, significaría, por fin, la perfección anhelada.

Claro que todo ya se ha dicho alguna vez, de todos los modos posibles. Quizá, muchos de los descubrimientos que la vanguardia creía innovadores

---

<sup>23</sup> Octavio PAZ, *Obras completas. La casa de la presencia. Poesía e historia*, p. 423.

<sup>24</sup> Hans Robert JAUSS, *Las transformaciones de lo moderno...*, p. 66.

<sup>25</sup> Si bien es cierto que para todos los movimientos el tiempo inmediatamente anterior no había sido mejor, muchas veces se tomaron otros momentos del pensamiento humano para legitimizar su posición.

tuvieron su origen en artistas anteriores, pero esto no significa que la vanguardia haya justificado su obra porque alguien en el pasado parecía haberlo hecho bien.

Tristán Tzara diría en el *Manifiesto Dadá* de 1918: "Amo una obra por su novedad. Tan sólo el contraste nos liga al pasado".<sup>26</sup>

### 1.3.2 UNIDAD Y DIVERSIDAD DE LA VANGUARDIA

Podemos considerar al arte de vanguardia como una unidad, pero también podemos darnos cuenta de que cada *ismo* está muy determinado y diferenciado. Hay vanguardias que parecen radicalmente opuestas, a pesar de ser coetáneas y de entablar ciertas relaciones. Si las vanguardias nacieron de las mismas necesidades, ¿en dónde estriban sus diferencias?; o quizá podríamos cambiar el enfoque de la pregunta: ¿qué es lo que iguala a movimientos como el surrealismo y el futurismo?

En realidad, su igualdad radica en su objetivo de cambiar el arte y la forma como la sociedad lo apreciaba. La diferencia sustancial que hay entre estos tipos de vanguardia se encuentra en la manera en que estos artistas consideraban a la sociedad y, por tanto, en las características de ella que ellos privilegiaban y, sobre todo, en los elementos que querían cambiar.

Un elemento sustancial que tenemos que destacar de la vanguardia es que trató por todos los medios de volver a ser un "sistema ético", propio de todo arte verdadero, y que, en cierta manera, el arte del esteticismo había perdido para convertirse en un sistema estético. La vanguardia dejó atrás el precepto codiciado de realizar "un bello trabajo" para tratar de sustituirlo por el imperativo ético de "hacer un buen trabajo".<sup>27</sup>

La primera vanguardia quería darle al arte lo que le correspondía y había perdido. El arte anterior se había convertido en un sistema cerrado, que proporcionaba reglas para provocar determinado efecto estético; mientras que un sistema abierto debe proporcionar libertad de acción y de creación que afirme su propio ser, y para ello se debe tener un conocimiento y una conciencia plena y

---

<sup>26</sup> MICHELI, 297.

<sup>27</sup> BROCH, 28-29.

profunda no sólo de lo esencial del arte sino del papel que éste juega dentro de la sociedad.

La obra cerrada es cuando ella es la que dice. La poesía moderna introduce la posibilidad de abrir la obra al lector. La vanguardia deja en libertad esta opción. La obra se exhibe, las opciones se multiplican. Así, si para el momento del arribo de la vanguardia esta operación está en marcha, la vanguardia representa su multiplicación, casi a niveles exponenciales. Su herencia pasaría a la generación posterior donde las posibilidades ya serían inmensas.

En todo caso, estos primeros intentos de la vanguardia por revalorizar el arte y sacarlo del estado de cosas en el que se encontraba propiciaron lo que podríamos llamar una quema de ídolos de palo. Había que empezar otra vez desde el principio y para eso debía destruirse todo lo anterior que pudiera tener apariencia de condescendencia, decadencia o decorado. Por eso, muchas veces, la vanguardia parece tener sólo un carácter destructivo, que llegó para, enfáticamente, dar por nulo todo lo que se había hecho antes; si bien ya hemos visto que lo primordial de la vanguardia es su perfil creador y propositivo. Uno de los objetivos de este trabajo es demostrar esto último, pues, en todo caso la vanguardia propugnaba por un arte libertario, vital, pero no así grave ni inflexible, y que dejara de ser una infructuosa muestra congelada de academicismo, kitsch romántico<sup>28</sup> o esteticismo.

Sin embargo, hay que tener cuidado de que estos artistas hayan conseguido su propósito y no que se quedaran en la mera intención. Desgraciadamente, esto último sucedió mucho en la vanguardia, así como las repeticiones de ciertos lenguajes que fueron innovadores en su momento, pero que terminaron por convertirse en la norma. Los lugares comunes y los amaneramientos se hicieron habituales muy pronto, y así de rápido fue su desgaste y su fin. Aunque no hay que olvidar que muchas de sus novedades llegaron a las distintas artes para quedarse y convertirse en el signo que caracterizaría al arte contemporáneo.

---

<sup>28</sup> El kitsch romántico podría explicarse como aquellos lugares comunes en que parece que se redujo la expresión romántica y que muchas veces se perpetuaron: el patetismo, los ambientes lúgubres, la naturaleza desbordada que responde al sentimiento del hombre...

### 1.3.3 VANGUARDIA Y MODERNIDAD

Volviendo a los orígenes de la vanguardia, tenemos que aclarar cierto parentesco de la vanguardia con la Modernidad<sup>29</sup>. La vanguardia es una ruptura de los valores decimonónicos; también, para algunos críticos la vanguardia es una reacción a la Modernidad<sup>30</sup>, y la Modernidad, dentro de la que se encontraba totalmente inmerso el siglo XIX, se caracteriza por el triunfo de la razón crítica e instrumental, que se había venido desarrollando poco después del Renacimiento; pero, a su vez, esta misma razón crítica se volcó en sí misma y el Romanticismo retornó o creyó retornar al sentimiento y a las pasiones como fundamento del hacer y del ser.

La Modernidad es, pues, el reino de la razón, de sus logros y desarrollo. El siglo XIX es el siglo en el que este pensamiento, que se desarrolló vertiginosamente a partir de la Ilustración en el siglo XVIII, alcanzó una de sus máximas expresiones; sin embargo, ¿no es el siglo XIX el siglo del romanticismo, de los sentimientos y las pasiones, reacción contra el racionalismo?

Podemos decir que el siglo XIX se caracteriza por su extremo racionalismo, pues, incluso el propio Romanticismo, totalmente renuente a aceptar este calificativo, fue conformado por un proceso racional. Podría poner un ejemplo con un escritor determinante en el siglo XIX y que se considera, sin duda, como un romántico. Edgar Allan Poe participa de dos formas de percibir la modernidad. Ya veremos que Poe es un escritor que no se deja llevar únicamente por las pasiones a las que tanto, parece, fue afecto el Romanticismo; es más, éste es un escritor calculador.

A pesar de lo contradictorio que podría parecer la postura de Poe y de su tiempo frente a la razón —los cuentos que más lo representan están cargados de misterio, de elementos sobrenaturales, así como de pasión, de terror y de

---

<sup>29</sup> La modernidad puede ser definida como la difusión de los productos de la actividad racional, científica y tecnológica; lo que ha hecho que la racionalización sea el único principio de organización de la vida personal y colectiva, reemplazando a Dios por la ciencia en el centro de la sociedad.

<sup>30</sup> Hay críticos que consideran como sinónimos vanguardia y modernidad; lo que puedo decir al respecto es que la vanguardia es el punto de exaltación de los procesos artísticos de la modernidad, de ahí el uso indiscriminado de los términos.

obsesión—, ésta (la razón) está como sustento de toda su obra literaria, y es la finalidad que Poe pretende dar a sus cuentos —causar cierta impresión en el ánimo del lector— lo que lo hace utilizar los elementos que ya he nombrado antes.

Que después mucho del espíritu de la época se quedará sólo en lo más superficial del Romanticismo (es decir, lo patético, lo pasional) significó otra cosa.

Muchos consideran a Edgar Allan Poe como un escritor de inspiración, atormentado, de "visiones místicas". Puede ser, pero en el trabajo de elaboración de sus cuentos —e incluso de su poesía— su actitud era otra. Él consideraba al cuento como un aparato con el que podría someter al lector a su voluntad, con lo cual podía lograr que, en la sucesión vertiginosa de sensaciones e incidentes, el lector pudiera admitir lo inverosímil.

Ahora bien, Poe forja sus cuentos de una forma analítica y calculadora, para lograr las impresiones que desea causar en el lector. Esto lo refleja no sólo en sus cuentos detectivescos, sino también en sus cuentos fantásticos e incluso en sus poemas. No por nada Poe se convirtió en el creador de un género que pasaría a ser el favorito de finales del siglo XIX y principios del XX y que representa como ningún otro este afán racionalista: la novela policiaca.<sup>31</sup>

De este modo vemos cómo el siglo XIX es el siglo que personifica el carácter de la Modernidad —el razonamiento, el cientificismo, la tecnología— y las aparentes contradicciones dadas por el profundo espíritu crítico ante ella misma, lo que provocaría reacciones que parecieron llevarla una y otra vez a extremos opuestos, pero que en realidad eran un mismo objeto sin polos, o con lados que se terminan encontrando.

La vanguardia vendrá a representar una crítica idealista a la Modernidad, la crisis de ella y en cierto sentido su epítome.

¿Qué tanto de aquel pensamiento racionalista y crítico posee la vanguardia? ¿Por qué decir que la vanguardia representa el punto culminante de la Modernidad? Quizá sería suficiente con referir que la vanguardia desarrolla hasta el extremo un tipo de arte propio del pensamiento moderno. Un tipo de arte en el

---

<sup>31</sup> Confer. María Luisa ROSENBLAT, *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*, pp. 167-173.

que los significados están más allá de los de la mera representación de la naturaleza; su sentido representa una acumulación de otros múltiples sentidos, y la originalidad, la novedad y, por ende, la sorpresa que el artista pueda desplegar serán los determinantes para que sea reconocido y apreciado.

También, como ya hemos hablado, la vanguardia es en extremo crítica, o más bien, quizá por la herencia de pensamientos anteriores, es deliberadamente crítica: "El Humanismo, la Reforma, la Ilustración y la vanguardia tienen en común una característica: el cuestionamiento de sí mismos y de su época, la idea de renovación, de reformulación siempre comenzada a partir de cero".<sup>32</sup> La duda, la pugna, la confrontación, la configuran.

Ahora bien, ya sabemos que el propio Esteticismo es producto del carácter racionalista, sobre todo cuando se intentó llegar al arte puro. Veamos lo que dice Hermann Broch respecto a esto: "es una actitud completamente racional y, en el siglo XIX ha ganado aun en racionalismo, si esto es posible, particularmente desde que se ha quitado al arte el valor central religioso y eclesiástico por el que se orientaba".<sup>33</sup>

Sin embargo, con el tiempo y su desarrollo, este arte terminó volviéndose en extremo irracional. El mismo Broch nos explica el porqué: "Justamente porque, en la situación de absoluto del arte por el arte, los principios racionales del naturalismo vuelto impresionista alcanzaron el último extremo de su radicalismo, en ese límite de infinito, la aproximación dialéctica hacia el contrario, o sea, al irracionalismo, debía forzosamente realizarse".<sup>34</sup>

Es fácil entender esto si nos ponemos a pensar en el método descriptivo que el naturalismo llevaba a cabo, en el cual se debía ser tan objetivo como en la ciencia misma, cuando, en realidad, no podía dejar de ser subjetivo y llegaba a ser extenuante; o pensemos en la incontrolable búsqueda de belleza del propio esteticismo, cuyas representaciones sólo repetían motivos bellos que terminaban transformándose en un mero decorado. Con el tiempo las meditaciones de carácter técnico que se llevaron a cabo para tratar de llegar, lo más objetivamente

---

<sup>32</sup> Eduardo SUBIRATS, *El final de las vanguardias*, p. 84.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, 75.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, 78.

posible, a la esencia del arte se olvidaron para convertirse en reglas enseñadas en la academia, en normas; y fue lógico que con el tiempo ya no fueran refutadas y que se vieran tan volátiles como irracionales.

De este modo, nos encontramos siempre con esta ambivalencia entre lo extremadamente racional y entre lo que, precisamente por estos extremos, termina volviéndose irracional. Así, la vanguardia representa una revolución impulsada y fundamentada por un juicio crítico. En algunos momentos es cierto que sus respuestas están dirigidas hacia la irracionalidad —no hay que olvidar al movimiento Dadá y al surrealismo; el absurdo y la forma como los movimientos vanguardistas se desligan de la realidad—, sin embargo, tampoco hay que olvidar que estos movimientos están sustentados sobre la base de un pensamiento científico —el mismo surrealismo y su relación con el psicoanálisis—, y que esta renuencia frente a la razón es por un enfrentamiento crítico con la disposición del siglo anterior, tan cómodo con su naturaleza.

Podemos encontrar dos direcciones que los movimientos de vanguardia tomaron frente a la sociedad de su tiempo, el arte que se venía realizando y el papel del artista. La primera fue una reacción nacida dentro del propio estadio de cosas donde el arte, la sociedad y el artista se encontraban; es decir, en un orden donde imperaba la razón como directriz y donde se aseguraba que ella llevaría al progreso, ya palpable y cercano, la respuesta estaba, sin duda alguna, en ella misma. Vanguardias como el cubismo y el futurismo se produjeron sobre un trazado de objetividad y planificación, donde la realidad del cuadro estaba supeditada a las reglas del intelecto y, por tanto, ya no tenía vínculos seguros con la realidad exterior, sino que como ella, estaba regida por leyes universales e infalibles, dadas por la razón.

La segunda dirección que tomó el arte de vanguardia fue una reacción en contra de esta Razón —así, escrita con mayúscula—. Una vanguardia como el dadaísmo empezó a cuestionar todas aquellas formas establecidas por ella y que parecían inamovibles ya. Frente a una sociedad positivista, compuesta por una serie de instituciones que parecían ya caducas, y dado el estado de cosas que esto provocaba, estos movimientos desarrollaron posturas como la de preconizar

un término como el de *dadá*, que remite al balbuceo de los niños, o acuñar frases como ésta de Tristán Tzara: "y hablando de lógica, me encuentro bastante simpático", o estos consejos para hacer un poema:

Tomad un periódico.  
 Tomad unas tijeras.  
 Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema.  
 Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forman tal artículo y ponedlas todas en un saquito.  
 Agitad dulcemente.  
 Sacad las palabras una detrás de otra colocándolas en el orden en que las habéis sacado.  
 Copiadlas concienzudamente.  
 El poema está hecho.<sup>35</sup>

Su respuesta fue precisamente el absurdo, lo irracional, la provocación. El sin sentido de la institución anquilosada era atacado con más sin sentido, para así provocar el cambio.

Nada debía en realidad establecerse sin que se sospechara de ello:

A priori, es decir, con los ojos cerrados, Dadá sitúa antes de la acción y por encima de todo: la Duda. DADA duda de todo. Dadá es todo. Desconfiad de Dadá.  
 [...] Pero los dadaístas auténticos están en contra de DADA.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> MICHELI, 307 – 308.

<sup>36</sup> Tristán Tzara, "Manifiesto Dadá" en MICHELI, 307.

## 1.4 TRES VANGUARDIAS CANÓNICAS

### 1.4.1 EL FUTURISMO

La primera vanguardia que se levantó como tal fue el futurismo. Digo como tal, porque ella poseyó ciertas características que terminaron convirtiéndose en características definitorias de las vanguardias sucedáneas, tales como el lanzamiento de manifiestos.

El futurismo empezó con un manifiesto aparecido el 20 de febrero de 1909 en el periódico parisense *Le Figaro*. Con el título *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, fue redactado por Filippo Tomaso Marinetti y ampliamente difundido, a continuación, por miles de volantes.

La aparición de manifiestos se convertiría en el génesis de casi todas las posteriores vanguardias y prácticamente sería lo que les daría identidad. Para 1913, este manifiesto ya estaba traducido en muchos idiomas y había llegado a sitios muy distantes. Hay que pensar que gran parte del éxito de este movimiento se debe a la fuerte propaganda que tanto su líder como sus demás integrantes le imprimieron. Un hecho que posiblemente marcaría al arte por venir.

Pero hablemos del porqué de su arrollador éxito: "asemejan cada vez más el grupo futurista a un grupo empresarial, donde cada decisión tiende a consolidar una imagen coherente en su exterior y a reforzar sus propias razones no tanto en el plano de un inocente e inofensivo terreno de experimentación estética, como en el plano lacerante de la competitividad artística", se dirá en un libro dedicado a la memoria de Marinetti.<sup>37</sup>

En definitiva, así como se dice que la Primera Guerra Mundial marcó el final del siglo XIX y el principio del siglo XX, el futurismo, que empezó un lustro antes, marcó la entrada determinante de las artes en el nuevo siglo, adelantado muchos de los medios que después determinarían su carácter.

La eficacia del futurismo radica en el nivel de alcance que tuvo; todos los intelectuales de la época tuvieron noticias suyas y lo comentaron cuando todavía faltaba mucho para que expresiones como la suya fueran generales. Los que

<sup>37</sup> Sergio LAMBIASE y G. Battista Nazzaro (comps.), *Marinetti entre los futuristas*, p. 12.

conocían los últimos acontecimientos literarios hacían referencia al futurismo aunque sea para quejarse, escandalizarse o mofarse, si bien existieron algunos que lo hacían con simpatía.

Luis Mario Schneider, el primer estudioso del movimiento estridentista, quien lo dio a conocer y que es punto de partida para cualquier acercamiento que quiera dársele al estridentismo, cuando habla en la introducción de su tesis doctoral, *El estridentismo, una literatura de estrategia*, de las noticias que se tenían en Latinoamérica de la literatura de vanguardias, refiere que los primeros en comentarla fueron escritores como Rubén Darío y Amado Nervo, que para entonces se encontraban en Europa, y posteriormente Vicente Huidobro; aunque es en Argentina, el 5 de abril de 1909 en *La Nación*, donde Darío publica primero el manifiesto futurista.

Muchas de estas reseñas sólo anotaban que *nihil novum sub sole*, quizá con una cierta sonrisa mordaz e incrédula debida a esta "llamarada de petate" que parecía representar el futurismo.

Sin embargo, este fue un movimiento que impresionó vivamente a muchos escritores noveles, pues era combativo, si bien rayaba en lo violento, iconoclasta y sobre todo parecía totalmente nuevo, a pesar de tener vínculos espirituales con ciertas etapas del pensamiento como el Romanticismo.

Regresando al *Manifiesto...*, hay muchos elementos que aún tenemos que destacar, antes de poner sus puntos sobre la mesa.

El primer manifiesto futurista fue escrito exclusivamente por Marinetti y significó, ya desde este momento, un cambio sustantivo en lo que hasta entonces se había hecho en arte, y lo digo, pensando en su efectividad.

Sus puntos fueron una suerte de manual, de proyecto y, al mismo tiempo, un muestrario de rechazos y negaciones. Se esperaba un gran cambio y, de hecho, creo que se sentía en el ambiente. El discurso utilizado, a pesar de poseer todavía un lenguaje simbolista, fue estratégicamente incendiario y en ello estriban muchos de sus resultados.

Si bien, el meollo sustancial fue que el proyecto de cambiar la postura frente a la literatura no podía quedarse en la arena hecha por el manifiesto, debía

llevarse a la práctica, y fue aquí donde la vanguardia se convirtió en el fenómeno que ahora estudiamos.

Poco tiempo después se empezó una febril búsqueda de los medios que pudieran llevar al cambio; se hizo propaganda, se realizaron actos proselitistas, se llevó a cabo alguno que otro escándalo, pero, sobre todo, se empezó a experimentar y, como en toda experimentación, algunas soluciones resultaron fallidas, pero otras, no se puede negar, resultaron efectivas.

La vanguardia, pese o, quizá, gracias a toda esta faramalla, estaba llevando a cabo el cambio sustancial: el de la actitud que se tenía, en todos los niveles, frente al arte.

Se empezaba a desconfiar de los viejos métodos, que eran vistos prácticamente como antediluvianos. Se veía toda representación artística con suspicacia. Poco después vendría lo definitivo. Empezaron a firmarse manifiestos colectivos, donde ya aparecían propuestas para un nuevo tipo de arte, aunque seguían siendo tremendamente panfletarios y retadores.

Por sobre todo esto, que no es poco ni insignificante, los manifiestos fueron y son importantes por una razón que nos atañe particularmente dado el modo como hemos venido hablando de las vanguardias, y se refiere al carácter colectivo con el que se les firmaría.

Desde antes del siglo XIX, pero sobre todo en éste, la figura del artista era la de un ser privilegiado y único, por tanto, incomprendido y, por esto, solo. Su individualidad era parte de su genio. La inspiración bajaba únicamente en esos momentos en que el artista estuviera recluido y entregado totalmente a sí mismo. Su firma era su sello; su nombre, el hábito que le daba vida a su obra, que la hacía semejante a sí mismo. Frente a esto, los artistas de vanguardia hicieron obras que firmaron colectivamente, trasgrediendo, así, la percepción del artista como demiurgo y como genio. Por eso Peter Bürger señala: "En sus manifiestos extremos, la vanguardia no sólo propone una creación colectiva, sino que incluso niega radicalmente la categoría de la producción individual".<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> BÜRGER, 106.

Así, para muchos, la obra principal de la vanguardia está en sus manifiestos, en sus programas. La vanguardia está hecha, de este modo, no de obras sino de declaraciones —aunque ya veremos que no fue así del todo—.

En lo concerniente a la recepción, ésta fue también colectiva, no sólo en los medios —como el cine y la radio que fueron creados para la recepción masiva y que fueron usados por las vanguardias—, sino que fue colectiva por los escándalos y los ataques en que la vanguardia fue tan pródiga, y que para muchos no representan más que simples anécdotas festivas y estrepitosas. En ellos se exponía a los espectadores a que respondieran también en masa, a que participaran juntos en la obra, a que se convirtieran en parte del proyecto. Algunos manifiestos como el *Dadá* fueron hechos como manuales o recetas para que los receptores elaboraran un plan ya determinado y llevaran a término el propósito que sólo estaba esbozado; así, el espectador participaba en la realización y conclusión de la obra. Más adelante nos detendremos un poco más en esto, cuando llegemos al movimiento de vanguardia correspondiente, y el lector entenderá con mayor precisión lo que he expuesto. Regresemos, por ahora, al futurismo.

Ahora veremos que el movimiento futurista surgió mediante un soplo de pura planificación. Gran parte de la difusión del futurismo se debe a la personalidad e imagen del propio Marinetti: "Es un carisma calculado, estudiado con anticipación, sociológicamente extrovertido, publicitario, que presupone entre otras cosas esa atonía de las masas sobre la cual inclina con tan sospechosa atención la cultura política de la época".<sup>39</sup>

Para muchos, hablar del futurismo es hablar de Filippo Tomaso Marinetti, y viceversa. Por eso hay que develar lo contradictorio que fue el personaje de Marinetti para descubrir la ambivalencia en que se encuentra este movimiento y con ello empezar a entender el porqué de su destino.

Marinetti fue en sus inicios un escritor simbolista y en gran medida decadente. Ya cuando se había publicado el *Manifiesto futurista*, su primer libro ligado al futurismo *Nafarka, il futurista* tenía dejos de novelas naturalistas y

---

<sup>39</sup> LAMBIASE, 12.

simbolistas, y estaba profundamente influenciado por *Salambó* de Flaubert; tanto es así que se abre un proceso en su contra por su "acusado erotismo", en palabras de Guillermo de Torre. En esta obra, artificialmente, agrega una máquina, como para no contradecirse. Así "El futurismo nace y se desarrolla, como ideología de la vanguardia, en el terreno de esa doble raíz, de esa divergencia de identidad que Marinetti experimenta en su propia piel".<sup>40</sup>

Las contradicciones de Marinetti serán las contradicciones del futurismo, que libertario y revolucionario, terminó siendo tirano e incongruente:

Marinetti es ciertamente un fascista, un intervencionista, un nacionalista exacerbado y, por lo tanto, un reaccionario; pero es también el poeta y el profeta desarmado, el réprobo, el fundador de una utopía en nombre de la cual protesta enérgicamente por el arresto de Errico Malatesta, proclama el amor libre, pide el fin del estado policial, condena públicamente la reforma Gentile, discrepa ásperamente por el contubernio monárquico-clerical del PNF, rechaza el concordato y protesta, en fin, en nombre de la vanguardia artística italiana, por las leyes raciales de 1939.<sup>41</sup>

Su manifiesto da inicio a la vanguardia artística y prorrumpo en una batalla en contra de la tradición, del arte sistemático e institucionalizado, en contra de la anquilosis; pero, de la misma manera, este mismo Marinetti termina aceptando un nombramiento en la Academia.

Podemos ver al futurismo como un movimiento ingenuo y por lo mismo optimista. Cree que un poco más allá podrá haber algo bueno, algo mejor. Quizá, en ese sentido sea evasivo, como lo fue un poco el siglo XIX, el impresionismo y el simbolismo. En realidad, esta naturaleza del futurismo:

Se basa en un difuso e inconsciente sentimiento de miedo. Desde este punto de vista Marinetti está desnudo frente al miedo de una "no vida", o más bien de una inmovilidad no medida por la acción y que viene a identificarse con la muerte. Desde el Manifiesto de fundación de 1909 esa emergencia se hace clara, arraigada como está en la ideología de lo nuevo que intenta proponer. Seguir a la muerte, poder domarla a través de la velocidad y la simultaneidad que ofrece la tecnología, es el tema dominante de la amplia introducción a los puntos programáticos

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 31.

del manifiesto, y es un tema insuprimible, sin el cual la misma ideología futurista pierde espesor [...], ya que la muerte está al acecho, pero provisoriamente derrotada y distanciada, vuelta inofensiva por el "prodigio" positivo de la tecnología.<sup>42</sup>

Por eso, por la exaltación de ese algo en el que se tiene fe: la máquina y su poder, la seguridad y el control que parecen conferirle al hombre, es que se provocó la audacia de llamarla bella y superior. Aún parecía lejos el momento en que la máquina sería el instrumento de exterminio de los estados totalitarios en las Guerras Mundiales; la máquina todavía no producía contaminación y esterilidad. La máquina seguía siendo creación, impulso, promesa de algo mejor, allá, en el futuro.

La guerra era vista como un impulso viril, ordenado, imperativo, ciego en su fortaleza, creador al mismo tiempo que destructor: "gesto estético absoluto, 'furibunda cópula', 'vulva gigantesca irritada por el celo del coraje' ".<sup>43</sup>

Así, el futurismo es profético hasta en estos fuertes impulsos de autodestrucción, en la atracción hacia el abismo sólo por el vértigo hacia el vacío que le termina jalando los pies, en la desgarradura que es mejor ocultar porque aún chorrea.

Los vínculos con el fascismo, sus alabanzas a la guerra y su desprecio de la mujer, convirtieron al futurismo en un movimiento estigmatizado, cuyos procedimientos habrían de conferir, con el paso del tiempo, una risa burlona, un fruncimiento de ceño, una fuente de anécdotas, de frases famosas, de acontecimientos memorables y nada más.

Al final, su vehemencia lo llevó al límite. La generación siguiente lo vería como un anacronismo, así de rápido envejeció, fue abandonado y desconocido. Era demasiado radical como para que se quedara en un sano medio.

Ahora, sólo el tiempo puede darnos la distancia segura para una perspectiva.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 36.

### 1.4.2 EL CUBISMO

El cubismo representa el momento en que las artes plásticas cambiaron drásticamente de dirección. La magnitud de su revolución fue tal que influyó profundamente en las demás artes; la simultaneidad, la abrupta desaparición de la perspectiva, la desintegración y la desconstrucción del objeto son sólo ejemplos de algunos fenómenos que la pintura cubista dejó impresos en las demás artes.

Pero dejemos la periferia y adentrémonos en el movimiento. El cubismo apareció como una reacción racional e idealista; podemos encontrar sus antecedentes en el primitivismo y en el fauvismo como primeras búsquedas de una nueva forma de expresión que no estuviera corrupta y que fuera, a su vez, original, es decir, que fuera una expresión prístina, sencilla y totalizadora.

Algunos pintores como Picasso y Braque ensayaron y experimentaron, a través de varios periodos, una forma de pintura que diera paso a una expresión nueva, vigente y válida. Encontraron, primero, que el arte primitivo no estaba corrupto y que expresaba cabalmente a la realidad con sólo algunos puntos esenciales; después, en su paso por el expresionismo se dieron cuenta de que elementos casi técnicos de la pintura podían significar y crear una emoción.

Así, adentrándose en la construcción de una expresión constituida conforme a nuevas reglas que estaban dadas exclusivamente por las de la pintura y al mismo tiempo por una razón sistemática ligada, de alguna manera, con las nuevas teorías científicas, tales como la relatividad, los primeros pintores cubistas realizaron el gran salto a una nuevo tipo de arte, desligado, por fin y definitivamente, de la representación que hasta entonces se practicaba.

En el siglo XIX, la pintura había estado sirviendo, en muchos sentidos, como una mera imitación o representación de la realidad en paisajes y retratos. Entrado el siglo XX, los artistas habían intentado quitarle este carácter funcional. Sin embargo, a lo largo de la historia de la pintura, se habían venido desarrollando técnicas para que la representación pictórica fuera lo más apegada a lo que nosotros percibimos como nuestra realidad visual, de modo tal, que se desarrollaron métodos tales como la perspectiva y el claroscuro.

El ojo es un instrumento. Nosotros lo enfocamos y nuestro cerebro hace la interpretación de lo que él percibe. Así, agregamos la información del mundo que poseemos para definir si tal cosa es o no es lo que conocemos. Es decir, sin duda tenemos ideas preconcebidas de lo que es la realidad y lo que vemos es producto de lo que creemos ver.

Lo que se hizo por mucho tiempo fue recrear esto en los cuadros. Un paisaje natural está integrado por flores, montañas, animales, árboles; sin embargo, en el momento de mirarlo, los objetos llegan a nuestra percepción sólo como manchas de luz que nuestro cerebro tiene que interpretar como flores, animales o simplemente un paisaje.

La pintura, después de todos sus triunfos en la expresión tridimensional de espacios y objetos olvidó esto, provocando que sus representaciones fueran en realidad muy poco naturales, más como una pose.

Así, en pintura, la idea de paisaje tenía más que ver con reglas académicas, que con lo que uno percibe visualmente en condiciones naturales. En otras palabras, se proyectaba en el cuadro la idea preconcebida del paisaje, con todos sus elementos, y no lo que se veía realmente del paisaje.

La preferencia de los impresionistas por pintar al aire libre se debe al descubrimiento de que en la naturaleza no vemos objetos particulares, cada uno con su propio color o colores, sino lo que vemos es una mezcla de tonos que se combinan en nuestros ojos.

Esto es lo que les interesaba, representar a la naturaleza como un conjunto de resplandores sin contornos, ya que estos últimos no son más un análisis previo que el artista hace de cada elemento.

El hecho es que, a plena luz del día las figuras parecen planas, sólo como simples manchas coloreadas. Sin embargo, no sólo sabemos qué cosas vemos, sino incluso qué está delante y qué detrás. De este modo, el impresionismo decidió romper con la perspectiva.

Los impresionistas, al ocuparse sólo de la sensación visual, se deshicieron de la poetización y de todo lo preconcebido. Al mismo tiempo, al hacer énfasis en la sensación, lograron, en un camino de retorno, proyectar y privilegiar la emoción.

Y en el momento en que la pintura logró la liberación emocional, consiguió desvincularse de la mera imitación de la realidad, para llegar a su manipulación y alteración.

Si la definitiva conversión de la pintura figurativa se dio en el impresionismo y estaba ligada al descubrimiento de la fotografía y de los estudios de la naturaleza de la luz; el cambio dado por el cubismo se llevó a cabo mediante todas las reflexiones que se habían llevado a cabo en el impresionismo mismo, en el postimpresionismo, en el expresionismo, y también por las nuevas perspectivas que el avance científico estaba brindando.

El futurismo quedó hondamente impresionado por la técnica, por la máquina, la velocidad y el mundo mejor que esto prometía; mientras el cubismo, en todo caso más racional, se ponía a la par de la misma ciencia, que, al construir modelos exactos e infalibles del mundo, lo tenía en sus manos; del mismo modo, el cubismo, usando el lenguaje puro y propio de la pintura, develado en el siglo XIX, construía una nueva realidad dentro del cuadro, un mundo completo, con todas sus dimensiones representadas en una sola —como una fórmula matemática—, visto desde todas los ángulos, desde todas las perspectivas, sintético, perpetuo.

El cubismo pretendió pasar de un conocimiento relativo a uno absoluto. El paso del exterior al interior. El cubismo quiere representar cómo son las cosas esencialmente.

"Para el pintor cubista 'la verdad está más allá del realismo' y el artista 'consigue captarla sólo a través de la estructura interna' de las cosas",<sup>44</sup> dirá Mario de Micheli en su libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX*.

El antecedente directo del cubismo está en la obra de Cézanne, que al referirse a su obra lo hacía en estos términos: "Yo soy la conciencia subjetiva de este paisaje y mi lienzo es la conciencia objetiva. Mi tela y el paisaje, la una y el otro fuera de mí, pero el segundo caótico, casual, confuso, sin vida lógica y sin

---

<sup>44</sup> MICHELI, 200.

ninguna racionalidad; la primera, duradera, categorizada y partícipe de la modalidad de las ideas".<sup>45</sup>

Estas 'anomalías' introducidas por Cézanne en el planteamiento del cuadro llegarán después, en el cubismo, a la destrucción completa de la perspectiva renacentista. Nació así una nueva dimensión del espacio pictórico, es decir, el espacio de una dimensión que excluía la idea de la sustancia, del vacío y de la medida; en suma, la idea del espacio material en forma de un espacio evocativo, *verdadero*, no ilusionista, en el que los objetos podían abrirse, explayarse y superponerse, trastocando las reglas de la imitación y permitiendo al artista una nueva 'creación' del mundo según las leyes de su particular criterio intelectual: una auténtica y verdadera operación demiúrgica.<sup>46</sup>

Aunque se considera a 1907 como el año de nacimiento del cubismo con la obra de Picasso y Braque, dos años antes que el manifiesto futurista, el momento en que podríamos determinar al cubismo como una vanguardia estructurada, es decir, como movimiento, con programa y todas esas cosas que les gustaban a los vanguardistas —refiriéndome exclusivamente a las vanguardias programáticas, y no a las vanguardias como la serie de cambios formales que se dieron en el siglo XX—, se da con la publicación del que podríamos llamar su manifiesto, publicado en 1913 por Guillaume Apollinaire<sup>47</sup>, que en su calidad de poeta nos dice mucho acerca de la influencia que el cubismo ejerció en todas las artes y de lo que significó para toda la comunidad artística en este poco tiempo.

Lo que el cubismo hizo en pintura es lo que después permitiría al arte abstracto realizar la definitiva liberación con el arte figurativo. En el terreno de la literatura del siglo XX, la más importante revolución formal la trae consigo el cubismo literario, en especial por el uso de un nuevo tipo de metáforas. Sus nuevas ideas como la simultaneidad y la convergencia de lugares en un mismo plano fueron un nuevo material que los escritores pronto adoptaron.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, 205.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 207.

<sup>47</sup> Apollinaire (1880-1918) fue un poeta francés nacido en Roma, pero educado en Francia. Fue divulgador del cubismo pictórico y prácticamente creador del cubismo literario; las innovaciones formales de su libro *Caligramas* (1918) provocarían grandes repercusiones en el mundo literario. En 1914 luchó en el frente y moriría a consecuencia de las heridas recibidas.

La teoría del abstraccionismo —que fue lo que los estridentistas proclamaron como su propia innovación— tiene sus raíces en la poesía cubista, pero ya hablaremos de eso.

La revolución formal fue cubista, entonces, pues tanto en la literatura como en la pintura, el cambio de actitud que vendría debido a las nuevas circunstancias en que se encontraba el arte se concretó en la conformación que el cubismo le estaba dando a la obra. Cubista es pues una vanguardia como el estridentismo, además de creacionista —como lo fue el ultraísmo—, en su aspecto formal; mientras es futurista en su actitud.<sup>48</sup> Así, todas las demás reformas formales de las vanguardias parten de esta vanguardia pionera.

El pintor Juan Gris: "Para mí el cubismo no es un procedimiento, sino una estética, cuando no incluso una condición del espíritu".<sup>49</sup>

### 1.4.3 EL DADAÍSMO

El origen del movimiento Dadá podría establecerse cuando se publicó en Zürich el *Manifiesto Dada* en 1918, escrito por Tristán Tzara; aunque desde 1916 podemos encontrar un antecedente en *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, también de Tzara.

Después de las audacias llevadas a cabo por cubistas y futuristas, el dadaísmo llegó como un movimiento que era, incluso, más fiero y receloso. El cambio de actitud que derivó de las vanguardias fue impulsado en gran medida por el dadaísmo y llevado a un extremo en donde todo debía ser cuestionado e impugnado sin reserva alguna. Para los dadaístas, de forma preclaramente consciente, la obra artística, desligada por múltiples razones de las actividades vitales, debía volver al cauce donde el arte dejara de ser solemne, absoluto e inaccesible. Saúl Yurkievich diría del movimiento Dadá: "Importa más la visión, la conducta artística que la producción de un objeto al servicio del sistema de promoción y venta del arte. Abolida la diferencia entre materia noble y materia plebeya, entre lugar consagrado y lugar profano, ya el arte puede aplicarse a

<sup>48</sup> Ya veremos más adelante cómo formalmente el futurismo influyó hondamente en la estética estridentista, así como en otras vanguardias.

<sup>49</sup> Citado en MICHELI, 212.

cualquier soporte y ejercerse en cualquier ocasión. Arte de actitud, se confunde con el vivir".<sup>50</sup>

El dadaísmo fue negación y protesta —dirá Cardoza y Aragón—, sarcasmo y tabla rasa. Una supuración, una catarsis, una gran vomitada [...] Cuando se fue decantando la execración, comenzó a evidenciarse la voluntad creativa iniciada con un barrido de las concepciones burguesas. Se regresó a la "literatura" negándola; "el surrealismo es la escritura negada".<sup>51</sup>

Así el dadaísmo es la negación para lograr la afirmación de un nuevo orden.

La *duda* fue su estandarte de batalla y el timón que los conduciría a un nuevo principio en el cual volver a empezar, es decir, todo sería visto con sospecha, en especial las instituciones, lo grandilocuente, lo anquilosado.

Si el dadá estuvo en contra de los sistemas, entonces, también estuvo en contra del seguimiento ciego que se dio a los movimientos vanguardistas. En cierto sentido éste fue el más crítico de ellos, el más renovador y el más radical, tanto que todo lo que increpó terminaba convirtiéndose en lo que negaba, negando, así, absolutamente todo. Esta vanguardia fue la más escéptica, por lo mismo. Cómo creer en algo si todo debía ponerse en duda, incluso su propio gesto.

A priori, es decir, con los ojos cerrados, Dadá sitúa antes de la acción y por encima de todo: la Duda. DADA duda de todo. Dadá es todo. Desconfiad de Dadá.

[...]

Pero los dadaístas auténticos están en contra de DADA.<sup>52</sup>

Creo que después de ella quedó impreso en el siglo ese matiz de incredulidad que tanto lo caracteriza.

Pero, a pesar de todo esto, el dadaísmo aún mantenía una actitud inocente, de virginidad frente a la obra, por eso quería empezar de cero, quería un nuevo comienzo.

<sup>50</sup> YURKIEVICH, 130.

<sup>51</sup> Luis CARDOZA Y ARAGÓN, *André Bretón, atisbando sin la mesa parlante. Malevich...* p. 11.

<sup>52</sup> Tristán Tzara, *Manifiesto Dadá de 1918*, en MICHELI, 307.

Y aunque los resultados del dadá parecen absurdos y llegan a un extremo desconcertante de irracionalidad, el sentido extremadamente crítico que lo llevó a estos resultados, está dado, por supuesto, por su carácter hondamente racional, y es aquí donde los caminos paralelos de los movimientos de vanguardia, divergen; unos, como el futurismo, se dirigen hacia lo positivo, hacia la obra acabada que habrá de convertirse en el modo correcto de percibir y hacer el arte; mientras el dadaísmo, situado en un punto en extremo crítico, sólo busca despertar conciencias y conseguir una nueva visión del mundo desde una perspectiva que permita otras opciones, aunque para ello tenga que negarlo todo.

Algo muy esclarecedor del impacto de esta vanguardia nos lo da Luis Mario Schneider citando un artículo aparecido el 3 de febrero de 1921 en *El Universal ilustrado*, escrito por Rafael Lozano, que reproduce el *Bulletin Dada No. 6* y en donde hace un comentario de la siguiente índole: "Todavía hay quien cree que el movimiento DADA es inofensivo y absurdo. Yo creo que puede traer mayores consecuencias de las que se prevén. El movimiento DADA pide la aniquilación de todo lo que existe para llegar a la nada y entonces crear un nuevo estado de cosas".<sup>53</sup>

Y sigue: "Según el movimiento DADA, hasta ahora el artista se ha concretado a imitar la naturaleza o a servirse de ella para expresarse. La teoría estética tiene que cambiar de la misma manera que el hombre crea sus máquinas, que nada tienen que ver con la Naturaleza, pues que son una concepción cerebral, así el artista debe crear su expresión anímica".<sup>54</sup>

Hay un gesto que se recuerda del dadaísmo, y se refiere al valor del artista como individuo y su firma como principal medio de reconocimiento. El artista como lo reconocemos actualmente surgió en el Renacimiento; en la Edad Media, el artista no importaba sino que la que importaba era su obra y lo que ella representaba, por ejemplo, ensalzar la obra divina. Fue en el Renacimiento cuando lo primordial sería el ingenio y la individualidad del artista; así, con el tiempo, su firma se convertiría en el principal medio de reconocimiento. La obra

<sup>53</sup> SCHNEIDER, *El estridentismo, una literatura de estrategia*, p. 30.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 30.

pasó a tener el nombre del artista y allí estribaba su importancia: un Rafael, un Degás, un Ribera.

El movimiento dadá no dejaría de criticar esto. Si la sociedad burguesa quería comprar nombres, Marcel Duchamp<sup>55</sup> les daría objetos producidos en serie a los que agregaría su firma, y con este acto, ese objeto se convertiría en una obra de arte y, por tanto, del mercado.

El movimiento Dadá representa, así, el momento de la reelaboración; es el punto cero y es el instante en que los ídolos caen y queda el vacío, por eso es que al estudiarlo se siente un vértigo, el de la negación. Dadá es la nada y por eso es tan difícil encontrarle un sitio, porque frente a los otros movimientos de vanguardia, el dadá fue pesimista porque no quería ser evasivo, y también fue intolerante, porque a pesar de todo, el siglo ya había demostrado en la Gran Guerra lo que podía llegar a ser.

---

<sup>55</sup> A Marcel Duchamp (1888-1968) se le considera creador del movimiento dadá, junto con Francis Picabia y, por supuesto, Tristán Tzara.

## 2. LA VANGUARDIA EN MÉXICO

El estridentismo no es una escuela, ni una tendencia, ni una mafia intelectual como las que aquí se estilan; el estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción.

Manuel Maples Arce

### 2.1 ANTECEDENTES

Para 1900 el modernismo gobernaba indiscutiblemente el panorama literario latinoamericano, triunfante como el que era: todopoderoso por ser el primogénito y el ungido. Todo lo gobierna, todo lo influye. Tan avasallador era el movimiento que rápidamente se convertiría en escuela. Se escribía a la manera de Rubén Darío, de Amado Nervo; se repetían las mismas metáforas, los mismos lugares. Así, cuando se estaban completando los primeros veinte años del siglo, el modernismo, como estética y forma de vida, parecía ya ser un epílogo, aún largo y aún poderoso, aunque decaído.

Mas no hay que confiarse y afirmar que las vanguardias vinieron a quebrantar y anular las sólidas bases que sentó el modernismo, ni que se originaron por sí mismas y que sólo ellas poseían un determinante e intransigente énfasis en el cambio y en lo nuevo, puesto que la singularidad acompaña al arte moderno tan intrínsecamente que podría ser parte de su definición, y qué otra cosa podría ser el modernismo y las vanguardias sino absolutamente modernos.

De hecho, la importancia de esta actitud de liberarse, de ponerse al día, en estas latitudes se originó en el modernismo. La gran hazaña del poeta modernista fue la de ser actual, la de ser cosmopolita, la de estar a la *moda*.

Su nombre nos muestra su identidad. Modernismo proviene del latín posclásico *modus*, que significa 'actual' (de *modo*, actualmente), de donde proviene también "moda", es decir, lo que es actual.<sup>56</sup> El modernismo fue la primera corriente literaria de estas tierras que, aunque a partir de varias influencias, pudo lograr algo original y pudo, por fin, desvincularse de la

<sup>56</sup> Nicola ABBAGNANO, *Diccionario de Filosofía*, p. 814.

subordinación que rendía a la poesía española. Como vemos, no pudo llamarse mejor. Por primera vez, y después de muchos intentos y discusiones, la literatura latinoamericana era actual, era universal y tenía una correspondencia con la de Europa.

Efectivamente, el modernismo estuvo a la par con la poesía francesa, que era la que llevaba la batuta en esos momentos. Por supuesto, éste no había salido de la nada, sino que se había alimentado precisamente de la poesía simbolista y parnasiana, pero también de la propia tradición clasicista y, en cierta forma, de la poesía romántica que tanto se difundió en estas tierras. Así, el modernismo se erige sobre una tradición que retoma y modifica para convertirla en algo original y originario.

Durante los años que vienen desde la independencia de las naciones hispanoamericanas hasta el nacimiento del siglo XX, se había venido buscando *identidad* —comparemos este período con la adolescencia—, una identidad que, entre otras cosas, legitimizara su independencia política.

Esto otro que era América había adquirido su independencia porque ya se consideraba completa, formada y madura, y en su expresión había que demostrarlo. Debía crearse una literatura nacional, que fuera una representación fiel del latinoamericano y de su medio.

Hubo momentos en que se buscaba la expresión propia en lo que era característico de estas tierras, es decir, sus paisajes, su clima, sus costumbres, y con la influencia del costumbrismo romántico, se empezaron a hacer descripciones que, al final, siempre resultaban hechas como a cierta distancia.

Otras veces, se pensaba que la única manera de estar a la altura de la cultura europea era siendo como ella, tratando de emularla, de reproducirla, y cuando se lograran las mismas perfecciones, nuestros países demostrarían que no estaban a la sombra de nadie.

Así, la disputa sobre cómo lograr una presencia artística de igual magnitud que la de los países que como Francia sostenían la batuta de las más altas obras artísticas se centró, por un lado, en una expresión que exaltara lo propio frente a, por otro lado, una literatura que se adaptara a lo último del arte occidental.

El paso decisivo se dio en el momento en que los escritores americanos se sintieron parte de la cultura occidental y sintieron sus expresiones como propias, es decir, cuando se percataron de que no tenían por qué estar a la sombra de Europa, sino que ellos podían alimentarse de ella, como un hijo más de su cultura.

Fuimos, es cierto, gracias al modernismo, universales, cosmopolitas, exquisitos, pero también, gracias a que nos sentimos a la altura, pudimos empezar a voltear hacia nosotros mismos y empezar a expresarnos con nuestras propias formas.

Poco después, el modernismo daría paso a las expresiones de lo nacional y de lo característico, con lo que podría lograrse un reconocimiento en lo universal, porque al fin de cuentas todas las experiencias que demuestran ser profundamente humanas pueden ser reconocidas por cualquier hombre de cualquier nacionalidad. Pero eso vendría después. Por ahora, los escritores modernistas están más interesados en la integración con lo universal.

Entonces, se dieron cuenta de que de la única forma en que la literatura del país podría ser una literatura de calidad<sup>57</sup> que nos diera voz y presencia en el conjunto de la literatura universal, era atreviéndose a ser modernos: no volviendo al pasado, sino como parte del bagaje cultural propio, ni a la tradición, sino atreviéndose a atravesarla, e ir siempre un paso adelante o, cuando menos, a la par de la Modernidad, representada por los escritores franceses; diría Mallarmé: *"il faut être absolument moderne"*. Dice Gutiérrez Nájera: "Hoy no puede pedirse al literato que sólo describa los lugares de su patria y sólo cante las hazañas de sus héroes nacionales. El literato viaja, el literato está en comunión íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno".<sup>58</sup> De esta manera, podemos concretar otra importante característica del poeta modernista: él conoce a la perfección su tradición, la maneja íntegramente y, por tanto, puede darse el

<sup>57</sup> Los intentos anteriores que, por ejemplo, fueron emprendidos por el grupo de Altamirano, encontraban la solución en crear una literatura nacional usando la historia, el paisaje, el habla de México, e integrando todo esto a la literatura de influencia europea en la que se habían formado, con lo que sólo conseguían que se siguiera copiando la parte más superficial del acento romántico —o de cualquier otra corriente—, pero sustituyendo, por ejemplo, las ruinas medievales por ruinas prehispanicas, el pasado medieval por el heroico indígena o el sórdido colonial, o, en el último de los casos, agregando al paisaje bucólico de la poesía académica tamarindos, volcanes, etcétera.

<sup>58</sup> Citado por Belem Clark de Lara, "Manuel Gutiérrez Nájera" en V. V. A. A., *La misión del escritor*, p. 405.

lujo de trasgredirla. Asimismo, en el modernismo mexicano confluyen todas las manifestaciones artísticas anteriores, de ese modo es rico y variado, y, a pesar del influjo externo, es profundamente auténtico.

Es importante la forma en que el modernismo trata a la tradición, porque para los escritores modernistas lo más importante es conocerla, manejarla y pertenecer a ella. No les importan tanto las innovaciones, sino que, gracias al conocimiento de la tradición que los precede y la que los rige, ellos podrán enriquecerla.

Antes de que la vanguardia llegara a escena, hubo una reacción contra el modernismo. No fue una reacción que cambiara definitivamente el panorama, ni tampoco fue una reacción que fuera contraria. La nueva poesía que surgió fue también modernista, es decir que nació dentro del mismo modernismo. No hubo una crítica directa a lo que les antecedía, pero sí en el momento en que hicieron un cambio. Sin ubicarlo con fechas exactas, podemos ver que en ciertos escritores hay un cambio que los hará dejar el tono de decorado, cosmopolitismo y decadencia, por uno más moderado, pero que no deja en lo profundo de ser modernista. Hay poetas distintos que rompen con las formas y con el tono. El modernismo como escuela llegaría a su punto de maduración en el momento en que más allá del manierismo se lograría libertad donde los poetas pudieran expresarse más allá de los temas y lugares impuestos por ella, y en esa libertad se escuchó una profunda intimidad, una voz propia, desligada de la moda y la norma.

Esta originalidad tan individual a la que pudieron llegar ciertos escritores a los que se les ha llamado posmodernistas, es la que motivaría e impulsaría a la nueva generación de escritores, que lograrían una autonomía plena y permeable a todo contacto, influencia y motivación.

El posmodernismo ya había llegado a los jóvenes cuando arribó la vanguardia, y la disidencia, la irreverencia y la audacia de ésta aun prometían mayor libertad artística.

Para ser estrictos, todas las vanguardias latinoamericanas fueron posmodernistas, pues vinieron después del modernismo, y porque éste, en su

momento, también había intentado ser cosmopolita y actual, iniciando la “modernización” artística en Latinoamérica.

El modernismo se libera, se abre, se independiza, se cosmopolitiza, se vuelve exótico, se hace más sofisticado. El posmodernismo no necesita emanciparse de esta manera; se libera espiritualmente y no materialmente, pues puede dejar ir a su ingenio por lugares inalcanzables conservando su cuerpo en casa.

El posmodernismo no fue una escuela como lo fue su antecesor. Simplemente con este nombre se agrupa a aquellos escritores que ya no encajan —más que nada por su individual expresión— con el estilo anterior.

Lo interesante, además de su emancipación, es la universalidad a la que llegan al hablar de lo propio, en voz baja, desde los pueblos y provincias en que nacieron, desde América Latina, y con ello se enfrentan a las contrariedades de un mundo latinoamericano que entra en la modernidad.

Los posmodernistas logran una gran libertad expresiva —derivada, efectivamente, del modernismo— que se verá reflejada en una cierta liberación formal. Sin embargo, aún encajados en ciertos modos tradicionales, su independencia no sería la de las vanguardias.

Así, cuando entraron los veinte, la reacción del posmodernismo no sería suficiente, entre otras cosas, por lo que empezaba a suceder en Europa con respecto a las nacientes vanguardias, y porque el mundo había dado un vuelco y la expresión modernista ya no alcanzaba a expresarlo. Otra nueva generación llegaría a su mayoría de edad dispuesta a ser, esta vez sí, radicalmente iconoclasta, aunque en sus inicios, en sus obras juveniles, hayan sido posmodernistas.

Hay que recordar que para este momento el modernismo empezaba a ser un epílogo, una repetición. Se necesitaba un cambio y la vanguardia podía representarlo. Todo se sentía ya gastado, y dadas las propias características del modernismo, éste se sentía anacrónico, demasiado evasivo y distante.

Hablaremos entonces de la respuesta que se dio en los países latinoamericanos frente a este tipo de arte. El lector ya sabe cuál es la respuesta:

la vanguardia, pero ésta debe tratarse un poco aparte de la europea, ya que la nuestra se dio en iguales términos que aquélla, pero es otra; con iguales razones y con iguales herramientas, traducida si se quiere de la primera, pero independiente, con otras necesidades. Paralelas no del todo la europea y la americana, se tocan muchas veces, se influyen otras tantas; se miran, se admiran, se enriquecen; por eso se igualan, pero sólo en apariencia, porque son distintas. Como el modernismo y el simbolismo; en los años veinte, la vanguardia europea y la vanguardia latinoamericana son producto del mismo *espíritu de tiempo*, pero son tan diferentes como los lugares que las erigieron.

Es importante aclarar esto porque como dice Nelson Osorio "sólo se ha considerado en forma tradicional vanguardia, a aquello que se ajusta o al futurismo o al expresionismo o al surrealismo, es decir lo que llamaríamos las vanguardias canónicas europeas".<sup>59</sup> Y él mismo apunta:

Es decir, no hay un reflejo imitativo de la vanguardia europea en América Latina, la vanguardia hispanoamericana no es un epifenómeno de la vanguardia europea, sino que surge en forma paralela con contaminación mutua —nos olvidamos de pronto de Huidobro en Europa por ejemplo—, con contaminación mutua pero sobre todo como respuesta común, generalizada, a una misma situación de crisis que está viviendo en su ingreso a la contemporaneidad y en su clausura de la época moderna.<sup>60</sup>

Si el modernismo fue determinante para la literatura latinoamericana, entre otras cosas por ponerla al día y hacerla independiente, la vanguardia fue importante porque provocó un momento de liberación y de ejercicio de esa libertad, y sobre todo porque fue consciente de esto. Ya no había rezago ni se buscaba más que el encuentro pleno con la actividad artística pura. Otras veces representó una forma de combate contra regímenes totalitarios o contra una sociedad mortalmente anacrónica. Por eso las vanguardias son la culminación de la modernidad, pues propugnan por una sociedad progresista, urbanizada, crítica.

<sup>59</sup> Nelson OSORIO, "El estridentismo mexicano y la vanguardia literaria latinoamericana" en *El Estridentismo: Memoria y valoración*, 53.

<sup>60</sup> OSORIO, 54.

Si con el modernismo se inicia en Hispanoamérica una incodificable estética del cambio y la agresión, con la vanguardia, todos los signos del acto transformacional y de novedad serán conducidos al límite donde el salto posterior —abierto a tierra de nadie, poroso de vacío y silencio— anuncia la ausencia de toda germinación. Contienda por la descontentación, la vanguardia allana todo registro, recorre desafiante el disfrute del deslinde.<sup>61</sup>

En este momento aparecieron los escritores que con su maestría provocarían un despunte en verdad notorio de nuestra literatura. Primero, con la vanguardia histórica, la de veintes, y después con otros escritores que continuaron la labor de las primeras experiencias frente a la forma y los nuevos temas de la modernidad, agregando, sin miedo, otros aspectos de la tradición anterior. Estos escritores de formas vanguardistas se convertirían en el basamento de la literatura del *boom*, pero sobre todo, precisamente dentro de estas dos *vanguardias* —la histórica y la que la sucede, más rica— surgirán los grandes poetas latinoamericanos de la primera mitad del siglo xx. Así, hay vanguardistas eclécticos que no son puramente vanguardia, pues no niegan de forma tajante la tradición, pero, con ayuda de la revolución formal introducida por la vanguardia histórica, ellos logran una nueva forma de expresarse apropiada para las circunstancias en sus países.

Ser vanguardista para un latinoamericano significa tomar parte activa en el mundo cosmopolita, ser ciudadano de él, vivir lado a lado con vanguardistas y activistas de Europa en un presente colectivo y en un futuro apocalíptico próspero en el cual habrá poca diferencia entre un francés y un argentino, entre un europeo y un latinoamericano.<sup>62</sup>

Latinoamérica no estaba ajena al *espíritu de la época*, sino que con la influencia que llegaba de ultramar, se estaba constituyendo un arte nuevo y originario. Así, la importancia de la vanguardia en la conformación de la literatura contemporánea latinoamericana puede resumirse en un punto muy simple: "Es la primera vez que los artistas latinoamericanos se consideran parte de un movimiento estético internacional sin pensarse necesariamente como los parientes rezagados y distantes de sus pares europeos".<sup>63</sup> Si a esto agregamos que los distintos

<sup>61</sup> BURGOS, 69.

<sup>62</sup> GRÜNFEL, 13.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 17.

movimientos de vanguardia empezaron a definirse y particularizarse en relación con los distintos entornos en los cuales aparecieron, adquiriendo características nuevas, propias e incluso insólitas, podemos percatarnos de la importancia de estos movimientos en lo que se refiere al rostro de la literatura latinoamericana del siglo XX.

¿Qué les había dado el conocimiento íntimo que tuvieron del futurismo italiano y ruso, del expresionismo alemán, del surrealismo francés? El deseo de una nueva experiencia intelectual y expresiva que, de inmediato los apartó de los *clisés*, medio naturalistas, medio parnasianos, de la *belle époque*, y los arrojó de lleno a la búsqueda del 'carácter' o 'no carácter' brasileño, peruano, argentino; una aventura por entonces preñada de sentido estético y bastamente social y político.<sup>64</sup>

Es particularmente interesante estudiar el fenómeno de la vanguardia latinoamericana, especialmente a últimas fechas. Uno descubre excelentes escritores olvidados, que surgen increíblemente actuales. Sin embargo, para la generación de escritores inmediatamente posterior a ellos, sus intentos artísticos no fueron acertados, su literatura pasó de moda, precisamente, por sus ideales de estar en lo último; rápidamente se sintió vieja, absurda. Es decir, por la misma contradicción en la que se encontraba la vanguardia, cómo entendería la generación posterior a un hombre que ya no era joven vestido de dandy, perteneciente a la academia, que injuria a un sistema del que forma parte. Esta generación, ya habituada a la vida moderna, que ya había conocido la bomba atómica y la H, no podía menos que parecerle risibles las audaces aventuras en un automóvil a la extraordinaria velocidad de veinte kilómetros por hora, llevadas a cabo por un hombre vestido con polainas y que esgrimía un bastón que no necesitaba.

En fin, que todavía resulta difícil hacer un juicio de valor sin dejarse llevar un poco por todo lo que rodea a esta literatura.

---

<sup>64</sup> Jorge SCHWARTZ, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos críticos y programáticos*, p. 25.

## 2.2 EL ESTRIDENTISMO

### 2.2.1 EL MANIFIESTO *ACTUAL* No. 1.

La historia de la vanguardia en México empezó una mañana del último día de diciembre de 1921. Pegada en los muros de la ciudad apareció una hoja volante mandada a hacer por un joven veracruzano llamado Manuel Maples Arce<sup>65</sup>. “El manifiesto fue fijado una noche, junto a los carteles de toros y teatros, en los primeros cuadros de la ciudad, y principalmente por el barrio de las facultades”.<sup>66</sup>

Esta solitaria tarea fue una manera hasta entonces impracticable en México de tomar partido frente a una literatura que ya estaba sólo repitiéndose a sí misma. Así, el manifiesto *Actual No. 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*, como parte de la estrategia que pensaba llevar a cabo su autor, por medio del escándalo y del ataque a quemarropa, pretendía un cambio radical en la literatura mexicana, cuya tradición, demasiado arraigada a los valores del modernismo y del posmodernismo mexicano, que sólo dos años antes había dado como resultado su mejor obra: *Zozobra* de Ramón López Velarde, seguía renuente a aceptar y dar cabida tanto a los nuevos acontecimientos literarios e históricos que la revolución industrial y tecnológica estaban provocando en el mundo; así como tampoco asumía el estado de efervescencia social e intelectual que había dejado la Gran Guerra; ni había dado cuenta de lo que significaban los acontecimientos de la Revolución Mexicana.

Efectivamente, el país parecía no estar listo para los gritos estridentes de Manuel Maples Arce, que arremetían contra héroes nacionales, santos patronos, figuras literarias, artistas consagrados y, en fin, contra todo aquello que se hubiera quedado sin reflexión en la idolatría del altar mexicano, mientras incitaba al público y a los artistas a echarse a la calle para “torcerle el cuello al doctor González Martínez”, mandar a Chopin a la silla eléctrica —marca registrada de Maples Arce— o matar al cura Hidalgo.

<sup>65</sup> Manuel Maples Arce nació el 1° de mayo de 1900, en Papantla, Veracruz; hijo de Manuel Maples y Adela Arce; interesante coincidencia la de su nombre que ha hecho pensar a algunos que se trata de un seudónimo, pues sus dos apellidos significan lo mismo, el primero en inglés, el otro en español.

<sup>66</sup> Manuel MAPLES ARCE, *Soberana juventud*, p. 123.

Tal fue el impacto que *Actual No. 1* provocó —aunque sólo fuera en el mundo literario que crea Germán List Arzubide en su libro *El movimiento estridentista*, crónica que fue síntesis y colofón del movimiento— que: “Una mañana aparecieron en las esquinas los manifiestos (*Actual* número 1) <sic> y en la noche se desvelaron en la Academia de la Lengua los corresponsales de la Española haciendo guardias por turnos, se creía en la inminencia de un asalto”.<sup>67</sup>

Algo faltaba por hacer para que el escándalo iniciado con *Actual* pudiera dar sus apetitosos frutos, y era que los medios comentaran la noticia y se promoviera con ello la polémica que el movimiento necesitaba; sin embargo, “los revisteros enmudecieron asombrados al oír decir de aquello; ellos que sólo hablan cuando alguien les sopla la lección. Maples Arce mandó a *Excelsior* un artículo de autocrítica, firmado con el nombre de Elguero, luego la gente se apasionó por la polémica sostenida por Maples Arce, en el hombre de paja de Elguero, contra Maples Arce”.<sup>68</sup>

El ardid, finalmente, dio resultado; el escándalo se desató, aunque se necesitó un poco más de tiempo, a pesar de lo que nos dice List Arzubide. El escándalo era al fin de cuentas, quizá, la original razón de ser de los manifiestos, pues en ellos no se buscaba ni la admiración, ni fines de erudición, ni siquiera la permanencia, sino simplemente, por medio de la sorpresa, el asalto, el desconcierto, provocar un cambio en la percepción de los espectadores, algo así como una llamada de atención y también de alarma. Dice Rubén Bonifaz Nuño de Maples Arce:

Aquel deseo suyo de hacer recordar a gritos, a sacudidas, a palos, si fuera preciso, a quienes veía durmiendo en su falta de espíritu, se realizó pues a fin de cuentas, porque las letras nacionales se modificaron encaminadas a más altas direcciones, y encamadas en una expresión más directa y enérgica, más rigurosa y más clara, respondiendo a su llamado.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Germán LIST ARZUBIDE, *El movimiento estridentista*, p. 17.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 17-18.

<sup>69</sup> Rubén BONIFAZ NUÑO, estudio preliminar para Manuel MAPLES ARCE, *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*, p. 40.

Ahora bien, si ponemos un poco de atención en el propio manifiesto, podemos darnos cuenta de que más allá del carácter negativo o destructivo que poseía la generalidad de los manifiestos de la vanguardia, en *Actual* hay una propuesta, un carácter constructivo, pues ya aparecen los postulados que habrían de desarrollarse para dar como resultado la propia teoría estética del estridentismo. Veamos uno de sus puntos:

XI. [...] Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reiterar valores sino crearlos totalmente [...] Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva). Suprimir en pintura toda sugestión mental y postizo literaturismo [...] Un arte nuevo como dice Reverdy, requiere una sintaxis nueva, de aquí siendo positiva en colores, deduzco la necesidad de una nueva sintaxis colorista.<sup>70</sup>

Maples Arce buscaba un cambio en las letras mexicanas; quería lograr que la literatura estuviera en el mismo nivel de progreso que el mundo en el que vivía, y, alimentándose en la veta de la vanguardia internacional, buscaba poder expresarse con una literatura que rompiera con la forma de hacer literatura hasta entonces en México, y, de ese modo, hacer revoluciones como las que se estaban realizando en el mundo artístico de Europa. Vicente Huidobro ya había demostrado que la literatura latinoamericana podía tener repercusiones mundiales. En *Actual*, dice Maples Arce: "Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional [...] Las únicas fronteras posibles en arte, son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista".<sup>71</sup> En el punto VI, Maples hace una diatriba contra el mundo decadente que aún subsiste en las portadas de las revistas donde María Conesa, cupletista muy famosa que había sobrevivido de los gustos porfiristas, aparecía todavía anunciando carros, y, para contrarrestar con esta imagen, Maples habla de la higiene de la gasolina, de la máquina, de la velocidad. Al final, se hace un llamado a los intelectuales jóvenes y, de paso, se impugna a los seguidores del doctor González Martínez, que son los poetas que, aunque jóvenes, ya tenían puestos burocráticos y

<sup>70</sup> En Hugo J. VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, pp. 101-102.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 101.

publicaban en revistas consagradas, y que con el tiempo habrían de convertirse en lo que conocemos como contemporáneos.

Con frases impositivas e irreverentes, *Actual* es una proclama que toma partido a favor de lo nuevo y que se contrapone a las viejas fórmulas en un intento de sustituirlas por nuevos procesos.

*Actual* es, así, una suerte de recopilación de todo aquello que pudo llegar a manos de Manuel Maples Arce relativo a la vanguardia. No hay que olvidar, en este punto, que *Actual* es todavía un germen de lo que será el movimiento estridentista y de lo que será la obra posterior de su autor. Es un proyecto que no habría de concretarse hasta que se hubo reunido la planilla de los demás estridentistas, que con sus obras habrían de crear los principios estéticos del movimiento.

Maples Arce quería jalar conciencias en una operación que fue en un principio solitaria, pero que terminó siendo increíblemente eficaz, puesto que logró reunir un grupo que se afilió a la propuesta, además de conseguir también a una partida de detractores, lo que ocasionó el hecho más importante del movimiento: dar origen a una polémica en la que se puso en tela de juicio, entre otras cosas, la calidad de la literatura mexicana y la pertinencia de un movimiento actualista como el que presagiaba el estridentismo.

Así, enfatizo, este manifiesto es una aprobación, un apoyo, una postura a favor del nuevo tipo de arte que se practicaba en Europa. En el momento de su publicación no existe aún un movimiento ni debe pensarse que porque *Actual* es una suerte de compendio de otros manifiestos, proclamas y discursos iconoclastas, y que algunos de sus puntos son copias del futurismo, ultraísmo, creacionismo, el movimiento estridentista sea una imitación o, peor, un intento de imitación de estos movimientos.

*Actual* fue, en un principio, un instrumento que provocaría, por medio del escándalo, remover conciencias para lograr cambiar el estado de la literatura mexicana que parecía navegar en aguas ya estancadas; después, si cabía, sería un llamado a los intelectuales mexicanos para que pusieran "manos a la obra" y se hiciera algo para cambiar las perspectivas del arte en México.

Dueño de un lenguaje irreverente, que, desde un principio, muestra cuál va a ser el tono de lo que después será el movimiento, *Actual* despliega intrépido: “Se prohíbe fijar anuncios”. Ni solemne ni anticuado, sino conscientemente subversivo, toma frases hechas y eslóganes y les da un nuevo giro. Maples Arce introduce un lenguaje inusual en la literatura mexicana, muy dada a lo solemne y a una corrección extraordinaria, pues se creía todavía que el español que debía hablarse era el de España y se trataba de escribir y de hablar como se creía que se hablaba y se escribía en esas tierras.

### 2.2.2 INFLUENCIAS EN *ACTUAL*.

Son los manifiestos los que les dan carácter a los movimientos de vanguardia, de hecho, muchas veces se les considera su obra por excelencia: “Los credos de vanguardia son sus obras teóricas. Quiero decir que lo más representativo de ella está en sus manifiestos, en sus efusiones yoistas. De ahí que la obra de toda vanguardia, en su momento más típico, haya sido esencialmente lírica y teórica. Poblada de versos y erizada de manifiestos”.<sup>72</sup>

Otra característica que algunos críticos observan en los *ismos* es que estaban integrados por un grupo o asociación de artistas que mediante la publicación de un manifiesto daban a conocer sus puntos de vista, muchas veces de rechazo, respecto a ciertos aspectos de la vida y del arte de su momento.

El estridentismo nace con la aparición de un manifiesto, al igual que muchos otros movimientos de vanguardia: *Actual No. 1*; aunque fue un proyecto de una sola persona y todavía no puede considerársele como un movimiento. Al principio, cuando surgieron los primeros gestos subversivos aparecía un manifiesto seguido de otro y otros, hasta que apareció una serie de manifiestos casi simultáneamente, de modo que las vanguardias vinieron a convertirse en movimientos más bien sincrónicos e influenciados entre sí. Las diferencias que podemos percibir en las primeras vanguardias empiezan a anularse en la segunda ola, puesto que ya poseen características de todas. Coincide lo extremadamente puro y racional con lo absurdo y el *collage*. Se trata ya de una sola corriente, muy

<sup>72</sup> TORRE, 27.

integrada a pesar de ser efectuada por incontables grupos, y que se esparce en todas direcciones. La vanguardia latinoamericana surge de esta manera.

Así, el estridentismo, como caso particular, influenciado por el futurismo, en primera instancia, y conformado por la imagen cubista y la metáfora creacionista, se levanta como un movimiento multifacético y ya no restringido en una sola dirección.

Cuando salió a la luz *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, el 20 de febrero de 1909, se proyectó, audazmente, un gran cambio que terminó efectuándose en el panorama artístico mundial. En Latinoamérica se convirtió en el movimiento de vanguardia más influyente. El mismo año en que salió a la luz la *Fundación y Manifiesto del futurismo* llegaron noticias suyas a Latinoamérica de manos de Huidobro, Nervo, Darío y otros escritores que se encontraban en Europa en esos momentos. Como ya dije, la primera y principal influencia en la conformación del estridentismo y de muchas otras vanguardias latinoamericanas fue este movimiento; aunque, no está de más repetir lo que varios críticos han señalado respecto a que el estridentismo no es solamente una mera copia de esta vanguardia europea; basta con hacer un mero estudio comparativo de estas dos vanguardias para darnos cuenta de esto.

### 2.2.2.1 Influencia del futurismo

El manifiesto escrito por Marinetti aún conserva mucho del simbolismo que a su creador le costaría tanto trabajo dejar —y que probablemente nunca dejaría del todo—; sin embargo, mezclados entre los tópicos decadentes aparecen los primeros elementos que se convertirán, párrafos después, en su arma de batalla: “Nos acercamos a las dos fieras resoplantes para palpar amorosamente sus tórridos pechos. Yo me recosté en mi automóvil como un cadáver en el ataúd, pero enseguida resucité bajo el volante, hoja de guillotina que amenazaba mi estómago”.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> MICHELI, 370.

"Aquella gente montó altos armazones y enormes redes de hierro para pescar mi automóvil semejante a un gran tiburón varado".<sup>74</sup>

De este modo, los que habrían de convertirse en los emblemas de la modernidad hacen su aparición: ciclistas, armazones, volantes, neumáticos, hierro, automóviles...

El futurismo glorifica atributos positivos a ultranza, es decir, contra la delicadeza, la inmovilidad, la pasividad, que son valores considerados más bien femeninos y que tan vinculados estuvieron con el simbolismo y el decadentismo, los futuristas propugnaron por el gesto agresivo, el dinamismo, la actividad física y, finalmente, la violencia, representado, todo esto, en la máquina, poderosa, humanizada virilmente, combativa. Éste es el porqué de la guerra como atributo positivo en el futurismo; su nacionalismo degeneró con el tiempo en fascismo y los valores de libertad y lucha, en la guerra intervencionista.

Es en el punto tres de *Fondazione...* donde podemos ver cuál es la primera intención futurista: "Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, al salto mortal, la bofetada y el puñetazo".<sup>75</sup>

Y ya en el punto cuatro, el más famoso del manifiesto, encontramos la nueva estética que el futurismo propone: "Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia".<sup>76</sup>

El primer manifiesto estridentista se inspiró en varios puntos de *Fondazione...* y de ellos sacó muchas de sus características, de entre ellas la agresividad con que debería tomar su labor rejuvenecedora: "Es necesario que el poeta se prodigue con ardor, con lujo y con magnificencia [...] Ya no hay belleza si

---

<sup>74</sup> Ibid., 371.

<sup>75</sup> Ibid., 370.

<sup>76</sup> Ibid., 370.

no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra de arte".<sup>77</sup>

Por supuesto, *Actual No. 1* toma también la idea de la máquina y los nuevos elementos de la vida moderna como medio para derribar la pasada forma de aprehender la belleza. Maples Arce en el punto III cita a Marinetti: "Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samotracia".<sup>78</sup>

Los radicales rompimientos formales por los que casi todas las vanguardias literarias propugnaron tienen su raíz también en el futurismo. "El estilo, el lenguaje poético, pictórico, musical y arquitectónico deben adecuarse al nuevo ritmo de la vida. Por tanto hay que romper con la gramática, la sintaxis y la métrica tradicionales, nacidas para expresar los sentimientos, la belleza estática".<sup>79</sup>

El punto once de *Fundación...* se refiere a los intereses temáticos que, posteriormente, habrían de ser desarrollados por Maples Arce en *Urbe* y List Arzubide en *Esquina*. Escribió Marinetti: "Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta; cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas".<sup>80</sup> Tópico relacionado, asimismo, con el unanimismo de Jules Romains, el cual pretendía cantar a las colectividades. De este modo, el estridentismo empezó "a buscar apoyo en el orden social como justificación del quehacer creativo".<sup>81</sup>

En este punto se vislumbra ya un interés que pasaría con mayor definición a otros movimientos de vanguardia —entre ellos, al estridentismo—: el interés ante lo social. Sin embargo, el punto nueve de *Fondazione e Manifesto...* será donde futurismo y estridentismo se verán alejados, pues en él el estridentismo no coincidirá con la vanguardia italiana. Dice el futurismo. "Nosotros queremos

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, 372.

<sup>78</sup> VERANI, 98.

<sup>79</sup> MICHELI, 244.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 372-373.

<sup>81</sup> SCHNEIDER, *El estridentismo, una literatura...*, 64.

glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere”.<sup>82</sup>

Ya sabemos con qué terminaron vinculadas estas ideas: “Mientras en otros países las vanguardias se habían desarrollado en la oposición, en Italia el futurismo se había identificado con el aspecto más negro de la reacción hasta quedar totalmente ahogada por él. El furor nacionalista le había arrebatado cualquier juicio”.<sup>83</sup> Ahora bien, el estridentismo posee cierto nacionalismo, relacionado más bien con una idea que se creará y se clarificará con el tiempo acerca de la Revolución Mexicana, y cuyos principios se querían llevar a cabo a través de un movimiento cultural.

Este mismo punto nueve va a significar otro desacuerdo del estridentismo con el futurismo, pues remata así: “Nosotros queremos glorificar [...] el desprecio a la mujer”.<sup>84</sup> A diferencia del futurismo misógino, la postura que adquirió el estridentismo con respecto a la mujer es positiva, y aunque la mujer es un elemento algo lejano, en cierta manera externo y a veces representa un ideal inalcanzable, ella es el *tema* y la inspiración de la obra de Maples Arce, de Arqueles Vela y de otros estridentistas. Es a ella a quien se canta, se modela, se busca y se parafrasea. Es incluso por ella que los estridentistas se oyen románticos, porque es el ideal femenino y el amoroso el que buscan una y otra vez y en el cual el poeta estridentista —a pesar de sus gritos y sombrerazos, de su virilidad presuntuosa y sus aires de hombre moderno— proyecta sus ideales estéticos.<sup>85</sup>

Ante todo, es este aspecto el que va a mostrarnos la profunda cualidad poética del estridentismo, sus honduras emocionales y hasta, por qué no, sentimentales.

De este modo, la poesía estridentista, dentro de la que yo ubico la *prosa* de Arqueles y la *crónica* de List Arzubide —como explicaré más adelante— puede

---

<sup>82</sup> MICHELI, 372.

<sup>83</sup> *Ibid.*, 241.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 372.

<sup>85</sup> En la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta (México, Contemporáneos, 1928), se escribe de la poesía de Maples Arce: “intenta una fuga de los moldes formales del modernismo pero incurre, con frecuencia, en deplorables regresiones románticas” (p. 130), opinión que se ha repetido innumerables veces acerca de la obra del estridentismo.

salvarse de la mera experimentación formal carente, a veces, de profundidad emotiva.

Otra diferencia sustancial entre la vanguardia italiana y la mexicana es la postura que las dos tienen frente al futuro. En *Actual*, Maples Arce propone: "Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente".<sup>86</sup>

Así, ni se pone énfasis en el futuro ni se prevé que éste sea necesariamente luminoso y perfecto, sino que es el presente, la propia actualidad, lo moderno y, hasta cabe, lo que está de moda, lo que debe ser promovido.

Es fácil entender esta postura, pues en un México eminentemente rural, que aparece atrasado artística y tecnológicamente, lo más claro es que se pretenda estar a la par de los países más desarrollados.

Finalmente, hay que señalar que "la dirección general" del futurismo "fue la de identificar los términos del progreso técnico con los del progreso humano y situar, en consecuencia, al hombre y a la técnica en el mismo plano, en perjuicio del hombre".<sup>87</sup> En cambio, los estridentistas sólo querían que en México se alcanzaran los mismos progresos que se tenían en los países más desarrollados, por lo menos en el plano cultural, para partir de algo. Entre todas las ecuaciones posibles, la escritura estridentista sólo podía conjuntar "vistas" de los alcances modernos, fragmentos de una realidad que anhelaba, y en ese punto, emergía más bien su sensibilidad.

### 2.2.2.2 Las otras influencias.

Según Francisco Javier Mora autor de un libro llamado *El ruido de las Nueces* publicado por la Universidad de Alicante que trata sobre el estridentismo y especialmente sobre la obra de Germán List Arzubide, el nombre de estridentismo puede provenir de este poema de Ramón del Valle Inclán:

---

<sup>86</sup> VERANI, 102.

<sup>87</sup> MICHELI, 241-242.

## ROSA DE SANATORIO

Bajo la sensación del cloroformo  
 me hacen temblar con alarido interno  
 la luz de acuario de un jardín moderno  
 y el amarillo olor del yodoformo.  
 Cubista, futurista y estridente,  
 por el caos febril de la modorra  
 vuela la sensación que al fin se borra,  
 verde mosca, zumbándose en la frente.<sup>88</sup>

Podemos ver que la idea no es descabellada puesto que la obra de Valle Inclán era conocida y muy admirada en México y parece una buena idea tomar el nombre de lo que será un movimiento de vanguardia de este poema donde aparece junto con los dos movimientos más importantes del momento, lo que podría pronosticar que estaría a la par de ellos.

Hablando de la influencia española en la conformación de *Actual*, es clara la que tuvo el manifiesto *Ultra* sobre esta obra de Maples Arce, de modo que no sólo los nombres de algunos integrantes del movimiento vanguardista español aparecen en *Actual* sino que hasta puntos de éste están marcadamente influidos por los del ultraísta. Muchas de las referencias de este movimiento presentes en *Actual* fueron tomadas de las revistas *Cosmópolis* y *Grecia* que con toda seguridad llegaron a manos de Maples Arce.

Pero hasta este punto no podemos afirmar que en lo que posteriormente sería el movimiento estridentista, el ultraísmo haya significado una influencia relevante, puesto que, mientras *Actual* es producto de un solo hombre y no es más que un proyecto hasta ese momento, la obra estridentista está más bien relacionada con el futurismo, el cubismo y el creacionismo, de igual modo que como el ultraísmo está relacionado con estos tres movimientos de vanguardia, puesto que de ellos surgió, al igual que el estridentismo.

En la tesis doctoral de Luis Mario Schneider encontramos una cita del artículo "El movimiento ultraísta en España" aparecido en *El Universal ilustrado* el día 7 de septiembre de 1922, en donde se encuentra un párrafo de una carta del ultraísta español Humberto Rivas: "*Ultra* no ha llegado a México. Nuestra obra a

<sup>88</sup> En Francisco Javier MORA, *El ruido de las nueces*, p. 40.

repercutido en toda América, y en Chile, Buenos Aires y el Uruguay siguen nuestra tendencia con entusiasmo. Espero que en México contaremos también con buenos amigos y camaradas<sup>89</sup>.

El movimiento Dadá influyó notablemente en las vanguardias posteriores a él y algunos de sus rasgos quedaron como característicos de los movimientos de vanguardia; aunque el dadaísmo fue una de las primeras vanguardias no contó con la divulgación y el proselitismo que personajes como Marinetti le confirieron al futurismo, por lo que no fue tan popular como el futurismo o el cubismo pictórico, en parte debido a lo difícil que fue y todavía es comprenderla y perdonarle sus arrebatos destructivos.

Sin embargo, podemos ver su influencia en el estridentismo en la propia disposición tipográfica del folletín *Actual No. 1* que es reproducción de *Bulletin Dada No. 6*. Luis Mario Schneider en su tesis doctoral comenta un artículo escrito por Rafael Lozano publicado en *El Universal ilustrado*, el 3 de febrero de 1921, donde reproduce el folletín dadaísta y que pudo llegar a manos de Maples Arce.

Por último, quiero referirme a la influencia del creacionismo en nuestro movimiento de vanguardia, y para ello hay que indicar primero cuál fue su importancia en la conformación de la literatura no sólo latinoamericana sino también europea, porque el propio ultraísmo español y luego el argentino tienen sus raíces en lo concebido por el poeta chileno Vicente Huidobro.<sup>90</sup> Del mismo modo, tanto en *Actual* como en la obra estridentista posterior están presentes las ideas que el creador del creacionismo tenía respecto a la metáfora.

Sabemos que, a diferencia de otras obras vanguardistas, a México llegaron, con relativa facilidad, algunos libros de Vicente Huidobro vía España: tal es el caso, por poner un ejemplo, de *Poemas árticos* (Madrid, 1918); de modo que fue mucho más fácil tener conocimiento del creacionismo en nuestro continente que

<sup>89</sup> SCHNEIDER, *El estridentismo, una literatura...*, 35.

<sup>90</sup> Vicente Huidobro (1893-1948), nació en Santiago de Chile, en el seno de una familia intelectual y aristocrática. En 1916, el poeta viaja a París y publica su libro *El espejo del agua*, con el cual inicia su poesía creacionista, y cuyos poemas publica en la revista cubista *Nord-Sud*. En 1918, se dirige a Madrid difundiendo la poesía nueva a través de la actividad personal y de la publicación en revistas como *Cervantes* y *Cosmópolis*, del grupo ultraísta. La poesía de Vicente Huidobro ha influido notablemente a la literatura tanto de Latinoamérica como de Europa.

de las demás vanguardias procedentes de Europa, lo que hizo posible la notable influencia de esta vanguardia en casi todos los movimientos latinoamericanos.

Pero antes de señalar en qué aspectos el creacionismo provocó un cambio en la poesía de este continente, tenemos que asomarnos un poco al origen de este movimiento.

Hay que recordar el estado de cosas en que se encontraba el arte en el momento del arribo de Vicente Huidobro a Europa, en especial porque, para ese momento, se seguía buscando un arte que no tuviera otra finalidad que él mismo, ni tuviera otro sentido que su libre expresión.

Estas ideas darían paso, con el tiempo, al cubismo y al arte abstracto, en su intento por lograr un arte puro, regido por reglas intrínsecas de cada expresión artística y no contaminado por elementos tanto de la vida cotidiana —es decir, los mundanos, los burgueses— como por elementos de las demás artes, como lo meramente anecdótico o decorativo.

Nace la idea de poesía pura, desembocadura de las búsquedas estéticas por un arte poético libre. ¿Cuál será, entonces, el elemento primordial que logrará elevar a la poesía al plano de lo irreprochable? La respuesta, la metáfora, las relaciones creadas entre las palabras.

Parece que en este punto entramos en una pequeña contradicción, pues la vanguardia es concebida en cierto punto como una reacción contra el esteticismo, que en su búsqueda de la perfección había dado con la belleza y había quedado en ello una suerte de decorado; en realidad la vanguardia fue una respuesta al esteticismo, pero en lo que éste tenía de banal. En un sentido profundo, la búsqueda de belleza correspondía a la exploración de un arte libre que con el tiempo terminaría provocando soluciones más sofisticadas, que en las vanguardias adquirirían un punto culminante.

El arte moderno dejó de ser interpretativo, representativo o figurativo. Una realidad desligada de la naturaleza se creaba en la obra de arte con principios propios. En la poesía sería a través de las relaciones que las palabras por sí mismas podían crear.

En este momento, en el que el arte moderno está experimentando con nuevas expresiones que, por un lado, sean congruentes con esta concepción de "arte por el arte" y que, por otro, desvirtúen las anteriores expresiones que sólo habían conseguido llegar a esta idea a través de la belleza, dejando de lado todo lo vital, Vicente Huidobro llega a la escena europea y con, posiblemente, el influjo cubista y de Apollinaire, plantea que será en la metáfora donde logrará poner a la poesía en ese plano donde se conformará una nueva creación.

Aquí, con Reverdy, Huidobro, Apollinaire, el cubismo y, de modo más radical, el arte abstracto, el arte tiende a independizarse de su función figurativa o representativa y a juzgarse como una realidad autónoma.

Por supuesto, esta operación de crear otra realidad con las palabras, no está en el creacionismo, como quiso el arte abstracto, desligada del todo a los objetos de la realidad exterior, sino que la naturaleza entra libremente y en el acto poético el poeta la trasmuta.

El poeta es, así, el demiurgo, el dios creando nuevos mundos.

El poema logra independencia de la realidad gracias a su elemento más primordial: la imagen. De ahí las múltiples consideraciones teóricas que Huidobro le dedica en sus manifiestos, en los cuales se le concibe como una entidad que coaliga objetos disímiles, como enfrentamiento de realidades distantes que depara una revelación.<sup>91</sup>

Esta concepción de la imagen nos remite muy claramente al cubismo, de hecho, Apollinaire influye profundamente en sus concepciones.<sup>92</sup>

Después de su productiva estancia en París, Huidobro pasa a España, en donde da impulso al ultraísmo; así, Guillermo de Torre, Cansinos-Assens y Gerardo Diego, crean un movimiento que pretende, del mismo modo, partir de la metáfora, como elemento esencial.

Con respecto a otras vanguardias latinoamericanas, hay un hecho importante que señalar, y es que tanto *Prisma*, el manifiesto del ultraísmo argentino, como *Actual* aparecieron en el mes de diciembre de 1921, y pocas

<sup>91</sup> Eduardo MITRE, *Huidobro, hambre de espacio y sed de cielo*, p. 27.

<sup>92</sup> Ver el artículo de Ana Pizarro, "El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes", en René de COSTA (edición), *Vicente Huidobro y el creacionismo*.

semanas después se desarrollaría la semana de arte moderno de Brasil que daría principio al modernismo brasileño. Es significativo que los tres movimientos hayan surgido casi al mismo tiempo, porque así se esclarece lo que estaba pasando en el continente con respecto a la actitud que tenían frente al arte algunos jóvenes, y la simultaneidad nos dará más referencias acerca de la inspiración y de las influencias mutuas que éstas y otras vanguardias latinoamericanas se concedían entre sí.

### 2.3 DEL PROYECTO A LA OBRA

Sin embargo, nada hubiera pasado con el manifiesto si no fuera porque Maples Arce estaba ya construyendo la obra que llevaría a la práctica todas sus nacientes ideas referentes a la nueva forma de escribir.

Con la publicación de *Andamios interiores. Poemas radiográficos* el 15 de julio de 1922, los postulados expresados en *Actual* se cristalizan y se perciben ya en estos poemas características originales propias y únicas del estridentismo. Dice Maples Arce que en su poesía buscaba: "relacionar o fundir términos de comparación tan alejados que produjeran sorpresa o expectación. A diferencia de los poetas creacionistas o ultraístas de quienes éstos derivan, y para quienes el poema era una sucesión de metáforas sin ningún nexo, yo buscaba cierta unidad temática".<sup>93</sup>

Pero, ¿qué nos dice de esta obra nuestro cronista?

*ANDAMIOS INTERIORES* irrumpía en México; entonces *El Nacional* dedicó su primera página para declarar su espanto ante este libro y la gente se apresuró a comprarlo, sintiendo, por instinto, que si asolaba a los periodistas era algo inteligente. En dos semanas se agotó la edición, y Maples Arce recibió 300 cartas de mujeres.<sup>94</sup>

*Andamios interiores* es un libro que marcó un hito en la literatura posmodernista en México. Habiéndose publicado *Zozobra* de Ramón López Velarde en 1919, es este libro, junto con *Li-Po* de Tablada, el que habría de significar un cambio en la manera de efectuar la poesía en México. *Andamios* es un libro aún conservador, por lo menos en lo que concierne a la utilización de alejandrinos en sus poemas, pero es en el tipo de imágenes que usa, en las metáforas, en los objetos y sujetos de esta poesía en donde se observa un cambio sustancial.

La vanguardia internacional acoge con beneplácito el primer libro de Maples Arce y rápidamente los escritores pertenecientes a ella empiezan a tener contacto con el arriesgado poeta: "De Francia recibí revistas y libros de Pierre Reverdy, André Salmon, Blaise Cendrars, Philippe Soupault",<sup>95</sup> así como cartas y

<sup>93</sup> Citado por Hugo J. VERANI, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 15.

<sup>94</sup> LIST, 18.

<sup>96</sup> MAPLES ARCE, *Soberana juventud*, 125.

publicaciones de Marinetti, Severini, Soficci,<sup>96</sup> etcétera. Es muy importante destacar esto, puesto que, si bien parece que el paso del tiempo decidió que la obra del estridentismo no tendría en la tradición de las letras mexicanas la importancia que sin duda merecía, el movimiento tuvo una significativa presencia en el ámbito internacional de la vanguardia, y representó para Latinoamérica no sólo el primer movimiento vanguardista como tal, sino que fue además un punto de referencia y una inspiración.

Stefan Baciú, haciendo alusión precisamente a la forma como era visto el movimiento mexicano de vanguardia en otros países, comenta lo siguiente:

El escritor norteamericano Carlton Beals, quien ha sido en las décadas de los veinte y treinta uno de los atentos observadores de la vida política, social y cultural de Latinoamérica, escribió las siguientes palabras: "La América hispánica ha vivido bajo tres influencias literarias: la de España, la de Francia y la de los estridentistas de Jalapa". El lector desprevenido encontrará que la afirmación es exagerada y, si la enfocamos bajo un objetivismo científico, tal vez lo sea. Sin embargo, es innegable que este movimiento literario [...] ha sido uno de los responsables de la renovación espiritual. Sus influencias se hicieron sentir fuera del estado de Veracruz y, a veces, también en el extranjero, puesto que los estridentistas, como todos los jóvenes de aquella época, solían mantener contacto epistolar y de intercambio con revistas, editoriales y poetas del mundo".<sup>97</sup>

Mario de Andrade, uno de los fundadores del modernismo brasileño, afirma en la *Revista do Brasil*: "Pero negar a los estridentistas mexicanos, a los expresionistas alemanes, a los *fauves* de Francia, a los futuristas de Italia y de Rusia, negarles el derecho de representar a la época actual, interrogativa y caótica, sería sobreponerse soberbiamente a la realidad contemporánea".<sup>98</sup>

De este modo, si consideramos la importancia del estridentismo por su relación con la vanguardia latinoamericana y su pertenencia a ésta, de tal modo que consideráramos también a la vanguardia como un solo fenómeno literario, y teniendo en cuenta la importancia que tuvo éste o estos movimientos para la

<sup>96</sup> Todos ellos fueron destacadas figuras del futurismo.

<sup>97</sup> Citado por Renato PRADA OROPEZA, "Texto y proyección: los relatos de Arqueles Vela" en *Estridentismo: Memoria y valoración*, p. 165.

<sup>98</sup> Citado por Stefan BACIU, "Estridentismo mexicano y modernismo brasileño: vasos comunicantes" en V. V. A. A., *Estridentismo: memoria y valoración*, p. 34.

historia de la literatura tanto del continente como del mundo, no podemos hacer de lado o seguir manteniendo en el olvido a este grupo de artistas cuyas contribuciones artísticas, a pesar de tanto que se ha dicho lo contrario en la crítica tradicional, sí dejaron una huella en la conformación de la literatura que se desarrolló posteriormente a ellos, gracias a su atrevimiento, a su capacidad lúdica, a su irreverencia.

Cuando Arqueles Vela y otros poetas leyeron los poemas de *Andamios interiores* se quedaron realmente sorprendidos. Tuvieron la sensibilidad para percibir que lo expresado era audaz y revolucionario, mientras que para muchos otros poetas, era puro absurdo, poesía de locos.

Después de publicado su primer libro, la controversia debida al estridentismo tomaba nuevos bríos cada vez más violentos; los estridentistas afilaban sus dardos así fuera con el escarnio personal:

El Estridentismo anclaba el triunfo: ellas se derretían en sus frases puestas de pie al fin de los ases rotundos; los verseros consuetudinarios habían sido descubiertos en la Alameda, en juntas con probabilidades femeninas y habían sido obligados por la Inspección General de Policía a declarar su sexo y comprobarlo, acusados de un chantaje de virilidades en caída.<sup>99</sup>

En cierta manera, clara alusión a aquellos poetas homosexuales que al mismo tiempo se estaban integrando al que sería el "grupo sin grupo" de contemporáneos.

Tal vez parte del olvido, el desprecio o simplemente la indiferencia con los que los estridentistas serían tratados posteriormente, se deba a este tipo de comentarios que, como parte de su plan de batalla, lanzaban sin antes meditarlo mucho. Tiempo después, reflexionando Maples Arce sobre su labor en el movimiento, comentaría:

Interesábame las imágenes enigmáticas que no pudieran formularse racionalmente. Mi tentativa muy pronto me distanció de los poetas mexicanos, y mis ataques contra algunos de ellos contribuyeron a

---

<sup>99</sup> LIST ARZUBIDE, 47.

aislarme... En mi impaciencia renovadora no admití complacencias, adopté la actitud más radical y agresiva. La emprendí contra los poetas consagrados, mantuve una decisión iconoclasta.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> MAPLES ARCE, *Soberana juventud*, 122.

## 2.4 LA CONTROVERSIA: ESTRIDENTISTAS Y CONTEMPORÁNEOS

Ya que he llegado a este punto, considero importante detenerme en una cuestión que desde mi punto de vista es imprescindible para comprender a los que son considerados como los dos grupos mexicanos de vanguardia: estridentistas y contemporáneos —ambos rivales y en cierta forma incompatibles—, no sólo para entender sus disputas sino también para comprender lo que cada uno de ellos significó en nuestra literatura.

La cuestión que me interesa solventar es qué tanto contemporáneos es un movimiento de vanguardia como sin duda lo fueron estridentistas.

Hay que recordar que en la primera parte de este trabajo traté de determinar el concepto de vanguardia y llegamos a una conclusión que nos permitió asir con un poco de seguridad lo que habían sido las vanguardias europeas, para así poder acercarnos a las vanguardias latinoamericanas y en especial, por supuesto, al estridentismo.

Lo importante, concluí, no era que las vanguardias hubieran sido integradas por un grupo de artistas, ni que sus integrantes lanzaran manifiestos o panfletos, ni siquiera que fueran poseedoras de visibles cambios formales o temáticos, sino que lo importante y lo que daría lugar a todo lo anterior era una postura distinta en relación con el arte, el artista y la sociedad, lo que se verificó en todos los cambios formales que experimentaron, profundamente, las artes. De esta manera, los experimentos formales de la vanguardia en realidad correspondían a una manera nueva de comprender, en un sentido total, al arte.

Esta nueva comprensión de la labor del artista necesitaba medios y formas nuevas en los cuales expresarse, lo que devendría en un rompimiento con la tradición, pues ésta ya no satisfacía las expectativas expresivas de los artistas ni podía responder a los nuevos conceptos de arte y de vida. Así, el cambio en la forma, sintaxis, temas y tratamientos que las vanguardias experimentaron fue impulsado por la necesidad de una nueva expresión, que se manifestó, incluso, en las anécdotas que llegaron a nosotros de lo que los artistas vanguardistas hacían.

Así, respecto a los contemporáneos y la vanguardia, Luis Mario Schneider aclara: "La vanguardia, en uno de sus tantos aspectos de ruptura, implica el

rechazo cuando no el ánimo explosivo de acabar con todo tipo de herencia histórica. Su fundamento era el hombre presente sin contaminaciones; su aspiración, su futuro, el hombre nuevo.<sup>101</sup> Por el contrario:

Los Contemporáneos se aclimatan en la cultura de la continuidad; lejos de ellos decapitar la historia, dar un machetazo a la tradición. Más aún: enjuiciarla, estudiarla y reconocerse en ella implicaba para el grupo una autoafirmación y a la vez era un índice que los reconocía en sus aportes y sus logros. Eran absolutamente historicistas, lo cual es comparable en la mayoría de sus ensayos, en sus repasos sobre la literatura mexicana, en esa reiterativa metodología de resumir el proceso creador nacional desde la Colonia, pasando por el siglo XIX, hasta inscribirlo en los primeros años de este siglo para finalmente señalar su propia casa, el sitio que el correspondía.<sup>102</sup>

Para Paz, contemporáneos: "Fue una generación dividida por la disyuntiva entre tradición y ruptura, obra cerrada y obra abierta".<sup>103</sup>

En este sentido tenemos que un grupo como contemporáneos no tuvo esta postura de rompimiento total y sin concesiones con la tradición como la tendrían los *ismos*.

Así, estos dos grupos tenían una postura distinta frente a la labor artística, lo que se traduce en un enfrentamiento que rebasaría los límites de lo meramente literario, hasta llegar a la confrontación personal. Quien haya empezado la disputa (y lo más probable es que hayan sido los estridentistas, y el mismo Maples Arce lo admite) los dos grupos siguieron con ella, pasando, una y otra vez, al plano personal —o quizá, era el plano personal el que se convertía en literario—.

Si, por un lado, los contemporáneos minimizaban la calidad literaria de los estridentistas, estos últimos tomaban como pretexto las preferencias sexualidad de alguno de ellos para continuar con el ataque.

Parece poco importante señalar estas actitudes de los estridentistas, sin embargo, son parte de la personalidad de los movimientos de vanguardia y parte

<sup>101</sup> Luis Mario SCHNEIDER, "Los contemporáneos: la vanguardia desmentida", en V. V. A. A. , *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 17.

<sup>102</sup> *Ibid.* , 18-19.

<sup>103</sup> *Ibid.* , 175.

de sus fundamentos: la virilidad que representa lo positivo y lo activo, en contra de todo aquello que sonara estático y femenino.

Así, era de esperarse esta disputa, pues, pese a que al final de cuentas parece resumirse en una contienda personal, las razones de sus diferencias se encuentran en su forma distinta de percibir el arte. Por un lado, para contemporáneos, la libertad que debe tener la obra no permite que ésta sea creada en grupo, en "camarillas", con un programa que dicta reglas que deben seguirse. Ya sabemos que esta forma plasmada en manifiestos obedece a un gesto retador y escandaloso, más que a la creencia de que sólo así se haría arte. Por otro lado, los estridentistas practicaban una forma combativa, desacralizadora de la labor artística; libre en un sentido distinto, pues su autonomía radicaba en desvincularse de las instituciones, de lo incuestionable, así fuera el soneto, la Academia o González Martínez. Esta idea de la vanguardia de unir arte y vida convierte a su escritura en un acto, en un manifiesto —real, como muchos que escribieron, y simbólico, en su poesía—.

Ante esto, Jorge Cuesta diría: "Le roba a una generación pasada quien la continúa ciegamente. Le roba a una generación futura quien le crea un programa para que lo siga".<sup>104</sup>

Los contemporáneos apuestan a la libertad; sin embargo, los estridentistas también, aunque parezca contradictorio. Más combativos, pretenden antes derribar todo aquello que coarte esta independencia; ya después se podrá hacer lo que sea. También por eso las vanguardias duran poco. Son experimentos, son un combate, una revolución que si continúa se convierte en lo que pretende destruir. Por eso no les importaba la continuidad, sólo el cambio radical. Al contrario de lo que parece —y de la opinión de Cuesta— los ismos no dejaron un programa para el futuro, ni siquiera se aseguraron de que se les recordara.

Pero sigamos con la disputa. En 1928, los contemporáneos publicarían una antología que firmaría Jorge Cuesta, pero que en cuya selección no participaría. En *La antología de la poesía mexicana moderna*, los jóvenes

---

<sup>104</sup> Jorge CUESTA, *Poesía y crítica*, p. 274.

integrantes del llamado "grupo sin grupo" quisieron mostrar cuál es la obra que, desde su punto de vista, debía destacarse de la poesía mexicana, y cuáles escritores debían ser o no ser rescatados y promovidos,<sup>105</sup> de modo que su propia escritura, presente en la obra, constituya el punto de cierre de la historia que en la antología relatan.

Así, los contemporáneos revisan toda imposición del pasado, no sólo para anular sino también para rescatar, para revalorizar y "lavar falsos dorados".

Los contemporáneos son y quieren ser cambio en la literatura mexicana, pero también continuidad. Buscan y encuentran una respuesta a sus inquietudes intelectuales y artísticas en sus coetáneos, pero también interrogan su pasado. Valoran, juzgan y sopesan la tradición. Formalmente, su poesía tiene lazos estrechos con la tradición poética que en México se practicaba, lo cual es muy importante, pues ésta representa una elección consciente y plagada de significado. Sus metáforas e imágenes, sin embargo, son ya modernos: cubistas y surrealistas. A diferencia de los estridentistas, la poesía de contemporáneos está hecha de espectros, la ciudad que en ellos aparece no tiene calles palpables, ni personas, ni esquinas reales; es una ciudad interior, una ciudad evocada que expresa algo que está más allá de la contingencia.

Sus interrogantes son las grandes interrogantes del hombre: la trascendencia que al final de cuentas no existe porque todo muere, excepto una cosa, la poesía.

Un sentido por completo contrario a la vanguardia, que pretende desacralizar al arte y al artista, bajarlo de su pedestal y aligerar su peso. Por eso hablan de la vida cotidiana; lo lúdico, lo soez, lo irreverente le dará vitalidad a un arte que aparece ante ellos sospechosamente estático.

Es decir, los contemporáneos no desacreditan la tradición sino que la privilegian para darle sentido a su obra. Jóvenes aún, no dudan en inscribir sus

<sup>105</sup> Sin embargo, hay que ver, también, en la publicación de esta antología, un intento de controversia de parte de contemporáneos, al dejar fuera a escritores tan significativos como Gutiérrez Nájera, o al ponderar o desaprobando algún tipo de escritura; de tal modo, que ellos también quieren que haya un cambio en la forma en que se estaba escribiendo en México, pero sin desacreditar tajantemente la tradición anterior.

nombres junto a los de los más importantes poetas mexicanos, incluso cuando la obra por la que serían reconocidos no estaba todavía escrita.<sup>106</sup>

La publicación de esta antología nos sirve para mostrar dos cosas: primero, la forma en que los contemporáneos juzgan la historia de la poesía mexicana, y, segundo, la opinión que tienen de Maples Arce y de los otros estridentistas. Efraín Huerta dice respecto a esto: “No figuró Maples en la Antología como resultado de un gesto o un interés; tal vez ni siquiera por una indecisión. Aquí el ‘rigor tímido’ devino en favor, en consentimiento, en un ‘Pobre Maples. Incluyámoslo’. Y lo incluyeron y le hicieron un agravio. Ya se sabe que un poeta agraviado no perdona”.<sup>107</sup> Ya antes Villaurrutia había opinado respecto a los estridentistas, recién formado el movimiento, y todavía cuando los contemporáneos no eran un grupo. Los estridentistas no habían perdido la oportunidad de criticar varios aspectos de ellos, por ejemplo, su cercanía con González Martínez y con Vasconcelos, que les había ayudado a ocupar puestos burocráticos y a publicar en importantes revistas. Pero los estridentistas no iban a quedarse en la crítica de este solo aspecto, para ellos había mucha tela de donde cortar y arremetieron contra la personal de aquellos jóvenes. Algo interesante que sucedió en estos primeros años, cuando se hablaba de los jóvenes escritores, es que se reunía a estridentistas y contemporáneos como parte de un sola generación, como lo anota Evodio Escalante con sorpresa al referir que cuando los mismos contemporáneos hablaban de su generación en medio de ellos colocaban a Maples Arce.

Así, lo que significa el arte de vanguardia se plasma en la Forma. Es por eso que los contemporáneos están tan cerca de la vanguardia y tan lejos de ella. Dice en *Poesía en movimiento* Octavio Paz: “El núcleo de la vanguardia está formado por los cuatro poetas arriba citados [Pellicer, Novo, Owen y Villaurrutia]. La palabra vanguardia quizá no les convenga y ellos no la usaron casi nunca para

<sup>106</sup> Otro gesto significativo: en el cuadro de la escalera del que hoy es el Centro de Restauración del INBA, ubicado en lo que fue el Colegio de San Pedro y San Pablo, se encuentra un mural de Roberto Montenegro, cerrado al público, titulado *La santa cruz*, en donde un personaje sostiene un papel en el que se encuentran los nombres de Sor Juana Inés de la Cruz, Ramón López Velarde y otros escritores mexicanos, junto a ellos, un largo pedazo en blanco en donde se encontraban los nombres de algunos contemporáneos y que fueron borrados tempranamente; la obra data de 1923.

<sup>107</sup> Efraín HUERTA, *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, p. 17.

calificar su tendencia. A su izquierda está Maples Arce, éste sí un auténtico 'vanguardista', por vocación y decisión. Fue el fundador del 'estridentismo'. El hombre fue poco afortunado y el movimiento duró poco (...). En la *Antología* de Jorge Cuesta se le reprocha su romanticismo. La crítica rebela cierta miopía: Apollinaire y Mayakowski fueron románticos y el surrealismo se declaró continuador del romanticismo".<sup>108</sup>

Lo que quiero es enfatizar, por un lado, la postura de contemporáneos, que no niega la tradición, sino que la privilegia, incluyéndose, conscientemente, dentro de ella; mientras, por otro lado, la postura de las vanguardias en general y, específicamente, del estridentismo, era de rompimiento con una tradición de la que, de todos modos, no podían desligarse. Esto es importante, desde mi punto de vista, porque también afecta la forma en que serán percibidos a través de la historia misma de la literatura. Los contemporáneos se dieron a la tarea de rescatar a poetas, pintores y pensadores anteriores a ellos para poder dar a conocer y, en cierta forma, formar la historia de la cultura en México. Conocieron la tradición que los formó y se integraron a ella, de paso, enriqueciéndola.

Poseedores de una basta cultura, contemporáneos escriben una poesía rica, que integra una variedad de escrituras, desde el barroco, pasando por el modernismo, hasta llegar a la vanguardia internacional. Ellos no quieren romper con la tradición, quieren enriquecer su obra con ella y en ella tomar su lugar.

Aun si no tuviéramos noticias de la labor que el grupo de contemporáneos realizó de rescate y revalorización del arte anterior, podemos ver, en su propia obra, huellas de este interés. Por ejemplo: en su literatura están los metros tradicionales: Villaurrutia usa décimas a la manera de Sor Juana, Ortiz de Montellano realiza un *Segundo sueño*, Gorostiza hace coplas, Novo, sonetos. Sin embargo, de la misma manera, su literatura está plagada de metáforas cubistas e imágenes surrealistas.

Así, la forma distinta que tenían estos dos grupos de concebir el arte se ve reflejada en su posición respecto a éste y la sociedad; para contemporáneos,

<sup>108</sup> Octavio PAZ, "Poesía en movimiento", en Luis Mario SCHNEIDER, *México en la obra de Octavio Paz*, 173.

arte y política no pueden de ningún modo estar relacionados porque mezclarlos sería contaminar una obra que se encuentra en un nivel más elevado que el de las simples cuestiones mundanas;<sup>109</sup> mientras que estridentistas adquirieron un compromiso en el cual su labor artística era su principal herramienta en la contienda social.

En algo sí coinciden, en su admiración por dos poetas: Ramón López Velarde y José Juan Tablada, y que en sus inicios su poesía fue posmodernista.<sup>110</sup>

Los estridentistas y los contemporáneos están muy lejos, pero como el universo es curvo, por el otro lado se tocan, a pesar de todo, quizá, a pesar de ellos.

Sin embargo, como bien dice Jaime Labastida:

Lejos de ser antagónicos, aun cuando en multitud de aspectos, en efecto, lo sean, los Contemporáneos son, pese a todo, el complemento necesario de los Estridentistas. O, a la inversa, los Estridentistas aportan a nuestra literatura un furor, una iconoclastia, una forma renovadora, un golpe insólito en el conjunto tranquilo de nuestra poesía que, por lo mismo, es el complemento del rigor que caracteriza a los Contemporáneos. Éstos nos vincularon con el mundo literario de la época, pero no con los movimientos de vanguardia, sino con los tradicionales. La ruptura estaba del lado del Estridentismo; el rigor y la sabiduría literarias, del lado de los Contemporáneos.<sup>111</sup>

Tanto estridentistas como contemporáneos fueron, así, extremadamente modernos, cosmopolitas y, al mismo tiempo, polémicos. Los dos actualistas, los dos audaces.

Hay un comentario de José D. Frías aparecido a raíz de una controversia acerca de si existía en México una literatura "viril y vividera", en donde, entre otras cosas, habla del movimiento estridentista:

Maples Arce y los demás conservadores del estridentismo son prueba concluyente de la vitalidad de nuestra literatura. Que escriben sin hallar

<sup>109</sup> Ahora que, esto no significa que los contemporáneos no hayan tenido inquietudes políticas, las tuvieron y las manifestaron (el caso de Pellicer en Venezuela, de Cuesta y sus ensayos, etcétera); sin embargo, otro era el lugar y la función de la poesía para ellos.

<sup>110</sup> Cfr. para el tema de contemporáneos y estridentistas: Samuel GORDON, "Notas sobre la vanguardia en México" en *De calli y tlan. Escritos mexicanos*.

<sup>111</sup> Jaime LABASTIDA, "Los estridentistas hoy", en *La palabra enemiga*, p. 123.

aún el cauce perfectamente adecuado a sus pensamientos, que voluntariamente exageran hasta volver inartísticas las directivas de su arte, que van como ebrios cazando metáforas, eso no importa; en su manera hay fuerza, hay originalidad, audacia, belleza y pulso de vida mexicana. Eso basta.<sup>112</sup>

Y sí, eso bastó, aunque no del todo para los historiadores de la literatura mexicana. El estridentismo propuso una forma nueva de enfrentarse a la labor del artista en México; una forma combativa y entusiasta de tomar partido frente a la forma de hacer literatura. Es este proceder el que me interesa destacar del estridentismo: "su originalidad, audacia, belleza y pulso de vida" son los que en verdad importan, porque de ellos saldrá la obra de arte.

---

<sup>112</sup> Citado por SCHNEIDER, *Ruptura y continuidad*, 185.

## 2.5 CONSOLIDACIÓN DEL ESTRIDENTISMO

Para comprender las tendencias nuevas hay que disgregarse. 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 bóldo errante de su pensamiento. Su gemialarido que canta detrás del horizonte.<sup>113</sup>

El autor de tales ideas, aparecidas en *El Heraldo de México* el 31 de agosto de 1922, que no sólo aplaudía los logros de Maples Arce en *Andamios interiores*, sino que parecía querer continuar la labor regenerativa que Maples proyectaba hacer desde *Actual*, con la utilización de ese lenguaje inusual con el cual estaba haciendo una nueva crítica y un nuevo periodismo, era Arqueles Vela. Este periodista, nacido en Guatemala, había venido a México y se había colocado primero como articulista de *El Universal ilustrado* para poco después convertirse en su jefe de redacción. Arqueles Vela entraría en el estridentismo para constituirlo junto con List Arzubide que llegaba desde Puebla respondiendo al estridente llamado. Gracias a Arqueles Vela, *El Universal ilustrado* se convertiría en la trinchera desde donde se daría a conocer el movimiento y se le defendería de los ataques.

Pero veamos qué dice el cronista del movimiento, List Arzubide, acerca del primer contacto de estos autores:

Y regresó [Maples Arce] al Café de Nadie muchas noches; ya era amigo de la clientela que estaba a punto de llegar al establecimiento pero que se deshacía en la entrada sin penetrar nunca; [...] cuando una tarde al llegar, vio en una mesa a un hombre tomando café. Huésped que había logrado atrapar el quicio de la puerta bajo sus pies de viajero, con un récord de 5,000 kilómetros, que prestigiaban su audacia; tenía un aire de hombre desalmado de quien nada se debe temer; unos bigotes sin consistencia, destrozados por las palabras que los labios no pronunciaban nunca y detenía la altura de su cuerpo con un sombrero decidido a la lluvia. Maples Arce llenó su taza y se sentó junto al desconocido; hablaron:

Maples Arce.- He atrapado el motín del crepúsculo.

<sup>113</sup> SCHNEIDER, *El estridentismo, una literatura...*, 216-217.

El otro.- Hay una mujer muerta en cada noche.  
 Maples Arce.- Yo he visto la ciudad caída entre las ruinas de la música.  
 El otro.- Es que regresan todos los adioses.  
 Maples Arce.- Usted es.  
 El otro.- (que se aclara es Arqueles vela <sic>). Sólo nosotros existimos, todo los demás son sombras pegajosas.  
 Así fue como Maples Arce y Arqueles vela se reconocieron.<sup>114</sup>

Esta cita proviene de *El movimiento estridentista*, ese libro de crónica que se mezcla con ficción y poesía, y que refleja muy bien la ambivalencia con la que son tratados los géneros en la vanguardia; aquí el reconocimiento es simbólico, enmarcado en ese lugar mítico —tal vez por lo brumoso, por lo abstracto— de *El café de Nadie*.

Arqueles Vela referiría su encuentro con Manuel Maples Arce de esta otra manera: "Maples me visitó al día siguiente de haber aparecido mi crítica sobre el libro [la crítica apareció el 31 de agosto de 1922, así que el encuentro puede fijarse el 1 de septiembre], de manera que en cierta forma yo fui el segundo que formó el grupo, porque mi crítica fue una forma de adherirme al movimiento."<sup>115</sup>

Poco tiempo después de aparecida la nota de Arqueles Vela, y como una reacción impulsada por la lectura de *Andamios* y por el contacto con Manuel Maples Arce, en el número siete del suplemento "La novela semanal" de *El Universal ilustrado*, correspondiente al 14 de diciembre de 1922, se publica *La señorita Etcétera*, "novela" de Arqueles Vela.

Pero, ¿quién era Arqueles Vela? Como ya dijimos era articulista de *El Universal ilustrado* y su jefe de redacción. Tenía en su haber un libro de poesía posmodernista titulado *El sendero gris y otros poemas*; aunque para darnos una idea más cabal de su personalidad será mejor acudir a Carlos Noriega Hope:

No tienen ustedes idea de lo tímido que es don Arqueles Vela. Cuando llegó a esta casa por primera vez, diríase que tenía miedo hasta de las sillas. A la sazón acababa de publicar un libro de versos: *El sendero gris y otros poemas*, libro que puso en mis manos tembloroso y febril. Luego, durante tres meses vino diariamente a informarse. "Si por fin

<sup>114</sup> LIST ARZUBIDE, 24-25.

<sup>115</sup> Citado por MORA, *El ruido de las nueces*, 65

saldría la nota de aquel sendero gris". La nota nunca salió, pero acabamos por acostumbrarnos a la presencia de don Arqueles Vela, nombre extraño y helénico, y así fue como una tarde, con la misma timidez de costumbre, se hizo cargo de nuestra secretaría de redacción. Pero, ¡cosa más curiosa! Arqueles Vela es apóstol estridentista, demoledor de Academias, caballero andante de la pluma y al leer sus escritos diríase que nos hallamos frente a un Amadís de Gaula, valeroso, ardiente, dispuesto a deshacer entuertos y despanzurrar malandrines para mayor honor de su señora doña Estridencia. Mas, al verlo, tenemos que sonreír, convencidos de que no mataría, ni por todo el oro del mundo, una pulga o un mosquito.<sup>116</sup>

Para 1923 el estridentismo tenía ya en su haber dos manifiestos y dos obras de creación: *Andamios interiores* y *La señorita Etcétera*. En noviembre, aparece *Esquina* de Germán List Arzubide, editada ya por Ediciones del Movimiento Estridentista; con fuertes relaciones con *Andamios* y el abstraccionismo —que es la propuesta formal del estridentismo—, la protagonista del libro es también la ciudad. Dirá Luis Mario Schneider: "Al igual que en la mayoría de los libros estridentistas la ciudad tiene una gran importancia. Pero no la ciudad que se describe, sino la otra, la sensorial; no la urbe que es gnoseológica, sino ontológica".<sup>117</sup>

El 12 de abril de 1924, a las cinco de la tarde, se inauguró en El café de Nadie la primera exposición del estridentismo, acontecimiento muy importante no sólo para la consolidación y proyección del movimiento, sino también para su propia conformación.

En este mismo año y después de ser testigo de una manifestación obrera que lo incita a la realización de un poema donde la multitud fuera el personaje protagónico, Maples Arce decide escribir *Urbe. Superpoema bolchevique en cinco cantos*, donde aparece la ciudad ideal que el proyectista Germán Cueto vislumbraba en Estridentópolis. Es un poema de canto al pueblo, pero en donde se asoma la emoción interior del poeta.

Para 1925, Maples Arce obtiene su título de abogado y con la recomendación de Alfonso Cravioto se dirige a Jalapa donde termina siendo

<sup>116</sup> SCHNEIDER, *El estridentismo. una literatura...*, 77 – 78.

<sup>117</sup> *ibíd.*, 88.

secretario de gobierno del general Heriberto Jara, entonces gobernador del estado de Veracruz. Desde ahí, llama a colaborar con él a sus compañeros estridentistas. El grupo estaba compuesto, además de Germán List Arzubide, por Arqueles Vela<sup>118</sup>, el pintor Ramón Alva de la Canal, el grabador Leopoldo Méndez, etcétera<sup>119</sup>, para que realizaran desde Jalapa los proyectos sociales y culturales que habían planeado en la ciudad de México, pues ahora contaban con el apoyo del gobierno veracruzano.

La labor emprendida en Jalapa fue muy importante. Se compró una imprenta especial para la causa, la cual dio a luz propaganda, carteles, libros, grabados y la revista del movimiento dirigida por Germán List Arzubide: *Horizonte*, de corte más bien social. Se publicaron obras tales como *Cartucho*, de Nellie Campobello; *Los de abajo*, de Mariano Azuela; así como *Las soledades* de Góngora en su aniversario —vemos aquí una relación con los de la generación del 27—.

“Nosotros estábamos muy contentos en Jalapa, porque Jalapa fue para nosotros el principio de un ansia, el principio de un esfuerzo que nos habíamos propuesto llevar a cabo, y el recuerdo de Jalapa es el recuerdo de una juventud lanzada a la batalla, lanzada a la lucha. Por eso la llamábamos Estridentópolis”,<sup>120</sup> diría sesenta años después List Arzubide.

Aunque parece absurdo pensar que Jalapa pudiera ser la ciudad que los estridentistas aclamaban como Estridentópolis, y podría ser también absurdo pensar que en un país que por siempre ha sido totalmente centralista se quisiera cambiar la literatura y ocasionar un cambio social desde Jalapa, dice de nuevo Germán List Arzubide:

<sup>118</sup> Aunque Arqueles sólo hace viajes esporádicos.

<sup>119</sup> El grupo que primeramente se formó en la ciudad de México estaba compuesto por otros artistas que tempranamente tomarían su propio rumbo; un grupo muy heterodoxo por lo demás; entre los pintores se encontraban Diego Rivera, Fermín Revueltas y Jean Charlot; el escultor Germán Cueto; la fotógrafa italiana Tina Modotti, así como Edward Weston; el músico Silvestre Revueltas, y los poetas Luis Quintanilla (Kin Tanjya), Miguel Aguillón Guzmán y el doctor Salvador Gallardo. Su centro de operaciones era El café de nadie, inmortalizado en el texto del mismo título de Arqueles Vela.

<sup>120</sup> “El estridentismo en la memoria”, en *El estridentismo: memoria y valoración*, p. 22.

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...".<sup>121</sup>

Estridentópolis fue una ciudad que los estridentistas imaginaron y que en todo caso proyectaron; no realizable, pero sí existente en el mundo artístico del estridentismo, por cuyas calles caminan las mujeres de las novelas de Arqueles Vela y que está dispuesta siempre a la crónica que de ella haga Germán List Arzubide. En todo caso hay que destacar la maravillosa obra social y cultural que los estridentistas estaban realizando en Jalapa, perdón, en Estridentópolis, y que es más significativa por haberse realizado en una ciudad, digamos, pequeña de provincia donde no podía tenerse el alcance y la proyección que el movimiento necesitaba.

También en 1924 se publica *Un crimen provisional* de Arqueles Vela, y en 1926 sale a la luz *El café de Nadie*, "novela" por excelencia del movimiento, que además lleva por título el nombre del lugar que había sido centro de reunión y de operaciones del estridentismo cuando éste se encontraba en la ciudad de México, y que resume todo lo que el estridentismo significó.

En 1927 llega a la ciudad de Jalapa el novelista John R. Dos Passos, identificándose inmediatamente con los ideales y postulados estridentistas. Realiza la traducción al inglés del poema *Urbe* de Maples Arce, publicado en 1929 con el título de *Metrópolis*, primera obra de un mexicano traducida al inglés, y que apoya lo que hemos venido diciendo de la importancia que en su momento tuvo el estridentismo entre los movimientos de vanguardia, aunque esa importancia no la hubiera tenido en el territorio nacional; a lo que podríamos aplicar perfectamente bien eso de que "nadie es profeta en su tierra". Ese mismo año Maples Arce publica *Poemas interdictos*.

Finalmente, List Arzubide publica *El movimiento estridentista*, que como ya dijimos es la crónica ficcionalizada del movimiento y representa su clausura oficial.

---

<sup>121</sup> LIST ARZUBIDE, 93.

## 2.6 FIN DEL MOVIMIENTO

El movimiento dura poco menos de seis años. En 1927, con la destitución del general Jara, el estridentismo se disemina; cada cual seguirá su propio camino, pero ya rotulado para siempre con el nombre de estridentista. Es el destino de la experimentación, ya los demás usarán los hallazgos y las innovaciones de la generación concluida, con los que crearán obras más sustanciosas. "Movimiento de choque, de ruptura y de apertura al mismo tiempo, la vanguardia, el vanguardismo o lo vanguardista, del mismo modo que toda actitud o situación extrema, no aspira a ninguna permanencia y menos aún a inmovilidad. En la misma razón de su ser llevaba encapsulado el espíritu de cambio y evolución, previniendo, ambicionando sucesiones".<sup>122</sup>

Los movimientos de vanguardia cumplen con el mayor requisito del arte moderno: la innovación, romper con el pasado, en esa "tradición de la ruptura" de la que habla Paz en *Los hijos del Limo*. En ese sentido, en lo que se refiere a su papel en la tradición moderna, los estridentistas cumplieron con su trabajo, lo que debía venir después ya no era labor suya.

Los estridentistas no buscaron la perduración y por ello se les criticó, pero la permanencia no tenía lugar en el pensamiento vanguardista: "somos ya estridentistas y apedreamos las casas llenas de muebles viejos de silencio, donde el polvo se come los pasos de la luz; las moscas no pondrán su ortografía sobre nuestros artículos, porque después de ser leídos, servirán para envolver la azúcar y nosotros, erizados de minúsculos rayos, iremos dando toques a los enfermos de indolencia".<sup>123</sup>

Ha sido mucha la injusticia que se ha cometido con un movimiento sin duda importante para el arte mexicano, que sobre o subestimado, no se le ha dado la oportunidad de un estudio sin prejuicios, sin predisposiciones, enfrentándonos a su obra como ellos se enfrentaron a su tiempo y a su labor, dispuestos a quitar del paso obcecaciones, anquilosidades, vendas de los ojos, con una gran sonrisa

---

<sup>122</sup> TORRE, 24.

<sup>123</sup> ARZUBIDE, 12.

como la de List Arzubide, que sesenta años después de acabado el movimiento recapacitaba sobre lo que había sido éste:

Si hoy [...] encontramos que los hombres que se reunían en El café de nadie son alguien, pudieran estar reunidos en un café que se llamara El café de alguien, creando una forma nuestra de literatura donde se pudiera expresar el espíritu recóndito de nosotros; entonces podemos decir que no hemos vivido en vano, que hemos conseguido más que otra cosa, que el espíritu de la juventud perdure, y que, tal vez escuchando lo que decimos, leyendo nuestros libros, recordando que alguna vez, inclusive, sufrimos agresiones y se nos persiguió [...] puedo decir esto: no hemos pasado ni hemos sacrificado algo de nuestras vidas en vano, estamos aquí contentos de que sesenta años después, el movimiento estridentista esté en acto de batalla.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> ALVA DE CANAL, p. 32.

### 3. LA ESCRITURA ESTRIDENTISTA

*Estoy a la intemperie  
de todas las estéticas;  
operador siniestro  
de los grandes sistemas,  
tengo las manos  
llenas  
de azules continentes.*

Manuel Maples Arce,  
"Canción desde un aeroplano",  
en *Poemas interdictos*.

#### 3.1 ANDAMIOS INTERIORES

Luis Mario Schneider dice de la obra de Maples Arce:

Fija el poema por escalones de imágenes y metáforas, por lo general de raíz cubista, yuxtapuestas, pero motivadas todas por una sola idea. Por medio de un acendrado subjetivismo que muchas veces conduce a un desarraigo, al derrotismo o a un estado de soledad, crea atmósferas que están más sugeridas que declaradas. Nuevas fórmulas sintácticas, búsqueda incesante de una musicalidad, y un vértigo espiritual que se produce por el cultivo excesivo de los sentidos, complementan el proceso técnico de la imagen estridentista.<sup>125</sup>

A pesar de que la poesía de vanguardia se identifica rápidamente porque en ella se llevan a cabo alteraciones en la rima y en la métrica tradicionales, la poesía estridentista no tiene grandes innovaciones respecto a esto; así, la forma favorita de Maples Arce —y también de List Arzubide— es el alejandrino: catorce sílabas divididas en heptasílabos:

#### PRISMA

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,  
1 2 3 4 5 6 7 // 8 9 10 11 12 13 14  
equidistante al grito náufrago de una estrella.  
1 2 3 4 5 6 7 // 8 9 10 11 12 13 14

Un parque de manubrio se engarrota en la sombra,  
1 2 3 4 5 6 7 // 8 9 10 11 12 13 14

<sup>125</sup> Luis Mario SCHNEIDER, *El estridentismo, una literatura...*, 212-213.

y la luna sin cuerda  
 1 2 3 4 5 6 7  
 me oprime en las vidrieras.  
 1 2 3 4 5 6 7

Lo que más destaca de los poemas de Maples Arce, y de los otros estridentistas, es el léxico —adoptado, sin duda, por la influencia del futurismo— que exalta la ciudad moderna y lo que emana de ella: la electricidad, las fábricas, el cinematógrafo, los automóviles y sus estridentes cláxones, el tranvía, los postes de electricidad y del telégrafo, el ferrocarril, etcétera; la nueva vida que el nuevo orden traía consigo y —donde se encuentra el meollo— la nueva forma en que había que aprehenderla. Ahora bien, la innovación que realizaron los estridentistas, contrariamente a lo que se suele decir sobre ellos, no se encuentra en la incorporación de esta nueva materia en la poesía mexicana; la verdadera revolución es de otra índole y está relacionada con la forma en que captaban, capturaban, la nueva realidad en su poesía.

Así, lo que, por un lado, intentaba Maples Arce —y ya veremos que consigue— era un cambio en el tratamiento de las imágenes. El cambio, al igual que el creacionismo de Huidobro, intentaba hacerse en los constituyentes de la poesía: las metáforas, y más específicamente, en las imágenes de ellas.

*Andamios interiores* es la poesía de la disgregación, del viaje como señala Rubén Bonifaz Nuño. En ella siempre está presente la sucesión de imágenes que, aunque inconexas, al final forman un todo: la mujer amada, perdida; están ahí la ciudad personaje y la ciudad escenario.

De la parcialidad de una imagen que se fuga, que precipita o otra que también se escapa, inaferrable más que en la sensación, esta poesía va construyendo un todo que integra en sí la calle, la estación, el hotel, la carretera, el estupor; todo visto desde la lejanía transfigurado por la emoción del espectador. Bien dirá Bonifaz Nuño acerca de Maples Arce: "decidió abrir los ojos sobre su propia individualidad sumergida en el mundo tan variable, tan agitado a la sazón, e integrar con sus mismos estímulos y con los de las cosas circundantes, una visión más cabal, completa y verdadera".<sup>126</sup>

<sup>126</sup> Rubén Bonifaz Nuño en Manuel MAPLES ARCE, *Las semillas del tiempo*, 18 p.

Esta poesía muestra una nueva actitud optimista, liberadora del arte. Lo importante será la imagen pura, desconcertante, que provocará la recreación de una realidad apremiante, pero nunca más terrible, para así: "afrontar virilmente la condición humana en la encrucijada ineludible del espacio y del tiempo".<sup>127</sup>

*Andamios interiores* es el exterior —el andamiaje— que habla de lo de dentro. Las calles, los autos, los tranvías, los trenes, serán instrumentos para hablar de los sentimientos: la ciudad interior.

En su afán de "estilo propio", Maples Arce toma los temas decadentes de la poesía en la que él se formó y que ahora combate para que en el contraste resalte la frescura e higiene de lo moderno, ridicularizando de este modo la poesía que entonces se practicaba. Frente a esto, lo moderno toma una enorme vitalidad.

Esas rosas eléctricas de los cafés con música  
que estilizan sus noches con "poses" operísticas,  
languidecen de muerte, como las semifusas,  
en tanto que en la orquesta se encienden anilinas  
y bosteza la sífilis entre "tubos de estufa".<sup>128</sup>

Utiliza, también, un lenguaje provocador, a veces, ordinario, para así romper con la idea de poesía etérea, impoluta, y conseguir, un poco cínicamente, que su poesía posea un carácter diferente.

Y 200 estrellas de vicio a flor de noche  
escupen pendejadas y besos de papel.<sup>129</sup>

No pueden faltar las prosopopeyas: lo mecánico parece vivo, que no es una novedad, porque está animado, porque se mueve, pero a nuestro poeta esto lo conmueve y refleja su propio sentir en lo que transmite la apariencia de los tranvías, los automóviles, la locomotora.

Accidente de lágrimas. Locomotoras últimas  
renergidas a fuerza de gritarnos adiós...<sup>130</sup>

<sup>127</sup> *Ibíd.*, 19.

<sup>128</sup> MAPLES ARCE, *Las semillas del tiempo*, 45.

<sup>129</sup> *Ibíd.*, 47.

<sup>130</sup> *Ibíd.*, 54.

y una locomotora  
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.<sup>131</sup>

La realidad externa representa la interna, y los objetos, los elementos de la ciudad moderna, reflejan muy bien los cortocircuitos de las cosas internas. La ciudad emana recuerdos, sensaciones; la locomotora, despedidas; hoteles y cafés, encuentros; la noche citadina, el recuerdo de un amor perdido.

En *Andamios* los elementos de la ciudad harán surgir los sentimientos de ausencia y distancia, la inmediatez y la acidia del que vive en la vertiente de la ciudad inmensa y transitoria. Una despedida prolongándose y sucediéndose entre estridencias y sacudidas en una ciudad que aparece ya jamás inmóvil. Arqueles Vela diría:

Por primera vez en la poesía mexicana, la individualidad desmesurada encuentra una resonancia social. La angustia del poeta no canta su soledad sola, como la romántica o surrealista, sino la soledad acendrada en las multitudes. Su soledad proviene de no poder adentrarse en el fondo de la muchedumbre, como una realidad de los sucesos sociales.<sup>132</sup>

Aquí: el "sentimiento amoroso [...] sirve de base a la visión del mundo personal",<sup>133</sup> y el paisaje urbano presente pone las condiciones para la introspección, para la reflexión interior que en ocasiones no parece tan consciente pero en la que se vislumbra una crítica real de la modernidad. No se puede, frente a la máquina dejar de sentir una cierta deshumanización; el hombre se vuelve, entonces, más sensitivo, se adentra más en sí mismo para encontrarse y, a veces, le llega el mutismo. "Maples Arce construye sus poemas con imágenes equivalentes y que tienen una profunda enervación introspectiva. Marinetti exalta las máquinas y la velocidad objetivamente; Maples Arce ensambla la inquietud espiritual con la inquietud mecánica".<sup>134</sup>

En este mundo de fragmentos, de efectos y reminiscencias, aparece la influencia de la metáfora cubista, haciendo de la simultaneidad el sustento y la

<sup>131</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>132</sup> Arqueles VELA, *Fundamentos de la literatura mexicana*, 129.

<sup>133</sup> SCHNEIDER, *El estridentismo, una literatura...*, 52.

<sup>134</sup> *Ibid.*, 73.

consolidación de la poesía de Maples Arce y también, como ya veremos, de la prosa de Arqueles Vela.

Así, la modernidad que se trasluce a través de *Andamios* y de los textos de Arqueles es la de una modernidad crítica, no idealista, aunque, de ningún modo, terrible, sino estética, poseedora de una firme completud.

Sin embargo, todo está dicho, un poco, en un tono de desenfado, de desfachatez. No falta el humor y los juegos de palabras:

Y equivocadamente, mi corazón payaso,  
se engolfa entre nocturnos encantados de a 2 pesos:  
amor, mi vida, etc., y algún coche reumático  
sueña con un voltaico que le asesina el sueño.<sup>135</sup>

A pesar de la reticencia frente a la actitud de Maples Arce y su poesía, hubo dos reseñas dignas de destacarse, una, de la que ya hablamos la de —Arqueles Vela—, se publicó aquí en México; la otra apareció en Argentina y fue escrita por Jorge Luis Borges, en la que se decía:

El libro *Andamios interiores* es un contraste todo él. A un lado el estridentismo: un diccionario amotinado, la gramática en fuga, un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos y otros cachivaches jadeantes; el otro un corazón conmovido como bandera que acomba el viento fogoso, muchos forzudos versos felices y una briosa numerosidad de rejuvenecidas metáforas [...] Por su raudal de imágenes, por las muchas maestrías de su hechura, por el compás de sus versos que sacuden zangoloteos de encabritada guitarra, *Andamios interiores* resultará como vivísima muestra del nuevo modo de escribir.<sup>136</sup>

Ambas reseñas nos dan una referencia muy precisa del impacto que provocó en algunos escritores la poesía de Maples Arce. *Andamios* tuvo tales alcances que logró incitar e influenciar un movimiento artístico: el estridentismo.

El poema "Prisma" de *Andamios interiores* ha sido puesto muchas veces como ejemplo para señalar la estética estridentista. Esther Hernández Palacios, en su artículo "La poesía estridentista: un intento de barrer el pasado", señala en

<sup>135</sup> MAPLES ARCE, *Las semillas del tiempo*, 47.

<sup>136</sup> SCHNEIDER, *El estridentismo, una literatura...*, 221-222.

esta poesía tres tipos de imágenes, mismas que ya había señalado el propio Maples Arce: las primeras no representan ningún aspecto novedoso; las segundas están ligadas con el cubismo y son aquellas que representan miradas o aspectos simultáneos, las cuales fueron utilizadas también por creacionistas y ultraístas; y finalmente, el tercer tipo de imagen es propiamente la innovación que realizaron los estridentistas y que se vincula esta vez con el arte abstracto.

De este modo, estas imágenes propias del estridentismo se efectúan cuando, tanto las metáforas "normales" como las cubistas, empiezan a hacerse más complejas, porque los códigos empiezan a superponerse, y los referentes se van alejando cada vez más; estas metáforas no llegan a nosotros de forma lógica, sino que efectuamos otro tipo de mecanismo para entenderlas, así, aprehendemos el conjunto o las relaciones tangenciales de las cosas que evocan sus elementos:

¡Y la locura de Edison a manos de la lluvia!  
 El cielo es un obstáculo para el hotel inverso  
 refractado en las lunas sombrías de los espejos;  
 los violines suben como la champaña  
 y mientras las ojeras sondean la madrugada,  
 el invierno huesoso tirta en los percheros.<sup>137</sup>

Son el cielo, el hotel, las lunas de los espejos, la luna misma, los violines, el champaña, la madrugada, el invierno, los que nos van dando pistas de lo que se está diciendo en la poesía, pues las metáforas aquí utilizadas no son del todo explicables.

Este tipo de imagen es irreductible, es decir, que no puede tener una correlación objetiva con la realidad y por ello no puede explicarse o parafrasearse fácilmente. Se llega a la comprensión de este tipo de imágenes con la intuición, no con la razón.

Maples Arce, en este punto, relaciona su poesía ya no sólo con el cubismo sino con el siguiente nivel al que la pintura moderna ascendió en su liberación de la figuración: el arte abstracto, que en su búsqueda de la pureza superó el referente objetivo, posándose en un nivel en el que el espectador percibe la obra

<sup>137</sup> MAPLES, *Las semillas del tiempo*, 44.

de arte a través de lo que las relaciones de sus elementos provoca en sus sentidos o en sus emociones.

Es claro que en el arte abstracto, a pesar del lienzo blanco de Malevich, no se pierde del todo la realidad exterior, no se pierde el objeto, ni mucho menos será así en la imagen estridentista. Ella está plagada, por supuesto, de objetos, pero éstos están relacionados de tal manera que no están expresando como tal algo que existe en la realidad, sino que se relacionan para expresar una emoción, que convierte a la imagen, sorpresiva, en algo que se siente, pero que no se puede explicar, porque los términos de comparación están en un plano en que no relacionan objetos, sino emociones que esos objetos producen: "El cielo es un obstáculo para el hotel inverso / refractado en la luna sombría de los espejos".

Dice Maples Arce: "La poesía debe ser poesía pura de emociones, imaginables sin situación objetiva", y agregaría: "yo utilizo imágenes dobles de redacciones y coordinaciones intraobjetivas, tomando en cuenta la similaridad y superposición de imágenes, lo que yo hago puede llamarse abstraccionismo".<sup>138</sup>

Maples Arce y la obra estridentista llegan a la idea de la abstracción: por un lado, una captación de la realidad que se realiza de forma intuitiva y, por otro, la representación de esta concepción de la realidad que no puede ser fácilmente reductible y que aún así no deja de lado la representación.

Así, resumiendo, las imágenes abstractas están hechas sin tomar de modo claro a la realidad como referente; en ellas no hay un correlato objetivo. Las relaciones que se establecen entre las imágenes resultan ser irreductibles, es decir, no parafraseables, imposibles de explicar lógicamente; sin embargo, estas imágenes llegan al lector, quizá de un modo intuitivo, relacionando los objetos, no racionalmente, sino emotivamente.

Hubo una nota que se escribió para definir la poesía de Maples Arce que según Guillermo Tovar y de Teresa fue escrita por Jaime Torres Bodet<sup>139</sup> en la tan famosa *Antología de la poesía mexicana moderna* hecha por los contemporáneos

<sup>138</sup> Citado en Esther HERNÁNDEZ PALACIOS, "La poesía estridentista: un intento de barrer el pasado" en *Salvedades*, p. 19.

<sup>139</sup> Efraín Huerta apostaba uno contra dos que el creador de la nota había sido Bernardo Ortiz de Montellanos por la forma en que parece cobrar revancha después de veinte años Manuel Maples Arce en su propia *Antología de la poesía mexicana moderna*.

y firmada por Jorge Cuesta, en donde se dice que su poesía "intenta una fuga de los moldes formales del modernismo pero incurre, con frecuencia, en deplorables regresiones románticas",<sup>140</sup> lo que se convertiría en el pie para desacreditar esta poesía que intentaba ser tan moderna y que no podía serlo. Y sí, sí es romántica la poesía de Maples Arce, pero como un contrapunto, que va a aparecer para contrarrestar y humanizar a la ciudad y a la máquina. En todo caso, las vanguardias tienen mucho de ese espíritu romántico que los contemporáneos hacen muy mal en criticar porque tampoco se ven exentos de él, como el propio surrealismo.

Lo importante en la poesía de Maples Arce va a ser que logra crear mundos, con reglas propias, con elementos un tanto contradictorios tomados de una realidad exterior, de una ciudad en vías de desarrollo que irradia un nuevo estilo de vida. Un universo de sensaciones vertiginosas, pero niñas; casi puras por lo nuevas.

Y en *Andamios* yace la inocencia que permite creer en este mundo que puede congeniar el dinamismo de una ciudad en fuga con la contemplación de la mujer amada; el sentimiento amoroso con la potencia viril en avanzada.

Y la ciudad moderna con su riqueza vital se deja traspasar por la nostalgia; el recorrido por sus calles se convierte en evocación y búsqueda. Qué más puede verse en esta poesía sino la juventud en que fue escrita, sus contradicciones y sus interrogantes; su ilusa pedantería, su melancolía gratuita y su frivolidad pretenciosa. Pero esta es su mayor cualidad: su despreocupada frescura; el valor con el que integra una nueva concepción poética.

---

<sup>140</sup> Jorge CUESTA, *Antología de la poesía mexicana moderna*, p. 130.

### 3.2 LA SEÑORITA ETCÉTERA

Carlos Noriega Hope, director de *El Universal ilustrado*, en cuya sección "La novela semanal" apareció *La señorita Etcétera*, el 14 de diciembre de 1922, realizó el prólogo de ella en estos términos:

Cada uno pensará a su antojo respecto de esta extraña novela. Muchos dirán que es un disparate; otros, seguramente, encontrarán emociones nuevas, sugeridas por el raro estilo, y otros, en fin, creerán que se trata de un prosista magnífico, despojado de todos los lugares comunes literarios, forjados de emociones cerebrales y de metáforas suntuosas. Nosotros nos lavamos las manos... Cada quien opine según su criterio personal y concédase, al menos, a este ecléctico suplemento de *El Universal ilustrado* el raro mérito de hallarse abierto para todas las tendencias, contemplando serenamente todos los horizontes<sup>141</sup>.

¿Qué tiene de especial esta narración? Quizá que no narra nada concreto. Veamos: en primer lugar nos topamos con un problema, que se le llama "novela" a un relato muy corto, pero que tampoco acaba por cuadrar como cuento, si acaso, como reflexiona Luis Mario Schneider:

¿Es *La señorita Etcétera* una novela o un cuento? Creo que ni lo uno ni lo otro. Más bien es una breve crónica poética, donde no existe ninguna trama y toda ella está sostenida en base a un recuerdo, a una evocación. La fábula, sin acción, trata de perseguir a través de una serie de mujeres de ambientes distintos el reencuentro o la reencarnación, de una, de la primera.<sup>142</sup>

Si la "crónica" de Arqueles no cumple con ninguna cualidad propia de la narrativa tradicional, ¿por qué entonces no sólo se afirma que se trata de la obra de un mal escritor o de un extraño experimento? Lo que pasa es que el relato es poseedor de una profunda subjetividad, de excelentes imágenes y metáforas, por las que Schneider califica a la narración como "poética". Entonces, ¿puede ser sólo prosa poética?, ¿no hay realmente una historia que subyazga más allá de la poesía?

<sup>141</sup> SCHNEIDER, *El estridentismo, una literatura...*, 217.

<sup>142</sup> *Ibid.*, 63.

Por haber aparecido en la sección "La novela semanal", *La señorita Etcétera* pudo haber tomado el nombre de novela, y para no contradecir el rótulo de la sección, Carlos Noriega Hope así la llama desde su prólogo. Sin embargo, por pertenecer a la vanguardia, este texto puede bien tomar el título de novela y serlo, sin importar su extensión, su falta de trama o de personajes concretos; del mismo modo que puede ser llamada cuento, "crónica poética", prosa poética o simplemente poesía. Pero, ¿por qué un texto vanguardista puede disfrutar de este privilegio?

### 3.2.1 DESVIRTUALIZACIÓN DE LOS GÉNEROS EN LA VANGUARDIA

Si la traba de la imaginación era la conversión final de un asunto múltiple, el arte ahora es *belarte*, es decir, pluralización de significantes, proceso y no convergencia de significados [...]; si la palabra era densa escultura, el artista de la modernidad puede ahora fragmentarla y buscar en el silencio y el blanco de un espacio un puente de significaciones que lo lleva al origen mismo del Verbo. Sin temor, la narrativa moderna gira hacia la libertad asociativa del verso moderno, la prosa salta, se vuelve elíptica, juega.<sup>143</sup>

El escritor no elige ni la lengua, que es una, inevitable, inamovible, ni el estilo, que es profundo, carnal y ligado a su ser, experiencia y naturaleza. Entre una y otro hay espacio para otra "realidad formal": la "escritura".

La moral del lenguaje es la escritura: la elección de una posición frente a la Historia, de un compromiso, si se quiere, del que se puede estar o no consciente. He aquí la elección del escritor: "Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia".<sup>144</sup>

La vanguardia es el momento en que más claramente podemos ver la función de la escritura, pues es la intención, la postura y el cambio en la forma de escribir, percibir y crear literatura, lo que definió el compromiso ante el Arte y la

<sup>143</sup> BURGOS, 118.

<sup>144</sup> BARTHES, 22.

sociedad de su tiempo y que cristalizó en la Forma, es decir, en los cambios formales que nosotros podemos fácilmente detectar en este tipo de escritura.

Es el "compromiso de la Forma" del que habla Barthes; es el punto de no retroceso; el punto en el que la escritura refleja la ruptura del escritor plasmada en una escritura desconstruida y fragmentada.

En la vanguardia, todas las formas, pues, entran en crisis. Todo aquello que parecía ya instituido, anquilosado, debía ser sustituido, a veces, de modo violento, así fuera a gritos, a sombrerazos, sin consideraciones. De este modo aparecen nuevos discursos, porque esta vez la forma es el fondo, el significado, el fin.

Esto es lo que libera a la literatura. La trasgresión de la forma da paso a que ya no haya más restricciones en ningún otro sentido. Este nuevo discurso será tratado por la semiótica como "texto": "Sumergido en la lengua, el texto es por consiguiente lo que ésta tiene de más extraño: lo que la cuestiona, lo que la cambia, lo que la despega de su inconsciente y del automatismo de su desenvolvimiento habitual".<sup>145</sup>

Los géneros también se ven trastocados, y empiezan a mezclarse; sus límites se difuminan. Los relatos empiezan a interiorizarse, a privilegiar lenguajes propios de la poesía, pues es la forma, el significante, el punto focal de la poesía, en donde los *signos* son más importantes que los *objetos*.

La obra de la vanguardia es fundamentalmente poética, porque como señaló Roman Jakobson, cuando la lengua tiende hacia el cómo se dice, nos encontramos frente a la función poética. Este es el caso de la obra vanguardista y, en caso particular, estridentista, plagada de poesía.

La poesía y los manifiestos se convierten en el género primordial de la vanguardia. Por ejemplo, creacionismo y ultraísmo intentan realizar el cambio fundamental basándose en las metáforas; ellas contendrán no sólo el nuevo lenguaje sino la nueva visión del mundo, un mundo recreado, un mundo originario. Y esta concepción de la poesía llega a la prosa, de modo tal que en los relatos la importancia de la historia narrada empieza a disminuir frente a la forma, hasta llegar a casos donde la anécdota y los elementos narrativos prácticamente

<sup>145</sup> Julia KRISTEVA, *Semiótica I*, 9.

desaparecen para dar lugar a un lenguaje donde prosa y poesía se funden y los géneros se confunden.

La forma se convierte en reflejo tanto del hombre como de la realidad disgregada que él comprende en su momento. El tiempo se vuelve una sucesión vertiginosa de momentos inaprensibles. La forma se deslía hasta el punto en que no dice casi nada.

Es en la vanguardia donde los géneros se desnaturalizan. La vanguardia se enfoca en el aspecto formal, lo que da por resultado que la poesía se trasmite en todos los géneros, ya desvirtuados. La poesía es la Forma. Lo importante no es lo que se está contando, sino el cómo se cuenta. Por eso es que no hay crónica, no hay novela, no hay cuento, tal y como canónicamente los conocemos.

La escritura de Arqueles es poesía, porque es a través de la imagen y del peso de la palabra como llegará hasta nosotros.

De este modo, en el análisis de las obras estridentistas ya no hay una diferencia entre la poesía de Maples Arce, las novelas de Arqueles Vela y la crónica de List Arzubide; todas son poesía, algunas de ellas confundidas con la prosa, pero aun así, distinguibles de ella por el manejo de una multitud de recursos poéticos; "andados en una prosa metafórica, todo empieza y acaba en la misma metáfora".<sup>146</sup>

Es por eso que escogí obra de los tres más importantes escritores estridentistas, porque su obra en realidad es una sola.

### 3.2.2 LA ESCRITURA DE LA VANGUARDIA EN *LA SEÑORITA ETCÉTERA*

Acertadamente señala Luis Mario Schneider el carácter poético de *La señorita Etcétera*, que será el que propiciará no sólo una sacudida sorpresiva sino también una emoción entrañable aún más sorpresiva:

La utilización de los tres recursos clásicos <propios de la poesía> — imagen, comparación y metáfora— se desenvuelven con un ritmo que no da respiro al lector y lo introduce en un clima de vértigo estético. Se posesiona en tal grado de torbellino que el lector se sumerge en un estado poético de continuos deslumbramientos, pero con una saludable

<sup>146</sup> Juan Ignacio FERRERAS, *La novela en el siglo XX*, p. 110.

seguridad de saber que no ha encontrado ni la motivación fácil, ni la cursilería, ni el lugar común.<sup>147</sup>

Lo más elocuente en *La señorita...* y lo que se queda retenido en la mente son las sensaciones que logra crear el autor y que están relacionadas con el carácter poético del texto. Al leerlo nos dejamos llevar por la carga de las imágenes que remiten a sensaciones que convertirán a la anécdota en algo irrelevante y, por tanto, inexistente.

Es natural que en este texto los personajes, los sujetos, se desdibujen, pues son el asunto emocional y el visual los que interesan. Todo lo demás queda disgregado.

La narrativa tradicional, con todos sus elementos, ya no puede expresar de la mejor manera a un hombre que se percibe a sí mismo enclavado en un punto de crisis que lo hace ver distinto; y si él mismo no encuentra su lugar y su causa, la angustia provocará las desviaciones o desdibujaciones que la literatura de vanguardia refleja.

Ésta es, profundamente la escritura de la modernidad, que se presenta, en realidad, como una desescritura.

Ya con estas advertencias del carácter ambiguo de la obra de Arqueles Vela, intentemos asir las particularidades de *La señorita Etcétera*.

*La señorita Etcétera* está sumergida en una atmósfera de cuadro cubista, pues a partir de varios fragmentos se integrará no sólo la mujer ideal que anhela el protagonista sino también la percepción de sus emociones y el ambiente que se forma con relación a ellas.

El relato está formado de un total de ocho episodios que, como en el cubismo analítico, serán partes que integrarán en un todo lo esencial de la realidad que quiere expresar el autor; es decir, cada imagen de las mujeres del relato integrará el retrato esencial de la mujer ideal.

Del mismo modo, cada episodio y cada tipo de mujer aparecen en un lugar distinto y muy significativo para la construcción a su vez de una ciudad por la que se transita y del viaje en sí.

<sup>147</sup> SCHNEIDER, *El estridentismo, una literatura...*, 63 – 64.

Junto al protagonista, nos encontramos a aquella mujer en la estación, pero no nos atrevemos a entablar una relación que vaya más allá de lo efímero de un encuentro casual y transitorio en un lugar de paso; después aparece como mesera de un café, luego como transeúnte en la calle, en el tranvía, en el hotel, en el parque y la peluquería, finalmente en el cine. Pero nunca la vemos completamente, no sabemos cómo es, sino que sólo es la idea de una mujer que no es exacta. Será la suma de todas estas imágenes y evocaciones como al final lograremos percibir a la señorita Etcétera.

Los lugares de encuentros y desencuentros presentes aquí, los lugares de paso, de encuentros ocasionales, alternados o empalmados: son un hola y un adiós que se prolongan por una ciudad de soledades que se anhela sea de encuentros.

Cada sitio significativo es el lugar que representa a la ciudad moderna, al mismo tiempo que representa a la mujer o a varias mujeres modernas, buscada o buscadas por el protagonista.

Una sensación remite a otra y a otra hasta fundirse todas en la evocación de un ideal. Todas se suman, todas son ella, aquella, esta que: "se había quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide".<sup>148</sup>

Y aparecen otros textos, rótulos encontrados en la calle, que parecen como recortados y pegados en el relato, haciéndolo visual.

Estos recortes que el protagonista lee en el paisaje, remiten a su propia subjetividad porque interactúan con sus propios sentimientos y le avisan, como sucede en la ciudad, en este caso con el paso del tranvía, lo que pasa con la mujer que ha encontrado:

---

<sup>148</sup> Arqueles VELA, *El café de Nadie*, p. 70.

"Bajo su mirada fulgurante de

C R O  
 R U G  
 U I C  
 L E R  
 P E R O  
 V  
 I  
 A  
 L  
 I  
 B  
 R  
 E

sus senos y mi corazón se quedaron temblando, exhaustos, con ese temblor incesante de motor desconectado repentinamente de un anhelo de más allá".<sup>149</sup>

Así, se mezcla lo que está en el exterior con lo que pasa en el interior del protagonista. Es lo que Renato Prada Oropeza llama "humor conceptual", es decir: "la construcción del discurso con una 'doble carga isotópica' que confiere a cargos lexemáticos específicos [los objetos de la modernidad] *semas* de otros campos lexemáticos [personas, sus estados de ánimo, sus actitudes], pero no como simple antropomorfización sino como ruptura conceptual, como verdadera distorsión sorpresiva".<sup>150</sup>

Yo era un reflector de revés que prolongaba las visiones exteriores hacia las concavidades desconocidas de mi sensibilidad. Las ideas se explayaban convergentes hacia todas las cosas.

Me volvía mecánico.

Me conducían las observaciones puestas en cada uno de los objetos que usaba.

Cuando el ascensor concluyera de desalojarnos, encontrándome de pronto frente a ella, la observé detenidamente, me estupefacté de que

<sup>149</sup> *Ibíd.*, 66.

<sup>150</sup> Renato Prada Oropeza, "Texto y proyección: los relatos de Arqueles Vela", en V. V. A. A. *El estridentismo: memoria y valoración*, p. 166.

también se había mecanizado. La vida ecléctica del hotel, la transformaba.<sup>151</sup>

Lo importante, es el nuevo sentido que se le da a las cosas visto desde la maravilla de la técnica. La comparación le da una nueva vitalidad a los gestos, a los efectos, a las reacciones. Posiblemente ahora parezca simple comparar una conversación con el mecanismo del radio, pero Arqueles le da un giro inusual: "Nuestros receptores interpretaban por contacto hertziano, lo que no pudo precisar el contacto del labio".<sup>152</sup>

Al mismo tiempo, el uso de tecnicismos en esta escritura da la impresión de un lenguaje recto, sin tortuosidades, pero, al mismo tiempo, trasgresor. Frente a la oscuridad y la morbosidad de expresiones como las del simbolismo, se antepone la asepsia, higiene y exactitud del término científico; de modo que se aclara la expresión, pero sólo para aquellos que conocen el significado del término, lo que generaba cierto prestigio intelectual frente a los que lo ignoraban.

En algunos momentos hay una sensación de sueño y cierto estatismo que subyace en el relato, y que pasa de un escenario a otro, pues se trata de las impresiones de un paseante, de un viajero. En este punto podemos ver con mayor precisión la influencia del cubismo.

Si para percibir a *La señorita Etcétera* hay que integrar una serie de imágenes y sensaciones, regresemos de nuevo a la imagen cubista y lo que había pasado con ella: "¿Y qué otra cosa querían hacer los cubistas sino fijar en la tela *todas las facetas, todos los momentos del objeto, y su variedad ininterrumpida de apariencias y de signos* en una intuición esencial?"<sup>153</sup>

Posiblemente ésta sea la clave para entender las sutilezas estructurales de este tipo de escritura, pues será con algo que estará más allá de la ordenación lógica y racional que se podrá llegar a la concepción de lo representado, así, a través de rasgos esenciales vistos simultáneamente, se podrá llegar a comprender intuitivamente, profundamente, al objeto representado: "conocimiento completo, obtenido ensimismándose intuitivamente en el objeto y viviendo desde dentro de él

<sup>151</sup> VELA, *El café de Nadie*, 67.

<sup>152</sup> *Ibid.*, 67.

<sup>153</sup> MICHELI, 211.

su vida en la integridad de su devenir"<sup>154</sup>. Esta concepción proviene de la obra de Bergson, *Introducción a la metafísica*, publicada en 1905, que alcanzó gran difusión en la época de los primeros intentos vanguardistas y que influyó decididamente en los trabajos teóricos y programáticos de los creadores de vanguardia. Para Bergson, la intuición es una "sutil y misteriosa comunicación poética" que estará presente en el cubismo y en especial en aquél llamado órfico, cuyos principales exponentes serían Delaunay<sup>155</sup> y Chirico<sup>156</sup>; con el tiempo esta expresión empezaría a vincularse, a coincidir en muchos puntos con lo que después sería el surrealismo.<sup>157</sup>

Ahora, lo que tenemos que hacer es relacionar al cubismo con la principal inspiración del estridentismo: el futurismo. Si a la simultaneidad le agregamos el dinamismo que tanto admiran estas dos últimas vanguardias, tenemos el futurismo pictórico y la singularidad de la estética estridentista.

Ya lo decía Marinetti desde su manifiesto, el dinamismo es vitalización. El automóvil y el cine le dieron un nuevo sentido a la vida, que en el siglo diecinueve era estática, mortecina. Pero será con estos dos medios, más el viaje en ferrocarril que acortaría las distancias y convertiría el viaje en una procesión de objetos en movimiento, que la vida se empezaría a percibir como fragmentos de lugares y de seres que transitan. Así, si se quiere representar este nuevo aspecto de la vida, se tiene que integrar al cuadro, al relato, el dinamismo. El cubismo pretende representar el objeto sólo con lo esencial de éste; su mirada se convierte en simultánea, porque en contra de la perspectiva teatral y de pose renacentista, se quería representar el objeto desde todos sus aspectos, bajo todas las miradas y todos los ángulos, completo, reducido, a su vez, a sus rasgos primordiales,

<sup>154</sup> *Ibid.*, 248.

<sup>155</sup> Robert Delaunay nació en 1882, en París, y murió en 1941.

<sup>156</sup> Giorgio de Chirico (1888-¿?), pintor italiano nacido en Volo, Grecia. Su pintura, de estilo personal, tiene un clima de irrealidad en el que se alzan plazas y calles desiertas, estatuas aisladas; en ella se reúnen sorpresivamente elementos dispares. A su pintura se le ha llamado "metafísica".

<sup>157</sup> "Guillaume Apollinaire crea el término de 'cubismo órfico' para definir al arte de crear conjuntos nuevos, con elementos tomados, no de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados por él de "una potente realidad". El cubismo órfico crea atmósferas de irrealidad y sueño. "Su pintura gusta de la creación de espacios abstractos para situar en ellos un sistema de expresiones que tiende hacia la *mágica* exposición de vivencias del orden que abría de dar lugar al surrealismo". (Juan Eduardo CIRLOT, *La pintura abstracta*, p. 18).

suficientes para expresarlo lo más verdaderamente posible. Pero el cubismo suprime lo accidental para llegar, de este modo, a lo esencial. Los futuristas (Umberto Boccioni<sup>158</sup> como su principal teórico) opinaban que lo accidental es lo que define a los objetos, y entre lo accidental, el movimiento se convertirá en la esencia; "para Boccioni, como para Bergson, el problema era captar la realidad en su totalidad y en su absoluto, del que forman parte todos los elementos, sean contingentes, sean esenciales. Se trataba de captar la realidad en su unitaria multiplicidad, en su movimiento incesante, en su vida".<sup>159</sup>

Para Boccioni, lo accidental es una parte insuperable de la realidad.

Bergson desarrolla dos conceptos fundamentales, el de *duración* y el de *intuición*. *Duración* es "el concepto interior de la realidad como devenir o desenvolvimiento", mientras que *intuición* es el "único modo de captar la realidad en su complejidad en movimiento".<sup>160</sup>

Así, regresa a nosotros el abstraccionismo de Maples Arce, pues el todo se percibe no con la razón sino con la intuición.

En este punto, el estridentismo vuelve a tener relación con el futurismo pero más allá de la utilización de tecnicismos. Será en una concepción más profunda, ligada a la intuición y a la percepción vital del mundo moderno, que es ya movimiento, velocidad, acción ininterrumpida. La vida se vuelve así vertiginosa y será capaz de dar belleza y embriaguez a los que se dejen arrebatar por ella. Por eso regresa a nosotros la frase de Marinetti: "un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia", y repercute, repercute.

El viaje se convirtió en una experiencia inmediata, contingente. El hombre moderno, en este punto, sólo percibe parcialidades y tiene que integrarlas a una idea más completa que, por supuesto, ya no puede ser objetiva. Esta es la percepción estridentista.

---

<sup>158</sup> Umberto Boccioni (1882-1912), pintor y escultor nacido en Italia; redactó los manifiestos futuristas sobre pintura y escultura; murió en la Primera Guerra Mundial.

<sup>159</sup> *Ibid.*, 247.

<sup>160</sup> *Ibid.*, 247.

El viaje, a la manera de *Andamios*, está presente también aquí, pues precisamente el *lugar* del relato es algo así como un trayecto, es la acumulación de imágenes que pueden acomodarse o superponerse.

La evocación de un viaje en tren, de una parada, de un café, de las excursiones por una ciudad se convierten en algo relevante por la presencia de una mujer, es decir, por varias mujeres que remiten a una sola y que, por ello, la conforman.

Se logra ver algo en cada una de ellas que hace creer que es esa *ella*. Ésta parece ser la justificación del viaje o, por lo menos, su relevancia: el encuentro con el ideal, su alucinación.

El lugar —el viaje— es un cuadro cubista que integrado al mismo tiempo que disgregado crea un panorama compuesto de fracciones, de intuiciones, de evocaciones.

Es por eso que la atmósfera es como de sueño. El mismo cubismo pictórico creó estas atmósferas de locura, no hay que olvidar al cubismo órfico.

Esta fragmentación, esta casi aniquilación de los sujetos y en donde los objetos toman un papel preponderante, puebla a la escritura de ausencias, de presencias desvirtuadas. Aparece entonces una idea de irrealidad, de ensueño, por los espectros que apenas vemos cuando pasan y que se desvanecen cuando se da vuelta a la esquina, a la página.

### 3.3 EL CAFÉ DE NADIE

El movimiento crea transformación. Cuando el tiempo se acorta, esa transformación se agolpa, se superpone. La vida se convierte en simultaneidad, y la visión es sólo de los fragmentos que el paso apresurado nos deja observar. La integración de esta parcialidad nos dará el todo, la verdadera imagen de la realidad moderna.

Y de pronto, en el vértigo de la vida moderna que emerge apenas, como para contrastar, aparece un lugar, un lugar de ensueño, todo en él inmóvil, estático. Desde ahí, desde este lugar —que es un café— se puede asir con seguridad, desde un punto inmutable, lo que no cesa en el exterior; se puede ver el panorama, las personas que al pasar por él se transforman, se ven alteradas, se contagian del letargo, de su alteridad.

Es famosa la historia del Café de Nadie y del porqué de su apelativo. Dice Maples Arce:

Una noche que caminaba por la avenida Jalisco (hoy Álvaro Obregón) me encontré de pronto frente a un local con el rótulo de café Europa. Entré y lo hallé muy cómodo y agradable por su disposición en varios salones, con lambrines oscuros, de madera; su jardincillo interior, y especialmente su gran tranquilidad. Una que otra pareja secreteaba en los rincones tan discretamente como si no hubiera allí alma viviente. Esta tranquilidad era lo que yo necesitaba [...] Allí nadie me molestaba ni interfería y no pocas veces salí de él sin que el camarero hubiera aparecido.<sup>161</sup>

Es en este lugar, en donde nadie atiende y en donde se puede estar muy bien si se quiere privacidad y no ser molestado ni siquiera para ser atendido, que Arqueles Vela desarrolla un texto que se convertirá en el paradigma estridentista.

Al principio, el relato es estático, y al entrar al café es como si uno entrara en un cuadro, en un fotograma. Es esta una realidad trastocada, en donde: "La luz que dilucida la actitud y la indolencia de las cosas surge de los sótanos".<sup>162</sup>

Es el momento anterior. El silencio que ha quedado de una noche bulliciosa. La calma después de un torbellino. Nada se mueve, nada principia,

<sup>161</sup> MAPLES ARCE, *Soberana juventud*, p. 120.

<sup>162</sup> VELA, *El café de Nadie*, 13.

hasta que un par de parroquianos entra: "Caminan con gesto de olvido, con la seguridad de que no saldrán jamás de ese laberinto de miradas femeninas, en las que se reflejan como una galería de espejos".<sup>163</sup>

Aparecen algunas reminiscencias, algunas risas y partes de conversaciones que sólo enfatizan el silencio y el ensimismamiento del lugar.

Con el desarrollo del texto llegan algunas insinuaciones de movimiento; como los parroquianos han llegado de mañana: "Los gabinetes se abren intermitente, desalojando parejas envueltas en la última vaguedad del abrazo que las ha hecho imprescindibles".<sup>164</sup>

Lo que sucede ahí y lo que habrá de suceder queda sugerido. El tiempo parece detenido, inmóvil, pero en la superposición de imágenes fijas, habrá pequeñas diferencias que harán que las cosas y las personas muten, vertiginosamente; simultáneamente hay un tiempo estático y uno dinámico, uno y diversos. No pasa nada y pasa todo.

### 3.3.1 EL TIEMPO ESTRIDENTISTA

En los tiempos modernos todo cambia velozmente porque la percepción del tiempo es ya de algo vertiginoso: "Cada día besas en mí a un hombre diferente. Un hombre que es uno por la noche y otro con el alba. Canjeas hoy, como canjeaste ayer, como canjearás mañana, a este hombre diverso que parezca hoy, por aquel único que seré después, y así simultáneamente".<sup>165</sup>

La noción de tiempo ha cambiado en la modernidad y ha provocado la noción artística de impermanencia:

Al discontinuar las pautas de un determinado modelo social y cultural debemos absorber lo nuevo aun cuando nuestras formas de pensamiento aparezcan ya obsoletas; el cambio social se empieza a producir con la aceleración de lo instantáneo, el resultado es la escisión generada por lo discontinuo: "Hoy en día la acción y la reacción se producen casi al mismo tiempo".<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Ibid., 13.

<sup>164</sup> Ibid., 15.

<sup>165</sup> Ibid., 24.

<sup>166</sup> BURGOS, 60.

Así, este lugar se convierte en tiempo. En un punto de estatismo. El café es la estancia. Es un tiempo inmóvil que se sucede, que deviene, que transcurre en los diferentes capítulos y en los encuentros de Mabelina, la protagonista. Es un espacio que se reduce a su expresión elemental: gavetas, sillas, parroquianos, meseros. Es decir, lo esencial del café, como un cuadro cubista, simultáneo, integral, elemental.

De este modo tenemos que las vanguardias no pueden ver el mundo razonablemente porque el mundo y sus sistemas en la práctica son todo menos razonables. Son disgregantes y disgregadores. Esto produce angustia. Al final, Mabelina está angustiada.

El café de Nadie aparece en contra de lo transformacional de la vida y de lo rápido de sus efectos. Hay una posición crítica respecto a la modernidad: "Apoyó 5, 6, 7, 8 veces su ansiedad en el botón eléctrico queriendo llamar a la realidad".<sup>167</sup> Es una posición crítica frente al hombre moderno y a su forma de vivir, en donde ninguna impresión se atrapa del todo, pues todo transcurre, corre, cambia, hasta que queda irreconocible. Así, Mabelina se encuentra en este otro nivel de la realidad del café, angustiada, sin apoyo, sin saber qué pasa ahí y en ella.

Siguiendo a Fernando Burgos, que a su vez sigue a Matei Canilescu, tenemos que hay dos modernidades: una artística o estética y otra social o burguesa. De este modo, mientras la sociedad aplaude los logros de la ciencia y la tecnología, los artistas de la modernidad, sin dejar de aplaudir del todo estos logros, se dan cuenta de que algo no totalmente positivo pasa en ella. Ellos alcanzan a percibir lo que habrá de provocar en la conciencia humana esta nueva vida moderna:

"La disparidad en cuanto a sus desplazamientos, el fenómeno tanto social como individual de la alineación como resultado de esta disonancia, la problematización de la existencia y sus expresiones: el sentimiento de incomunicación y aislamiento. El encierro y el exilio, el

---

<sup>167</sup> VELA, *El café de Nadie*, 33.

nihilismo y la concepción anárquica como reductos finales de una protesta marginal".<sup>168</sup>

"El sentimiento de incomunicación y aislamiento" es el punto sustancial de la cita de Burgos en el que quisiera explayarme, porque la sensibilidad de los estridentistas, aunque cantaba a la modernidad, iba emparejada con esta forma crítica de percibir lo que pasaba con el hombre en el mundo moderno. Parece que la finalidad en su poesía es exaltar el producto de estos tiempos modernos: la máquina, pero en realidad su verdadero objetivo es la disparidad entre lo que corre hacia el progreso y el alma que se queda atrapada en el vértigo.

Y es aquí donde la concepción de tiempo de la que ya hemos hablado va ha provocar un nuevo estado de cosas en los escritores vanguardistas. Si sólo existe el presente, como los propios escritores estridentistas quieren rescatar, en realidad éste es inaprensible, puesto que se convierte en pasado en el instante mismo que se vive y que queda incoerciblemente atrás, mientras que lo que se espera es un futuro incierto y todavía inexistente. Así, el tiempo y el espacio, tangibles cuando se usan los medios de comunicación de la nueva era, siempre están en fuga.

El hombre se enfrenta a esta disgregación; ni aquí, ni ahora. No sujeta las cosas, las sensaciones, el tiempo ni el espacio, sino que todo es un sucederse, como cuando, sorprendido, vio pasar por primera vez árboles, casas, regiones, climas, a través de la ventana de un ferrocarril en movimiento. Es el viaje, por tanto, la materia de la obra estridentista. Es el viajero, el que está de paso en un lugar, el que va recogiendo fragmentos para integrar su evocación.

Y si todo es un fragmento, si las cosas aparecen un instante para desvanecerse al siguiente, el hombre mismo se descubre desintegrado. Ésta es la angustia del escritor de vanguardia. Así es la angustia de Mabelina.

Pero de ningún modo emerge un clima de desilusión en la obra estridentista, porque existe una seguridad y una fe que todo lo restablece en su proporción: el sentimiento amoroso. De este modo, la escritura estridentista que nos habla de viajes, de cortas estancias, de andanzas, de cafés y despedidas, nos

---

<sup>168</sup> BURGOS, 52.

está hablando en realidad de búsquedas. La búsqueda de la mujer ideal de Arqueles, la búsqueda del amor.

Si el hombre está en fragmentos su propia percepción no dejará pasar sino fragmentos de los demás hombres, que sólo transitan por su vida, que sólo son una impresión, una serie de impresiones cuando más. Arqueles forma una mujer de varias impresiones en *La señorita Etcétera*; que sean estas impresiones producto de varias mujeres es lo de menos, pues de esta manera se integrará en el texto un ideal que a su vez es sólo una insinuación.

En "El café de Nadie", la descripción de los personajes es fuera de lo común, pues más que hablar de ellos, habla de las impresiones que causan relacionando éstas con las imágenes abstraccionistas, propias de la estética estridentista.

El otro parroquiano está siempre como acabado de caer, con la vaguedad de la línea perpendicular, que no ha podido todavía estabilizarse en el punto final de su trayectoria, ladeado sobre sí mismo, como si el destino no lo hubiera balanceado bien.<sup>169</sup>

Hay dos parroquianos, que serán los que nos introducirán al café, que, en primera instancia, son algo así como espectadores de lo que pasa en el café, o, mejor, de lo que todavía no pasa. Después habrán de convertirse en parte de su decorado, de su organización.

Así, los parroquianos terminan integrándose al café; han perdido su personalidad: "Esos dos parroquianos no hablan, no discuten, no se mueven. Son inservibles. No piden nada. No conocen a nadie. Nadie los conoce".<sup>170</sup>

Se produce una desconstrucción del relato convencional, a través del sentido de negación que atraviesa el texto. Todo el tiempo los textos de Arqueles se autocuestionan y se autodefinen; sus entidades se niegan provocando un movimiento de presencia-ausencia.

Por fin, aparece la protagonista, Mabelina. ¿Cómo es Mabelina? ¿Cómo podemos conocer su personalidad? Pues, por medio de la interacción que lleva a

<sup>169</sup> VELA, *El café de Nadie*, 16.

<sup>170</sup> *Ibíd.*, 23.

cabo con personajes masculinos, que fungen como acompañantes en turno, de los cuales sólo se nos presentan unos cuantos rasgos.

Mabelina es una y muchas, con cada hombre distinta y formada de todas esas distintas impresiones que quedan de su papel del momento. Mabelina no es ella, simula, actúa, se vuelve lo que se debe ser en cada ocasión: "Como en ninguna puede ser la que es, se indiferentiza, instalándose en cualquiera".<sup>171</sup> Se convierte en lo que esperan y miran los otros en ella. Mabelina es, también, una suerte de representación de la mujer moderna en ciernes, en cierta forma, sexualmente liberada, bohemia, más que compleja, complicada. En un momento, Mabelina es ingenua, en otro, es una puta.

Si bien ella no se evapora del todo en el café, entre tantos hombres distintos que la acompañan: "iba perdiendo la noción de ella misma". Era una mujer distinta con cada hombre y había perdido en cada uno algo suyo: "y ahora apenas era un *sketch* de sí misma".<sup>172</sup> De tanto ser tantas mujeres distintas se convierte en una como todas y "después de ser todas las mujeres ya no era nadie".<sup>173</sup> Así Mabelina también se desvanece.

Ahora el espacio se expande y disgrega; el tiempo se vuelve discontinuo; y el mundo, el todo, estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos.<sup>174</sup>

Mientras, aparece el absurdo que funciona como un amortiguador: "Antes de pronunciar la primera palabra se ajusta el traje, se sujeta los botones en los ojales, convencido de que, sin esos requisitos se le evadirán las ideas, no podrá encausar sus pensamientos, ni controlar su dinamismo que lo mantiene propulsor, como si lo estuviesen agitando continuamente".<sup>175</sup>

<sup>171</sup> *Ibíd.*, 19.

<sup>172</sup> *Ibíd.*, 31.

<sup>173</sup> *Ibíd.*, 30.

<sup>174</sup> Octavio Paz, citado en BURGOS, 61.

<sup>175</sup> VELA, *El café de Nadie*, 16.

De lo que se ve en una persona —“se ajusta el traje” y “se sujeta los botones en los ojales”— se hace un giro en donde estos son sus requisitos para encausar sus ideas.

Al final, Mabelina lee todos los nombres de los asiduos al café como un solo nombre y, por tanto, este nombre se convierte en el de ninguno; ellos no son nadie. Todos ellos superpuestos, como cuadro de Alva de la Canal: eso es el café de Nadie. Mabelina es Nadie también: el café es suyo.

La crítica es a la vida moderna y la forma como ella nos transforma y nos forma, y dejándonos la angustia de tenerla llena y vacía al mismo tiempo.

### 3.3.2 LO TRANSFORMACIONAL: EL CAFÉ

*El café de Nadie* es un lugar sagrado, en el sentido de un sitio fuera de la realidad, más allá de ella; lugar de la alteridad o quizá, lugar de la normalidad en un mundo alterado.

El café se transforma también, lugar de encuentros ocasionales, tiene aspecto de hotel, de casa de citas. En él, los sujetos se deshumanizan y los objetos adquieren características humanas. Las sillas adquieren posiciones pornográficas, el café es un burdel, entonces, y los muebles sus asiduos visitantes.

Las relaciones que se entablen en el café y la naturaleza de los encuentros en ese lugar, nos dan una idea de su carácter: “Los meseros recogen, con los cepillos de mesa, las migas pulverizadas de impaciencia, las servilletas manchadas de flirt y las frases incongruentes, interseccionadas de sonrisas”.<sup>176</sup>

El café es un lugar de alteridad, ahí: “la vida se había acabado [...] vivía el paréntesis, el descanso de la vida”.<sup>177</sup>

En el último capítulo tenemos una autorreferencialidad, pues, como sabemos, el café es un lugar que existió, de modo que aparece una lista de las personas que lo frecuentaban, entre los que se encontraban los integrantes del movimiento estridentista, en donde, significativamente, no aparece el nombre de Arqueles —aunque sí el de su seudónimo en *El Universal ilustrado*, Silvestre

<sup>176</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>177</sup> *Ibíd.*, 19.

Paradox— ni el de Maples Arce, y donde aparece tres veces el nombre de List Arzubide; además de articulistas del ya nombrado *Universal ilustrado*, así como Miguel Ángel Asturias, David Vela —hermano de Arqueles—, Gómez de la Serna, Rafael López, etcétera.

Si *La señorita Etcétera* era la suma de todos los rasgos que se adivinaban de aquella, la ideal, en las mujeres que el protagonista se va topando ocasionalmente, Mabelina es una que se convierte en varias, que tiene que transformarse como si al pasar de una escena a otra, de una relación o otra, el ambiente la modelara y le pusiera sus tonalidades, su ánimo, su estilo, porque tiene que adaptarse al momento, al acompañante. Pero Mabelina es transitoria, aunque ideal porque ella es un poco todas. Como ella, la escritura de Arqueles es proteica. Crónica, poesía y novela. Moderna y romántica. Dinámica, inmóvil.

Así, en el momento que se reduce el dinamismo empieza a perderse la vitalización. Por eso, un poco *El café*, pero, sobre todo, *Un crimen provisional* empiezan a volverse medio espectrales, como sumergidos en un estado de sonambulismo.

Posiblemente sea que la abstracción empieza a tomar el lugar del movimiento, de la acción, y de su mano llegue el absurdo.

### 3.4 UN CRIMEN PROVISIONAL.

#### 3.4.1 LA IRONÍA ESTRIDENTISTA.

El viajero se estanca en el café. Arqueles parte. En 1926 se va a Europa como corresponsal de *El Universal ilustrado*, pero en México todavía se está integrando su obra. *El café de Nadie* sería publicado por las ediciones de Horizonte que el grupo estridentista había creado para hacer publicaciones de propaganda cultural y social. En este libro aparecen, además del relato que le da nombre y *La señorita Etcétera*, un nuevo texto: *Un crimen provisional*.

*Un crimen provisional* es ya una prosa del estatismo. La acción puede ser situada casi en su totalidad en una habitación. Quizá ya vemos la influencia del surrealismo en este texto, por sus elementos estáticos, contenidos que, sin embargo, todavía mantienen vínculos con el cubismo, aunque ya no con el abstraccionismo. Es el paso del exterior a un interior que, sin embargo, ya no es tan intimista. Posiblemente la presencia de una historia en el texto aplaca un poco ese vértice de la prosa poética, reduciendo, en mucho, la relevancia de este relato en el movimiento estridentista. Para Luis Mario Schneider: "los hallazgos estilísticos que en verdad caracterizan la prosa de Arqueles Vela están un poco descuidados en este cuento [...] No así el juego mental e intelectual como forma de recurso del absurdo para mostrar la ambivalencia de los acontecimientos de la vida humana, que se observan con maestría en los tres cuentos".<sup>178</sup>

Queda, sin embargo, el sueño, la idea y el gesto audaz de ironizar con un tipo de relato muy en boga en ese momento: la novela policiaca.

Así, *Un crimen provisional* es la parodia discursiva de una novela policiaca, en donde se reduce al absurdo lo que debería ser un texto extremadamente racional como son las novelas de este género, que se construyen sobre la idea de un *método* de la razón que puede ser el deductivo.

Pero será mejor que aclaremos términos.

El género policiaco, como dije rápidamente cuando hice referencia a Edgar Allan Poe y su romanticismo, es un género que representa, quizá, como ningún

<sup>178</sup> SCHNEIDER, *El estridentismo, una literatura...*, 174.

otro, a la modernidad. Es el género del siglo XX —porque exalta los métodos racionales—, el que representa su forma de vida y de pensamiento, a pesar de las contradicciones que se han presentado cuando se exagera y se lleva al extremo la idea de la razón. Ha tenido, es cierto, a lo largo de todo ese siglo, muchos cambios, adaptándose a las nuevas circunstancias, desde la novela negra hasta el *thriller*, pasando por muchos otros tipos que aún están relacionados con la narrativa policiaca que Poe forjó.

En este sentido, es relevante que Arqueles Vela se haya interesado en escribir una especie de novela policiaca o, mejor dicho, detectivesca, porque en ella hay un detective que por medio de algún método racional analiza las pistas dejadas ahí por el autor del relato y que tienen un doble valor: están ahí para, en cierta manera confundir al lector y que no descubra antes de tiempo el final de la trama, y al mismo tiempo sirven para apelar a su suspicacia para que él mismo se convierta en detective e intente descubrir el final antes de llegar a él.

Como primera impresión, parece que al iniciar el relato, estamos ante una escena normal de un cuento detectivesco, en el que el detective, con su escrutadora mirada y sus interrogatorios, está intentando sacar pistas a los sirvientes de la casa donde ha ocurrido el crimen, pero éstos sólo contestan absurda y evasivamente, dando lugar al misterio.

En un cajón con un compartimiento secreto, el detective halla toda una colección de sospechosos documentos, como si el dueño de tales papeles se tratara de un espía, lo que enfatiza aún más el carácter misterioso del cuento.

Sin embargo no hay pistas que aclaren el hecho, pues el cuerpo yace como: "si se hubiese puesto de acuerdo para finalizar el crimen".<sup>179</sup> Aunque, la pista real viene a continuación: "El crimen se cometió sin premeditación, sin alevosía y sin ventaja... Era un crimen hipotético..."<sup>180</sup>

En *Un crimen provisional* se hace una burla del género detectivesco; hay, sí, un detective, un crimen, testigos, un asesino, una escena del crimen, un *cuero del delito*; sin embargo, todo es un absurdo, porque el detective, a pesar de los

<sup>179</sup> VELA, *El café de Nadie*, 41.

<sup>180</sup> *Ibid.*, 41.

interrogatorios, no tiene más que pistas infundadas o conclusiones no dadas por el método —que, por lo demás, es definitorio del género—, sino que son formuladas completamente desde el sin sentido:

El arma que le quitó la vida no es un arma cualquiera... Parece que una corriente eléctrica la hubiera desencajado...

Un revolver eléctrico de esos de última invención...

El asesino es, seguramente, un inventor...<sup>181</sup>

Los testigos responden a las preguntas con absurdos que, sin embargo, representan pistas que nos llevarán al criminal que, como en un subgénero del relato policiaco, la novela de espías, tiene muchos alias y personalidades, además, internacionales. El detective de nuestro texto lleva a cabo sus conclusiones, ilógicas e infundadas, pero que suenan a las del detective infalible del género policiaco.

"Todo parecía increíble en este asesinato lleno de erratas que desconcertaban las meditaciones del detective".<sup>182</sup> Así, este asesinato no se ha efectuado como debe, por eso tiene erratas, falta el botón, la sangre, la puerta forzada.

Existe una escena del crimen, pero este crimen nunca pasó porque sólo fue un ensayo y el cuerpo del delito es un maniquí.

Otra vez regresa esta mujer inalcanzada, inarrivable, compleja. Parece que tanta imposibilidad insinuada en los otros textos de Arqueles Vela termina llevando al protagonista a desesperarse y cometer un asesinato, y de esa manera por fin poseer esta idea de la mujer y sosegar, así, sus ímpetus, y que esa misma imposibilidad sólo le permita realizar un ensayo.

Tenemos que empiezan a aparecer ya elementos oníricos —el maniquí— que tiempo después el surrealista Luis Buñuel usaría en su película *Ensayo de un crimen*. Es ilustrativo que tengan tantos puntos en común:

—Él es incapaz de asesinar. Estoy segura que no es culpable... Sin embargo...

<sup>181</sup> *Ibíd.*, 43.

<sup>182</sup> *Ibíd.*, 43.

- Sin embargo... ¿qué?...  
 —Yo presencié los ensayos.  
 —¿Los ensayos? — preguntó desconcertado el detective.<sup>183</sup>

El hipotético asesino: "Tiene predilección por las muertas... O por las que se mueren y le dejan una sensación, una emoción última, incontinuable, 'irrepresible', que no podrá obtener nadie, que no podrá saborear nadie".<sup>184</sup>

La película de Luis Buñuel fue adaptación de la novela del mismo título de Rodolfo Usigli. Para algunos críticos como Adolfo Castañón, Usigli<sup>185</sup> cabe dentro del grupo de contemporáneos, lo que, desde mi punto de vista, representa otra relación entre estos dos grupos y, aunque solapadamente, se puede encontrar que existe una influencia del texto de Arqueles en el de Usigli, o, quizá, una inspiración.

Si bien, la película es más cercana al relato, es quizá por la postura desacralizante que el mismo Buñuel le confiere, pues Usigli quería que su protagonista, Roberto de la Cruz, fuera un esteta que ve al asesinato como un arte, mientras que para Buñuel, Archibaldo de la Cruz, su protagonista, no es más que un burgués con una vida demasiado holgada y que, al final, no puede ni matar a una mosca o en su caso, un saltamontes. Están aquí, por tanto, el humor y la ironía propios también de Arqueles Vela.

De regreso a *Un crimen provisional*, en un vuelco que da la historia, y que la vincula más estrechamente con el relato policiaco en lo concerniente a los finales inesperados, el "asesino" sólo hizo lo que hizo para conquistar a una mujer, por la cual había hecho ya de todo y el asesinato, en realidad, sólo había sido hipotético, realizado en un maniquí "inspirado en su belleza".<sup>186</sup>

Vemos que la novela policiaca es el género que exalta la razón y sus métodos, pero Arqueles Vela se enfrenta a ella desde el punto de vista de la vanguardia, es decir, haciendo una crítica de esta modernidad por medio de la

<sup>183</sup> Ibid. , 47.

<sup>184</sup> Ibid. , 46 – 47.

<sup>185</sup> Adolfo Castañón, "La desaparición de los ensayistas", en V. V. A. A. , *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*.

<sup>186</sup> Ibid. , 53.

irracionalidad o del absurdo. Representa la ambivalencia de enaltecerla y al mismo tiempo estar incómodo con ella. La ironía llega para mostrar, frente a la contundencia de los métodos racionales, que no todo lo que se dice es así en todos los niveles y que podría llegar a ser lo contrario en el nivel último. También está ahí para amortiguar la realidad, incluso, la actividad artística y, así, desacralizarla.

Aunque para que la ironía exista se necesita un lector sagaz que sea capaz de entenderla, y más cuando, como suele, está un tanto disfrazada: "si la narrativa moderna recurre a la ironía como una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad, ello exige la presencia de un lector capaz de reconocer las distintas estrategias de autocuestionamiento que este mismo discurso pone en juego".<sup>187</sup>

Así, sin alguien que entienda la ironía, esta no existe. "El ironista no pretende engañar sino ser descifrado".<sup>188</sup>

Ahí está el meollo de este relato y de otros textos en la obra estridentista: se ironiza sabiendo que muy pocos sabrán percibir el guiño. La ironía es festiva entonces, es parte del juego y de la burla que integra el arte vanguardista. Las vanguardias se toman las cosas con poca seriedad, a pesar de que es muy serio su intento de que el estado de cosas cambie, a pesar de que en ese mantener las apariencias se vuelvan un poco cínicas.

---

<sup>187</sup> Lauro ZAVALA, *Humor, ironía y lectura*, p. 34.

<sup>188</sup> Pere BALLART, *Eironèia. La figuración irónica...*, p. 21.

### 3.5 EL MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA

*El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide es una crónica, pero más que nada es una recreación de lo que fue el estridentismo. Comparte con la obra de Arqueles Vela ese carácter de ser un texto ambivalente, parte historia, parte ficción, pero también toma un poco de la poesía y se deja llevar por imágenes y divagaciones que la separan de la objetividad que debería tener la crónica.

*El movimiento estridentista* es un recuento pero también un compendio de lo que hasta el momento de su publicación fue el estridentismo; también se convierte en su punto final.

Luis Mario Schneider señala que antes de la caída del general Heriberto Jara —momento que se considera como el determinante para la desintegración del movimiento— sus integrantes ya pensaban en darlo por terminado. "Bien visto, el libro de List Arzubide es un resumen totalizador de lo que el estridentismo había realizado desde sus comienzos hasta la fecha de aparición de esa obra: un testimonio de lo que fue la obra histórica y estética del estridentismo".<sup>189</sup>

Es también una especie de novela que cuenta las andanzas de Maples Arce y sus compañeros de aventuras, mostrándonos un retrato caricaturizado unas veces, idealizado otras, de cada uno de los principales integrantes del movimiento. Cada uno de ellos es un personaje y sucesivo protagonista de esta novela.

Es un álbum de recuerdos. Entre la crónica y las descripciones de los personajes aparecen recortes pegados de poemas, pinturas, fotografías, retratos, historias inventadas, cuentos increíbles. Es, en una palabra, un *collage* que reúne en un solo libro todos o muchos de los aspectos del estridentismo, que no fue un mero movimiento literario sino que, multifacético, como muchos otros movimientos de vanguardia, pretendía provocar en todas las artes un cambio y reunir las, mezclarlas, indiferenciarlas.

Los estridentistas son los primeros en México en considerar a la fotografía como un arte —en *El movimiento estridentista* aparecen fotos de Tina Modotti y de Edward Weston—, considerando que esta disciplina tiene la misma importancia que la pintura que también decora las páginas de la crónica; pintores, grabadores,

<sup>189</sup> SCHNEIDER, *El estridentismo, una literatura...*, 211.

músicos, poetas se reunían en el célebre Café de Nadie y discurrían en la forma en que podrían cambiar el arte mexicano; así, al estridentismo se integró todo tipo de expresión artística.

List Arzubide se proponía refundir la historia sagrada del movimiento, por supuesto, con el propio lenguaje creado por el estridentismo. Si bien, sabemos que es una crónica ficcionalizada, la crónica de Germán List Arzubide se ha usado como referencia para precisar acerca de la historia del movimiento. Yo misma, en esta tesis, recurro a ella para ahondar en un suceso o una impresión que nadie mejor que Germán List Arzubide puede contar. *El movimiento estridentista* y Germán List Arzubide son, así, la memoria del movimiento. En el libro se encuentra todo lo digno de recordarse; lo que está más allá de sus márgenes no sólo debe olvidarse sino que no pasó.

List Arzubide toca el tema de un pasado muy cercano al momento de referirlo, pero al parecer ya concluido. Y al recrear la historia del movimiento lo hace en términos de una historia de hazañas, de aventuras, de riesgos. Es la historia mítica del movimiento. De unos hombres que lucharon. Se trata casi de una epopeya.

El *collage* es la forma impuesta por la vanguardia. Esta mezcla de discursos y de textos, que desdibuja el carácter de un solo lenguaje para permitir que todos entren, se abre para que se oigan al mismo tiempo, para que integren una serie de referencialidades que no podrían darse de otra manera que no fuera la superposición rebelde de elementos disímiles. *El movimiento estridentista* nos deja ver a cada uno de sus integrantes, pero también a sus obras, sus voces, sus presencias, sus actos, todo sólo con poner recortes y pegarlos en un libro.

En *El movimiento estridentista* todo entra como una marejada, y aparecen todas los personajes, los gestos, las voces, las obras, los juegos de los integrantes del movimiento; los recuerdos invaluable de un furor juvenil, de una actitud y de una época digna de recordarse y de contarse.

## CONCLUSIÓN

Ni al estridentismo ni a ningún otro movimiento de vanguardia se le puede considerar como un mero intento frívolo, sino que tanto sus intenciones como sus resultados estuvieron dirigidos por motivos más profundos, dados, por un lado, por los acontecimientos sociales y artísticos mundiales y, por otro, por las propias circunstancias locales en las que estaban inmersos la literatura y, en general, el arte y la sociedad de su tiempo.

A pesar de los años que han transcurrido desde la incursión del movimiento estridentista en la escena mexicana, sigue efectuándose esa discusión acerca de los motivos por los que este movimiento no alcanzó reconocimiento pleno en la historia literaria de nuestro país. En México, generalmente, el movimiento se menosprecia o subestima, y sucede que estudiosos extranjeros se interesan más por él y reconocen su importancia.

En fin, desde mi punto de vista, las razones de que esto sea así se reducen al carácter que fue adquiriendo la literatura mexicana desde los años veinte. Es decir, si consideramos por un lado al movimiento estridentista y por otro al grupo de contemporáneos, basándonos en su forma de concebir el arte y la labor del poeta, tenemos que fue contemporáneos el grupo que definió la poesía posterior, pues fue su literatura la que formó a las generaciones siguientes de escritores.

Tanto contemporáneos como estridentistas fueron dos grupos muy polémicos. En realidad, en un principio, el grupo estigmatizado fue contemporáneos, un poco por sus actividades extraliterarias, es decir, las preferencias sexuales de algunos de ellos y las actividades burocráticas que realizaban para ganarse la vida, aunque, por lo mismo, tenían la ventaja de tener al sistema de su parte. Fueron generaciones posteriores, formadas en su estética, las que los retomaron y rescataron del olvido. La herencia de los estridentistas no fue recibida por una nueva generación, sino que le fue dada a los propios contemporáneos.

Así, una mañana apareció un manifiesto cuyo proyecto era cambiar el panorama anacrónico en el que se veían las letras mexicanas vistas desde la perspectiva de un joven que tenía conocimientos de lo que pasaba en Europa en

ese momento; la estrategia de un cambio promovido desde la polémica dio resultado; polémica en la que participaron contemporáneos todavía muy jóvenes y que formaría sus conceptos del arte y les inspiraría una obra más audaz, que incluiría las innovaciones formales de la vanguardia introducidas por el grupo estridentista, agregándolas a una tradición combatida por estos últimos y por contemporáneos exaltada.

Sigue siendo significativo que muchos poetas hegemónicos actuales — herederos de la poesía ideada por contemporáneos—consideran la obra del estridentismo como menor, basándose en los mismos razonamientos que en los veinte efectuaron los críticos que estaban del lado de lo tradicional y que criticaban la forma de actuar del estridentismo, su actitud, el fin de su poesía, pero no la poesía misma que ellos escribían, quizá, porque todavía no alcanzaban a entenderla.

Si es verdad, en todo caso, que el tiempo afianza o da justicia a las obras, y que es significativo, por tanto, que el movimiento estridentista no haya derrotado el paso del tiempo, ¿es verdad que no alcanzaron un más allá? ¿Nada de ellos quedó en la literatura mexicana o en su historia? ¿Lo que parece introducir en las letras mexicanas no fue significativo? Sería una falta de objetividad negarlo, pero también afirmarlo rotundamente porque, al fin y al cabo, estamos hablando de una momento de efervescencia, de un espíritu de época que todo influye y que llegaba de todas partes, tarde o temprano, a pesar de ellos, aun sin ellos.

De todos modos, las vanguardias no fueron concebidas para perdurar, sino que llegaron como una explosión, como un ataque; y en el momento de replegarse dejaron tras de sí un paisaje diferente.

Los estridentistas lo sabían. Sabían que no sería fácil ser aceptados por la norma o por el sistema. De hecho repudiaban esta sola idea. Por supuesto que, con el tiempo, su percepción cambió, pudiéndose hacer, de este modo, escritores de academia; mas lo que habían hecho, su gesto, ya había dado sus frutos y había tenido la duración adecuada.

Hicieron su labor, que es la labor de todas las vanguardias. Las circunstancias cambiaron después de ellos. Su gesto significó, también, un soplo

de frescura; en cierta manera, después de la Revolución Mexicana, justo cuando todo debía tomar de nuevo su lugar, los estridentistas fueron los responsables de que se pensara mucho más en lo que pasaba en la literatura mexicana.

Luis Mario Schneider es preciso al señalar que el estridentismo es la literatura de la estrategia, porque ella comprendía la respuesta que daría la recepción de su obra y anticipaba la incompreensión de que sería objeto. Lo interesante es que han pasado más de ochenta años y, a pesar de los estudios que se han hecho de la vanguardia, siguen haciéndose juicios parciales que sólo siguen y perpetúan otros juicios ya establecidos y en absoluto cuestionados; precisamente, una actitud que los estridentistas habían impugnado desde ya hace mucho tiempo.

Si seguimos las ideas expuestas en antologías y libros de historia de la literatura mexicana, no hubo vanguardia en México, pues del posmodernismo se salta a los contemporáneos; sin embargo, las vanguardias siempre están de manera implícita, pues se está consciente que estuvieron ahí y provocaron un cambio; pero, ¿cuál vanguardia? ¿Una extranjera que llegó a México? Sin embargo, a pesar de este agujero, se percibe un cambio entre la poesía posmodernista y la de los años treinta y de él fue responsable una vanguardia muchas veces no figurada en la historia literaria de México.

¿Qué es lo que pasó? Que la vanguardia fue un momento brevísimo, fue una ráfaga que dejó el panorama distinto, una llama que alumbró mucho y, por lo mismo, muy rápidamente se extinguió. Por su misma naturaleza fugaz es difícil asirla y, a veces, en el intento de revisarla y analizarla, queda la impresión de una contradicción, pues a pesar de su enorme importancia, de lo que se habla es de unos cuantos años, de unas cuantas obras casi olvidadas, de unas actitudes, de un punto en el espacio.

Sabemos que antes de ese lugar puntual las cosas eran de un modo, y al dar la vuelta a la esquina, ya todo había cambiado.

Hay una historia de la poesía mexicana, y dentro de esta historia hay continuidad, por eso es una tradición. Así, los escritores que están presentes en esta historia participan de esta continuidad. La historia de la literatura mexicana ha

sido escrita por aquellos que forman parte de esta tradición, son los que han retomado cierta parte del hilo. Los estridentistas aparecen, por ello, un poco al margen, pero no pueden ser excluidos de ella.

Más allá de legados a la historia de la literatura mexicana, resulta muy significativo estudiar al estridentismo desde el aspecto sincrónico: la lectura de un poemario provocó un movimiento en su época. La lectura que actualmente se hace provoca sorpresa todavía. A este tipo de literatura no se le puede llamar "desafortunada", como Octavio Paz diría en la casi única mención que hace del grupo. Es decir, si la obra que leemos nos motiva y nos conmueve, y sigue levantando controversia, a pesar de los muchos años que han pasado, sólo muestra que algo debieron haber hecho bien para que así siga siendo.<sup>190</sup>

Debe leerse la escritura estridentista, saber qué fue lo que provocó las controversias, el olvido, a veces, el menosprecio, el ardor con el que fue agredida o defendida. Creo que merece una lectura y a partir de ella, después de conocer las circunstancias de su origen, interpretarla y, entonces sí, valorarla.

Los estridentistas eran poetas no sólo en el alma o en sus primeros intentos juveniles todavía posmodernistas, sino que su escritura, ya fuera llamada novela, crónica o artículo, estaba compuesta en realidad del material de la poesía; es decir, que con los recursos propios de ésta formaron su escritura. Plagada de subjetivismo, de imágenes, de juegos de palabras, va más allá de anécdotas, más allá de la realidad para crear una nueva formada con un mecanismo moderno, cubista, abstracto, fragmentado, desconstruido.

Y dentro de este lenguaje poético, el estridentismo creó una propuesta, una nueva visión del mundo contenida en un tipo de imágenes innovadoras y sorpresivas. A esta poética Maples Arce le dio el nombre de "abstraccionismo". Y así, a pesar del influjo externo de la vanguardia en el estridentismo, éste fue capaz de crear, en su carácter y en su obra, algo totalmente original.

La escritura estridentista puede ser vista como una sola; tan unitaria, basta con poner unos pocos ejemplos para entender todo un mundo literario formado de

<sup>190</sup> Claro que esto no es un a apología. Lo importante es, debe ser, al fin de cuentas, hacer un juicio de valor, sin embargo, a veces uno se deja llevar por el entusiasmo. Si me dejé llevar y salí de la objetividad que un trabajo como éste exige, espero que el lector sepa comprenderlo.

múltiples escrituras a su vez. Lo que se dice para la obra de Maples Arce puede decirse también para la obra de Arqueles Vela o List Arzubide, aunque, al mismo tiempo, sus estilos, los temas que les preocupaban singularicen muy claramente sus textos.

La poesía estridentista revela y exalta a la mujer, la búsqueda de ella augura el encuentro con la plenitud y el reconocimiento. La máquina, representación de la fuerza y la virilidad, pierde su fuerza para ser el punto en el que el hombre se pierde y se contempla solo. La ciudad es el avance, pero hacia un punto desconocido; mientras, el encuentro amoroso representa la reconciliación con la propia humanidad.

De este modo, la obra estridentista puede ser apreciada como una unidad, como un todo. Cubista, abstraccionista, dinámica, irónica, comprometida. Junta creó el mundo estridentista, el mito de una revolución social y cultural a partir de la poesía, de la intención, y promovió un mundo literario que, más allá de ella y gracias a ella, cambiaría las circunstancias que provocaron su aparición.

Podemos pensar que fueron muy inocentes para creer que sus gestos agresivos, que sus imprecaciones tendrían más repercusiones que las de la indignación. En realidad no estaban tan equivocados, porque nadie en México había interpretado el arte y sus medios de una manera tan libre y al mismo tiempo tan comprometida.

Los estridentistas fueron brillantes al prever lo que significaría ponerse en sintonía con lo último de la escena artística mundial. Fueron temerarios, si se quiere, y por lo mismo arriesgaron su posición en la historia de la literatura mexicana, para, así, cambiarla.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, 1994. [Biblioteca general, 18]
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 2000. [17ª. ed.]
- BEGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. Mario Monteforte Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- BROCH, Hermann, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets Editor, 1979. [2ª. ed.]
- BRUSHWOOD, John S. , *México en su novela. Una nación en busca de identidad*, trad. Francisco González Aramburo, México, Fondo de Cultura Económica, 1992. [2ª. ed. , Tezontle]
- *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, trad. Raymond L. Williams, México, Fondo de Cultura Económica, 2001. [Tierra Firme]
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, pról. de Helio Piñón, Barcelona, Ediciones Península, 1987. [Historia, ciencia, sociedad, 206]
- BURGOS, Fernando, *La novela moderna hispanoamericana (un ensayo sobre el concepto literario de modernidad)*, Madrid, Orígenes, 1990. [Colección tratados de crítica literaria, 2ª. ed.]
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *André Bretón, atisbando sin la mesa parlante. Malevich, apuntes sobre su aventura icárica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992. [Tierra Firme]
- COMBALÍA, Victoria, George Jappe, et al., *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Editorial Blume, 1980.
- COSTA, René de (edición), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975. [Persiles – 77, Serie *El escritor y la crítica*]
- CUESTA, Jorge (edición), *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, Contemporáneos, 1928.

- *Poesía y crítica*, selección y presentación de Luis Mario Schneider, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. [Lecturas mexicanas, tercera serie, 31]
- FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XX (hasta 1931)*, Madrid, Taurus, 1988. [Historia crítica de la literatura hispánica, 22]
- GORDON, Samuel, *De calli y tlan. Escritos mexicanos*, pról. Gonzalo Celorio, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de literatura // Ediciones del Equilibrista, 1995.
- GRÜNFEL, Mihai G. , *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión, 1995.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther, "La poesía estridentista: un intento de barrer el pasado", en *Salvedades*, Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1992. [Colección Escritores Veracruzanos, 18]
- HUERTA, Efraín, *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Difusión Cultural / Unidad Editorial, 1983. [Texto de Humanidades, 35]
- JACOBSON, Roman, *Lingüística y Poética*, estudio preliminar de Francisco Abad, Madrid, Cátedra, 1988. [4ª. ed.]
- JAUSS, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1995. [La balsa de la Medusa, 76]
- KIRBY, Michael, *Estética y arte de vanguardia*, Buenos Aires, Pleamar, 1976.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981. [Colección Espiral, 25, 2ª. ed.]
- LABASTIDA, Jaime, *La palabra enemiga*, México, Aldus, 1996. [Colección las horas situadas]
- LAMBIASE, Sergio y G. Battista Nazzaro (comps.), *Marinetti entre los futuristas*, trad. Stella Mastrangelo, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [Colección popular].
- LIST ARZUBIDE, Germán, *El movimiento estridentista*, México, Federación Editorial Mexicana, 1982. [2ª. edición facsimilar]
- MAPLES Arce, Manuel, *Soberana juventud*, Madrid, Plenitud, 1967.

- *Las semillas del tiempo. Obra poética, 1919-1980*, estudio preliminar de Rubén Bonifaz Nuño, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. [Lecturas mexicanas, tercera serie, 13]
- MENDOÇA TELES, Gilberto y Klaus Müller-Bergh, *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo I, México y América Central*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2000.
- MORA, Francisco Javier, *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.
- MICHELI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, versión castellana de Ángel Sánchez Gijón, Madrid, Alianza Editorial, 1983 [3ª ed.]
- MITRE, Eduardo, *Huidobro, hambre de espacio y sed de cielo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980. [Colección Estudios]
- PAZ, Octavio, *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, prólogo de Octavio Paz, México, Siglo veintiuno, 1974. [8ª. ed.]
- *México en la obra de Octavio Paz*, selección y prólogo de Luis Mario Schneider, México, Promesa editores, 1979.
- *Obras completas. La casa de la presencia. Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994. [2ª. ed.]
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, versión: J. Cruz, Caracas, Monte Ávila, 1970.
- ROSENBLAT, María Luisa, *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericanos / Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1997. [2ª. ed.]
- RICHARD, Lionel, *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, versión castellana de Josep Elias, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979. [Colección Punto y línea]
- SEDELMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*, trad. Diego Bermúdez Camacho, Madrid, Ediciones Rialp, 1957.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975 [Colección popular, 175].

- *El estridentismo: México, 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- *El estridentismo, una literatura de estrategia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997. [Lecturas mexicanas, cuarta serie]
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. [Tierra firme]
- TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, t. I, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971. [Colección Universitaria de Bolsillo / Punto Omega]
- USIGLI, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, México, Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986.
- V. V. A. A. , *El estridentismo: memoria y valoración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, editores, México, El colegio de México / Centro de estudios lingüísticos y literarios, 1994. [Serie de literatura mexicana, Cátedra Jaime Torres Bodet II]
- *La misión del escritor: ensayos mexicanos del siglo XIX*, organización y presentación Jorge Ruedas de la Serna, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Humanidades / Dirección General de Publicaciones, 1996.
- VELA, Arqueles, *El café de Nadie*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Dirección general de publicaciones, 1990. [Lecturas mexicanas, tercera serie, 20]
- *Fundamentos de la literatura mexicana*, México, Editorial Patria, 1966. [2ª. ed.]
- VERANI, Hugo J. , *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003. [Tierra firme, 4ª. ed.]
- YURKIEVICH, Saúl, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996. [Pensamientos]
- *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997. [Tierra firme]
- ZAVALA, Lauro, *Humor, ironía y lectura. Las transformaciones de la escritura literaria*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.