

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CARRERA DE LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

Mole de guajolote. La poesía moderna y el estridentismo

Tesis de licenciatura de

Marcos Emilio Bustos Flores

Asesor: Carlos López Barrios

17-03-09



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Dedicatorias

A mis papás

A mi mamá porque no se va a recuperar nunca de haberme dado a la luz y a los depredadores un lunes en la tarde, por sus locas ganas de hincarse y dar las gracias cada que me ve entrar por la puerta, porque el parir es eterno y sin asideros.

A mi papá, que soy su doble, su triple y su *squeeze play*, porque se mantiene siempre limpio, siempre fuera de toda esa basura que todos a nuestro turno nos sepulta, la hipocresía, la egolatría, la mentira; porque es un hombre bueno, de veras bueno, como deberíamos ser todos, generoso, alegre, puntual para todos y a todas horas, modesto, loco. Y sí, era cierto: *love and beatles is all we need*.

A mi hermano, mi vikingo lampiño, el bárbaro de ojos de ciruela, que no necesitó de libros de poemas, ni entender a Tarkovsky, ni darse una vuelta todos los viernes por una fiesta o por *The dark side of the moon*, porque el metal, una chica y la escalera en ruinas de la piedra de sacrificios, le bastaron para ver el mundo como yo siempre voy a temer y a envidiar.

A mi asesor Carlos López, y a mis lectores Israel Ramírez, Evodio Escalante, Susana González y José Francisco Mendoza, que tuvieron que leer como 3 tesis distintas, porque sin ellos, sin su paciencia y compromiso de antemano, este libro sería una madeja piojosa de opiniones, comas, puntos y cursivas, pero no un trabajo serio.

A mi tío Roberto, porque estas manos de niña apenas con pena saludan las suyas, y esta computadora no hará nunca lo que a la familia le hizo su lápiz y su flexómetro; a mi tía Paquita, por soportarlo a él, y a todos nosotros; a mi tío Ricardo, porque casi me lo imagino dando gracias a Dios; a mi tío Rodolfo, nadie tuvo mejor suerte que él, ni nadie bailó mejor; a mi tía Raquel, porque se levanta con la mañana y los pájaros a sentir de nuevo el sol y a regar sus plantas; a mi tía Amparo, por su “ánimo”, porque siempre pienso en la eterna juventud del amor cuando la veo con mi tío de un lado para otro; a

mi tía Lola, por su Carmelita y su Casandra, que siempre son las primeras en hacer la fiesta.

A mi tía Vivis, porque se desvela pintando hasta las cinco de la mañana, a Karla, porque siempre está súper ahí, donde pasan las cosas; a mi tío Pancho, por lo que hace uno, *as times goes by*; a mi tío Raúl, héroe, viejo y prófugo, del que decía mi abuelita que por él se iba a ir al infierno; a mi tía Yola, y su arsenal de niños alocados: Adrián, Pável, César Arturo y Robertito; a mi tío Enrique, porque él sabe de la difícil senda de las decisiones; a mi tío Héctor, biólogo y artista, que hablaba entre sueños, y tiene dos niñas que ven más que nosotros; a mi tío Óscar, genio cuya mejor obra es su familia, Sebastián, que yo lo vi aprender la tabla de multiplicar, y Diego, que se recargaba en mi hombro cuando veía la tele.

Y como dice Morrissey, debe de haber ya un lugar reservado en el infierno para mí y mis amigos:

A René, ese embutido de ángel y de bestia; a Yuali, porque vendrán a la noche los ojos de ella; a Octavio, por el spaghetti, las vacas, la ultraderecha, las sombras en la tienda y el claro de luna; a Bety, porque ella me enseñó a dar abrazos; a la Mañana de Rocío; a Mandarina Mandolina Maribel; a Osvaldo Pentángeli, porque “en el pequeño camino de su casa al escenario ya anidaban todos los caminos”; a Ernesto, a quien vagar era su línea recta; a José de Jesús, porque no podía evitar acercarse a la iglesia detrás de cada palabra.

A Guillermo Torices, filósofo escéptico, cuyo sistema tiene sólo las dos o tres cosas que importan y además se perfecciona con las groserías; a Omar, por Nerval y la poesía; a Jailander Lowlander Jaideger Jesse Coyote porque si no fuera por él los carroñeros ya hubieran perdido sus instrumentos en lugares de mala muerte; a don Giovanni, porque su nombre y su alegría no van a dejarlo hacerse viejo nunca; a Chucho, por el pequeño grupo del que no quedaron más rastros que la amistad y mil cadáveres de cerveza; a

Paloma, porque a pesar de todo soportó tanta pestilencia; a Rod, porque la inspiración se encuentra todos los días trabajando; a los dos Raúlés, porque eran artistas maléficos; a Richard, por el día que nos pegaron los enanos afuera de su casa; a Víctor, por la década de decadencia, diez años de caos y confusión; a Josué Dávalos Almonacida, a.k.a. el pollo a.k.a. K.K. Take my baby away, porque el verdadero sabio no necesita saber que lo es.

A Marilyn, mi guitarra eléctrica invisible, y a Olfio, porque él también quería sentarse a la mesa con nosotros.

Fue para poder decirles algo, aunque fuera una tímida palabra de agradecimiento, o quizá un párrafo o una frase, a todos ustedes y a sus familias, que me puse a escribir esta maldita tesis en la que casi pierdo la razón.

Fin.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nace de una de esas molestas dudas que zumban de vez en cuando en las mentes de los que nos dedicamos a estudiar literatura: ¿qué tan lejos es posible llegar con las palabras?

La pregunta actual que pretende contestar este texto, *¿qué es el estridentismo?*, es una puntualización de dicho zumbido en un hecho concreto,preciado además, porque es un ejemplo bordado en la propia literatura mexicana.

Todos los movimientos de vanguardia, dentro de los que se alinea nuestro estridentismo, padecieron a su modo ese zumbido. Fieles a lo que podríamos llamar la «creencia del progreso poético», englobada en la mítica frase de Walt Whitman «decidme quién ha ido lejos que quiero ir más lejos aún», decidieron, impetuosos, jóvenes y excéntricos, dar un salto mortal en cada una de las ramas del arte.

Ya el romántico, junto al filósofo de las ciencias, había ido *redescubriendo* una creencia, un sistema de pensamiento en el que misteriosamente se guarecía su propia receptividad a la belleza. La estética es sólo una forma antigua, primigenia, de la ideología, pensó entonces el poeta. El simbolista decidió ir un paso más allá, aportando a la imagen poética la característica de *símbolo*, trozo intangible de la realidad concreta; el lenguaje no sólo señalaba ya los objetos concretos, sino que servía *para aprehender objetos invisibles*.

A esta altura del «progreso poético» le toca hacer su aparición al poeta de vanguardia. Es ahí donde renace en esta pequeña narración nuestro zumbido: con un gran trecho ya recorrido, después de Nerval, de la teoría de las correspondencias de Baudelaire, de las *iluminaciones* del poeta maldito, ¿qué más lejos se puede llegar con las palabras?

El estridentismo es una vanguardia explosiva; esto significa que su labor consistió en realizar los experimentos suficientes para que, por el lado romántico,

develara el arte concretamente su carácter ideológico, esto es, guiarse por un sistema de creencias, ser fiel a una forma de entender el mundo y procurar vivirlo *como sólo lo haría un poeta*. Como consecuencia de ello, el artista no es ya únicamente un creador encadenado a una de las siete musas, sino un ciudadano de una nueva nación, un hombre que tiene el deber de convertir su vida y cada uno de sus actos en poesía. Sea palabra, gesto, trozo de pintura o escultura, música; sea mañana, tarde, noche, trabajo, de paseo, comida, silencio. Las vidas de todos son un *collage*. Pero la de este creador es música. A este creador liberado del matrimonio con la única musa, y escindido por lo mismo de la realidad del *l'art por l'art*, tan social como espiritual, es a lo que se le conoce en el presente trabajo por poeta.

Lo que ayuda a construir el estridentismo es la posibilidad de que el arte, actualmente sólo uno más de los oficios con los que el hombre se hace merecedor del alimento, se redescubra a sí mismo como práctica vital, liberadora y hostigadora de conciencias, dadora moral, de rutina de saneamiento, de conocimiento, y de *praxis*.

Responder a la pregunta ¿qué es el estridentismo?, mediante la prefiguración del concepto de *analogía* — la ideología estética de los románticos —, así como la relectura de las vanguardias explosivas — crítica al arte visto simplemente como institución, entretenimiento u oficio —, y finalmente mediante la vida y arte del estridentismo, un minúsculo intento de la literatura mexicana de dar cabida a esta pretensión soberbia y dulce del arte como un *todo*, es el fin esencial que persigue el presente trabajo.

BREVE INTRODUCCIÓN AL ESTRIDENTISMO

Sólo es nuestra la primera mitad del camino. Tirar la piedra, aventarla lejos, con furia, como quien la entrega o la ofrece. El estridentismo tiró su piedra, hace muchos años. Casi un siglo. Se hicieron grabados, dibujos, pinturas, máscaras, canciones, poemas, que en algún momento llevaron dicho rótulo. Su creador inicial fue uno, Manuel Maples Arce, y sus allegados más reconocidos en el

ámbito literario fueron Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, y Luis Kin Taniya.

Manuel Maples Arce nació en Papantla, Veracruz; Arqueles Vela, según unas versiones, en Tapachula, otras, en Guatemala; Germán List Arzubide y Salvador Gallardo se dieron a conocer desde Puebla, donde publicaban una revista, *Ser*; Luis Kin Taniya, en la ciudad de México. Todos nacieron en el crisol del nuevo siglo. Maples Arce publicó su primer manifiesto estridentista a la edad de 21 años, y el grupo se desintegró 6 años después, en 1927.

Imaginemos la ciudad de México en 1921: entonces contaba con menos habitantes de la que ahora cuenta la delegación menos numerosa. Acababa de decretarse la paz en el país después de once años de guerras internas. Había un olor a pólvora y revolución todavía en el ambiente: Álvaro Obregón se había rebelado y apenas en 1920 había mandado asesinar a Venustiano Carranza, y todavía de la misma forma él morirá cuando intente reelegirse en 1928. El PNR, primer partido político de México, posteriormente llamado PRI, se fundará hasta 1929, el mismo año que la UNAM; la SEP, nacida en 1921, quedaba entonces a cargo de José Vasconcelos. En esta época despertó un mundo: el país que es para nosotros la primera y siempre irrebasable frontera.

El estridentismo, afirmado en un cosmopolitismo casi mítico — imagínese los porcentajes de la gente que leía entonces un libro o tenía acceso a la cultura —, pretende ser el espejo de la guerra de revolución en el arte. Vino a ser la única vanguardia que existió como tal en México. Procuró la destrucción de los símbolos patrios y religiosos, hizo crítica de todas las instituciones, puso como principales símbolos las máquinas y las fábricas, mientras todavía los últimos modernistas colocaban en sus versos a los cisnes, los lagos y las rosas.

Las vanguardias como tales, una de ellas nuestro estridentismo, aparecen en medio de cismas, de confrontaciones. En Europa son testigos de la primera guerra mundial, del nacimiento del fascismo italiano y el español, además del nazismo alemán, y, en América, de la caída de la bolsa de valores estadounidense. Las vanguardias reflejan su época: son combativas, de difícil acceso, de experimentaciones extremas. Pero esta capacidad de trasgresión,

acompañada de un ilimitado poder de inventiva, terminaron convirtiéndose en un pozo elocuente e inabarcable; el arte del siglo pasado y el nuestro son producto directo de todas sus apuestas, como la historia lo es de aquellos sucesos. Pero a diferencia del matiz negro, trágico, pesimista, que los acontecimientos dejaron en las conciencias, la guerra vanguardista deja, como ninguna otra, una estela distinta, de construcción, de poesía.

La guerra que practican las vanguardias es ideológica, de creencias. Espectadoras de un momento trascendente, les afectan directamente pensadores cardinales: Marx, Freud, Nietzsche. Su carácter bélico y ansioso se alimenta de ellos y adquiere así una orientación socialista, un respeto y admiración por los procesos inconscientes, una necesidad de afirmar la violencia como un mecanismo de la plenitud.

El estridentismo fue una cosa rara para sí mismo y para la cultura del país. Fue incomprendido, anulado, y al mismo tiempo sus obras carecen de una lógica acorde y deseosa de encontrarse inmediatamente con el lector. Sus obras son *antibestsellers* perfectos. Son difíciles, aparentemente inacabadas, inarmónicas y sucias. Señalan algo que aún no se encuentra en nuestra búsqueda natural, habitual, del arte. Exploraron otra forma de comprensión de la obra terminada, una forma enrarecida de mostrar su ímpetu y entusiasmo por medio de nexos irracionales y espontáneos, y nunca aguardaron el juicio tolerante del receptor. Fue hasta hace alrededor de 20 años cuando su relectura ha vuelto a causar interés. Sus trabajos tuvieron un abandono de casi medio siglo.

Lo primero que encuentra uno al abrir sus obras son frases como «muera el cura Hidalgo», «viva el mole de guajolote», o «la vida es sólo un método sin puertas que se llueve a intervalos», todo ello mezclado con grandes exaltaciones de fábricas, locomotoras, autos y cables telefónicos. La actualidad de aquellos que cantaron única y primordialmente para su presente frágil y perecedero es deslumbrante: hoy la vida es, en efecto, un método sin puertas que se llueve a intervalos, una exaltación sin medida de autos, edificios, chispazos rupestres y surreales como los gallos que cantan a mediodía y aves que se dan de comer en los cables telefónicos.

Su necesaria irreverencia, preciada y lúcida, es tan válida hoy frente al exceso continuo y rutinario de solemnidad en nuestras obras artísticas como hace ochenta años; el ritmo de caída libre que utilizaron para describir el desaforado movimiento ciudadano, mejor que nunca se confirma hoy al abrir la puerta. No por nada es nuestra época la que ha reabierto el discurso con ellos; algo necesita, algo desea y admira de sus gritos e improperios, de sus imprudentes obras de chicos de veinte años, de sus críticas fuera de brújula, de su esteticismo primitivo, ruidoso, de su capacidad de admirarse frente a la locura y el ingenio de lo humano.

Algo necesitamos de las vanguardias, algo queremos recordar, oír, quizá nuestra misma voz, pero inmersa en otro tiempo.

He dividido el trabajo en 4 capítulos. El primero intenta describir y reducir en lo posible a puntos lógicamente estructurados el concepto de analogía, como llamara el teórico Albert Béguin a este sistema o visión del mundo que subyace a la poesía Romántica y de la cual las vanguardias son una continuación, una relectura.

El segundo capítulo desarrolla la relación de esta analogía con las primeras vanguardias, a las que pertenece el estridentismo y que he denominado explosivas por su carácter primordialmente extremo y destructor.

El tercero es la síntesis de la historia del estridentismo desde el punto de vista de sus obras y de sus gestos y el último, el análisis de tres obras estridentistas teniendo como mediadores la analogía y al contexto de las vanguardias explosivas.

ANALOGÍA

La labor de soñar es habitual, permanente, se desea sin tregua, sin paz. Es la sensación misma del infinito abriéndose paso en nuestro interior. Somos más el deseo que habita en nosotros que cualquier gesto planeado, que la elocuencia de nuestro silencio. No es cualquier cosa estar frente al cuerpo exacto, con toda su santa brutalidad, del deseo realizado. No es fácil no dar un paso en falso, ser presa de un movimiento brusco. Pero para eso se hurga, se espera, se pende del grito. Los ilustrados alimentaron la idea de un mundo sin Dios, en el que el hombre debiera responder por todos sus actos, asumir la responsabilidad de triunfos y derrotas. Ese mundo es la modernidad, es todavía el nuestro y fue, aunque fuera sólo el instante en el que rodó la cabeza de Luis XVI por la hoy Plaza de la Concordia en París, el inicio de uno deseado realizado. La estrella de ese mundo era la posibilidad sin límites. Y cada uno de sus integrantes nacía bajo la misma promesa, y con el mismo peso de responsabilidad.

El presente trabajo nace de una visión de conjunto, esto es, de ver dos producciones distintas y disímiles en el tiempo, Romanticismo y vanguardias, como un solo bloque, dos procesos consecuentes de un solo cuerpo. Inmersión y exteriorización, potencia y acto; el poeta romántico que se vuelca sobre sí mismo, que se pierde en lo más profundo de sí, hasta encontrar un punto céntrico, esencia, savia sobre la cual mantiene en equilibrio y en disposición simétrica su ser, a lo que acostumbra llamar conocimiento y también poesía, y el artista de vanguardia, cosmopolita desesperado, presa de las altas velocidades, ansioso de extender y propagar dicho conocimiento, de dejar tras de sí la estela del poema.

La poesía moderna – entiendo por ella a la que sucede a la Revolución Francesa – nace, inconsciente y en medio del misterio, para forjar una concepción del mundo. Así como el mito de los antiguos, el poema moderno es la constatación, la confirmación de un código, del funcionamiento de un orden trascendente, y hacer poesía es intentar participar de dicho orden.

Era una época en la que el carácter científico de la realidad detonaba, donde libros como *El origen de las especies* redefinían la metafísica a partir de

sucesos históricos concretos, donde los filósofos ilustrados despreciaban y hacían *tabula rasa* lo mismo de fanatismo religioso, mitología clásica y el uso «excesivo» de la imaginación en las producciones literarias.

En Hispanoamérica se convirtió en una verdadera tiranía de una mal encaminada conciencia racional. La entrada del positivismo en México, por ejemplo, podría llamarse sin demasiado problema como una manifestación más de la tiranía de la negación.

En un artículo de Manuel Gutiérrez Nájera, que lleva el nombre de «El arte y el materialismo», publicado entre agosto y septiembre de 1876 en *El Correo Germánico*, el poeta hace una defensa de su «poesía sentimental», como respuesta a otro artículo, escrito por un anónimo.

Gutiérrez Nájera había fundado su poesía sentimental bajo los siguientes principios: «Son mayores bienes aquellos que en el orden espiritual se verifican, y es el amor una pasión santa y sublime que regenera y engrandece al hombre»¹. A lo que en un siguiente artículo contestó su detractor:

El espíritu no existe, el amor es una quimera, la mujer no es digna del amor del hombre; luego la poesía erótica, que canta exclusivamente al amor, tratando de encenderle en el espíritu, no tiene razón de ser, y sólo puede considerarse como un vano sentimiento, que si deleita y encanta por breves instantes, como el humo se desvanece sin dejar huella alguna de su paso².

La misión por igual de románticos y modernistas, y su posterior extremismo vanguardista, será reivindicar la importancia de los procesos no racionales. Y dicha reivindicación, mientras más era abordada por artistas y pensadores, fue mostrándose paulatinamente más y más generosa.

Convengamos en reducir, como Sor Juana y Gorostiza, el universo un vaso lleno de líquido. Veamos ahora cómo se acercan a él el pensamiento ilustrado y el pensamiento artístico. El hombre de *luz*, el pensador ilustrado, asegura ser capaz de traducir, mediante ecuaciones perfectas, el diámetro y la altura del vaso, el peso del contenido del líquido, las características esenciales de los elementos que a ambos componen. El hombre del *sol negro*, en cambio,

¹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Mañana de otro mundo*, p. 20

² *ibid.*

incapaz de hacer alguna señalización de este tipo, se jacta, no obstante, de una sola cosa, que a su juicio considera la única verdaderamente importante: haber tenido en sus manos ese vaso y haber bebido de su líquido. El arte es la asimilación y comunicación de dicho evento.

Como un pequeña y fea cuarteadura vuelta agujero en medio el piso, científico y artista se reparten por sus características el piso, delimitado, liso y concreto, y el hoyo en medio del piso, abrupto, caótico, inexplicable. El arte romántico se replantea que hay límites para la razón humana, límites ineludibles y dadores de verdad sólo franqueables desde la apuesta de la creación artística.

Este agujero, este evento que surge del individuo que acerca el vaso a sus labios, es a lo que llama el arte tradicionalmente *conmoción*. El romántico va más lejos siguiendo esta idea, y asevera que la conmoción no es sólo el origen de la relación arte-mundo, sino, y sobre todo, de la relación hombre-mundo. Poco importa la composición del vaso o el color del líquido, lo que importa es beber de él, acercarse, padecer y reconocerse uno con el mundo, concluye, grandilocuente.

Sentir es el lazo que nos liga al mundo. Es el puente de ida y vuelta. Mientras la razón y la conciencia racional van volviendo paulatinamente al hombre un ser extraño, anfibio que duda y cuestiona su pertenencia a la totalidad de las cosas, preso y culpable de la capacidad de elegir cada acto, cuando simple y santamente *siente*, recuerda el antiguo pacto, la ceremonia sin intermediarios entre el hombre y la creación.

Sólo el hombre es culpable, porque él puede elegir a sabiendas entre un camino y otro, una opción u otra distinta. Retomemos una vez más una imagen poderosa y de todos conocida para echar un poco más de luz sobre esto. El pensador romántico, tanto poeta como filósofo de las ciencias, traduciría de esta manera el mito del paraíso perdido: Adán era el hombre que sólo sentía, que no ponía en cuestión con su duda o su imaginación la obra de Dios. Sentir en Adán es idéntico a creer: es corroborar tangiblemente la existencia de Dios.

La manzana, más que representar el pecado carnal, representa la conciencia racional. El hombre que trasgrede el límite y es tentado por la conciencia racional no encuentra descanso, olvida su antigua pertenencia a una

obra elocuente y admirable, y se encuentra constantemente debatiéndose a sí mismo, traduciendo a una torpe y nimia clasificación siempre en ajuste, siempre insuficiente, la vastedad de cosas que componen el cosmos, y, como consecuencia, monta encima de éste una burda copia para poder sentirse cómodo, tranquilo por breves instantes.

Olvidada la trascendencia del sentimiento, en la soledad de su conciencia, el hombre se abandona y extrapola su instinto de sobrevivir hasta convertirlo en una necesidad incesante de sometimiento.

Lo que el romántico reprocha a la modernidad, trágico escenario montado sobre otro, es su *insensibilidad*, esto es, la incapacidad del ciudadano común moderno para reconocerse en otra cosa que no sea él mismo. El hombre, en busca de una breve satisfacción, de una tranquilidad momentánea, somete a todo lo otro que le rodea sin medir las consecuencias y, peor aún, sin encontrar un verdadero cobijo. Hegel en sus *Lecciones sobre estética*, lo define así: «Para mantenerse en su individualidad, el hombre individual debe convertirse diversamente en medio de otros, servir a sus limitadas metas, y para satisfacer sus propios estrechos intereses, degrada a los otros igualmente a meros medios». Esta situación la llama la «prosa del mundo», y, también, la «sociedad burguesa»³.

El artista romántico no sólo encuentra aquí su voto de creencia, sino su comunicado dentro del mundo moderno. La misión romántica, que hereda después a la generación de las vanguardias, es reinstaurar la trascendencia del sentir.

Esta «trascendencia del sentir», frase fea y dura, fue acuñada, con el tiempo, en una sola expresión: *analogía*. Es indispensable detenernos un momento en toda esta conceptualización para hablar del estridentismo y las vanguardias porque de otro modo quedan en el aire, flotando sin una gravedad que las atraiga, cada uno de sus esfuerzos y sus obras; no hablar de la analogía nos priva de un eje que comunique y brinde un orden a cada una de las manifestaciones de las vanguardias, sean dadaísmos, surrealismos o estridentismos. Además, nos priva de la necesidad de hacer hincapié en lo

³ Manuel Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, p. 38

extraliterario, los gestos que dieron pie y fundamento a obras desproporcionadas, decisivamente anti-rationales, violentas e idealistas.

Hay guerra en las vanguardias porque hay algo por qué luchar. Como en toda guerra, subyace una toma de posición, nacida de una creencia que opera a modo de móvil generador, de necesidad cardinal. La analogía es el oro negro de esta guerra. No detenernos en ella implica simple y sencillamente descontextualizar y quitar el fundamento a cada una de estas trincheras, a cada uno de estos *ismos*.

La palabra la extraigo de un libro postvanguardista — esto implica herencia inevitable de sus fines y sus obras — enfocado a rastrear y desarrollar la huella de la analogía en buena parte de los autores principales del Romanticismo hasta los primeros surrealistas, *El alma romántica y el sueño*, de Albert Béguin. «El alma romántica» es otro sinónimo, de la «trascendencia del sentir», de la analogía. A lo largo del presente trabajo estaré refiriéndome a ella indistintamente de estas tres formas.

El término originalmente nace de la matemática griega y fue enriquecido gracias al uso que de ella hicieron los pitagóricos, quienes, como sabemos, plantearon una visión total y profunda del cosmos a partir de los números; analogía implica en este momento germinal *proporción, armonía, equilibrio*⁴.

Nosotros, actualmente, entendemos lo análogo como lo «semejante», «la similitud que guarda una cosa con otra distinta»⁵, un «parecido a». Veamos ambas definiciones, la pitagórica y la que es para nosotros usual, como dos caras de la misma moneda, y procuremos la reunión de ambas para su profundización en el tema que estamos tratando. La analogía es la relación perfecta de equilibrio entre dos puntos, una armonía; un puente hacia el reconocimiento interior de dos cosas sólo en apariencia diferentes, esto es, el hombre, y cada una de las cosas que componen el mundo.

Esta creencia en la analogía, o «trascendencia del sentir», equivale a poner en un plano de igualdad la infinidad de cosas existentes. Manejemos esto una vez más con ejemplos y comparaciones. Para el pensador romántico todas las cosas

⁴ Mauricio Beuchot, p. 33

⁵ Diccionario enciclopédico Grijalbo, p. 106

en su origen, esto es, por lo que son ellas en sí mismas y sin su alteración para fines instrumentales, podríamos decir que son «hombres», o «proto-hombres». La mosca es un pequeño hombre; la piedra, el ojo dormido de un hombre futuro, un proto-hombre; el fuego, la energía, el pulso en la sangre del hombre; el árbol es un hombre sabio, un decano fraterno, con sus ramas, pensamientos envidiables, etc.

De esta manera, al romántico y al vanguardista nada les es ajeno, ni indigno del elogio, ni del saludo o el reconocimiento. La enormidad del cosmos se compara, se asemeja y se reconoce en cada una de las cosas y el hombre ha sido mandado para ser testigo, mediante el sentir, mediante su imaginación, con la condición de no callar nunca ante lo que ve. Un respeto profundo y una sensación de comunicación, como si de una gigantesca y fantástica familia intercambiando un mismo dialecto originario se tratase, tal como se le manifestaba igualmente al hombre de las primeras civilizaciones, emerge también en este pensador romántico. La analogía es la sensación que se esconde tras el guiño del poeta; para él, como para los primeros hombres, éste es también un «mundo lleno de dioses».

«El mundo es posible en un grano de arena», será la consigna de toda una nueva tradición del arte y la literatura que pasará de los poetas románticos a los simbolistas y, con el poeta maldito como puente, llegará a asentarse como una ideología en las vanguardias. En un coro de ideas prendidas unas de otras como las serpientes en la cabeza de Medusa, se yuxtaponen todo tipo de frases y exclamaciones elocuentes en los escritores del s. XIX con la analogía como móvil y fin. El poeta francés Gérard de Nerval, dirá, atravesado por una gentil y lúcida locura, en su novela *Aurelia*:

¿Cómo –me decía- he podido existir tanto tiempo fuera de la naturaleza y sin identificarme con ella? Todo vive, todo se agita, todo corresponde; los rayos magnéticos emanados de mí mismo o de otros, atraviesan sin obstáculo la cadena infinita de las cosas creadas: es una red que cubre el mundo y cuyos hilos se comunican con las estrellas. Cautivo en la tierra en este momento, converso con el corazón de los astros que toman parte en mis penas y en mis alegrías⁶,

⁶ Gérard de Nerval, p. 112

el poeta alemán Novalis:

Fluye plena la vida
como un mar infinito;
sólo una la noche del gozo
sólo uno y eterno el poema
y nuestro sol, el único
es el rostro de Dios⁷,

el teórico francés Marcel Raymond, en su análisis sobre simbolismo, romanticismo y vanguardias:

Se borran las fronteras entre el sentimiento de lo subjetivo y lo objetivo; el universo es devuelto al dominio del espíritu; el pensamiento *participa* en todas las formas y en todos los seres; los movimientos del paisaje son percibidos, o mejor, sentidos desde dentro: «el ruido de las olas y la agitación del agua», el flujo y el reflujo, engendran un ritmo que ya no se distingue del del corazón, del de la sangre⁸,

el filósofo de las ciencias Franz von Baader: «La naturaleza es, pues, un organismo animado y no un organismo divisible en sus diversos elementos [...] El todo — o absoluto — es lo único que vive; cada individuo sólo vive en proporción a su proximidad al todo, esto es, en la medida en la que una *ek-stasis* lo arrebatte de su individualidad»⁹; en nuestro propio continente, América, el poeta estadounidense Walt Whitman diría:

No existe un objeto,
por blando que sea,
que no pueda servir de eje
a la rueda del universo¹⁰.

Hay una línea recta entre todos estos autores y textos hasta un Maples Arce que dirá, pensando a la palabra como ese prisma mediante el cual puede

⁷ Novalis, *Poesías completas*, p. 37.

⁸ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, p. 11

⁹ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 98

¹⁰ Walt Whitman, *Poesía Completa*, p. 97

accederse al sentimiento analógico del mundo: «Prismal, diáfana mía, para sentirlo todo!».

Todas estas frases abordan el mismo tema mediante distintos ejes de acción: el éxtasis, la palabra como el símbolo de la receptividad y diálogo con el mundo, el universo como un gran poema ovillado, el amor profundo por la totalidad de las cosas como el clímax y punto máximo de la «trascendencia del sentir». El punto que aquí vamos a abordar es el peculiar eje por el cual las vanguardias explosivas se ligan y reafirman este concepto de la analogía.

Hace falta, por último, sólo reafirmar un punto. La visión analógica, ciertamente, subyace en las obras de artistas de todas las épocas y latitudes. Mas la intensidad con la que esta visión ha dejado su estela en el arte en los últimos dos siglos y concretamente en la labor de las vanguardias, depende del momento histórico en el que se aviene el Romanticismo: la creencia en la razón ilustrada como único mecanismo de acercamiento a la verdad, el nacimiento de la sociedad burguesa y la consiguiente eliminación del mecenazgo por parte de la nobleza al artista, la cual mantenía y justificaba sus obras. Solo, en las calles, el artista romántico queda sin riquezas ni obligaciones para con nadie, y con todo por decir. Es así como llega a su «verdad analógica», la cual intentará convertirse en una fuerza de acción ideológica, política y moral, en las vanguardias explosivas.

VANGUARDIAS EXPLOSIVAS

Tocamos los objetos a través de una suave seda: la de las palabras. Vestimos al mundo para poder hablar de él, para poder comunicar el asombro de su contacto, para delinear a breves pasos el placer de su descubrimiento y lo ilimitado de su grandeza. Y ese traje con el que vestimos al mundo, también él admirable, a su modo también un animal por el que pasan las estaciones, es sólo un traje, sólo un extremo de esa misma fuerza creadora, inabarcable y en continua floración.

He dividido en dos el proceso efectuado por las vanguardias, las primeras, más inocentes, violentas e impulsivas, *explosivas*, de las que futurismo y estridentismo son dos buenos ejemplos; las segundas, *maduras*, cuya mayor medida es un afán constante de construcción, como lo son el ultraísmo y el surrealismo. Unos señalan su cuerpo, otros su imaginación. Pero ambos son trajes ajustados, medios, no fines. Ni unos ni otros son únicamente o totalmente eso. Siempre es sano recordar que las cosas no ocurren como es más fácil entenderlas, que ellas no son el vestido ajustado que les ponemos, y que ocurren y emprenden su propia historia sin nuestra mirada y nuestro lápiz.

Uno de los motivos que curiosamente no son abordados en *El alma romántica y el sueño* es el tema de las vanguardias explosivas. De Valéry y Mallarmé hay un salto drástico — sólo surcado por la presencia de uno de los poetas máximos de la revolución, Guillaume Apollinaire — hasta Bretón. El tema es particularmente conflictivo. A raíz de él nace un menosprecio injustificado hacia las vanguardias explosivas.

El grueso de la crítica da por sentada una nula relación de las vanguardias explosivas y el Romanticismo. Para responder a la pregunta que el presente trabajo se ha propuesto, *¿qué es el estridentismo?*, es imprescindible ver a las vanguardias explosivas no como una ruptura y negación, tampoco como una irrupción aislada que desapareció sin dejar ningún rastro, sino como la continuación de una tradición, la tradición de la visión analógica.

Las temáticas, los tópicos y los recursos son diametralmente distintos entre lo que se entiende comúnmente por poeta romántico y el artista de la vanguardia explosiva. Pero la meta profunda de las obras es la misma, y es lo que intentaré demostrar en el análisis de las obras estridentistas en el último capítulo.

Por ahora nos basta saber a qué me refiero con vanguardias explosivas. Las dos guías que tomo para ello son el futurismo y la primera etapa del dadaísmo. Hay un fin fundamental en ambas, y, por ende, éste mismo lo será para todas: *la destrucción del arte*, entendiendo por arte una institución burguesa decadente.

Decadentismo se le conoce al conjunto de las obras tardías de finales del s. XIX que aún se adscriben a la temática y tópicos románticos. Es el desgaste y la incapacidad de que dicho enfoque y tópicos sigan siendo eficaces para comunicar la verdad analógica. No nos detendremos demasiado en ello. Sean suficientes las palabras de Mario de Micheli: «el decadentismo [...] es una extenuación espiritual más que una rebelión. En general, el decadentismo lleva hasta sus últimas consecuencias el espíritu antiluminista de gran parte del Romanticismo, que antes había sido una reacción contra el proceso revolucionario en curso»¹¹.

Las vanguardias explosivas abogarán por la codificación de una «antitradición», esto es, un ideal que gire en torno a la completa libertad del artista, la realización práctica y efímera de sus obras, de lo que se deduce un constante desprecio por la permanencia, la negación de cualquier tipo de canon, la destrucción del concepto tradicional de obra y la sujeción a las leyes de la sociedad burguesa.

De este modo, las vanguardias explosivas pretenden ser una relectura de la producción artística desde sus mismas bases, y es ahí en donde en varios puntos son opuestos al Romanticismo, sin dejar de lado su enseñanza esencial: el cultivo de la visión analógica.

Es aquí donde se le comienza a llamar artista, o poeta, al hombre que cultiva y alimenta en cada uno de sus actos su «alma romántica», y ya no sólo al oficio de escribir, pintar, esculpir, etc.

¹¹ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, p. 59

La antitradición es, propiamente dicho, una tradición que opera de manera inversa a lo que usualmente entendemos por ésta. Las obras de la antitradición son justamente *lo contrario de lo que usualmente pensamos y elogiamos del arte*. Frente a la armonía, el desequilibrio; frente a la espontaneidad a la obra correctamente calculada y meditada; pero, por sobre todas las cosas, *la antitradición plantea una negación de la permanencia de las obras*.

Los principales momentos de la dicotomía romántico decadente/vanguardista explosivo, sociedad burguesa/ideal vanguardista de los que emerge la antitradición, — entiéndase por ésta la relación de la analogía con las vanguardias explosivas —. Estos serían, *a grosso modo*, los puntos que estructuran a la antitradición:

1. El romántico decadente es un ser cuyo cultivo de la sensibilidad lo volvió frágil y, con esto, inoperante para comunicar la analogía. El vanguardista explosivo por ello tiene como base su propia fuerza, su vitalidad.
2. La fuerza se convierte no sólo en un ideal estético sino en el ingrediente esencial de la visión analógica desde este punto de vista, y comprende en sí mismo su propio imaginario. El romántico decadente es el ser débil que ama cosas débiles.
3. El romántico decadente detesta la realidad, en el último de los planos se detesta a sí mismo. Su refugio es el pasado. El vanguardista detesta el pasado, ama el presente, lo nuevo y a sí mismo por ser promesas en construcción y ama el futuro por ser la realización de dicha promesa.
4. El pasado se ve representado por sus instituciones: estado, religión, racionalidad, tradición. El romántico decadente enaltece y reafirma las instituciones con sus tópicos y sus obras. El vanguardista explosivo tiene como fin liberar al hombre de sus instituciones, de las amarras del pasado. *El arte no conmueve, libera, deshace las falsas barreras entre hombre y mundo*.
5. Ante la pasividad, reflejo de la melancolía y la meditación racional, lo espontáneo, la sabiduría cinética del cuerpo. El desprecio al cristianismo y

las leyes e instituciones que regulan la convivencia social. A la apagada tristeza del romántico decadente, el absurdo y la risa carnavalesca.

6. Para pretender liberar, primero el artista debe actuar con plena libertad en su obra, ser enteramente él mismo, no ser fiel a ningún tópico, a ninguna escuela, a ninguna estructura predefinida. Un arte que no haya sido hecho con entera libertad jamás aspirará a liberar.
7. Volver el arte ajeno al burgués. El arte se devalúa si se convierte en mercancía, en adorno, en espectáculo, en su sentido frívolo. El arte es complejo, de difícil acceso y está hecho para liberarse, para destruir las instituciones por medio de la burla o el espanto.
8. Frente a la obra maestra, que permanece en el tiempo y es ejemplo de perfección y armonía, la obra del vanguardista explosivo es fugaz, indescifrable, inacabada; es una promesa, un gesto bélico que pretende poner en evidencia el funcionamiento erróneo del mundo moderno. Las obras literarias de la tradición son textos cerrados, novelas, poemas, cuentos; en la antitradición, son simplemente irrupciones violentas, *antibestsellers*, reuniones de gestos libertarios que trascienden las palabras y funden distintas ramas artísticas. La belleza explosiva es *trasgresora*.
9. El arte en uso pleno de la libertad romperá todas las barreras entre éste y la vida; la obra vanguardista, fugaz, indescifrable, en continua promesa e infinita construcción debe acabar siendo la propia vida.
10. El artista desconoce cualquier límite, ésta es su moralidad.

Éste no es más que un trazo ideal y ordenado de los distintos elementos dispares y espontáneos presentes en algunos momentos del futurismo, en la primera etapa del dadaísmo y en las vanguardias latinoamericanas desarrolladas posteriormente en este capítulo. Ahora bien, es bueno dejar en claro que ninguna de estas vanguardias dejó de ser realmente más que un gesto libertario, sólo el esbozo de esta antitradición y su importancia es la misma que la de aquel que no oficia la misa pero hace sonar la campana.

El surrealismo, la vanguardia madura por excelencia, procuró ser ese mapa ordenado de los elementos diversos de las vanguardias que le antecedieron.

Para este propósito, criticó también algunos de los planteamientos arriba mencionados. Ganó en lucidez, pero perdió en extremismo; «no todo está mal», dice el surrealismo. El surrealismo no configura una antitradición, el surrealismo es otra tradición. No sólo no niega el pasado, sino que se configura su propio pasado. Lo profundamente loable del surrealismo es que se construye a sí mismo como una institución que tiene como fin proteger la concepción analógica del mundo.

Sólo gracias a lo que Bretón llamó «la belleza convulsiva», el surrealismo recuerda aún a esa poesía destructora, arrogante, enérgica, que no conoce límites morales, que pusieron en un pedestal los vanguardistas explosivos, a la que llamaremos a lo largo del presente trabajo «belleza trasgresora».

La «belleza convulsiva» surrealista irá diluyéndose lentamente en otro tipo de vanguardias maduras como el ultraísmo, las vastas vanguardias personales hechas aquí en latinoamérica, en los contemporáneos. El último gran revolucionador de este rubro poético quizá sea Antonin Artaud. En México no sólo hay pocos rastros de esta poesía — muchos menos por supuesto de la belleza trasgresora —, sino que la tradición de nuestra literatura está prácticamente regida por un tipo de poesía anti-transgresión, de enorme expresividad interior, muchas veces académica y de enorme respeto por la tradición, y, por ello, sin ese poder crítico sobre las instituciones sólo posible en la poesía que destruye. La poesía en México protege como un baúl la concepción analógica, la espiritualidad del amor, pero no ha encontrado el medio de darle facticidad, una utilidad que le haga alterar su entorno y criticar a las instituciones sustentada en una cosmovisión, una ideología práctica. He ahí donde brilla el pequeño ejemplo estridentista.

LA SABIDURÍA INFANTIL

El crítico Roger Shattuck, en su libro *The banquet years*, menciona los 4 puntos para él fundacionales de las vanguardias: «el humor absurdo», «el cultivo de sueños y alucinaciones contra la razón», «el sentido de la ambigüedad», todos

éstos puntos que a mi parecer pueden englobarse en uno, el último: «el culto a la infancia»¹².

En el plano más general, toda la reconstrucción que intentan hacer las vanguardias explosivas, la crítica a las instituciones, a la burguesía, a la razón y al arte, se basa en este modelo, que podría expresarse con sencillez así: la sabiduría de la infancia contra la sabiduría de lo viejo, de la tradición, del cansado y tergiversado mundo moderno. Todas las grandes empresas vanguardistas estarán enfocadas, con enorme fuerza en sus primeros años, años explosivos, a revitalizar el mundo, a llenarlo con la sabiduría de los niños. Pensar en ideales es pensar con ligereza, con esa inocencia de los niños. Sobreponer la energía y la vitalidad al pensamiento y la medida, es tratar de imponer un ritmo infantil en el mundo. El reclamo por la libertad es casi como un par de chicos espetando frente a papá que se irán de casa. Reivindicar los sueños, mitos y religiosidad, es afirmar la sabiduría de los hombres antiguos, de los hombres-niños.

La primera guerra mundial será, no obstante, un cisma demasiado violento para que perviviera y ganara mayores adeptos esta sabiduría infantil. A partir de entonces, las vanguardias atacarán con medida, con «inteligencia», afirmando la libertad siempre y cuando sea aliada de la responsabilidad, regresarán a casa, madurarán ellas también, a fuerza de golpes, cambiarán su inocencia y frescura y la trastocarán en compromiso social, en institución, en cosmovisión, en estrategia; su vejez y muerte quedan enmarcadas en la asimilación surrealista a las filas del socialismo. Alejarse del culto a la infancia será alejarse de su verdadero objetivo.

RAZÓN INFANTIL DE LAS VANGUARDIAS EXPLOSIVAS

Ahora tratemos de organizar un poco algunos elementos que constituyen a estas «primeras vanguardias», entre las cuales se encuentra el estridentismo. Su aspiración principal es convertirse de nueva cuenta en niños. Son inocentes; no

¹² Calvin Tomkins, *Duchamp*, p. 85-86

saben, o no desean saber, que la tecnología, en la que ellos sólo ven la fabulosa capacidad del hombre de recrearse a sí mismo, se volverá también la herramienta de horribles catástrofes. Si bien saben que todo devenir aspira a la muerte, y pretenden entregarse a ésta no sólo con valentía sino con devoción, son tan inocentes respecto a la cruel y ofuscada utilización de la máquina como los ilustrados respecto a lo que seguiría al asesinato del rey; éstos vieron al ideal caminando entre los revolucionarios; aquéllos lo ven en los nuevos inventos; la máquina y el movimiento ocupan el lugar de la razón.

La racionalidad vanguardista es maquinal, cinética, dependiente totalmente de la acción y del movimiento. Desconfían de todo lo que no impulse un valor práctico. Razón instintiva y táctil, o sea, experimental, de prueba y error. El error se vuelve algo lógico y constante en su proceso, y su imperfección se llena de naturalidad, de un halo productivo¹³. Así como no puede negarse la «falta de armonía» de las obras de estos vanguardistas explosivos, tampoco la sensación de tranquilidad, de lento triunfo, de «ir por el buen camino», que emanan.

Se muestran a nosotros como «nuevos ilustrados»; han experimentado la muerte de los antiguos valores, y han sido entregados de súbito al vértigo de su propia libertad, a la posibilidad infinita; deciden cortar de tajo los antiguos mitos románticos, querrán hacer rodar las cabezas de Aurelias y Mnemosines a favor de un mundo cimentado en esta razón de prueba y error. La interioridad romántica aparecerá ante ellos como ocultamiento del mundo de la vitalidad, de la fuerza, de la guerra, de la voluntad de poder. Estos vanguardistas hacen la guerra al estatismo y a la negación de la realidad concreta que emana de la exaltación de los paraísos artificiales y del pasado.

La tradición romántica posee una cualidad: hacer de la poesía una forma de conocimiento; un libro de poesía se transforma en un libro de aprendizaje, de manifestaciones de la verdad. La cualidad de estas vanguardias explosivas estriba

¹³ Marinetti en «Fundación y manifiesto del futurismo» brinda un ejemplo; Marinetti se retrata a sí mismo manejando un auto a toda velocidad: «¡Démonos como pasto a lo desconocido, no ya por desesperación, sino para colmar los profundos pozos del Absurdo! Acababa de pronunciar estas palabras, cuando giré bruscamente sobre mí mismo, con la embriaguez loca de los perros que quieren morderse la cola, y he aquí que de pronto me vinieron enfrente dos ciclistas que no me dieron la razón, titubeando frente de mí como dos razonamientos, ambos persuasivos y sin embargo contradictorios. Su estúpido dilema discutía sobre mi terreno... ¡Qué aburrimiento! ¡Auf! Corté por lo sano, y, por el disgusto, me estrellé con las ruedas al aire en un foso...» En Cirlot, *op. cit.*, p. 79

en su forma de defender al cuerpo, de dar a éste el privilegio del conocimiento. Poesía como aprendizaje y poesía como acción, como gesto.

Vanguardia es un término militar; la vanguardia, como todos sabemos, es el conjunto de las filas frontales de un ejército, las más confiadas a lo que la guerra otorga, cuya principal arma es su propia insensatez, su loca fe, su inocencia, pues ellas más que nadie saben lo que ha de ocurrir, las que admiran lo nuevo como posibilidad, no como presencia; ésas «que combaten en las trincheras de lo ilimitado y el porvenir»; ésas cuyo triunfo es adivinar en el destello de sus armas el triunfo. El arte de vanguardia en esta primera etapa es absolutamente sacrificial, alegre, fugaz. Lo que está adelante es el triunfo, y es por ello por lo que claman y admiran a la muerte; ella apurará la victoria. Reinventarán la antigua sabiduría del sacrificio.

DOS VANGUARDIAS EXPLOSIVAS

FUTURISMO

Marinetti es la cumbre de la insensatez, de la hilaridad y la irresponsabilidad, de la loca alegría de inicios del siglo pasado. Lo más normal de todo es que un mundo maduro lo rechazase, lo vilipendiase, lo redujera a un bicho. Nadie que pensara *demasiado* podía creer en sus divisas. Proclama torpemente la destrucción del pasado y le contrapone exaltar únicamente lo que nunca se ha visto. Sin embargo, sus detractores le advierten que la escuela que cimentó con estos propósitos, el futurismo, está más cerca de ser todo menos eso que proclama. «Todo eso de cantar a la temeridad, el valor, la audacia, el paso gimnástico, la bofetada, es demasiado viejo. Lea, si no, señor Marinetti, la *Odisea* y la *Iliada*, la *Eneida* o cualquiera de las obras de Píndaro»¹⁴, apunta con malicia Vicente Huidobro.

¹⁴ Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 22

Nervo a su vez le repondrá con su lúcida experiencia: «Y es que a mí, viejo lobo, no me asustan ya los incendios, ni los gritos, ni los denuestos, ni los canibalismos adolescentes: Todo eso acaba en los sillones de las academias, en las plataformas de las cátedras, en las sillas giratorias de las oficinas y en las ilustraciones burguesas»¹⁵.

Darío escribe, en su «Marinetti y el futurismo», primer texto latinoamericano acerca de la vanguardia, con esta misma sabiduría, aunque ya desdibujada por la extenuación: «Los dioses se van, y hacen bien. Si así no fuese no habría cabida para todos en este pobre mundo... Y vendrán otros dioses que asimismo tendrán que irse cuando les toque su turno, y así hasta que el cataclismo final haga pedazos la bola en que rodamos todos hacia la eternidad»¹⁶.

Marinetti a su vez les espetará, no con sabiduría, sino con la insensatez que le caracteriza: «¿Pero qué importa? ¡No queremos entender!... ¡Ay de quien nos repita esas palabras infames», y casi a modo de disculpa: «los más grandes entre nosotros tenemos treinta años»¹⁷. Si bien uno y otros son herederos y hasta contemporáneos en el caso de Huidobro, están ubicados en hemisferios totalmente opuestos. La incompreensión reina en este diálogo. Es como un sordo haciéndole señas a un ciego. Pero en esta discrepancia es Marinetti quien parece salir ganando: si la generación anterior e incluso la suya propia no le comprenden, es posible deducir que sí debiera de haber algo nuevo rondando por ahí, o si no, como mínimo, algo sinceramente distinto.

A lo que el italiano expresa con gritos e incoherencias, el resto le repone con razones, con la sabiduría de su propia madurez. Algo instintivo, corporal, intenta ser visto como un plan, como un orden. Las críticas, no sólo de nuestros modernistas, sino prácticamente de todos aquellos que desdeñaron al futurismo, pecarán de pedirle motivos, explicaciones lúcidas a una loca e instintiva alegría. Le piden al futurismo que se decadentice. Marinetti, todavía sensato en su insensatez, procurará negar, volverse sordo a esas expectativas.

¹⁵ *ibid.*, p. 23

¹⁶ *ibid.*

¹⁷ Cirlot, *op. cit.*, p. 83 y 84

Al señalarle los críticos todo un mapa de antecesores y por ende su hilación irremediable con la tradición, no hacen más que subrayar lo tajante de su ruptura. Ésta no depende del contenido formal del arte vanguardista; de otro modo tendrían razón; no, lo nuevo viene indicado por la actitud frente a los textos, no por su validez en ellos, la cual es, como dice Verani, «estéril», vacía. Lo nuevo son los ojos que miran, no el sol.

Si bien no muchos los comprendieron, no puede negarse que fueron más que suficientes los que escucharon. La actitud provocadora y poco resistente al escándalo de los futuristas resultó un magnífico publicista. Estos artistas se conocían a sí mismos como aquellos que «conocieron la voluptuosidad de ser silbados»¹⁸. El futurismo en su momento fue uno de los movimientos más osados, lo que a la postre potenció y popularizó el ataque vanguardista.

Su radio de acción se sitúa de 1910 a 1914. La polémica fue la expresión concreta de su «revuelta» y fue a la postre la primera guerra mundial, a la que ellos se sumaron, ciegos, jóvenes, deseosos de movimiento, su mejor y más enérgica detractora. «Ahí tiene usted a las máquinas, señor Marinetti; ahí su afán de bélico devenir, su higiene». El futurismo sólo pudo responder a esa crítica con un silencio que se ha prolongado hasta nuestros días.

Esta vanguardia como tal se agotó a sí misma, «se vació de sentido»¹⁹ en 4 años. Poco podría decirnos frente a los grandes ejemplos de un Romanticismo, frente a los grandes nombres de un Picasso, de un Bretón. Su influencia es «anecdótica y pintoresca»²⁰, a decir de Guillermo de Torre, uno de los más grandes defensores de las vanguardias en nuestro idioma; para él, como para buena parte de la crítica, no es más que casi una moda, algo no indispensable, que podía olvidarse al pasar de los años sin que ocurriera reacción alguna.

Hay una injusticia en esta lectura. El futurismo no es sin duda una ruptura formal, una irrupción, un cortar de tajo e iniciar de cero. Sus gestos son todos fugaces, emergentes, configuran una antitradición para poder abogar por la analogía. Lo que se acentúa en esta pequeña exaltación literaria, como en todo

¹⁸ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 200

¹⁹ de Torre, *op. cit.*, p. 196

²⁰ *ibid.*

intento de reordenamiento, es la continuidad de un sentimiento, de una aspiración constante y aún irrealizada de los hombres: hacer del actuar su más honrada y valiente apuesta.

El futurismo es incomparable, en tanto fines y medios, con todo el pasado que lo antecedió. Es imprudente y necio querer compararlo con algún suceso como el Renacimiento, si se le compara con un Baudelaire o un Miguel Ángel. Críticos como Subirats expresan que lo mismo puede mencionarse de todas las vanguardias en general: no cumplen su propósito, fallan en sus más íntimos postulados. La guerra por la analogía, por hacerse escuchar y, mejor aún, por hacerse entender, la pierden. No cambiaron el mundo, no comenzaron el reinado de la máquina al servicio del espíritu. No evitó el dadaísmo la bomba atómica, no conmovió a los que hacen la guerra por el petróleo, no llegó el poema estridentista junto con el pan a los pobres.

No radica ahí su verdadera valía. Ellos triunfaron porque nos recuerdan varias cosas: que el arte y el ideal avanzan siempre en un mismo bloque, que las formas de abordarlo y acechar a la belleza son vastas e infinitas como la imaginación misma y, sobre todo, que es indispensable para nuestra época no relegar al arte a un simple oficio, no negarle su intrínseca capacidad formadora y transformadora de la realidad, del yo. El futurismo no es un renacimiento, sino que forma parte de él, de ese renacimiento eterno del cuerpo y del espíritu que atestigua el arte a través de las distintas épocas. Su anhelo bélico es un amor a la vida, un pensar a la totalidad de la vida, incluso si es muerte, como buena, como dadora de frutos.

El futurismo es un error, siempre y cuando se considere a los errores como son, como necesarios, «como formas santas y hermosas en sí, como etapas de la perfección»²¹, o no lo es, si se considera que es un error absoluto, una equivocación en todas sus líneas.

Es interesante y más enriquecedor pensar al futurismo como un afortunado sacrificio. Es un sacrificio en el sentido en el que el kinetoscopio lo es para el cinematógrafo, o la cámara Lumière a la que tenemos actualmente. Pero es único

²¹ Oscar Wilde, *De profundis*, p. 94

en que cierta *gestualidad*, en que cierta irresponsabilidad, alegría y fe, cierta inocencia en bruto, para bien y para mal, como el particular sentimiento que emergía de ver a los hombres por primera vez andando juntos o saliendo de una fábrica a través de una pantalla, son irrepetibles. El dadaísmo o el surrealismo ya no son igualmente alegres; son movimientos que se irán volviendo maduros, que ansían ser una crítica «seria», «consciente», que actúan con responsabilidad frente a su arte y frente al mundo; que son resultado, en el caso específico del surrealismo, de un proceso cognitivo de años. Y para una institución de la tradición, cimentada en la racionalidad, que prefiere lo perfecto a lo fugaz y el intelecto a lo irreflexivo, le será más cara esa forma más «reflexiva», más limpia, con menos huecos y vacíos.

El futurismo no fue, ni mucho menos, el primer movimiento inestable, o «mediocre» para esta estética de lo perfecto, pero sí fue un movimiento que basó en esa inestabilidad, en ese «antiesteticismo», su importancia, su particular esteticismo. Hizo de la irresponsabilidad un argumento en pro de la belleza. La «mediocridad» futurista, su «error», es haber dirigido su mirada a la vida siempre antes que al texto.

Los futuristas no son, *significan*; no son una realidad literaria, sino un *símbolo* de que las cosas siempre pueden ocurrir de otra forma, bautizarse de una flamante novedad. «Un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*», no es una proposición hegeliana, ni un loable descripción de Victor Hugo o el peso del mundo de un Valéry, no es la realidad concreta de una obra maestra, es una antiobra maestra, un símbolo de la alegría por lo vivo, por el porvenir que se mueve y se esfuerza adelante. En realidad, ellos nunca cantan al auto o la fábrica, sino a su propia fuerza, a su propia voluntad de cambiar el mundo, de lo cual aquéllos son meras metonimias. No hay novedad en esto, no tiene por qué haberla, pero sí la hay en su manera irresponsable y atropellada de decirlo; a su modo, procuraron hacer lo que toda obra maestra intenta; a ellos les tocó dar el paso peligroso del equilibrista afuera de lo estrictamente literario, de lo ventajosamente aceptado y admirado por todos. Pasar de las plumas a los zapatos. Su verdadera aportación

es pretender que el poeta y la poesía siguieran existiendo, con la condición de asesinar a los sabios y a los libros.

El futurismo y el estridentismo, las dos a su manera, no sólo fueron una «estéril» destrucción del pasado, y una tierna apelación a que el futuro, de la mano del hombre, sería mejor. Fueron una crítica a la manera en que la tradición, como forma institucional, procura imponerse. Fueron un combate al autoritarismo, a la tiranía de las instituciones. La tradición conforma ritos, une y da un rostro a los hombres que la siguen, pero a su vez los subyuga, los asfixia. Nadie puede hacer lo que ya hizo un Homero, lo que ya planteó un Kant, la conmoción que provocó la existencia de un marqués de Sade, dice la voz de la tradición. Ya todo se ha hecho, y se ha hecho mejor. Límitate a servir, a ensalzar los viejos ídolos. En la institución de la tradición, la nostalgia y la memoria son valores que subyugan lo humano, que pisotean el presente mientras sitúan cada vez más lejos y más alto lo que ya ha acontecido.

La supuesta novedad futurista es a todas luces cuestionable. Pero su lectura no debe estancarse en ese plano inaugural. El pasado visto como anulación, y el pasar del tiempo como desgaste, como corrupción, es eso lo que se combate. No se puede ser creador en un mundo que piensa que ya lo ha hecho todo, un mundo que piensa que la belleza ha sido. «Somos el resumen y la prolongación de nuestros padres... Tal vez. ¡Sea!... ¿Pero qué importa?»²². La postura que propone impulsa, más bien, a acercarse a ese mundo con la alegría de quien lo ve por primera vez, gracias a que ellos realmente lo estaban viendo por primera vez; recrear ese mundo; cada nueva generación tiene el deber de reconstruir el mundo, de encontrar y utilizar lo nuevo, que es el único camino de la comunión con lo otro. «Cuando tengamos cuarenta años, que otros hombres más jóvenes y más válidos que nosotros nos tiren a la papelera, como manuscritos inútiles. ¡Nosotros lo deseamos!»²³.

Este movimiento adolescente, deseoso siempre de ídolos nuevos, intenta recuperar la esencia del presente²⁴, la eterna capacidad creativa que es inmanente

²² Filippo Tomasso Marinetti, «manifiesto del futurismo», en Cirlot, *op. cit.*, p. 84

²³ *ibid.*, p. 83

²⁴ Ya lo decía Nietzsche: «No pierdas al héroe que vive en tu corazón».

a su brevedad, a ver en nosotros la posibilidad enorme de todo lo que comienza. La «teoría de lo nuevo», es una teoría de purificación, de saneamiento. Ellos realmente creyeron que algo comenzaba en sus manos, porque quizá a pesar del tiempo y la memoria, siempre está a punto de comenzar algo.

La poética del futurismo se basa en lo fugaz. No desea perdurar, por eso canta a los aviones, a las locomotoras, a los edificios en construcción. La mejor parte de él no desea conservarse, no desea convertirse en un molde inquebrantable ni mucho menos una institución para los creadores del futuro. En él ya están las semillas de la antitradición: sus móviles ya son enaltecer todo lo que sustenta a aquélla: lo fugitivo en contra de lo que perdura; lo azaroso e irresponsable a la solemnidad de lo conscientemente elegido.

«Es preciso destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos al azar de su nacimiento»²⁵, expresa Marinetti al inicio de su *Manifiesto técnico de la literatura futurista*. Indica la utilización de los verbos en infinitivo así como la inutilización del adjetivo y del adverbio. Intenta simplificar las comparaciones y metáforas a un compuesto de dos sustantivos; De Torre cita estos ejemplos: hombre-torpedero, mujer-rada, multitud-resaca²⁶. Aunque el mismo poeta italiano en un momento llegara a obnubilarse con ello, nada de esto tiene un fin perdurable; toda la revolución futurista es fugaz, momentánea, de paso. El devenir futurista no piensa lo efímero como digno de belleza por sí mismo, sino a condición de un constante mejoramiento, gracias a la belleza que después generará.

Marinetti también supone abolir la puntuación usual, para dar pie a signos matemáticos como X,+, -, =, <, >, además de los signos musicales. Si bien por un lado tienen estos cambios el fin de «maquinizar» e imprimir velocidad al lenguaje, también serán un antecedente de lo que después se llamará la «imaginación sin hilos», las palabras en libertad, sin ninguna especie de nexo lógico. El escritor italiano afirmará que la poesía debe convertirse en «una *suite* ininterrumpida de imágenes nuevas», a lo cual hace llamar la atención Guillermo

²⁵ de Torre, *op. cit.*, p. 200

²⁶ *ibid.*

de Torre, pues «éste es el punto donde coinciden todos los poetas y teorizantes de los movimientos extremos»²⁷.

En posteriores manifiestos, Marinetti volverá más mesurados sus atentados contra la institución de la literatura. Debido a ello, el movimiento comenzará a perder su frescura, su capacidad de enfrentamiento. Mientras más en serio se va tomando a sí mismo el futurismo, más empezará a parecerse a la institución que pretendía atacar; se irá haciendo viejo.

El futurismo proclamó que el mejor tema de todos para escribir un poema era la vida de un motor. Él y el resto de las vanguardias explosivas, todas a su modo, reenfocaron la virtud del arte en su capacidad para recrearse a sí mismo; cantaron por todo aquello que se mueve, que se transforma, con la convicción ciega de que el movimiento conduce siempre a algo mejor; subrayaron la importancia de la realidad y el presente para la poesía; opusieron a las instituciones la libertad absoluta; a la eternidad y sus musas, la fugacidad, el humo de las fábricas; el futurismo intentó desviar los canales para inundar los museos y las escuelas; y, su verdadero triunfo, halló en su propia juventud una de las mejores excusas para decir que no hacía falta buscarla, que ellos eran la belleza.

EL PRIMER DADAÍSMO

El dadaísmo experimenta la destrucción de las ideas, de los móviles del progreso que unificaron a los artistas con su mundo, y sufre en igual medida el derrumbe de las instituciones tradicionales. Existencialista y crítico inclemente, el dadaísmo es reproducción de un mundo que ha perdido todas sus creencias, nuevas y antiguas, y da muestras de una recapitulación de fondo en busca de un nuevo orden.

El dadaísmo es la guerra contra la guerra, la guerra contra la muerte. Hace a un lado la pretendida «inocencia» del futurismo, que pensaba que el mundo podía ser mejor con la ayuda de la máquina, su alegre desparpajo. Hacer arte, y

²⁷ de Torre, *op. cit.*, p. 201

ya no digamos intentar redefinirlo, es una exquisitez burguesa, un lujo, frente a la primordial tarea de salvar lo humano.

La revuelta dadaísta, «grito» frente a la deshumanización y la guerra mundial, al atentar contra la pretendida altura y complejidad de los edificios del pensamiento moderno, no tardará en encontrar en lo mínimo, en lo tribal, la esencia de su propia visión.

«Los artistas no hicimos concesiones ni con la sociedad, ni la ética o el dinero», menciona Tzara en 1963, en una de sus últimas entrevistas; para él, dadá «es una expresión de dolor adolescente, más que una broma, más que un absurdo»²⁸.

Dadá no significa nada dice el primer manifiesto, de 1918. Es un punto muerto, un terreno yermo, una incubadora. Pero para llegar ahí es preciso «que cada hombre grite: hay una gran obra destructiva, negativa, que cumplir. Barrer, limpiar. La pulcritud del individuo se demuestra después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que despedazan y destruyen los siglos»²⁹. «A priori, o sea, con los ojos cerrados, Dadá sitúa antes de la acción y por encima de cualquier cosa: la Duda. DADÁ duda de todo. Dadá es todo. Desconfíen de Dadá»³⁰. Con la duda, y un amplio sentido de la autodestrucción, procurará llevar a cabo su labor de saneamiento. No sólo despoja al arte de su presuntuosa pretensión doctrinal, sino de su «utilidad» social, de la solemnidad con la que enfrenta sus creaciones y la realidad misma, la importancia de la magia, del misterio, de la comunión.

Los dos elementos que acompañan esta destrucción serán a la postre las herramientas básicas de sus creaciones formales: la espontaneidad, y esa cancelación del discurso llamada risa. Jacques Vaché, el precursor junto con Alfred Jarry de esta risa dadaísta, define al humor como «un sentido de la inutilidad teatral y sin alegría de todo cuanto se sabe»³¹. Este humor deshace, critica, demerita, y burlarse de las cosas equivale a inutilizarlas, a despojarlas de todo lo que pudiera otorgarles algún valor. La risa dadaísta esconde una doble

²⁸ Marc Dachy, *Dada, the revolt of art*, p. 34

²⁹ Tristan Tzara, «Manifiesto 1918», en Lourdes Cirlot., *op. cit.*, p. 108

³⁰ Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 383

³¹ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 230

valoración: «la alegría de flagelar a una sociedad que aplasta al hombre para mal de todos»³², y al mismo tiempo, la burla de sí misma es su más grande afirmación, su constante desinfección. Tzara no dejará de destruir y de devorarse a sí mismo y a su propio movimiento en el proceso, volviendo ello todo un arte, configurando un estilo propio y un nuevo molde para otros escritores; «Quien está en contra de DADÁ está conmigo, dijo un hombre ilustre, pero murió en el acto. Lo enterraron como un verdadero dadaísta»³³. Si las vanguardias futuristas pecaron de tomarse demasiado en serio, y en eso radica también su inocencia, la madurez dadaísta estriba en que mientras más se burlaba de sí misma, más crecía como proyecto.

PARA HACER UNA POESÍA DADAÍSTA.

Tome un periódico.

Tome unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo que tenga la longitud que usted desea dar a su poesía.

Recorte el artículo.

Recorte después con cuidado cada palabra que forma ese artículo y ponga todas las palabras en un cartucho.

Agite suavemente.

Saque las palabras unas tras otras, y dispóngalas en el orden que vayan saliendo.

Cópielas concienzudamente.

La poesía se parecerá a usted.³⁴

De la noche a la mañana, y de la mano de su propia y constante autodestrucción, el dadaísmo se vuelve la vanguardia más influyente y la más *edificante* de las vanguardias. Ahí, a la mitad del dadaísmo, nace la primer vanguardia madura y, ya con el germen del futuro surrealismo, va quedando cada vez más atrás su carácter explosivo.

El dadá instauró, quizá porque lo hizo sin pretenderlo, una institución, y se volvió de pronto demasiado grande y demasiado «constructivo» para sí mismo. La gran diferencia de donde el dadaísmo cede su lugar al surrealismo viene comprendida en la actitud de sus líderes frente a la función social del arte; éstas son las palabras de Tzara: «El arte es algo privado, y el artista lo realiza para sí

³² *ibid.*, p. 232

³³ *idem*

³⁴ *idem*, p. 384

mismo; una obra comprensible es producto de periodistas»³⁵. El surrealismo enfocará su labor en convertir al arte en una cosmovisión, y esta vez tendrá suerte.

³⁵ Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 374

LA IRRADIACIÓN

— BREVE HISTORIA DEL ESTRIDENTISMO —

La hoja de vanguardia *Actual n.1* «comprimido estridentista» es un hecho inédito en la historia de la literatura mexicana, y uno de los grandes logros artísticos del estridentismo. Mezcla de poesía y teoría literaria, da la apertura a un lenguaje nuevo tanto formal como léxico, y aún hoy se resiste a una lectura convencional. Incluye un «directorio de vanguardia» con más de doscientos nombres en los que inscribe a los principales nombres de la vanguardia internacional, que van de Tristan Tzara, Francis Picabia, Kandinski, Duchamp o Borges a Diego Rivera o Silvestre Revueltas en México³⁶.

El silencio expectante y el desconcierto con el que fue recibido dan una primera impresión de triunfo: el texto había pasmado a todo aquél que se había acercado a él. Es oportuno agregar a esto el poco alcance que las vanguardias habían tenido en México; pocos, como el autor, habían tenido un contacto directo con dichas manifestaciones. Maples Arce había tenido la posibilidad de viajar a Europa, pero también desde muy joven había tenido un contacto cercano con la poesía mexicana. En su primer libro de memorias, *A la orilla de este río*, cuenta la profunda fascinación que ejercía Darío sobre él así como el paisaje de su natal Veracruz. Incluso publicó un libro modernista con escasa suerte, *Rag, tintas de abanico*, del que comienza a sentir un desprecio del que brotaría un par de años más tarde el estridentismo.

Los *Actual n. 2 y 3* en febrero y julio del siguiente año vienen a reforzar ese efecto, y es principalmente con el último con el que el estridentismo empieza realmente a ser tomado en cuenta y a aparecer en las reseñas periodísticas. En este *Actual n. 3* publica Maples su poema «Tras los adioses últimos», a la par de una traducción de Yvan Goll por Guillermo de Torre («Fin del mundo

³⁶ El magnífico texto *El estridentismo o una literatura de la estrategia* de Luis Mario Schneider tiene en su introducción un recuento extenso y completo del movimiento estridentista, desglosa sus publicaciones y las críticas que a su vez se sucedieron en los distintos periódicos; esta sección está basada en él.

cotidiano») e incluso aparece Salvador Novo con «Aritmética», entre lo más digno de mención.

En las mismas fechas apareció *Andamios interiores*, la primera obra propiamente de vanguardia en México, en julio de 1922, que, en general, recibió pocas críticas, de entre las que destacan algunas opiniones cínicas y divertidas como la del *Heraldo de México* del 24 de agosto, de autor anónimo: «Creíamos, juzgado por el título, que fuera éste un libro destinado al examen de materiales de construcción; pero nos encontramos con que es un libro de... “poemas radiotelegráficos”»³⁷, críticas que están caracterizadas por su banalidad y su total desconocimiento de la causa; a pesar de ello, pero también, ¿qué sería de las vanguardias si nadie se hubiera molestado por su aparición?; podría decirse que son principalmente los que no comprendieron el movimiento los que lo justificaron y potenciaron. Aparecieron, no obstante, algunos textos con una opinión más favorable, de entre quienes destaca la reseña de Arqueles Vela, futuro estridentista que por entonces ya formaba parte de *El Universal Ilustrado*, el posterior foco de difusión de esta nueva literatura. Arqueles Vela menciona que la acumulación de escenas emotivas y la simultaneidad de imágenes de *Andamios interiores* son similares al «ojo de pájaro que pretende condensar el vuelo de una nube».

Cabe resaltar que desde sus primeros artículos, en Vela, el segundo estridentista, se advierte una ruptura con el léxico y la estructura del periodismo tradicional. En diciembre de 1922 *El Universal Ilustrado* publicará en su sección *La novela semanal La Señorita Etc.*, con la que queda finalmente adherido al grupo. Es una novela sin par; anecdótica, sin personajes claramente definidos, con la extensión de un cuento largo pero sin ninguna otra de sus características. Los críticos que gusten de las clasificaciones encontrarán en esta obra más que un pasatiempo. En ella el personaje principal es el lenguaje, lugar de encuentro y de fuga, puente y plaza pública para la historia de amor que tienden las palabras una con la otra.

³⁷ *ibid.*, p. 54

Estos acontecimientos se sumarán al interés que inmediatamente Maples Arce recibe de la vanguardia internacional:

Así se relacionó con Enrique Gómez Carrillo que en Madrid editaba la revista *Cosmópolis* — donde se publicó el poema «Esas rosas eléctricas» de Maples Arce —, con Guillermo de Torre, quien le envió su *Manifiesto Vertical*, con Humberto Rivas, director de *Ultra*, con Marinetti, con los pintores del futurismo Bocini, Severini, y Soficci; con los franceses Pierre Reverdy, André Salmon, Blaise Cendrars, Pierre Albert Birat y Philippe Soupault³⁸.

No obstante, en México, fuera de Arqueles Vela y algunas otras tímidas aportaciones, no había ocurrido lo mismo³⁹. El nuevo impulso, del que nacería el segundo manifiesto, provendría no de la capital, sino de Puebla, en donde se publicaba una revista, *Ser*, de decidida orientación rebelde y cuyo director y secretario eran Germán List Arzubide y Salvador Gallardo.

En este momento es cuando finalmente puede considerarse al estridentismo como un grupo, cuyo influjo y radio de acción serán mayores. El segundo manifiesto aparece en Puebla el 1° de Enero de 1923. «En la primera imprenta que llegamos no quisieron hacerlo» comenta List; «*es terrible* nos decía el dueño con los ojos caídos sobre nuestros papeles, y fuimos a otra y a otra hasta que alguno, previa promesa de no decir dónde se había hecho, consintió en formarlos»⁴⁰.

El *Segundo manifiesto* es mucho más corto que el primero, puesto que no contiene ninguna especie de exposición de posturas estéticas, sino que está cargado plena y únicamente de violencia; quizá es el texto estridentista más áspero. Hace, por un lado, una larga lista de ofensas personales dirigidas a los académicos poblanos, y después afirmaciones excesivas y categóricas como «ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros.

³⁸ *ibid.*, p. 57. También Schneider menciona la crítica que hace Borges a *Andamios Interiores* en el segundo número de la revista *Proa* (diciembre de 1922)

³⁹ En el artículo «El movimiento estridentista en 1922» publicado el 28 de diciembre en *El Universal Ilustrado*, enumera entre los logros del movimiento «Hacer un aporte de fuerza espiritual a nuestra lírica, del que antes carecía», «Improvisar un público», «urbanizar espiritualmente algunos gallineros literarios», «cambiar la marcha de los horarios», «libertar el aullido sentimental de las locomotoras estatizadas en los manicomios tarahumaras» y, finalmente «provocar la erupción del Popocatépetl». *ibid.*, p. 66

⁴⁰ *ibid.*, p. 70

Apaguemos el sol de un sombrero» o «la única verdad es la verdad estridentista»⁴¹.

Mantuvieron, no obstante su estadía en Puebla, sus actividades en *El Universal Ilustrado* mediante notas de la siguiente clase:

Casamiento. Después de un tempestuoso viaje a la ciudad de Puebla de los Ángeles, contraerá matrimonio en la capilla del Señor de la Santa Muerta el inspirado vate y buen amigo Manuel Maples Arce, con su encantadora novia la Srita. FLO 826 CHU, belleza estridentista. Serán padrinos, por parte del novio, el Sr. Arqueles Vela y la conocida artista de varietés Celia Montalván; como la novia es de padres desconocidos aún no encuentra quien se atreva a apadrinarla. Oficiará de pontifical el Ilustrísimo Abate Diego Rivera y amenizará el acto una conocida banda de jazz band.

O

Canarios. En buen uso. Cantan y bailan. Se venden diez mil canarios. Se han traído de las islas del Mar del Sur. Única y genial oportunidad para adquirir un canario por poco precio. Maples Arce⁴²

Un paso de mayores expectativas será la creación de una revista, *Irradiador*, que se supone continuadora de los tres números de *Actual*, y al final no será más longeva que ésta: después de los números que van de septiembre a noviembre, la revista desaparece. A pesar de ello, no puede negarse su trascendencia dentro del movimiento; las colaboraciones que contiene van desde Fermín Revueltas y Diego Rivera en las portadas hasta el español Humberto Rivas o Jorge Luis Borges, además de dibujos de Jean Charlot⁴³.

Irradiador, por otro lado, fue probablemente el primer fruto de las reuniones en el Café de Nadie. «Antes que Maples Arce descendiera en el umbral del café, nadie había percibido el estado de inexistencia en que se encontraba y se moría. Su vida inerte de catástrofe, de edificio sepultado por un gran cataclismo, se insinuaba, con esa vaguedad de las estancias solitarias, empacadas por un

⁴¹ *ibíd.*, p. 72

⁴² *ibíd.*, p. 73 y 74

⁴³ «Todos los esfuerzos por encontrar la revista *Irradiador* fueron estériles» comenta con desilusión Luis Mario Schneider en su libro (p. 80). Tiempo después, sin embargo, otro estudioso del estridentismo, Stefan Baciú, logró dar con los dos primeros números, los cuales le fueron facilitados por Jean Charlot, después de hacerle una entrevista en su casa. Véase el texto de Baciú "El estridentismo en Centroamérica. La bomba que no explotó», recogida en *Estridentismo, estridentistas*, Cuadernos de Cultura popular, México, 1995

trágico y cósmico olvido»⁴⁴. El Café de Nadie, bautizado así por los estridentistas, será el lugar de reunión de la vanguardia mexicana durante toda la primera mitad de la década. No sólo vio su impulso inicial ahí *Irradiador*, sino muchas otras de las tentativas del grupo. Poco a poco fueron haciéndose dueños de él, y aunque no desempeñó la función que para el dadaísmo desempeñó el Cabaret Voltaire, sí se realizaron exposiciones pictóricas, lecturas de poesía y, por supuesto, otras actividades no tan artísticas. Fue un lugar de encuentro, de gestación. La novela de Arqueles Vela *El Café de Nadie*, de donde extraje el pasaje anterior, da cuenta de gran parte de esto.

Ese significativo año de 1923, en que el estridentismo se asentó definitivamente, termina con la publicación en noviembre del libro de poesía de List Arzubide, *Esquina*, con un prólogo del propio Maples. Además de ser fiel a las teorías abstraccionistas desplegadas por el creador del movimiento, o sea, la yuxtaposición de imágenes con un único hilo conductor emotivo y no descriptivo ni lógico, en él se da constancia de ese juego, permanente no sólo en estos escritores, que consta de tomar elementos concretos de la ciudad para crear en el poema la ciudad interior, la después hecha realidad por unos meses y bautizada Estridentópolis.

El año de 1924 lo comienza Jean Charlot con su álbum de *Ocho litografías*, «con el que se inauguran las ediciones plásticas del movimiento estridentista» según las propias palabras de la sección que ellos coordinaban en *El Universal Ilustrado*. Cabe mencionar que este ámbito, el de la plástica estridentista, es hasta la fecha poco estudiado; por ello cabe mencionar los nombres no sólo del francés Charlot, sino los de Ramón Alva del Canal, Fermín Revueltas y Germán Cueto, cuya obra merece más atención. En el libro *El movimiento estridentista* de List Arzubide podemos encontrar una semblanza de sus trabajos:

Fábricas levantando el brazo ardiente de sus chimeneas, afirmas y robustas en sus muros de sudor y de esfuerzo, presentadas por Fermín Revueltas. Colores asomados a la ventana de una forma intencionada, medularmente equilibrada,

⁴⁴ *ibid.*, p. 79

que exhibió Ramón Alva de la Canal. Serenidad disgregada de la línea que eran entonces los ensayos formales de Jean Charlot. Musculaturas de verticales obreras, ansiedad de hacer del dibujo la gráfica del momento, que ha sido el centro de inquietud de Leopoldo Méndez...⁴⁵

La obra de todos ellos estuvo reunida en el marco de la primera exposición del Café de Nadie, el 12 de abril de 1924. Germán Cueto presentó sus «Máscaras» de los principales pintores y poetas del movimiento, Guillermo Ruiz presentó algunas de sus esculturas cubistas, Arqueles Vela inició la velada con su «Historia del Café de Nadie», leyeron poesía List Arzubide, Salvador Gallardo, y Miguel Aguillón Guzmán, entre varios más. «Nos retratamos para los diarios, se nos hicieron entrevistas, caricaturas, anotaciones biográficas, fue la consagración de nuestras actividades»⁴⁶, asegura en el mismo texto el propio List.

Maples Arce leyó un canto de su nuevo libro, *Urbe*, hasta entonces el texto más ambicioso del grupo; es el único poema estridentista de largo aliento, y en él se pretenden resumir sus exploraciones léxicas y formales; fue ilustrado por Jean Charlot y recibió las mejores respuestas de la crítica cuando vio la luz pública en junio del 24. En él se da por primera vez el paso hacia el ámbito político, con lo que queda incluido como una característica más del movimiento; es, también, el primer libro de un mexicano traducido al inglés (*Metropolis*, John Dos Passos, 1927), y el primero de la vanguardia en lengua española.

Mención aparte merece el caso de Luis Quintanilla, quien por esas mismas fechas publicó su segundo libro, *Radio*. Considerado por los mismos estridentistas como parte del movimiento, él optó siempre por mantenerse al margen, aunque colaboró en sus revistas. Su familia era poderosa, su padre recibió el cargo de embajador plenipotenciario en París cuando Luis tenía 18; además siempre tuvo por su familia contacto con la literatura: fue ahijado de Amado Nervo, mientras uno de sus hermanos lo sería de Rubén Darío. Su niñez y juventud las pasaría alejado de México, en París y Estados Unidos. A causa de esto, su obra mantiene una vitalidad e intencionalidad singulares; un marcado tono burlesco de corte dadaísta. Según reflexiones del propio Luis Mario

⁴⁵ *ibid.*, p. 93

⁴⁶ *ibid.*

Schneider, sería uno de los principales elementos nuevos a destacar. El juego con lo antipoético, «que no tiene otro significado que el destruir la solemnidad y la creencia divina en la poesía y el poeta, plantea la mayor diferencia entre Quintanilla y los estridentistas propiamente dichos. Para estos últimos la poesía tiene una misión y constituye una fe»⁴⁷. *Avión*, su primer libro, fue publicado en 1923 y es en el que mejor pueden observarse sus inclinaciones dadaístas. Un año después, a la par de su nuevo poemario, Quintanilla fundaría el Teatro Murciélagos, el cual fue «la experiencia teatral más valiosa, tanto de forma como de contenido, que tuvo la trayectoria del teatro en México en la década del 20 al 30»⁴⁸. Curioso es ahora pensar que su marcada tendencia folklórica fue en su momento una ruptura de los cánones establecidos.

El año 1925 vendría marcado por un cambio brusco en el eje de actividades del movimiento. Maples Arce se recibió de abogado y consiguió un cargo en el gobierno del general Heriberto Jara, en Xalapa. Jara era conocido por sus inclinaciones revolucionarias, por lo que pronto quedó encantado con las teorías vanguardistas; así, Maples acabaría siendo secretario de gobierno de Estado, y List Arzubide su colaborador.

Esta situación les crearía a la postre fuertes controversias. ¿Cómo podían unos artistas que se sabían en contra de cualquier manifestación del academicismo burgués tomar importantes cargos políticos y quedar impunes? Un reportaje en *El Universal Ilustrado* de un simpatizante del grupo, Enrique Barreiro Tablada, sobrino del poeta, expresa esta confusión:

La impresión que tuve al encontrarme con Maples Arce, el súper poeta de la Revolución, como lo llamara uno de nuestros jóvenes escritores, después de varios meses de un completo alejamiento espiritual, en el Parque de Xalapa, fue un asombro unánime para mis sentidos. Me parecía absurda, inexplicable, la actuación del poeta mecanista coexistiendo dentro del instante de aquel jardín alucinado, que se florecía, así que la tarde iba entornando sus vidrieras, de mujeres y de serenatas románticas, diluidas entre el perfume provinciano de las acacias⁴⁹.

⁴⁷ *ibid.*, p. 83

⁴⁸ *ibid.*, p. 115

⁴⁹ *ibid.*, p. 142

No obstante, las actividades del estridentismo, momentáneamente institucionalizado, fueron bastantes. Exposiciones, actos culturales, publicación de obras de ficción, políticas y de divulgación, además de una revista, *Horizonte*, a la postre el órgano de difusión más relevante de su pequeña historia. Convertida en Estridentópolis, Xalapa «realizó la verdad estridentista» rememora List Arzubide en uno de los mejores pasajes de su prosa:

Ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía, desenrollando el panorama. Borroneada por la niebla, está muy lejos en cada noche y regresa en las auroras rutinarias; luida por el teclado de la lluvia, los soles la afirman en el calendario de los nuevos días; [...] y es en cada mañana una ciudad nueva para los ojos de los que la corrigen con entusiasmo⁵⁰.

Un último suceso es de mencionar en la singular estadía del estridentismo en Xalapa; puesto que sus actividades fueron plenamente nucleares, no tuvieron repercusión en la capital ni en ningún otro lugar fuera de la capital veracruzana, por lo que la concreción de sus posturas quedó prácticamente en el desconocimiento, algo que, a decir de Luis Mario Schneider, siempre le pesaría especialmente al líder del grupo.

La novedad en la ciudad de México era una polémica que se volvería célebre en la historiografía literaria acerca del «afeminamiento de las letras mexicanas». Prácticamente todos los críticos de la época se sumaron a ella y se barajaron nombres que después habrían de fundar la revista *Contemporáneos*, como Pellicer, Novo o Villaurrutia; el entonces desconocido Mariano Azuela, los consagrados Díaz Mirón, Tablada, así como los estridentistas. La polémica comenzó con un texto de Jiménez Rueda en el que aseguraba que la revolución mexicana no había tenido herederos directos, y que los que supuestamente se habían considerado como tales, no habían escapado de la mediocridad; en resumidas cuentas, que el estado actual de la literatura era de una pobreza insalvable. La importancia de esta polémica radica en que los literatos llevaron a cabo un proceso de auscultación en el que tomaron conciencia de las condiciones del momento en el que vivían; líneas de pensamiento realmente interesantes

⁵⁰ *ibid.*, p. 141

aparecieron, como el qué tanto influyen los lectores en las obras, en este caso, qué tanto la crítica priva o condiciona la originalidad de las obras al no comprenderlas; qué tanto, pues, las obras se rehacen a partir del tipo de lectores que se les acercan, como en efecto rehacemos nosotros, los ahora interesados, aquel estridentismo que su época procuró negar.

Otra zona del país vendría a ser el centro de otro esfuerzo de vanguardia: de la mano de Salvador Gallardo, el *Manifiesto Estridentista n. 3* apareció en Zacatecas, en julio de 1925, y dependió básicamente de una estrategia de difusión; no mucho más se agrega en éste de lo ya enunciado en los manifiestos que le antecedieron, y es, de hecho, un resumen de aquéllos. Para el poeta más silencioso del movimiento, este vendría a ser un año sustancial puesto que finalmente sale a la luz su primer libro, *El Pentagrama eléctrico*. Su profesión de médico vendría a salpicar el léxico citadino de nuevos elementos, lo cual constituye la mayor propuesta del *Pentagrama*.

Quizá como resultado del tercer manifiesto, en Tamaulipas el III Congreso Nacional de Estudiantes decide sumarse al estridentismo y lanzar el *Manifiesto n. 4*. «Chubasco estridentista». Es una sola hoja, pero escrita por ambos lados y de tamaño tabloide, que resume algunos de los textos estridentistas más logrados; «Prisma» y el III canto de «Urbe» de Maples Arce, «Silabario» de List Arzubide, «Jardín» de Salvador Gallardo, partes de *La señorita Etc.*, de Arqueles Vela, así como «Las 13» de Miguel Aguillón Guzmán y «Saudade» de Salvador Reyes. Contiene también un plan de trabajo entusiasta y propositivo, que recuerda los inicios del movimiento: «EN 1926 HAREMOS: FUNDACIÓN DE LA UNIVERSIDAD ESTRIDENTISTA; CREACIÓN DEL TEATRO ESTRIDENTISTA; PUBLICACIÓN DE NUEVE LIBROS –EVANGELIOS– DE LOS FUNDADORES DEL ESTRIDENTISMO; EDICIÓN DE LOS NUEVOS POETAS ESTRIDENTISTAS... EN 1927... EL ESTRIDENTISMO HABRÁ INVENTADO LA ETERNIDAD...»⁵¹

Es momento de hablar un poco de la revista *Horizonte*. Fue financiada por el gobierno de Jara, así como una serie de publicaciones de libros bajo el sello

⁵¹ *ibid.*, p. 150

editorial del mismo nombre. El primer número apareció en abril del 26, y su director general fue Germán List Arzubide. De su «propósito» extraigo las siguientes palabras que ayudan a definirla:

Todo lo que signifique una manifestación contemporánea, hallará en ella lugar y atención. Todo lo que palpita y pugna en la hora mundial en que se avizoran nuevas ansias, tendrá una resonancia dentro de ella; sus páginas se esforzarán por guardar la síntesis de un mundo que está en fiebre de espiritual liberación⁵².

Y de hecho sí resultaron ser la síntesis de un mundo, el mundo estridentista.

Horizonte incluía no sólo textos artísticos, ensayos y poemas de autores de todo el orbe (desde Poe o el *Popol Vuh* hasta el poeta ruso Alejandro Blok o H. G. Wells, ilustraciones y textos de creadores plásticos, fotografías de Tina Modotti, entre muchos otros), sino que marcaba su inclinación política con trabajos dedicados a las reformas agrarias, el petróleo (el número tres cuenta con los siguientes artículos: «La lucha por el petróleo», «Las compañías petroleras y el Estado»), la educación (un escrito sobre la próxima Universidad Veracruzana, entre varios más), en una sección que era llamada «Páginas de lucha social». «Actualidades históricas» era otra sección, dedicada al análisis y la reflexión de los procesos sociales, en la que se publicaron trabajos como «El pasado, el presente y el porvenir de América». «Cexanel» y «Educación física» fueron de las secciones más interesantes; contenían primordialmente noticias acerca de los avances tecnológicos de la época. Así, *Horizonte* no sólo resultaba una revista de orientación artística, sino que, partiendo de ella, daba cuenta de toda una estructura ideológica de carácter novedoso y profundamente liberal. A pesar de su no muy trascendente influencia fuera de Xalapa, para el movimiento estridentista es la cristalización de sus motivos fundamentales.

La revista era mensual, y alcanzó diez números. En el último, correspondiente a abril y mayo de 1927, se dedica a conmemorar el año cumplido; de los principales autores estridentistas, en este último número Maples dedica un ensayo a Luis de Góngora y publica un poema de su tercer libro,

⁵² *ibid.*, p. 159

Poemas interdictos; List participa con una rememoración en «Así se hizo Horizonte» y Arqueles Vela con una colaboración desde España, en donde en ese momento se encontraba.

Los tres tuvieron una aportación relevante con sus últimos libros como estridentistas. En los talleres gráficos de la revista se publica *El Café de Nadie* en noviembre de 1926, y en él se resumían las aportaciones no sólo del propio Arqueles Vela sino de la prosa estridentista a la literatura nacional. Tres partes dividen la obra, cada una regida por su propia autonomía: «Un crimen provisional», «El café de nadie» y «La señorita Etc.», con leves modificaciones de como fue presentada anteriormente en *El Universal Ilustrado*. La ironía y el juego son elementos que van llenándose de las brillantes intuiciones vanguardistas de su autor. Con esta publicación, queda señalado que un ágil y permanente lirismo así como la utilización constante de la metáfora no serán manifestaciones específicas de la poesía estridentista, sino de todo el estridentismo como fenómeno literario.

A lo largo de 1926, Germán List Arzubide realizó dos libros, que verán la luz al siguiente año. Uno es de poesía, *El viajero en el vértice*. Con mayor soltura y libertad rítmicas a decir del propio Luis Mario Schneider, dicho poemario será en resumen más logrado que *Esquina*. La exaltación de la ciudad y el recuerdo de la amada serán una vez más los índices por los cuales se van conformando los poemas.

La mejor aportación de List al movimiento será, no obstante su poesía, *El movimiento estridentista*, publicado ese mismo año por Ediciones Horizonte. Éste es un compendio, una síntesis expresada con alegría e ímpetu, y queda como un testamento del estridentismo, o como el último manifiesto que siempre pensaron pero nunca llevaron a cabo. Aunque de forma oficial el grupo seguía unido e inmerso en actividades, el libro rinde cuenta de que ya hay una necesidad de trascenderlo. *El movimiento estridentista* es a la postre la mejor manera de tener una visión de conjunto de lo que fue su exploración vital y formal, mezcla de elementos gráficos con literarios, una trepidante poesía acompañada de un léxico inusitado y un eficiente tono cargado de energía.

Por su parte, Manuel Maples Arce publicó sus *Poemas interdictos* nuevamente con muy buenas críticas, en Ediciones Horizonte el 8 de agosto de 1927, a no mucho tiempo de la desintegración definitiva del grupo. Sus teorías abstraccionistas se depuraron en sus versos, y sus sugerencias conllevan una mayor carga emotiva; el espacio, al mismo tiempo exterior e interior, permite que lo surquen y en él se realicen toda clase de imágenes, y todo lo concreto es una metáfora del mundo interior, desde la telefonía sin hilos hasta un auto en movimiento o un aeroplano. En la última parte del libro, «poemas de lejanía» resalta también esa necesidad de dejar la temática citadina y explosiva para volver a fundar viejos tópicos, principalmente el de la melancolía.

Así pues, cada uno de los últimos libros estridentistas está ya anunciando su final. Pero éste no llegaría de procedencia artística. Los estridentistas en su deseo de implantar un nuevo plan cultural en Xalapa, incluyeron renovaciones en la educación. En todo esto recibían el apoyo del general Jara; de este modo, el doctor Julio S. Rebolledo, director de la Escuela Preparatoria, conocido por su tendencia conservadora, fue destituido de su cargo, en lo cual tuvo que ver Maples Arce, lo que motivó muchas críticas de importantes dirigentes de derecha del Estado. A esto se le sumó la consabida contienda que ya llevaba el general Heriberto Jara con los grupos que estaban a favor de Plutarco Elías Calles y Álvaro Obregón. A algunos de los principales enemigos de ellos el general Jara les brindó su apoyo y los recibió e instaló en Veracruz. Con esto quedó dividida en dos la organización que gobernaba al Estado. «Ambos bandos ocupábamos el mismo Palacio de Gobierno, pero nosotros en situación desventajosa» comenta Maples en su libro de memorias *Soberana juventud*, «confinados a tres o cuatro salones de la planta baja, con entrada por la espalda del edificio, mientras los otros, sostenidos por el Jefe de Operaciones Militares [...] habían invadido la planta superior, desde donde avizoraban nuestros movimientos»⁵³.

Después de un intento de atentado por parte de algunos simpatizantes del grupo de derecha, Maples debió huir de regreso a la ciudad de México. De la misma atropellada forma debieron hacerlo cada uno de los estridentistas que en

⁵³ *ibid.*, p. 207

ese momento residían en Xalapa, desorganizados y sin tiempo para despedidas. La última publicación estridentista fue *Los de abajo*, de Azuela, en su colección Biblioteca Popular a mediados de 1927.

Aquí los caminos se bifurcan. El «Grupo Noviembre», organización marxista nacida en la ciudad de Xalapa, fue el siguiente paso de algunos estridentistas como Miguel Aguillón Guzmán, quien estuvo muy presente en la redacción del *Manifiesto n. 4*, además de Salvador Gallardo, quien siguió publicando esporádicamente con el apoyo de este grupo, manteniendo ese silencio casi ascético, «una automarginación» la llamaron muchos, que ya lo caracterizaba en el estridentismo⁵⁴.

Luis Quintanilla, después de desempeñarse varios años como diplomático en Guatemala, París y Río de Janeiro, regresó a la ciudad de México como profesor de Ciencias Políticas en la UNAM; su libro *Bergsonismo y política* fue prologado con admiración por Samuel Ramos.

Como bien afirmaba la viuda de Arqueles Vela, Hortensia Lenika Puyol, en su conferencia «La narrativa estridentista del intransferible Arqueles Vela» leída en Xalapa en 1982 con motivo del simposio «Estridentismo, memoria y valoración», el mayor logro de Arqueles Vela fue encontrar su propia voz en la voz estridentista; siempre cómodo y siempre siendo él mismo, publicó algunos libros posteriormente que recuerdan la iniciativa vanguardista, dentro de los que destaca *El intransferible*.

Germán List Arzubide, después de deshecho el movimiento, todavía regresó a Xalapa en 1928 y editó su libro *Opiniones sobre «El Movimiento Estridentista»* en el cual reúne varias cartas de aprecio que le mandaron otros escritores provenientes de América Latina que se declararon deudores del estridentismo. Fue parte del movimiento comunista y participó en varias de las reuniones que hizo a lo largo del orbe el Congreso Antiimperialista; finalmente, fundó la escuela Normal Superior, en la que terminó sus días como catedrático.

El creador y líder del estridentismo, Manuel Maples Arce, todavía en 1928 hace una nota furibunda con motivo de la muerte de Salvador Díaz Mirón en *El*

⁵⁴ Véase «Estridentistas en la sombra» de Miguel Bustos Cercedo en *Estridentismo: memoria y valoración*, p. 282- 283

Universal Ilustrado: «cuando ésta apareció» se refiere a su generación, «ya Díaz Mirón había enmudecido, había muerto literariamente y ningún nexo espiritual la liga con él»⁵⁵. No obstante, en noviembre del mismo año publicó en el mismo semanario un poema, «Jornada», en el cual puede percibirse claramente lo alejado que ya estaba de sus anteriores posturas; de hecho, asevera Schneider, «revela [...] como todos los vanguardistas latinoamericanos [...], una tendencia a retornar a la estética inaugurada por el postmodernismo»⁵⁶. Maples terminó sus días en el extranjero como diplomático, presentando un alejamiento de sus anteriores posturas revolucionarias que puede parecer a veces sorprendente, lo cual terminó por motivar buena parte de la desacreditación del estridentismo. Con esto queda enmarcada una de las principales líneas de discusión de toda la vanguardia: con la afiliación política de estos artistas nace un deseo de trascender lo literario, de llevar lo literario a su praxis, quizá la mayor apuesta de la vanguardia, la más peligrosa, la más irrealizable, la de hacer del poeta una clase de hombre o de mensajero de uno de los más raros sustitutos de la religión: la poesía. ¿Qué respondería Maples Arce a todo esto? Lo verdaderamente difícil no es lo literario, sino la vehemencia con que lo literario en las vanguardias tiende hacia su afirmación vital; no planear o descifrar el poema, sino serle fiel y realizarlo en donde es verdaderamente más complicado, más importante y más necesario realizarlo: en la vida cotidiana.

LA RUIDOSA TONALIDAD DEL AMARILLO

— EL ESTRIDENTISMO EN 3 OBRAS —

⁵⁵ Schneider, *ibíd.*, p. 210

⁵⁶ *ibíd.*

El estridentismo en sus textos alimenta la belleza trasgresora de los primeros vanguardistas. Si la belleza convulsiva — surrealista — está cimentada bajo la premisa de que sólo es tal cuando lleva la emotividad al máximo de conmoción posible —«la belleza será convulsiva o no será»—, la belleza transgresora se piensa a sí misma un *gesto*, una suerte de alarido que aparece y desaparece del mismo modo abrupto y fugaz. Sus obras son como edificios a media construcción, ufanándose de su esteticismo primitivo, desequilibrado en proporciones, como de su violencia y ausencia de una metodicidad de relojería. Su ideal analógico los lleva por el camino de la provocación, hacia la perturbación total de un orden, en la que el caos esconde, como siempre, su propio orden en equilibrio. Más que conmover, su deseo interior, confesado sólo como un murmullo, es *liberar*, liberarse de la moral, la falsa retórica de los héroes y símbolos, develar, en primera instancia para sí mismos, el rostro putrefacto detrás de la máscara del bienestar.

Elementos ajenos, tradicionalmente antipoéticos, son inmiscuidos para este fin en el discurso. El arte camina en la dirección equivocada. Habrá que voltearlo de cabeza para poder reconocer otra vez el horizonte. El desprecio a lo solemne, el desparpajo y la espontaneidad, un alto sentido de lo lúdico, la afirmación de lo fugaz, de lo nuevo, del presente. Detestar a toda gesto de institucionalidad es su mejor afirmación. «¡Chopin a la silla eléctrica!» es una bella trasgresión estridentista. Hagamos ahora el análisis de tres de sus textos más importantes, todos ellos *gestos*, promesas de libertad, más que propiamente un manifiesto, un poema y una novela.

ACTUAL N. 1

Actual n. 1 es un póster que se desplegó por algunas de las principales calles de la ciudad en diciembre de 1921. A partir de ese mismo acto inaugural la obra rompe con el canon tradicional. Es una hoja mural que se lee en las calles. Ese

símbolo es el estridentismo en uno de sus mejores momentos. Poesía que derruye muros caminando por las calles.

De los cuatro manifiestos, *Actual n. 1* es sin duda el más valioso; en él está ya toda la ideología y el imaginario estridentista, así como el léxico. Él es, por así decirlo, todo el estridentismo. Eso une las tres obras aquí analizadas: las tres son todo el estridentismo: el plano ideológico, el poético y el práctico.

Hasta hace realmente muy poco se acepta al manifiesto como género literario. Todavía menos tiempo lleva su análisis. Desde varios puntos, será *Actual n. 1* siempre un manifiesto valioso para la literatura mexicana.

Como género, el manifiesto es sumamente flexible. Es un híbrido sugerente entre un trabajo crítico y uno de creación literaria. Se parece bastante a lo que argüían ya Jean Epstein, De Torre posteriormente y tantos otros como el nacimiento de la nueva crítica. Da cabida al mismo tiempo a una declaración de principios, al esbozo de una teoría y una visión del arte, al desarrollo de motivos poéticos y el uso de citas y referencias a otros artistas. Maples Arce hace una utilización prismática de todos estos recursos, los límites entre los planteamientos crítico-rationales y un imaginario poético y espontáneo. El resultado es una mixtura literal y sugerente.

Pero el manifiesto no sólo es una declaración ideológica, sino, al mismo tiempo, el acto inaugural de dicha ideología. Todos los elementos de los que he hablado a lo largo de este libro irán haciéndose un espacio, más o menos sustancial, al paso del manifiesto y con él en el resto de la obra estridentista.

E Muera el cura Hidalgo
X Abajo san Rafael-san
I Lázaro-----
T Esquina
O Se prohíbe fijar anuncios⁵⁷

La utilización de recursos visuales le sirve de apoyo para romper con el orden racional del lenguaje escrito; recordemos que las vanguardias hacen énfasis en que la espontaneidad es sinceridad, es cuerpo libre, no sujeta a alguna

⁵⁷ «Actual n. 1, hoja de vanguardia», en Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 267-275

estructura posterior de la cultura como la racionalidad o las buenas costumbres. Recordemos que, desde los pensadores románticos, la razón no es el único ni el mejor medio de afrontar la verdad.

De inmediato estamos inmersos en un entorno citadino; este fragmento, de decidido corte dadáista, le debe mucho a los letreros que señalan las direcciones y a los anuncios, y en ese mismo sentido el «Esquina» da la impresión del espacio, es el dibujo de una geografía típica de la metrópoli por la que pretende avanzar el manifiesto. La ofensa a los héroes de la patria y los santos se debe a que ellos son los báculos por medio de los cuales los ostentadores del poder se aferran a éste para reinterpretar equivocadamente el mundo.

En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionales por la ley, me centralizo en el vértice eclactante de mi insostituible categoría presentista, equilateralmente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas, imperativa y categóricamente afirmo, sin más excepciones a los «players» diametralmente explosivos en incendios fonográficos y gritos acorralados, que mi estridentismo deshiciente y acendrado para defenderme de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos: Muera el cura Hidalgo, abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohíbe fijar anuncios.

Una sensación de ruido atraviesa todo el párrafo. Es una sola frase acribillada de subordinaciones, llenas a su vez de imágenes y de un léxico insólito, nuevo. La caída de imágenes, en manos estridentistas, da esta sensación de ruido. Si miramos bien, la frase nuclear es ésta: «En nombre de la vanguardia actualista, imperativa y categóricamente afirmo que mi estridentismo», frase que nunca concluye. De su estirpe el ejemplo más célebre son las comillas que nunca se cierran del «*Ayer, si mal no recuerdo...*» de la *Estación en el infierno* del poeta maldito, analogista defraudado del mundo de los hombres, Rimbaud.

El ruido es el excedente de sentido; diariamente nuestros sentidos procesan cantidades enormes de información y la limpian, eliminan buena parte de ella para poder asimilarla; diríase que el contacto que tiene el hombre con la realidad posee un cierto orden, una cierta armonía. Este párrafo pretende

desestabilizar dicha estabilidad para molestar a los tradicionalistas, para alejar al estridentismo del ornato burgués, pero también, haciendo énfasis en esta vieja concepción del caos, en él hay una nueva búsqueda de armonía, *antitradicional*, basada en los impulsos primitivos, la energía y el presente, en esencia una nueva búsqueda de un orden espiritual.

Aunque de manera tangencial y remota, la estructura de este párrafo es no sólo un instrumento desestabilizador, sino también una reivindicación de la realidad «con ruido», ese orden anterior, caótico y poético, más grande que el hombre, bajo el cual tiene él puestos los dos pies. Repitamos nuestra vieja sentencia: no se puede acceder al secreto del mundo, al hoyo en medio del piso, al vaso de agua, por medio de la razón. En todas sus manifestaciones y bajo todos sus rostros, este trabajo ha encontrado en cada texto la reivindicación profunda, espiritual, de la emoción, hilo conductor, generación enorme, casa, de todos los distintos artistas y pensadores que han encontrado aquí una mención.

La plurivalencia es una herramienta valiosa para todos los vanguardistas. Lo primero que irradia *Actual n. 1* es la necesidad de violentar la forma, de meter ruido, estridencia en su quietud ordinaria, institucional. Lo último, por medio de ese mismo ruido, afirmar un mecanismo que entabla una relación emocional, amorosa, con el mundo.

1. Mi locura no está en los presupuestos. La verdad no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. La vida es sólo un método sin puertas que se llueve a intervalos. [...] La verdad estética es tan sólo un estado de emoción incoercible desenrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista. Las cosas no tienen un valor intrínseco posible, y su equivalencia poética florece en sus relaciones y coordinaciones, las que sólo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada. [...] Todo debe ser superación y equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos cielos actualistas, pienso con Epstein, que no debemos imitar a la naturaleza, sino estudiar sus leyes, y comportarnos en el fondo como ella.

El manifiesto, primordialmente en algunos puntos como éste, estará enfocado al desarrollo de una teoría poética, que se corresponde a su vez con una lectura de la realidad y los objetos. Está lleno además de alusiones a toda la

escena mundial de vanguardia. Quiere ser el estridentismo una síntesis, un punto de encuentro.

Si por un lado el ruido daba avisos de afirmación de una realidad que trasciende lo humano, en este primer punto tenemos avisos ahora de las «correspondencias» baudelairianas. Hay más dependencia, el seguimiento misterioso de un plan, más que ruptura, un continuo recomenzar de cero. Hay uno y sólo un fin, una necesidad, incluso en estas vanguardias explosivas, ávidas de ese recomenzar de cero, de defender una antitradición. Debajo de todas sus líneas, lo que siguen defendiendo, buscando estridentistas, al igual que modernistas, surrealistas o románticos, es lo mismo.

Este trabajo está hecho de una doble valoración. La primera, imprescindible eje de los capítulos, que la poesía moderna es el continuo redescubrimiento y desarrollo de una sensación, de una idea enorme; la segunda, una revaloración de las vanguardias explosivas, pues en ellas anida la pretensión más extrema de una renovación amplia y significativa del quehacer artístico, sin ser por ello infiel a esa sensación, idea enorme.

Maples Arce menciona que «las cosas no tienen un valor intrínseco posible»; pareciera que deja abierta la puerta para que el hombre, el ser capaz de valorizar, haga uso de las cosas, de los significados, con entera libertad. Todo objeto tiene su «correspondencia», «equivalencia» la llama él, con cualquier otro. La moral comienza desde la libertad de imaginar.

Hay también en este párrafo algo de lo que más adelante se irá configurando como la teoría abstraccionista de Maples Arce. «La vida es sólo un método sin puertas que se llueve a intervalos». La frase bloquea cualquier tipo de lógica, y posee sentido estrictamente en un halo poético; no refiere nada, no es más que lo que es en sí misma. Es un absurdo poético, pero también una búsqueda de pureza, hacer un texto, como ya lo llamaba Rimbaud, «lenguaje del alma para el alma», o como diría también el brasileño Oswald de Andrade, pretensión de volver la poesía un lenguaje estrictamente musical. «Estas imágenes crean», dice Esther Hernández en su *Acercamiento a la poesía estridentista*, «una nueva realidad, diferente a la “real”, y por lo tanto, se

cumplen en sí mismas y sólo dentro del poema»⁵⁸. Bloquear la referencialidad entre creador y mundo es violentar la más tradicional y elemental de las formas de construcción de imágenes.

Para el segundo punto de *Actual*, el autor propone un ejemplo de esa metáfora ilimitada, creadora de realidades interiores, de Blaise Cendrars, que «intencionalmente equivocado, ignora si aquello que tiene sobre sus ojos es un cielo estrellado o una gota de agua al microscopio». El mundo entero, según la concepción analógica, es posible en un grano de arena o, para usar la frase de Cendrars, en una gota de agua; todo es de la misma grandeza y en su origen participa de una unidad, una igualdad trascendente.

El punto tres proclama, mediante una alusión al futurismo, la exaltación de los objetos de la realidad cotidiana.

Cuanta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillerismos pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitales de changarro gratis a las señoritas, declamatoriamente inferidos ante el auditorio disyuntivo de niñas-foxtroteantes y espasmódicas y burgueses temerosos por sus concubinas y sus cajas de caudales.

Nuevamente vemos esta sensación de ritmo vertiginoso, citadino, generado por la caída de imágenes al mismo tiempo de un léxico lleno de neologismos. La sensación de ruido no es tan violenta como en el párrafo anterior porque aquél estaba atravesado por dichas imágenes en su oración principal, mientras que en éste aparecen enlazadas a una subordinada — «que en todos esos organillerismos pseudolíricos y bombones melódicos» —.

Para el estridentismo, la máquina es un símbolo subversivo. No sólo es representación del presente, de la fuerza, del movimiento energético — «los puentes gimnásticos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos», dice el punto cuatro —, sino que es la herramienta primordial para hacer la revolución. Frente a todo ese pánico a la máquina que despertó y

⁵⁸ *Estridentismo: memoria y valoración*, p 70

marcó a todas las generaciones posteriores la bomba atómica, sobresale este hecho, casi inédito, casi falso: la máquina a favor de lo humano. La máquina estridentista es una máquina humanizada, siempre, cosa que olvidó Marinetti apuntar, a favor del obrero, un elemento en pro del mejoramiento.

Para Maples, bajo el peso de la máquina se ha organizado toda la revolución vanguardista, es ella la nueva balanza; dirá en otro texto: «Para marcar las diferencias entre las formas actuales y el arte tradicional convendría tener en cuenta el poder coordinador y alcance profundo de la fábrica. De esta arranca el movimiento revolucionario»⁵⁹.

El manifiesto continúa más o menos reiterando los mismos elementos, caída de imágenes subordinadas o coordinadas a una misma idea, frases de poesía trasgresora y renovaciones léxicas, que vendrán a sostener un programa ideológico a favor del presente, la emoción, los procesos azarosos fuera de la lógica-racional.

El texto es tan logrado y «claro» en sus propósitos que los otros tres manifiestos cumplen más bien una labor de difusión; el segundo es lanzado el primero de enero de 1923, o sea un año después, en Puebla, y enmarca la adhesión de Germán List Arzubide y Salvador Gallardo. No es tampoco tan extremo en cuanto caída de imágenes ni léxico. La forma empieza a anquilosarse en un modelo, sin mayor propuesta; se cagan en la estatua del general Zaragoza, proclaman «Como única verdad la verdad estridentista», que «Charles Chaplin es angular, representativo y democrático» y que «a los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes»⁶⁰. Este manifiesto está reducido a 4 puntos: el desdén a las instituciones, la posibilidad de un arte joven, la máquina, y una necesidad espiritual contemporánea.

El tercer manifiesto fue encabezado principalmente por Salvador Gallardo desde Zacatecas en 1925, es más claro, más logrado literariamente, lleno de alusiones a otros vanguardistas, incluidas varias a *Actual n.1*, y se estructura en lugar de números, en aforismos: «hay que rebelarse frente al mandato de los muertos», «el cliché es la soga de las ideas», «descubrir la vida cotidiana y

⁵⁹ Luis Leal, «Realidad y expresión en la literatura estridentista», en *Estridentismo: memoria y valoración*, p. 68

⁶⁰ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 276

regeneradora», «jóvenes del mundo he aquí vuestra divisa»⁶¹. El manifiesto 4, elaborado por Miguel Aguillón Guzmán, de 1926, es la adhesión desde Tamaulipas del III Congreso Nacional de Estudiantes.

La mayor importancia de los manifiestos es su propia capacidad sintética: declaración de principios y acto inaugural, reunión de una necesidad ensayística, forzosamente racional, para justificar una supra-realidad donde reinan los procesos internos azarosos y emotivos, exploración de una poética narrativa, irruptora, hermana a una labor crítica, proceso éste del manifiesto, al mismo tiempo destructor y propositivo, encaminado a la facticidad. Como género, no encontrarán los estridentistas uno más flexible, más dúctil, más nuevo, para su necesidad de violentar los límites.

PRISMA

La poesía estridentista vive un presente concreto, representado por la tecnología, la fábrica, la ciudad; pero a la par vive como toda poesía un tiempo sin tiempo, lugar para las cosas secretas, impalpables, donde la lengua común es la metáfora pues todo está enlazado. El estridentismo tiene miedo de perder la realidad concreta, tiene miedo de ya no poder comunicarle a ésta nada, como sucedió con los modernistas, por eso la afirma y se abraza a ella con vehemencia. Pero tiene miedo de diluirse por entero en esa misma realidad concreta, en «perdersé en el mundo de intercambios donde los sujetos son reducidos a medios de metas limitadas»⁶². Se protege de la torre de marfil con la máquina y se protege del burgués con su espiritualidad. Pero ambos son extremos: la máquina, el extremo de lo concreto, donde lo humano tiende a convertirse en un engrane, en útil sin propia existencia, recojamos esa imagen muy de la época arrojada por el lente de Chaplin, donde se encuentra él, *Charlot*, rodando alrededor del engrane de una máquina inmensa, y la poesía pura, el extremo de la interioridad, donde los sujetos tienden a desvanecerse y toda sombra lo expresa todo y nada. El futurismo pretendió hacer performativa su poesía, amó al mundo de forma

⁶¹ *ibid.*, p. 278-279

⁶² Gutiérrez Girardot, *Modernismo.*, p. 37

animal, y acabó entregándose al fascismo. El poeta puro cerró los ojos frente al otro, acabó negándole valor, acabó por pensar que el hombre común no era hombre puesto que no entendía un verso.

El estridentismo, de la mano de sus contemporáneos, encuentra una divisa, un ecuador para estos extremos: el movimiento. La ciudad, al mismo tiempo, es embestida por el vertiginoso movimiento de la sociedad burguesa, esa confusión sin descanso cuyos móviles son el desapego y la anulación; pero también, a decir del poeta, en ese mismo movimiento subyace una sutil sinfonía, una cadena de resonancias, un único hilo entrelazado a cada átomo, evocado en los más nimios y triviales actos, que siguen alimentando el pulso, el batir de un invisible y único cuerpo; como si el cotidiano ritmo al que suceden las cosas en la ciudad fuera asimismo un estanque en el que caen como gotas que lo conmocionan, que lo colman por entero, cada uno de nuestros gestos. Ruido analógico, confusión organizada, trivialidad suprema, reino de la salvaje armonía, ciudad en movimiento.

La «telegrafía sin hilos», cascada de imágenes donde cada verso empuja y le da movimiento a otro como piezas de dominó en el trazo de una figura, de un único rostro, es el primer resultado de la relación entre la máquina y el espíritu. La ciudad imprime el ritmo y el poeta se entrega al azar en búsqueda de revelación, de milagro, del recordatorio del pacto que hiciera el viejo romántico.

Otro elemento distintivo de esta poesía explosiva, mucho más arduo y fugaz, es la renovación de los símbolos. El estridentismo desea hacer una «música de ideas», una poesía que no requiera de ser procesada racionalmente, que no requiera de explicación ni contenga en sí misma descripciones de la realidad. Pretende usar sus palabras como notas musicales y apela, por lo mismo, a elementos típicamente poéticos, palabras con una gran tradición de respaldo — luz, estrella, luna, agua...—, pero esto le impide desarrollar y forjar su propio imaginario. La poesía estridentista decide sujetarse a la máquina, pero no es capaz de desarrollarla de una manera verdaderamente poética. Dentro de la «música de ideas» choca ella, volviendo el poema impreciso. Esta falta de cohesión no es tan deliberadamente afirmada ni aceptada por los estridentistas

como por los futuristas, para quienes el futuro aseguraba el logro de la forma. A medio camino y con la complicadísima misión autoimpuesta de ser síntesis, la poesía estridentista no siempre logra sintetizar la fricción de ambos extremos.

Su exploración léxica, por otro lado, es de bastante mérito. Recurren a toda clase de neologismos, a palabras tomadas del inglés, a inventos tecnológicos, a la física y la matemática, a la realidad cotidiana. Dentro de ellas llaman especialmente la atención ciertas palabras «antipoéticas», dispuestas para generar ruido.

Un último elemento a tomar en cuenta en esta poesía es la imagen abstraccionista, imagen múltiple, absurdo poético. Maples Arce, sobre todo, procura desarrollar sus imágenes de tal manera que sean un bloque de metáforas apretujadas como individuos desconocidos en el colectivo; cada palabra está inmersa en un giro retórico, de tal manera que cada imagen sólo puede ser comprendida despojándole toda referencia que no sea ella misma, o bien llevando al extremo el acto reflexivo. En la imagen múltiple hace eco la acumulación, el tráfico de situaciones y objetos de la intensa vida moderna. En ella y en el léxico encontramos los verdaderos méritos de la «poesía» estridentista.

Para el análisis de los poemas, me parece que poco puede decirnos la reflexión metódica con afanes científicos, como si de clasificar insectos se tratase. El arduo análisis de Esther Hernández Palacios, «Acercamiento a la poesía estridentista», incluido en *Estridentismo: Memoria y valoración*⁶³, divide las aportaciones estridentistas en equivalencias, acumulaciones e imágenes indirectas. Tiene el estimable fin de armar una estructura coherente entre las intrincadas y escandalosas opiniones acerca de la poesía ejecutadas principalmente por Maples y List. De ellas emana una visión del poema como un aparato eléctrico, hecho de una disposición de diferentes tipos de cables, todos conforme a las leyes de la electrónica y la matemática. Pero tampoco podemos dejar de lado que esos mismos poemas son también un ataque a esa misma lógica, a favor de las reglas del cuerpo y la espontaneidad. Recordemos que el

⁶³ p. 134-158

poema debe descansar «en un pleno sentido de equilibrio entre la notación intuitiva y la valoración mecánica, entre lo espiritual y lo sensorialista»⁶⁴.

Veamos un poco las figuras que propone Esther Hernández, tomadas en algunos puntos del léxico y comentarios del propio Maples. La equivalencia es «un paralelismo en el plano puramente lingüístico y, más aún, puramente semántico»⁶⁵, un bloque de palabras equivalentes entre sí por el significado que cobran en la imagen. «La estrella del recuerdo/ naufragada en el agua/ del silencio»⁶⁶, es el ejemplo, en donde «estrella» es equivalente en un valor semántico a «agua» y del mismo modo «recuerdo» y «silencio».

La acumulación es la imagen que «no puede leerse mediante disección, es en bloque como cada uno de los elementos adquiere su sentido» y «recupera la lógica lingüística poética y de la realidad»⁶⁷. Es la descripción de un objeto concreto por la acumulación de distintos planos espaciales, imagen de influencia cubista; «El cielo es un obstáculo para el hotel inverso/ refractado en las lunas sombrías de los espejos».

La imagen indirecta, con la que «los estridentistas rompen definitivamente con la semántica poética tradicional», es la creación «de un mundo que no tiene referente, que no es el reflejo de la realidad», el absurdo poético, la frase inexplicable, que no provoca en el receptor una conmoción sino más bien un «shock»⁶⁸.

Desafortunadamente, las imágenes de la belleza trasgresora, justamente por este carácter, no operan lapidariamente con el mismo esquema, y, en vista de la complejidad y mutación constante del lenguaje que las rodea y les sirve de entorno y parámetro, mucho menos funcionan siempre en el mismo sentido. Algunas se inclinan a describir la metrópolis; otras, la interiorización de un sentimiento y las mejores, poesía pura. No todas son música de ideas sin referencia posible, pero todas parecen guardar una suerte de secreto, murmurar

⁶⁴ Luis Mario Schneider, ob. cit., p. 101

⁶⁵ *Estridentismo: Memoria y valoración*, p. 147

⁶⁶ *ibid.*, p. 146

⁶⁷ *ibid.*, p. 147

⁶⁸ La poesía lírica moderna «podría fundarse en una experiencia para la cual la recepción de *shocks* se ha convertido en una regla», «como si el hombre inmerso en la masa sólo pudiera reaccionar de forma automática, gracias a *shocks*». Para Benjamin *Las flores del mal* de Baudelaire «han mostrado el precio al cual se conquista la modernidad: la disolución del aura, a través de la experiencia del *shock*». Walter Benjamin, *Sobre algunos temas de Baudelaire*, p. 13, 40

por lo bajo y en medio del ruido acerca de un mundo anterior, estable, que la lógica racional no puede apresar por entero. Son un alarido desde el interior de un edificio abandonado.

Sería, pues, injusto reducir estas imágenes al lenguaje y a las «verdades» que ellos mismos despreciaron y contra las que combatieron. Sería decodificarles todo su *verdadero sentido*. Para mi propio análisis he englobado cada uno de estos matices en torno al término de «imagen múltiple». Estos serían los dos rieles bajo los que ella transita: la reunión del mayor número posible de recursos retóricos — tráfico, ruido de metáforas — y ese susurrar incomprensible, magia antigua de la voz poética en medio de ese ruido. Ruido y murmullo, máquina y espíritu.

Buscar el sesgo anecdótico detrás de los poemas es infructuoso y necio. Ellos tienen un comportamiento más parecido a pinturas, a melodías, que expresaran sensaciones, no eventos concretos. Así, la manera en la que se desarrollan dichas sensaciones por medio de imágenes y recursos como si participáramos de notas o colores, cobra una relevancia mayor y más significativa. De Maples Arce hay varios poemas interesantes, que marcan además un desarrollo en sus tres libros. *Prisma* es el más célebre e importante de los poemas estridentistas.

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
Equidistante al grito náufrago de una estrella.
Un parque de manubrio se engarrota en la sombra
Y la luna sin cuerda
Me oprime en las vidrieras.

Margaritas de oro
Deshojadas al viento.

El inicio es bastante intenso, el yo lírico está afectado, pero no es un lloriqueo sentimental. El movimiento y lo inalterable, lo alto y lo bajo, el yo y lo otro, son contrarios que crean una red de significado; «yo soy un punto muerto en medio de la hora». El punto muerto, el lugar sin lugar, el cuerpo lleno de nada, congelado en medio del espacio, en medio del tiempo. La primera metáfora deshumaniza, da a lo humano propiedades externas a sí; «punto muerto» además

es una doble articulación, un solo concepto, oxímoron notable y externo a la tradición poética. «Hora» es al mismo tiempo una metonimia del tiempo, del movimiento, del espacio — porque se puede estar «en medio» —, del presente. Si el primer segmento del verso gana en entonación y fuerza expresiva por su dejo de tragedia, la segunda gana en libertad, riqueza, gracias a su poder de sugerencia; un acorde fuerte y grave en escala menor que resuelve suavemente en una armonía; cotéjese con las obras de Satie, o con un pincelazo gris que resuelve en ondas de un color más cálido.

«Equidistante» es una palabra de uso matemático. Para el estridentismo, matemática es igual a música. Junto a la sugerencia y la ambigüedad, quiere dar avisos, como en un juego, de que también puede pretender no sólo ser concreto, sino exacto. Forma parte de la búsqueda del léxico, y produce un efecto de absurdo, de shock en el verso. La segunda parte del verso es nuevamente más sutil; el grito náufrago de la estrella, sinestesia y prosopopeya; esta vez es el objeto el que se humaniza. La intensidad de la luz de la estrella y la manera en la que se pierde, en la que se desgasta inútilmente sobre la noche son como el dolor, energía que se concentra y arde sin iluminar nada. La estrella, despojada de sus bienes, arrojada su luz de aquel reino que la vuelve ajena, insensible, se vuelve ahora cercana, terrena, abatida.

Del mismo modo, cosas concretas y pequeñas pasan de un estado de movimiento a la inactividad, de la luz a la sombra. «El parque de manubrio» es otra vez la imagen en movimiento que se petrifica, que se inmoviliza «en la sombra». «Engarrotarse», una de las palabras más feas que podría utilizarse en un poema, provoca ese ruido de la antipoesía. Todos los versos poseen alguna característica que no pertenece en absoluto al lenguaje poético, alguna irrupción, alguna búsqueda de otro lenguaje para interactuar en éste; en todo el poema ellas forcejean con palabras y momentos típicamente poéticos, logrando breves momentos de paz. «La luna sin cuerda» es uno de éstos. La cuerda del globo, o la cuerda del reloj, de cualquier forma es una imagen moderna, afortunada, que hace convivir ambas necesidades. «Me oprime en las vidrieras» pareciera dar a entender que el poeta está viendo esos momentos desde la ventana. Es como una

pequeña indicación condescendiente, descriptiva, un pequeño eje para el lector tomado por sorpresa. Después se sigue con «margaritas de oro/ deshojadas al viento», que no sólo continúa con este *impasse* condescendiente, sino que se ufana de él. Si bien es una pausa visual y rítmica, es ajeno a los postulados del manifiesto 1.

Su estructura es en alejandrinos que pueden ser divididos en grupos de 7 sílabas como «y la luna sin cuerda/ me oprime en las vidrieras». La rima es asonante. Las palabras, espontáneas y en libertad, no están organizadas conforme a una unidad de sentido, sino conforme una unidad musical. Como melodía, podríamos pensar en improvisación basada en las armonías tradicionales, con tendencia a la disonancia y al virtuosismo, por su acumulación.

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
Flota en los almanaques,
Y allá de tarde en tarde,
Por la calle se desangra un eléctrico.

Esta serie de imágenes son versos ciudadanos, explosivos, ruidosos, de búsqueda. Los motivos que rigen son el presente y el valor. Los símbolos giran en torno a la ciudad, siempre relacionada a la luz, el movimiento, la electricidad; ciudad «armada contra las amenazas de la oscuridad»⁶⁹, íntima, palpable e impalpable deseo de los hombres que trabajan, como tal sin retrato, sin rostro más que en el poema. «Almanaque» es otra palabra de la tradición científica, «calendario de hojas sueltas»⁷⁰ no exento de belleza rítmica y que sigue redondeando ese ambiente de sueño matemático, de movimiento vertiginoso, al mismo tiempo espontáneo y abstracto, profundo. El eléctrico, nombre con el que se designaba al tranvía en la década de los 20, «se desangra», trastocado como todas las cosas por el tiempo y el camino.

El insomnio, lo mismo que una enredadera,
Se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,
Y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,

⁶⁹ Rubén Bonifaz Nuño, en su estudio preliminar a Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, p. 22

⁷⁰ *Diccionario enciclopédico Grijalbo*

La noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.

Después de las tonalidades claras y trazos firmes, Maples regresa a las ocre, perdidizas y nocturnas. El insomnio cobra propiedades vegetales, los ruidos fuerzan las cerraduras y la noche se lame como gato negro en los tejados. Comparaciones, prosopopeyas. Si al maquinizarse las imágenes, como en el fragmento pre-anterior, cobran mayor independencia, son rígidas y poco manipulables como pesadas vigas difíciles de levantar, y se mantienen alejadas en su propio mundo, sólo mandando avisos de su intensidad, de su ritmo. En ellas, cuando los objetos recobran cualidades naturales o humanas, regresan también a la noche, al ensueño, a la descripción, y a la postre también al «recuerdo» romántico-modernista.

El silencio amarillo suena sobre mis ojos.
Prismal, diáfana mía, para sentirlo todo!

«El silencio amarillo suena sobre mis ojos/ Prismal, diáfana mía/ para sentirlo todo!». La rima y la métrica se mantienen idénticas. El primer verso es una recolección de sinestesias: el *silencio amarillo suena sobre mis ojos*. La frase es divertida. Su construcción es ardua, y sin embargo uno de sus posibles y más logrados referentes sería un acto tan sencillo y poético como el de un hombre viendo las luces de la ciudad. Al mismo tiempo es una burla a la lógica y un verso de la más nítida sinceridad. El amarillo es uno de los símbolos más recurrentes en *Andamios interiores*. Su referencia directa es la luz eléctrica y su referencia última es la nostalgia, y el sonido de la palabra es estirado, arabesco, peculiar.

Aparece la imagen vanguardista por excelencia y nombre del poema, el prisma. Una misma luz refractada en varias tonalidades, una misma luz proyectada en racimos de imágenes, una misma luz en la que todo está entrelazado pero que deambula distinta y múltiple por las calles. El romántico se perdió a sí mismo para diluirse en esa luz, para pasar por el delgado arco de la luz. El vanguardista pretende llegar a ella a través de asirse a la voluptuosidad de

los colores, de no dejar tras de sí tonalidades. Profundo uno y material el otro, el romántico piensa que al asirse a una cosa, aun si ésta es la más pequeña, va a encontrar un espacio lo suficientemente grande por donde pasa la luz. El vanguardista va a buscarlo por acumulación, por vivencia, al emprender todos los viajes, al convertirse en todos los seres, pasar por el insomnio y el ensueño. El poema es claro a este respecto: «Prismal, diáfana mía, para sentirlo todo!», y en efecto es una acumulación de luz y sombra, de abstracción y mundo concreto, de espontaneidad y ritmo matemático, de vanguardismo y modernismo, de ruido y murmullo.

Quizá los únicos límites que pasan intactos en el poema son los morfosintácticos; todas las frases respetan los signos de puntuación y las concordancias de género y número, excepto el pequeño, casi tímido signo de exclamación colocado al final de este segmento visto.

Yo departí sus manos,
Pero en aquella hora
Gris de las estaciones,
Sus palabras mojadas se me echaron al cuello,
Y una locomotora
Sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.

La distribución espacial es distinta, no todos los versos riman, pero siguen teniendo como base métrica el 7. Esta estrofa se cierra sobre sí misma como una concha, «locomotora» rima con «hora» y «brazos» con «manos». El tema de la amada y su narratividad delatan al ritmo y desprotegen a elementos más propios de la literatura de vanguardia. «Sus palabras mojadas se me echaron al cuello» es la frase que brilla con luz propia. Por medio de la animación de las «palabras», pinta con eficiencia toda la escena de una turbia despedida. «Se me echaron al cuello», posee algo salvaje y animal, de palabras que hieren y lastiman; el verbo elegido marca un matiz: ellas no «se abrazaron» a su cuello, se le echaron, le recriminaron.

Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca.
Y la locura de Edison a manos de la lluvia!

Las palabras «suenan heladas», sinestesia. «La locura de Edison a manos de la lluvia!»: el símbolo vanguardista y el símbolo romántico, unidos cada uno por metáforas. El exterior de la ciudad, los cables del teléfono y las luces, en el reino de la lluvia, dueña ella siempre del lugar por el que pasa, visitante orgullosa, que pasa esta vez como confirmación de la derrota, ciudad vencida por el recuerdo, presente traicionado por su memoria.

El cielo es un obstáculo para el hotel inverso
Refractado en las lunas sombrías de los espejos;
Los violines se suben como la champaña
Y mientras las ojeras sondean la madrugada,
El invierno huesoso tiritita en los percheros.

Una nueva caída de imágenes múltiples, poesía «absurda» que critica la referencialidad. Maples retoma con ella el ritmo ciudadano, el alejandrino y una noción espacial cubista: el cielo que impide el reflejo inverso de un hotel en los espejos. «Refractar», palabra de la tradición óptica. La siguiente imagen conlleva un ascenso climático si lo vemos en un estricto sentido musical; esta vez, no por el sonido, sino por el sentido, tenemos la impresión de un *crescendo*, dando cuenta que el sentido también puede convertirse en una acotación musical. Ahora bien, en fragmentos anteriores ha abierto el canal de la narratividad, por lo que es posible «crearle» un poco su huella: los violines «embriagan» como, y con, la champaña, mientras las ojeras — metonimia de los ojos cansados —, «sondean» — palabra atípica del lenguaje poético —, el frío inicio del día. «Invierno», «huesoso» y «tiritita», son tres palabras consecutivas que refieren esta temperatura.

Prisma desarrolla dos motivos, uno oscuro, interior, inmóvil, de corte trágico, y otro eléctrico, exterior, destructor, preso del movimiento; los entrelaza su mutua expresividad, la telegrafía sin hilos, y el ritmo métrico. A Maples los dos le son insustituibles, preciados; no puede volcarse por entero a uno u otro. Uno le da el valor para afrontar el mundo, para ayudar en su construcción; otro le

recuerda que la emotividad y un sentimiento profundo hacia él, deben ser los peldaños de esa construcción. De la misma forma continúa

Mis nervios se derraman.

La estrella del recuerdo

Naufragada en el agua
del silencio.

Tú y yo

Coincidimos
En la noche terrible,

Meditación temática
Deshojada en jardines

Ahora distribuye las palabras con una noción de espacio, pero mantiene estable la métrica. «Mis nervios se derraman» es otra frase que alude al *crescendo*. Retoma una de las figuras iniciales en «la estrella del recuerdo/ naufragada en el agua/ del silencio», a modo de tema, y con él la simbología alto-bajo, movilidad-inmovilidad. La acumulación de metáforas estridentistas tiene una forma elemental: sustantivo + demostrativo + verbo + sustantivo + demostrativo. Por este medio entrelaza la subjetividad abstracta con un elemento concreto: agua-silencio, estrella-recuerdo. A esta construcción agrega a veces un adjetivo, como en «el grito *náufrago* de la estrella», con el que pretende amplificar el poder sugestivo y sensorial de la imagen. Como en el manifiesto, las oraciones están hechas por acumulación de metáforas, sólo que la poesía le exige una mayor precisión y un mínimo de elementos. Este «tráfico» de metáforas le permite al estridentista crear, con elementos emotivos y concretos, significados que escapan de la lógica-racional. Ahora bien, esta forma resulta pobre cuando se utilizan palabras como «recuerdo», palabra por sí misma limitada dentro de la esfera de un poema.

Nunca en el recorrido de la obra se había referido la voz lírica a la amada en segunda persona como en el «tú y yo/ coincidimos en la noche terrible». Siempre habían sido «sus» manos o «sus» palabras. Por ello, en ese «tú» cabe todo lo otro que ha sido convocado, la alteridad que comparte la noche, que es presa de la lluvia, que ha naufragado en el silencio y en el frío, en esa

«meditación temática», mismo tema que se va deshojando en todos lados. Pero incluso la pesadez de los objetos y de los actos concretos en el cuerpo, es un acto unitario y redentor; el mismo dolor se abraza a la tierra, se reencuentra con su rostro y se reconoce.

Locomotoras, gritos,
Arsenales, telégrafos.

El amor y la vida
Son hoy sindicalistas
Y todo se dilata en círculos concéntricos.

El *crescendo* explota, los golpes en el lienzo son físicos e intensos; el mundo gira en torno a una unidad, las locomotoras pasan como gritos, el todo está armado y es caótico pero está fundido como un solo cuerpo; «el amor y la vida» se muestran hoy bajo las calles, con los zapatos rotos y mirando las ventanas, pero son uno y el mismo, «todo se dilata en círculos concéntricos». Las enumeraciones imprimen una mayor velocidad a la caída de imágenes; las frases se codean con un absurdo que se ha vuelto armónico, santo, protegido por un sentido último, perfecto, y el ritmo no se ha diluido, ha cobrado libertad; las rimas entre «la vida» y «sindicalistas» son apenas perceptibles y lo mismo «concéntricos», que se reconoce casi interiormente, por intuición, con «telégrafos/ gritos». El alejandrino con su armonía interna es suave, pero invariable.

Con la conciencia mutilada, con frases que se jalonean en distintas direcciones, con un par de imágenes «que se echan al cuello», con un deseo de comunicar y un deber de destruir, con amor y odio al modernismo, sin empezar de cero y siguiendo un camino, el poema es meritorio por no creer en el pavoneo de perfección de la obra maestra. Al respetar su salvajismo, ufanarse en su imprudencia y creer en sus necesidades ocultas, logra hacernos partícipes, traspasar los límites, y tanto revelarnos como recordarnos algo que aguarda oculto en nosotros. *Prisma* es también todo el estridentismo, y el prisma mismo

es un buen símbolo de la pluralidad-unidad que veían presente los creadores vanguardistas en los objetos de la realidad.

EL MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA

La poesía es desnudez, no necesita de atavíos. Varios elementos de la poesía estridentista son atavíos en busca de su reivindicación: el central, la máquina. La unidad que logran sus mejores poemas es casi milagrosa, siempre a punto de la fisura, siempre desapareciendo después de haber sido proferida. En prosa, en cambio, dichos elementos no requieren de ninguna reivindicación, porque la prosa misma es ecléctica y cosmopolita, como ellos. Su esencia es lúdica, maleable, fraternal. *La señorita etc.*, *El café de nadie*, y *El movimiento estridentista*, son resultado de dichas condiciones.

El movimiento estridentista es el testimonio de lo que fueron como grupo. Es una narración cronológica, sin ser del todo una narración ni del todo cronológica, de estilo fotográfico, fragmentario, que pretende enfatizar los grandes rasgos del carácter estridentista. Al lector le sirve de punto de partida y a ellos les sirvió de conclusión, de entusiasmada despedida. Sus características principales son, una vez más, el tráfico de imágenes, muchas de ellas con enorme plasticidad, léxico nuevo, humanización de la máquina y mecanización de los objetos, respeto sintáctico. Lo que más resalta es su concepción creativa y ficcional de la realidad. List Arzubide habla de sí y sus vivencias en tercera persona, un poco también un personaje creado por él mismo. En todos los momentos impera su sed y su entusiasmo por enriquecer la realidad, por fundarla en torno del asombro.

Resalta siempre la necesidad de recurrir a un lenguaje visual. Se incluyen máscaras de Germán Cueto, grabados y pinturas de Ramón Alva de la Canal, un dibujo de Diego Rivera. Éstas le dan una visión de conjunto al movimiento, lo ilustran, pero el texto no entabla un verdadero diálogo con ellas.

Como contrapeso de éstas, aparecen también estructuras modernas provenientes de la cultura del consumo, como la subasta o las fichas de

presentación, las cuales son desautomatizadas, liberadas de su fin inmediato para formar un lenguaje hilarante y poético dentro de la obra. Sólo daremos aquí la semblanza de breves situaciones. En un momento dado, los estridentistas organizan una «venta de mujeres»:

Contamos con un surtido completo y variado en miradas de percal, seda, astrakán, muselina, en sonrisas legítimas mercerizadas, de algodón, de lana y en actitudes falsificadas de las más genuinas que han logrado encontrar los dictadores de la moda.⁷¹

Hacen un descuento del 50% con el que reafirman su posición actualista; así, a la «preciosa mujer de mañana» que antes estaba a \$150, ahora «gracias al estridentismo» está a \$75. La «complicada mujer de tarde» va de \$200 a \$99.99, la «delicada mujer para el té» está ahora a \$70, la «mujer luctuosa para viudos» a \$150, la «suntuosa mujer para soirée» en \$145, la «mujer pintoresca para viajes» a \$250 y la «mujer “castigada” en balance» a sólo \$30; la «mujer salida del teatro», para ellos la mejor, a 4,000.

Estos momentos son la narración de actos poéticos, obras fugaces en las que se confundió la realidad dura, titubeante, con el ritmo de la poesía, justo como dictaba el último punto del imposible plan de combate de la antitradición.

En otro momento, List incluye la ficha de

Germán Cueto.
Proyectos.

Le diremos lo que usted intuye, con nuestros aparatos incongruentes. Organizamos viajes inter-astrales. Sabemos de la cuadratura del espacio. Nuestras medidas se basan en la cuarta dimensión. Auscultamos el corazón de lo infinito. ¿Quiere usted ser un héroe? Conocemos la plana del futuro, podremos recomendarle una ruta en los acontecimientos. Véanos. Consultas gratis para los pobres de imaginación.

O

Dr. Ignacio Millán
Consultas de las 27 a las 35

⁷¹ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 527-528

Quizá el gran pecado del estridentismo haya sido también tomarse demasiado en serio y no tener en cuenta el desarrollo de estos juegos, hilarantes, esencialmente creadores, viaje de ida y vuelta de la interioridad a la realidad concreta.

Las descripciones de los personajes ocupan un sitio capital dentro de *El movimiento estridentista*. Celia María Dolores, novia de Maples, que «llega repiqueteando de primavera, tan líquida, tan escurridiza, que no es posible detenerla en página ninguna», Arqueles Vela, cuyos «bigotes sin consistencia, destrozados por las palabras que los labios no pronunciaron nunca, detenía la altura de su cuerpo con un sombrero decidido a la lluvia», o Ramón Alva de la Canal, «que eternizado en su ademán de silueta, lentamente inmovilizaba las horas, las dejaba pegadas en la pared de su silencio y se iba hacia la realidad de sus cuadros gesticulantes».

A medio texto irrumpe un poema, «ciudad número 1», «Ciudades que inaugura mi paso/ mientras los ojos de ella/ secuestran el paisaje...», y al final hay una arenga a los obreros, inaccesible aún hoy al 90% de la población.

La prosa le otorga al estridentismo una informalidad no sólo refrescante, sino perfectamente acorde con sus motivos estéticos. El halo de solemnidad al que su poesía se aferra como un deber, con la seguridad de proteger algo que no debe ser tomado a la ligera, se diluye para dar paso a un lenguaje despreocupado, narcisista, capaz por instantes de ver la realidad sin dar una mirada hacia atrás. El estridentismo recurrió a la poesía para no perder el secreto y llevarle a éste el presente; en la prosa de *El movimiento estridentista* encuentra liviandad para, en un mismo discurso lleno de tráfico, aligerar un poco su paso. Éste, no obstante, es la otra cara de los manifiestos: si en ellos da aviso de su poder crítico, en él da avisos de todo su poder autocomplaciente, avisos de una época que busca institucionalización, dejar un legado, donde su ligereza, en contra de todo lo que había propuesto antes, se está volviendo debilidad.

El estridentismo fue una vanguardia explosiva que duró demasiado tiempo. Se institucionalizó también, cambió las banderas de la antitradición por

la *madura* posición de una nueva, distinta tradición. Para recalcarle su error aparecieron los contemporáneos, la verdadera nueva tradición. El fin del estridentismo se había cumplido mucho antes de separarse, y había ya gritado todo con los primeros alaridos. Es importante para la literatura mexicana por ser, primordialmente, una vanguardia explosiva, algo que nunca se ha visto ni volverá a ver, quilla de un barco que se ha hundido. Para forjar ejemplos que perduren intactos, impulsos arraizados constantemente hechos eco de otras empresas, para construir instituciones o erigir nuevas tradiciones, ejemplos, para bien y para mal, nos sobran.

CONCLUSIONES

¿Qué es el estridentismo?

Hay tres lecturas que respecto al estridentismo podemos y deberíamos hacer: la posición que ocupan respecto a la literatura mexicana, la que ocupan con respecto al «programa ideal», antitradición, de las vanguardias explosivas, y, quizá la de verdadera importancia, una que se acerque a sopesar que tan fieles lograron ser a sí mismos.

LITERATURA MEXICANA

En ella ocupan un lugar original, privilegiado. La tradición misma los negó, los redujo a nada, durante más de 50 años, algo de lo cual sólo en ejemplos como el de su caso tiene mérito. Jorge Cuesta, en la *Antología de la poesía mexicana moderna*, texto canónico para la tradición que logró imponerse, hace esta despectiva, discreta, presentación de Maples Arce: «esta isla que habita y que bautizó con el nombre injustificado de estridentismo, le ha producido los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa. [...] El marco del socialismo político en que ha sabido situarse le ha sido, para estos fines, de la mayor utilidad»⁷².

El grupo de contemporáneos es una revelación para la literatura mexicana. Ella llevaba años buscándolos, y unos y otra se abrazan para no soltarse. Ellos se convirtieron en el modelo, en la relectura. Como el estridentismo hay en nuestro país una leve y casi imperceptible línea de literatura «alternativa» u *underground* que estará, probablemente, desarrollándose con mayor intensidad desde hace algunos años. De alguna manera son el nacimiento de una especie de contracultura literaria. Ahí radica su valía. Su experimentación con el ruido, con lo antipoético y contestatario, con la belleza que trasgrede, su léxico y su imaginario, son elementos prácticamente nunca desarrollados, apenas percibidos en la literatura, concretamente en la poesía mexicana del s. XX. Toda su seriedad

⁷² p. 157

abstraccionista, toda su riqueza, se muestran con mayor intensidad en medio de la tradición de nuestra poesía, tan reacia a los cambios, a veces demasiado académica, tan poco directa al enfrentamiento y la crítica institucional; dentro de ella son una verdadera irrupción. El estridentismo es uno de los experimentos más arriesgados de nuestras letras, y como tales, un pozo perdurable, un reacomodo de lo poético desde la posición del que escribe hasta el léxico, un recordatorio del peligro y la necesidad de lo nuevo.

VANGUARDIAS EXPLOSIVAS

Su lugar en la antitradición, como el del resto de las vanguardias explosivas, es ser sólo un trazo, sólo el primer llamado de la campana. De su principal motivo, la fusión de los límites entre arte y vida, guardan sus primeros momentos, el acto poético, la fusión de las artes, el carácter rebelde frente al estado de cosas imperante. Rápidamente se acostumbraron a atacar desde los manifiestos, desde los carteles en las esquinas de las calles, desde los periódicos.

Su ejemplo no es, empero, el ejemplo de todas las vanguardias explosivas: pudo ser peor, como entregar las manos y la vida a las filas del fascismo. Lo más seguro es que, en una ciudad incipiente salpicada sobre el territorio, en ese entonces sólo las migajas de lo que posteriormente vendría a ser, y en un país que nunca ha apostado por la cultura ni como medio de difusión, ni como estrategia política o mucho menos mercadológica, era ya un esfuerzo titánico y logrado llevar a cabo la locura de un estridentismo. Ellos hicieron lo que podían hacer; ¿podremos decir nosotros lo mismo?

Una divisa es bueno que quede resonando en nuestros oídos. La fe de mejorar al mundo a través de lo nuevo. El estridentismo canta y se enamora de la máquina, porque podía hacer guerras, una de ellas, la revolución; porque quizá el deber del hombre es repetirse infinitamente en una multitud de pequeñas cosas, para seguir buscando y provocando su parte infinita, etérea, la belleza. Hoy la máquina hace cosas innumbrables, pero también hace música. Nosotros no tenemos cara ni queja para dejar de intentar, torpe, vagamente y con miedo como

siempre, y con las herramientas y las armas que nos han puesto en las manos, lo que desde siempre se ha deseado.

La máquina es la constancia, la afirmación incluso feliz del desconocimiento de lo otro, la herramienta por excelencia, el útil, lo despojado de alma, lo que ha sido arrojada para jamás regresar a la autenticidad y univocidad que por derecho le pertenecía.

Así como en la marcada presencia de la máquina, otro tema en que empatan estridentismo y nuestro propio presente es el de la interrelación entre las distintas artes. *El manifiesto estridentista* de List Arzubide brinda esta posibilidad de diálogo. Las máscaras de Germán Cueto, el intercambio y las aportaciones de Diego Rivera, Tina Modotti y Jean Charlot, la exposición en el Café de nadie, y, sobre todo, la capacidad que tuvieron los manifiestos de convocar a una gran cantidad de artistas, principalmente visuales, a que engrosaran y dialogaran con sus planteamientos, no debe pasar desapercibido. Nuestra época está en este punto con fuerza revalorando la necesidad del diálogo de las distintas artes y, por qué no, su conformación en grandes unidades, obras masivas que funcionen en varios planos, visual, musical, cinético, táctil, literario, todos ellos memoria del éxtasis, búsqueda de libertad, manifestaciones de la poesía.

Un meta-arte, la fusión de todas las artes, quizá aspire a traernos a la memoria un par cosas: el arte, no como dador incansable de oficios, estatutos institucionales y éstos de productos, sino como un mecanismo de liberación espiritual.

Este meta-arte, como liberador espiritual, no debiera nunca asentarse en el supuesto del artista como un individuo «dotado», especial. En toda alma anida un artista. En todas las almas, un ansia de liberación. Las distintas ramas del arte deben ser utensilios cotidianos, ejercicios, rutinas de comprensión y acercamiento, y deben estar en posesión de todos los hombres. El primer paso del artista, como ahora lo conocemos, es abandonar su oficio: aprehender así el arte, desnudo, con toda su gama de colores, prismático, y hacerlo practicable, traerlo del ángel etéreo, darle cuerpo: el suyo. En el mundo en el que reina la analogía,

el arte es el *único medio, la única herramienta*: a ella debe bastarle servir de deshecho cuando los hombres sean mejores.

La práctica estridentista de un arte lúdico tiene también triunfos y limitantes, ciertos recortes de Maples en el *Universal Ilustrado*, en el que queda incluida su «boda» con la señorita FLO 826 CHU, un anuncio de venta de canarios, y la subasta de mujeres retratada por List Arzubide, juego que utiliza una estructura de la producción en masa y le otorga un matiz artístico. Los cambios de sentido y las ofensas de los manifiestos, así como su carácter visual, conforman también su visión lúdica; la prosa es útil por ser irreverente, alegre, mientras que la poesía, a excepción de la de Luis Quintanilla, está quizá demasiado inmersa en su complicada tarea de fusionar extremos, y aunque no exenta de milagros, peca varias veces de tomarse demasiado en serio.

Su trabajo del absurdo es agudo, notable. Uno de sus más definitivos triunfos es el rechazo del racionalismo, al que anteponen frases exentas de toda lógica, de toda reconstrucción, mas no de sentido. Su arte, en efecto, es inaccesible, y requiere que el lector lo consume, lo realice; el arte estridentista ataca directamente al burgués y no aspira a servirle de ornato, de entretenimiento, pero tampoco al obrero le es muy útil. Su carácter pasajero, su extraña permanencia, dignas de resaltarse.

¿Cuál es su lugar dentro del mosaico de vanguardias de la época? Fueron antes que nada la expansión del temperamento, del sentir vanguardista, nuevos aliados en nuevos lugares de la lucha contra la arrogancia de las instituciones, el pensamiento miope de las relaciones humanas. Son una especie de cubo-futurismo, reconstrucción, nuevo invento, que a la par resalta la magia de la palabra, la relevancia de los procesos internos de la psique, y su necesidad de llevar esa magia y esa fuerza interior a las cosas concretas, a hacerlas patentes en una *praxis*.

FIDELIDAD A SÍ MISMOS.

Sólo ellos supieron qué tan fieles fueron a sí mismos, qué tanto su literatura fue un medio de comunicar algo, o un medio de hacerse un lugar, un nombre. Su literatura a nosotros nos sirve, pero realmente no sabemos si también les sirvió a ellos.

Todas las obras son una lucha constante por afirmar y negar la tradición. Ése es el gran tema estridentista: *la duda interior*, principalmente en poesía, y principalmente en Maples Arce. ¿Ser un verdadero vanguardista, un verdadero rebelde, en un país que requiere constructores más que críticos inclementes? El poema *Prisma* testimonia esta lucha, la melancolía o la revolución, el amor o la telegrafía sin hilos, la vieja mujer modernista o la ciudad. La misma época en la que les toca ser personajes es idéntica a ellos: nada hay de cierto aún en su camino. Es esta *duda* la que ha impedido, y seguirá impidiendo, a los críticos deshacerse en elogios frente a sus textos.

Regresemos a *Actual n.1*. Su destrucción del pasado, de lo que debe entenderse crítica no condescendiente, tiene flaquezas bastante perceptibles en sus obras, momentos regresivos de modernismo decadente, una devoción oculta a su lenguaje. Recordemos *Prisma*, donde sobre el milagro del presente se impone la memoria, donde «la locura de Edison» termina «a manos de la lluvia». A Maples lo persiguió siempre su amor a la naturaleza magnífica y radiante de la Veracruz que recorrió hasta los 20 años, las relecturas de Rubén Darío y la rima fácil, musical y condescendiente, de lo que son testimonio sus obras posteriores.

En los poemas estridentistas inconscientemente se filtra el lenguaje modernista; le da una mayor riqueza, pero le resta efecto: sus obras son «caldos semióticos, cajas de sorpresas»⁷³, donde lo mismo cabe el alejandrino, elementos cubistas, dadaístas, futuristas, ultraístas y modernistas, para espanto del lector, para exaltación interrogante de ellos mismos, para delicia del académico, amantes que somos de los crucigramas.

Veamos cómo atacaron o pretendieron atacar las instituciones. Su afán de no tener como intermediaria a la racionalidad es digno de llamar la atención, lo

⁷³ Evodio Escalante, *elevación y caída del estridentismo*, p. 106

mismo su búsqueda de una sensibilidad atípica, enfocada en la fuerza y en la máquina. Su falta de armonía, de la cual se ufanan oscuramente, no los hace adherirse de inmediato al lector, no intiman por entero con él, no lo hacen parte de sus búsquedas; se mantienen lejos, hoscos, exigiendo del lector trabajo, fuerza, compromiso. Su ofensa a los símbolos patrios y religiosos no aspira a ser una crítica, sólo el grito, el gesto; su labor radicaba en la inmediatez y una crítica constructiva, seria, escapaba a ello totalmente, como a todo pensamiento de la antitradición. La misma suerte corren sus símbolos, todos ellos emergentes y actualistas, integrados a su amor por lo fugaz, cuerpo que arde y desaparece.

Su confluencia en un proyecto más serio, de carácter institucional, del que sobresale la revista *Horizonte*, su verdadera estridentópolis, era obvia. Es el desarrollo natural de todos los movimientos, de todas las actitudes que se repiten: establecerse con los años. Le pasó al dadaísmo, le pasó a su modo al futurismo, y les pasó a ellos. Se dejaron de bromas, de gritos, y se fueron lentamente enfrascando en la construcción de un proyecto cultural. Más que este hecho de haberse institucionalizado, lo que debe reprochárseles es no haber continuado con él, que hayan abandonado lo que creyeron y fue su vida 6 años a la primera descarga de la pistola. No es cualquier cosa andar jugando con la gratuidad de la muerte. Ya tenían el ejemplo de Boccioni y muchos más.

El estridentismo es una vanguardia explosiva; sus símbolos poéticos son emergentes, su crítica, intuitiva, sus causas, meritorias. Sacudieron el arte mexicano a su modo y lo orientaron hacia nuevas posibilidades, nuevos desafíos. Trazaron de forma más o menos azarosa una corriente paralela, crítica, no condescendiente, a la tradición de la literatura mexicana.

He procurado trazarles un mapa, su concurrencia y hermandad con otros movimientos y autores desde el Romanticismo porque las artes y los movimientos artísticos son todos metáforas, y las metáforas, como el espectro de colores, todas emanan de una misma luz. He mencionado su relevancia, su originalidad, su peculiaridad indiscutible. Pero una cosa es innegable. Fueron prescindibles para su época. No los reclamó la revolución, de hecho ellos

huyeron de ella. No los escucharon los obreros que hicieron las huelgas. No necesitaron de su versión de la máquina quienes continuaron su desarrollo. No amaneció un día llena de mierda la estatua del general Zaragoza. No los necesitó la literatura mexicana para evolucionar hacia barreras infranqueables, para cimentar su destino. Fueron ellos los que se hicieron viejos, los que no triunfaron sobre el lodo.

Pero su constante aferrarse al presente, los mantiene aún danzantes, aún alegres y ofensivos; su admiración por una ciudad que apenas intuyeron, de la que vieron sus primeros autos, el luminoso rubor de las primeras chicas eléctricas detenidas en el semáforo, su pasión entusiasta de corregir una ciudad que no conocieron, de hacerle un monumento de palabras, de recordarle, aunque sea por lo bajo, con la pálida herramienta del murmullo, las cosas importantes, las cosas indecibles para las que reservamos los poemas, de que ella también, la ciudad de México, «es tan bella que da miedo amarla», esa cercanía que guarda su mundo soñado con nuestro mundo cotidiano, es tan fraternal, su belleza sucia, corporal, ansiosa de irrumpir, de brotar abrumada sobre la calles, tan cercana, que ahora, casi un siglo después, guarda un eco extraño, difuso en la carne, reúne la sangre en las manos, como si de pronto también nosotros recordáramos algo que nunca hemos vivido, como si también para nosotros hubiera una tarea, una forma de entregarnos, que ya no puede ser ciega, imprudente, para no entregarse a lo mismo que combate, pero que a cambio debe ser constante, trasmisible, reconciliadora de la luz y de la sombra, de lo concreto y lo aéreo, de la antigua amistad del hombre que camina recogido en sí mismo, sin ver apenas y sin ser visto, guarecido por una densa capa de rostros y altas torres de cemento, con lo otro, la vida.

OBRAS CONSULTADAS

ESTRIDENTISMO

- Baciú, Stefan, *Estridentismo, estridentistas*, Cuadernos de Cultura Popular, Insitituto Veracruzano de Cultura, México, 1995
- Corte Velasco, Clemencia, *La poética del estridentismo ante la crítica*, Benemérita Universidad de Puebla, México, 2003
- Escalante, Evodio, *Elevación y caída del estridentismo*, CONACULTA, México, 2002
- List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, SEP, México, 1967
- Maples Arce, Manuel, *Las semillas del tiempo (1919- 1980)*, Lecturas mexicanas, FCE, Mexico, 1990, estudio preliminar de Rubén Bonifaz Nuño
- Monahan, K. C. *Maples Arce and estridentismo*, Northwestern University, E. U. A., 1973
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Lecturas mexicanas, CNCA. México, 1997
- Varios, *Estridentismo: memoria y valoración*, SEP, México, 1983

GENERALES

- Apollinaire, Guillaume, *Antología*, Visor de poesía, Madrid, 1996
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, FCE, México, 1996
- Benjamin, Walter, *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 2001
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI, México, 2004
- Beuchot, Mauricio, *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*. UNAM, México, 2007
- Bretón, André, *El amor loco*, Alianza, Madrid, 2005
- Burguer, Peter, *Teoría de la literatura*, Península, Barcelona, 1987
- Cabezas, Antonio (comp.), *Jaikús*, Hiperión, Madrid, 2005

- Cirlot, Lourdes (comp.), *Primeras vanguardias artísticas*, Barcelona, 1995
- Cuesta, Jorge (comp.), *Antología de la poesía mexicana moderna*, Lecturas Mexicanas, Joaquín Mortiz – SEP, 1986
- Dachy, Marc, *Dada, the revolt of art*, Thames and Hudson, N. Y., 2006
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Cuba, 1973
- De Nerval, Gérard, *Aurelia*, Ediciones Coyoacán, México, 2002
- De Torre, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*, Renacimiento, Madrid, 2002
- Gutiérrez Girardot, M., *Modernismo*, Montesinos, Barcelona, 1983
- Gutiérrez Vega, Gutiérrez, León Guillermo (comps.), *Prisma, antología de la vanguardia hispanoamericana*, Alfaguara, México, 2003
- Gutiérrez Nájera, Manuel, *Mañana de otro mundo*, UNAM, México, 1995
- Grunfeld, Mihai, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*, Hiperión, Madrid, 2005
- Huidobro, Vicente, *Antología poética*, Corregidor, Buenos Aires, 1993
- León Portilla, Miguel (comp.), *Historia de México*, Salvat mexicana, México, 1978
- Marinetti, F. T., *Manifiestos y discursos del futurismo*, Ediciones del COTAL, Barcelona, 1978
- Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Los discípulos en Saís*, DVD poesía, Barcelona, 2004
- Pacheco, José Emilio (comp.), *Antología del modernismo*, UNAM, 1999
- Paz, Octavio, *Obras completas*, Tomo 1, FCE, México, 1999
- Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle*, Cal y Arena, México, 2001
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, FCE, México, 2002
- Richter, Hans, *Historia del dadaísmo*, Nueva visión, Buenos Aires, 1973
- Rimbaud, Arthur, *Obra poética*, UNAM, México, 1999
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, FCE, México, 2002
- Subirats, Eduardo, *La crisis de las vanguardias*, Ediciones literarias, Madrid, 1984
- Tomkins, Calvin, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999
- Varios, *Poetas del surrealismo*, Leviatán, Buenos Aires, 2005

- Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, FCE, México, 1995
- Wentzlaff-Eggbert (ed), *Literatura y artes, arte y vida*, Biblioteca iberoamericana Vervuert, Madrid, 1990
- Whitman, Walt, *Saludo al mundo y otros poemas*, Aldus, 1997
- Wilde, Oscar, *De profundis*, Siruela, Madrid, 2003
- Zavala, Silvio, *Apuntes de historia nacional*, SEP, México, 1975

APÉNDICES

APÉNDICE 1

EL NACIMIENTO DE LAS VANGUARDIAS

La «teoría de la referencialidad en el arte» es la semilla de la que brotan los movimientos de las primeras décadas del siglo pasado. El fauvismo es por muchos críticos considerado el primer movimiento de vanguardia. Nace en 1905, alrededor del grupo de pintores que trabajaba en torno a Henri Matisse. En una de sus exposiciones, un crítico francés exclamó «¡Donatello entre las fieras!»⁷⁴, y de ahí su nombre. Si bien no es cabalmente una vanguardia⁷⁵, ya contiene en sí misma un elemento fundamental; veamos esta frase de Matisse de sus «Notas de un pintor»: «Alejándose de su representación literal del movimiento es posible alcanzar un ideal más elevado de belleza»⁷⁶.

Este fauvismo proponía la reducción de un objeto dado a sus motivos esenciales, para así aumentar su profundidad estética; «Si por ejemplo he de pintar un cuerpo de mujer, primero le daré la gracia y el encanto característicos, pero se trata de infundirle algo más, de concentrar el significado de este cuerpo buscando sus líneas esenciales»⁷⁷. Esta formulación apela a una fidelidad a la naturaleza del objeto, a su punto céntrico, superando su periferia, su forma concreta; una preferencia sobre lo eterno inamovible de cada objeto, una búsqueda, al fin, de pureza. El fauvismo rechazaba la representación de la realidad para dar realce a una «sobrerealidad», una realidad oculta que sostiene lo visible. No afirmar la rosa, sino su «roseidad»; hacer de la obra de arte un medio de encuentro con las esencias. ¿No es también acaso un «No cantéis a la rosa, poetas/ hacedla florecer en el poema»?

⁷⁴ *Fauve*, «fiera» en francés.

⁷⁵ En el texto de Matisse «Notas de un pintor», nótese estas observaciones que guardan distancia frente al objetivo vanguardista: «Sueño con un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea inquietante ni turbador, que llegue a todo trabajador intelectual, tanto al hombre de negocios como al artista, que sirva como lenitivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón que le descansa de sus fatigas físicas». En Lourdes Cirlot, *Primeras vanguardias artísticas*, p. 23

⁷⁶ *ibid.*, p. 20

⁷⁷ *ibid.*, p. 18

La posición fauvista arroja una posible definición del arte: un sitio de encuentro con las esencias. Frente y gracias a la fotografía y aparatos como el kinetoscopio, que retrataban la realidad con una fidelidad nunca antes vista tanto en el estatismo como en movimiento, el arte se ve obligado, impulsado, a redefinir su objetivo; no más un pretendido naturalismo de las cosas, un pretendido deber científico de la obra, sino, una vez más, y con enorme vehemencia, un lugar de encuentro con las almas, un lugar por el cual discurre lo que no es físico, pero que lo sostiene, el *humor* humano de forma explícita, un lugar de contacto con lo universal inaprensible. De este modo, el arte hace suyas de nueva cuenta las divisas de un romanticismo alemán, de una búsqueda, en el último plano, religiosa. El arte, kinetoscopio para las almas. Toda abstracción es una separación del cuerpo y del espíritu, y una preferencia por este último. La cancelación de la referencialidad es una búsqueda de pureza. Las vanguardias, gracias a las renovaciones tecnológicas, serán todas creacionistas, surrealistas, puras, indescifrables, y su deber será procurar retratar el misterio.

Uno de los textos más notables de esta época da la expresión cabal de esta ansia de profundidad: «Los pintores cubistas», de Guillaume Apollinaire, que fue publicado en 1908. En él, la ambigüedad no es un barroquismo, sino una necesidad, un poner en marcha el kinetoscopio. Puesto que lo que acecha el poeta es el alma, no puede ser complaciente, ni explícito, ni claro, ni no bello. El alma, pues, será el divagar impreciso de la belleza en los cuerpos: su propia eternidad.

En vano se tensa el arco iris, las estaciones tiemblan, las masas se precipitan hacia la muerte, la ciencia hace y deshace lo que existe, los mundos se alejan para siempre de nuestra concepción, nuestras imágenes móviles se repiten o resucitan su inconsciencia y los colores, los olores, los ruidos que llevamos nos sorprenden, y luego desaparecen de la naturaleza⁷⁸.

Esta cascada de imágenes lleva en igualdad de condiciones el encantamiento y la destrucción.

⁷⁸ *ibid.*, p. 60

Este «manifiesto» es una imprecación de júbilo al movimiento, al devenir. Se presiente la tragedia de todo lo que es «en vano», pero a sabiendas de que esa misma muerte propicia, impulsa, «que toda ceniza es polen, y su cáliz, el cielo»⁷⁹. «Sabemos que nuestro aliento no tuvo principio ni tendrá fin, pero concebimos ante todo la creación y fin del mundo». La literatura, ese mundo creado por el hombre, está otra vez lista para rehacerse.

Aceptar el mundo como devenir, pero, sobre todo, impulsar ese devenir, es un eje rector de las vanguardias. La creación y la destrucción motivadas por el hombre, ya no sólo padecidas por él.

Si el desprecio al entorno citadino por parte del romántico nace de una mutua incompreensión, de lo concreto que cae como fatalidad, como negación de los ideales, en esta nueva vuelta de tuerca aparecen la realidad y el artista como aliados, como los edificadores infatigables del universo de lo humano: rascacielos, aviones, cinematógrafos, a los que se corresponden imaginismos, futurismos, cubismos. A cada nuevo invento quiere corresponderle una nueva vanguardia; el científico y el artista están unidos por la misma fe del movimiento. El mundo concreto y el del ideal se quieren juntos otra vez, el arte confía nuevamente en lo concreto y ve en el progreso un aliado de sus propias exigencias.

«No obstante, demasiados artistas-pintores siguen adorando las plantas, las piedras, las olas, o los hombres». Apollinaire destruye de antemano el viejo mundo, la vieja belleza romántica; su «manifiesto» tiene las pretensiones de una «deforestación» sentimental. Al poeta de vanguardia le toca redefinir el cosmos, asesinarlo, alejarlo categóricamente de su pretendida referencialidad, su predilección por la naturaleza no horadada por las manos.

A pesar de renegar la posición del romántico frente a su sociedad, Apollinaire y los suyos son continuadores en sus textos de lo que la «huída del mundo» decadentista había conquistado, las exploraciones formales de Mallarmé, principalmente. Parece a simple vista extraño que lo que en el decadentismo se mostraba como desprecio, alejamiento, de lo concreto, en el

⁷⁹ Friedrich von Hardenberg —Novalis—, *Fragmentos*, p.20

inicio de las vanguardias se muestre como totalmente favorable. Esta es una de las principales críticas erradas a las vanguardias. ¿Dónde está el mundo en esos cantos ininteligibles, en esas metáforas apresuradas que no refieren lo que conocemos, que no intentan describirla, y menos, pues, exaltarla?

En las vanguardias hay que poner especial atención en las actitudes que anteceden al texto, en los gestos que lo hacen posible. Para empezar, hay que hacer la distinción entre «poesía pura» y «decadentismo». La «poesía pura» no era «decadente», pero sí la actitud de Mallarmé frente a su «poesía pura», frente a su realidad; la poesía de Mallarmé es el ansia de un mundo perfecto; la poesía vanguardista es el mundo como infinito, y que esa infinitud misma es su perfección. Para el decadentista, perderse en el ensueño es la última solución; para el vanguardista, es la más valiente de sus expectativas; aunque el camino sea el mismo, no es en absoluto lo mismo lo que ambos encuentran durante el viaje, aunque el final, disolución o comunión, los hermane nuevamente; Eneas sale huyendo de Troya, para evitar la muerte; A Ulises, en cambio, el inicio del s. XX querrá decirle «Cuando emprendas tu viaje hacia Ítaca,/ pide que tu camino sea largo»⁸⁰. No es lo mismo arrojarse que ser arrastrado.

Lo que en el decadentismo es «torre de marfil», en las vanguardias será «búsqueda de la aventura»; privilegio de la fuerza, ya no del sueño; lo que es en el romántico el encuentro con la unidad desde la introspección, el Uno desde el uno, en el poeta que canta a lo nuevo es la unidad desde la experimentación, el Todo desde el todo.

Si uno analiza los primeros manifiestos pictóricos, no tardará en percatarse del nexos innegable e influencia de esta «poesía pura». Las vanguardias nacen clamando pureza. De «Las máscaras», de August Macke, otro ensayo fundamental de los mismos años, agrego el siguiente pasaje: «Ideas inconcebibles se expresan en formas concebibles. Concebibles a través de nuestros sentidos, como estrella, trueno, flor; como forma. La forma es para nosotros un misterio, porque es la expresión de fuerzas misteriosas. Sólo a través

⁸⁰ «Ítaca», de Constantino Kavafis, *Deseos y otros poemas*, p. 30

de ella adivinamos las fuerzas misteriosas, el “dios invisible”⁸¹, y estas palabras de Kandinski: «La belleza interior es la que se emplea por una necesidad interior imperiosa, renunciando a la belleza habitual»⁸². Apollinaire lleva hasta sus últimas consecuencias esta misma idea: «Considerar la pureza, es nombrar el instinto, es humanizar el arte y divinizar la personalidad»⁸³.

Con esa intensidad continúa la pluma de Apollinaire: «Es hora de ser los amos. La buena voluntad no garantiza la victoria. En este lado de la eternidad bailan las mortales formas del amor y el nombre de la naturaleza resume su maldita disciplina».

Si por un lado el «es hora de ser los amos» entregó el mundo a su aniquilación, la destrucción de la naturaleza y el perfeccionamiento de los instrumentos de aniquilación masiva, o sea, un nuevo y violento desencuentro entre el ideal y lo concreto, entre el poeta y su mundo, el poema, esa misma frase lo entregó al vértigo y la atracción del vacío; lo entregó, no siempre a la unidad para la que purificó su arte, pero sí, y constantemente, a la libertad.

Apollinaire será la voz del cubismo en literatura, pero no se resumirá a analizar y justificar con palabras los trazos, las imágenes; procurará hacer que confluyan, y se confundan, el universo pictórico y el literario. Al igual que él, vemos a muchos creadores tratando de romper las barreras de sus propias actividades; tenemos a un Erik Satie respondiendo con música a los textos críticos de Jean Cocteau, los cinepoemas de Man Ray, la relación Dalí-Buñuel, entre muchos otros.

La fortuna de esta complementación es indudable. Hay cosas que no se pueden alcanzar desde las palabras, que no puede englobar una imagen, o cierta precisión y delicadeza que quizá sólo se logre en silencio. Las mismas reglas de las distintas actividades artísticas plantean su radio de acción, sus posibilidades y sus límites. Las obras vanguardistas son una provocación a esta idea.

⁸¹ «Las máscaras», de August Macke, en Cirlot, *op. cit.*, p. 32

⁸² «De lo espiritual en el arte», de Vasili Kandinsky, en Cirlot, *op. cit.*, p. 46

⁸³ «Los pintores cubistas», de Guillaume Apollinaire, en Cirlot, *op. cit.*, p. 61

No sólo hacen énfasis en la unidad de sentido que comparten todas las ramas artísticas, y en el valor de dicha cercanía, sino que aspiran, por así decirlo, por un acto primitivo de alquimia, a la reunión de elementos extraños al discurso de cada una de las artes. Esto no es únicamente un esfuerzo a favor de una visión global del arte, de una cohesión más profunda entre cada una de sus partes, sino también lo es a favor de la libertad creativa del artista, a quien no sólo se le entrega un universo más amplio, sino con él, una responsabilidad mayor: llevar al arte a lo desconocido.

Así comulgan las dos grandes expectativas de las vanguardias en su postura estética: la unión y la libertad. Su emancipación es fundamentalmente un ansia de comunión. De este modo, mediante una constante actitud emancipadora, las vanguardias procurarán abolir las limitantes de cada una de sus actividades, y de ahí, atentar las limitantes mismas entre arte y vida. Cada unidad aspira a una unidad mayor. El que las vanguardias llegaran a ser lo que conocemos, esas congregaciones de artistas que comparten verdades, no sólo estéticas, sino posturas frente al mundo, viene estrechamente relacionado con esta anterior postura frente al arte.

El *collage*, logro de 1912, habla de esta redefinición. En una misma tela se halló la posibilidad de hacer coincidirlo todo, un pedazo de vestido, una postal, la yema de los dedos: más que un tema, la libertad es un gesto, la forma misma de la producción artística. El arte da cabida a todo, aun a lo que no le pertenecía: la realidad cotidiana. La función del arte ya no es la producción de una obra en busca de una catarsis; la función del arte es liberar; el arte ya no conmueve, libera. El arte es aquello que libera, porque no hay belleza sin libertad.

El arte de vanguardia opta por una visión nihilista; el arte ya no necesita ser perfecto, simétrico, equilibrado, ser representación del mundo, o de ciertos hábitos. Su nueva función es atentar todas las formas de esclavismo, el esclavismo a la comodidad, a la racionalidad, a la religión, a las costumbres, a la cotidianidad; en pocas palabras, a la sociedad burguesa. Su guerra es frente al estatismo, encarnado en el mundo moderno por el burgués. Para que reine la poesía del mundo, debe desaparecer el burgués, clama el artista; para que reine la

poesía, el arte debe volverse duro, violento, crítico, extraño, desagradable; para que reine la poesía, el arte debe dejar de ser un entretenimiento, un adorno. El entretenimiento es la forma más baja de obra, la soga del arte. La obra de arte aumenta en complejidad y en «pureza» no para alejarse de las masas, no para evitar la comunión; lo hace para alejarse de las manos del burgués.

Las vanguardias aspiran, con su redefinición de la actividad artística, a crear también un espectador: ya no es sólo un receptor, porque es igualmente responsabilidad suya completar la obra, inmiscuir su «yo» en la creación; si el arte es aquello que libera, sólo puede liberarse plenamente en el espectador; a él le es relegada la tarea más difícil de todas, cumplir con la liberación. En el mundo en el que reina la poesía, el poeta no es el elegido, debe ser el ser de todos los días.

Este mismo deber auto-impuesto de ser un emancipador llevará al arte a sobrepasar sus propios límites y a volverse, él también, dogmático, despótico: luchará por convertirse, desde entonces, en una cosmovisión. Tomar por asalto los nuevos horizontes es su lema, y la liberación, de manos de la más extrema experimentación formal, su *modus operandi*. Al mismo tiempo, el escultor dirigirá sus manos hacia la pieza, y hacia fuera, hacia su rostro, hacia sus ropas, hacia las calles. Poesía y vida son lo mismo y ambas se confunden, se despierta de un sueño a otro, como en *Aurelia*, y el artista se despierta hecho un personaje. Alfred Jarry, el dramaturgo que vivía en el piso segundo y medio de la *rue Cassette* y que se paseaba siempre con un revólver por las calles, será el primero en proponérselo⁸⁴. Sólo a condición de que el arte sea una cosmovisión, y el artista una forma de hombre, sólo así es posible pensar que el arte puede enfrentar la vida. Mientras el arte no sea esto, no dejará de pertenecer al mundo de lo inmaterial.

⁸⁴ «De hecho, el casero había transformado el apartamento dividiéndolo en dos horizontalmente por la mitad, con lo que Jarry podía estar de pie a duras penas, pero sus invitados estaban obligados a agacharse o a permanecer en cuclillas. Además, a Jarry le dio por andar con una pistola cargada en el cinto, una costumbre perfectamente legal en París, puesto que no había ninguna ley contra “las armas expuestas a la vista”. Una noche, un peatón que paró a Jarry por la calle para pedirle fuego (*du feu*) pasó por la perturbadora experiencia de oír un disparo, seguido de un delicado y respetuoso “*Voilà*” de Jarry. Cuando una señora se quejó de que las prácticas de tiro de Jarry en el jardín anexo representaban un peligro para sus hijos –ese verano, Jarry había alquilado con unos amigos una casa en el barrio de las afueras de Corbeil–, Jarry trató de tranquilizarla con su hablar trompicado y ubuesco diciendo que “Si algo así llegara a suceder, Madame, estaremos encantados de cooperar para que consiga otros”. A todo esto hay que decir que, durante su corta existencia, Jarry no hizo nunca daño ni a una mosca. [...] Pese a beber con exceso, descuidar su salud y vivir en unas condiciones de pobreza sistemática y galopante, Jarry escribió varios libros más originales si cabe». Calvin Tomkins, *Duchamp*, p. 84

Los primeros manifiestos nacen en el seno de lo pictórico, pero no es hasta que superan esa barrera cuando se establecen las vanguardias; estos mismos manifiestos obtienen el eco y la atención del resto de las artes, pero no será hasta que detone su necesidad de expresarse agresivamente y que esto a la postre se vuelva una excelente estrategia de difusión, que alcanzarán su rostro característico.

Si pudiéramos dividir en tres este proceso de configuración, nos encontraríamos con tres nombres: pintura abstracta, cubismo, futurismo. Por pintura abstracta me refiero a la pintura de inicios de siglo que negó con el esquema de representación de la realidad. Este tipo de pintura, inmerso en ella el fauvismo, recupera para el s. XX la enseñanza del pasado siglo, la valoración del mundo interior como sostén de todo lo visible; para ello limpia su arte de todo lo concreto, lo «purifica». El cubismo continuará esta labor de interioridad; con él se darán los primeros esfuerzos por quebrar las barreras: la interdisciplina, la experimentación formal, el desprecio al arte visto como entretenimiento. Pero a partir de entonces, las vanguardias tratarán de hacer contar sus divisas en un modo más empírico y para ello requerirán de una mayor violencia.

APÉNDICE 2

VANGUARDIAS EXPLOSIVAS, VANGUARDIAS PERSONALES EN LATINOAMÉRICA

La manera arquetípica en que los artistas se sumaron a las nuevas escuelas fue creando las suyas propias; un poco por egolatría, otro poco por un deseo sincero de expresión, configuraron a lo largo de Europa y América una red vastísima, a muchos lapsos sugerente, otros mediocre, de nuevos *ismos*. Al inicio de la década de los veinte, con el regreso de poetas y críticos a su tierra, Borges y Huidobro los más valiosos, se extenderá a toda América Latina la «peste saludable» de la revolución de las formas.

Antes de acecharlas con la búsqueda de una relevancia de carácter global, es bueno advertir que la mayoría de ellas adquieren funcionalidad y relevancia en la intimidad del país en el que emergen; son el inicio de una crítica seria y un apoyo a la revisión de las instituciones que sostienen a dichas sociedades.

Pocos momentos hay tan justos como la llegada del pensamiento de vanguardia a nuestros países latinoamericanos, más allá de todo lo que pueda objetarse, y, ciertamente, de la vaga propuesta de algunas de ellas.

El futurismo hizo muy buenas migas con la lírica latinoamericana a inicios de la década del veinte porque el futurismo, como he mencionado arriba, más que cantarle a la realidad, cantaba a la promesa. «El imaginario más desafortunadamente tecnolátrico lanzado por los grupos futuristas no se gestó en países donde la industria había alcanzado su auge (Estados Unidos, Inglaterra, Alemania), sino entre escritores de naciones menos desarrolladas, como Rusia, agitada por los cubo-futuristas, e Italia, patria de Marinetti»⁸⁵.

Puerto Rico fue uno de los países más intensos durante esta década. Vio desfilar a diepalistas, euforistas, noístas y atalayistas. De ellos, es el euforismo el primero en reclamar para sí las propuestas de Marinetti; lo hace a fines de 1922 y lo publica en *El Imparcial* de San Juan. Está firmado por Tomás L. Batista y Vicente Palés Matos y es impetuoso, aunque su violencia y utilización del lenguaje son bastante precavidas. En una de sus frases más hilarantes concluye

⁸⁵ Jorge Shwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, p. 24

que «el poeta debe ser para la humanidad un tónico y no un laxante»⁸⁶, y recalca la inutilidad de la métrica, los vales, la mujer romántica, las vírgenes, la luna y los niños llorones. De entre sus propuestas, apoya la creación de una lírica confesional, que privilegie la sinceridad más que la búsqueda de perfección, una vez más, privilegio del hombre sobre la obra: «proclamamos el verso espontáneo, lleno de defectos, áspero y rudo, pero sincero»⁸⁷. Apoyados en ello, «reconocemos un sentimiento hondo y fuerte en todo aquello que nos rodea, olvidado por estar a nuestro lado: en la miseria, en el dolor apagado y en las cosas comunes». Este pasaje, «áspero, rudo y lleno de defectos», es memorable por ser la realización misma de sus postulados, de cómo la sinceridad debiera derrumbar las barreras de la imperfección. Prosigue así: «¡Viva la maquina, la llave, la aldaba, la tuerca, la sierra, el marrón, el *truck*, el brazo derecho, el cuarto de hotel, el vaso de agua, el portero, la navaja, el *delirium tremens*, el puntapiés y el aplauso!».

El futurismo, en la mano del latinoamericano, se convierte en un instrumento de ensalzar los pequeños triunfos, las pequeñas derrotas; de la mano de él se convierte en un instrumento que irremediamente y desde un inicio va a aferrarse al hombre común, al hombre de la calle. El futurismo, como promesa, había caído en buenas manos. Es justo observar también, que incluso uno de los textos lejanos, menos tomados en cuenta de todas las vanguardias, el dedicado al nacimiento del euforismo, hace limpia justicia a ese nacimiento. Todo «nuevo futurismo» va a empeñarse en desprestigiar a la mujer y ensalzar los autos de carreras —niños más que hombres al fin y al cabo—, pero igualmente va a mostrarnos aunque sea un pequeño atisbo de la analogía, y que, por regla general, olvidó mencionar Marinetti. La técnica de «rehacer» las escuelas europeas, aunque nos parezca un poco trivial, tiene su resultado, y no debería descalificarse tan a la ligera. El manifiesto termina con esta frase: «¡Madre Locura, corónanos de centellas!»⁸⁸.

⁸⁶ Verani, *op. cit.*, p. 129

⁸⁷ *ibid.*, p. 130

⁸⁸ *ibid.*

En 1923 el euforismo lanza un segundo manifiesto, que a decir de Jorge Schwartz, «trae una novedad que lo distingue de prácticamente todos los manifiestos de vanguardias latinoamericanas»⁸⁹. En lugar de afirmar el cosmopolitismo, este texto convoca a la unión del continente con base en la exaltación de la raza mestiza. «Nos cantamos al continente, uno, único»; «Proclamamos la unidad de razas y religiones: la inutilidad de las fronteras y las lenguas»⁹⁰.

Quizá por esta tendencia más «constructiva» del euforismo, Puerto Rico tendió a desarrollar en lo sucesivo movimientos más violentos; en 1925, nuevamente alentado entre otros por Vicente Palés Matos, nace el noísmo, y todavía para 1929, se publica en el periódico *El Tiempo* el manifiesto atalayista. Usando las palabras de Marinetti ya como fórmula, asegura éste último que «Un descarrilamiento de trenes es diez mil veces más bello que los éxtasis de Santa Teresa», «que una ciudad ardiendo contiene más belleza que todos los museos del mundo», y, con una virilidad que pudiera pecar de andrógina, admite que «encontramos más belleza en un cuadro donde fusilan a cien rebeldes que en uno en donde se nos presenta un desnudo de mujer»⁹¹. El atalayismo, a pesar de su afán de renovar esa violencia creadora, no intenta solucionar el problema que quince años antes frenó al futurismo: el límite entre «la loca alegría» y la violencia explícita.

Una mayor mesura y una mayor racionalidad, y en el fondo, una ruptura menos profunda con la institución del arte, es la postura de estas vanguardias deudoras del futurismo y, en general de todas las que prosiguieron a la primera guerra. Hasta los más decididamente impetuosos y jóvenes debían crecer antes de tiempo, poner un mayor énfasis en la parte creativa que en la violencia. Ese mundo dedicado enteramente al instinto, a la alegría salvaje, primitiva, que se enorgullecía del defecto, de la máquina, que se había propuesto derrumbar la concepción de obra maestra y con ésta el acto mismo de la escritura, gracias a la guerra debía redefinirse enteramente o conformarse con su fracaso.

⁸⁹ Schwartz, *op. cit.*, p. 212

⁹⁰ *ibid.*, p. 217

⁹¹ *ibid.*, p. 225

La unificación de Europa lograda por el dadaísmo le fue imposible a América Latina, y por ende su integración posterior en una tradición definida como el surrealismo. Pueden a esto argüirse, entre otras cosas, condiciones geográficas, culturales y de difusión, que evitaron la recepción en bloque de las propuestas vanguardistas en los distintos países latinoamericanos. El ultraísmo fue el único que tuvo un desarrollo y empuje similares. No obstante, la asimilación y dependencia de los movimientos de vanguardia de este lado del Atlántico es quizá más relevante que en la misma Europa; probablemente el 80% de las obras maestras de la literatura latinoamericana moderna tiene de alguna u otra forma una conexión con las búsquedas de estas «escuelas» de principios del siglo pasado, así como los nombres canónicos de Borges, Neruda, Cortázar, Vallejo, los contemporáneos, etc.

El dadaísmo vincula dos momentos distintos de las vanguardias: el momento «infantil» e iniciático del nihilismo despiadado, que a base de autodestrucción arribará a un momento «maduro», que opta por la construcción, por la visión del arte como un estado de espíritu, en la cual viene incluida una crítica de la sociedad, y con ella la proliferación y riqueza en la experimentación de las obras y su consiguiente permanencia. Al hacer su entrada a una América urgida de construcción y progreso, el dadá se convierte en una fuerza totalmente constructiva.

El noísmo, deudor de su léxico, lo será también de esta tendencia propositiva. Dice su manifiesto: «El noísmo es un puñado de energía creadora. Es un brazo fuerte de sembrador. Es un grito en cinta de hondas reivindicaciones espirituales»⁹². A la par, será promotor del más inteligente legado dadaísta: la libertad creativa absoluta, sin ninguna especie de jerarquización, de creación de fórmulas. «La estética noísta no conoce límites en el tiempo ni en el espacio. Lo cantamos todo, porque todo es nuestro, porque todo está en nosotros, porque lo hemos sido todo en el corazón poliédrico de la vida: astro, hormiga, sueño, maldición, eternidad...».

⁹² Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 221

Este uso de la libertad coloca a los artistas latinoamericanos ante una segunda postura del manifiesto y de la formación de grupos de vanguardia. El brasileño Oswald de Andrade dirá en su «Prefacio interesantísimo», acto inaugural de su personalísimo desvarismo: «Yo no quiero discípulos. En arte: escuela = imbecilidad de muchos para vanidad de uno solo»⁹³. Así, en direcciones paralelas, la búsqueda de una libertad sin jerarquías volvió dadaísta a media Europa y particulares y únicos a más de la mitad de los vanguardistas latinoamericanos. A la riqueza de la exploración dadáista le responderá la también enorme riqueza de postulados estéticos de estas «vanguardias personales» de América.

Un solo eje los mantendrá todavía unidos, la crítica a la referencialidad del arte, porque «todos los grandes artistas, sea consciente, sea inconscientemente, son deformadores de la naturaleza»⁹⁴. Oswald de Andrade realiza su propia defensa de la yuxtaposición de imágenes sin relación lógica, la «telefonía sin hilos». Hace un paralelismo entre la gramática y la notación musical. En él las palabras son equivalentes a las notas pero

La poética está más atrasada que la música. Ésta abandonó, quizá antes del siglo 8, el régimen de la melodía, a lo sumo llevada a la octava, para enriquecerse con los infinitos recursos de la armonía. [...] Llamo verso melódico al semejante a la melodía musical: arabesco horizontal de voces –sonidos– consecutivas que tienen un pensamiento inteligible.

El verso melódico es el estructurado conforme las leyes de la concordancia sintáctica, prototípica de la prosa. Pero las palabras sin ligación inmediata entre sí,

Por el hecho de que no se siguen intelectual ni gramaticalmente, se sobreponen unas a las otras, y para nuestra sensación, no forman melodías, sino armonías. [...] Pero si en lugar de usar sólo palabras sueltas, uso frases sueltas, hay la misma sensación de superposición no ya de palabras –notas– sino de frases –melodías–. Por lo tanto, *polifonía poética*⁹⁵.

⁹³ *ibid.*, p. 154

⁹⁴ *ibid.*, p. 150

⁹⁵ *idem*, p. 152

Evaristo Rivera Chevremont, en su texto de 1924 «El hondero lanzó la piedra», será otro ejemplo de la riqueza de las «vanguardias personales». En él ya hay algunos puntos diametralmente distintos a los que fundaron las vanguardias: «Más que ser moderno, el poeta debe aspirar a ser eterno»⁹⁶, aforismo dilapidal, asequible para cualquier poeta de cualquier época; lo eterno inamovible imponiéndose a lo fugaz. Precisa su «vanguardia personal» en una crítica honesta a los excesos modernistas: «desmetriremos y desricemos. Fuera el sonsonete que nos hizo idiotas desde los días del colegio. Demos un puntapié al pasado, la tradición, y a la muerte». Su capacidad crítica y sintética le hace concentrar puntualmente toda la maraña de la propuesta vanguardista en: «seamos niños... empecemos otra vez a ver las cosas con ojos infantiles, para que descubramos nuevos ritmos. El ritmo lo es todo: la armonía, la correspondencia de las palabras y las ideas, la correspondencia del espíritu con el cuerpo menudo e inmenso del cosmos»⁹⁷. Reducción de la palabra a sus puntos céntricos, la libertad del juego y la honestidad, diluidos en un pensamiento analógico.

El manifiesto postumista, firmado en 1921 por el dominicano Andrés Avelino, es otro de los grandes logros de la sencillez vanguardista. «Serenidad. Mucha serenidad sin trascender la serenidad estoica. Niño y anciano, apóstol y asceta»⁹⁸. Para Avelino, hay que combatir «las extravagancias del decir», ejemplificadas por igual en modernismos, futurismos, o ultraísmos. «Rubén Darío ha muerto. Cada acto debe ser una palabra escrita y la belleza emocional de ese acto: ritmo, y ese ritmo: música. Reaccionaremos también contra los ultraístas, futuristas y creacionistas, que pretenden en “acrobacia azul” y sobre grupa de aeroplanos ir a conquistar un más allá escondido detrás de las nubes»⁹⁹.

El elemento más significativo de éste, uno de los primeros manifiestos de América latina, es que es el único movimiento que utiliza el impulso crítico de la época para declararse en contra de la influencia del arte europeo:

⁹⁶ Hugo Verani, *op. cit.*, p. 131

⁹⁷ *ibid.*, p. 132

⁹⁸ *idem*, p. 124

⁹⁹ *idem*

Porque no podemos seguir siendo súbditos de una aristocracia intelectual que no nos pertenece. La verdadera aristocracia la lleva el pensador en el cerebro. [...] Los mármoles de Pharos y Corinto no se han hecho para nuestras estatuas. No tendremos en nuestros calderos surrupa de Verlaine ni de Mallarmé, de Tristán ni de Laforgue. Homero y Virgilio, Goethe y Shakespeare, no serán más que divinidades que respetaremos, soles apagados que no nos iluminarán. Hemos levantado la estatua con el barro grotesco de nuestra América. Si acaso caen chaparrones que nos la deformen, nos queda mucho barro que es nuestro ideal, nuestro ideal universalizado. Continuemos modelando la estatua aunque ésta no tenga más espejo donde mirarse que en el cristal de las charcas¹⁰⁰.

Domingo Moreno Jiménez será el principal promotor de este postumismo, y hará de lo nacional, lo coloquial, y lo hasta entonces considerado «antipoético», su barro para forjar estatuas. De su poema *Postumismo*, tomo unos versos que bien mirados pudieran brindarnos su definición:

Salgo a tomar el fresco,
Pero en seguida estoy de codos sobre el alfeizar,
Atraído por la magia
De aprisionar en tres parcos renglones
El instante vivido¹⁰¹

El carácter nacional de la respuesta postumista a las escuelas europeas hace sobresalir la cotidianeidad americana: ella es la real estatua de barro; paisaje, léxico, gente, enmarcados en una sencillez y un decidido apego a la realidad como forma espiritual; «Toda palabra es bella cuando está bien escrita; todos los actos de la vida basta que sean reales para que sean artísticos»¹⁰². Es curioso observar cómo mientras el resto de los artistas latinoamericanos ansiaban una furiosa europeización, en la que obviamente había dos o tres elementos de indisoluble carácter nacional, las Antillas fue la primera zona en hacer hincapié en la preeminencia de lo latinoamericano, lo cual se mostró indisolublemente ligado a lo popular.

El diepalismo, «palabra maletín» de los nombres de Luis Palés Matos y José I. Diego Padró, también de 1921, hizo confluir en idéntica cantidad los poemas fonéticos del dadaísta Hugo Ball y el hablar inventivo y vivaz del

¹⁰⁰ idem, p. 123

¹⁰¹ *Prisma, antología de la vanguardia hispanoamericana*, p. 67

¹⁰² ibíd., p. 124

lenguaje popular. «Asia sueña su nirvana/ América baila el jazz/ Europa juega y teoriza/ África gruñe: ñam-ñam»¹⁰³. Un par de años después, cuando esta poesía llega a Cuba con las jitanjáforas de Mariano Brull, renovará su búsqueda de pureza, y cuando llegue a las manos de Nicolás Guillén, se convertirá en una de las armas favoritas de la revolución.

Si con estos elementos, muchas veces dispares, lográramos englobar escuetamente una geografía del efecto de las teorías europeas de este lado del Atlántico, veríamos el rescate de lo popular en las Antillas, la promesa del progreso en México y Centroamérica, y conforme nos vamos acercando al sur, un privilegio de lo estrictamente literario, y la preeminencia, con esto, de la utilización de la metáfora. Si las Antillas van aprendiendo a afirmarse en su negrismo y México en la eterna esperanza del progreso, el sur del continente entablará una comunicación especial con Europa.

El ultraísmo es una escisión en la madurez de la lírica hispanoamericana de vanguardia. Como los experimentos del primer dadaísmo al surrealismo, del mismo modo las vanguardias personales se encaminarán, en Sudamérica, hacia el ultraísmo.

El ultra es una relectura, un segundo y posterior rostro del movimiento de vanguardia, como lo es el surrealismo, como lo es la revista *Amauta*, en Lima, como lo son los contemporáneos. Si bien es prudente hablar de éste por su comunicación innegable con el estridentismo.

El ultra ha aprendido varias cosas en el camino: el escándalo, el poeta que choca autos por las avenidas, puede convertirse en una autodenuncia, en un autoengaño, puede volverlo todo un artificio, un andamiaje sin sostén. El peso que ejerce sobre el ultra saber que aún cuando defienda la inocencia de los niños o la vitalidad irracional, ello es un acto grave, solemne, que intenta develar la enormidad de las cosas, lo mantendrá siempre atento a respetar esa voluptuosidad. Su entusiasmo es algo serio, grandilocuente. Poesía es decir las cosas importantes, decir la cosa importante. Las vanguardias explosivas ansiaban

¹⁰³ *Prisma*, p. 122

crear vida, literatura fuera de la literatura. Estas nuevas ansían mantener y alimentar lo único e indivisible, y para lo cual vuelven al texto.

Guillermo de Torre, uno de los fundadores, nos habla del desarrollo lento y dificultoso del ultraísmo, debido al talante típico español de proteger abiertamente a la tradición y sus instituciones. Tuvieron únicamente dos apariciones públicas, consistentes en lecturas de poemas y textos teóricos, a las que el público asoció con carnavales y expresiones simples y menores. Por ello, concedieron a la palabra todo el peso de su acción, acto romántico, litúrgico, inédito hasta ese momento en nuestras vanguardias. De ello constan las revistas españolas *Grecia*, *Cervantes* y, por supuesto, *Ultra*.

El compromiso de síntesis que impele cada una de sus manifestaciones los lleva a anular fórmulas, prohibiciones, líderes; aquello que sea nuevo se mostrará como tal, más allá de si sigue lineamientos. Sólo tienen un verdadero deber: romper con la generación anterior, dar inicio a la renovación. «Ultra, dentro del cual cubran todas las tendencias avanzadas»¹⁰⁴, reza su manifiesto de enero del 19.

Esta visión nebulosa de su colectividad, por un lado hizo, emerger a los individuos, pero por otro hizo confuso su radio de acción. No se sabía quién estaba dentro, quién fuera, y en vista de qué. Vicente Huidobro, por ejemplo, era creacionista, no ultraísta; estaba separado del grupo no porque tuviera puntos de vista realmente opuestos, sino algo bastante más visceral: a su regreso a América, se empezó a correr la noticia de que él había influenciado al ultraísmo. Como respuesta, de Torre habla de él en sus *Literaturas europeas de vanguardia* como un aliado de la causa, mas desdeña su papel de innovador. Tiene un capítulo entero dedicado a cotejar sus teorías con las de los autores franceses que conoció en su estadía en París en 1916. Asegura que la imagen que propone el ultra no puede limitarse al «crear» huidobriano, pero en su propia búsqueda, el ultra nunca logra identificarse con un hallazgo que lo vuelva distintivo como grupo, que lo saque de su difuminación.

¹⁰⁴ Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 36

Jorge Luis Borges intentó hacer el esbozo de un plan del poema ultraísta a su regreso a Argentina, que no limitara, sino incrementara el entrecruzamiento de esas dos realidades próximas.

Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha así su facultad de sugerencia. Los poemas ultraístas constan pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida¹⁰⁵.

La metáfora «traza entre dos puntos espirituales casi siempre el camino más breve»¹⁰⁶, menciona Borges en la *Anatomía de mi ultra*, de 1921, por medio de la cual el ultraísmo pasará también a ser patrimonio americano. Las revistas *Nosotros* y *Prisma* darán cauce a estos nuevos escritores, que al paso de los años conformarán el regreso de la mítica *Martín Fierro*.

La gran batalla de los vanguardistas no era frente al pasado, la tiranía de lo desaparecido, no contra una sociedad enferma que no era lo suficientemente capaz de luchar por el mundo que ansiaba, no por la esclavitud, ni en contra de la guerra. Al paso de los años, los vanguardistas se fueron dando cuenta de que la gran y quizá única batalla que ellos libraban era frente a sí mismos. Las pequeñas vidas de cada uno de estos *ismos* dependieron de qué tanto sus hombres pudieron ser fieles a ellos, a sus muchas veces imprudentes postulados, a sus propias promesas de valentía, y a las condiciones de sus logros y renunciaciones, a su muerte a favor de qué tipo de conocimiento. Al futurismo le enseñó la guerra lo poco preparado que estaban sus hombres para ver de frente a la muerte, que no era cualquier cosa hacer juego de su inutilidad y su gratuidad. El dadá encontró que no bastaba con la destrucción, que la destrucción tiene siempre un deber constructivo irrenunciable.

El ultraísmo, curiosamente como el resto de las vanguardias, morirá al encontrar entre todos sus postulados aquél por el que valía la pena sacrificarlo

¹⁰⁵ *ibid.*, p. 46

¹⁰⁶ Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 133

todo. La idea de que el enlace espiritual de todas las cosas, su conexión profunda, es la base y único fin de la poesía, acabó por anular su aspiración purista. Vemos en sus imágenes la lenta redención de las descripciones: «El viento esculpe el oleaje» (Borges), «Las risas taladran el aire» (Eugenio Montes), y éste, que es prácticamente un jaikú de Pedro Garfias: «Por la montaña arriba/ el día/ hormiga blanca»¹⁰⁷; el purismo había demostrado estar fundamentado por una escisión arcaica y torpe, la separación de alma y cuerpo, ser hija todavía de la «torre de marfil». La batalla ultraísta es la forma silenciosa en que se cuestiona a sí mismo, rendido desde nacimiento al enlace de todas las cosas, la visión analógica. Triunfó. Su muerte es alegre y promisoria. Lega a los poetas la misión de ser fieles a sí mismos, en sus actos y en su escritura. Ser modernos es utilizar la palabra libremente, no ser ciegos a las enseñanzas del pasado, no hacer del extremismo un fin, sino un camino que se inclina en pos de la reconciliación. El extremismo había resultado demasiado idealista, un «conseguir las cosas aquí y ahora» que se volvió también artificio, excusa. Por ello el surrealismo se querrá primero que nada estable, plan a largo plazo, y procurará no sólo rescatar el pasado, sino conformar su propio pasado, con una visión que aspirará a ser doctrinal y totalizadora, a hacer de la poesía una cosmovisión, para que pueda ayudar a construir el mundo.

¹⁰⁷ ibíd., p. 49, 50, 55

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
ANALOGÍA	6
VANGUARDIAS EXPLOSIVAS	13
LA SABIDURÍA INFANTIL	18
RAZÓN INFANTIL EN LAS VANGUARDIAS EXPLOSIVAS	19
DOS VANGUARDIAS EXPLOSIVAS	
FUTURISMO	21
EL PRIMER DADAÍSMO	27
LA IRRADIACIÓN — BREVE HISTORIA DEL ESTRIDENTISMO —	31
LA RUIDOSA TONALIDAD DEL AMARILLO	
— EL ESTRIDENTISMO EN 3 OBRAS —	44
<i>ACTUAL N. 1</i>	44
<i>PRISMA</i>	51
<i>EL MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA</i>	62
CONCLUSIONES	65
OBRAS CONSULTADAS	73
APÉNDICES	
EL NACIMIENTO DE LAS VANGUARDIAS	75
VANGUARDIAS EXPLOSIVAS, VANGUARDIAS PERSONALES	
EN LATINOAMÉRICA	83